شِعرُ زُهَيرُ بنُ أبي سُلمى
دراسةٌ أسلوبيةٌ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2438)

آل رحيم، أحمد محمد

شعر زهير بن أبي سلمى: دراسة أسلوبية / أحمد محمد آل رحيم

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ: (2013/7/2438).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// العصر الجاهلي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-27-3

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

شِعرُ زُهَيرُ بنُ أُبي سُلمى
دراسةٌ أُسلوبيةٌ

تأليف

الدكتور

أحمد محمد علي آل رحيم

كُلية الآداب/جامعة الموصل

الطبعة الأولى

2014 م – 1435هـ

الفهرس

المقدمة 7
التمهيد 13

الفصل الأول

مستوى المعاني

المدخل 25
أولاً: الشرط 31
- الشرط بـ (إن) (وإذا) 33
- الشرط بـ (مَنْ) 47
- الشرط بـ (متى) 50
- الشرط بـ (لو) 52
ثانياً: الوصل 55
- الوصل بـ (الواو) 58
- الواو الحالية 61
- الوصل بـ (الفاء) 65
ثالثاً: التوكيد 69
- التوكيد بالحرف 70
- التوكيد بالقسم 81
رابعاً: التقديم والتأخير 85
- تقديم الخبر على المبتدأ 88
- تقديم المفعول به 92
- تقديم المتعلق 96
خامساً: التعلق التركيبي 100

الفصل الثاني

المستوى البياني

المدخل 109
التشبيه 112
الاستعارة 129
الكناية 148
الرمز 164

الفصل الثالث

المستوى الصوتي

المدخل 195
الأوزان 202
القوافي 221
التكرار 233
1. تكرار الأصوات (تراكم الأصوات) 236
2. تكرار الأسماء 243
3. تكرار الأفعال 246
4. تكرار الأساليب 249
التجنيس الاشتقاقي 251
الخاتمة والنتائج 259
ثبت المصادر والمراجع 267

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم، على خير الخلق أجمعين (محمد) وآله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

أما بعد:

فلا تخفى على الدارسين أهمية الدراسات الأسلوبية ضمن حقول دراسة الأدب، ومنه الشعر، إذ أصبحت وسيلة مثلى في الكشف عن جماليات الأدب، من خلال سبر أغواره، وتشريح نصوصه، وفك رموزه ـ كما اصطلح عليه الحداثيون ـ ومن ثم تأشير بنياته ذات الهيمنة الأسلوبية على بقية بنيات النص الأخرى، وربما لا نبالغ إذا قلنا: إن الدراسات الأسلوبية تمثل خير وسيلة للنقاد تعينهم على تجلية قيمة النص الأدبي، إذ إنها تعتمد في تطبيقها على قواعد علمية محددة، تجعل من الآراء التي يمكن ان تنتج أحكاماً متصفة بالموضوعية والعلمية أيضاً.

وثمة مسألة أخرى ذات خلاف بين أنصار القديم ودعاة الحداثة، وهي علاقة (البلاغة العربية) بـ (الأسلوبية والدرس الأسلوبي)، فمنهم من رأى في البلاغة أنها علم قديم عليه مآخذ، ولم يعد يصلح لدراسة النصوص، واستعاض عنها بـ (الأسلوبية) الوافدة من الغرب، ومنهم من رأى أن (البلاغة العربية) هي أسلوبية العرب، بعد تنقيتها وتحديثها، ومما لاشك فيه أن ثمة صلة وطيدة، وعروة وثقى بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي، وليس أدل على ذلك من أن الأسلوبين يستخدمون جل المصطلحات البلاغية.

ولهذا نجدُ مِنَ الباحثين من يرى أن الوصف الأمثل يتمحور حول مصطلحات: التراكيب والدلالة والصوت والإيقاع[1] ولاسيما إذا كان النص المختار شعراً،

(1) ينظر: نظرية علم النص. رؤية منهجية في بناء النص النثري، د. حسام أحمد فرج / 23.

وأصحاب هذا الرأي متأثرون بالمناهج الغربية، على وفق كون علم الأسلوب في أصل ولادته ونشأته غربياً .

ويميل البحث إلى توظيف مصطلحات البلاغة العربية الأصيلة في علومها التي استقرت عليها في نهاية الأمر، وهي: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، و تأسيساً على ذلك سيُقَسَّم الكلام أو النص_في منظور الباحث_ على ثلاثة مستويات هي: مستوى المعاني، ومستوى البيان، ومستوى الصوت، إذ إنَّ المعاني لدى علماء البلاغة تطلق على " مباحث بلاغية تتصل بالجملة وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، أو تعريف وتنكير، أو قَصْر وخلافه أو فصل ووصل، أو إيجاز أو إطناب أو مساواة " [1] . فضلاً عن دلالة الكلام المحصورة بين الخبرية والإنشائية[2] ، ومستوى التراكيب عند الأسلوبين لا يخرج عن هذا الحصر في وصف البلاغيين، وفي هذا التحديد دلالة أدق وأوفى للتعبير عن وصف أحد ثلاثة مستويات، وهو مستوى المعاني، بل إنَّ " التراكيب " أو " التركيب " ليس جامعاً مانعاً في دلالته الاصطلاحية، فربما يدخل تحته مستوى آخر من مستويات النص، وهو مستوى الدلالة والبيان، فالاستعارة تركيب، والكناية تركيب، وهكذا التشبيه، إذ إنَّ المتكلم يعتمد آلية التركيب ليولد بنية الاستعارة على سبيل المثال .

وأمَّا مستوى البيان فإنه يدخل تحته نوع آخر من التعبير لا يقتصر على استعمال ألفاظ فيما يدل عليه الكلام بحسب أوضاعه اللغوية الوضعية ذات الدلالات المباشرات الحقيقيَّة كما في مستوى المعاني السابق ذكره، بل يتجاوزه الى تعبيرات أخرى، وعبر توظيف طرائق أخرى كالتشبيه والتمثيل، أو الكناية والتعريض، أو أنواع المجاز[3] ، وعند الأسلوبين المستوى الدلالي لا يغادر هذه التقنيات من التعبير، بل يدور حولها، ولذا فإن وصف هذا المستوى بالبيان أو مستوى البيان أكثر انسجاماً

(1) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب: 276/3.
(2) ينظر: البلاغة العربية. أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: 166/1، 167.
(3) ينظر: البلاغة العربية – أسسها وعلومها وفنونها: 124/2، 125.

مع طرائق لتعبير فيه، وقد ميزها البلاغيون كما رأينا لتكون أكثر مطابقة لطريقة أداء المتكلم في مستوى البيان أو استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة .

ومستوى الصوت بوصفه ثالث المستويات اللغوية المُشَكِّلة للنص مصطلح عربي لغوي أصيل[1]، وتمثل معظم فنون البديع جزءاً من البنية الصوتية، وتؤدي وظيفة صوتية إيقاعية ولاسيما في النص الشعري، ولعل اقرب تعريف للصوت: هو الأثر المتكون من اجتماع عدة أصوات مفردة متجاورة في سياق لغوي، ويتشكل المستوى الصوتي في النص أسلوبياً من مظاهر عدة، تبدأ بالصوت المفرد، وتنتهي بأصوات مركبة لتولف المقطع والتفعيلة والبحر[2] .

وسيعتمد البحث في تحليلاته مستويات: المعاني، والبيان، والصوت.

وهذا الكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه أُنجزت في كُلية الآداب بجامعة الموصل وبإشراف الأستاذ المساعد الدكتور أحمد فتحي رمضان، ومن ضمن أهمية الموضوع كونه يُعالج نصاً شعرياً قديماً يخضع للدراسة على وفق منهجٍ تحليلي يمزج بين القديم الأصيل والمناهج الحديثة، وبذلك نستطيع أن نستجلي قيم النص الجمالية، لنتبين مدى إبداع الشاعر، فضلاً عن محاولتنا الكشف عن العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبية، ولذلك فقد اعتمد البحث منهجاً أفاد من قواعد البلاغيين في التحليل، ووظف جل مصطلحاتهم، ولاسيما في مستويي المعاني والبيان، ذلك أننا نعتقد أن مصطلحاتهم أو معظمها متصفاً بالوضوح والدقة، فضلاً عن أن قسماً كبيراً من الأسلوبين قد اعتمد معظم تلك المصطلحات، وفي هذا المجال كلنا يتذكر عبد القاهر الجرجاني ومنهجه في التحليل في أثريه (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة)، وقد هدفنا من وراء ذلك إلى الكشف عن أسلوبية عربية أصيلة لها سماتها ومراجعها،

(1) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمَّام حسان /139، و: في الصوتيات العربية والغربية، د. مصطفى بوعناني /8، 9، و: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د. عبد العزيز الصيغ / 15، 16.

(2) ينظر: النظم مطبقاً على النصوص، ميشال كوني/59.

بناءً على كون (البلاغة العربية) أسلوبية القدماء، فكان البحث الميدان التطبيقي لتلك الأسلوبية الأصيلة، ولا أزعم هذا الرأي لنفسي، بل ثمة من أشار إليه، ونذكر في هذا المقام الدكتور محمد عبد المطلب في كتبه: (البلاغة العربية قراءة أخرى)، و (البلاغة والأسلوبية) و (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني)، وهذا لا يعني غض الطرف عن ما قدمه المعاصرون في هذا المقام.

واقتضت طبيعة الدراسة الأسلوبية أن يكون البحث في ثلاثة فصول، سبقت بتمهيد.

أما التمهيد فقد خصص للكشف عن الجانب الإنساني لحياة زهير بن أبي سلمى الإنسان، فأوجزنا فيه تاريخ حياته، والعصر الذي عاشه، والأسرة التي هو جزء منها، مما كان له أثر في ثقافته ومنهجه في النظم، كما أمطنا اللثام فيه عن منهج البحث الذي سينتهج.

وكان الفصل الأول في دراسة المستوى الأول من مستويات النص، وهو المستوى المعاني، على وفق كون النص قبل أي شيء مجموعة من البنى والتراكيب، فكان في خمسة مباحث تبعاً لأبرز الملامح الأسلوبية التركيبية، وهي: مبحث الشرط، ومبحث الوصل، ومبحث التوكيد، ومبحث التقديم والتأخير، ومبحث التعلق التركيبي.

أما الفصل الثاني فقد جلى عن الملامح الأسلوبية في المستوى الثاني من مستويات النص، وهو البياني، وكان في أربعة مباحث، وهي: مبحث التشبيه، ومبحث الاستعارة، ومبحث الكناية، ومبحث الرمز، وقد اعتمدنا المصطلحات البلاغية عينها التي اعتمدها البلاغيون، وذلك انسجاماً مع منهج البحث الذي أوضحناه، وقد وجدنا من الدارسين من استبدلها بمصطلحات أخرى، وهي (المشابهة) و (المماثلة) و (المجاورة)، ونعتقد أن مصطلحات البلاغيين القديمة أوضح وأدق.

ويأتي الفصل الثالث ليستكشف عناصر الإيقاع من الجانب الصوتي في قصيدة زهير، فكان أربعة مباحث، وهي مبحث الأوزان، ومبحث القوافي في، ومبحث

التكرار بأنواعه تكرار الأصوات (تراكم الأصوات)، وتكرار الأسماء، وتكرار الأفعال، وتكرار الأساليب، ومبحث التجنيس الاشتقاقي، ولابد من الإشارة إلى قضية منهجية تتعلق بكيفية دراسة الإيقاع، إذ لم يعتمد البحث تقسيمه على نوعي الإيقاع الداخلي والخارجي، بل عد عناصر الإيقاع كلها بمستوى واحد، ولهذا اقتصرنا على وضعها في مباحث مستقلة، وقد بينا ذلك في موضعه من البحث، وانتهى البحث بخاتمة، أوجزت نتائجه.

وعوداً على بدء فنقول إن الدراسة الأسلوبية الشاملة هي التي تنظر إلى النص بوصفه كلاً لا يمكن تجزيئه إلى شكل ومضمون، أو تقتصر على المضمون والدلالة دون العناية بالبنية، ولهذا حاولنا في هذا البحث أن لا نهمل شيئاً من (النص) بوصفه كلاً ذا بنية ومضمون، فدرسنا اصغر وحدة بنائية وهي الصوت المفرد (الفونيم)، وانتهاء بالأساليب والتراكيب الكلية، وفي ذلك كله لم نغفل دلالة النص، وقد أفدنا من الظروف الحياتية التي عاشها الشاعر، لتكشف عن مسوّغات وجود قسم من الدلالات والمضامين والصور الشعرية أكثر من غيرها، أو لتفسر شيوعها في أشعاره، إلا أننا في دراستنا للنص الشعري ركزنا على النص، به بدأنا، وعنده انتهينا؛ وقد افدنا ـ كما ذكرت ـ من قواعد البلاغيين، كما أفاد منها معظم دارسي الأسلوب، وكانت ركيزتنا في جل أبحاث الأطروحة، ولذلك فقد كان هناك نوع معضلة في اختيار المنهج المتبع، والمصطلحات المستعملة، فكان ميلنا نحو أسلوبية القدماء (البلاغة).

الدكتور

أحمد محمد علي آل رحيم

التمهيد

زهير بن أبي سلمى ... الإنسان والشاعر

قبل الولوج في دراسة شعر زهير بن أبي سلمى أسلوبياً، لابد من الرجوع إلى عصره، والإطلالة السريعة على حياته، ذلك أن الشاعر ـ أي شاعر ـ لا يمكن فصله عن بيئته، وقطعه من جذوره الاجتماعية[1]، لأن لبيئته ومجتمعه أثراً بيناً لا يمكن تجاهله، وإن اعتقد بعضهم غير ذلك، زد على ذلك أن دراسة النص الشعري أو الشاعر بمعزل عن المؤثرين السابقين ستكون مجتزأة وناقصة.

والناظر في المظانِّ التي ترجمت لشاعرنا يكاد يجدها شحيحة فيما أمدّتنا به، إذ إنها لم تتحفنا بمعلومات محيطة بحياته سوى اسمه ونسبه وشيءٍ يسير عن أسرته وعصره، إلا أنها معلومات ذات فائدة للدارس إذا ما ربطت بشعره، وهو: زهير بن أبي سلمى، واسم أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني[2]، ينتهي نسبه إلى عثمان بن عمرو، واسم أم عثمان هذا (مزينة) وبها سمي عقبه، أما نسب عثمان نفسه فينتهي بمضر[3]، " وبين اسم زهير واسم مضر سلسلة النسب التي يكاد الرواة يتفقون عليها ستة عشر اسماً، والذي يعنينا من ذلك أن الذين اتفقوا على هذه السلسلة يجمعون على أن زهيراً مزني، لا نستثني من ذلك محمد بن سلام الجمحي، الذي ذكر السلسلة في حديثه عن زهير، الذي وضعه في ثالث شعراء الطبقة الأولى من طبقاته الجاهلية العشر، ولكنه لما انتهى إلى ترجمة ابنه قال: " وكان أبو سلمى وأهل بيته في بني عبد الله من بني غطفان، وأما العامة فهو عندهم مزني "[4]، ويتابع ابن سلام في

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل / 260.
(2) الشعر والشعراء، ابن قتيبة / 71.
(3) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي / 42.
(4) طبقات فحول الشعراء / 42.

تأرجحه بين مزنية زهير وغطفانيته جملة من العلماء، منهم ابن قتيبة، وابن هشام[1]، والسجستاني[2] "[3]، قال ابن قتيبة: " هو زهير بن أبي ربيعة بن قرط، والناس ينسبونه إلى مزينة، وإنما نسبه في غطفان "[4]، وفي موضع آخر قال: " هو زهير بن أبي سلمى، واسم أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني من مزينة مضر "[5]، ولا ريب أنه وقع في اضطرابٍ مرتين، الأولى: في نسب زهير، والثانية: في تحديد اسم أبيه.

وهو في الحقيقة مزني النسب، إلا أن إقامة أبيه في بني غطفان جعلت المترجمين له يضطربون في تحديد نسبه[6]، ولربما ظن المرء الإطالة في تحديد نسب الشاعر والجدال فيه أمراً ليس ذا بال، ولا سيما ونحن نعالج شعره أسلوبياً؟!

إن الأمر ليس بهذه السهولة، فحسم مسألة نسبه " ذو أثرٍ بالغٍ في تقدير شخصية زهير، واتجاهه الفكري في شعره عامة، وفي مطولته خاصة، فزهير شاعر جاهلي، وليست حياة الجاهلي في قبيلته، وانغماره في مشكلاتها وخصوماتها، وأخلاقها، وحماسته لقضاياها، كحياته خارج إطار انتماء الدم في قبيلة أخرى يواليها أو يصاهرها، أو يلتحق بها، أو يضاف إليها "[7]، أي إن الانتماء القبلي للشاعر الجاهلي كان يؤدي دوراً أساسياً في توجيه مضمون أشعاره أو معظمها، فيظهر اثر ذلك طافياً على سطح القصيدة وغائصاً في أعماقها، فظهور الفخر القبلي ـ كما هو معروف ـ من آثار ذلك الانتماء الذي تذوب فيه (ذات) الشاعر، ولهذا إن المتتبع لأشعار زهيرٍ

(1) السيرة النبوية: 1 / 114.
(2) المعمرون والوصايا / 83.
(3) نصوص من لشعر العربي قبل الإسلام، محمود عبد الله الجادر و د. نوري حمودي القيسي، و د. بهجت عبد الغفور الحديثي / 154 - 155.
(4) الشعر والشعراء / 69.
(5) الشعر والشعراء / 71.
(6) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف / 300.
(7) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 154.

يكاد لا يعثر على فخرٍ بقبيلة غطفان، أو إشارة إلى قبيلته مزينة التي غادرها وهو في صلب أبيه إنْ صح التعبير، فقد روى بعض من ترجموا لزهيرٍ وأسرته أن أبا سلمى والد زهير واسمه ربيعة بن رياح كان يقيم مع أخواله بني مرة من غطفان، وفي إحدى غزواته مع رهطٍ من بني مرة لقبيلة طيءٍ أصابوا غنائم وأموالاً، فلما رجعوا إلى ديارهم اقتسموا تلك الغنائم، وحرموا والد زهير(ربيعة بن رياح)، فلما جن الليل خرج ربيعة مع أمه، فالتحقا بمزينة، ثم إنه ـ أي والد زهير ـ جمع بعض القوم من مزينة ليغزو بهم أخواله بني مرة، إلاّ أنّ أولئك القوم انفضوا عنه ساعة وصولهم إلى أرضِ غطفان، وتركوه وحده، فلما رأى ذلك من مزينة قومه، عاد إلى أخواله، فلم يزل فيها هو وولده[1].

وكانت أمه غطفانية، وهي أخت الشاعر (بشامة بن الغدير) [2]، الذي كان له أثر بالغ في شخصية زهير من حيث الأخلاق، والشعر، فهو كما قيل ورّثه الشعر دون المال[3]، وكان بشامة من فضلاء العربِ وأغنيائهم[4]، وللشاعر زوجتان، الأولى: أم أوفى التي ذكرها في أشعاره، إذ طلّقها ولم تدم علاقته معها، ويروى أنها أنجبت له أولاداً ماتوا جميعاً، والثانية: أم كبشة، التي أنجبت له كعباً وبحيراً وسالماً الذي مات صغيراً[5].

والمتتبع لأقوال النقاد القدماء والرواة يكاد يجدهم متفقين على أن " زهيراً كان أحد الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء، وهم أمرؤ القيس، والنابغة الذبياني وزهير،

(1) الأغاني، أبو فرج الأصبهاني: 10 / 290 - 291.
(2) المصدر نفسه: 10 / 313.
(3) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، وزهير بن أبي سلمى ـ شاعر الحق والجمال، د..سعد إسماعيل شلبي / 46، وزهير بن أبي سلمى ـ شاعراً وحكيماً ـ، عبد الغني خماس / 22.
(4) طبقات فحول الشعراء / 563.
(5) الأغاني: 10 / 313.

وإنما اختلفوا في تقديم أحد الثلاثة على صاحبيه[1] "، والمتتبع لأقوال القدماء يجدها تشيد بشعر زهير من حيث أسلوبه ومضمونه، قال ابن قتيبة: " إنه لم يتصل الشعر في ولد أحد من الفحول في الجاهلية ما اتصل في ولد زهير ... وكان زهير راوية أوسِ بن حجر، ويروى عن عمرَ بن الخطاب أنه قال: أنشدوني لأشعر شعرائكم، قيل: ومن هو؟ قال: زهير، قيل: وبم صار كذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين القول، ولا يتبع وحشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه "[2]، وقال ـ أي ابن قتيبة ـ في موضعٍ آخر: " وكان قدامة بن موسى عالماً بالشعر، وكان يقدم زهيراً... قال عكرمة بن جرير: قلت لأبي: من اشعر الناسِ؟ قال: جاهلية أم إسلامية؟ قلت جاهلية، قال: زهير "[3]، وقال في موضع آخر: " وكان زهير أستاذ الحطيئة، وسئل عنه الحطيئة، فقال: ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي، وأخذه بأعنتها حيث شاء، من اختلاف معانيها امتداحاً وذماً ... قال أبو عبيدة: يقول من فضلِ زهيرٍ على جميع الشعراء أنه أمدح القوم. وأشدهم أشر شعرٍ، قال[*]: وسمعت أبا عمرو بن العلاء. يقول: الفرزدق يشبه بزهير، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا مذهب المطبوعين، قال: وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات "[4]، هذه الأحكام ـ وإن كانت انطباعية سريعة ـ إلا أنها تدل على ارتقاء شعر زهير مكانة مرموقة بين أشعار الشعراء.

ومن جانب آخر توحي هذه الأحكام للمتأمل فيها سمات أسلوبية، لعلَّ شعر زهير انفرد بها من حيث الشكل والمضمون ... فأما الشكل فتمثل في عدم

(1) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، مقدمة المحقق / 8.
(2) الشعر والشعراء / 69.
(3) المصدر نفسه / 69.
(*) أي أبو عبيدة.
(4) الشعر والشعراء / 73.

معاظلته بين الكلام، وإذا نظرنا في كتب البلاغة القديمة وجدْنا أن " المعاضلة " وعدم " المعاظلة " من الشروط التي وضعها البلاغيون لكي يوسم القول بالبلاغة من عدمها، ولعلّ المراد منها تداخل الكلام بعضه ببعض من حيث معناه، وهو ما سمي " التعقيد اللفظي " المؤدي إلى" التعقيد المعنوي "[1]، ومن السمات الأسلوبية الأخرى عدم استعماله الألفاظ الغريبة التي تكد الذهن لإدراك معناها، فيلجأ إلى بطون المعجمات، ولهذا سميت " وحشية " لأن الناس لم يألفوها، فهي كالحيوان الوحشي غير الأليف.

هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون، فإن زهيراً لم يكن يمدح أحداً إلا بما فيه، فضلاً عن ابتعاده عن الغلو في الممدوح.

ومن الملفت للنظر في حياة هذا الشاعر، وله صلة في تميزه الشعري، أنه كان له

" ما لم يكن لغيره، فكان أبوه شاعراً، وخاله بشاة بن الغدير الغطفاني شاعراً، وأخته سلمى شاعرة، وكذلك أخته الخنساء، وكان ابناه كعب وبجير شاعرين، وكان حفيده عقبة بن كعبٍ المعروف بالمضرب شاعراً، وكان لعقبة ابن يقال له العوام، وكان شاعراً كذلك، فهؤلاء خمسة شعراء "[2] زد على ذلك أن زهيراً كان راوية أوس بن حجرٍ[3]، فنحن بإزاء " شاعرٍ اتصل الشعر في بيته اتصالاً لم يعرف لشاعر جاهلي ممن عاصروه، وليس هذا فحسب، فإنه عاش للشعر يعلمه ابنيه بجيراً وكعباً من جهة، وأناساً آخرين من غير بيته أشهرهم الحطيئة، فهو تلميذه وخريجه "[4]، والحق إن الصواب لا يجانب من يصف زهيراً بكونه (مدرسة) في الشعر[5]، إذ إن المتتبع للخصائص الشعرية له ـ بوصفه رائداً للمدرسة ـ يجد أنه كان يعتمد على الأناة

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: 6/1.
(2) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، مقدمة المحقق / 8.
(3) الشعر والشعراء / 9.
(4) العصر الجاهلي / 303.
(5) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف / 25.

والروية، ويقاوم الطبع والاندفاع في الشعر مع السجية، فكثر عنده التشبيه والمجاز والاستعارة، واتكأ في وصفِهِ على التصوير الحسي، وعني بتجويد قصائده وتصفيتها وتنقيحها ثم إخراجها إلى النور[1]، ولهذا شاع عنه أنه من أصحاب الحوليات، " وما الحول إزاء العمل الفني الجيد؟! إن زهيراً لم يكن يطلب أفقاً وسطاً،بل كان يريد أن يحلق في الأعلى، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يتمكن من مهارة "[2].

ولعل هناك من يتوهم أن استغراق زهير عاماً كاملاً، أو حولاً تاماً في تنقيح قصائده الحولية يتناقض مع إشادة القدماء بأشعاره، وتمكنه منها كما في وصف الحطيئة " ما رأيت مثله في نكفيه على أكناف القوافي وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحاً وذماً "[3] وهي عبارة استعارية صورت مكنة زهير من أشعاره، وخضوع قوافيها له كخضوع الفرس للفارس، والحقيقة أنه لا تناقض بين الأمرين، فالعبرة في التحف الفنية في روعتها، وفي خصائصها الفنية التي تمنحها التفوق والأصالة، وليس في الزمن المستغرق في تشكيلها.

ثم إن لسن الشاعر الطويلة التي عاشها، إذ نافت علىا لتسعين[4] أثراً في نظمه، إن هذا العمر الطويل أكسبه خبرةً في الحياة، وزرع في طبائعه التأني في كل شيء، ولاسيما في نظمه أشعاره.

كما أن تلك السن أثرت في نوع الأغراض الشعرية التي سلكها في أشعاره، إذ إن معظمه لم " يتناول غير المدح والوصف والحكمة والمثل، وإن شعره الوصفي يتصل بمظاهر البادية اتصالاً فيه تصوير لطبائع الأشياء، يكاد البيت أو الأبيات منه تعطيك صورةً واضحةً لما تعاطاه من وصف طللٍ، أو مرتعٍ حسنٍ، أو ارتحال ظعينة، أو ما ماثل ذلك، على أن شعره لم يخل أحياناً من الاعتذار أو الوعيد أو

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 25. وينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، مقدمة المحقق / 13.
(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 30.
(3) الشعر والشعراء / 73.
(4) الأغاني: 10 / 291.

الهجاء، وإذا أراد أن يهجو فلا يفحش، على أن زهيراً قد تميز من غيره من الشعراء، بأن أضاف إلى معاني الجاهليين هذه الأمثال والحكم الشعرية التي اشتهر بها، كما اشتهر النابغة بالاعتذار، وطرفة بالوصف، وابن كلثوم بالفخر، وليس معنى هذا أنه لم يقل أحد من هؤلاء الشعراء الحكمة، أو يضرب المثل، وإنما هؤلاء لم يقولوا في هذين كما فعل زهير "[1]، وفي ديوانه كله تعد مواضع الهجاء نادرة جداً قياساً إلى أشعاره في الأغراض الأخرى كالمديح، إذ لا تزيد على ستة مواضع معظمها على شكل مقطوعات قصيرة بين ثلاثة أبيات وسبعة.

إن قلة " غرض الهجاء " موازنة مع " فن المديح " و " الحكمة " لابد من أن وراءه سبباً، ولعل السبب يكمن في العمر الطويل الذي عاشه زهير، كما صرح بذلك في مواضع من قصائده، إذ أشار فيها إلى أن الحياة قد علمته الكثير[2]، ومما تعلمه منها الأناة وحب الخير، فضلاً عن تأثره بخاله " بشامة بن الغدير " كما صرح بذلك الرواة، بل إن الملفت في حياة زهير إجماع المصادر التي ترجمت له على الإشارة بخلقه القويم، وبعده عن سفاسف الأمور، من ذلك ما رواه ابن حبيب من أن زهيراً كان " ممن حرموا الخمر على أنفسهم في الجاهلية "[3]، وأما ابن قتيبة فقد وصفه بأنه كان " يتألّه ويتعفف في شعره، ويدل شعره على إيمانه بالبعث "[4]، وحكى القرشي أن زهيراً كان يقول: " لولا أن تفندونِ لسجدت للذي يحيي الأرض بعد موتها "[5]، والناظر في ديوانه يجد هذه المعاني مبثوثة في أثناء قصائده، وخواتمها، ولاسيما معلقته[6].

(1) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، مقدمة المحقق / 13 - 14.
(2) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى / 29.
(3) المحبر / 282.
(4) الشعر والشعراء / 70.
(5) جمهرة أشعار العرب / 48.
(6) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى / 18.

إذن نحن بإزاء شاعر جاهلي أشيع عنه، وعرف به (حسن الخلق) الذي كان من نتائجه الابتعاد عن فحش القول، وقذاعة الهجاء، بل عن الهجاء الذي ينافي القويم من الأخلاق، مقابل الدعوة إلى مراقبة الله ـ سبحانه ـ والتحذير من عقوبته يوم الدين، حتى ليخيل للقاريء لبغض أشعاره في هذا المقام أنه يقرأ لشاعرٍ إسلامي .... .

وقد علل أحد الدارسين المعاصرين ذلك بسببين[1]:

الأول: طبيعته وأخلاقه التي نشأ عليها.

الثاني: وهو الأهم: إقامته في قبيلة لا تربطه بها إلا أواصر المصاهرة، وهذا أسقط عنده الالتزام القبلي العنيف، الذي عرف عند شعراء الجاهلية، ذلك الالتزام الذي يدفعإلى التعنيف في القول والغلو فيه، تلك الإقامة إذاً، كانت دافعة له على الخلوة بإنسانيته الخالصة، وإحساسه الغامر إلى الانتماء إلى الأواصر القومية والإنسانية التي تلغي القبلية الصارمة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى معاصرته لحرب داحسٍ والغبراء، وهذه المعاصرة لا تقل أهمية عن السبب الثاني السابق، تلك الحرب التي استغرقت (40) أربعين سنة من عمر الشاعر ـ بحسب بعض الروايات ـ ومما لا جدال فيها أنها أحرقت المئات من الضحايا، وخلفت الكثير من الويلات، وسببت أعمق مشاعر الحزن والأسى على فقد الأحبة الذين أضحوا وقوداً تسعر بهم تلك الحرب، وقد وافقت تلك المعاناة نفساً حساسة مرهفة كنفس زهير، فلاشك أن ذلك سيدفعه إلى سلوك منهج خاص في النظم لم نألفه عند غيره من الشعراء، وبخاصة أن الموت ـ في مثل هذه الأجواء ـ سيكون ماثلاً في كل وقت وحين، لكثرة الضحايا، فلهذا وجدناه يكثر المديح بصورة ملفتة، حتى أوقفه على هرم بن سنان، والحارث بن عوف، اللذين كانا بمثابة الحياة التي

(1) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 156.

كتبت لشباب الطرفين المتحاربين، والغيث الذي أحيا أجادب الأرض التي أتت عليها أعاصير الحرب الطويلة، فضلاً عن شعر الحكمة والتأمل الصادر من نفس خبرت الحياة، حلوها ومرها، حربها وسلامها.

كل ذلك أعطى فرادة لزهير ليس في المضمون حسب، بل في الشكل والأسلوب، إذ أشر دارسوه مجموعة من السمات الأسلوبية المتفردة، منها: عنايته الملفتة بتحقيق صوره عن طريق تفصيلها، وتفريعها، معتمداً على اللغة فضلاً عن براعته في استخدام الألفاظ الموحية المصورة التي تجعل المنظر أمام القاريء متحركاً[1]، وقد مر بنا توصيف الفاروق عمر ـ رضي الله عنه ـ لشعره، وهذا التوصيف ملحظ أسلوبي قبل أن يكون نقدياً أو انطباعياً، وثمة أمر تنبغي الإشارة إليه في هذا المقام، إذ إنه من البدهي ـ في الدراسات النقدية ـ أن " كل عصر أو مذهبٍ يتخذ لنفسه اختيارات خاصة من بين الاحتمالات القائمة والممكنة، ويقوم بتركيبات جديدة، ومن ثم يجب أن يكون بإمكاننا أن نصِفَ نظاماً من الاختيارات والتركيبات لكل حقبة من التاريخ "[2] فالعصر الجاهلي الذي ينتمي إليه زهير له سماته الأسلوبية الخاصة المشتركة بين شعرائه، وهذا لا يناقض الخاص من الأساليب لدى ذوات الشعراء، الذين يتفاوتون في ميدان التفرد، ما بين مكثر مما يعد فريداً من الأساليب بين الأقران، ومقل، إلا أن زهيراً كان من الصنفِ الأول، بل كان مدرسة في الشعر في عصره، حتى ارتسمت شخصيته في الانسجام الذي حكم صياغة رسالته الشعرية التي حملت خصوصيتها، انطلاقاً من المعالم أو التغيرات الأسلوبية التي تفرد بها عن سائر الأساليب الشعرية آن ذاك.

منهج الدراسة الأسلوبية

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 26.
(2) مفهومات في بنية النص، ترجمة: د. وائل بركات / 35.

من المعلوم أن لكل شاعرٍ لغته الشعرية الخاصة، ومن خلالها نستطيع أن نتعرف شخصيته " إذ إن من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشد فضائلها جمالاً فرادتها، كونها لغة شاعر بعينه، تحدد رؤاه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعرٍ آخر سواه "[1]، وهو ما تجسد جلياً في شعر زهير، سواء في جانب المضمون أم في جانب الشكل.

وتعد دراسة اللغة في الأعمال الشعرية من أهم جوانب الدراسات الأسلوبية، إذ هي المخابيء التي يخفي فيها الشاعر مقاصده وأهدافه التي رام توصيلها في رسالته إلى المتلقي، لذلك اكتسبت اللغة الشعرية خصوصية - في الدراسات الأسلوبية والنقدية - لم تكتسبها في مجالات أخرى[2]، والمتأمل في الدراسات الأسلوبية بمناهجها المختلفة منذ نشأتها وتطبيقاتها، يجد أصحابها لم يلتزموا منهجاً معيناً، فتارة يسيرون على وفق التحليل اللساني، وأخرى يتبعون أساليب التحليل البلاغي التقليدية، وفي أحيان أخرى يتبنون المنهج الإحصائي، فيقيمون إحصائيات وجداول وقياسات صارمة، وتارة يلجؤون إلى التحليل النفسي، وفي كل تلك المستويات لا يقتصرون على التحليل النصي الداخلي، وإنما يدعمون ذلك بمستويات التحليل الخارجي، فلا يهملون ما يقدمه المنهج التاريخي أو الثقافي أو الفكري[3]، ولذلك سوف يتبع البحث في دراسته منهجاً تحليلياً أسلوبياً يفيد أولاً مما قدّمته البلاغة العربية الأصيلة في بحوثها، مع التأكيد على استعمال مصطلحاتها وبخاصة في ميدان المستوى البياني وأنساق الفنون المجازية البيانية، وذلك لكون تلك المصطلحات البلاغية القديمة اتسمت بالدقة في تحديد مجالها الوظيفي الدلالي، فضلاً عن كون البحث يعالج أسلوبياً نصاً شعرياً قديماً يعود إلى بواكير العصور الأدبية القديمة.

(1) في حداثة النص الشعري، دراسات شعرية، د. علي جعفر العلاق / 28. وينظر: وهج العنقاء، ثامر خلف السوداني / 16 - 17.
(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان / 182.
(3) الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، د. محمد القضاة / 138. بحث منشور.

على أن ذلك لا يعني غض الطرف عما قدمته الدراسات الأسلوبية الحديثة وعلوم اللغة الأخرى، إذ ستكون رافداً مهماً من روافد الدرس الأسلوبي في التراث،

الفصل الأول

المستوى التركيبي

مبحث الشرط

مبحث الوصل

مبحث التوكيد

مبحث التقديم والتأخير

مبحث التعلق التركيبي

الفصل الأول

المستوى التركيبي

المدخل:

إن الشعر ـ قبل كل شيء ـ هو فن قولي أداته اللغة، واللغة ألفاظ[1]، والقول في حقيقته تركيب، سواءٌ أكان تركيباً جزئياً (الجملة)، أو كليا (النص)، ومن البدهي إن النص هو مجموعة من الألفاظ ومادمنا نعالج نصاً شعرياً قديماً، فتنبغي الإشارة إلى قضية اختلاف القدماء في شأن اللفظ والمعنى ايهما أولى بالعناية والمفاضلة، كما عبر العسكري عن ذلك عندما رأى أن المعاني " يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف "[2] وليس موضوعنا تفصيل الخلاف في هذه القضية، وما يفيدنا من إشارة العسكري في هذا المقام تأكيده تفاضل القوم في تأليف الألفاظ ونظمها، فهو مناط الإبداع مزية التقديم، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ[3]، والمقصود بالملاءمة هنا النظم، الذي يعني في أقرب معانيه تعليق الألفاظ بعضها ببعض، ويكون هذا التعليق على وفق مقتضيات قواعد النحو، وقد أوجز عبد القاهر هذه النظرية في قوله: " واعلم أن ليس النظم، إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي / 234.
(2) كتاب الصناعتين / 72.
(3) دلائل الإعجاز / 92.

بشيء منها "[1]، ومن دلالات النظم التماسك السياقي المبني على العلاقات المتشابكة بين أجزاء السياق[2]، ومن ثم النص بوصفه مجموعة سياقات.

إن قواعد النحو ذات علاقة مزدوجة في الدرس الأسلوبي من حيث المبدع للأسلوب، ومن حيث الدارس له، والمحلل المستبطن لسماته، فأما من حيث المبدع - كما أشار إلى ذلك عبد القاهر - فتمثل قواعد النحو له الخطوط الهندسية التي يجسد من خلالها بناءه الذي يروم إبداعه، بحيث إن تلك القواعد تمده بعناصر الجمال الفني، كما أنها وسيلته الكيفية التي يستعين بها على إنتاج دلالته الأدبية، وصولاً إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب المتمثل بالخلق الجمالي، والامكانات النحوية مهمة للمبدع من حيث كونها ترتبط بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضعة الاتفاقية المرتبطة بالخطاب النفعي، أو الإبلاغي، أو اللغة الخطابية اليومية، وصولاً إلى مرحلة الإبداع الأدبي المؤسس على لغة الخطاب الأدبي المتصفة في جانب من جوانبها بصفة الانتهاك - كما نعته المعاصرون - الذي يصيب دلالة الألفاظ[3]، والحق إن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فلو نظرنا إلى الغرض أو المعنى من غير أن نولي العلاقات النحوية من حيث فعاليتها في تلك الأغراض، فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع، إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن استعمالها في كل جنس أدبي يقدم عطاءً فنياً جديداً، وتثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة، إن النحو في العملية الإبداعية - كما في التحليل الأسلوبي - ليس عنصراً هامشاً، أو ثانوياً، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر، وهو الذي يُظهر الشكل والأسلوب مغلفاً بروح الأديب الذي أنتجه[4].

(1) دلائل الإعجاز / 117.
(2) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان / 207.
(3) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب / 65 - 66.
(4) البلاغة الأسلوبية، د. محمد عبد المطلب / 43.

وقد عبر بعض المعاصرين عن القواعد النحوية التي تحكم العملية الإبداعية للمصطلح (البنية العميقة)، مميزاً إياها عن (البنية السطحية) التي تمثل ـ في النحو الحديث ـ نسق الألفاظ المكونة للتركيب[1]، فالبنية العميقة: تمثل القواعد التي بنيت عليها، أو صممت في أطرها (البنية السطحية)، وتمثل أيضاً البنى الأساسية التي يمكن تحويلها لتكون جمل اللغة، وهذه القواعد، أو البنى الأساسية تبين تكوين الجمل في مستوى أعمق من المستوى الظاهر في عملية التكلم، في حين تعني البنية السطحية نسق الألفاظ، وتتابعها في الجمل والعبارة والسياق، وبذلك يتضح ان (البنية السطحية) هي المستوى اللفظي من الإنجاز، ويتجسد على هيئة أداء كلامي يتخذ شكل كلمات منظومة أو (مكتوبة).

ومن الضروري في الدراسات الأسلوبية التمييز بين نوعين أو مستويين من الدراسات النحوية[2]:

الأول: يمثل في رصد الصواب والخطأ في الأداء الكلامي، وهذا المستوى وإنْ كان مهماً، إلا أنه ليس ميدان البحث الأسلوبي[3].

الثاني: يتجاوز المستوى السابق إلى البحث والتنقيب عن جماليات الأساليب ومواطن الإبداع فيها، أو استبطان الخصائص الأسلوبية التي تميز بين أسلوب وأسلوب، وهذا المستوى يتمثل في العلاقات المتنوعة بين المفردات، ثم بين الجمل والسياقات، وهو ما عبر عنه عبد القاهر بمعاني النحو، أو نظرية النظم، هذا ما يتصل بجانب المبدع من نظم النحو وقواعده.

أما ما يخص المحلل الأسلوبي، فإن مباحث النحو تمُدُّه بمجموعة من الإمكانات الموضوعية التي تساعد في ضغوط الدلالة التركيبية، وتعمل على أن يتجاوز الناقد

(1) علامة الإعراب، مقاربة بنائية بين تحولات المعنى وتشكيل النص، عبد الله عنبر، بحث منشور.
(2) البلاغة والأسلوبية / 35 - 36.
(3) دلائل الإعجاز / 54 - 55.

الأسلوبي ذاتيته، ويؤسس لتحليل موضوعي مستند إلى تعليلات علمية للعملية الأسلوبية، وقواعد النحو تساعد في إنشاء تسويغات أسلوبية تحاط بمنهج علمي، وتتزر بإزار إدراكي، بحيث تجعل القاريء يقتنع بالأحكام التي يطلقها الناقد الأسلوبي[1].

وثمة قضية مهمة في الدراسات الأسلوبية، تلكم القضية تتمثل في ضرورة " استبعاد كل الملاحظات التي قيلت حول النص المدروس قبل إجراء الدراسة الأسلوبية المرتقبة، وأن تبدأ الدراسة من تلافيف النص المدروس، وتنبع من أرضه لتعود فيه "[2]، واتباع هذا المنهج يعني البعد عن الأحكام الذاتية الانطباعية، والتمظهر بسمت الأحكام العلمية المعللة، وهذا يحتاج إلى قواعد يحتكم إليها، ومباحث النحو تمثل تلك القواعد، ولهذا السبب فإنها تعد مهمة في التحليل الأسلوبي، زد على ذلك إن الإخفاق في ترسم قواعد النحو في الفن القولي لتجسيد الرسالة التي يرام إرسالها للمتلقي قد يعني ـ مما يعنيه ـ إخفاقاً في التفكير، وخطأ في التصوير، لذلك فإن الاعتماد على معايير النحو في الدراسة الأسلوبية ضروري، حتى يستطيع الباحث الأسلوبي الحكم على مدى انحرافات الأسلوب عن النمط المألوف، والوقوف على المؤشرات الأسلوبية ووضع اليد عليها، وكلما كان الباحث الأسلوبي أكثر إلماماً بقواعد النحو وأحكامه كان أكثر تمكناً من التحليل الأسلوبي، والتعليل لأجزائه[3].

ويمثل النحو بمعناه التركيبي، وقواعده الكلية بؤرة مهمة ومركزية من بؤر التقاء الدراسات الأسلوبية[4]، إذن العلاقة بين الأسلوبية وقواعد النحو علاقة تكاملية، بل تلازمية، فليس هناك إبداع أسلوبي من غير وجود قواعد نحوية ولغوية قد تمكنت في ذهن المبدع، وتمكن منها، كما هي كذلك بالنسبة للناقد الأسلوبي، والمتذوق لجماليات الإبداع، وربما أوحى قول بعض الدارسين أن هناك تقاطعاً بين مقتضيات

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب / 111.
(2) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: د. حميد الحمداني / 39 - 40.
(3) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله سليمان / 37 - 38.
(4) البلاغة والأسلوبية / 148.

النحو، وإمكانات الأسلوب، إذ قال: " إن النحو يحدد لنا ما لا نستطيع قوله من حيث يضبط قوانين الكلام، في حين تقفوا الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي، والأسلوبية تثبت "[1]، وكأن هذا الحكم قصر مهمة النحو على تمييز الصواب من الخطأ في مجال القول، وجعله أقرب في أحكامه وضوابطه إلى مجال لغة الخطاب النفعي، بل كأنه قصر عمل النحو على ذلك، واستبعده من مجال الإبداع الفني الأدبي ...

وليس الأمر على هذا الوجه، بل إن أفانين الأساليب تنطلق من خلال ضوابط القواعد النحوية، وتدور بين تلافيفها، والأسلوب في واحد من دلالته توظيف إمكانات اللغة وقواعدها[2] النحوية لخلق نص فني يشع بالأساليب المتميزة.

وعودا على بدءٍ، فأقول لما كان الشعر في أحد أوصافه يمثل فن اللغة، كما قال (فاليري) [3]، وكل شاعر يعرف بما يقوله وليس بما يفكر فيه[4]، فإن على البحث ـ بوصفه يعالج نصاً شعرياً ـ أن يميط اللثام عن خصائص الأسلوب الزهيري في مستوى التراكيب وغيره من مستويات الكلام، للوقوف على جماليات لغته الشعرية، إذ إن استعمال اللغة لغرض التأثير الجمالي يعني حقل الأدب والأسلوب[5]، وكما قرر في قواعد النقد الأدبي أن اللغة الشعرية لا تخضع لمقاييس الصدق الواقعي وعدمه، إذ لا يمكن وصفها بكونها صحيحة، أو خاطئة[6] إنها لغة لها خصوصيتها من خلال قوانينها التي تعمل بها، لاً عن إسهام (الشعرية)[*] في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي،

(1) الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي / 56.
(2) البلاغة والأسلوبية / 148، والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية / 5 - 6.
(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل / 347.
(4) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري / 40.
(5) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف / 145.
(6) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد / 226.
(*) عرفت الشعرية بكونها: علم يبحث في القوانين العامة، أو الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي. الشعرية، تزفيتان تودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة / 23.

ذلك الإسهام الذي عد جوهريا[1]، من ذلك كله اكتسبت اللغة الشعرية خصوصية ميزتها عن لغة الأنواع الأدبية الأخرى[2].

ومن المهم في هذا المقام وقبل الشروع في تأشير السمات الأسلوبية في شعر زهير، أن نذكر أن الخصائص الأسلوبية لا تقتصر على رصد ظواهر العدول التركيبي في شعر الشاعر، أو ما سمي بالانزياحات أو الانتهاكات فحسب، بل " إن دراسة الأسلوب الجاري على النسق المألوف قد يبهرنا أحياناً أكثر مما يبهرنا النوع الأول، ولذا يجب أن نتحرى في الصياغة ما فيها من منبهات تعبيرية لها طبيعة جملية من ناحية، وطبيعة استمرارية من ناحية أخرى، كما يجب أن نتحرك وراء التكراريات التي تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية في ألوان الأداء، مما يكسب حيوية تؤثر في الشكل اللغوي، فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينهما قطب النظام الجمالي في الكلام "[3]، وعلى وفق هذا التصور، فإن المؤشرات الأسلوبية تنقسم بشكل عام إلى قسمين رئيسين:

الأول: ما اصطلح عليه في الأسلوبية (الانحرافات) التي خالفت الرتب المحفوظة من قواعد اللغة، أو ظواهر العدول التركيبي.

الثاني: الظواهر الصياغية السياقية الملفتة للنظر، والتي تتكرر أكثر من غيرها من الظواهر الأخرى في النص، ويؤثرها المبدع في نصه، سواء أكان واعياً باختياره تلك التكرارات، أم غير واع، ولاشك في أن توقيع الأديب على صيغة ما، وترداده لفظة معينة، إنما وراؤه سبب ما، يجب على

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل / 53.
(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان/ 182، وقضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون / 19.
(3) البلاغة والأسلوبية / 133.

الدارس الأسلوبي التوصل إليه[1]، أو التماس مسوغ يضيء تلك السمة، ليربطها بشخصية المنشيء، وطبيعة الرسالة الأدبية[2].

ومن خلال رصد الظواهر الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في شعر زهير، كشف البحث عن مجموعة من الخصائص الأسلوبية طبعت أسلوبه الشعري، حتى ميزته من غيره من الشعراء، منها ما يوصف بكونها عدولاً عن القاعدة (الرتب المحفوظة)، وأخرى مثلت ظواهر أسلوبية استأثرت بعناية الشاعر أكثر من غيرها، حتى صارت مؤشرات أسلوبية تتراءى للقاريء، وأبرز تلك السمات:

أولاً: الشرط.

ثانياً: الوصل.

ثالثاً: التوكيد.

رابعاً: التقديم والتأخير.

خامساً: التعلق التركيبي.

أولاً: الشرط:

لما كان الشعر قولاً ينطبق على كل واقعة من الوقائع الجزئية التي لا حصر لها، والتي تتألف من تعبير لغوي منطوقاً كان أم مكتوباً، ومن ظرف معين زماني، ومكاني[3]، فلا جرم أن يخضع لمعايير التحليل الأسلوبي، والفرق بين التحليل الأسلوبي والأحكام المرتجلة الانطباعية يكمن في تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لنا، إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الارتسام، وهو أمر إذا حققناه غدت قضيته الذاتية، والقضايا المماثلة لها مشكلات زائفة، ومن سلم بهذه الفرضيات اعتقد

(1) معايير تحليل الأسلوب / 34.
(2) علم الأسلوب، د. صلاح فضل / 172.
(3) اللغة والإبداع مباديء علم الأسلوب، شكري عياد / 41.

بغايات الأسلوبية، وهي عقلنة المعطى الفني، ومن ثم إرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية[1].

وبناء على ذلك فمن الموضوعية الأسلوبية وضع اليد على أبرز ملامح الأسلوب في شعر زهير، ويشكل (أسلوب الشرط) أبرز مؤشر أسلوبي تركيبياً، وأطلق بعض منظري الأسلوبية على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة مصطلح (المؤشرات الأسلوبية)، وذلك لكونها عناصر لغوية تظهر في مجموعة سياقية محددة بنسب تتفاوت في معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى[2]، والناظر في ديوان زهير لا يكاد يجد قصيدة، تخلو من ذلك الملمح الأسلوبي.

وقد عرف الشرط بكونه " تعليق شيء بشيء، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني، وقيل: الشرط ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجاً على ماهيته "[3] إذن هناك تعليق في الأسلوب الشرطي، وهذا التعليق إما معنوي، أو نظمي لفظي بأداة الشرط، والأداة: مبنى تقسيمي يؤدي معنى التعليق، والتعليق بالأداة أشهر أنواع التعليق في العربية[4]، وهنا تجدر الإشارة إليه أن الجملة الشرطية على وفق وجود الأداة وعدمه، تنقسم إلى نمطين هما[5]:

- جملة شرطية تتضمن أداة الشرط، وهذا النوع أكثر شيوعاً في الاستعمال اللغوي.
- جملة شرطية خالية من أداة الشرط.

(1) الأسلوبية والأسلوب / 60 - 61، والأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية / 51.
(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته / 219.
(3) التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني / 73. و البرهان في علوم القرآن، الزركشي: 2 / 354.
(4) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان / 123.
(5) السياب ونازك والبياتي دراسة لغوية، د. مالك يوسف المطلبي / 67.

أمْاط الشرط:

الشرط بـ (إنْ) و (إذا):

أكثر الأدوات الشرطية استعمالاً لديه (إذا) و (إن)، فأما (إذا) فهي: ظرف لما يستقبل من الزمان متضمن معنى الشرط[1]، والأصل في (إذا) أن تستعمل في الأمر المقطوع بحصوله، وللكثير الوقوع[2]، ويكون زمنها محدداً معلوماً بخلاف (إنْ)، قال سيبويه: " (إذا) تجيء وقتاً معلوماً، ألا ترى أنك لو قلت: آتيك إذا احمر البسر كان حسناً، ولو قلت: آتيك إن احمر البسر كان قبيحاً "[3]، وجلى (المبرد) الأمر بشكل واضح، إذ قال: " وإنما منع (إذا) من أن يجازى[4] بها، لأنها مؤقتة، وحروف الجزاء مبهمة، ألا ترى أنك إذا قلت: إن تأتني آتك، فأنت لا تدري أيقع منه إتيان أم لا ... فإذا قلت: (إذا أتيتني)، وجب أن يكون الإتيان معلوماً، ألا ترى إلى قول الله عز وجل ﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنشَقَّتْ ﴾ (*) إن هذا واقع لا محالة "[5] وهكذا فإن الشرط بـ (إذا) على الوصف السابق يدل على تحقق الأمر ووقوعه في زمن موقوت، وكما عبر عنه بعضهم: المتيقن والكثير الوقوع[6]، أو المقطوع بوقوعه[7]، بخلاف (إنْ) كما سيأتي.

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في معانٍ مختلفة، وسياقات شتى، تضمنت الحديث عن الممدوحين ووصف الرحلة والراحلة، وبعض حيوانات الصحراء ... ومما لا جدال فيه أن ثمة أسباباً تكمن وراء تركيز الشاعر على الإكثار من توظيف الشرط في شعره بصورة عامة، والأداة (إذا) بصورة خاصة، إذ إن المبدع في عمله الفني يروم بث أفكاره وعواطفه، تلك الأفكار والعواطف تأخذ طريقها إلى التعبير،

(1) موسوعة الحروف في العربية، د. إميل بديع يعقوب / 78.
(2) معاني النحو، د. فاضل السامرائي: 4 / 451.
(3) الكتاب: 1 / 433.
(4) المقصود بـ (يجازى بها) في قول المبرد: يجزم بها، فهي أداة شرط غير جازمة.
(*) سورة الانشقاق، من الآية 1.
(5) المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: 2 / 55 - 56.
(6) الإتقان في علوم القرآن، السيوطي: 1 / 149.
(7) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: 1 / 88 - 89.

وبأسلوب ينم عن فرادة صاحبه، وذلك التعبير في حقيقته وسيلة إسقاط تكشف عن طبيعة صاحبه، وشخصيته الظاهرة والباطنة، وهذا يتجسد في شعر زهير من خلال ملامح أسلوبية كثيرة، من ابزرها توقيعه على (أسلوب الشرط)، بما يعطيه تمييزاً ظاهراً من غيره من الشعراء الجاهليين، والأسلوب ـ في واحد من جوانبه ـ ميدان تجسد فيه ملامح شخصية الأديب الفكرية والعاطفية، زد على ذلك أن الشعر على وجه الخصوص ـ من بين الأنواع الأدبية ـ يمثل إعادة بناء للوجود من زاوية نظر الشاعر، فالشاعر الفنان لا يعكس الواقع الذي يعيش فيه، بل يهدمه ليعيد بعثه من جديد، لأن الشعر " طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون إعادة خلق جديدٍ، وهو هنا ـ تنشيط للذات، وتفريغ للمكبوتات، وهو بذلك إراحة نفسية من ضغوط غائصة "[1]، وسيحاول البحث تلمس الأسباب الكامنة وراء طغيان هذا الملمح الأسلوبي (أسلوب الشرط).

ومن السياقات التي مثل أسلوب الشرط فيها مؤشراً أسلوبيا بارزا قصيدته في مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف، إذ وظف فيها أكثر من أداة شرط، ومنها (إذا)، و (إنْ)، حيث جاءتا متساوقتين، وفي مواضع كثيرة من القصيدة، حيث لجأ الشاعر إلى تكرارهما، فقال مادحاً[2]:

تـــأوبني ذكـــرُ الأحبـــةِ بعـــدما ... هجعـتُ ودونـي قُلـةُ الحـزنِ فالرمـلُ

فأقسـمتُ جهـداً بالمنـازلِ مـنْ مِنـىً ... ومـا سـحفتْ فيـهِ المقـاديمُ والقمـلُ

لأرتحلـــنَّ بـــالفجرِ ثُـــم لأدأبـــنْ ... إلـــى الليـــلِ إلا أنْ يُعرّجنـــي طَفـــلُ

إلـى معشـرٍ لـمْ يـورثِ اللـؤمَ جـدُّهمُ ... أصـاغرَهم وكُـلُّ فحـلٍ لـهُ نجْـلُ

تـربَّصْ فـإنْ تقـوَ المـرورىاةُ مـنهمُ ... وداراتُهـا لا تُقـوَ مـنهمُ إذاً نخـلُ

(1) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد / 19.
(2) ش د / 98 - 105.

فإنْ تقو يَا منهمُ فإن مجْجراً وجزعَ الحَسا منهمُ إذاً قلما يَخلو
بلاد بها نادمتهم وعرفتهم فإن أوحشت منهم فإنهم بسل
إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوال الرماح لا قصار ولا عزل
فإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم وكانوا قديماً من منايـاهم القتل
بخيل عليها جنة عبقرية جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا
عليها أسود ضاريات لبوسهم سوابغ بيض لا يخرقها النبل
إذا لقحت حرب عوان مضرة ضروس تهر الناس أنيابها عصل
قضاعية أو أختها مضرية يحرق في حافاتها الحطب الجزل
تجدهم على ما خيلت هم إزاءها وإن أفسد المال الجماعات والأزل

ونلحظ أن الشاعر قد مهد لمديحه بالبوح عن شوقه العارم تجاه المحبوبين (الممدوحين) باستخدام أساليب، منها التوكيد، فضلاً عن تصوير مشاعر الحنين التي تصطدم بالتؤدة (تربص) وعلى ما يبدو إنها من سماته الشخصية، إلا أنها غالبتها مشاعر الحنين والشوق، وهذا يمثل أسلوباً من البوح عن شدة الرغبة في الرحلة إلى الممدوحين (وهي متخيلة) ...

وما يعنينا في هذا المقام (أسلوب الشرط) ـ بوصفه موضوع المبحث ـ، إذ إنْ الشاعر وظف (إنْ) و (إذا) الشرطيتين، حيث تكررت الأولى أربع مرات، في حين تكررت الثانية (مرتين)، وقد مرت الإشارة إلى السمة الدلالية التي اختصت بها (إذا)، ونلحظ أن الشاعر استخدم كلا منهما في سياق خاص، وهو استخدام مقصود ينسجم مع دلالة كل منهما، قال الزوزني: " أما (إنْ) و (إذا) فهما للشرط في الاستقبال، لكنهما يفترقان في شيء، وهو أن الأصل في (إنْ) ألا يكون الشرط فيها مقطوعاً بوقوعه، كما تقول لصاحبك: (إن تكرمني أكرمك)، وأنت لا تقطع بأنه

يكرمك، والأصل في (إذا) أن يكون الشرط فيها مقطوعاً بوقوعه، كما تقول: (إذا زالت الشمس آتيك)، ولذلك كان الحكم النادر موقعاً بـ (إنْ)، لأن النادر غير مقطوع بـــــــــه فـــــــــي غالـــــــــب الأمـــــــــر "[1]،

و (إنْ) و (إذا) وإن دلا على وقوع الشرط في المستقبل، إلا أنهما يفترقان في تحديد نسبة حصوله، ودرجة وقوعه، فالشرط بـ (إذا) متحقق، أو يكثر تحققه، بخلاف (إنْ) التي يشك في حصول شرطها، ويندر وقوعه، ولذلك نرى زهيراً وظف (إنْ) في المواضع المشكوك في وقوع الشرط فيها:

تـــربص فـــإن تقـــو المـــرورة مـــنهم ودارتهـــا لا تقـــو مـــنهم إذا نخـــل

فـــإن تقويـــا مـــنهم فـــإن محجـــرا وجـــزع الحســـا مـــنهم إذا قلمـــا يخلـــو

بـــلاد بهـــا نـــادمتهم وعـــرفتهم فـــإن أوحشـــت مـــنهم فـــإنهم بســـلُ

وفي معنى آخر:

فـــإن يقتلـــوا فيشـــتفى بـــدمائهم وكـــانوا قـــديما مـــن منايـــاهم القتـــل

وقولـه (فإنْ تقو): أي (تنقص)، ومنـه: الأرض القواء: وهـي التـي لا يسكنها أحد، وأقوت الدار: إذا قلت من أهلها[2]، فالإقواء: يعني الذهاب والانقراض بالموت أو نحوه، وكذلك القتل، ولهذا لما كان المعنى يدل على الفناء مما يعني عدم لقاء الأحبة الذين ارتحل إليهم الشاعر، نرى أنه أتى بـ (إنْ) الشرطية التي غالباً ما يكون الشرط بها غير متحقق، وهذا ملمح نفسي، فضلاً عن كونه دلالياً، فأما من حيث كونه نفسياً فلأنه يدل على المشاعر التي كانت تعتمل في قلب الشاعر الذي كان يعمر بأمل اللقاء، وطول العمر والبقاء للممدوحين، وكونه دلالياً، فالشاعر كان قاصداً الإيحاء بدلالة البقاء والمكوث لأولئك، ولهذا جاء بالفعل الدال على الفناء (تقو، أوحشت) شرط لـ (إنْ) المشكوك بوقوع شرطها.

(1) الإيضاح في علوم البلاغة: 1 / 88 - 89، والأشباه والنظائر، السيوطي: 2 / 225.
(2) مقاييس اللغة، ابن فارس / 836.

ولتأكيد المعنى المشار إليه، نراه يعتمد أسلوب التكرار لـ (أداة الشرط إنْ)، ولفعل الفناء والذهاب (تقو) منفياً بالمعنى الشرطي الدال على عدم الوقوع، فضلاً عن أداتي النفي (لا تقو)، (قلما يخلو)، ولاشك أن هذا التكرار فيه دلالة التأكيد على معنى البقاء والاستمرار فضلاً عن تصوير عمق الحنين الجارف إلى اللقاء وهو بعد نفسي، إذ أن من دلالة التكرار في التعبير التأكيد، والبعد النفسي.

وعلى العكس مما سبق، رأينا الشاعر في موطن المديح موظفاً أداة الشرط (إذا) الدالة على تحقق وقوع الشرط، أو كثرة وقوعه:

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوال الرماح لا قصار ولا عزل

وقوله:

إذا لقحت حرب عوان مضرة ضروس تهر الناس أنيابها عصل

قضاعية أو أختها مضرية يحرق في حافاتها الحطب الجزل

تجدهم على ما خيلت هم إزاءها وإن أفسد المال الجماعات والأزل

فلما أراد وصفهم بالشجاعة والسرعة إلى نجدة (الصريخ) المستغيث، استعمل (إذا) (إذا فزعوا)، (إذا لقحت)، والمعنيان متقاربان، فكلاهما يدلا على كثرة خوضهم الحروب، ولتجسيد هذه الدلالة جاء بـ (إذا) ليدلل على تحقق هذه الصفة بهم، وفضلاً عن ذلك وظف الأسلوب الاستعاري التصويري للتدليل على تمكن صفة الشجاعة فيهم، من خلال تجسيد هول المعارك التي يخوضونها: (إذا فزعوا طاروا) باستعارة فعل الطيران، و (إذا لقحت حرب عوان مضره) بالاستعارة المكنية التي صورت الحرب على هيأة حيوان متوحش مرعب ...

وفي القصيدة السابقة نفسها، نراه يوظف أداتي الشرط (إذا) و (إن) بأسلوب آخر، إذ قال[1]:

(1) ش د / 110 - 113.

إذا السنة الشهباء بالناس أجحفت ... ونال كرام المال في السنة الأكل

رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم ... قطيناً لهم حتى إذا أنبت البقل

هنالك إن يستخبلوا المال يخبلوا ... وإن يسألوا يعطوا وإن ييسروا يغلوا

وفيهم مقامات حسان وجوهها ... وأندية ينتابها القول والفعل

وإن جئتهم ألفيت حول بيوتهم ... مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل

وإن قام منهم قائم قال قاعد ... رشدت فلا غرم عليك ولا خذل

نرى الشاعر جعل فعل الشرط (جملة اسمية) (إذا السنة الشهباء بالناس أجحفت) وهو عند الجمهور من باب الحذف لفعل الشرط الذي يفسره مذكور في الجملة، والتقدير عندهم: (إذا أجحفت السنة الشهباء ...)، إذ إن أداة الشرط عندهم لا يليها إلا أفعال، وإذا ورد بخلاف ذلك فإنه يؤول[1].

ولعل القول بالحذف، واللجوء إلى التأويل في مثل هذه المواضع مفسد لجمال اللغة، والصواب أن يكون ذلك من باب تقديم الاسم على الفعل، وفي نص الشاعر التقديم مقصود (إذا السنة الشهباء) فلما أراد أن يصور مدى كرم الممدوحين وإيثارهم في أصعب الظروف التي تجعل الإنسان بدافع حب نفسه أن يفكر في سلامتها فيلجا إلى إدخار القوت الذي به تدوم عند نفاده من أيدي الآخرين .. قدم ذكر (السنة الشهباء) أي البيضاء كناية عن خلو الأرض من أي نبات بسبب القحط، أو لكثرة الثلوج التي تغطيها فتقتل الحياة فيها، والتقديم غرضه العناية والاهتمام، لكون الشاعر قصد تركيز الحديث على شدة تلك السنة، فضلاً عن غرض التهويل.

فالممدوحون في مثل هذه الظروف مأوى للناس، وصريخُ لهم، وقوله: (حتى إذا أنبت البقل) توظيف ثان لـ (أداة الشرط) (إذا) مسبوقة بـ (حتى)، وتدل حتى على

(1) المقتضب: 2 / 74، وهمع الهوامع، السيوطي: 2 / 66.

الغاية[1] وعلى كون ما بعدها جزء مما قبلها[2]، وفي ذلك إشارة إلى شمول صفة الكرم في السراء والضراء، وفي كل الأوقات.

ومما يميز سمة استخدام (إنْ) الشرطية في هذا السياق كونها شكلت جزءاً من سياق قام بوظيفة جواب الشرط في قوله: (حتى إذا نبت البقل)، أو هو جزء منه:

هنالك إن يستخبلوا المال يخبلوا وإن يسألوا يعطوا وإن ييسروا يغلوا

والشاعر بجعله (إن) الشرطية وسياقها جزءاً من جواب الشرط، أفقدها ـ بمقتضى السياق ـ دلالتها في كونها مشكوكاً بوقوع شرطها، وقد شكل الظرف (هنالك) وصلاً وربطاً لما بعده بما قبله دلالياً، فاستحال إلى نص واحد لا يمكن تجزئته، ومما عمق دلالة الاتصاف بالكرم المتقابلات تركيبياً:

إن يستخبلوا ـ إن يسألوا / يسألوا ـ ييسروا / يعطوا ـ يغلوا / يخبلوا ـ يغلوا

وهو نوع من التوازي التركيبي، وأفاد الشمول والاستغراق بصفة العطاء، ومن ثم الغنى لكون الممدوحين مغالين في الميسر.

وكذلك في قوله[3]:

وإن جئتهم ألفيت حول بيوتهم مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل

وإن قام منهم قائم قال قاعد رشدت فلا غرم عليك ولا خذل

والبيتان مثلاً ـ بمقتضى واو الوصل ـ جزءاً من الصورة التي وصفهم فيها في أيام الرخاء، (حتى إذا نبت البقل)، و (إن) الشرطية ـ في هذا السياق ـ دلت على معنى الشرط المحتمل الوقوع، إذ إنَّ من استعمالاتها ـ فضلاً عما سبق ـ " فيما يحتمل الوقوع وعدمه، أو في الذي يحدث قليلاً[4]، وكأن الشاعر في هذا التوظيف أراد أن يصور جانباً من أحوالهم وحياتهم في أيام الرخاء، فهو يقول للمخاطب حالهم

(1) كتاب معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني / 19.
(2) مغني اللبيب: 1 / 123.
(3) ش د / 113.
(4) الشرط بـ (إنْ) و (إذا) في القرآن الكريم، د. علي فوده / 60، بحث منشور.

كذا وكذا، إذ إن من معاني الشرط في بعض سياقاته الحال[1]، كما يقول أحدنا: إنْ جئته صباحاً فهو موجود، وإن جئته مساءً فهو كذلك ...

وفي وضع آخر نراه وظف (إذا) للإيحاء بتمكن صفة (الشجاعة) أيضاً في ممدوحه (هرم بن سنان)، إذ قال[2]:

ألم تر ابن سنان كيف فضله ... ما يشتري فيه حمد الناس بالثمن
وحبسه نفسه في كل منزلة ... يكرهها الجبناء الضاقة العطن
حيث ترى الخيل بالأبطال عابسة ... ينهضن بالهندوانيات والجنن
حتى إذا ما التقى الجمعان واختلفوا ... ضربا كنحت جذوع النخل بالسفن
يغادر القرن مصفراً أناملـه ... يميل في الرمح ميل المائح الأسن

ونلحظ في مبتدأ تلك المقطوعة أسلوب الاستفهام التقريري الموجه نحو المتلقي المخاطب، وفعل الرؤية (ألم تر) مقصود به العلم، وهو شائع في الاستعمال الفصيح[3]، وكأن وصف الممدوح الذي سيأتي قد أصبح من المعلومات لدى المخاطب المفترض، وجاء الشاعر ـ عبر أسلوب الاستفهام التقريري ـ ليذكره إن نسي أو تناسى ... والصفة التي قررها الشاعر حبه الثناء عن طريق الأفعال الطيبة، والشجاعة التي كنى عنها، وأكدها في الأبيات الأربعة الأخيرة، حيث فصلها بعضها عن بعض، وأتي بها مستأنفة من دون أي وصل، وذلك لكونها بمنزلة المؤكدة بعضها بعضاً، فقوله: (وحبسه نفسه ...) وصف للقاء العدو، في أرض المعركة، ثم عاد وكرر المعنى بصورة أجلى في البيت الذي يليه (حيث ترى الخيل بالأبطال عابسة ...)، وهو كناية عن اشتداد المواجهة، وحمي الوطيس، ثم عاد وعبر عن المعنى نفسه بأسلوب تقريري، واستعمل (حتى)

(1) معاني النحو: 4 / 447.
(2) ش د / 120 - 121.
(3) لسان العرب: 4 / 291، 300.

التي تفيد معنى الغاية[1] في هذا السياق، كما سيأتي تفصيل ذلك، بوصفها أداة وصل وربط لما بعدها بما قبلها، ومرة أخرى وظف أداة الشرط (إذا) بما تحمله من دلالة تحقق وقوع الشرط، إلا أنه أكد هذا المعنى بـ (ما) الزائدة، وهي ـ في مثل هذا السياق ـ تفيد التوكيد[2]، وأفادت تمكن صفة لشجاعة في أشد لحظات القتال شراسة، ولتصوير هول تلك اللحظات، نرى زهيراً استعان بصورة تشبيهية تأرة، عندما شبه ضرب السيوف وحدتها بنحت جذوع الناخل بواسطة الفؤوس، وصورة كنائية تأرة أخرى، عندما كنى عن قتل (القرن) وهو الخصم الشجاع العنيد، والحالة التي سيؤول إليها (مصفراً أنامله) وهو يميل من شدة الضربة التي تلقاها من الممدوح (بن سنان) ـ برمحه كميل (المائح) أي المستقي الذي يخرج الماء من البئر، وقد غشي عليه أو كاد من معه ماء البئر الكريهة، وهي صور متداخلة تشف عن أسلوب زهير في إيراد صوره الشعرية متداخلة متراكمة كما سيأتي توضيحه في موضعه.

ومما يلفت نظر القاريء لشعر زهير كثرة توظيف (حتى) داخلة على (إذا) الشرطية غير الجازمة، كما مر في الأبيات السابقة، والمتتبع لمعاني (حتى) عند علماء اللغة، يجد منها: إفادتها معنى الغاية[3]، وكونها ابتدائية، قال ابن هشام: " حتى: حرف يأتي لأحد ثلاثة معانٍ: انتهاء الغاية، وهو الغالب "[4]. وقال في موضع آخر: " الثالث من أوجه حتى: أن تكون حرف ابتداء، أي حرفاً تبتديء به الجمل، أي تستأنف "[5] ومنها قوله تعالى: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا فَشِلْتُمْ وَتَنَٰزَعْتُمْ فِي ٱلْأَمْرِ ﴾[6] و (حتى) في هذا التركيب وأمثاله حرف ابتداء [7].

(1) كتاب معاني الحروف / 119.
(2) المقتضب: 2 / 54، وشرح المفصل، ابن يعيش: 9 / 5، وهمع الهوامع: 2 / 63.
(3) كتاب معاني الحروف / 119.
(4) مغني اللبيب: 1 / 122.
(5) م. ن: 1 / 128.
(6) سورة آل عمران من الآية: 152.
(7) مغني اللبيب: 1 / 129.

ولو تفحصنا الدلالة التي أفادتها (حتى إذا) في سياقاتها المتعددة التي وردت في شعر زهير، للحظنا إفادتها معنى انتهاء الغاية، فضلاً عن كونها حرف ابتداء، لكنه قام بوظيفة الوصل، كما نستطيع أن نستوحي معنى تصاعد الأحداث في السياقات السابقة، ذلك أنها أي (حتى إذا) وظفت في سياقات قصصية في المواضع التي جاءت فيها، وفي تلك القصص نوع من الأحداث النامية المتصاعدة التي تبلغ ذروة الصراع، وفي تلك اللحظة نرى الشاعر يأتي بـ (حتى إذا) ليصور قمة الصراع التي بلغتها الأحداث، ويمثل ذلك نهاية جزء (انتهاء الغاية)، ليبدأ مشهد آخر من القصة المؤلفة أصلاً من عدة مشاهد، وتؤدي في هذه اللحظة وظيفة الاستئناف.

وهذا الملحظ ينطبق على المواضع التي ورد فيها التركيب (حتى إذا)، كما لمسنا ذلك في وصف شجاعة الممدوح في أرض المعركة في الأبيات السابقة، إذ عرضها في منحى ذي طابع قصصي، وكما تجسد ذلك في المواضع الأخرى، ومنها: صفة الصراع بين الثور الوحشي (المشب) وبين كلاب الصيد، إذ قال [1]:

كأن كوري وأنساعي وميثرتي ... كسوتهن مشبا ناشطا لهقا

رعى بغيث لأوراك فناصفة ... من الشتاء فلما شاوه نفقا

فبات معتصماً من قرها لثقاً ... رش السحاب عليه الماء فاطرقا

يمري بأظلافه حتى إذا بلغت ... يبس الكثيب تداعى الترب فانحرفا

مولي الريح روقته وجبهته ... حتى دنا مرزم الجوزاء أو خفقا

ليلته كلها حتى إذا حسرت ... عنه النجوم أضاء الصبح فانطلقا

فصبحته كلاب شدها خطف ... وقانص لا ترى في فعله خرقا

زرق العيون طواها حسن صنعته ... مجوعات كما تطوي بها الخرقا

(1) ش د / 42 - 48.

حتـــى إذا ظـــن قـــرن الشـــمس غالبـــة وخـــاف مـــن جانبيـــه النهـــر والرهقـــا

كـــــر ففـــــرج أولاهـــــا بنـــــا قـــــدة نجـــلاء تتبـــع روقيـــه دمـــا دفقـــا[1]

يمكن أن تمثل تلك الأبيات مشهداً قصصياً كلياً، مكوناً من جزأين، الأول: رعي الثور الوحشي في ليلة شتاء باردة، وقد أصابه بلل السحاب، والثاني: تحركه وانتقاله طلباً للكلأ في لحظات الصبح المبكرة، ولقاؤه كلاب الصيد.

وفي هذه المقطوعة نلمح أكثر من سمة أسلوبية عرف بها زهير، منها: إلحاحه على تحقيق صورته عبر أسلوب التفضيل في الأوصاف التي رسم من خلالها صورة الثور الوحشي، وحركته في ليلة الشتاء الباردة، وكيفية استتاره من البرد، ثم في وصف كلاب الصيد وسرعتها في عدوها، ومهارة الصياد، وأخيراً في وصف المعركة الخاطفة بين الثور والكلاب، وانقضاض الثور عليها ...

والسمة الأخرى التي تتجلى في المقطوعة السابقة استعماله الألفاظ الغريبة في تلك اللوحة الشعرية، وهو أسلوب عرف به، إذ إنه عندما تكون المعاني الشعرية مطروقة من شعراء آخرين، فإنه يعمد إلى الغريب من الألفاظ لإثبات قدراته [2] ...

وما يعنينا في هذا المبحث توظيفه (حتى إذا) في ثلاثة مواضع، وتتمثل كلها بؤر توتر تتصاعد فيها الأحداث، وكانت (حتى) فيها أداة ربط لأجزاء القصة، الموضع الأول يحكي ردة فعل الثور الوحشي ليحمي نفسه من البرد القارص في ليلته، إذ قال [3]:

فبـــات معتصـــماً مـــن قرهـــا لثقـــا رش الســـحاب عليـــه المـــاء فأطرقـــا

(1) و (الكور) الرحل والمتاع، و (الأنساع) ما يشد به الرحل والمتاع، و (الميثرة)، ما يضعه الفارس والراكب على الراحلة ليقعد عليه، (أوراك وناصفة) اسما مكان من بلاد تميم، (الشأو) الزمن و (نفق) نفد، و (القر) البرد، (يمري) يحفر ويستخرج، (المرزم) نجم، و (شدها خطف) عدوها سريع، (قانص) صياد، ش د / 42 - 48.

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 31 - 32.

(3) ش د / 46.

يمـــري بأظلافـــه حتـــى إذا بلغـــت يـبس الكثيـب تـداعى التـرب فانحرفـا

فبينما الثور يحفر التراب ليبني لـه ملجأ من البرد، إذا بـالتراب ينهـال عندما بلغ ارتفاعاً عالياً، فجاءت (حتى) مفيدة دلالة انتهاء الغاية، وأداة ربط لما بعدها مع ما قبلها ... والجزئية الأخرى في سياق الدلالة على نهاية الليل، وبزوغ ضياء الفجر، إذ

قال [1]:

ليلتـــه كلهـــا حتـــى إذا حســـرت عنـه النجـوم أضـاء الصـبح فانطلقـا

وهذه اللحظة تمثل نقطة التقاء بين زمنين، الأول في نهايته والثاني في بدئه، وقد أفادت (حتى إذا) هذا المعنى ... وهي بؤرة أخرى من بؤر تصاعد الأحداث، ويأتي المشهد الثالث مصوراً لحظة تصارع الثور مع كلاب الصيد [2]:

فصـــبحته كـــلاب شـــدها خطـــف وقـانص لا تـرى فـي فعلـه خرقـا

حتـــى إذا ظـــن قـــرن الشـــمس غالبـــة وخـــاف مـــن جانبيـــه النهـــر والرهقـــا

كـــــر ففـــــرج أولاهـــــا بنافـــــذة نجـــلاء تتبـــع روقيـــه دمـــاً دفقـــاً

وهو الجزء الأخير من القصة، إنها لحظة لقاء كلاب الصيد، والخوف منها الذي مثل قمة الحدث فالانقضاض عليها مستخدماً قرنيه (روقيه) الحادين ليطعنها طعنة نافذ مستديرة عميقة، وجاءت (حتى) متوسطة اللحظتين (اللقاء والانقضاض) وبينهما لحظة الخوف، مؤدية دور الرابط، ودالة على تصاعد الحدث ...

وثمة مواضع أخرى مشابهة، وظفت فيها (حتى إذا) مفيدة الدلالة نفسها، ومؤدية الوظيفة السابقة ذاتها [3].

(1) ش د / 46.
(2) ش د / 46 - 48.
(3) ش د / 37، 181، 244، 273، 274.

ومما يلحظ في سياقات الشرط بـ (إذا) من حيث التركيب، أنها جاء على نمطين، من حيث نوع الجمل الداخلة عليها:

-دخولها على جملة فعلية، وهو الأكثر في شعر زهير [1]، ولاسيما في سياقات حديثة عن رحلته وراحلته، ومواقف تتضمن دلالات حركية وانتقالية، ومن المعلوم لدى علماء اللغة أن التعبير بالجملة الفعلية يتضمن دلالة التجدد والحدوث [2]، وهذا الملمح الدلالي يتسق مع سياق الأحداث التي وصفها الشاعر في تلك المواطن.

- دخولها على جملة اسمية، ويأتي بنسبة أقل في شعره [3]، ومما يستوحى من سياقات (إذا) مع شرطها (الجملة الاسمية) دلالة ثبوت الصفة في المخبر عنه في الجملة، ومعظمها جاء في دلالة إثبات صفة السرعة للناقة، أو أي صفة أخرى.
- ومما يلحظ في سياق (إذا) كذلك، تقدم جواب شرطها على فعل شرطها في مواضع، من ذلك قوله [4]:

جلد يحث على الجميع إذا كره الظنون جوامع الأمر

وقوله [5]:

أن نعم معترك الجياع إذا خب السفير ومأوى البائس البطن

من لا يذاب له شحم النصيب إذا زار الشتاء وعزت أثمن البدن

(1) ش د / 37، 39، 46 - 47، 62، 65، 69، 72، 92، 102، 103، 120، 121، 122، 130، 138، 142، 144، 168، 181، 185، 191، 196، 213، 215، 240، 261، 267، 273، 274، 280، 296، 354، 356، 357، 364، 365.

(2) معاني الأبنية في العربية، د. فاضل السامرائي / 9، والتعبير القرآني، د. فاضل السامرائي / 24.

(3) ش د / 41، 110، 191، 260، 266، 275، 209، 300، 377.

(4) ش د / 93.

(5) ش د / 122.

ومن دلالات ذلك التقديم، إبراز شأن المقدم، إذ هو موطن العناية والاهتمام في سياق الحديث، قصداً لتعظيمه وتأكيده، ولإظهاره على أنه صفة في المذكور ثابتة، تتجسد في أفعاله لحظة حصول ما يستدعيها.

ومن السياقات التي وظف الشاعر فيها (إذا) و (إن) مفرقاً في دلالتيهما، قوله في مديح ابن سنان [1]:

إذا جرفت مالي الجوارف مرة تضمن رسلا حاجتي ابن سنان

وحاجة غيري إنه ذو موارد وذو مصدر من نائل وبيان

يسن لقومي في عطائي سنة فإن قومي اعتلوا علي كفاني

نلمح الشاعر في هذا السياق بغية تأكيد صفة الكرم وكونه من طباع الممدوح، وظف (إذا) بما تحمله من دلالة تحقق وقوع المشروط بها، ومما يوحي به من دلالة قوله

(إذا جرفت مالي) حقيقة وقوع الحدث، أتى بهذا المعنى المتحقق الوقوع، ليؤكد اتصاف الممدوح بالكرم عليه وعلى غيره، فكلما أصابت ماله جائحة، كان الممدوح متأهباً لمساندته، وسداد حاجته، وليس هذا بغريب في الممدوح، فهو ذو مال وفير نام وموئل كل محتاج، وصاحب فاقة، ولهذا وظف أسلوب الفصل في قوله (وحاجة غيري إنه ذو موارد)، إذ جاء (إنه ذو موارد) بمثابة التعليل لعله من علل اتصاف الممدوح بذلك.

ونلمح الشاعر في توظيفه (إن) بما تحمله ـ في هذا المقام ـ من دلالة التشكيك في وقوع المشروط، قصد معنى نفي صفة شائعة عن قومه، وهي التخلي عنه ساعة العسرة ووقوع المصاب، بدليل جعل الممدوح قدوة لقومه في أخلاقه (يسن لقومي في عطائي سنة) وهذا يعني من جانب آخر إقتداء قومه به (الممدوح) في هذا الخلق، كما نلمح دخول (إنْ) على جملة اسمية، وهذا يحمل معنى الاهتمام والعناية بالمقدم، فضلاً

(1) ش د / 364.

كون المقدم مقرب إلى قلب الشاعر بقرينة إضافية إلى نفسه (قومي) فضلاً عن تكرارهم مرتين في السياق، ولا يخفى أن وراء التكرار ملمحاً نفسياً، لكون المكرر ذا منزلة في نفس المنشيء، وثمة مواضع وظف فيها الشاعر (إنْ) الشرطية داخلة على جملة فعلية، جاءت في سياقات مختلفة [1]، وفي دلالات التشكيك في وقوع شرطها، وهو الأكثر وروداً [2]، أو في دلالة وصف الحال [3]، أو في دلالة التيقن من وقوع الشرط [4]، وهي دلالات أشار إليها علماء المعاني من قبل [5].

- الشرط بـ (مَنْ)

ومن أدوات الشرط التي اطرد ورودها في شعر زهير اسم الشرط (مَنْ) الموضوع لذوات العقلاء [6].

والناظر في سياقات توظيف (مَنْ) الشرطية لدى زهير تركيباً ودلالة، يجده قد استخدمها في الجمل الفعلية المصدرة بفعل مضارع، ودالة على حكم وأمثال، ومن هنا جاءت إشادة القدماء بزهير، ونعته بشاعر الحكمة، فضلاً عن جوانب أخرى أعطته موقع الريادة.

من ذلك قوله في التدليل على سأمه من الحياة لطول عمره [7]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهرم

إن الشاعر في هذين البيتين ذكر (مَن) الشرطية مرات ثلاث، والجمل الشرطية التي صدت بـ (مَنْ) فيها استحالت أمثالاً، وجسد الشاعر من خلال هذين

(1) ش د / 16، 51، 79، 100، 101، 153، 183، 216، 218، 222، 337.
(2) على سبيل المثال ش د / 51.
(3) على سبيل المثال ش د / 113، 153.
(4) ش د / 16.
(5) شرح المفصل: 9 / 4 والإتقان في علوم القرآن: 1 / 149 والطراز، العلوي: 3 / 298 - 299.
(6) الكتاب: 2 / 309، ومعاني النحو: 4 / 466.
(7) ش د / 29.

البيتين تضجره بحياته التي طالت، وقامت (الواو) في هذه السياق بوظيفة الوصل، إذ إن الشاعر أراد أن يسوغ لسأمه، فضلاً عن المناسبة المعنوية التي تجمع بين السأم وطول العمر ولهذا حسن الوصل في هذا المقام، بوجود المناسبة بين الجملتين [1]، وكذلك جاز الوصل في البيت الثاني للمسوغ نفسه، فثمة جامع دلالي بين إصابة المنية للإنسان، وخطئها، وجو البيتين يشع بالضجر وعدم الرضا بما تأتي الحياة بدليل تكرار (سئمت، يسأم) و (يعمر، بهرم) وكأن السأم في حقيقته مسبب عن طول البقاء، فهذا التكرار مقصود، ثم إن التعبير بـ (الفعل المضارع) (يعش، يسأم) (يعمر، يهرم) للدلالة على تجدد الحدث وحصوله في الحياة، فكم رأينا في حياتنا من معمرين قد ملوا الحياة.

ومن سياقات توظيف (مَنْ) الشرطية التي استحالت حكماً وأمثالاً، قوله [2]:

ومن لا يصانع في أمور كثيرة ... يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله ... على قومه يستغن عنه ويذمم

ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه ... يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ... ولو نال أسباب السماء بسلم

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه ... يطيع العوالي ركبت كل لهذم

ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه ... إلى مطمئن البر لا يتجمجم

إن المتأمل في هذه الأبيات يجد كل واحد منها وحدة دلالية قائمة بنفسها، يمكن أن تستغني عما قبلها، وعما بعدها، إنها مجموعة من الحكم والأمثال، أكسبتها له تجاربه

(1) دلائل الإعجاز / 255.
(2) ش د / 29 - 31.

في الحياة الطويلة التي عاشها، كما مر في البيتين السابقين، وكما قال في بيت سبق هذه الأبيات، وكأنه مثل حسن ابتداء لها، إذ قال [1]:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

فهذه الحكم والأمثال من جملة ما حصله من علم في حياته الطويلة، كما أنه من المفيد ذكره في هذا السياق أن تلك الأبيات جاءت في نهاية معلقته، التي تحدث فيه عن أقسى حرب عاشها، وفعلت الأفاعيل بقبيلتي عبس وذبيان، والصنيع الذي قام به هرم بن سنان والحارث بن عوف، وهو صنيع لا يقدر عليه إلا العظماء ...

ونستطيع القول: إن تلك الأبيات المتضمنة حكماً وأمثالاً، جاءت بمثابة العبر التي استخلصها الشاعر من مصدرين: الأول: حياته الطويلة التي زادت على ثمانين عاماً والثاني: أحداث حرب داحس والغبراء، التي فعلت ما فعلت بالقوم، وبعثت في لب الشاعر ـ بوصفه أحد عقلاء قومه ـ تلك العبر، فجاءت على شكل حكم وأمثال.

فمن كان ذا خبرة قليلة في الحياة، فإنه سيسحق ويمحى منها (بصرس بإنيابٍ ويطا بنمم) وهي استعارة، وصاحب الفضل البخيل سيستغنى عنه في قومه ويذم، ومن يتخذ المعروف جنة لعرضه يقه الشتم، ومن لا يدافع عن كرامته، ويتحمل عبء ذلك الدفاع بنفسه، فإن (حوضه سيهدم) وهو استعارة أيضاً، ومن لم يكن ذا شوكة وسطوة في الناس تجرأوا عليه، واستعار بمفهوم القوة والشوكة (يظلم)، ومن خشي الموت فإنه سيدركه ن ومن أبي الصلح ولم يمل إلى السلام، فسيقع حتماً في مآسي الحرب، واستعار (أطراف الزجاج) وواحدها: طرف الزج، أي مقبض الرمح للصلح والسلم، وعوالي الرماح التي هي أسنتها لنار الحرب، قال أبو عبيدة: هذا مثل، يقول: إن الزج ليس يطعن به، إنما يطعن بالسنان، فمن أبى الصلح، وهو الزج الذي يطعن به، أطاع العوالي، وهي التي يطعنبها " [2]، ومن كان خلقه الوفاء جانبه الذم، ومن يكن قلبه عامراً بالخير إطمأن وسكن، إن الشاعر ـ في الحقيقة ـ أراد أن يلخص

(1) ش د / 29.
(2) ش د / 31.

ويوجز في ما تحدث عنه من أمور الحرب والصلح، ومساعي الإصلاح بالتضحية بالأموال المحببة إلى النفس في هذه الحكم، كما هو ظاهر.

ومما يلحظ فيها من حيث التركيب، تكرار اسم الشرط (مَنْ) في كل بيت من الأبيات الذي دخل على جمل فعلية مصدرة بفعل مضارع، ليشير إلى تجدد هذه الأفعال مرة بعد مرة، وتكرارها مع كل جيل وأمة، وصدق في هذا، فمما قاله زهير ـ في حقيقته ـ قواعد حياتية، وحقائق كثيراً ما تكررت، وثمة مواضع أخرى لـ (مَنْ) الشرطية، وفي دلالتها حكمة، ومثل أيضاً [1].

- الشرط بـ (متى):

ومن أدوات الشرط التي وردت في شعر زهير (متى)، وهي اسم شرط ظرف زمان، وتستعمل في الشرط المترجح بين أن يكون أو ألا يكون [2]، والزمن بها مبهم أيضاً غير معين [3]، وقد وظفها زهير في سياقات المديح ووصف الراحلة ...

(1) ش د / 32، 33، 234، 250.
(2) الأشباه والنظائر: 2 / 230.
(3) المفصل: 2 / 66.

من ذلك مدحه هرم بن سنان بن أبي حارثة المري [1]:

لعمرو أبيك ما هرم بن سلمى بملحيٍ إذا اللؤماء ليموا

ولا ساهي الفؤاد ولا عيي اللسان إذا تشاجرت الخصوم

ولكن عصمة في كل يوم يطيف به المخول والعديم

متى تسدد به لهوات ثغر يشار إليه جانبه سقيم

إن ثمة خلال اتصف بها الممدوح أهلته لهذه المنزلة في نفس الشاعر، وأبعدت عنه الملامة، فهو ذو قلبٍ يقظ، إشارة إلى رجاحة عقله، وذو منطق بليغ، وهو عصمة لكل صاحب فاقة، ودلالة الشرط بـ (متى) في هذا السياق، إشارة إلى جاهزية الممدوح للوقوف في وجه الشدائد في كل حين، وذلك لدلالة (متى) على الوقت، ولكنه وقت مبهم، فكون وقتها مبهماً، يستفاد منه توقع حصوله في أي وقت، وذلك تبعاً لحصول الحدث أو الفعل، فمتى أحتيج إلى هرمٍ، فإنه جاهز ... وهذا كقوله في وصف راحلته، وجاهزيتها للرحلة في قطع المفاوز [2]:

متى ما أكلفها مفازة منهلٍ فتستعف أو تنهك إليه فتجهد

ترده ولما يخرج السوط شاوها مروح جنوح الليل ناجية الغد

فمن شأنها: إنها جاهزة للرحلة، وسريعة في بلوغ هدفها، بحيث لا تحتاج إلى السوط لإظهار سرعتها، ونلحظ أن الشاعر زاد في سياقها (ما) الزائدة، ومن دلالة (ما) في هذا التركيب، جعل (متى) أعم وأكثر إسهاماً من (متى) مجردة من (ما) [3]، وهذا يعني أن الوقت في (متى ما) أكثر امتداداً وشمولاً من حيث توقع الحدث فيه، إذ إن الحدث في هذه الحالة من المتوقع حصوله في أي لحظة من اللحظات، ليلاً أو

(1) ش د / 209، و = 19، 24، 328.
(2) ش د / 221، و 321، 322.
(3) الكليات / 337.

نهاراً، صباحاً أو مساءً ... ومما يلحظ في (متى) من حيث شروطها، إنها دخلت على الفعل المضارع في معظم الحالات إلا حالة واحدة دخلت فيها على ماض [1]:

أراني متى ما هجتني بعد سلوةٍ على ذكر ليلى مرة أتهيج

ولعل السبت في هذا التوظيف الإشارة إلى كثرة حدوثه، إذ إن " الفعل المعبر عنه بلفظ الشرط إذا كثر حدوثه استعمل في الماضي، وإذا قل حدوثه استعمل المضارع، فالماضي أولى بالكثير، لأنه كالحادث، والمضارع أولى بالقليل لأنه لم يحدث " [2] وهذا الملحظ الدلالي ينطبق على أدوات الشرط جميعها.

- الشرط بـ (لو):

ومن أدوات الشرط التي وردت في شعر زهير (لو)، والناظر في كتب المعاني، يجد أن لـ (لو) أكثر من دلالة في سياق الشرط بها، ففضلاً عن إفادتها معنى الشرط [3]، تتضمن معنى " القطع بانتفاء الشرط " [4]، فهي إذن من حروف النفي، والسياق الذي تأتي فيه يفيد النفي الضمني، وفضلاً عن ذلك، فهي تقوم بوظيفة الربط التركيبي والمعنوي بين السبب والمسبب، وكونهما في الماضي، هذا الربط تارة يكون معقولاً، وأخرى مستحيلاً [5].

ولو نظرنا في شعر زهير، لوجدناه قد وظف (لو) في دلالتها السابقة، ولاسيما في سياق حديثه عن معان هي في ميزان العقول من ضروب المستحيل.

من ذلك قوله في مدح قوم من غطفان يقال لهم بنو سنان [6]:

سيروا إلى خير قيس كلها حسبا ومنتهى من يريد المجد أو يفد

(1) ش د / 321.
(2) المباحث اللغوية في العراق، د. مصطفى جواد / 48.
(3) كتاب معاني الحروف / 101.
(4) الإيضاح في علوم البلاغة: 1 / 95.
(5) مغني اللبيب: 1 / 258.
(6) ش د / 281.

فاستمطروا الخير من كفيه إنهما بسيبه يتروى منهما البعد

مبارك البيت ميمون نقيبته جزل المواهب من يعطي كمن يعد

فالناس فوجان في معروفه شرع فمنهم صادر أو قارب يرد

رحب الفناء لو أن الناس كلهم حلوا إليه إلى أن ينقضي الأبد

ما زال في سيبه سجل يعمهم ما دام في الأرض من أوتادها وتد

في هذه الأبيات تجسدت سمة من سمات المدح في شعر زهير، إذ إنه لم يكن يمدح أحداً إلا بما فيه كما مر، وتتجلى في هذا السياق وظيفة (لو) من حيث دلالتها، لما بدا الشاعر في البيت الثاني مبالغاً في تصوير كرم الممدوح، ولكنها مبالغة معقولة، إذ نستطع أن نحمل (بسيبه يتروى منهما البعد) على شمول كرمه كل الناس حوله حتى الأباعد نسباً ومكاناً ... وهو معنى مقبول، إلا أن زهيراً لكي لا يقع في الغلو الذي يخرج ـ عادة ـ عن نطاق ممكنات العقول، أتى بـ (لو) لتلطف المعنى المدحي، وتجعله في صورة قريبة من المقبول، إن وظيفة (لو) في هذا السياق أبعدت عن الممدوح صفة أقرب ما تكون إلى صفات الإله الرازق، فأي إنسان مهما يملك من ثروة وأموال، فهي محدودة، وستنفد إذا استمر في إنفاقه، ولكي يبعد هذا المنحى التصوري قال:

لو أن الناس كلهم حلوا إليه إلى أن ينقضي الأبد

ما زال في سيبه سجل يعمهم ما دام في الأرض من أوتادها وتد

ومن المعلوم: إن الناس كلهم يستحيل عقلاً أن يفدوا إليه إلى أن ينقضي الزمان، إذ إن الموت متربص بهم وبه، ولهذا لما كان هذا المعنى مستحيلاً وقوعه، استحال الجزء الآخر من جواب (لو).

وتتجلى وظيفة (لو) بصورة أجلى، في موضعٍ آخر من القصيدة نفسها، إذ قال[1]:

لـــو كـــان يخلـــد أقـــوام بمجـــدهم أو مـــا تقـــدم مـــن أيـــامهم خلـــدوا

أو كـان يقعـد فـوق الشـمس مـن كـرم قـــوم بـــأولهم أو مجـــدهم قعـــدوا

لـــو يوزنـــون عيـــاراً أو مكايلـــة مـــالوا برضـــوى ولـــم يعـــدلهم أحـــد

فلما لم يخلد أحد من الناس بمجده، أو قعد فوق الشمس بكرمه، فلن يستطيع الممدوحون ذلك، إن (لو) في هذا المقام أثبت معنى فعل الخيرات والرفعة للممدوحين عن طريق نفي صفة مستحيلة عقلاً، والملحظ السابق ينطبق على قوله:

لـــو يوزنـــون عيـــاراً أو مكايلـــة مـــالوا برضـــوى ولـــم يعـــد لهـــم أحـــد

و (رضوى) اسم جبل، وهذا المعنى وإن كان ليس بدرجة المعنى السابق من حيث مبالغته، إلاّ أنه بوساطة (لو) ظهر بمظهر الممتنع عرفاً، ومرة أخرى أثبت لهم رسوخ المكانة، وعلو الشأن عن طريق نفي معنى ممتنع بواسطة (لو). وثمة مواضع أخرى أدت (لو) الوظيفة نفسها[2].

إن المتأمل في نسبة ورود (الشرط) في شعر زهير لابد أن تستوقفه أسباب ارتفاع هذه النسبة، حتى مثلت مؤشراً أسلوبياً في شعره.

إن من مسوغات هذا المؤشر الأسلوبي ـ كما يراه البحث ـ تكمن في السمة الدلالية التي يتصف بها أسلوب الشرط بوساطة أدواته التي أدت دور الرابط والمعلق لجزئي الجملة الشرطية (فعل الشرط وجوابه)، وقد مر توصيف القدماء لأسلوب زهير في النظم ولاسيما في (المديح) والوصف، كونه لا يمدح أحداً إلا بما فيه وهذا يوحي ـ في جانب من دلالته ـ بطبيعة نظرة زهير إلى الأشياء حوله، يمكن أن نصفها

(1) ش د / 282 - 282.

(2) ش د / 55، 95، 288. وثمة موضعان استعملت فيهما (لو) في المعنى الممكن. ش د / 304.

بالواقعية [1]، ومن المعلوم ان الشاعر في نظرته لابد أن يخرج عن نطاق نظرة الآخرين، واللغة الشعرية لابد أن تفارق اللغة العادية في أسلوبها ومضمونها، كون معانيها شعرية، وطريقة توصيف تلك المعاني شعرية أيضاً، ولكي ينسجم الشاعر مع هذا المبدأ، وفي الوقت نفسه لا يخالف نظرته التي كان يؤمن بها، وظف عدداً من إمكانات اللغة التي تمكنه من الالتزام بمبدئه، والإبداع في أشعاره، ومن هذه الامكانات اللغوية (أسلوب الشرط)، الذي يمكن المبدع من الإتيان بمعانيه الشعرية، من دون أن يخرج الأشياء عن أوصافها لتكون موجودة في مخيلة الشاعر وحده فحسب، كما فعل فعل زهير في وصفه للممدوحين، والرحلة، والراحلة، وحيوانات الصحراء وحركاتها، إذ استخدم أسلوب الشرط في ذلك كله لكي لا يخرج تلك الأشياء عن وصفها الواقعي من جهة، ويلتزم بمبدأ (عدم المبالغة) من جهة أخرى، على وفق كون الشرط قبل كل شيء نوع من تعليق الأحداث بعضها ببعض، من حيث حصولها وأوصافها، من دون أن تقع، وقبل أن تحصل، ولهذا أطرد أسلوب الشرط عنده.

ثانياً: الوصل:

إن من البدهيات التي يجب على الدارس الأسلوبي لنص ما أن لا تغيب عن ذهنه وهو يمارس العملية التحليلية كون النص وحدة بنائية كبرى مؤلفة من وحدات جزئية مرتبطة ببعضها دلالياً أو بوساطة رابط تركيبي، والتحليل الأسلوبي في جوهره يتركز على البنية، ليكتشف العناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها والنظام الذي تتخذه، والعلاقات الجوهرية والثانوية [2].

(1) المقصود بالواقعية هنا عدم تجاوز الحقيقة، ووصف الأشياء كما هي في واقعها الوجودي، وليس الواقعية بوصفها مذهباً أدبياً غربياً.
(2) نظرية البنائية في الأدبي / 176.

وأقرب دلالة لـ (الوصل) هي الترابط، وهذا الترابط قبل أن يكون بين وحدات البنية اللغوية للشكل، هو ترابط بين الأفكار المكونة للنص، ومن المعلوم لدى المبدعين والنقاد " إن موضوع الترابط بين الأفكار داخل اللغة شائق وعسير، ولكن من واجبنا أن نخوضه في صبر إذا حرصنا على أن نفهم الشعر واللغة معاً " [1]، وإن عملية إبداع نص أدبي ليست بالعملية المتيسرة، بل هي عملية معقدة، ذلك أن عملية الإبداع ذو بعدين، الأول تجريدي محض من عمل الذهن، والثاني: شكلي محس ويتصل بوحدات اللغة التي يعتقد الكاتب أنها ملائمة للتعبير عن فكرته، والممارسة الإبداعية الأدبية تفاعل بين الذهن واللغة، إذ إن " اللغة لا تنفصل عن عمل الذهن، والتفكير عمل لغوي وحين نفكر نقوم بعمل من صميم العربية " [2]، ولذلك فإن " التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصالح " [3]، وكونه أصعب منالاً، لأنه يتطلب من الأديب الإحاطة العلمية بدلالات مفردات نصه، وعلاقاتها بعضها ببعض، ليستطيع من خلالها ـ بوصفها وحدات بنائية مبعثرة في معجمه اللغوي، وقد تكون متباينة قبل أن تدخل مخبره ـ، أن يؤلف وحدة بنائية لغوية كبرى هي ما نسميه بالنص، من شروط وجوده وحدته العضوية، وهي " ليست شيئاً جاهزاً كلؤلؤة ترقد كامنة في الطبيعة لم تمسها يد أحد، وإنما هي شيء يتحقق بطرق متنوعة " [4]، والوحدة العضوية في حقيقتها إحدى تجليات (الوصل) بمعناه الشامل، و (النص) بوصفه وحدة بنائية كلية " عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك بوصفها وحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص " [5]، وقديماً أشار عبد القاهر الجرجاني إلى شرط جوهري ليتحقق (الوصل)، وهو وجود جامع معنوي بين الوحدات اللغوية التي

(1) نظرية المعنى في النقد العربي / 152.
(2) اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف / 131.
(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين إسماعيل / 238.
(4) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد / 137.
(5) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي / 23.

يزمع الأديب وصلها في إطار نص كلي، حيث قال: " ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه ... ثم إنا وإن قلنا: زيد قائم وعمرو قاعد، فإنا لا نرى ها هنا حكما [1] نزعم أن (الواو) جاءت للجمع بين الحملتين فيه، فإنا نرى أمراً آخر نحصل معه على معنى الجمع، وذلك أنا لا نقول: زيد قائم وعمرو قاعد، حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين، والشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني " [2]، إذن الجامع المعنوي شرط في وجود جامع سباقي، أو رابط تركيبي، وهذه الفكرة ذاتها وجدناها عند أبرز نقاد الغرب المعاصرين، وهو (جان كوهن)، إذ قال معرفاً الوصل: " والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه ... يتحقق الوصل في اللغة العادية في صورتين، إحداهما: ظاهرة، بفضل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو) ... والثانية مضمرة، وتتحقق بمجرد القران، ودون أداة ... إن القران يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط " [3] والمقصود بالقران هو الجامع المعنوي، أو ما يمكن أن نسميه مناسبة النص، كان يتحدث النص عن وصف الصحراء مثلاً، فذلك يستدعي مفردات لها علاقة بالصحراء، وهكذا مع أنواع الموضوعات الأخرى.

والوصل من جانب آخر أحد مقومات الجمال في النص الأدبي، بل هو الجمال الأدبي في ذاته، فنحن " حينما نفهم الكلام، فإننا نفهم فيه علاقات فقط، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل " [4]، والوصل في النص يؤدي دور التماسك السياقي المبني على علاقات متشابكة في أجزاء النص [5].

(1) المقصود بالحكم ها هنا، هو الحكم الإعرابي.
(2) دلائل الإعجاز / 225.
(3) بنية اللغة الشعرية / 157 - 158.
(4) الأسس الجمالية في النقد العربي / 237.
(5) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان / 207.

وإذا تفحصنا مظاهر (الوصل) وتجلياته لوجدناها كثيرة في شعر زهير بن أبي سلمى، سواء أكانت تعود إلى الوصل الدلالي أو ما عرف بالجامع المعنوي، وهو واسع يتعلق بالوحدات اللغوية الجزئية المؤلفة للبناء الكلي للقصيدة، أو الوصل السياقي التركيبي بوساطة (وسائط) لغوية، كالحرف أو الفعل، أو اسم الإشارة.

ولكي لا يتيه ذهن القاريء في هذه التقسيمات الواسعة التجريدية التي تستعصي على الدارس الأسلوبي أو تصعب دراستها ن ولاسيما ما يتصل بالوصل الدلالي، أو الجامع المعنوي، فسيركز البحث على رصد مظاهر (الوصل) التركيبي، بوصفه ممكناً من حيث تصنيفه وتبويبه، ويمكن أن يصنف إلى أنماط:

- الوصل بالواو:

يعد أسلوب الوصل بـ (الواو) من المواطن التي يمتحن بها إبداع المبدعين، ويختبر من خلالها إفهام المتلقين، وكما وصفه عبد القاهر بأنه " لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الإعراب الخلص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم به أفراد "[1]، وليس الشأن عند المتكلم أن يأتي بالجمل والمفردات موصولة بالواو كيفما شاء، بل إن الأمر أعمق من ذلك في النحو " الذي يبحث منطق اللسان، ويحلل ضروب العلاقات بين كلماته، ويشرح سليقة الأمة المنعكسة في هذا البناء الإعرابي المعجب "[2]، وقد مرت إشارة الجرجاني إلى الشرط الضروري فيبناء العطف (بالواو)، وهو وجود الجامع المعنوي، والعلاقة السببية بين الموصول والموصول عليه بواسطة أداة الوصل (الواو)[3].

والناظر في أسلوب الوصل بـ (الواو) عند زهير، يجد أن هذه السمة الأسلوبية قد وظفت في سياقات شتى، وفي أغراض متنوعة، منها ما يتعلق بذات الشاعر، وفي وصف الرحلة والراحلة وطرق الصحراء، وفي وصف الممدوحين، وفي الحكمة ...

(1) دلائل الإعجاز / 223.
(2) دلالات التراكيب، محمد أبو موسى / 287.
(3) دلائل الإعجاز / 226.

ومن سياقات الوصل بـ (الواو) قوله في مستهل قصيدة مدح بها سنان بن أبي حارثة المري [1]:

غـــدت عـــذالتاي فقلـــت مهـــلاً ... أفـــي وجـــد بســـلمى تعـــذلاني
فقـــد أبقـــت صـــروف الـــدهر منـــي ... عـــروف العـــرف تـــراك الهـــوان
وقـــد جربتمـــاني فـــي أمـــور ... يعـــاش بمثلهـــا لـــو تعقـــلان
محـــافظتي علـــى الجلـــى وعرضـــي ... وبـــذلي المـــال للخـــل المـــداني
وصـــبري حـــين جـــد الأمـــر نفســـي ... إذا مـــا أرعـــدت رئـــة الجبـــان
وحفظـــي للأمانـــة واصـــطباري ... علـــى مـــا كـــان مـــن ريـــب الزمـــان
وذبـــي عـــن مـــآثر صـــالحات ... بمـــالي والعـــوارم مـــن لســـاني
وكفـــي عـــن أذى الجيـــران نفســـي ... وإعلانـــي لمـــن يبغـــي علانـــي
ومـــولى قـــد رعيـــت الغيـــب منـــه ... ولـــو كنـــت المغيـــب مـــاقلاني

ويلحظ في هذه الأبيات حديث الشاعر مفتخراً باتصافه بمجموعة من الأخلاق الكريمة، كما يلحظ استخدامه واسطتين في الوصل هما (الفاء) في موضعين، و (الواو) في تسعة مواضع، وقد فرق علماء المعاني بين (الفاء) و (الواو)، إذ تفيد (الفاء) في العطف الترتيب مع التعقيب، وعبروا عن معنى التعقيب بقولهم " وهي أي الفاءمرتبة، تدل على أن الثاني بعد الأول بلا مهلة " [2]، والحقيقة أن هناك (مهلة) زمنية، ولكنها قصيرة، كما سيأتي توضيحه في موضعه، ونلحظ أن الشاعر وصل بـ (الفاء) في قوله (فقلت)، وفيه ملحظ دلالي، وبعد نفسي، إذ يوحي بانفعال الشاعر لما وجه إليه من لوم، هذا الانفعال دفعه إلى الرد السريع على (العذالتين)، ومما يوحي

(1) ش د / 346 - 349.
(2) كتاب معاني الحروف / 43.

بشدة الانفعال التعبير عن فاعل العذل بـ (عذ التاي) بالتشديد، وفيه دلالة على كثرة العذل الذي وجه إليه لوجده بالمحبوبة، مما استدعى هذا الرد السريع، والجواب المستفيض، فهذا الوجد لم يذهب عقله، ويغير خلقه:

فقد أبقت صروف الدهر مني عروف العرف تزال الهوان

واستخدم (الفاء) في الوصل أيضاً، وفيه إشارة إلى معنى سرعة الرد على العذالتين ... ونلحظ الشاعر سرد مجموعة من الصفات الحميدة التي وصل بعضها ببعض بوساطة (الواو) التي تفيد مطلق الجمع [1]، وهذه الصفات الأمانة والكرم والصبر في ميدان المعركة، والدفاع عن الحرمات، ومراعاة حرمة الجيرة، وكان بامكان الشاعر أن يذكرها من غير (واو) العطف، لكونها صفات غير متضادة، بل هي متغايرة، ولكن الواو في مثل هذا السياق أفادت أن المتكلم قد كمل في كل صفة من الصفات السابقة، وأن كل صفة منها قد اكتملت عنده وصار بها منفرداً معروفاً [2].

وفي سياق آخر نلمح الشاعر وظف (الواو) للوصل بين وحدات لغوية تفصح عن معاناته مع محبوبته (سلمى)، إذ قال [3]:

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو واقفر من سلمى التعانيق والثقل

وقد كنت من سلمى سنيناً ثمانياً على صير أمر ما يمر وما يحلو

وكنت إذا ما جئت يوماً لحاجة مضت وأجمت حاجة الغد ما تخلو

وكل محب أعقب النأي لبه سلو فؤاد غير لبك ما يسلو

تأوبني ذكر الأحبة بعدما هجعت ودوني قلة الحزن فالرمل

(1) مغني اللبيب: 2 / 354.
(2) دلالات التركيب / 298.
(3) ش د / 96 - 98.

هذه الأبيات تصف جانباً من معاناة الشاعر في علاقته مع الحبيبة (سلمى)، تلك المعاناة قائمة على صراع نفسي بين تعلق القلب بها من جهة، ومحاولة الشاعر نسيانها، تلك الحبيبة التي لم يستطع الشاعر أن يقف على حقيقة مشاعرها نحوه، وتأتي في هذا السياق وظيفة (الواو)، بوصفها أداةً لضم مجموعة من الدلالات التي تصف ظروف الشاعر، منها: صحوة القلب، وتعلقه قبل تلك الصحوة، وإقفار ديار الحبيبة منها (التعانيق والثقل)، ولاشك في أن ثمة صلة دلالية بين إقفار المكان من الحبيبة، وخلو (إقفار) القلب منها، وهناك مناسبة بين معاناة الشاعر المترتبة على فقدها وبين معاناته في أثناء علاقته معها أيام اقاماتها، بحيث إن الشاعر من خلال وصل تلك الدلالات وضمها إلى بعضها بوساطة (الواو) استطاع أن يوصل نوع إحساساته النفسية، ومشاعر قلبه تلك المشاعر المتناقضة المتصارعة، الموحية بالحيرة التي كانت تكتنف الشاعر، وعلى الرغم من التقريرية التي اتصفت بها تلك الأبيات، فإنها اتسمت بسمة اللغة الشعرية " من حيث إن كلماتها ترقى إلى المستوى الاستطيقي الذي لا يبلغه سواها " [1] من أنواع اللغة التداولية، أو العلمية، ولو استقصينا نماذج (الوصل) بـ (الواو) لوجدناها كثيرة [2]، وحسبنا أن نشير إلى عينات على سبيل المثال.

- (الواو) الحالية:

إن من القواعد التي ينطلق منها منظرو الأسلوبية كون الأسلوب في نص ما يعتمد على " العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلات تكرار هذه العناصر نفسها في قاعدة متصلة من ناحية السياق " [3]، وبناء على ذلك، فإن المتأمل في شعر زهير، يجد ثمة ظاهرة أسلوبية أخرى لها

(1) الشعر واللغة، د. لطفي عبد البديع / 5.
(2) للوقوف على نماذج أخرى لهذا الأسلوب، ش د / 29 - 31، 73 - 75، 88 - 90،91 - 92، 12 - 115، 116، 124 - 125، 273 - 275.
(3) علم الأسلوب / 207.

علاقة بالوصل بـ (الواو)، وتتمثل في تكرار (واو) الحال، وهي فرع عن (واو) العطف، إذ إن عملها ووظيفتها هي عين وظيفة (واو) العطف، قال الجرجاني: " وتسميتنا لها (واو) الحال، لا يخرجها عن أن تكون مجتلبة لضم جملة إلى جملة " [1]، وتتمحور وظيفة (واو) الحال، في كونها وسيلة من وسائل التصوير، إذ إنها تتصدر جملة لتصلها بسياق ما، من دلالات تلك الجملة بيان الهيأة سواء أكانت تلك الهيأة لصاحب الحال المحدث عنه، أو لما حوله، أو للوقت الذي هو فيه.

من ذلك قول الشاعر في سياق وصف لحظة المفارقة للحبيبة لرحيل قومها [2]:

كم للمنازل من عامٍ ومن زمن ... لآل أسماء بالقفين فالركن

لآل أسماء إذ هام الفؤاد بها ... حيناً وإذ هي لم تظعن ولم تبن

وإذ كلانا إذا حانت مفارقة ... من الديار طوى كشحاً على حزن

فقلت والدار أحياناً يشط بها ... صرف الأمير على من كان ذا شجن

لصاحبي وقد زال النهار بنا ... هل تؤنسان ببطن الجو من ظعن

في هذه الأبيات نلمح الشاعر يوظف نوعي (الواو) في الوصل، (واو) العطف في الأبيات الثلاثة الأول، حيث: وصل ثلاثة أزمنة، زمن هيام فؤاده بها وهي مقيمة (لم تظعن ولم تبن)، وزمن تأهبها للرحيل، والوضع النفسي المختلف في كل زمن، وكأن الشاعر ـ عن قصد أو غير قصد ـ أراد الموازنة بين وضعه النفسي في تلك الأحوال، بين أنسه بها، وفرحته بقربها، بقرينة تكراره عدم البعد (لم تظعن ولم تبن)، وحاله المقابلة عند دنو ساعة رحيلها.

ويأتي الوصل بـ (الفاء) التي تدل على الترتيب مع التعقيب، وتوحي بمعنى السرعة وعدم التمهل (فقلت)، وكأن القول ترتب على تذكر الشاعر لأيامه الخوالي

(1) دلائل الإعجاز / 217، و دلالات التراكيب / 296.
(2) ش د / 116 - 117.

مع الحبيب، مما بعث في نفسه الشوق واللهفة لإحياء ذلك الماضي، فـ (الفاء) هنا تنسجم مع الحالة الشعورية التي اعتملت في نفس الشاعر وقت تذكر الحبيبة، بل إنها تصور طبيعة حواره المتسارع مع صاحبيه المفترضين، وتأتي (واو) الحال لتجسد البعد المكاني عن الحبيبة (والدار أحيانا يشط بها) والمعنى: فقلت حال بعد الدار عني، وهذه الحال بمثابة الحقيقة التي تؤدي دور المنبه الذي يعيد الشاعر إلى عالم الحقيقة والواقع الذي كان يعيشه وقتئذ، وثمة حال أخرى تضمنت بعداً زمانياً مؤكداً بـ (قد) ويحسن في مثل هذا السياق أن يقع الماضي في موقع الحال[1] (وقد زال النهار بنا)، أي وقت الزوال، وهو منبه آخر يوقظ الشاعر من أحلام ذكرياته، ولهذا كان قوله لصاحبيه استفهاماً (هل تؤنسان ببطن الجو من أحد)، ويمكن حمله على معنى التمني، أو معنى الاستبعاد والنفي، ذلك أن الشاعر عندما أيقن ببعد الحبيبة عنه مكاناً وزماناً، استبعد أن تقع العين على أثر للظعن التي كانت فيها، فتمنى لك، ومما يلفت النظر استعماله (تؤنسان) بدلاً من (تريان)، ومن دلالة (تؤنسان) الإنس بالمرئي، فضلاً عن الرؤية، وهذا لا يتضمنه (تريان)، مما يوحي أن الشاعر كان في وحشةٍ لبعد الحبيبة عنه، فتمنى (الأنس) بلقائها.

ومن السياقات التي أدت (واو) الحال فيها وظيفة تصوير الحالة الشعورية التي كان عليها الرحل في سيرهم نحو الممدوح، قوله[2]:

بفتيـــة كســـيوف الهنـــد يبعـــثهم ... هـــم فكلهـــم ذو حاجـــة يقـــد

مـــنهم الســـير فانـــآدت ســـوالفهم ... ومـــا بأعنـــاقهم إلا الكـــرى أود

إنـــي لأبعـــثهم والليـــل مطـــرق ... ولم يناموا سوى أن قلت قد هجدوا

إلـــى مطايـــا لهـــم حـــدب عرائكهـــا ... وقـــد تحلـــل مـــن أصـــلابها القحـــد

(1) كتاب حروف المعاني / 98.
(2) ش د / 280 - 281.

أقــول للقــوم والأنفــاس قــد بلغــت دون اللهـا غيـر أن لـم يـنقص العـدد

سـيروا إلـى خيـر قـيس كلهـا حسـباً ومنتهـى مـن يريـد المجـد أو يفـد

المتأمل في هذه الأبيات يجدها كلها توحي بمعنى السرعة في السير نحو الممدوح، فمما يوحي يعنى السرعة (يبعثهم هم) و (يقد) يتوقد، وهو استعارة للسرعة، (منهم السير) أعياهم وأجهدهم، وهنا تأتي (واو) الحالية لتسهم في تعميق هذا المعنى: إني لأبعهم والليل مطرق، أي تمكنت ظلمته وعمت، وهي حال أولى، (ولم يناموا) حال أخرى، وكان من عادة العربي إذا سافر أن يخرج وقت الفجر، فإذا أراد أن يعطي الأمر شأناً في نفسه، ومكانة ليست اعتيادية، استغرق وقت الليل البهيم ليجعله زمناً للرحلة، مما يوحي بمكانة الذي يرحل إليه، وتبلغ الحركة ذروتها في مخاطبته أصحابه في الرحلة:

أقــول للقــوم والأنفــاس قــد بلغــت دون اللهـا غيـر أن لـم يـنقص العـدد

(والأنفاس قد بلغت) حال أخرى، وهو تعبير كنائي عن شدة الحالة، ومبلغ التعب الذي هم فيه في رحلتهم نحو الممدوح، ولكي يمهد لهذا الوصف لحال القوم، نجده سبقه بجملة حالية تبين هيأة الرواحل التي كانوا عليها:

إلــى مطايــا لهــم حــدب عرائكهــا وقــد تحلــل مــن أصــلابها القحــد

فهذه (الرواحل) قد احدودبت أسنمتها من الهزال، لطول السفر وسرعة العدو، فضلاً عن ذهاب لحمها (وقد تحلل من أصلابها القحد)، وهي حال صورت هيأت تلك الرواحل ومن ثم سرعة الرحلة، وقصر الزمن الذي تستغرقه، وهكذا استثمر زهير الامكانات الدلالية لـ (واو) الحال في إيصال المضامين الشعرية لرسالته، وكان هذا الاستثمار في واحد من مجالات التصوير الشعري، إذ استطاع من خلاله نقل الانفعالات النفسية لشخوص فنه الشعري سواء أكان هو صاحب التجربة النفسية، أم غيره من الصحبة المرافقين له، المفترضين في اللوحة الشعرية، بل إنني لا أجانب الموضوعية إذا قلت: إن الشاعر استطاع أن يبث مضامينه الشعرية في جانب

الانفعالات النفسية بكل دقة، بحيث يجعل أنفاس المتلقي القاريء لأشعاره ـ في جانب توظيف الواو الحالية بخاصة، و (واو) العطف على وجه العموم ـ تتصاعد مع تصاعد الأحداث، كما رأينا في أبياته السابقة [1].

- الوصل بـ (الفاء)

فرق علماء المعاني بين دلالة (الواو) العاطفة، وبين دلالة (الفاء)، فقالوا: إن (الواو) للجمع المطلق، في حين أن (الفاء) العاطفة تفيد الترتيب مع التعقيب [2]، فإذا قلنا: أشرقت الشمس فاستفاق الطفل، فقد نصصنا على كون الاستفاقة حصلت بعدالإشراق، وقد فصل بعض العلماء تلك الدلالة، إذ إن (الفاء) العاطفة تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده وتمطله، حتى تبلغ به أول الزمن الذي يليه، أي إن (الفاء) تؤدي دور الوصل بين نهاية زمن الفعل السابق وبين بدء زمن الفعل اللاحق، فثمة فرق بين قولنا: نام وأفاق ولبس ثيابه، وبين قولنا: نام فأفاق فلبس ثيابه [3].

وقد عد ابن رشيق القيرواني الإصابة في توظيف (الفاء) في مواقعها التي تتطلبها دلالياً، أدعى في إدخال الشاعر في وصف الشعراء المجيدين المطبوعين، ووصفه بالفضل، على من يجيد في مواقع التجنيس والطباق، وإن الأول أقرب إلى جزالة الفطرة، وصحة الطبع، وأدل على تمكن الشاعر من لغته، واستشهد على ذلك الحكم بأبيات أبي ذوئب الهذلي التي وظف فيها (الفاء) أداة لوصل أجزاء لوحته التي وصف فيها حركة قطيع من الحمر الوحشية عند ورودها الماء، ثم قال: " فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف أطرد له ولم ينحل عقده، ولا اختل بناؤه، ولولا ثقافة الشاعر، ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن " [4]، ولعل ابن رشيق لحظ انسجام دلالة (الفاء) العاطفة في الوصل بين تلك المعاني القائمة على " قوة الحركة واندفاعها، وتلاحق الأحداث،

(1) ثمة مواضع أخرى (الواو) الحال، على سبيل التمثيل / 148 - 149، 184، 221، 323، 342، 350.
(2) كتاب حروف المعاني / 43.
(3) دلالات التراكيب / 365.
(4) العمدة: 1 / 130.

والاستجابات الخاطفة، وما يمور به هذا المشهد من الانفعالات والهواجس، والمخاوف والحذر ... " [1].

ومن اللوحات التي أظهر فيها الشاعر مكنته من لغته، وتجسدت من خلالها مقدرته الشعرية، أبيات في وصف رحلة صيد، ومطاردة قطيع من الحمر الوحشية، إذ قال [2]:

إذا ما غدونا نبتغي الصيد مرة ... متى نره فإننا لا نخاتله

فبينا نبغي الوحش جاء غلامنا ... يدب ويخفي شخصه ويضائله

فقال: شياه راتعات بقفرة ... بمستاسد القريان حو مسائله

ثلاث كأقواس السراء وناشط ... قد أخضر من لس الغمير جحافله

وقد خرم الطراد عنه جحاشه ... فلم يبق إلا نفسه وحلائله

وقال أميري ما ترى رأي ما نرى ... أنختله عن نفسه أم نصاوله

فبتنا عراة عند رأس جوادنا ... يزاولنا عن نفسه ونزاوله

فنضربه حتى اطمأن قذاله ... ولم يطمئن قلبه وخصائله

وملجمنا ما إن ينال قذاله ... ولا قدماه الأرض إلا أناملُه

فلأياً بلاي قد حملنا غلامنا ... على ظهر محبوك ظماءٍ مفاصله

فقلنا له سدد وأبصر طريقه ... وما هو فيه عن وصاتي شاغله

وقلت تعلم أن للصيد غرةً ... وإلا تضيعه فإنك قاتله

فأتبع آثار الشياه وليدنا ... كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله

(1) دلالات التراكيب / 367.
(2) ش د / 130 - 136.

نظـــرت إليـــه نظـــرة فرأيتـــه علـى كـل حـال مـرة هـو حاملـه
يثـرن الحصـى فـي وجهـه وهـو لاحـق ســـراع تواليـــه صـــياب أوائلـــه
فـــرد علينـــا العيـــر مـــن دون إلفـــه علـى رغمـه يـدمى نسـاه وفائلـه[1]

إن المتأمل في تلك اللوحة التي تحكي أحداث رحلة صيد قام بها الشاعر مع رفقةٍ من أصحابه، ومعهم غلامهم، يلمح فيها أكثر من سمة أسلوبية، منها: استخدامه عدداً من الألفاظ التي يمكن أن تسلك في غريب اللغة، والناظر في شعره يجد هذه الصفة مطردة، فإذا نظم في موضوع مطروق كوصف رحلة الصيد، أو وصف الرحلة، نراه يتعمد استعمال الألفاظ الغريبة، ليدلل على تمكنه وبروزه في الشعر، بخلاف المواضيع غير المطروقة المعاني كالحكمة مثلاً.

والسمة الأسلوبية الأخرى، اعتماده الألفاظ المصورة في سياقات تفصل الحدث من كل جوانبه، وتستعصيه لتصل إلى درجة نقل الأحداث ورسمها، من ذلك:

فبينـــا نبغـــي الـــوحش جـــاء غلامنـــا يـــدب ويخفـــي شخصـــه ويضـــائله

ولاشك أن ألفاظ هذا البيت ترسم حركة الصيادين (نبغي)، وهيأة مجيء غلامهم (يدب) (يضائله)، ومن ذلك أيضاً:

فبتنـــا عـــراة عنـــد رأس جوادنـــا يزاولنـــا عـــن نفســـه ونزاولـــه
فنصـــربه حتـــى اطمـــأن قذالـــه ولـــم يطمـــئن قلبـــه وخصـــائله

(1) (الحو): الأخضر الضارب نحو السواد، (اللس): تناول الحشيش بمقدم الفم، (الغمير): نوع من النبات، (خرم) فرق، (قذاله): أعلى رأسه، (يحفش) يذهب بالشيء، (الأكم): جمع مفرده أكمة، وهو ما ارتفع من الأرض، (فائله): عرق في الفخذ، صياب: فاصدة. ش د / 130 - 136.

نشاهده عبر بالفعل المضارع (يزاولنا) و (نزاوله) (فنضربه)، وهذه الأفعال ـ فضلاً عن دلالتها على تكرار الفعل وتجدده، فيها رسم للوضع الذي كان عليه فرسهم ... وهذا كله من المواطن التي أعطت لزهير تميزه بين شعراء عصره بخاصة، وفي الشعر العربي بعامة.

ولنرجع إلى موضوع المبحث الرئيس (الوصل بالفاء)، إن الشاعر في هذه اللوحة التي بنيت في نقل أحداثها على معنى السرعة لكونها لوحة صيد، وهذا الصيد لا يقوم على المخاتلة (نصب الكمين للفريسة)، بل يقوم على أساس مكاشفة تلك الفريسة، ومطاردتها، وهو ادعى لتمكن وصف الفروسية، لذلك وجدنا الشاعر في مواطن السرعة وظف (الفاء) لتعميق تلك الدلالة (السرعة)، من ذلك: (فبينا نبغي) (فقال: شياه راتعات) (فبتنا عراةً) (فنضربه) (فلأيا بلأي)، (فقلنا له سدد)، (فأتبع آثار الشياه) (نظرت ... فرأيته) (فرد علينا العير)، فهذه المواضع في سياقها في القصيدة جاءت في المعاني الدالة على سرعة الحركة والفعل أياً كان نوع الفعل (قولاً) أو (أفعالاً) كاتباع آثار الشياه، ورد الحمار الوحشي الذي اصطاده.

وثمة مواضع أخرى للوصل بـ (الفاء)، تحمل دلالات السرعة في الحدث، وتسهم في تجسيد معاني الانتقال الخاطف من حال إلى حال [1].

وهكذا استطاع زهير أن يجسد القاعدة العامة في الوصل، وبمقتضاها يكون الوصل حيث تؤدي العبارة الغرض من صياغتها ـ ولاسيما في التعبير الفني ـ وهو إيصال المعنى إلى المتلقي في أوضح صورة، وأجملها، الوضوح المتواشج مع الجمال، وإذا أدى الوصل بين أجزاء النص إلى فساد المعنى، أو خلاف المراد، والوقوع في اللبس، فسينقلب ذلك على المبدع، ويخرج تعبيره عن دائرة الإبداع، بل من دائرة الكلام المقبول عقلاً [2].

(1) ش د / 18 - 21، 56 - 59، 126 - 127.
(2) الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، د. منير سلطان / 168.

هذه أبرز وجوه الوصل في شعر زهير، والتي مثلت ظاهرة أسلوبية أخذت ساحة أوسع في أشعاره موازنة مع غيرها، وقد مرت إشارة الأسلوبين، أن المؤشرات الأسلوبية لا تنحصر في وجوه خرق القاعدة، بل تتجاوزها لتشمل مظاهر التكرارات لعناصر لغوية على مساحة النص الشعري بأكمله.

ثالثاً: التوكيد

من الملفت للنظر في شعر زهير بن أبي سلمى كثرة ترداد أسلوب التوكيد بأنماط متنوعة، إذ قلما خلت قصيدة منه، ومن المفيد ذكره في هذا المقام أن علماء المعاني نظروا إلى هذا الأسلوب من زاوية نفسية مرتبطة بالمتلقي الواقعي حقاً، أو المفترض، من حيث نسبة التردد والشك في نفسه التي تتناسب طردياً مع كثرة المؤكدات [1]، والأدب ـ بوصفه أحد أنواع الفن ـ يرتكز على أساس الانفعال النفسي، وينطلق منه، والانفعال هو جوهر الإبداع [2]، والتوكيد ـ في حقيقته ـ تجسيد لمبدأ الانفعال، فالأديب عندما يحس أن مضمون رسالته قد يوافق نفساً متشككة، سيلوذ بما يمحو ذلك التردد، والتوكيد أحد هذه الوسائل.

إن المهمة المناطة بالمحلل الأسلوبي هي تبيين مدى الارتباط بين التعبير اللغوي والشعور النفسي [3]، ولاسيما في المناطق الأسلوبية ذات الهيمنة في النص الأسلوبي، والتي تلفت نظر القاريء لمساحة انتشارها الواسعة أكثر من غيرها، وسماها بعضهم انزياحاً فردياً [4]، كما في أسلوب التوكيد عند زهير، فإن وراء ذلك أسباباً ومسوغات، قد ترتبط بنفسية الشاعر، وقد تتعلق بمناسبة نظم الأشعار، ومضامينها، وقد تتصل بالمتلقي.

(1) خصائص التراكيب، د. محمد أبو موسى / 48 - 49.
(2) نظريات معاصرة، د. جابر عصفور / 26.
(3) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية / 6.
(4) بنية اللغة الشعرية / 15 - 16، ومعايير تحليل الأسلوب / 20 - 21.

إن (المتلقي) من حيث علاقته بالأسلوب بعامة، وبأسلوب التوكيد على وجه الخصوص ذو أهمية مركزية في عملية الإبداع الأدبي، على أساس أن النص الأدبي بوصفه رسالة ـ سينتهي إلى المتلقي، ليمثل ـ أي النص الأدبي ـ قوة ضغطٍ على المتلقي [1] وفيه، لتحقيق الهدف المنشود من الرسالة، إن كان متعة أو إقناعاً، ووجود المتلقي بالنسبة للمبدع ليس خارجياً فحسب، بل هو وجود في وعي المبدع، ويؤرقه في أثناء العملية الإبداعية [2]، وهذه البدهية أكثر ما تحقق وبصورة جلية في اختيار أسلوب التوكيد بدرجاته المتنوعة التي أشار إليها منظرو البلاغة، إذ وظف زهير أسلوب التوكيد في نمطين:

ـ التوكيد بالحرف، ـ التوكيد بالقسم.

ـ التوكيد بالحرف

اخذ التوكيد بالحرف المساحة الكبرى في أسلوب التوكيد عنده، إذ استعمل معظم الحروف التي تفيد معنى التوكيد، وهي: (قد)، و (إن)، و (الباء) الزائدة، و (ما) الزائدة الداخلة على (إذا) الظرفية، و (لا) الزائدة بين العاطف والمعطوف.

ـ (قد)

من الحروف التي كثر ذكرها في قصائد الشاعر، وبنسبة أعلى من غيرها من حروف التوكيد، وهي تفيد التحقيق إذا دخلت على ماض [3]، أي: تحقيق وقوع الفعل، وهذا التحقيق مفض إلى معنى التوكيد.

من ذلك قول زهير في الرد على (أبي الحويرث) في أمر ما [4]:

أخبرت أن أبا الحويرث قد خط الصحيفة أيت[*] للحلم

(1) البلاغة والأسلوبية / 170، والأسلوبية والأسلوب / 81 ـ 82.
(2) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني / 288.
(3) مغني اللبيب: 1 / 175.
(4) ش د / 253 ـ 254.
(*) أيت: مخففة، أي عجباً، يقال: أيت كهذا الأمر، وويت له، أي عجبت لحلمه كيف عزب عنه، الدين: الطاعة، ش د / 53.

أحسبتني في الدين تابعة أو لو حللت على بني سهم
قوم هم ولدوا أبي ولهم جل الحجاز بنوا على الحزم
منعوا الخزاية عن بيوتهم بأسنة وصفائح خذم
وجلالهم ما قد علمت إذا أحللتم بمحارم الأكم

هذه الأبيات ـ كما يظهر من سياقها ـ في الفخر بالذات، وببني سهم، وسهم من مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان [1]، وفي الفخر عادة يكون المتلقي والمخاطب (الذي يفتخر عليه) في مقام المنكر لما سيلقى إليه من مضامين، ـ كما في القصيدة التي نحن فيها ـ ولهذا يحتاج المفتخر ما يقوي المعاني التي يروم توصيلها، زد على ذلك أن الحالة النفسية التي هو فيها (المفتخر) تتسم بشيء من التوتر والانفعال، لكون المتلقي يحاول سلب فضائل (المفتخر)، هذا الانفعال النفسي يجسد بخطاب محتدم ينبض بمعاني الأنفة والاقتدار:

وجلالهم ما قد علمت إذا أحللتم بمحارم الأكم

و " جلالهم: هيبتهم وعظمتهم، يقول: إذا منعتهم السهول، وضيقت عليكم حتى نزلتم بمخارم الألم، وهي الطرق بين الجبال " [2] فكانت الإجابة الحقيقية لأبي الحويرث أفعال بني سهم بقوم المخاطب (أبي الحويرث)، إذ منعوا قومه، وألجؤوهم إلى الأودية الضيقة الوعرة بين الجبال، ولكي يقرر هذا المعنى في روع المخاطب، ويؤكده لجأ إلى (قد) الداخلة على الماضي (قد علمت)، إذ اجتمعت دلالة التوكيد فيها، إلى دلالة الماضي الذي يدل على وقوع الحدث، فتظافرا في مهمة توكيد الحدث [3].

(1) ش د / 253.
(2) ش د / 255.
(3) ثمة مواضع أخرى جاءت (قد) فيها مجردة من (لام) التوكيد، ش د / 96، 117، 269، 346، 347، 349.

وفي سياقات أخرى، وظف الشاعر (قد) داخلة على (المضارع)، ونص أهل المعاني أن (قد) في هذا التركيب تفيد (التكثير) [1]، أي كثرة وقوع الفعل مرة بعد مرة، وهذا وجه من وجوه التوكيد، من ذلك قوله في ذكر دأبه في أيامه [2]:

وقد أروح أمام الحي مقتنصاً قمراً مراتعها القيعان والنبك

وقد أراني أمام الحي تحملني جرداء لا فحج فيها ولا صكك[3]

في هذين البيتين وصف الشاعر شأنه وحاله التي كان يدأب عليها، إذ كان في تحرك دائم في القنص، أو في الترحل.

ولكي يعبر عن معنى الحركة الدائمة والدائبة في القنص والترحل، استعمل (قدْ) داخلة على الفعل المضارع، إذ أفادت تكثير وقوع تلك الأفعال منه، وثمة سياقات أخرى جاءت (قد) في التركيب نفسه، وفي المعنى ذاته [4].

- (لام) التوكيد

وفي مواضع أخرى، جاءت (قد) مقترنة بـ (لام) الابتداء (لقد)، واختلف علماء المعاني في وظيفة هذه (اللام)، فقال قسم: هي (لام) الابتداء مفيدة معنى التوكيد، ويجوز أن يكون قبلها قسم مقدر وان لا يكون، وقال قسم آخر: هي (لام القسم) [5]، والحقيقة أن في كلا التوجيهين نلمح معنى التوكيد، من ذلك قوله في مدح هرم بن سنان [6]:

دع ذا وعد القول في هرمٍ خير الكهول وسيد الحضر

(1) مغني اللبيب: 1 / 174، وموسوعة الحروف / 328 - 329.
(2) ش د / 169.
(3) (الحمر): حمر الوحش البيض البطون، (القيعان): بطون الأودية، و (النبك): الروابي من الطين، (الفحج): تباعد ما بين الفخذين وتداني صدور القدمين، و (الصكك): اصطكاك (تلامس) العرقوبين في الدواب]، و ش د / 169 - 170.
(4) ش د / 72، 338، 383.
(5) مغني اللبيب: 1 / 228 - 229.
(6) ش د / 88 - 90.

تـــــالله ذا قســـــما لقـــــد علمـــــت ذبيـــــان عـــــام الحـــــبس والأصـــــر

أن نعـــــم معتـــــرك الجيـــــاع إذا خـــــب الســـــفير وســـــابيء الخمـــــر

ولـــــنعم مـــــأوى القـــــوم قـــــد علمـــــوا إن عضـــــهم جـــــل مـــــن الأمـــــر

ولـــــنعم حشـــــو الـــــدرع أنـــــت إذا دعيـــــت نـــــزال ولـــــج فـــــي الـــــذعر

ولـــــنعم كـــــافي مـــــن كفيـــــت ومـــــن تحمـــــل لـــــه يحمـــــل علـــــى ظهـــــر

لقد مرت الإشارة إلى ارتباط (أسلوب التوكيد) الوثيق بالحالة النفسية للمبدع والمتلقي على حد سواء، وفي هذه الأبيات تتجسد تلك السمة الأسلوبية، إذ بدا زهير فيها منفعلاً مع مضمون رسالته التي رام إبلاغها للمخاطبين، فالتوكيد ـ في هذا السياق ـ مثل قوة ضغط على نفوس أولئك المخاطبين (ذبيان)، لجعلهم موقنين بمكانة الممدوح، تلك المكانة التي لم تأت من فراغ وادعاء، بل من اتصاف ذلك الممدوح بأفعالٍ تنقل صاحبها إلى مرتبة التسويد، منها كرمه المغدق أيام القحط، وكونه ملجأ القوم في أيام الشدائد، وأشجع الشجعان في أوقات المنازلة ... ولتعميق تلك المعاني لجأ إلى أسلوبين: الأول: أسلوب التوكيد بـ (القسم) الظاهر (تالله ذا قسماً)، و (قد) المقرونة بـ (لام) الجواب التي وقعت في جواب القسم [1]، وتكرار (لام) الابتداء في رأس كل بيت تضمن خصلة من خصال الممدوح، وهذا التكرار في حقيقته يوحي بشدة انفعال الشاعر ورغبته في إقناع الآخرين بما كان يقتنع به.

الثاني: أسلوب التصوير البياني، كما في قوله: (عام الحبس والأمر)، وهو كناية عن المجاعة، و (عضهم جل من الأمر) وهو استعارة مكنية، إذ تحول الأمر الجلل بمقتضى هذه الاستعارة، إلى كائن مفترس يهدد الآخرين، و (لج في الذعر):

(1) مغني اللبيب: 1 / 234، وموسوعة الحروف / 377.

كناية عن اشتداد المعركة وحمي الوطيس، حتى يؤدي إلى الفرار من أرض المعركة، وثمة مواضع أخرى، جاءت (قد) مقرونة بـ (اللام) [1].

وكما جاءت (اللام) مقرونة بـ (قد)، فكذلك جاءت مفردة غير مقترنة، من ذلك قوله في خطاب الحارث بن ورقاء الصيداوي عند أخذه إبل زهير مع غلامه (يساراً) [2]:

تعلم أن شر الناس حي ... ينادى في شعارهم يسار

ولولا عسبة لرددتموه ... وشر منيحة أير معار

فلو كنتم بني الأحرار قيساً ... لأنعمتم كما فعل الخيار

على من لو أصابكم بخيلٍ ... تغادر في منازلها المهار

لأنعم فيكم نعمى نجيبٍ ... كريم الخال والده نزار

وتسمى هذه (اللام) عند علماء المعاني (لام) الجواب، أي: جواب الشرط بـ (لو) (حرف الامتناع لامتناع متضمنة معنى الشرط غير الجازم) و (لولا) (حرف امتناع لوجود متضمنة معنى الشرط غير الجازم، أيضاً [3]، ووظيفة هذه (اللام) ربط جواب الشرط بفعل الشرط، فضلاً عن وظيفة (التوكيد) [4]، والسياق يؤيد ذلك، إذ جاء السياق في إطار المفاضلة بين أخلاق المخاطب بهذه الأبيات (الحارث بن ورقاء) وقومه، وبين أخلاق الشاعر المتصف بالسماحة، والتفضل على الآخرين:

فلو كنتم بني الأحرار قيساً ... لأنعمتم كما فعل الخيار

فلو كانوا من الكرام حقاً لفعلتم مثل ما فعل الكرام، وقاموا برد الإبل مع راعيها، ولكنهم ليسوا كذلك، ولا يشبهون الشاعر، الذي إن وقع في موقف مشابه

(1) ش د / 61، 78، 237، 255.
(2) ش د / 300 - 304.
(3) موسوعة الحروف / 411 - 412، 414 - 415.
(4) في التحليل اللغوي، د. خليل أحمد عمايرة / 243.

لموقف أولئك لفعل عكس فعلتهم، ورد الأموال إلى أصحابها، وثمة مواضع أخرى جاءت فيها اللام مفردة مجردة [1].

- (إنّ)

وكما جاءت (اللام) المؤكدة واقعة في جواب (لو)، فكذلك جاءت مقترنة في سياق واحد مع (إنّ) المؤكد، واقترانها بـ (إنّ) يوجب زيادة التوكيد في السياق الذي تأتي فيه [2]، ومن المعلوم أن الأصل الذي وضعت له (نّ)، وبنيت عليه، هو إفادتها التوكيد [3]، فاجتماع مؤكد آخر إليها يفيد زيادة في مبنى التوكيد، ومن ثم في معنى التوكيد.

فمن سياقات اقتران (اللام) المؤكدة بـ (إن)، قول زهير في مدح قوم من غطفان [4]:

يا صاحبي انظرا والغور دونكما ... هل يبدون لنا فيما نرى الجمد

هيهات هيهات من نجد وساكنه ... من قد أتى دونه البغثاء والثمد

إلى ابن سلمى سنان وابنه هرمٍ ... تنجو بأقتادها عيدية تخد

بفتية كسيوف الهند يبعثهم ... هم فكلهم ذو حاجة يقد

إني لا أبعثهم والليل مطرق ... ولم يناموا سوى أن قلت قد هجدوا

أقول للقوم والأنفاس قد بلغت ... دون اللها غير أن لم ينقص العدد

سيروا إلى خير قيس كلها حسباً ... ومنتهى من يريد المجد أو يفد

فاستمطروا الخير من كفيه انهما ... بسيبه يتروى منهما البعد

---

(1) ش د / 80، 335.
(2) كتاب معاني الحروف / 51، ومغني اللبيب: 1 / 228.
(3) دلائل الإعجاز / 307.
(4) ش د / 280 - 282.

إنـــي لمرتحـــل بـــالفجر ينصـــبني حتـــى يفـــرج عنـــي هـــم مـــا أجـــد

إن المتأمل في هذه الأبيات المدحية، يستشف من خلالها الحالة النفسية المتوقدة بالانفعالات حتى أرقت الشاعر، انفعالات الشوق واللهفة للقاء الممدوح، ولهذا وجدنا القصيدة قد بنيت ـ في معظمها ـ على أسلوب التوكيد بأنماطه المختلفة، وبأدواته المتنوعة، إذ ابتغى الشاعر من وراء هذا الأسلوب إثبات صدق عاطفته التي تتقد للقاء الممدوح ...

فمن المؤكدات (نون التوكيد الثقيلة) (يبدون) و (قد) التي تفيد التحقيق، و (إن) المقترنة بـ (لام التوكيد)، فضلاً عن أسلوب التقديم في (إلى ابن سلمى ... تنجو)، ومن الملاحظ تكراره (إنّ) ثلاث مرات، و (لام) التوكيد مرتين:

إنـــي لأبعـــثهم والليـــل مطـــرق ولـم ينـاموا سـوى أن قلـت قـد هجـدوا

فاســتمطروا الخيــر مــن كفيــه إنهمــا بســـيبه يتـــروى منهمـــا البعـــد

إنـــي لمرتحـــل بـــالفجر ينصـــبني حتـــى يفـــرج عنـــي هـــم مـــا أجـــد

إن تكرار هذه الأدوات في النص، فيه زيادة تأكيد أبلغ من الاتيان بها مرة واحدة، إذ إنه على الرغم من كون هذه الأدوات واحدة في كل مرة تذكر، فإن تكرارها يكسب السياق تأكيداً ناتجاً من تكرار دلالاتها في كل بيت، وهذا الأسلوب ـ كما ذكرت ـ قصده الشاعر بهدف تقرير مكانة الممدوح الذي سيرحل إليه في تلك الرحلة المتخيلة [1].

- حروف أخرى

وظف الشاعر في أسلوب التوكيد حروفاً أخرى، لكنها جاءت بنسبة أقل من حروف التوكيد السابقة، منها (نون التوكيد) بنوعيها الثقيلة والخفيفة ... منها قوله [2]:

(1) ثمة مواضع وردت فيها (إنّ)، ش د / 167، 214، 216، 218، 257، 296، 319، 324، 336، 337، 356.
(2) ش د / 18.

فمن مبلغ الأحلاف عني رسالة وذبيان هل أقسمتم كل مقسم

فلا تكمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يوخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

هذه الأبيات جاءت في سياق الحديث عن حرب داحس والغبراء، والأحلاف: أسد وغطفان [1]، وتحذير المتحاربين من خوض الحرب، لأنهم أضمروا جميعهم في نفوسهم على قتال بعضهم بعضاً، وهنا انطلق صوت الشاعر محذراً من عقاب الله ـ سبحانه ـ الذي لا تخفى عليه خافية، ولأجل تقوية هذا المضمون، وتأكيد التحذير لجأ إلى (نون التوكيد) الثقيلة، والتوكيد بها أبلغ من التوكيد بالخفيفة [2]، وتختص ـ كما الخفيفة ـ بالدخول على الأفعال الخاصة بالمستقبل، ومن المهم التنبيه عليه في هذا المقام دخول الأبيات السابقة فيما سمي بـ (الإلهيات) في الشعر، ومرة أخرى يتجلى ارتباط (أسلوب التوكيد) بالانفعال النفسي للمبدع، إذ إنّ المقام والسياق مقام انفعال، لكون الشاعر في هذه الأبيات يؤدي دور المصلح الذي يسعى إلى رأب الصدع الذي سببته تلك الحرب بين الأشقاء، ودور المحذر المبصر بعواقب أمور تلك الحرب، منذ أول لحظة لاشتعالها، ولاسيما أنه يمتلك نظرة الشيخ المجرب الذي عاش الحرب مما أكسبه خبرة وتجربة، يمكن أن يفتقدها شباب القبائل المتحاربة المندفعون، ولهذا جاءت أبيات صيحة تحذير [3].

– ومن حروف التوكيد (ما) الداخلة على أدوات الشرط، ولاسيما (إذا) و (متى) التي اطرد دخول (ما) الزائدة عليها، وهي تفيد التوكيد كما قرر علماء المعاني، أي التوكيد مضمون الجملة الشرطية، من ذلك قول الشاعر واصفاً أشعاره [4]:

(1) ش د / 18.
(2) مغنى اللبيب: 2 / 339.
(3) ثمة مواضع أخرى لنون التوكيد، ش د / 168، 180، 316.
(4) ش د / 250 - 251.

أكف لساني عن صديقي وإن أجأ إليه فإني عارق كل معرق
برجم كوقع الهندواني اخلص الصـ يا قل منه عن حصير ورونق
إذا ما دنا من الضريبة لم يخم يقطع أوصال الرجال وينتقي

من أخلاقه إمساك لسانه عن هجاء الصديق، إلا أن ذلك لا يعني عدم مقدرته على الرد، ولأجل إثبات ذلك، وتمكينه في نفس المتلقي لكي لا يشك بخلافه، عمد الشاعر إلى أسلوب التوكيد مرتين، الأولى: في (فإني) بواسطة (إن) المؤكدة، والثانية بـ (ما) الزائدة بعد (إذا) الشرطية، وقد شبه أشعاره بـ (وقع) السيف، وليس أي سيف، فضلاً عن إيثاره الفعل (يقطع) المضعف، وهذا التضعيف من جملة ما يدل عليه (التكثير) والمبالغة ليتناسب مع مقام التوكيد، ولم يقل (يقطع)، وهكذا شأن أشعاره في رده على خصومه [1].

– ومن حروف التوكيد التي وظفها الشاعر (إنْ) الزائدة بعد (ما) النافية [2]، من ذلك قوله في إحدى قصائده الحكيمة [3]:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا
بدا لي أني لست مدرك ما مضى ولا سابقي شيء إذا كان جائيا
وما إن أرى نفسي تقيها كريمتي وما إن تقي نفسي كريمة ماليا

إن الناظر في معاني هذه القصيدة التي اقتطعنا منها هذه الأبيات، يجدها أقرب إلى المعاني الإسلامية في جانب التوحيد، إذ تحدث عن فناء هذا العالم، وقصر الحياة الدنيا، وإن بدت طويلة من حيث الظاهر المعاش، ووصف الله ـ سبحانه ـ بكونه حقاً، وتجب مخافته، كما تحدث عن الإيمان بالقضاء والقدر وبمفهوم أقرب إلى المفهوم

(1) ثمة مواضع أخرى ذكرت فيها (إذا ما)، ش د / 54، 120، 221، 274، 296، 298، 322، 354.
(2) مغني اللبيب: 1 / 25، ومعاني النحو: 4 / 605، وموسوعة الحروف / 146.
(3) ش د / 284 - 287.

الإسلامي الصحيح، ثم تحدث عن أحقية الموت، وأنه إذا دنا فليس يرده المال وإن عظم، كما أن القدر المكتوب لا تستطيع أن تدفعه النفس ...، ولاشك أن هذه المعاني ليست مألوفة عند معظم أهل زمان الشاعر، إذ كانت المعتقدات الجاهلية في شؤون الحياة والموت هي المسيطرة على العقول، وفي هذه المقامات كان على الشاعر أن يستعين بأسلوب التوكيد لتقرير تلك المعاني، وتقويتها في ذهن أبناء مجتمعه، ولهذا بدأ بالتمني المعبر عن رغبة الشاعر، وأمله في أن يقتنع الناس بمثل قناعاته [1].

– ومن حروف التوكيد التي وظفها الشاعر (الباء) الزائدة الداخلة على خبر (ليس) [2]، من ذلك قوله في الرد على العذالتين اللتين تلومانه في هيامه بـ (سلمى) [3]:

غـــدت عـــذالتاي فقلـــت مهـــلاً أفـــي وجـــدٍ بســـلمى تعـــذلاني

فلســـت بتـــارك ذكـــرى ســـليمى وتشـــبيبي بأخـــت بنـــي العـــدان

طـــوال الـــدهر مـــا ابتلـــت لهـــاتي ومـــا ثبـــت الخوالـــد مـــن أبـــان

وهذه القصيدة تبدو للناظر فيها، قد بنيت على التوكيد في معظمها، وبأدوات توكيد متنوعة، منها: (ما) الداخلة على (إذا) و (قدْ) و (إنّ)، و (الباء) الداخلة على خبر (ليس)، وبناء القصيدة على هذا الشكل سببه ظاهرُ، إذ إنّ ذلك يوحي بقوة (العذْل) اللوم، وشدته، بدليل التعبير عمن قامتا بفعل العذل بصيغة المبالغة (عذّالتاي)، التي تدل على كثرة وقوع الفعل، والمبالغة فيه، فضلاً عن إيحائه بطبيعة الوضع النفسي الذي هو فيه، وهذا وجه من وجوه وظيفة التوكيد في اللغة، إذ يؤدي - أي التوكيـــــــــــــــــــد -

دور الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، ليتحول إلى استجابة أو مسلك ناتج عن

(1) وثمة مواضع استخدمت فيها (ما إن)، ش د / 133، 195.
(2) مغني اللبيب: 1 / 106، 110.
(3) ش د / 346 - 355.

التوكيـــد

(المنبه)، وهذه ألاستجابة قد تتحول إلى منبه آخر يفضي إلى استجابات أخرى [1]، وهذا بعد نفسي، ووظيفة من وظائف التوكيد في السياق [2].

– ومن حروف التوكيد التي وظفها في أشعاره (لا) الزائدة المقترنة بالعاطف، المسبوقة بـ (لا) النافية، وتفيد في هذه الحالة معنى التوكيد [3]، من ذلك قوله في وصف ممدوحه [4]:

حتى تأوي إلى لا فاحشٍ برمٍ ... ولا شحيحٍ إذا أصحابه غنموا

يقسم ثم يسوي القسم بينهم ... معتدل الحكم لا هار ولا هشم

فضله فوق أقوامٍ ومجده ... ما لن ينالوا وإن جادوا وإن كرموا

قود الجياد وإصهار الملوك وصبـ ... ـرُ في مواطن لو كانوا بها سئموا

ينزع إمة أقوامٍ ذوي حسبٍ ... مما تيسر أحياناً له الطعم

ومن ضريبته التقوى ويعصمه ... من سيء العثرات الله والرحم

مورث المجد لا يغتال همته ... عن الرياسة لا عجزُ ولا سأم

في هذا الجزء من القصيدة يتحدث الشاعر عن خلال الممدوح محط الرواحل، ومنتهى الآمال، تلك الخلال التي جعلته يتبوأ المنزلة العظمى في نفوس الناس، من هذه الصفات زكاة لسانه، وغنى قلبه، وعدل حكمه، ورجاحة عقله وصلابته، وبعده عن الأفعال التي تسبب غضب الله، ومقت الناس ... وبغية تقوية المعاني السابقة، استعان ألشاعر بـ (لا) النافية الزائدة المعترضة بين العاطف والمعطوف، وهذه الـ

(1) البلاغة العربية قراءة أخرى / 155.
(2) ثمة مواضع أخرى وردت فيها (الباء) الزائدة، منها، ش د / 72.
(3) مغني اللبيب: 1 / 245، والأشباه والنظائر: 1 / 212 - 213.
(4) ش د / 160 - 163.

(لا) تؤذن بتوكيد الحكم المنفي قبلها بـ (لا) النافية قبلها (لا فاحش ... ولا شحيح) (لا هارٍ ولا هشم) (لا عجز ولا سأم)، ولو أمعنا النظر في (لا) الأولى، لوجدناها مفيدة معنى التوكيد لكونها معترضة بين شيئين متلازمين، (إلى لا فاحشٍ) بين الجار والمجرور [1]، (معتدل الحكم لا هارٍ) بين المبتدأ المحذوف وخبره، (لا يغتال همته .. لا عجزُ) بين الفعل وفاعلة، وهذه الأصناف الثلاثة متلازمة متصلة كالجزء الواحد، ومكررة، ولكونها كذلك فهي تفيد التوكيد [2]، وفي هذه الأبيات نجسد معنى المدح القائم على إثبات صفات المدح عن طريق سلب نقيضها، وهو أسلوب أثبت في نسبة خصال المدح، وتوصيف الممدوح بها، وفضلاً عن الوظيفة الدلالية لتكرار (لا) في السياق، فهناك وظيفة إيقاعية أسهمت في إيصال المعنى، وإبلاغه، وثمة مواضع مشابهة وظف الشاعر تلك الأداة فيها [3].

هكذا وظف الشاعر زهير (حروف التوكيد) في بناء الجملة التوكيدية، التي شكلت جزءاً من أسلوب التوكيد في شعره، تلك الحروف أخذت مساحة من الأشكال الأسلوبية، استحالت إلى ما سمي بـ (المناطق الأسلوبية) ذات الهيمنة الملحوظة في سياقات قصائد الشاعر [4].

- التوكيد بالقسم

من أساليب التوكيد في العربية (القسم)، وله أركان ثلاثة حرف القسم، والمقسم به، والمقسم عليه، والركن الثالث يمثل المضمون المراد تقويته وتأكيده في ذهن المتلقي.

(1) مغني اللبيب: 1 / 245.
(2) في التحليل اللغوي / 202.
(3) ش د / 75، 150، 153، 169، 174، 255.
(4) المنهج الأسلوبي في النقد العربي، د. بشرى موسى صالح / 59 - 60، بحث منشور.

وقد عرفه علماء المعاني أنه الحلف " على شيء بما فيه فخر أو مدح أو تعظيم، أو تغزل أو زهو، أو غير ذلك، مما يكون فيه رشاقة في الكلام وتحسين له " [1]، وفي هذا التعريف نلمح الأغراض التي يؤتى القسم في سياقها، ويقسم عليها، ويؤكدها المقسم، وهي: الفخر، والمدح، والتعظيم والتغزل، والزهو [2]، وقد أوجز بعض العلماء غاية الشاعر من القسم، وغرضه، فقال: " هو أن يقسم الشاعر ويحلف غيره بأقسام تتعلق بغرضه المقصود معتمداً بذلك الإبداع فيما ينظم " [3] والأغراض الشعرية العامة لا تخرج عن فخرٍ وهجاء ومدح، ورثاء، وغزلٍ، ونسيب، فضلاً عن معانٍ أخرى متنوعة، وليس قسم الأديب والشاعر كقسم غيره، بل عليه أن يتوخى الإبداع فيما يأتي به، إذ إن (القسم) في حقيقته، وسيلة من وسائل الإبداع عند الأديب والمنشيء،وفي الإقسام على الشيء لدى الشاعر " يكون له مدحاً، وما يكسبه فخراً، أو أن يكون هجاءً لغيره، أو وعيداً له أو جارياً مجرى التغزل والترقق " [4] أو " خارجاً مخرج الموعظة والزهد " [5]، وتوظيف (القسم) في المعاني السابقة، يعود إلى دلالته على توكيد مضمون الكلام [6].

وإذا تأملنا (القسم) في شعر زهير بن أبي سلمى، وجدناه لم يخرج عما استنبطه علماء المعاني من دلالة القسم ووظيفته في السياقات التي يأتي فيها ...

فمن سياقاته التي تضمنت (القسم) (الفخر) بكونه من رائدي الممدوح [7]:

(1) الطراز: 3 / 153.
(2) معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب: 1 / 275.
(3) قانون البلاغة، ابو طاهر محمد بن حيدر البغدادي / 132.
(4) تحرير التحبير، المصري / 327.
(5) بديع القرآن، المصري / 112.
(6) البرهان في علو القرآن: 3 / 40.
(7) ش د / 361 - 362.

لعمـــرك إنـــي وابـــن اختـــي بيهســـاً لـــرادان فـــي الظلمـــاء مؤتســـيان

إذا مـــا نزلنـــا خـــر غيـــر موســـدٍ وســـاداً ومـــا طبـــي لـــه بهـــوانِ

وقوله (لرادان في الظلماء) كناية عن كثرة أسفارهما في الليل البهيم، مما يدلل على مبلغ الشجاعة التي اتصف بها وابن أخته (بيهساً)، ويريد من الفخر بذلك أنهما قصدا الممدوح (هرم بن سنان)، لهذا وظف القسم (لعمرك) و (إنّ) المقترنة بـ (لام التوكيد)، ذلك لأن المقام مقام مفاخرة، فاحتيج إلى التوكيد ...

وقولـه (لعمـرك)، مـن أنمـاط القسـم، وهـذا اللفـظ يسـتعمل فـي القسـم، ومعنى (العمر) الحياة، وهو (العمر) بضم الميم أو سكونها، وفتح العين وضمها، فيقال: قد طال عمره، وعمره، ولا يستعمل في القسم إلا المفتوح العين، بميم ساكنة، فيقال: لعمرك، ويقال: لعمر الله، أي أقسم ببقاء الله ودوامه [1]، واللام الداخلة عليه هي (لام) التوكيد.

إذن الشاعر أقسم على شيئين، الأول الشجاعة التي تحلا بها، والثاني: قصدهما الممدوح، وكلاهما مما يفتخر به عند الشاعر الجاهلي، وهذا الفخر من جهة أخرى يعني (مديح) المقصود، فلولا تلك المكانة العظمى لـه في نفس الشاعر وصاحبه لما كابدا أخطار الليل ومشاق السفر، بغية الوصول إليه، يدل على ذلك كون هذين البيتين جاءا في سياق المديح ...

ومما يدل على تلك المكانة أيضاً أنّ (الكاف) في (لعمرك) ـ في هذا السياق ـ عائدة إلى الممدوح، فهو يقول لـه: إنّ حياتك قسمي وحلفي الذي أقسم بـه، ومن البدهيات أن المقسم إنما يقسم بما يكون مقدس عنده، عزيز على نفسه، كما أقسم الله ـ

(1) لسان العرب: 4 / 601.

سبحانه وله المثل الأعلى ـ بحياة خليله وصفيه محمد ـ ﷺ ـ فقال: ﴿ لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾ [1]، فقسم الشاعر في ذلك السياق فيه دلالة على التعظيم أيضاً.

ومن سياقات التوكيد بأسلوب القسم التي جاءت في شعر زهير المديح الصريح المباشر، الموجه نحو الممدوح، وهو (هرم بن سنان)، إذ قال [2]:

تـــالله قـــد علمـــت قـــيس إذا قـــذفت ريـــح الشـــتاء بيـــوت الحـــي بـــالعنن

أن نعـــم معتـــرك الحـــي الجيـــاع إذا خـــب السـفير ومـــأوى البـــائس الـبطن

مـــن لا يـــذاب لـــه شـــحم النصـــيب إذا زار الشـــتاء وعـــزت أثمـــن البـــدن

في هذا الموضع نمط آخر من أنماط القسم، وهو القسم بـ (حرف القسم + لفظ الجلالة)، وأما المقسم عليه وهو جواب القسم، اتصاف الممدوح بـ (الكرم)، ولكنه كرم ليس ككرم الآخرين، إذ إن (الممدوح) مأوى الجياع في أيام الجدب والقحط الباردة القارسة، ولتجسيد معنى القحط في أيام البرد، نرى الشاعر وظف ثلاث صور كنائيـــة:

(قذفت ريح الشتاء بالعنن) و (العنن) جمع (عنة) السياج الذي يصنع من خشب ونحوه، تحاط به الخيمة، وهو كناية عن شدة الريح في أيام العصف الباردة، و (خب السفير)، أي: تحات ورق الأشجار، وهي كناية أخرى عن الجدب أوقات البرد، وفي قوله (زار الشتاء) كناية أخرى عن قدوم البرد، وذهاب النبات من المراعي ... وهذه الكنايات تضافرت لإبراز الشدائد التي تصيب القوم، وتهدد حياتهم، وفي خضم ذلك نرى كرم الممدوح تبرزه تلك الأيام النحسات، وفي هذا لمحة دلالية، تتمثل في إظهار الكرم من الأخلاق التي جبل عليها الممدوح ... ولذلك نراه يعمد إلى أسلوب القسم الصريح لتأكيد ذلك.

(1) سورة الحجر، الآية 72.
(2) ش د / 121 - 122.

وفي موضع آخر، نرى الشاعر يوظف في سياق الترقق والحنين إلى الحبيبة والزوجة (أم أوفى) حين طلقها [1]:

لعمـــــرك والخطـــــوب مغيـــــرات وفـــي طـــول المعاشـــرة التقـــالي

لقـــد باليـــت مظعـــن أم أوفـــى ولكـــن أم أوفـــى لا تبـــالي

فأمـــا إذا ظعنـــت فـــلا تقـــولي لـــذي صـــهرٍ أذلـــت ولـــم تـــذالي

أصـــبت بنـــي منـــك ونلـــت منـــي مـــن اللـــذات والحلـــل الغـــوالي

هذه الأبيات في معنى الحنين وإظهار الرقة، وتوحي أن الشاعر كان مرغماً على تطليق امرأته (أم أوفى) التي ذكرها، تلك المرأة انقلبت عليه، وكرهته على الرغم من حبه لها، غيرتها خطوب الحياة، أي أمورها وشؤونها، ولولا حبه الشديد لما صعب عليه فراقها ...

ويرجو منها أن لا تدعي أنه أذلها، وهنا نلمح سمة من سمات التوكيد، إذ إنه جاء استجابة لطبيعة المقام الذي اقتضاه، إذ إنّ المخاطب فيه هو زوجته التي انقلبت عليه وأبغضته، وهذا يعني أنها تعتقد في نفسها كرهه لها، أو لديها شك في حبه، فأتي بأسلوب القسم (لعمرك)، وكأنه يريد أن يقول لها إن حياتك عزيزة علي، وغالية عندي، فضلاً عن اللام المقترنة بقد (لقد) [2].

هكذا كان أسلوب القسم بوصفه احد أنماط التوكيد ملمحاً أسلوبياً في شعر زهير، وجاء في المقامات التي تمثل رسالة يبتغي الشاعر إيصالها إلى المتلقي، وإقناعه بها، سواء أكان في مواضع المدح أم الفخر، أم التعظيم، أم الوعيد والتهديد، بل إنّ أشعاره تلك كانت بمثابة رسائل مصلح اجتماعي، وداعية إلى الفضائل، ولاسيما في حديثه عن جهود إيقاف الحرب بين عبسٍ وذبيان، التي بذلها سيدان عظيمان من سادات العرب: (هرم بن سنان)، (والحارث بن عوف)، تفضلاً منهما

(1) ش د / 342.
(2) ثمة مواضع أخرى للقسم بوصفه وسيلة للتوكيد، ش د / 14، 21، 25، 99، 182 - 183، 209.

وتكرماً، ولهذا جاءت معظم مدائحه موقوفة عليهما، ولاسيما (هرماً)، وكأنه يدعو أفراد المجتمع آنذاك للإقتداء بهما.

رابعاً: التقديم والتأخير

إذا كانت الملامح الأسلوبية السابقة تعد إنزياحاً فردياً قياساً إلى الملامح الأسلوبية الأخرى عند الشاعر، حيث مثلت مؤشرات أسلوبية مهيمنة على من سواها في النص،فإن (التقديم والتأخير) له وصف آخر، فهذا المؤشر الأسلوبي عد انزياحاً عما مي بـ (الرتب المحفوظة) من القواعد اللغوية، إنه عدول ـ كما في اصطلاح تراثنا الأسلوبي ـ عن القاعدة، أي: إن هناك رتباً محفوظة استخلصها منظرونا الأسلوبيون القدماء من مجمل نصوص اللغة، وتأسيساً على هذه الرتب المحفوظة، وصفوا أنماط التقديم والتأخير على وفق كونها من مظاهر العدول والانزياح عن الرتب المحفوظة من قواعد اللغة أو متعارف الأوساط فيها.

ولهذه السمة الأسلوبية من طرق التعبير أهمية، قال عبد القاهر في توصيفه له، ولدوره في التعبير الإبداعي: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ، 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 "[1]، إن عبد القاهر جعل مزية تقديم قصيدة، والإعجاب بها، راجع إلى ما فيها من أساليب التقديم والتأخير، وهذا لا يعني أن عبد القاهر أغفل جوانب الإبداع الأخرى التي تميز مبدعاً من آخر، بل إنه أراد أن يجسد تلك الأهمية لهذا الأسلوب، ويعطيه الدرجة التي يستحقها بين وسائل التعبير المبدع الأخرى، فجعل مزية الشعر عائدة إلى ما فيه من أنماط التقديم والتأخير ...

وإذا كان التوكيد مظهراً من مظاهر انفعال الوجدان الإنساني مع الحدث، فيعبر عن شدة هذا الانفعال بألفاظ معينة، و (الوصل) مظهراً من مظاهر انسجام رؤية

(1) دلائل الإعجاز / 135.

المبدع للأشياء حوله، فيعبر عن هذا الانسجام الرؤيوي بوساطة أنماط الوصل التي تظهر انسجاماً وتناسباً يلف مضامين النص، المنسجمة أصلاً في نفس الشاعر والأديب، فإن للتقديم والتأخير شأناً آخر، إنه يوحي بمنزلة ما قدم في التعبير أو أخر قياساً إلى منزلته في نفس المنشيء، ولذلك فإن هذا الأسلوب يعد مظهراً مهماً من " مظاهر كثيرة تمثل قدرات إبانة، أو طاقات تعبيرية، يديرها المتكلم اللقن إدارةً حية واعية، فيسخرها تسخيراً منضبطاً للبوح بأفكاره، وألوان أحاسيسه، ومختلف خواطره، ومواقع الكلمات من الجملة عظيمة المرونة كماهي شديدة الحساسية، وأي تغيير فيها يحدث تغييرات جوهرية في تشكيل المعاني، وألوان الحس، وظلال النفس "[1]، إنه إذاً مظهر من مظاهر تفاعل النفس مع الشيء، ولكنه تفاعل عميق، لا يجيد تجسيده لغوياً وإبداعياً إلا المبدعون، وكما ألمحت فإن سياقات التقديم والتأخير " دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية، اتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعداً جمالياً في تركيب الكلام، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر، أو تأخيره عنه، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية، من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة، ورصد سياقات معينة للخروج منها بالتنويعات التي تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجالٍ تعبيري محدد "[2] هو (التقديم والتأخير)، وهذا يعني من وجه آخر، أن ذلك الأسلوب وسيلة من وسائل تنويع التعبير، واكسائه بعداً جمالياً.

ويمكن أن نسجل بعداً آخر لـ (التقديم والتأخير)، يتمثل في كونه وسيلة من وسائل تجديد اللغة وتطورها(*)، على عكس ما أدعى أحد الدارسين[3]، إذ رأى أن

(1) دلالات التراكيب / 175.
(2) البلاغة الأسلوبية / 255.
(*) إن ظواهر العدول في اللغة، أو (الانزياح) في حقيقتها، ليست نسفًا لقواعد اللغة وتدميراً لها، إنما هو وسيلة من وسائل توسيع اللغة، واغنائها، وهذا متفق عليه بين الدارسين جميعهم قدماء ومحدثين، عرباً وغربيين. بنية اللغة الشعرية / 28.
(3) مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد / 23 - 24.

القدماء افترضوا في اللغة الثبات، مهما يطرأ عليها من تغييرات أصابتها بعد عصر الاحتجاج، ومن المفيد التنبيه عليه أن القدماء فرقوا بين نوعين من التعبيرات، الأول: ما يتوافق مع ضوابط النحو، وقواعد اللغة، وهو المقبول، وظواهر العدول التركيبي ـ في حقيقتها ـ تمثل التطبيق الجمالي لقواعد اللغة، الثاني: ما يخالف تلك القواعد، وهو لحن في تطبيق ضوابط النحو، وخروج عنها، وهو مرفوض، لأنه سيفقد جماليات اللغة أولاً، وسيؤدي إلى فوضى تعبيرية .

والناظر في أسلوب التقديم والتأخير عند زهير يجد جاء في ثلاثة أنماط:

- تقديم الخبر على المبتدأ.
- تقديم المفعول به على عامله.
- تقديم المتعلقات على المتعلق به.

- تقديم الخبر على المبتدأ

الرتبة المحفوظة في الجملة الاسمية، أن يتقدم المبتدأ على الخبر، أو المسند إليه على المسند، إلا أنه ثمة سياقات عدلت عن هذا الترتيب، فجاء المسند أو الخبر متقدماً على المسند إليه، وقد استنبط علماء المعاني جملة من المسوغات لهذا العدول التركيبي، هيفي حقيقتها أقرب إلى التعليلات النفسية، المتعلقة بنفسية المبدع، وبناء العبارة في أصله بناء خواطر ومشاعر واختلاطات قبل أن يكون هندسة ألفاظ، وتصميم قوالب، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً، أبدت هذه الزحزحات في مواقع الألفاظ غنيً وفيضاً في الدلالات اللغوية [1]، إن معظم مسوغات العدول التركيب تعود إلى عرض العناية والاهتمام بالمقدم به، قال عبد القاهر الجرجاني: " وأعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً ـ أي التقديم ـ يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام " [2]، ومعظم

(1) دلالات التراكيب / 176.
(2) دلائل الإعجاز / 136.

المسوغات التي ذكرت بوصفها تعليلات لمظاهر (التقديم) تعود إلى هذا الأصل(*)، أو إلى إفادته معنى الاختصاص [1].

والناظر في شعر زهير، وأسلوب توظيفه هذا النمط (تقديم الخبر على المبتدأ)، يجد أنه قد أكثر منه قياساً إلى النمطين الآخرين من أنواع التقديم، وفي سياقات مختلفة، من ذلك قوله في مدح هرمٍ والحارث وقومهما [2]:

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوال الرماح لا قصار ولا عزل

بخيل عليها جنة عبقرية جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا

عليها أسودُ ضارياتُ لبوسهم سوابغُ بيضُ لا يخرقها النبل

هذه الأبيات تصور لنا شجاعة الممدوحين وفروسيتهم، ومن تمام وصف الفروسية واكتمالها أن يمتلك الفارس فرساً أصيلاً، وعدة تتناسب ذلك الوصف، ولاسيما الدروع السابغة ... وهذا ما أشار إليه الشاعر، فهؤلاء شجعان، قد بلغوا الغاية في الشجاعة، وتحتهم أفراس أصيلة، من صفاتها السرعة في الحركة إلى أرض المعركة وفيها، بحيث تحولت تلك السرعة ـ بمقتضى الاستعارة ـ إلى طيران ...

ولأجل إغناء الصورة الوصفية وتعميقها للفرسان وأفراسهم، استعان بأسلوب (التقديم) مرتين، (عليها حبة عبقرية)، (عليها أسود ضاريات)، و (جنة): جمع جن، و (عبقرية): وادٍ أو أرض تسكنها الجن في اعتقاد العرب القدماء [3]، وهنا شبه الشاعر أولئك الفرسان بتشبيهين: بالجن مرة، لسرعتهم وخفتهم في المعركة،

(*) ذكر البلاغيون أن المسند قد يتقدم على المسند إليه، إما للتشويق أو للتفاؤل، أو لغيرها من المعاني، التي تعود إلى انطباع المنشيء بالنسبة للمقدم، وموقفه منه، إيجاباً وسلباً، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتماماً من المتكلم، موجهة للمقدم، قد يكون مع المقدم، فيوصف بالإيجابي، وقد يكون ضده، فتكون سلبياً، الإيضاح: 1 / 102.

(1) الإيضاح في علوم البلاغة: 1 / 101، وخصائص التراكيب 248 - 249.

(2) ش د / 102 - 103.

(3) ش د / 103.

وبالأسود، لجرأتهم وشجاعتهم، وقدم (الجار والمجرور) (عليها) المذكور مرتين، وهو يعود إلى الأفراس، لأن المقام مقام حديث من أصالة تلك الأفراس وتجانبها، وإذا كانت كذلك ففيه مدح بفرسانها، فجاء التقديم منسجماً مع السياق الذي رام الشاعر فيه وصف الأفراس، والحديث عنها، وقد مرت إشارة البلاغيين إلى أن بناء العبارة في حقيقته هو بناء نفسي في نفس المنشيء، قبل أن يكون سلسلة كلمات مقطوعة، فهذا التركيب الذي بني على أسلوب التقديم يمثل مراد الشاعر، والصورة الذهنية التي كانت تتكون في ذهنه عن حركة تلك الخيول بفرسانها ... والمتكلم إنما يقدم في حديثه الذي بيانه أهم بالنسبة له، وهو بشأنه اشد عناية [1].

ومن السياقات المشابهة لما سبق من وصف الخيل، قوله في وصف الناقة، إذ قال [2]:

هل تبلغينها على شحط النوى ... عنس تخب بي الهجير وتنعب

أجد سرى فيها وظاهر نيها ... مرعىً لها أنق بفيد معشب

حرف عذافرة تجد براكب ... وكأن حاركها كثيب أحدب

منها إذا احتضر الخطوب معول ... وقرى لحاضرة الهموم ومهرب

وتبدو على هذه الأبيات المسحة الأسلوبية التي اتصف بها أسلوب زهير، تلكم المسحة المتمثلة في ميله نحو تحقيق أوصافه في ما يصفه .. وواضح من أول قراءة أن الأبيات موقوفة على الحديث عن تلك الناقة التي يرجو أن تكون راحلته، فتحمله نحو المحبوبة، وهي ناقة (عنس) صلبة، تسير سير الخبب، وذات ظهر شديد، ومرعى مخصب، ضامرة، وهكذا ... سياق كله سرد لأوصاف ناقته بأدق التفاصيل، ولاشك أن ذلك السياق استدعى أسلوب التقديم (منها ... معول) ليتسق مع صورته الذهنية لما يتحدث عنه، يتناسب مع مقام الحديث عن الناقة، ولو قال: (إذا اختصر

(1) دلائل الإعجاز / 136.
(2) ش د / 369 - 370.

الخطوب فمنها معول) لا نكسر نسق الوصف، واختلت الصورة، وذهب انسجام أجزائها.

ومن السياقات التي تتجلى فيها خاصية أسلوب التقديم، قوله في مقدمة نسيبية، يذكر فيها أيام صاحبته (سلمى) التي فارقته [1]:

لسلمى بشرقي القنان منازل ورسم بصحراء اللبيين حائل

عفا عام حلت صيغه وربيعه وعام وعام يتبع العام قابل

تحمل منها أهلها وخلت لها سنون فمنها مستبين وماثل

كأن عليها نقية حميرية يقطعها بين الجفون الصياقل

إن الشاعر في هذه المقدمة انشغل بالحديث عن (سلمى) أولاً، و (ديارها) ثانياً، ولعل وراء تقديمه الجار والمجرور (لسلمى) سبباً نفسياً يمكن أن تسميه التلذذ بذكر اسمها، أو الشوق إليها، لأنها غادرت ديارها التي استحالت أثراً بعد عين، وارتباط الحبيبة وذكرها بالديار سنة متبعة عند الشعراء العرب، وهذا الارتباط تلازمي، ولو أمعنا النظر في هذه الأبيات لوجدناها قد صممت على أساس التقديم: لسلمى بشرقي القنان منازل، قدم الخبر (لسلمى) على المبتدأ (منازل) لكون (سلمى) أهم في نفسه من منازلها، وهناك تقديم آخر داخل هذا التقديم، وهو تقديم المتعلق الجار والمجرور (بشرقي القنان) على متعلقة (منازل)، والأصل: منازل بشرقي القنان لسلمى ... وتقديم هذا (المتعلق) على ما تعلق به، يوحي بمكانة (شرقي المنازل) في نفس الشاعر، وهذا السبب يصلح أن يكون مسوغاً لأسلوب التقديم كله في هذه المقدمة، ومنه (ورسم بصحراء اللبيين حائل) والأصل: (ورسم حائل بصحراء اللبيين) فقدم الجار والمجرور (بصحراء اللبيين) على(حائل) لقربه من نفسه، وكذلك قوله: (تحمل منها أهلها) قدم (منها) أي المنازل على الفاعل، وكذلك في قوله (وكأن عليها نقية

(1) ش د / 292 - 293.

حميرية)، قدم الخبر (الجار والمجرور) على الاسم (نفية)، ومما يلحظ في هذه التقديمات كلها كونها عائدة إلى المنازل بطريق مباشر أو غير مباشر، فأما غير المباشر فيتمثل في كون المقدم (بشرقي القنان)، (بصحراء اللبيين) الأرض التي كنت أقيمت بها منازل (سلمى)، وأما المباشر (منها)، (فمنها)، (عليها)، و (الهاء) عائدة إلى المنازل، وفي هذا التقديم والتكرار في ذكر المنازل نوع تلذذ واشتياق يعتمل في نفس الشاعر، وينفس عنه بواسطة تلك التكرارات، ومن البدهي أن الشيء إذا كرر في النص، فإن وراءه بعداً نفسياً [1].

ولو استقصينا صور تقديم الخبر لطال بنا الحديث، وحسبنا أن نشير إلى نماذج منه، علها تعطي تصوراً لخصائص هذا النوع من التقديم [2].

- تقديم المفعول به

إن الرتبة المحفوظة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعدياً، وفي هذا النمط من التقديم والتأخير ـ كما في الأنماط الأخرى ـ عنصران قائمان في الصياغة والتركيب هما الثابت والمتغير، فأما الجانب الثابت فيتمثل في وجود أطراف الإسناد، وما يتصل بها من متعلقات، أما الجانب المتغير فيتمثل في تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغير ـ أحياناً ـ في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي، وإعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحويله [3]، أو تثبيت حكمه وتوصيفه في الجملة مهما يكن موقعه فيها، وهذا يتعلق بـ (المفعول به) و (المتعلق) من الجار والمجرور والظرف (شبه الجملة).

---

(1) وقد عبر علماء المعاني عن البعد في بعض الأحيان بـ (التلذذ)، الإيضاح في علوم البلاغة: 1 / 34، ودلالات التكرار في القصيدة المعاصرة، د. رحمن غركان / 80، بحث منشور.

(2) ثمة مواضع أخرى كثيرة في شعره، ش د / 4، 10، 39، 65، 72، 89، 162، 165، 237، 252، 260، 275، 279، 281، 282، 329، 337، 338، 376، 377.

(3) البلاغة والأسلوبية / 252.

ومن المهم في هذا المقام الإشارة إلى أن طبيعة التحول في تقديم (المفعول بـه) على عامله تأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى [1]، فمهما تبدل موقعه (المفعول به) في الجملة، فإنه لا يتغير حكمه في التركيب، وهذا يرتبط بتقرير البلاغيين ـ المتقدم ـ في كون المتكلم يقدم في كلامه ما هو أهم في نفسه، ومقدم في ذهنه، وعلى العموم فإن حركة (المفعول به) الأفقية داخل الصياغة، يكسب الدوال طابعاً مكانياً، يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي، فالأصل تقديم العامل على معموله، لكن حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المعمول (المفعول به) المقدم، يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث [2].

ومن سياقات تقديم المفعول به في شعر زهير، قوله في رثاء هرم بن سنان [3]:

هـــاج الفـــؤاد معـــارف الرســـم قفـــر بـــذي الهضـــبات كالوشـــم

تعتـــــاده عـــــين ملمعـــــة تزجـــــي جآذرهـــــا مـــــع الأدم

يمثل هذان البيتان مقدمة طللية لقصيدة أوقفها الشاعر على رثاء هرم، ومن البدهي أن معاني الرثاء ستأتي ملفوفة بأجواء الحزن، ومرارة الآلام، وهذه المشاعر تكمن في (الفؤاد)، لأنه هو الذي سيحزن ويتألم، وفي هذه الحالة يكون تقديمه استجابة لذلك الاعتبار، وحينئذ سيمثل (الفؤاد) ـ بوصفه مفعولاً بـه مقدماً على عامله ـ نقطة الارتكاز التي سيتفجر منها معاني الحزن [4]، وتنطلق منها لتعم أجواء القصيدة، وقد أدى أسلوب التقديم في هذه الأثناء دوراً في إثراء دلالات القصيدة اللاحقة، وتجسيد

(1) البلاغة العربية، قراءة أخرى / 236.
(2) م ن / 248.
(3) ش د / 382.
(4) البلاغة العربية، قراءة أخرى / 248.

مبلغ الحزن الذي أصاب الشاعر لفقدة المرثي، ولذلك استهل البيت ـ ومن ثم القصيدة بتمامها ـ بلفظة الفعل (هاج) الذي يوحي بمعاني الحركة المضطربة العنيفة، التي تدفع بصاحبها إلى (الهيجان)، وهو مصدر على وزن (فعلان)، ومن معاني هذا الوزن الاضطراب [1]، وهذا أسهم في تعميق معنيي، الحزن، والتدليل على شدته إلى جانب أسلوب التقديم.

وفي سياق مشابه من حيث دلالته على (الفراق)، لكنه من نوع آخر يختلف عن نوع (الفراق) المسبب عن الموت، إنه فراق الحبيبة التي رحلت مع ظعائن قومها، وظف الشاعر هذا المتنفس الأسلوبي، إذ قال [2]:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائنٍ ... كما زال في الصبح الأشاء الحوامل

نشزن من الدهناء يقطعن وسطها ... شقائق رملٍ بينهن خمائل

فلما بدت ساق الجواء وصارة ... وفرش وحماواتهن القوابل

طربت وقال القلب هل دون أهلها ... لمن جاورت إلا ليالٍ قلائل

يهون بعد الأرض عني فريدة ... كناز اليضيع سهوة المشيء بازل

هذه الأبيات تصف جزءاً من رحلة الظعائن، وابتغاء الشاعر لها بـ (ناقته) السريعة، لإدراكها، وتفيض (الأبيات) بمشاعر شوق وحنين تجاه تلك الظعائن لكونها حاملة معها المحبوبة، ولهذا نرى الشاعر استعمل (تبصر) بدلاً من (أنظر) أو (تبين)، وفي (تبصر) دلالة إضافية إلى جانب دلالة النظر والتبين، إذ يدل هذا الفعل على حرص الشاعر على التقرب المكاني من الظعائن الذي يساعده على إبصارها وهذا ينسجم مع مشاعر قلبه القريبة من الحبيبة على بعدها منه، فضلاً عن ذلك، الدلالالة التي يؤديها معنى التضعيف في الحرف المشدد (تبصر)، وهذا يوحي بمدى

(1) معاني الأبنية / 30.
(2) ش د / 294 - 296.

حرصه وإصراره على إدراكها، ونلمح صورة تشبيهية أسهمت في تعميق معنى الحرص والإصرار على الإدراك، إذ شبه تلك الظعائن في حركتها بأشجار النخيل الصغيرة (الأشاء) التي تحركها الرياح وقت الصبح، وهذا يعني أن رحلة الشاعر استغرقت الليل أيضاً، وفي هذا تدليل على أهمية إدراك الشاعر لتلك الظعائن، لأن (الليل) كان يتجنبه العربي في سفره، ومما يلحظ أيضاً اعتماد الشاعر ـ على عادته ـ أسلوب التفصيل في ذكر الأماكن التي قطعتها تلك الظعائن في رحلتها: (الدهناء) وهي أرض لتميم، و (شقائق رمل) الأرض التي بين جبلي رملٍ، و (الخميلة) الأرض ذات الرمال التي غطتها الأشجار والأعشاب، و (ساق الجواء) و (صارة) و (فرش) و (حماواتهن) كلها أرضون، وأسماء مواضع ...

ولعل في هذا التفصيل في ذكر تلك الأراضي التي قطعتها (الظعائن) ملمحاً نفسياً يتمثل في شعور زهير بمبلغ البعد النفسي في أعماقه المسبب عن البعد المكاني ...ولهذا وجدنا الشاعر يعمد إلى تقديم ما حقه التأخير مرتين: الأولى (هل دون أهلها ... إلا ليال قلائل)، وهو من نوع تقديم الخبر (دون) على المبتدأ، وفيه إيحاء بالشعور بمعنى البعد أيضاً، الثانية: (تهون بعد الأرض عني فريد) وفيه تقديم المفعول به على عامله (فريدة)، وفي هذا تجسيد لشعور البعد النفسي لدى الشاعر، ومما عمق هذا المعنى ذكره (عن) حرف الجر الذي يدل على البعد والمجاوزة [1]، وهكذا فاضت تلك الأبيات بمعنى البعد الذي أراد أن يبوح به الشاعر، وكان يقض مضاجعه، فلجأ إلى راحلته لتسلية نفسه، وبعث الأمل فيها وتنميتها باللحاق بالظعائن، وثمة مواضع أخرى وظف الشاعر فيها نمط تقديم (المفعول به) على عامله، ومعظمها يدل على كون المقدم هو المقصود بالحديث [2]، وله أهمية دلالية في السياق الذي جاء فيه يتناسب ومراد الشاعر في

(1) موسوعة الحروف / 299.
(2) ش د / 78، 110، 338، 368.

تعميق معنى مركزياً يحوم حوله السياق، من ذلك قوله في وصف طريق رحلته التي قطعها[1]:

وخـــرق يعـــج العـــود أن يســـتبينه إذا أورد المجهولـــة القـــوم أصـــدرا[2]

فهذا البعير على الرغم من صلابته يخشى سلك هذه الطريق، ولتعميق هذا المعنى (الخشية)، عمد إلى تقديم المفعول به (المجهولة)، ليتناسب مع معنى التهويل الذي يريده الشاعر، ولكون المقدم هو المقصود بالحديث، بدليل تفصيل الشاعر في أوصافه الأبيات اللاحقة[3].

- تقديم (المتعلق)

وثمة نمط آخر من أنماط التقديم، وهو تقديم (المتعلقات) على ما تعلقت به من عوامل، ويمكن أن نعلل سبب تقديمها بكونها مناط اهتمام الشاعر، وقريبة من نفسه، وهذا سبب عام تتفرغ منه، وتتصل به أسباب نفسية أدق تعود إلى خلجات نفس الشاعر، وهمهمات قلبه المتعددة والمتنوعة، والتي يصعب حصرها ...

ومن الضروري في هذا المقام الإشارة إلى سبب آخر من أسباب تقديم هذه المتعلقات ويمكن أن ينسحب إلى أنماط التقديم الأخرى، ويمثل ذلك في كون المبدع ولاسيما في مجال الشعر، يلجأ إلى أسلوب التقديم رضوخاً لمتطلبات إيقاعية، تعرضها عليه منهجية النظم الشعري، لكي لا يكسر الوزن الشعري، ومن ثم يؤدي إلى اختلال الإيقاع[4]، على أن ذلك السبب لا يعمل بمعزل عن دواعي الدلالة.

---

(1) ش د / 261.
(2) (الخرق) الطريق وسط الصحراء، و (يعج) يضجر ويرنو لمعرفته ببعده، العود: البعير المسن، ش د / 261.
(3) ش د / 262 - 263.
(4) البلاغة العربية / 249.

فمن سياقات تقديم (المتعلق) على (ما تعلق به) قول زهير في مقدمة (نسيب) يذكر مدى تعلقه بمحبوبته (ابنه مدلج) [1]:

أعن كل أخدانٍ وإلف ولذة سلوت وما تسلو عن ابنة المدلج

وليدين حتى قال من يزع الصبا أجدك لما تستحي أو تحرج

أراني متى ما هجتني بعد سلوةٍ على ذكر ليلى مرة اتهيج

واذكر سلمى في الزمان الذي مضى كعيناء ترتاد الأسرة عوهج

بنيت هذه المقدمة على أسلوب الاستفهام الذي تضمن معنى الإنكار، ومما يلمح في هذا السياق عدم ذكر (المستفهم) المنكر عليه ... فقد يكون شخصاً مفترضاً ـ على عادة الشعراء ـ، وقد يكون الشاعر ذاته متوجهاً بالإنكار إلى قلبه، وهنا أدى الاستفهام دور المبرز للتناقض والصراع النفسي بين عقل الشاعر وقلبه ـ كما يحدث لكثير من العاشقين ـ، فعقله أنكر عليه سلوه عن كل من حوله، وعدم قدرته على السلو عن (ابنة مدلج)، وبين (سلوت وما تسلو) طباق أو تضاد أسهم في إيصال وإبراز الصراع النفسي، ولكي يبرز معنى المفارقة والغرابة في تصرفه قدم الجار والمجرور على متعلقه (أعن كل أخدان وإلف ولذة سلوت)، ومسوغ هذا التقديم يكمن في كون الحديث والإنكار موجهاً نحو نوع التعلق وطبيعته بـ (ابنة مدلج)، فعلاقة الشاعر بها كانت غير عادية وطبيعية كعلاقة أي رجل بالمحبوبة، فربما أدى به البعد إلى نسيانها، واستبدالها بغيرها، أما الشاعر فكان على عكس ذلك، بل علاقته بها دفعته إلى نسيان من سواها، والإبقاء على ذكرها، ونلمح تقديماً آخر في البيت الثاني (وليدين) وهو حال، إذ قدم في سياق الجملة، وكأن الشاعر أراد أن يزيل استغراب المنكر أياً كان، فذكر سبب تعلقه بابنة مدلج، وهو كونهما رفيقين منذ نعومة أظفاره ...

(1) ش د / 321.

ولهذا قدم الجار والمجرور لأهميته، وتذكير الشاعر به، وما كان يجب أن يسلو عنه.

ومما يلمح في هذه الأبيات ذكر الشاعر أسماء ثلاث فتيات (ابنة مدلج، ليلى، سلمى) وظاهره يوحي بوجود تناقض بين ما قرره في البيت الأول، وبين ما تبعه في البيت الثالث والبيت الرابع؟

ففي البيت الأول والثاني أنكر عليه تعلقه بابنة مدلج، في حين أصر هو على موقفه ... ثم عاد في البيت الثالث والرابع، يذكر فتاتين أخريين، وهو أسلوب تكرر في أكثر من موضع من ديوانه [1]، وقد علل أحد النقاد المعاصرين ذلك، وعزاه إلى طبيعة زهير، ذلك أن التقليد الشعري في مثل هذه المقدمات يفرض عليه أن يبدأ بفن النسيب الآسي الحزين، لكن طبيعته جعلته أبعد الناس عن هذه الأجواء الحزينة، فتسعفه ذاكرته فيتذكر فتاة كان قد أحبها في الماضي وأسماها (ليلى)، وذكر هياجه عند ذكرها ليخفف وطأة ذكر الأولى (ابنة مدلج)، وبذاكرته الفنية استطاع استرجاع تلك التجربة (ليلى)، في أيام شبابه الأولى، لكنه تناساها ثم نسيها فعلاً، وأغلب الظن أنه اتبع هذا الأسلوب، عرض تجربته دون أن يدري، فهو يسميها في البيت الأول (ابنة مدلج)، وفي الثالث (ليلى)، وفي الرابع (سلمى)، ومغزى هذا أنه قد نسي مجرد اسمها، فحاول تذكرها، فبدا له أن اسمها (ليلى)، لكنه عاد وذكرها باسم ثالث (سلمى)، إنه في نهاية الأمر استطاع أن يذكر تجربته العاطفية في أيام شبابه، والذي حمله على هذا التذكر هو واجب (النسيب)، لكنه نسي اسم صاحبة التجربة، وهكذا وفق الشاعر بمقدرته الفنية في الجمع بين المعاني المتناقضة ظاهرياً، ليعطينا صورة صادقة عن حبه الصادق، وعواطفه المنسابة نحو الحبيبة أيام شبابه، والتي طالما ذكرها كلما حدث باعث على ذلك [2].

(1) على سبيل المثال ش د / 56 - 59، 208 - 209.
(2) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي: 2 / 458 - 459.

وفي سياق آخر، نرى الشاعر وظف أسلوب (التقديم والتأخير) في إبراز صفة المقدم (المتعلق)، إذ قال [1]:

ومستأســـد ينـــدى كـــأن ذبابـــه أخـو الخمـر هاجـت حزنـه فتـذكرا

قطعـــت بملبـــون كـــأن جلالـــه نضـت عـن أديـمٍ مسـه الطـل احمـرا

(المتسأسد) النبت الكثيف الطويل، وفي هذا الجزء من القصيدة تتجسد براعة زهير في رسم صوره الشعرية، وتحقيقها، وتدقيقها، ولعل المقصود بالمستأسد المكان أو الأرض المكتظة والمغطاة بالنباتات الطويلة الملتفة، وفي هذا الوصف إيحاء بهول المكان أو الأرض التي قطعها، ليدلل على شجاعته، ولتجسيد تلك الدلالة عمد إلى تقديم الموصوف في السياق وتنكره، وقدم الموصوف لكونه النقطة المركزية التي يتحدث عنها الشاعر، ويروم وصفها للمتلقي، وجاء به نكرة، ولعل في التنكير دلالة التهويل لينسجم مع معنى تعظيم شجاعته ... وتجسد براعة الشاعر بادية في زوايا هذين البيتين، ومن خلال صوريته التشبيهتين، اللتين أسهمتا في رسم صورة دقيقة لأجزاء اللوحة، الصورة الأولى في رسم حركة الذباب وطيرانه المستمرة وما يصدره من أصوات كثيفة، توحي بكثافة وجود هذا الذباب، ومن ث كثافة النبات وازدحامه، هذه الحركة كحركة السكران الثمل الذي أذهبت الخمر عقله، فلم يعد يشعر بما يفعل ويقول، فظهرت إلى السطح أحزانه ... والصورة الثانية تشبيهه (الجلال)، وهو ما يجلس عليه الفارس بالجلد الذي أصابه (الطل) المطر الخفيف، فأزال ما عليه من غبار، فبدت حمرته لامعة عاكسة للضوء لوجود البلل عليها ...

وثمة سياق مشابه للبيتين السابقين من حيث مسوغات التقدم فيه، وأسلوب تصويره الدقيق المفصل لأجزاء الصورة، إذ قال في وصف صحراء قطعها [2]:

وبيـداء تيـهٍ تحـرج العـين وسـطها مخفقـــة غبـــراء صـــرماء ســـملق

(1) ش د / 263 - 264.
(2) ش د / 247 - 248.

بهـا مـن فـراخ الكـدر زغـب كانهـا جنـى حنظـل فـي محصـنٍ متفلّـق

قطعـت إذا مـا الآل آض كأنـه سـيوف تنحـى نسـفه ثـم تلتقـي

في هذا السياق أراد الشاعر وصف شجاعته، فعمد إلى تقديم المتعلق (بيداء تيه) أي (ورب بيداء تيه) لكونه هو المقصود بالحديث والذكر، ومرة أخرى تبرز السمة الأسلوبية في توصيف زهير، إذ رسم صورة مفصلة ودقيقة لتلك الصحراء التي قطعها، فهي: (تحرج العين وسطها) أي تحتار لسعتها وامتدادها، و (مخفقة) أي لامعة لامتداد السراب فيها، (صر ماء) لا ماء فيها، و (سملق) لا نبت فيها، ثم ذكر فراخ القطا الصغيرة التي لا يزال الزغب يغطي جلدها، وشبهها بجني الحنظل في أيامه الأولى، وهو موضوع في (المحصن) كالزنبيل ونحوه مما يحوي الثمار والحبوب ... والمتفلق: المكسر، وهذا الأسلوب من التصوير يتسم بالدقة والإحاطة.

وثمة مواضع أخرى لأسلوب تقديم (المتعلق) على ما تعلق به من عوامل، ويعود سبب التقديم فيها إلى مقصد الشاعر في إبرازها في سياقها، ولفت انتباه المتلقي إلى دورها في الدلالة المركزية لمجموع السياقات التي أتت فيها [1].

وهكذا شكل أسلوب التقديم والتأخير خاصية أسلوبية في شعر زهير، وهو نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة، بحيث ابتعد الشاعر فيه عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي [2]، أو الرتب المحفوظة التي استقراها اللغويون لأساليب اللغة العربية، واستطاع من خلاله أن يجسد مشاعره النفسية تجاه ما تحدث عنه من حوله من عناصر الحياة الصحراوية.

خامساً: التعلق التركيبي

(1) ش د / 56، 138، 139، 193، 194، 232، 265، 280، 286.
(2) التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبد البديع / 107.

من القضايا المهمة والمركزية في النقد الأدبي وحدة النص المبدع، وبمقتضى هذه الوحدة يصبح النص كلا غير قابل للاجتزاء، وحينئذ سيبدو لقارئه لوحة واحدة، لا يستغني بعضها عن بعض، وفي القصيدة الشعرية يصبح هذا لأمر أكثر إلحاحاً، وأشد تعقيداً، ذلك أن القصيدة كل ذو أجزاء تمثلها الأبيات الشعرية، وقد نظر القدماء من نقادنا إلى البيت بوصفة وحدة دلالية مستقلة، وعلى أساس استقلال البيت دلالياً عما قبله وما بعده يكون إبداع الشاعر [1]، وخير الشعر عندهم " ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها، لو سكت عن بعض " [2]، وهذا يعني ـ بحسب هذه التوصيف أن القاريء قد يستغني ببعض الأبيات عن بعض، لأنها أجزاء مستقلة.

إن فصل القول في تحديد المقصود من ذلك الحكم النقدي القديم ليس بالأمر الهين، وإن (تقنية التماسك) في القصيدة من المشكلات التي تطرحها على الشاعر قواعد النقد الأدبي، ولكن هذا لا يعني عدم خوض القدماء في مسألة (تماسك) القصيدة، وظهورها وحدة دلالية مستقلة، فمن لازم الإبداع عند ابن خلدون " أن يتفرد كل بيت منه ـ أي الشعر ـ بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله، وعما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطيء المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر " [3] فـ (التناسب) في وجه من وجوهه يعني التماسك العضوي للقصيدة، بحيث يعطي مجموع دلالات الأبيات الصورة الكلية للمعنى المراد، فالقصيدة بمقتضى هذا الحكم " سلسلة متصلة، ومجموع يندرج ضمنه البيت ...

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس / 46.
(2) المصون في الأدب، أبو هلال العسكري / 9.
(3) مقدمة ابن خلدون: 2 / 740.

فالبيت لعربي ليس مستقلاً لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه، بل لأنه بامكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر، وهنا يكمن فرق واضح " [1]، أي إن البيت فيه رابط دلالي يصله بالسياق، ويمثل بنية جزئية، وإذا قريء وحده مستقلاً، فإنه يؤدي دلالة قائمة بذاتها، وغير مبتورة ناقصة.

ووسط هذه التجاذبات النقدية القديمة يأتي (التضمين) العروضي، ليمثل في رأي معظم النقاد القدماء عيباً من عيوب الشعر.

والمقصود بالتضمين في العروض: هو أن تفتقر دلالة البيت في القصيدة، إلى دلالة البيت الذي يتلوه، بحيث إذا ما اجتزيء البيت الأول من سياقه، فسيكون مبتور الدلالة، ومشوهاً ولا يفيد أي معنى بحسن السكوت عليه وعنده [2].

وهذا يدل على عجز الشاعر عن إتمام المعنى في بيت واحد، ومن ثم فهو طعن في شاعريته التي لم تبلغ الإبداع الذي يستطيع به تجاوز هذا الخلل، على أن هناك رأياً لابن رشيق، لا يعد كل افتقار للبيت، لما بعده عيباً، إذ قال: " ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد " [3]، إذن ليس كل " تعلق " للبيت بما بعده عيباً ـ في رأي ابن رشيق

(1) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ / 191.
(2) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء المرزباني / 23، ومفتاح العلوم، السكاكي / 273، والتعريفات / 38، ومعجم المصطلحات البلاغية: 2 / 260.
(3) العمدة: 1 / 261 - 262، علماً أنه عد التضمين من عيوب الشعر، العمدة: 1 / 171.

ـ فقد استعمله العرب كثيراً، وورد في شعر فحول شعرائهم "[1]، والدليل على ذلك أنه فرق بين التعليق والتضمين الذي عده عيباً "[2].

ويمكن أن نخلص من هذا العرض لآراء القدماء، أنهم فرقوا بين نوعين من الاتصال بين الأبيات، الأول: مقبولاً، لأنه يدل على تماسك النص الشعري، المبني على وحدة المشاعر المبدعة، والثاني: عدوه من دلالات نقص قدرة الشاعر.

وأعتقد أنه من اللازم التوطئة لبيان نوع العلائق التي تربط النص الشعري، وأيها يعد مقبولاً وأيها يعد مرفوضاً، ويمثل عيباً، ذلك أن الناظر في شعر زهير يجد ظاهرة (تعلق) الأبيات فيما بينها شائعة عنده، ولاسيما في أدوات الربط (كالشرط والأحرف المشبه بالفعل)، أفنعده تضميناً فيكون عيباً من عيوب شعره، وقد شهد الأقدمون والمعاصرون لشاعريته؟! أم تعده عنصراً من عناصر تماسك نصه الشعر، فيكون تعلقاً ممدوحاً من النوع الذي استثناه ابن رشيق، ومدحه ابن الأثير؟!

(1) المثل السائر: 2 / 343.
(2) العمدة: 1 / 171.

ومن أمثله تعالق الأبيات بعضها ببعض، قوله في سياق غزل[1]:

وأخلفتك ابنة البكري ما وعدت فأصبح الحبل منها واهياً خلقا

فامت تبدى بذي ضالٍ لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة أدماء خاذلة من الظباء تراعي شادنا خرقا

في هذه الأبيات وصف لما قامت به صاحبته لتحزنه، وهو مرورها من أمام مبرزة مظاهر جمالها وفتنتها ... ونلحظ تعلق البيت الثاني بما بعده، فهذا البيت يحكي هيأة قيامها وترائيها أمامه (تبدى بدي ضالٍ) وذو وضال اسم موضع، والعلة من ترائيها (لتحزنه) ثم استطرد (ولا محالة أن يشتاق من عشقا)، فالشوق سنة العاشقين، ودأب الغزلين ذوي القلوب الرقيقة ...، إلا أن الفعل (تبدى) يحتاج إلى لفظةٍ توضح كيفيته، وهيأته، فكان قوله (يجيد) الحال الذي وصف ذلك (الترائي)، وقد أدى الحال (بجيد) دور الواصل بين البيتين، والرابط بين الدلالتين، حتى أضحيا صورة متوحدة تصف مشهداً واحداً هو مرور الحبيبة من أمام ناظري الشاعر.

وفي سياقٍ آخر يصف طريقاً قطعه في بلدةٍ لا يرومها إنسان مهلكة، اذ قال[2]:

وبلدة لا ترام خائفة زوراء مغبرة جوانبها

تسمع للجن عازفين بها تصبح من رهبة ثعالبها

يصعد من خوفها الفؤاد ولا يرقد بعض الرقاد صاحبها

كلفتها عرمسا عذافرة ذات هباب فعما مناكبها

في هذه الأبيات نجد معنى الرهبة والخوف مشعاً من كل لفظةٍ من ألفاظها، فالشاعر وصفها بصورةٍ بلغت الغاية في شمول معاني الخوف أجزاء البلدة التي قطعها الشاعر بناقته، ومن ثم رحلته التي لم تكن كسائر الرحلات، ومما يلمح في هذا

(1) ش د / 34 - 35.
(2) ش د / 265.

الجزء تقديمه الجار والمجرور الذي أدى دور (المتعلق) (وبلدة) أي: ورب بلدةٍ، واستغرق وصف تلك البلدة المخيفة ثلاثة أبيات، وهذه الأوصاف (لا ترام) أي لا يستطيع أحد قصدها، (خائفة) وهو مجاز عقلي أفاد استغراق الخوف لكل جزء من أجزاء البلدة، (زوراء) متعرجة، وذات طرق متشعبة، و(مغبرة): عليها الغبار لكونها خالية من النبات، وفوق ذلك كله فهي مأوى للجان، وثعالبها دائمة التصويت، كناية عن خوفها، فهي لذلك تبعث الخوف في نفس الإنسان، فتجعل قلبه دائم الخفقان ....

وهذه أوصاف مرعبة حقاً، وقد قصد الشاعر إليها قصداً، ليدلل على مبلغ شجاعته، وبعد هذه الأبيات التي أوقفت على تصوير تلك البلدة ... ذكر ما تعلق به الجار والمجرور، فالتركيب أصله: (وبلدةٍ .... كلفتها)، وهنا نهض المعلق به (كلفتها) بوظيفة الربط بين أجزاء الصورة، وصف البلدة، ونوع الراحلة التي استعملت في تلك الرحلة، فظهرت الأبيات بمقتضى ذلك التعلق وحدة كلية متماسكة الأجزاء، كل جزء فيها له قيمته الدلالية ولا يمكن الاستغناء عنه.

وفي هذه الأبيات يتجسد شرط النقاد الذي وصفوه لكي يكون التعلق مقبولاً، إذا جاء هذا التعلق في سياق الحكاية التي وصف فيها الشاعر سارداً أوصافاً وأحداثاً ... ولهذا حسن التعلق، وقد استعمل زهير هذا الأسلوب في مواضع مشابهة من حيث دلالتها وسياقها[1].

ومن سياقات طرائق (التعلق) في شعر زهير أيضاً، أدوات من حروفٍ عاملةٍ ولاسيما (الأحرف المشبهة بالفعل)، أو (أدوات الشرط)، إذ استعمل هذه الأدوات وفي مواضع كثيرة، بأسلوب معين، فذكر الأداة في بيت، وأتى بمعولها أو ما يتعلق بها في آخر ....

من ذلك قوله في وصف صاحبته أسماء[2]:

---

(1) ش د / 247 - 248، 261 - 262، 263 - 264، 322 - 323، 330 - 331، 349 - 350.

(2) ش د / 340.

وكأنهـــا يـــوم الرحيـــل وقـــد بـــدا منهـــا البنـــان يزينـــه الحنـــاء

برديـــة فـــي الغيـــل يغـــذو أصـــلها ظـــل إذا تلـــع النهـــار ومـــاء

شبه تلك الحبيبة بنبات البردي، ولكنه جاء بهذا التشبيه على وفق أسلوب خاصٍ، إذ ذكر لحظات رحيلها عنه، وساعة رحيلها بدا البنان المخضب بالحناء، فعند هذه اللحظة، بدت أمامه كالنبات البردي في ليونتها ونضارتها، ومما يوحي به هذا التشبيه الدقيق المستغرق لكل أجزاء صورة المشبه به، والمركز على الجزء الدقيق من المشبه وهو البنان وقد خضب بالحناء، حالة الإطراق وإدامة النظر نحو صاحبته، فانطبع في ذهنه حركة جسدها المتموجة المنسابة، فبدأت أمامه متحركة كحركة البردي، وطرواته، وهكذا بدت هذه الصورة متماسكة الأجزاء، موحدة الملامح على الرغم من كونها توزعت في بيتين والأصل: (كأنها .... بردية)، إذ أدى الحرف المشبه بالفعل وظيفة الربط والتعلق بين البيتين.

ومن السياقات التي نلمح فيها (تعلق) الأبيات ببعضها تركيبياً ما جاء في أسلوب الشرط، إذ جاءت (أداة الشرط) وفعلها في بيت، في حين جاء الشرط في بيت آخر، يفصل بينهما بيت أو أكثر، من ذلك قوله في وصف رحلة الظعائن[1]:

مازلـــتُ أرمقهـــمْ حتـــى إذا هبطـــتْ أيـدي الركـابِ بهـمْ مـن راكـسٍ فلقـا

دانيـــة مـــن شـــرورى أو قفـــا أدم يســعى الحــداة علــى أثــارهم حزقــا

كـــان عينـــين فـــي غربـــي مقتلـــة مـــن النواضـــح تســـقي جنـــة ســـحقاً[2]

في هذه الأبيات يصف الشاعر حزنه العميق على رحيل الظعائن التي تحمل محبوبته، فما إن أيقن ببعد الظعائن حتى انهمرت دموعه، كما ينسكبُ الماء من

(1) ش د / 37.

(2) أرمقهم: أنظر إليهم وألحظهم، (راكس) اسم موضع، (فلقا) الأرض بين جبلين، و (شرورى، قفا أدم) أسماء مواقع، و (حزقا) قصيرون وممتلئون، (غربي) دلوان، مقتلة، المذللة من النوق. ش د / 37 - 38.

الـــدلوين اللذين تحملهما الناقة، أن الشاعر علق البيت الثالث (كأن عيني ..) بالبيت الأول بـ (أداة الشرط)، بحيث إن هذه الأداة بفعل شرطها وجوابها جعلت من هذه الأبيات جزءاً واحداً بتركيبه ودلالته، ومن ثم أوحت بالحالة النفسية التي اعترت الشاعر[1].

ولو استقرأنا النماذج جميعها على هذه السمة الأسلوبية لوضعنا يدنا على نماذج كثيرة جداً في أشعاره[2]، وأسلوب (التعلق التركيبي) أدى دوراً مهماً في تماسك النص الشعري، ولا يمكن أن نعده (تضميناً) على وفق مفهوم القدماء له، إذ إن (التضمين) من عيوب النظم لديهم، وليس من المعقول أن يكون ثمة عيبٍ بهذا المستوى، ويكثر منه الشاعر في شعره، قد يكون هناك عيب أو أخفاق يقع فيه الشاعر في موضعٍ أو اثنين أو أكثر، ولكن لا تصل إلى درجة إطراد تلك السمة الأسلوبية في قصائده جميعها، وقد مر توصيف النقاد قدماء ومعاصرين لمنزلة زهير بين الشعراء العرب في العصور القديمة.

ولا تعد هذه السمة الأسلوبية ثلمةً وإخفاقاً، وإنما شاهد على تفوق زهيرٍ، ولاسيما أنه كان ـ كما وصفه النقاد، وكما لحظناه من خلال أشعاره ـ ميالاً إلى استيفاء معانيه الشعرية، والتعبير عنها مكتملة الدلالة من جوانبها جميعها، وتحقيق صورة الشعرية التي رسمها بألفاظه، فجاءت دقيقة معبرة عن أدق التفاصيل، حتى المشاعر النفسية، والخلجات الشعورية، وقد أسهم (التعلق التركيبي) في أداء هذا النمط التعبيري الذي عرف به زهير، فجاءت أشعاره في هذا تأملاتٍ في الأشياء حوله، نتج عنها صور وأوصاف اتصفت بالإحاطة والشمول في التصوير، حتى

(1) ومن السياقات المشابهة على سبيل التمثيل ش د / 110 - 111، 144، 148 - 149، 313 - 314، 344.
(2) ش د / 99 - 101، 103 - 105، 117، 138 - 139، 183، 184، 237، 280، 281، 383.

الفصل الثاني

المستوى الدلالي

مبحث التشبيه

مبحث الاستعارة

مبحث الكناية

مبحث الرمز

الفصل الثاني

المستوى الدلالي

المدخل:

من البدهيات في التحليل الأسلوبي اختلاف توصيف الدلالة في التعبير الشعري، عن توصيفها في الخطاب النفعي، فإذا كانت الدلالة هي العلاقة بين الدال والمدلول داخل البنية اللغوية ومن مقتضياتها كمال الاتصال عقلياً بين الطرفين، بحيث يقتضي أحدهما الآخر[1]، فإن الأمر غير ذلك في التعبير والدلالة الشعريين، إذ إنّ العلاقة بين التعبير الشعري والواقع تختلف عن العلاقة بين لغة (المذكرات)، وبين الواقع، وهما يمثلان مستويات دلالية مختلفة[2].

إن علاقة المتكلم مع اللغة غير علاقة المبدع معها، فالشاعر في عمله الإبداعي يعمد إلى تحطيم الحقيقة الواقعية المعاشة " ويقيم بدلاً منها حقيقة شعرية أعلى منها، وأكمل، فيسمي الأشياء بغير اسمها "[3]، واللغة في الأصل أداة اتصال اجتماعي، وهي في هذا المستوى لا تصلح إلا للوصف العام، والشاعر لا يبحث عن الوصف العام، وإنما يريد" التعبير "، ولكي يبلغ هذا المستوى من الأداء، فإنه يلجأ إلى المستوى المتعارف من أنماط اللغة، ليكون أقدر على احتواء دلالالته الشعرية، وبناء أنماط لغوية جديدة تشع بالمعاني الجمالية، ولذلك يضطر اضطراراً إلى الصورة الشعرية بوصفها معبرة عن الدلالات الشعرية، والانفعالات الوجدانية لدى

(1) علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، د. نور الهدى لوشن / 27.
(2) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون / 13 - 14.
(3) الشعر واللغة / 57، و الأسلوبية والأسلوب / 115 - 116.

المنشيء[1]، ولذلك فإن وصف اللغة بكونها وسيلة الإنسان في استيلائه على هذا العالم[2]، إنما ينطبق بمدى أقرب على علاقة الأديب مع اللغة.

ومما يميز الدلالة الشعرية من غيرها، اتسامها بـ (خاصية اللطف)، إذ إنها تغادر مساحة الوضوح والبيان[3]، ولذلك فقد جرى وصفها مع تشكيلها اللغوي الذي تأتيفيه بالشعرية، لا تسامها بالثراء العاطفي[4]، ويمكن وصف الدلالة الشعرية بأنها " وهم يخلقه النص في ذهن القاريء، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالاً خالصاً، ولا وهماً مجانياً، بل مشروط ببنيات النص، وبميثيولوجية الجيل والطبقة الاجتماعية للقاريء أو إيديولوجيتهما "[5]، وكونها (وهماً) لأنه لا واقعية لها في أرض الوجود، وقد أخذت وصفها من لغة الشعر التي تصنع منطقها الخاص، وتخلق وجوداً متميزاً لها، كما يمكن وصف الدلالات الشعرية بكونها جمالية محضة، وتتجسد في الصور والاستعارات، وليس الشعر في وجه وجوهه إلا تصوير قائم على الصور النظرية والسمعية والشمية واللمسية والذوقية، ويستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله وينفر من المجردات المحضة، ويسكن إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل، والحركة، وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني المحسة التي تنبض بالحياة[6].

وعلى المحلل الأسلوبي عند تعامله مع المعاني الشعرية أن يبرز جماليات تلك المعاني، وأثرها في المتلقي، ويقوم بتفسيرها[7]، وعلى المحلل الأسلوبي كذلك أن يدرك خصوصيات اللغة الشعرية والمعاني التي تحتويها، تلك الخصوصيات التي جعلت الشعر بدلالته يوصف بكونه لغة داخل لغة، وهذا يعني اختلاف لغة الشعر في

(1) نظريات معاصرة، د. جابر عصفور / 43.
(2) اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف / 164.
(3) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني / 115.
(4) وصف اللغة العربية دلالياً، محمد يونس علي / 182.
(5) معايير تحليل الأسلوب / 45.
(6) النقد الجمالي، روز غريب / 95.
(7) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل / 48، بحث منشور.

أسلوبها ومحتواها عن لغة الخطاب النفعي العادي، بما تتصف به، وبما تتركه من أثر في المتلقي[1]، ومن البدهيات في عالم الدلالة الشعرية أن تلك الدلالة غير منسجمة مع منطقية العقول الثابتة، والتي تقضي بحتمية المناسبة في العلاقة بين الدلال والمدلول في التعبير، وهو ما يعني في حقول الدرس البلاغي استعمال اللفظ في ما وضع استعمالاً حقيقياً، بل إن العلاقات المنطقية او السببية التي يراعيها المتكلم في الخطاب اللفظي، تختفي إلى حد ما في الشعر، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيدٍ من الانزياحات، أو الانحرافات الدلالية، وإذا أمكن أن تدرس اللغة النثرية[2] على وفق النظام المعمول به في دراسة المستويات المختلفة للسان، فليس ذلك بممكن في اللغة الشعرية، لكونها نظاماً فردياً خالصاً، يتجلى فيه أثر الذات المبدعة، التي لا تكتفي باستخدام النظام اللغوي السائد في اللسان فحسب، بل تخلق ـ فضلاً عن ما تقدم ـ نظامها الخاص[3]، والأحداث التي تتضمنها القصيدة لا تشير إلى مثيلها في خارج القصيدة، بل تكتسب حياتها الخاصة المستقلة داخل القصيدة نفسها، بحيث تمحي كل مرجعيات الحدث وزمانه ومكانه[4].

إن الدلالات الشعرية إذاً ترتبط بالصور الشعرية، ولكي تكون عميقة يجب أن تكون متصفة بشيء من الغموض قد يعمق، وقد يقترب من سطح الوضوح، لذا فان الصورة الشعرية غير محددة المعالم، بل وفي الغالب يسودها الفوضى والتضارب بالمفهوم المنطقي ـ كما أسلفنا ـ، وهي في فعلها لا تعتمد على المنطق في إقناعها، بل على ما تثيره من إحساس، وأنفعال وخيال[5].

وقضية الغموض في الشعر قديمة في التراث البلاغي والنقدي، إذ بحثت في مستويات مختلفة من مستويات الدرس النقدي القديم من حيث تأييدها أو رفضها،

(1) بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري، رامح بوحوش / 242، بحث منشور.
(2) ويقصد بها هنا لغة الخطاب العادي والنفعي، وليس اللغة الأدبية.
(3) الأسلوبية ونظرية النص، د. إبراهيم خليل / 96.
(4) السرد في القصيدة الغنائية، د. شجاع العلي / 70، بحث منشور.
(5) لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي / 71.

وليس هذا ما يعني البحث، بقدر ما يعنيه الأجواء الفنية التي تخلقها، قال عبد القاهر: " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل ... وإذا قد عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة، وهي أن نقول المعنى، ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر "[1] وما يعني المحلل الأسلوبي هو (معنى المعنى) المتصل بـ (الاستعارة) و (الكناية)، وهما مبحثان من مباحث المستوى الدلالي، ويمكن أن نضيف إليهما التشبيه والرمز، ويمكن أن ينطبق عليهما توصيف الجرجاني لمبحثي الاستعارة والكناية، إذ إن المنشيء يروم من خلالهما معاني أخرى تستر وراء الصورة التشبيهية، ووراء التركيب الرمزي، ولا يتوصل إلى تلك الدلالات إلا بعد إعمال الفكر، وكد الخاطر، ولاسيما في (الرمز) إذ إن بعض الصور التشبيهية قد تبدو واضحة المعاني والدلالات.

وسيتناول هذا الفصل الدلالات الشعرية عند زهير في أربعة مباحث:

ـ التشبيه ـ الاستعارة ـ الكناية ـ الرمز

التشبيه:

يعد التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، ويمثل إحدى وسائل الأديب في الوظيفة الإبلاغية، بوصفه أداة لتوضيح المعاني، وتقريبها إلى المتلقي، فضلاً عن كونه أداة في بث الجمال في أثناء النص، والارتقاء به عن مرتبة الخطاب النفعي أو التداولي، وقيل الشروع في تحليل الصور التشبيهية لدى زهير، يحسن التنبيه إلى

(1) دلائل الإعجاز / 258 ـ 259، و الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل /122.

مسالة تتعلق بـ (أسلوب التشبيه) من حيث طرفاه (المشبه والمشبه به)، إذ إن البلاغيين الشكليين الذين نظروا إلى (التشبيه) بمنظور شكلي، وضعوا معياراً في قبول التشبيه الذي وصفوه بـ (الحسن)، ويتمثل في اشتراك الطرفين " في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[1] فلكي يكون التشبيه مقبولاً أسلوبياً ـ لدى أصحاب هذا الرأي ـ يجب أن يشترك الطرفان في صفات كثيرة، تصل بهما إلى حد الاتحاد.

والسؤال الذي يطرح نفسه من وجهة نظر أسلوبية إلى أي حد يصح المعيار في دقته وفنيته، وصحته، ولاسيما في نصوص خرقت هذا المعيار، ونسفته، كما في قول بشار:

وكأن رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا

وواضح انه لا صفة عقلية وحسية مشتركة بين ما يدرك بالسمع (رجع الحديث) وما يشاهد بالبصر (قطع الرياض) وما فيها من ألوان؟، و " مهما يكن، فان قدامة، ومن جرى مجراه في تعريف التشبيه كالرماني[2]، وأبي هلال العسكري[3]، والباقلاني[4]، قد اعتمدوا المنهج الشكلي، وادخلوا موضوع التشبيه في دائرة النظر العقلي والمنطقي المجردين "[5] التي إن اعتمدت تفقده ما فيه من جماليات تعبيرية، بل وتجعل اللغة اقرب إلى الطابع الحقيقي الخالي من بواعث الحياة، ونواحي الجمال.

إن من المهم ونحن نتحدث عن أسلوبية التشبيه الإشارة إلى جانبين يتعلقان بـ (الصورة التشبيهية)، هما: الفاعلية المعنوية أو الوظيفة المعنوية، والفاعلية النفسية أو الوظيفة النفسية[1] للصورة التشبيهية، وتتعلق الأولى بالجانب الإبلاغي للصورة

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر / 122.
(2) النكت في إعجاز القران / 74.
(3) كتاب الصناعتين / 261 - 262.
(4) إعجاز القران / 299.
(5) البلاغة والتطبيق د. احمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير / 263.
(1) جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب / 22.

في سياقها، وهذا الجانب لابد أن يتميز من الإبلاغ العادي النفعي، لأنه إبلاغ شعري، ومرتقٍ في مرتبته من حيث جماليته، وتتعلق الثانية (الفاعلية النفسية) برؤية الشاعر الذاتية الخاصة به، والمجسدة لموقفه من طرفي التشبيه، ولذلك فقد تبدو الصورة التشبيهية غريبة، وغير منسجمة مع منطقية العقل، وقد مرت الإشارة إلى أن الشعر ليس انعكاساً لواقع ما، ولا يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الواقعية المعاشة فعلاً، بل يهدف إلى توصيل المعنى بمنظور الشاعر نفسه، ولذلك فان الصورة التشبيهية ـ كما في أنواع الصور الأخرى ـ قائمة على الافتراض والجزئية، والتشبيه لا يحمل الحقيقة ذاتها، بل يتشبه عليها، ويوهم بها، وعملية المشابهة ـ في جانب من جوانبها ـ تنم عن القصور في إدراك المعنى الحقيقي للشيء الموصوف، لأنها تقتبس جزءاً من المفهوم عن جزءٍ آخر يماثله، فالجزء المقصود في هذه الحالة ليس حاضراً في عملية التوصيل، بل ما يقترب منه[1]، ومن المعلوم لدى النقاد: أن الصورة الأدبية تؤدي مهمتين، الأولى: تقريب المعنوي من المحسوس، الثانية: والجمع بين معنيين متباعدين[2]، و (التقريب) يعني احتجاب جزء من حقيقة المقرب، فضلاً عن أن مستوى الانزياح الشعري في الخطاب يؤدي إلى تراجع الوظيفة المرجعية التي تتجسد في لغة الاستعمال النفعي للغة[3].

ومما يتعلق بالوظيفة المعنوية للصورة، كون المعنى المروم توصيله ممثلاً لوجهة نظر الشاعر نفسه، وليس بالضرورة يمثل الحقيقة، فقد يستطيع المتكلم البليغ من إيصال المعنى الحقيقي كما هو فعلاً، لكن بلغة ذات أسلوب مرتق، بخلاف المعنى الشعري، فإنه أولاً يمثل وجهة نظر الشاعر، وثانياً: اللغة التي تحمله لغة شعرية متميزة.

(1) الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ايليا حاوي / 115.
(2) مدخل إلى علم الأسلوب / 56.
(3) اللغة الشعرية، محمد كنوني / 22.

والناظر في شعر زهير يجده قد فاض بالصور التشبيهية، ولا نكاد نجد قصيدة قد خلت من تشبيه، وفي سياقات شتى، ومعانٍ مختلفة، ابتدأت من وصف الأطلال، ثم وصف الرحلة وطريقها المسلوك وما فيه حيوانات ونباتات، ووصف الراحلة وما شبهت به من حيوانات، ووصف وضع الشاعر على ظهر الراحلة، وانتهاءً بوصف الممدوح، وأخلاقه، كل ذلك جاء فيه أسلوب التشبيه بوصفه وسيلة تقريب المعنى وإبلاغه، وعرضه في شكل جمالي، فضلاً عن قدرته على الجمع في الخطاب، بين ما يعد متعدداً متبايناً في الوجود الخارجي[1]، وقد تزاوجت فيه الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية، لتنتج صوراً تشبيهية، أعطت الفرادة لزهير في مجال الإبداع الشعري، إلى جانب نواحٍ أخرى من نواح النظم.

إن الناظر في آراء القدماء من علماء المعاني، يجد أنهم قد أعطوا (أسلوب التشبيه) مكانة مميزة بين سائر الأساليب البلاغية الأخرى، من ذلك ما قرره السيوطي في شأنه (التشبيه) وهو يدرس أساليب القرآن الكريم، إذ رأى انه أشرف أنواع البلاغة وأعلاها[2]، ويبدو أنه كان يقصد منزلته في التعبير القرآني وكثرة وروده[3]، وحتى إن قصد هذا، فإنما يدلل على أهمية ذلك الأسلوب، فإذا كان مهماً في أعلى طبقات الكلام، وأبلغها (القرآن الكريم)، فان ذلك ينسحب إلى ما دونه، ولذلك وجدنا المبرد يقول: " لو قال قائل هذا أكثر كلام العرب لم يبعد "[4]، ولعل هذا ما يفسر إطراد هذا الأسلوب، وتكرره في شعر زهير كما مر.

فمن السياقات التي وظف فيها أسلوب التشبيه عند زهير الحديث عن (الطلل)، من ذلك قوله في المقدمة الطللية لمعلقته [1]:

(1) لسانيات النص / 126.
(2) الإتقان في علوم القرآن: 142/3.
(3) كيف نقرأ تراثنا البلاغي، د. محمد بركات حمدي / 73.
(4) الكامل: 996/2.
(1) ش د / 4 - 5.

أمـــن أم أوفـــى دمنـــة لـــم تكلـــم بحومانـــــة الـــــدراج فـــــالمتثلم

ديـــــار لهـــــا بـــــالرقمتين كأنهـــــا مراجـــع وشـــم فـــي نواشـــر معصـــم

ونلحظ في هذا المطلع أنه بني على (أسلوب الاستفهام)، فضلاً عن تقديم الجار والمجرور (من أم أوفى) ومما يوحي به الاستفهام من معانٍ في هذا السياق الحيرة والتوجع اللذين انتابا الشاعر، وقد وقع بصره على (دمن) ديار (أم أوفى) الحبيبة والزوجة، فبعد أن كانت تلك الديار عامرة بوجود الحبيبة، التي أكسبها وجودها فيها أنساً وجمالاً كان يحسه الشاعر، فيبعث في قلبه الراحة وطمأنينة القرب من تلك الحبيبة، إذا به يفقدها فجأة، وينقلب ذلك الإحساس الجميل، إلى نقيضة تماماً، فيتحول الأنس إلى وحشة، وراحة القلب بقربها، إلى عذاب وألم ببعدها .... مما تجسد إلى أنات، نفس عنها الشاعر بالاستفهام، ويدل أسلوب التقديم على أهمية المقدم ومنزلته في نفس الشاعر، وأن عمار تلك الديار وديمومتها إنما كان (بأم أوفى)، ونجد الشاعر هنا شبه تلك الديار بـ (مراجع وشمٍ)، وفي ذلك لفتة أسلوبية مقصودة، وبعد نفسي " فحين تغدو الأطلال عند الشعراء وشماً باهتاً، لم يبق منه الزمن إلا آثاراً دارسة على الأديم، يغدو طلل زهير وشماً (مرجعاً)، وفي ترجيع الوشم إعادة له كما كان، وذلك ما لا يتفق (موضوعياً) مع الصورة المفترضة للطلل "[1]، وهذا المعنى مستفاد من دلالة لفظة (الترجيع) التي تشير إلى إعادة الشيء مرة بعد مرة، مما يؤدي إلى بقائه جديداً فياضاً بالحياة والديمومة، ولعل في الصورة التشبيهية للطلل عند زهير دلالة جمالية تفيض بالحيوية، والاستمرارية، فالطلل عند الشاعر الجاهلي رمز للفناء، وانتهاء الحياة، في حين أن زهيراً شبهه بـ (وشمٍ) متجدد في معصم فتاة، كما في قوله[1]:

لمـــن طلـــل برامـــة لا يـــريم عفـــا وخـــلا لـــه عهـــد قـــديم

(1) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 160.

(1) ش د /206 - 207.

يلــــــوح كأنـــــــه كفـــــا فتـــــــاة ترجـــع فـــي معاصـــمها الوشـــوم

فمما يلحظ أن الشاعر وصف ذلك الطلل بكونه (لا يريم) أي " لا يبرح، هو ثابت على قدم الدهر "[1]، فوصف الطلل بالبقاء على مدى الدهر يوحي بمعنى البقاء والديمومة، وهو نقيض الفناء والزوال، وهذه دلالة أولى على معنى إرادة الحياة، ولكي يعمق هذا المعنى شبهه بصورة كفي (فتاة)، تقوم بتجديد وشمهما، ومن المعلوم أن (الوشم) كان من وسائل التزيين والتجمل عند النساء، زد عليه استعمال لفظة (فتاة)، وفيه ملمح تعميق دلالة الجمال فضلاً عن الحياة، لكون (الفتاة) أيضاً رمزاً للتجدد واستمرار الجنس البشري.

إن الشاعر في عملية بناء الصورة، ولاسيما التشبيهية منها " ليس عالماً يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد التسجيل، وشرح الحقيقة، ولا هو مصور فوتوغرافي يكتفي بنقل الحقائق الخارجة وتسجيلها كما هي بـ " آلة تصويره " المحايدة الجامدة الصماء، وهو مهما يكن مهتماً بالتصوير الدقيق الوافي المفصل، ليس مجرد عالم، ولا مجـــــــــــــــــــــــــرد مصـــــــــــــــــــــــــور " فوتوغرافي " بل هو شاعر يمزج ما يقول دائماً بعاطفته القوية، ويرى الأشياء دائماً من خلال هذه العاطفة، ودافعه الفني الأكبر ليس رغبة التسجيل أو الإعلام، بل محاولته أن ينفس عن تلك العاطفة، وينقلها إلينا نقلاً يثير نظيرها فينا "[2]، وهكذا كان فعل زهير في صوره، كما رأينا في صورة الطلل الذي كان رمزاً للحياة والتجدد، وان شئت: رمزاً لانطلاقة الحياة وتجددها ....

وهذا الوصف نجده في صورة أخرى من صور (الطلل) الزهيري المنفرد، إذ قال: [1]

عفـــــا مــــن آل فاطمــــة الجـــــواء فــــــيمن فـــــالقوادم فالحســــــاء

(1) م ن / 206 هاش المحقق.
(2) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: 1 / 127 - 128.
(1) ش د / 56 - 57.

فـــذوهاشٍ فميـــث عريتنـــاتٍ عفتهـــا الـــريح بعـــدك والســـماء

فـذروة فالجنـاب كـأن خـنس النـ ـــعاج الطاويـات بهـا المـلاء

يشـمن بروقـه ويـرش أري الـ جنـوب علـى حواجبهـا العمـاء

إن المتأمل في صورة زهير هذه، يجدها ذات جانبين، الأول: ويمثل نهاية الحياة وزوالها، وهو الطابع الحزين الكئيب الذي وسم نفسية زهير لحظة رؤية مرابع الحبيبة، وهي خاوية على عروشها، وقد تجسد هذا المعنى بالفعل (عفا) المؤذن بانتهاء الحياة .. ولكنه سرعان ما يستدرك على تلك الرؤية القاتمة التي تبدت له أول وهلة بصورة مغايرة لها تماماً، صورة بعث الحياة، وبثها في تلك المرابع التي بدت في أول الأمر خاوية:

فـذروة فالجنـاب كـأن خـنس النـ ـــعاج الطاويـات بهـا المـلاء

يشـمن بروقـه ويـرش أري الـ جنـوب علـى حواجبهـا العمـاء

والحق أن الشاعر استطاع عبر الصورة التشبيهية أن يرسم حركة تلك النعاج البيض في نظرها إلى السماء، وقطرات الغيث تتجمع على حواجبها فتحجب الرؤية عنها، وكأنها تراقب نزول ذلك الغيث ليبعث الحياة من جديد، وهذه الصورة قائمة على تشبيه النعاج البيض بأردية الحرير ذوات اللون الأبيض الناصع، وهذا التشبيه قد يبدو سطحياً غير عميق، ويدخل تحت النوع الأول من التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني وهو الذي لا يحتاج إلى تأول [1] لإدراك دلالته، وعلى المتلقي ألا ينخدع بذلك الوضوح واليسر فيه، فاللون الأبيض الناصع ذو شأن في عين الشاعر الجاهلي، ومن المهم الإشارة إلى ندرة هذا اللون في صحراء شاسعة يسودها لون رتيب مغبر من الرمال والحجارة، بل إن الحجارة البيضاء قليلة الوجود جداً فيها، وإذا حصل البدوي على ثياب بيض، فإنها سرعان ما تتسخ، وتذهب نصاعتها وسط مكان يندر

(1) أسرار البلاغة / 100.

فيه الماء، وما يستعمل معه في الغسيل، " تخيل إذن هذا الشاعر الجاهلي وقد فتنت عينه فتنة قوية، إذ رأى عن بعد تلك الأجسام البيض لبقر الوحش، وهي تلمع وتبرق وتعكس الأشعة، فيشبهها بشيء يندر أن يعثروا عليه، بأردية الحرير الغالية الناصعة البياض التي لا يمتلكها إلا كبار أثريائهم، ثم أنظر كيف أن هذه البقر لبعدها عن نظر الشاعر لم يعد يميز أعناقها ورؤوسها وأرجلها ... لذلك شبهها بالملاء "[1]، وتأتي الصورة التشبيهية الجزئية في البيت الرابع، لتكمل هذا المشهد الذي رام إيصاله زهير، ولتكون مناقضة لصورة الموت التي بدت له في أول وهلة للإحلال، صورة النعاج أو البقر وهي رافعة أنوفها نحو السماء ترقب نزول المطر، فبقر الوحش " التي سكنت مساكن القبيلة الراحلة، تحيا الآن حياة خصيبة في موسم كثير الأمطار متوالي البرق والرعد، وهي تستجيب، ويستجيب الشاعر معها، وتنفعل، وينفعل الشاعر معها لقوى الطبيعة الدافعة، حتى يدعي الشاعر أنها تنظر إلى البرق، وهي لا تنظر إليها خائفة مرعوبة، بل تنظر إليها فرحة مبتهجة مستبشرة بما تعانيه من مطر زائد، وخصب مضاعف "[2]، وخلاصة القول في تلك اللوحة التشبيهية: إنها مثلت صورة لبعث الحياة بعد فنائها، بما حوته من رموز الحياة كالبياض بوصفه دالاً على لون الماء[3] والشمس، وهما رمزان للحياة، والغيث، وإناث البقر الوحشي (النعاج).

وتترامى الصور التشبيهية في شعر زهير لتشمل الأشياء كلها حول الشاعر، وقد أخذت الحبيبة نصيباً وافراً منها، إذ عمد الشاعر إلى رسمها بأسلوب متفرد قل نظيره بين شعراء عصره من ذلك وصفه جزءاً من جسم حبيبته[1].

وأخلفتك ابنة البكري ما وعدت ... فأصبح الحبل منها واهياً خلقا

قامت تبدى بذي ضالٍ لتحزنني ... ولا محالة أن يشتاق من عشقا

(1) الشعر الجاهلي: 2 / 462.
(2) م ن: 2 / 463.
(3) اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر / 41.
(1) ش د / 34 - 36.

بجيـــد مغزلــــة ادمـــاء خاذلــــةً   مــن الظبــاء تراعــي شــادناً خرقــا

كـــان ريقتهــا بعــد الكــرى اغتبقــت   مــن طيــب الــراح لمــا يعــد أن عتقــا

شـــج الســـقاة علـــى ناجودهـــا شـــيماً   مــن مــاء لينــة لا طرقــاً ولا رتقــاً [1]

إن المتأمل في هذه الصورة التشبيهية، يجدها فياضةً بالمعاني النفسية المفعمة بمشاعر الحنين والشوق إلى تلك الحبيبة، واعتقد أن تصريح الشاعر بأشواقه، وتسويغه لها، وتعليله لأسبابها جاء بمثابة التمهيد لتلك الصورة ولاسيما انه ذكر جزأين من جسمها، هما الجيد، والريق، مما يوحي برغبة الشاعر الكامنة في نفسه بضمها وتقبيلها، ومما يؤكد هذا الاستنتاج تفصيله في أوصاف المشبه به (جيد المغزلة) التي ترعى شادناً، وامتزاج (ريقها) بـ (طعم الغبوق) ....

وثمة صورتان جزئيتان بنيت منهما الصورة الكلية للحبيبة (المشبه) في هذا السياق، الأولى تشبيه جيد الموصوفة الحبيبة بـ (جيد) ظبية ترعى بـ (شادن) وهو الغزال الصغير، وفي هذا التشبيه حذفت أداة التشبيه، ومن المعلوم أن في هذا النوع من التشبيه تبلغ درجة المشابهة أقصاها، حتى يأخذ (المشبه) أوصاف (المشبه به)، وهو ما يعرف لدى البلاغيين بـ (التشبيه البليغ) [1]، ونرى الشاعر يخصص حالة من حالات المشبه به عبر أسلوب التفصيل في توصيفها، وهي حالة مصاحبتها لغزالها

(1) ذو ضال: موضع به ضال وهو السدر البري، جيد مغزله: عنق ظبية معها غزال، الشادن: الذي قد اشتد لحمه، خاذلة: متأخرة خلف القطيع، أدماء: خالصة البياض، اغتبقت: شربت على ريقها غبوقاً، والغبوق: شرب الليل، الناجود: أول ما يخرج من السقاء، الشبم: البارد، لينة: بئر من أعذب الآبار على طريق مكة، الطرق: المدنس بأبوال الإبل، الرتق: الكدر. ش د / 34 - 36.

(1) أسرار البلاغة / 283، والبلاغة والتطبيق / 291 والبلاغة التطبيقية، د. محمد رمضان الجربي / 71.

الصغير، وهي تراقبه خوفاً عليه من الهلاك، وكأننا نراها تتلفت يمنةً ويسرةً رافعة عنقها، ومادة بصرها، حيثما نط هذا الغزال، ومما يوحي بهيأة الحبيبة لحظة مرورها من أمامه رافعة جيدها الممتد، وهي صفة جمالية ... والصورة الثانية: تشبيهه طعم (ريقها)، بطعم (الغبوق) وليس أي (غبوق)، بل من أطيبه، وأخذ يفصل في وصف هذا (الغبوق)، فهو من أحسن الأنواع وأطيبها، وقد مزج بماء بارد من أعذب الآبار وأنقاها، وهذه الأوصاف في حقيقتها مقصودة لتدليل على (طيب ريق) الحبيبة، وعذوبته، ومن ثم ففيه دلالة نفسية ـ كما قلنا ـ تشير إلى عمق اشتياق الشاعر، وحنينه إلى تلك الموصوفة، ونستطيع القول: إن الشاعر قصد الاطناب في أوصاف المشبه به عن طريق التفصيل في أوصافه تلذذاً بذكر الحبيبة، وتعبيراً عن حرمانه منها، وتنفيساً عن مشاعر ذلك الحرمان، وهذا نوع من التعويض عن مكبوتات النفس لدى الشعراء.

وفي الصورة السابقة نلمح سمة أسلوبية لدى زهيرٍ خاصة، وهي أسلوب التفصيل

في تصويره، ولاسيما التصوير التشبيهي منه، وزهير " يفتتن بالتفاصيل الجميلة تشكيلياً، لافتتانه بكفاءته وقدرته على التشكيل، ومن ثم فهو يبرزها للإبانة عن ذاتيته،وعمق علاقتها بعالمها، وشمولية وعيه، فضلاً عن تمكنه من مقومات العلم والمعرفة، وتصرفه فيها أنى شاء، على صعيد آخر قد يذهب ... إلى اشتقاق مكونات التشكيل بعض من بعض "[1]، وهي سمة شاعت في صوره التشبيهية، إذ كان يأتي بالمشبه به وقد تناوله من جوانب شتى، بحيث يظهر في لوحته الشعرية، وكأنه قد جسم أمام عين الرائي، من ذلك قوله في تصوير الحبيبة[2]:

فلما أن تحمل أهل ليلى جرت بيني وبينهم الظباء

(1) الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام دراسة تأويلية، هلال محمد جهاد / 120، أطروحة دكتوراه / جامعة الموصل.
(2) ش د / 59 - 62.

جـــرت ســـنحاً فقلـــت لهـــا أجيـــزي نـــوى مشـــمولة فمتـــى اللقـــاء

لقـــد طالبتهـــا ولكـــل شـــيء إذا طالـــت لجاجتـــه انتهـــاء

تنازعهـــا المهـــا شـــبهاً ودر الـــ بحـــور وشـــاكهت فيهـــا الظبـــاء

فأمـــا مـــا فويـــق العقـــد منهـــا فمـــن أدمـــاء مرتعهـــا الخـــلاء

وأمـــا المقلتـــان فمـــن مهـــاة وللـــدر الملاحـــة والنقـــاء

في الأبيات الثلاثة الأولى نلمح معاني الحنين إلى لقاء الحبيبة، وقد عبر عن ذلك بـ (أسلوب الاستفهام) (فمتى اللقاء)، ويتضمن معنى الاستبطاء، وهو بعد نفسي يوحي بطبيعة مشاعر الحنين إلى الموصوفة التي أبطأت في وصلها، ولهذا ألح عليها عبر أسلوب التوكيد (لقد طالبتها)، ومما يوحي بمعنى الاستبطاء في البيت (طالت لحاجته) ...

ومما يلمح في هذه الصورة التشبيهية تعدد أنواع المشبه به مع كون المشبه واحداً وإن ذكرت أجزاؤه أو أعضاء جسمه، وهذا الأسلوب من التشبيه مقصود، إذ يعمد الشاعر إلى ذكر أوصاف المشبه به ليدلل على أوصاف المشبه، قال عبد القاهر: " والثاني: أن تفصل بأن تنظر من المشبه في أموره، لتعتبرها كلها، وتطلبها فيما يشبه به "[1]، وهكذا فعل زهير عندما عدد أنواع المشبه به في هذه الصورة، ليستعير من كل نوع من أنواعه صفة رآها في محبوبته، فالموصوفة أخذت من (المها) استدارة العين وسعتها، ومن (الدر) الصفاء والملاحة ومن (الظباء) جمال العنق، ومرة أخرى نرى (لون البياض) قد صيغ هذه الصورة في أكثر من موضع، الأول

(1) أسرار البلاغة / 192.

لون الطبيعة (أدماء)، والثاني: (الدر)، ولعل تركيز الشاعر على هذا اللون لقصده معنى الصفاء والبقاء في الموصوفة، إذ إن من دلالة البياض النقاء والطهر[1].

وفيما يبدو على الصور التشبيهية ـ كالتي مرت وغيرها ـ نزعة الحسية الخالصة، وهي النزعة التي أشرها الدارسون في الصور الشعرية الجاهلية، وكأن الشاعر الجاهلي لم يلحظ من مقومات الجمال إلا ما التقطته عينه الباصرة، وأعتقد أن الأمر غير ذلك، فعلى الرغم من النزعة الحسية التي رأيناها، وتطالع القاريء منذ أول وهلة، فإن هناك معاني نفسية، وأبعاداً شعورية خالصة هي التي قصدها الشاعر من وراء تشبيهاته، منها رقة الحبيبة، ورهافتها، ونقاؤها، بدليل طغيان اللون الأبيض، أو ذكر صفة النصاعة من خلال أنواع المشبه به، فضلاً عن كون الحبيبة المرسومة ـ في حقيقتها ـ ليست واقعية ـ كما قدمنا ـ بل تبدو هكذا كما رآها الشاعر، وحلم بها، وانطبعت في أعماق نفسه.

ومن السياقات التي ظهر فيها المشبه واحداً، في حين تعددت أنواع المشبه به، قوله في وصف فرسه حيث قوته وسرعته في إدراك فرائسه[2]:

ولقد غدوت على القنيص بسابحٍ مثل الوذيلة جرشع لأم
قيد الأوابد ما يغيبها كالسيد لا ضرع ولا قحم
صعل كسافلة القناة من الـ ـمران بنفي الخيل بالعذم[1]

مرة أخرى نرى الأسلوب نفسه، المشبه واحد، والمشبه به متعدد، فذلك الفرس شبه مرة بـ (الفضة) من حيث بريقها وصفاؤها، وثانيةً بـ (قيد الأوابد)، وأداة التشبيه محذوفة هنا، للإشارة إلى توحد المشبه بالمشبه به من حيث صفاتهما،

(1) اللغة واللون / 69، 185.
(2) ش د / 255 - 256.
(1) الوذيلة: الفضة، جرشع: ضخم الجنبين، اللأم: الملتئم الشديد، الأوابد: الوحوش، السيد: الذئب، الضرع: صغير الوزن، القحم: الكبير، المران: شجر يصنع منه الرماح، العذم: العض. ش د / 255 - 256.

فسرعته الكبيرة جعلته محيطاً بالوحوش التي يطاردها، فلا تفلت منه، فتحول إلى قيد لها، وثالثة شبهه بـ (الذئب) ليكسب المشبه صفة السرعة وخفة الحركة التي اتصف بها الذئب في سن متوسطة تجعله يبدو في أكمل قوته، وأخف حركاته، ورابعةً شبهه بـ (أسفل الرمح)، ليمنحه صفة القوة والصلابة، إن إظهار الفرس على هذه الصورة من الأوصاف، فيه إشارة إلى قوة الفارس نفسه، وهذه الصورة للفرس كما رسمها الشاعر، فإنما هي من نسج خياله، واستمدها من معطيات متعددة، كانت البيئة التي يعيش فيها في مقدمتها[1]، ويجب أن لا يغيب عن الذهن أنها صور لا وجود لها في خارج ذهن الشاعر، ومخيلته، ومن ثم فهي نفسية من آثار انفعالات الشاعر مع ما حوله وبما حوله، فتخرج هذه الانفعالات على شكل صور تمثل رؤى الشاعر نفسه.

ومن السياقات التي جاءت التشبيهات متوالدة بعضها عن بعض قوله في وصف ناقته[2]:

فصرم حبلها إذا صرمته ... وعادك أن تلاقيها العداء

بآرزة الفقارة لم يخنها ... قطاف في الركاب ولا خلاء

كأن الرحل منها فوق صعل ... من الظلمان جؤجؤه هواء

أصك مصلم الأذنين أجنى ... له بالسي تنوم وآء

أذلك أم أقب البطن جأب ... عليه من عقيقته عفاء

أقب كصدر أسمر ذي كعوب ... له من كل ملمعة إباء

تربع صارة حتى إذا ما ... فنى الدحلان عنه والإضاء

(1) الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل / 30، والصورة في الخطاب البلاغي والنقدي، الولى محمد / 208.
(2) ش د / 62 - 67.

تربــــع بالفنــــان وكـــــل فـــج   طبـــاه الرعـــي منـــه والخـــلاء
فاوردهــــا حيـــاض صـــــنيبعات   فألفـــاهن لـــيس بهـــن مـــاء
فشــج بهــا الأمـــاعز وهـــي تهـــوي   هـــوي الـــدلو أســـلمها الرشـــاء
فلـــيس لحاقـــه كلحـــاق إلـــف   ولا كنجائهـــا منـــه نجـــاء[1]

أول ملمح أسلوبي نراه في هذه اللوحة التشبيهية التي صور فيها ناقته، استعمالها ألفاظاً غريبة في بنائها، وهي سمة أسلوبية عامة في شعر زهير وفي لوحاته التصويرية والوصفية، ولعله قصد إلى ذلك قصداً لإثبات قدراته وتمكنه من اللغة[2]، ولاسيما أن هذه اللوحات مما طرقها غيره من الشعراء، فأراد أن يتميز منهم بشيئين، الأول: بناؤه تلك اللوحات على ألفاظٍ غريبة، ليدلل على مقدرته وتمكنه من اللغة، والثاني: وهو الأهم ويتعلق بموضوعنا، إتيانه بتشبيهات مركبة بعضها على بعض، ومتوالدة بعضها عن بعض، ويقتضيها السياق الذي يروم من خلاله الشاعر رسم لوحته الشعرية بكل دقة، حتى تظهر أمام المتلقي مجسمة لكل جزء من أجزائها، بحيث تشمل حركات العناصر المصورة فيها، وانتقالاتها من مكان إلى مكان، ويمتد التصوير إلى المكان نفسه الذي ترتسم عليه أجزاء اللوحة، وهذا الأسلوب هو الذي أعطى زهيراً فرادته ...

(1) عادك: شغلك، آرزة: الناقة الممتلئة الداينة بعضها من بعض، القطاف: مقاربة الخطوة، الركاب: جماعة الإبل، الخلاء: بروك الناقة، الصعل: ظليم دقيق العنق صغير الرأس، جؤجؤه هواء: فاقد عقله، أصك: متقارب العرقوبين أو الركبتين، مصلم: مقطوع، السي: أرض، آء: الواحدة: أءة، ثمر السرح وهي شجرة، التنوم: نوع من الشجر، أقب: ضامر البطن، عقيقته: الوبر الصغير، الدحلان: البئر الجيدة الموضع من الكلأ، شج: علا، الماعز: المكان الغليظ الكثير الحصا، الرشاء: الحبل الذي تربط به الدلو: ش د / 62 - 67.
(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 32.

وفي هذه اللوحة نلمح الشاعر أتى بالمشبه وهو (الناقة)، في حين كأن المشبه به شيئين، بعمق: الظليم الذي وصفه مفصلاً في أوصافه، ليكسب المشبه (الناقة) صفة من صفاته، وهي السرعة الفائقة في العدو، حتى تكاد أن تطيح بالمتاع من على ظهرها، بعمق: هو حمار الوحش الضامر البطن الغليظ في طباعه، وأظهره في حركة دائبة، وتنقل يقود (أتنه) بحثاً عن الخصب والماء، وفي توصيفه لذلك الحمار لجأ إلى أسلوب التشبيه أيضاً، إذ شبهه بالرمح، ليدلل على ضمور بطنه، فضلاً عن صلابته، كما شبه تدافع الأتن بعده ونزولها، بنزول (الدلو) داخل البئر، مما يوحي بشدة سرعتها، وليؤكد شدة الحركة وسرعتها التي كان يتحركها هو وقطيعه، أتى بتشبيه منفي مرتين: (فليس لحاقه كلحاق آلفٍ) أي: إن إتباعه لها أشد من إتباع الإلف لإلفه، مما يشير إلى سرعته وهو ينتقل حول قطيعه، ليوجهه الوجهة التي يريدها، وأفراد ذلك القطيع كانت تهرب منه هرباً لا شبيه له.

والمتتبع لهذه الصورة يجدها قائمة على معاني السرعة من أول جزء فيها، وهي الناقة التي سيستعملها في رحلته، إذ اتصفت بالسرعة الشديدة، ولهذا لجأ إلى تشبيهها بشيئين في حالة حركة دائمة (الظليم) و (الحمار الوحشي) الذي يقود قطيعه بصعوبة، لأن القطيع يحاول التمرد عليه، ولذلك وجدنا الشاعر يستكمل تلك الصورة التشبيهية الجزئية للحمار، ليوحي بديمومة حركته حتى في الليل، إذ قال[1]:

كأن سحيله في كل فجر ... على أحساء يمؤود دعاء

فآض كأنه رجل سليب ... على علياء ليس له رداء

كأن يريقه برقان سحل ... جلا عن متنه حرض وماء[1]

في هذه الأبيات ثلاثة صور جزئية أكملت الصورة التي رسمها الشاعر لذلك الحمار، فبعد حركته المستمرة طوال الليل، لجأ إلى مرتفع من الأرض ـ كحال أي

(1) ش د / 70 - 71.
(1) سحيلة: صوته، يمؤود: أرض، آض: رجع، سحلٍ: ثوب يماني أبيض.

قائد ـ ليطلق أصواته المشبهة للدعاء في كل فجرٍ، وحاله أشبهت حال الرجل السليب المطارد، وليس عليه شيء، إلا جلده اللامع كلمعان الثوب اليماني عند غسله.

ويمكن أن يكون (الحمار الوحشي) في هذا السياق رمزاً للرجل الغطفاني الذي كان في جوار بني عليم[1]، بدليل قوله:

فآض كأنه رجل سليب ... على علياء ليس له رداء

فضلاً عن ذكره له في نهايات تلك القصيدة[2]:

ومما يلحظ على هذه الصورة ـ بوصفها نموذجاً للصورة الشعرية عند زهير ـ أنها اعتمدت على " الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر ... لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لم ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، بل دخل معها في جدلٍ، فرأى منها جانباً، توحد معه، لإدراك حقيقة ما، ومن ثم إيصالها، وفي أي صورة شعرية جيدة، سنجد حتماً قطعة من الطبيعة مرتسمة أمام ناظرينا، وهي بديل عن الموضوعية الواقعية للجانب الحسي المعاش، وبديل للتجريد الفكري عند الشاعر بالنسبة للفرض[3]، وقد قرر النقاد القدماء أن العربية قد أودعت خطابها الأدبي ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، وسرت به تجاربها، وهناك من عناصر الطبيعة في أشعار العرب لون الماء والهواء، والنار والجبل، والنبات والحيوان، والجماد، وهناك الناطق والصامت، والمتحرك والساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حالة نموه، إلى حالة انتهائه، فتضمنت أشعار العرب ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها[1].

(1) ذكر شارح الديوان أن القصيدة التي اجتزئت منها الأبيات، قالها زهير يهجو عليماً، لما فعلوه فعلوه برجل غطفاني نزل عندهم وفي جوارهم، قال زهير في تلك القصيدة: ما خرجت في ليلة ظلماء إلا خشيت أن يصيبني الله بعقوبة، لهجائي قوماً ظلمتهم. ش د / 56.

(2) ش د / 76 - 77.

(3) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله / 33.

(1) عيار الشعر، ابن طباطبا / 16 - 17.

ومن الصور التشبيهية التي وظفها زهير في أشعاره صورة الطريق الذي قطعه في الصحراء، وتظهر فيها سمة التشبيهات عند زهير، إذ قال[1]:

وبيداء تيه تحرج العين وسطها ... مخفقة غبراء صرماء سملق

بها من فراخ الكدر زغب كأنها ... جنى حنظل في محصنٍ متفلق

قطعت إذا ما الآل آض كأنه ... سيوف تنحى ثم تلتقي

كأني ورد في والفتان ونمرقي ... على خاضب الساقين أزعر نقنق

تراخى به حب الضحاء وقد رأى ... قشراء الوظيفين عوهق

تحن إلى مثل الحبابير جثم ... لدى سكن من قيضها المتفلق

تحطم عنها فيضها عن خراطم ... وعن حدق كالنبخ لم تفتق[2]

في هذه اللوحة الشعرية نجد مجموعة صور جزئية تظافرت في تكوين صورة كلية عن المفازة التي قطعها الشاعر، ومما يستوحى من مجموع هذه الصور مشاعر الخوف التي رغب الشاعر في لفت أجزاء الصورة بها، والمتأمل في مقاطع تلك الصورة يجد الشاعر منذ اللحظة الأولى افتتحها بأجواء مفعمة بالرهبة والخوف، فهذه المفازة ليست مسلوكة ومطروقة ليألفها المسافر، بل هي مما يتجنبها المسافرون، ولذلك انتشرت عليها أعشاش (القطا) التي تضم فراخاً صغاراً، مما يوحي بكونها غير مسلوكة، بحيث أن تلك الطيور قد أمنت على فراخها من أن يتعرض لها من يمر ... ومن دلالات الرهبة والخوف فيها: كونها صحراء تيه، و (مخفقة) أي: تسبب

(1) ش د / 247 - 249.

(2) تحرج: تحتار وتدهش، صرماء: لا ماء فيها، سملق: لا نبت فيها، الكدر، القطاء، محصن: الإناء الذي يجمع فيه ثمار الحنظل، متفلق: متكسر، الردف: الحقيبة التي تحمل فيها الحاجيات، الآل: السراب، آض: رجع، نسفة: خطوة، النمرق: الوسادة، أزعر: قليل الريش، الفتان: الغشاء الذي يغطي الرحل، الضحاء: الطعام الذي يؤكل وقت الضحى، سماوة: أعلى، قشراء: نعامة، الوظيف: عظم لساق، عوهق: طويلة العنق، قيضها: بيضها، خراطم: أولاد النعام، النبخ: الجدري. ش د / 247 - 249.

اضطراب القلب، وخفقانه، وفي هذا التصوير أيضاً نلحظ سمة توارد التشبيهات المتتابعة، المتصلة بعضها ببعض لتؤلف سياقاً واحداً كلياً، ابتداءً من صورة فراخ القطا في أعشاشها المشبهة ثمار الحنظل في الإناء، ولمعان السراب على هيأة السيوف المتشابكة، وهيأته وهو على ناقته التي تكاد تطيح به وبمتاعه، وكأنه على ظليمٍ يعدو إلى نعامةٍ جرفها حنين عارم إلى فراخها، ولو أمعنا النظر في هذه الصور، لوجدنا أنها صورة كلية لمجموعة المشاعر النفسية المترقبة والحذرة التي كانت تعتري قلب الشاعر، مما دفعه إلى التعبير عنها برموز تشع بدلالة الخوف والحركة السريعة لتجاوز أسبابه، وقد تبدو هذه الصور من حيث الظاهر مجموعة مشاهد تقوم على الوصف الحسي، والمبالغة، إلا أن الأمر غير ذلك، فزهير أراد أن تتعانق صوره " وأجزاؤها مع السياق العام، الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات أثار نفسية خاصة، وليس التشبيه إلا دعوة لولوج المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء، أو توجه إليه ليحتضن في معاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم فوق آفاق الصورة التشبيهية، ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة "[1]، وبناء على ذلك، فإن الصور الشعرية عند زهير ولاسيما التشبيهية منها، هي صور نفسية قبل أن تكون حسية موصفة للعناصر الحسية حول الشاعر، كما مر في صور الأطلال والحبيبة والحمار الوحشي، والظليم، وغيرها من الصور الشعرية، وقد مرت ـ قبل صفحات ـ الإشارة إلى الفاعلية النفسية للصورة الشعرية، وفي هذا المقام يتجلى أثر تلك الفاعلية، من خلال ما يسمى " الانفعالية التعبيرية "، وهي أولى وظائف الصورة، إذ تعد وسيلة مهمة من وسائل الكشف عن شخصية المبدع[1]، على وفق كون الأثر الأدبي ـ ومنه الشعر ـ انفعالاً وجدانياً يتجسد من خلال جنس أدبي معين.

(1) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد / 175.
(1) دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم / 78.

- **الاستعارة:**

في هذا المستوى من مستويات الدلالة ترتقي علاقة التشابه التي افترض وجودها بين طرفي " التشبيه " إلى درجة أعلى، إذ يظهر " المشبه " المحذوف في صورة " المشبه به "، بناء على رؤية الشاعر الذي ادعى فيه " أي المشبه به " صورة المشبه، قال عبد القاهر: " قد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء. علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت في اللغة، ونقل لها عما وضعت له، كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه " [1]، وكون (الاستعارة) في أصلها قائمة على مبدأ (الادعاء)، فيه ملحظ نفسي ودلالي، فأما النفسي، فيعني أن المعنى الجديد المتحصل من وراء التركيب الاستعاري، لا حقيقة له واقعية، وإنما شعرية نفسية تعود إلى المبدع، وأما الدلالي، فيقتضي محاولة المبدع نسف (الدلالة الحقيقية) وهدمها، ومن ثم تحويلها إلى دلالة شعرية خيالية تنسجم مع رغبة الشاعر أو المبدع.

ولذلك فإن بعض البلاغيين تجاوز التحول الأولي في التركيب الاستعاري القائم على المبدأ المقتضي وجود علاقة تشابه بين جزئي الاستعارة، وعني بالتحول الداخلي في العلاقة الاستعارية نفسها، واستعاض عن مبدأ (النقل) في التركيب الاستعاري بمبدأ آخر يعتمد عليه المنشيء في بناء تركيب استعاري، وهو (التصيير والجعل) [1]، وعلى هذا الأساس عرفها العلوي بأنها: تصيير الشيء للشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له، بحيث لا يلحظ معنى التشبيه صورة ولا حكماً[2]، وهذا يعني إلغاء علاقة (التشابه) ـ كما مر ـ واعتماد المنشيء على رؤيته الخاصة

(1) دلائل الإعجاز / 388.
(1) البلاغة العربية / 166.
(2) الطراز: 1 / 202.

وانطباعه عما رآه هو في (المستعار منه) من صفات مشتركة مزعومة بينه وبين المستعار له، ومبدأ (الادعاء)، أو (التصيير) في بناء الاستعارة يتيح للمنشيء الحرية في تشكيل تراكيب استعارية لا حصر لها، لأنه قد يلغي علاقة (المماثلة الجزئية) أو (الكلية) التي تؤدي دوراً حيوياً في الربط بين الأشياء[1] في النص الأدبي، و " على أساس وجهة النظر المفهومية هذه قامت النظرية التوترية للاستعارة، تلك التي تعني أن التطابق بين مقومات الحدين وأعراضهما كلما تحقق فإن الاستعارة ستكون أقرب إلى الحقيقة، لقرب مسافة التوتر، وكلما كثر الاختلاف بينهما كانت هناك مسافة توتر بعيدة ... ولا يخفى ما في هذه النظرية من حد لخيال الشاعر، وتقييد لطاقته الشعرية "[2]، وتجاوز مبدأ وجود علاقة تماثل أو تشابه في البناء الاستعاري على وفق المفهوم المنطقي، يتيح للشاعر واقعاً رحباً، وأفقاً فسيحاً في إقامة علاقات متوهمة ونفسية بين جزئي تركيب الاستعارة، على وفق رؤيته الخاصة، وانطباعه النفسي.

ومن المهم في هذا المقام التنبيه إلى أن تجاوز وجود العلاقة التماثلية الجزئية أو الكلية بين جزئي الاستعارة على وفق مفهوم المناطقة، لا يعني الفوضى في بناء التراكيب الاستعارية، ذلك أن الإبداع الحقيقي إنما ينقاس بمدى قدرة خيال صاحبه على الجمع بين المتناقضات وعرضها في صورة منسجمة أمام أعين المتلقين، وبصائرهم، فلا تدرك إلا الانسجام، والوحدة بين أجزاء الصورة الاستعارية التي يشوبها التناقض قبل إخضاعها لمخبر المبدع.

ومن هنا تبدأ أهمية (التركيب الاستعاري)، وفيه تكمن مركزيته في إدراك الواقع من منظور يظهره في أروع صور الانسجام وأكملها، كما أنه وسيلة من وسائل التأثير في الواقع نفسه[1]، والإدراك الشعري إدراك راقٍ، يجعل من وعي الإنسان آلة عرضٍ تذوب فيها وتتلاشى مظاهر التناقض، وليس مرآة عاكسة ميتةً

(1) مجهول البيان، د. محمد مفتاح / 54.
(2) سيف علي أمام باب خيبر، د. بشرى البستاني / 44 بحث منشور.
(1) الصورة والبناء الشعري / 156.

تعكس الصورة كما هي، وبشكل سلبي[1]، وبناء (التراكيب الاستعارية) على وفق التشابه الذي يعتقده المنشيء بين الأشياء ذو صلة بسمة الخطاب الأدبي التي ينبغي توافرها فيه، وهي سمة (الكثافة) أو اللطف، وهذه السمة تخلق نوعاً من الحجب الحائلة بين دلالتها، وبين المتلقي، وتحول دون الوصول إلى دلالتها مباشرة، بل تحتاج إلى إعمال الذهن، والاستعانة بالذوق، وكد الخاطر للتنقيب عنها، واستبطانها[2]، قال عبد القاهر: " ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف "[3]، وهذه الخاصية في الصور الاستعارية أقرب إلى ساحة المتلقي، أما ما يخص المنشيء، فإن التركيب الاستعاري، بوصفه أحد جوانب التصوير الشعري، فإنه يعد ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز فيه تمكنه من صنعته، والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات، فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها جمال الصنعة الذي تبرز فيه روعة التصميم، ولا تنقاس قيمتها الفنية تبعاً لنوع الخشب الذي صنعت منه[4].

وتكمن فضيلة الاستعارة أسلوبياً في أنها تبرز " البيان أبداً في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، شرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر

(1) جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوفيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو، ترجمة: رضا الظاهر / 12.
(2) البلاغة العربية / 204، وعلم الأسلوب / 257.
(3) أسرار البلاغة / 158.
(4) الأسس الجمالية في النقد العربي / 217.

"[1]، إذاً فالتركيب الاستعاري وسيلة من وسائل إغناء الدلالة الشعرية، والارتقاء بها عن مرتبة الدلالات الأخرى، أما أهميته في التصوير الشعري، فإنك ترى به " الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينةً، والمعاني الخفية بادية جلية .. والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجثمانية، حتى تعود روحانيةً لا تنالها إلا الظنون "[2]، فالاستعارة وسيلة المنشيء في التشخيص والتجسيد، وهما خاصيتان من خصائص التعبير الأدبي، ويمكن أن نسجل للاستعارة وظيفة أخرى بوصفها إحدى وسائل النفوذ إلى عوالم أخرى، أجمل من عالمنا وأنقى، إذ يستطيع المبدع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى غير العالم الذي نوجد فيه، إذ بمقدورنا إبصار الوجه الشعري الجميل المرتقي إلى مرتبة المثال الذي ينشده الإنسان، ويسعى إليه، ذلك العالم الآخر الذي لم يكشف الله الحجاب عنه إلا أمام بصيرة الشاعر، فاستحال صوراً ودلالات شعرية[3].

وعوداً على بدءٍ، فأقول إن القاريء قد يتوهم وجود تعارضٍ بين مبدأ (النقل)، وبين (الادعاء) في بناء الاستعارة، والحقيقة أنه لا تناقض البتة، إذ إن عملية (النقل) التي تتم من خلالها تكوين الصورة الاستعارية لا تقتصر على نقل اللفظ نقلاً حرفياً دون أن يكون هناك رؤية تعتمل في نفس المنشيء نحو المنقول (المستعار منه)، هي التي دفعته إلى هذا النقل، مع التركيز على بقاء اللفظ المنقول على دلالته التي تواضع عليها أهل اللغة، من دون أن يكتسب وضعاً دلالياً جديداً يقتضي تغيير دلالته الحقيقية، فالمنشيء في دلالته الشعرية لم يخرج عن وضع المدعي لمفهوم الشيء المنقول فيما نقل إليه (المستعار له)، وتمر عملية التكوين في مرحلتين، الأولى: تمثلت في استيعاب مفهوم المنقول (المستعار منه) الوضعية، الثانية: تصورها في

(1) أسرار البلاغة / 49 - 50.
(2) م ن / 50 - 51.
(3) وهج العنقاء / 75.

المنقول له (المستعار له) وادعاؤها فيه، فيحصل حينئذ نقل المفهوم المتواضع عليه، وادعاؤه في المنقول له (المستعار له)، فالنقل لا يقتصر على اللفظ وحده، حتى يكون هناك ادعاء، فضلاً عن أن البلاغيين عندما يطلقون (النقل)، إنما يقصدون المفهوم من وجهٍ آخر، وكأنهم تسامحوا في هذا التعبير كما قال عبد القاهر الجرجاني[1]، وهذا النقل من جهة أخرى ادعاء، وليس نقلاً بالمفهوم الحرفي لدلالة (النقل).

وقبل أن نلج في تحليل بعض من الصور الاستعارية، لابد من التذكير بأن دراسة (الاستعارة) في العربية، وفي سائر اللغات الإنسانية الأخرى، من أهم ما شغل الدارسين في الماضي، وفي العصر الحديث[2]، لكونها وسيلة من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة عبر السمة الايحائية لهذا الأسلوب، باليسير من الألفاظ، وهو أحد أنواع الإيجاز، الذي سماه بعض المعاصرين التكثيف[3].

وقد وظفها زهير في سياقات شتى، منها: النسيب، ووصف الحرب، وتصوير أجزائها، وهو المجال الأكثر، ومنها: المديح، وعلاقته ببعض من عاصرهم.

إن الناظر في السياقات التي وظفت فيها الاستعارة، يجدها جاءت شاملةً لمعظم المضامين الشعرية عند زهير، ابتداءً من حديثه عن ذاته وتجاربه العاطفية، وانتهاء بمن حوله سواء أكانوا ممدوحين أم مذمومين في موقع الخصم ...

من ذلك حديثه عن علاقاته العاطفية، وعهد المودة الذي يفترض أن يربط بين أي اثنين تضمهما عاطفة صادقة، إلا أن شان زهير غير ذلك، فكثيراً ما تنقلب عليه المحبوبة، وتنكث عهد المودة، الذي استعار له مفهوم (الحبل)، فقال[1]:

---

(1) دلائل الإعجاز / 388.
(2) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح / 81.
(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور / 254.
(1) ش د / 338 - 339.

صـــرمت جديـــد حبالهـــا أســـماء ولقـــد يكـــون تواصـــل وإخـــاء

فتبـــدلت مـــن بعـــدنا أو بـــدلت ووشـــى وشـــاة بيننـــا أعـــداء

فصـــحوت عنهـــا بعـــد حـــب داخـــل والحـــب تشـــربه فـــؤادك داء

هذه الأبيات تصور تجربة عاطفية فاشلة عاشها الشاعر، وفيها مثل الطرف الصادق الذي تغلغل الحب في أعماق قلبه، حتى استولى عليه، في حين كانت المحبوبة متقلبة لم يقر لها قرار، أو يقف الشاعر فيها على أمر واضحٍ يحدد موقفه، ولإيصال تلك التجربة عمد الشاعر إلى الأسلوب الاستعاري في أكثر من موضع، منها استعارة (الصرم) لـ (الإخلاف)، و (الحبل) لـ (العهد)، وقد يقول قائل: إن استعارة (الحبل) من الاستعارات الشائعة في اللغة، إذ إن العرب كثيراً ما تستعيره للعهد، فأي فنٍ في استعارته؟.

قد يكون هذا الحكم صحيحاً إذا جردنا تلك الاستعارة من سياقها، ولم نلحظ السمة الأسلوبية التي وظفها زهير، لكننا لو وضعناها في سياقها، ونظرنا إلى طبيعة استخدام زهير لـ (الحبل) حيث جاء به مجموعاً (حبالها)، وأضيف إليه (جديد) (جديد حبالها)، لكان الإحساس غير ذلك، فوراء ذلك الأسلوب ـ في الحقيقة ـ معان مستترة، قصدها الشاعر، وأوحى بها الأسلوب الذي نظمت فيه، فتلك الحبيبة لم يكن لها عهد (حبل) ثابت، تعيش من خلاله تجربتها مع الشاعر، بل كان لها حبال عديدة كثيرة، مما يوحي بتلونها في كل يوم، فلا يقر لها قرار، ولا تعرف الثبات على طبعٍ أيا كان نوعه سلبياً أم إيجابياً، وهو ما قصده الشاعر، ورام إيصاله، ولهذا قال:

صـــرمت جديـــد حبالهـــا أســـماء ولقـــد يكـــون تواصـــل وإخـــاء

وهذا يعني أنها كانت في عهد جديد يتصف بالوفاء والمودة، لكنها قطعته، وهو من جملة عهودها الكثيرة، ولذلك فقد طمع الشاعر بعد هذه القطيعة أن يكون وصل جديد، تعود المحبة إلى سابق عهدها فيه، ومما يؤكد طمع الشاعر في التماسه العذر لها، لأنه قد افسد ما بينهما واشٍ عدو، ويقابل تلك النفس المتقلبة في هواها وعهودها،

نفس أخرى أخلصت في حبها الذي تغلغل في أعماق القلب، تلك هي نفس الشاعر، ولذلك عبر عن هذا المعنى بصورة استعارية صورت مبلغ الحب الذي كان فيه الشاعر:

فصحوت عنها بعد حب داخل والحب تشربه فؤادك داء

وثمة أكثر من (استعارة) تظافرت في رسم صورة استعارية كلية، منها: (فصحوت)، وهو أسلوب استعاري يعرض الشاعر في إغراقه في حبها بمثابة النائم، فلما قطع حبها أفاق من نومه، ولكي يعمق هذه الدلالة الاستعارية جعل الحب بمثابة الماء الذي تشربه القلب، فعمره، وفي ذلك مبالغة في تصوير معاني الحب الذي كان فيه الشاعر.

والمتتبع للصور الاستعارية في هذا المعنى، يجد الشاعر كثيراً ما يعبر عن عهد الحب بالحبل، والحبيبة هي التي تقطعه، منها قوله[1]:

وأخلفتك ابنة البكري ما وعدت فأصبح الحبل منها واهيا خلقا

وقوله[2]:

فصرم حبلها إذا صرمته وعادك أن تلاقيها العداء

ولذلك وجدناه في سياق آخر يصور إقلاعه عن تعلقه بالحبيبة، وعن سعيه وراء ارتباطات عاطفية تمثل جزءاً من حياة الشباب (الصبا)، وعنفوانه، إذ قال[1]:

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله

واقصر مما تعلمين وسددت على سوى قصد السبيل معادله

وهذه الصورة ـ في حقيقتها ـ امتزج فيها ما هو حسي كان يمثل جزءاً من بيئة الشاعر حوله، بما هو نفسي يمثل سمة نفسية تخلق الشاعر بها في مرحلة من مراحل

(1) ش د / 34.
(2) ش د / 62.
(1) ش د / 124 - 125.

حياته، وهي مرحلة الشباب، ويمكن أن نعد تلك الصورة نفسية، إذ أظهر الشاعر ذاته وهي معلقة بـ (سلمى) في نومٍ أو غفلة عميقة، تمثل لحظة قطعه العلاقة العاطفية الانتباه أو الصحوة من نوم العشق، ولكي يعمق دلالة الرجوع واليقظة من إغفآة العشق والغرام بالنساء، أتى بصورة جميلة، وهي صورة (الصبا) الذي كان في أشد عنفوانه، ولكنه لم يلبث أن نكص عن ذلك العنفوان، فتعطلت أفراسه، وعريت رواحله، وهي صورة متخيلة أظهرت الصبا في صورة أفراسٍ ورواحل نشطة، ودائبة الحركة، لكنها تعطلت، قال عبد القاهر:" إنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل، وفقد نزاع النفس إليه، وبطل، فصار كالأمر ينصرف عنه، فتعطل آلاته، وتطرح أدواته ... وإن أردت التكلف أن تقول: إن الأفراس عبارة عن دواعي النفوس وشهواتها، وقواها في لذاتها، أو الأسباب التي تفتل في حبل الصبا، وتنصر جانب الهوى، وتلهب أريحية النشاط، وتحرك مرح الشباب "[1]، ولذلك فهي صورة نفسية تمثل جانباً من خصائص النفس في مرحلة شبابها، وهذا ما يجعل الأسلوب الاستعاري عند زهير ـ كما عند غيره من الشعراء المبدعين ـ بعيداً كل البعد عن الزركشة الزخرفية أو الحلية الفنية ذات الوظيفة التزينية السطحية، بل هو نشاط فكري، أسهم في خدمة التجربة الشعرية، بوساطة خيالٍ دؤوب، يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع، حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديدٍ، تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء، والمعاناة الانفعالية لصاحبها[1]، كما رأينا ذلك في الصور الاستعارية في سياقات حديث زهير عن الحب، ومعاناة المحبين.

ومن السياقات التي وظف فيها الشاعر الأسلوب الاستعاري " تصوير الحرب "، على وفق كون الشاعر قد عاصر حرباً طويلة ضروساً بين عبسٍ وذبيان، من ذلك قوله مصوراً تلك الحرب، وما فعلته بالقوم المتحاربين[2]:

(1) أسرار البلاغة / 54 - 55.
(1) فلسفة البلاغة / 152.
(2) ش د / 18 - 21.

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر إذا ضريتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرحا بثفالها ... وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم ... كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم

فتغلل لكم ما لا تعل لأهلها ... قرى بالعراق من قفيز ودرهم

وهذه الصورة الاستعارية للحرب إنما هي مجموعة من الاستعارات التي تضافرت في إخراج صورة الحرب الفظيعة التي عاشها الشاعر، وشهد مآسيها، ولهذا استهل تلك الصورة بأسلوب القصر في خطابه لأبناء القبيلتين، وأولى الاستعارات التي تطالعنا (ذقتم)، وهي معطوفة على قوله (علمتم)، وأصل الذوق " اختبار الشيء من جهة تطعم، ثم يشتق منه مجازاً "[1]، فيقال: ذاق عاقبة أمره، أي تجرع مرارة الفشل، فلما استمرت تلك الحرب سنين طويلة، نالت كل واحد ممن عاصروها بنصيب من الألم والتعذيب، قد بلغ مبلغه من الشدة والوطأة، ولذلك عبر عن تلك المعاناة العميقة بـ (ذقتم)، لما في لفظ الإذاقة من المبالغة في الإدراك[2] لطعم الشيء، ولكون الذوق أقرب الحواس إلى موطن الإدراك والتعقل لدى الإنسان، وهذه الاستعارة في موضعها تضاعف دلالة الإحساس بالشيء المؤلم، ومن ثم سيتضاعف أثره في النفس[1]، وهذه الاستعارة جاءت مشعرة بالاستعارات التي وردت بعدها مصورة الحرب وآثارها في المتحاربين، وقصد إليها الشاعر قصداً، ليكون تحذيره أبلغ وأوقع في المتلقين ليتجنبوا إشعال الحرب مرة أخرى ...

والأسلوب الاستعاري اظهر الحرب في أكثر من صورة، كلها ذميم ورهيب، الأولى في صورة كائنٍ مدمر قبيح المنظر، الثانية: في صورة نار مشتعلة تأتي على

(1) مقاييس اللغة / 370.
(2) الطراز: 1 / 237.
(1) الاستعارة في القرآن الكريم، أحمد فتحي رمضان / 77 - 78. رسالة ماجستير.

كل شيء يواجهها، الثالثة: صورة (الرحا) المصنوعة من الحجارة فهي تطحن الرجال والأموال، والرابعة: صورة أنثيٍ: وقد (لقحت) (كشافاً)، أي: نتاجاً في إثر نتاج[1]، أي تلد سنة بعد سنة، وتضع توأمين، وكل من تلدهم يمثلون غلمان شؤمٍ، ترضعهم إلى أن تفطمهم، وفيه إشارة إلى استمرار آثار الحرب في القوم المتحاربين، من خلال ما تخلفه من أرامل وأيتام وضحايا.

وإذا تأملنا هذه الصورة التي رسمها الشاعر للحرب التي عاصرها وعاش مآسيها، لوجدنا أنها تمثل معاناة الشاعر نفسه قبل أي أحدٍ من هذه الحرب، ولاسيما أنه عمر طويلاً، وعاصر طبقات من قومه أتت عليهم الحرب، وحولتهم إلى ذكرى بعد عين، فتفجرت تلك المعانات صوراً استعارية نفسية قبل أن تكون حسية، حيث امتزج الواقع المؤلم بمشاعر رهيفة حساسة فترك عليها تلك الآثار المؤلمة، التي استحالت صوراً مخيفة قبيحة للحرب، وهي صور نهج الشاعر فيها أسلوب الإغراب في التصوير[2]، ولعل هذه الجوانب تمثل إحدى سمات الفرادة التي ميزت زهيراً في أسلوبه الشعري.

إن تصوير الحرب على وفق هذا الأسلوب يمكن أن يكون ربطاً بين الوضع النفسي الذي يكون فيه المنشيء، وبين نوع الأسلوب المعبر عن هذا الوضع، أو طبيعة (العدول) المنسجم مع ذهن المنشيء، كما قرر بعض المعاصرين الذي رأى أن " الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد[1] القياسي في حياتنا الذهنية، لابد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي "[2]، ومعنى ذلك أن الدافع إلى العدول الأسلوبي نفسي بحت، وهو خارج عن إرادة المنشيء واختياره، فهو مدفوع إليه دفعاً، ومرد ذلك إلى العبقرية، فإذا كانت العبقرية تمثل نوعاً من اللا عقلانية

(1) مقاييس اللغة / 894.
(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 30.
(1) المعتاد القياسي في حياة زهير ـ كما في حياة أي إنسان السلام والأمن، والحرب تمثل طارئاً في الحياة.
(2) نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويلك / 236.

وتعبر عن نمط غير عادي من التفكير، يبدو فيه شيء من تجاوز المعقولات، فإن التعبير عن هذه العبقرية لا يكون إلا بما هو غير معتاد أو متوقع[1]، وهذا ما فعله زهير في تصويره تلك الحرب التي عاش أحداثها، وتركت في ذهنه آثاراً غير معتادة وطارئة، مما تجسد في غرابة صوره، ونوع توصيفه لتلك الأحداث.

وربما كان لك سبباً في كون صوره الاستعارية للحرب من النوع السابق في سائر أشعاره، من ذلك أيضاً قوله في مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف، وقومهما[2]:

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم ... طوال الرماح لا قصار ولا عزل

فإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم ... وكانوا قديماً من مناياهم القتل

بخيل عليها جنة عبقرية ... جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا

عليها أسود ضاريات لبوسهم ... سوابغ بيض لا يخرقها النبل

إذا لقحت حرب عوان مضرة ... ضروس تهر الناس أنيابها عضل

قضاعية أو أختها مضرية ... يحرق في حافاتها الحطب الجزل

تجدهم على ما خيلت هم إزاءها ... وإن أفسد المال الجماعات والأزل[1]

في هذا البناء الاستعاري ثمة استعارات جزئية تعاضدت في تكوين صورة استعارية كلية، تناسقت فيها الأجزاء، إذ تناسب شدة بأس الفرسان مع عظم هذه الحرب، ولذلك وجدنا الشاعر كي يمهد لصورة غير مألوفة وغريبة للحرب، أتى بأوصاف الفرسان ـ من خلال الأسلوب الاستعاري ـ، وفيها شيء من الغرابة، حيث توالت الصور الاستعارية في هذا السياق، منها: إظهار سرعتهم إلى الحرب في

(1) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية / 21.
(2) ش د / 102 - 105.
(1) الأزل: الحبس، ش د / 105.

صورة (الطيران)، ومنها: استعارة (الجن) لتوصيفهم وهم على ظهور الخيل، وأخرى: استعارة (الأسودالضاريات) لتصوير شجاعتهم، ونهض التركيب الاستعاري في هذا السياق ليصور تجربة شعرية فيها معاناة عميقة من ويلات الحرب، التي أضحت جزءا من حياة القوم، ولاسيما المشاركين فيها، الموصوفين في تلك الأبيات، ومما يدلل على أهوال تلك الحرب صورتها الغريبة، حيث تحولت إلى أنثى حيوان غريب لا وجود له إلا في مخيلة الشاعر، وهذه الأنثى (لقوح) قد حملت في رحمها نتاجاً، وفي ذلك إيحاء باستمرارية تلك الحرب، وتجددها كما تتجدد الحيوانات بالتكاثر، ومما يؤكد غرابة الصورة الاستعارية هذه، كون الحرب ـ بمقتضى ذلك التصوير ـ حيواناً دأبه التخريب والتدمير (مضرة)، و (ضروس) وهي (صيغة مبالغة) على زنة (فعول)، أو (صفة مشبهة)، وكلاهما فيه دلالة على كثرة الهالكين الذين ضرستهم الحرب، ولذلك أكمل تلك الصورة بوصفين تضمنا أقبح تصوير، وهما: كون تلك الأنثى اللقوح مهرة، أي كريهة، وذات أنيابٍ عصل، أي: كالحة ومعوجة.

ولاشك أن ذلك التصوير الغريب قد خلق نوعاً من التوافق الفني المعبر بين حجم معاناة الناس ـ والشاعر منهم ـ من تلك الحرب المستمرة المستديمة، وبين الواقع الذي كان سائداً فعلاً، إنه نوع من التوافق النفسي الذي استطاع الشاعر أن يجسد من خلاله بين أفقين: واقعي محس، ونفسي عد من توقيع الأفق ونتاجه، وجاءت تلك الصور الاستعارية الغريبة بمثابة توافقٍ نفسي معبر، والمقصود بالتوافق في هذا المجال كون الصورة معبرة أصدق تعبير عن تجربة شعرية هي نتاج لتجربة واقعية، ذلك أن من وظائف الصورة إحداث التوافق بين النفس الإنسانية وبين المكان[1] (الظروف المعاشة).

(1) الشعر العربي المعاصر / 125.

والمتتبع للصور الاستعارية عند زهير في توظيفه لأساليب الاستعارة، يجد الشاعر قد أجاد في استخدامها للتعبير عن معاناة القوم مما تسببه ظروف الحياة، حتى استطاع أن يوجد نوعاً من التوافق بين المشاعر النفسية التي سببتها ظروف حياتية، وبين الصور الشعرية، فكانت تلك الصورة معبرة أصدق تعبير، وموصلة بين النفس بمشاعرها الفياضة، والواقع بمآسيه، من ذلك قوله[1]:

دع ذا وعد القول في هرمٍ خير الكهول وسيد الحضر

تالله ذا قسماً لقد علمت ذبيان عام الحبس والأصر

أن نعم معترك الجياع إذا خب السفير وسابيء الخمر

ولنعم مأوى القوم قد علموا إن عضهم جل من الأمر

إن كون الإنسان متخلقاً بالكرم في أيام الرخاء ووفرة الأرزاق للناس شيء طبيعي، ولا غرابة فيه، إلا أن المحافظة على هذا الخلق في أيام الشدة، وقلة الأرزاق وندرتها شيء ليس بالطبيعي، وهو مدعاة لاختبار معادن الناس، وللإشادة بهم، ولذلك وجدنا الشاعر يقسم على خلة من خلال الممدوح، وهي (الكرم)، وفي اشد الظروف قحطاً وفقراً، وهذا الكرم ليس اعتيادياً، ولذلك عبر عنه بأن الممدوح (معترك) الجياع، ويمكن أن تحمله على معنى استعاري، فالشاعر لم يقل (مأوى)، بل استعار (معترك)، وفيه تصوير للعدد الكبير من الجياع الذين تتزاحمون على بابه، وهذا في شدائد الأيام (خب السفير)، وهي صورة كنائية أخرى عن أيام الشتاء الباردة الكالحة، ولكي يعمق هذا المعنى (قلة الأرزاق في أيام الشتاء القارسة) أتى بصورة استعارية فيها مبالغة في تصوير شدة البأساء، وعمق الضراء التي أصابت القوم، إذ تحولت تلك الأيام إلى كائن مفترس متوحش قد عض أولئك الناس، وهنا أيضاً تتحول تلك الصورة الحسية إلى صورة نفسية، تبوح الأنفس فيها بمشاعر الخوف، إذ أصبحت

(1) ش د / 88 - 89.

تلك النفس تشعر بأنها (الأيام) استحالت وحشاً يطاردهم ليفترسهم، وهذا الأسلوب من التصوير فيه نوع من تعانق دلالات الاستعارة[1]، إذ امتزج الحس بالنفس، وهي تصب جميعاً في بوتقة دلالية واحدة، يتجسد من خلالها تحمس الشاعر بفكره ومشاعره للإبلاغ عن كرم الممدوح، الذي فعل ما لم يفعله الآخرون، عندما أصلح بين أبناء العمومة، وتحمل ديات القتلى جميعهم.

والحقيقة إن تلك الصورة الاستعارية السابقة هي حسية من حيث ظاهرها، على اعتبار صورة الوحش المفترس محسة ومتجسدة، ولكنها من حيث الجوهر ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي وسيلة من وسائل تأثير الصورة وتمكنها في النفس، وتعكس وتوحي بمشاعر تلك النفس وانفعالاتها، فالصورة الاستعارية وإن كانت حسية، تمثل نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية، المشحونة بعاطفة شعرية خالصة[2]، وهكذا يجب أن تكون الصورة الشعرية.

وفي سياق آخر رأينا الشاعر يصور ما أصاب المتحاربين، إذ قال[3]:

هم جردوا أحكام كل مضلة ... من العقم لا يلقى لأمثالها فصل

ولست بلاق في الحجاز مجاوراً ... ولا سفرا إلاّ له منهم حبل

فرحت بما خبرت عن سيديكم ... وكانا امرأين كل شانهما يعلو

رأى الله بالإحسان ما فعلا بكم ... فأبلاهما خير البلاء الذي يبلو

تداركتما الأحلاف قد ثل عرشها ... وذبيان قد زلت بأقدامها النعل

في هذا السياق أكثر من صورة جزئية، لكنها في نهاية الأمر تمثل أجزاءً لصورة كلية، وهي صورة الدمار والخراب الذي خلفته تلك الحرب، والأسلوب الاستعاري في هذا المقام نهض بتصوير طبيعة الحرب، فكانت على هيأة امرأة عقيم

(1) علم الأسلوب / 260.
(2) الصورة والبناء الشعري / 32.
(3) ش د / 108 - 110.

لا تنجب، وهذا متسق مع طبيعة الحرب وآثارها التي تذهب بالرجال، وتأتي على الأموال، ويمكن أن يكون (العقم) استعارة للأمر الجلل الصعب الذي نعقد شأنه، فلا يستطيع أحد حل عقدته، وهذا ينسجم مع آثار الحرب ومنها كثرة القتلى، التي تبعث الثارات، ولذلك أتى بصورة متناغمة من صورة الحرب العقيم، وهي صورة الدمار الذي حل بالمتحاربين، فالأحلاف قد ثل عرشها، وهي استعارة تمثيلية، فيها تصوير لما حل بالقوم من خراب وتدمير لبنيتها، والصورة الأخرى لذبيان، وقد دخلت الحرب، واستجابت للاستفزاز، فهي كمن زلقت رجله بالنعل، فهوى إلى الأرض، ولو تجاوزنا سطحية تلك الصور، وتأملنا ما وراءها من تداعيات نفيسة، حدت بالشاعر إلى سلوك هذه السبيل من التصوير، ولاسيما تصويره الحرب، لاشك في أن ذلك يوحي بنوع المشاعر التي تعتري الإنسان، وهو ينوء تحت وطأة حرب مدمرة تحصد الرجال، وربما كانت هذه النقطة بالذات هي ما دفع الشاعر إلى وصفها بالعقيم، إذ إنها تهلك الرجال، وتترك النساء معطلاتٍ لا يجدن من يتزوجهن من الرجال، فضلاً عن أنها ترمل المتزوجات، فتعطلها عن الإنجاب، فمشاعر الإنسان في مثل هذه الأجواء تتصف بالخوف والترقب، والملل والثقل بتلك الحرب العقيم، فهي ستهدم البنيان، وتسقط بالرجال، وتدفعهم إلى فعل ما لا يستطيعون فعله أيام السلام من الأفعال الدنيئة، ومن أخص المشاعر النفسية في هذا التصوير (صورة الحرب العقيم) التشاؤم، إذ إن العربي كان يمقت صفة (العقم) في النساء، بل وكانت (العقيم) أشد كراهية عنده من الريح المعطلة الجافة[1]، و " خصيصة التأثير النفسي لهذه الاستعارة على النفس العربية لا يخفى، إذ ينطوي بعدها النفسي على بعد ذي مدلول اجتماعي ... وذات تأثير عميق في النفس، لأنها ـ أي العقم ـ صفة ثابتة، وثبوتها يعني انقطاع الحياة وعدم قابليتها على التجدد "[2]، وكذلك حال الحرب، فهي أبداً (عقيم) لا رجاء لحياة فيها، وهكذا جاء التصوير

(1) كتاب الصناعتين / 300 - 301.
(2) الاستعارة في القرآن الكريم / 274 - 275.

الشعري ممتزجاً مع فعل النفس، حيث إن " الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة، يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصور الجزئية الأخرى المجاور لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية "[1] المعبرة عن موقف الشاعر من شيء ما، كما فعل زهير في تصوير الحرب التي عاشها، وتركت أثراً عميقاً في نفسه، وتتوالى المشاهد الحربية التي رسمها زهير في أشعاره لأحداث الحرب، منها قوله[2]:

وملعـــــنٍ ذاق الهـــــوان مـــــدفع راخيـــت عقـــدة كبلـــه فانحلـــت

ولـــنعم حشـــو الـــدرع كـــان لهـــا إذا نهلـــت مـــن العلـــق الرمـــاح وعلـــت

ثمة صورتان متجاورتان مثلتا خلقين من أخلاق المرثي، في السلم والحرب، الأولى: تصور ما كان يقوم به المرثي لمن يقصد بابه، وقد ألمت به ملمة من عوادي الزمن، فإنه حتماً سيجد الغوث والمعونة التي تغير حاله، بل وتقلبها من وضع إلى وضع، وعبر عن ذلك بصورة استعارية جميلة، وهي صورة من يفك عقدة القيد عن المغلول، فينطلق، ولاشك أنها صورة قد أجادت في التعبير عن المعنى، إذ إن من الحوائج والأوضاع التي تواجه الإنسان ما تكون بمثابة الغل أو القيد، فتقيد الإنسان، وتمنعه من الحركة، ويكون أشد من القيد الحسي .. وتمثل الصورة الثانية مشهد طعن العدو، وإصابته بالرمح، وهنا تنهض عبقرية زهير، فيتصور الرمح بصورة إنسان أو أي كائن حي، ينهل من دماء العدو ـ لحظة طعنه ـ حتى يرتوي، ولاشك أن وراء تلك الصورة دلالات قصدها الشاعر، منها: التدليل على مبلغ النيل من العدو، وحجم القتل فيه، ومنها: الإيحاء باشتفاء النفس، وانفاذ غيظ القلب، ولهذا قال: (نهلت ... وعلت).

(1) لغة الشعر العربي الحديث / 93.
(2) ش د / 335.

ومن المفيد الإشارة إليه في هذا المقام إلى أن وراء كثرة صور (الحرب) في شعر زهير، من الأسباب ما يسوغها، وجملتها تعود إلى معاصرة هذا الشاعر لحرب طويلة وقاسية أتت على الرجال والأموال، هذه المعاصرة وافقت عبقرية شعرية، تآزرت تلك العبقرية مع ظروف نفسية، ومعاناة شديدة، لإنتاج صور شعرية اتصفت بالغرابة في تصويرها لتلك الحرب ومآسيها.

ومن السياقات التي وظف فيها الأسلوب الاستعاري الحديث عن طبيعة علاقته مع بعض الأفراد الذي عاصرهم، من ذلك قوله في السخرية من رجل يسمى عوف بن شماس[1]:

من يتجرم لي المناطق ظالماً ... فيجر إلى شأو بعيد ويسبح

يكن كالحبارى إن أصيبت فمثلها ... أصيب وإن تفلت من الصقر تسلح

كعوف بن شماس يرشح شعره ... إلى أسدي يا مني وأسجعي[2]

في هذه الأبيات صورة استعارية ساخرة، من المهجو الذي تجرأ على الشاعر في أمر ما، فالمهجو ـ في زعم الشاعر ـ في مرتبة أدنى، ولا تؤهله إلى الوقوف في وجه الشاعر والتجرؤ عليه، ولذلك عمد إلى تصوير ما فعله بصورة تهكمية أظهرته في مشهد من يجري إلى شوط بعيد، ويسبح إليه، دون أن يعي طبيعة ما يجري إليه، فهو كطائر (الحبارى) الذي يضرب به المثل في الحمق، وعلى الرغم من قابليته الشديدة في الطيران إلى مسافات طويلة، فإنه أحمق ويتجسد حمقه في لحظات تعرض الصقر

(1) ش د / 344.

(2) الحبارى: طائر طويل العنق، رمادي اللون، في منقاره بعض طول، وهو من أشد الطير طيراناً، وأبعدها شوطاً، ولذلك قالوا: أطلب من الحبارى، ويضرب به المثل في الحمق، أسدي: من السداد، اسجحي: أعدلي. ش د / 344.

إليه، وهكذا المهجو، وفي سياق آخر، نراه صور المهجو في صورة ساخرة أخرى، إذ قال[1]:

ومستنبه من نومه قد أجابني برجعين من ثني لسان ملجلج

فالأسلوب الاستعاري في هذا السياق بني على صورة ساخرة متهكمة من المهجو، إذ استعار له ـ في لحظة رده عليه ـ وصف رجل قد استيقظ من نومه، وفي لسانه عيب نطقي يؤدي به إلى اللجلجة في الكلام، وهي صورة ساخرة، تختزن وراءها التصور الذي كان يختزنه الشاعر عن المهجو، ويعتقده فيه، وأوحت هذه الصورة بطبيعة الرد الذي تلقاه الشاعر من ذلك المهجو، إذ شبهه بمنطق رجل مستيقظ من نومه للتو، وذي عيب نطقي.

ومن السياقات التي وظف الأسلوب الاستعاري (الحكمة والمثل) من ذلك قوله[2]:

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم[3]

هذه حكم حياتية استخلصها الشاعر من تجربته الطويلة في الحياة، فهذه الحياة تطلب من الإنسان أن يخبرها، ليتعلم منها، وهذه الخبرة يجب أن تكون متقنة، لذلك استعار لها (يصانع) التي توحي بدقة المعرفة المستخلصة، لأنه إذ لم يفعل ذلك سيتلاشى من قاموسها بطريقة مؤلمة، واستعار لذلك " يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم "، وهذه الاستعارة توحي بطبيعة الإذهاب والإزالة المتصفة بالتحقير، والإهانة التي ليس بعدها إهانة، ولكي يعمق هذا المعنى أتى بصورة استعارية أخرى لها صلة بمنزلة الإنسان في هذه الحياة التي يجب أن تكون محاطة بالمهابة، ولذلك استعار لها

(1) ش د / 323.
(2) ش د / 29 - 30.
(3) المنسم للبعير مثل الظفر للإنسان.

صورة الذود عن الحياض، وعلى العموم فإن تلك التراكيب ـ وغيرها مما يناظرها ـ أقرب إلى طابع (المثل) الذي يستعار بتركيبه كله، منها قوله[1]:

ومـــن لا يقـــدم رجلـــه مطمئنـــة   فيثبتهـا فـي مسـتوى الأرض تزلـق

وهو مثل يستعار لمن لم يحس دراسة الأمر الذي يزمع القدوم عليه، فحري بالعاقل قبل اتخاذ القرار أن يدرسه من كل جوانبه حتى يطمئن إلى الولوج فيه، أو الإحجام عنه.

وهكذا بدا لنا أسلوب الاستعارة في تصويره وسياقاته التي أتى فيها، إذ تمثلت في تلك الصور ذات الشاعر، ورؤآه، وأوحت بطبيعة تجربته الحياتية، ولذلك يصدق على صوره الاستعارية وصفها بأنها خزان يحتقب كلا من التصورات الذهنية، والتفاعلات النفسية، أي رؤية الداخل المتمثلة في (ذات) الشاعر، للمحيط حوله، وتمثلـــــــه لذلك المحيط[2]، المتجسد في تلك الصور الاستعارية التي حددت موقف الشاعر من مظاهر الحياة، وأحداثها، ولاسيما الحرب، وعلاقته بالمرأة، وثمة ملحظ أخير لحظه البحث على أسلوبية توظيف زهير لأسلوب الاستعارة، إذ استعمله في سياق وصفه لأحداث عاصرها، تمثلت في مآسي الحرب الطويلة التي شهدها ـ كما ذكرنا ـ، ومواقف لها صلة بهذه الحرب، ولاسيما موقفه من هرم بن سنان والحارث بن عوف، اللذين قاما بإطفاء نارها، وإصلاح ذات البين، بدافع إنساني بحت، ولهذا وجدناهما استأثرا بمديحه، وبخاصة هرماً، زد على ذلك تجاربه الخاصة العاطفية، والاجتماعية، والمعرفية المتمثلة بحكمه التي استخلصها من سنه الطويلة المعمرة، ولا نكاد نجده يوظف ذلك الأسلوب (أسلوب الاستعارة) في حديثه عن عناصر

(1) ش د / 250.
(2) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف / 298.

الطبيعة الصحراوية، ولاسيما حيواناتها، المتمثلة بالناقة والفرس والثور الوحشي والحمار الوحشي والظليم، كما رأيناه في أسلوب التشبيه الذي يكاد أن يكون أوقفه على سياقات وصف الصحراء، وعناصرها، وبخاصة حيواناتها.

وقد يكون وراء ذلك الملمح الأسلوبي لـ (الاستعارة) المتمثلة في كونها وسيلة من وسائل تكثيف المعاني، وذات قدرة إيحائية في التراكيب التي تأتي بها، وهذا ما ينسجم مع المعاني النفسية غير المتناهية أو قابلة للتحديد.

الكناية:

ثمة أسلوب آخر من أساليب التعبير الفني في العربية، ذلكم هو (الأسلوب الكنائي)، وقد انطلق البلاغيون في كشفهم عن فنية هذا الأسلوب من عدهم إياه بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز، وهو عندهم " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه "[1]، ومعنى ذلك أن التوصل إلى المعنى المروم إبلاغه يكون عبر وسائط يتنقل من خلالها الذهن لكي يدرك مراد المنشيء، إذ إن هناك معنى يبتغي المنشيء إيصاله، فلا يعمد إلى التعبير عنه مباشرة، بل يذكر ألفاظاً ذات دلالات تتضمن معنى يكون واسطة وممهداً لمعنى آخر مطلوب، ولذلك فإن (الكناية) بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي (مواز) له تماماً بحكم المواضفة، وفي هذه الصياغة يتم تجاوز المعنى الأول بالنظر إلى المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة، وفي هذه العملية يكون تجاوز المستوى السطحي مرتبط أساساً بعملية القصد، مع الاحتفاظ للمعنى الموازي (الأول) لحق الحضور التقديري، إذ إن تغييبه تماماً يعني الانتقال

(1) دلائل الإعجاز / 105.

إلى بنية المجاز[1]، وفي هذه الحالة يفقد الأسلوب الكنائي سمته التعبيرية لتي تحتمل الدلالتين، أو المعنيين الأول وهو لمعنى المصرح به، والثاني: وهو المعنى المبتغى.

إن عملية (العدول) في الأسلوب الكنائي تعتمد بشكل كبير على المتلقي وقدرته على إدراك المعنى المراد أو المعدول إليه، ذلك أن في الأسلوب الكنائي المعنيين يتجاوران في الصيغة، المعدول عنه والمعدول إليه، إلا أن إدراك الثاني منهما متوقف على خصوبة ذهن المتلقي، وقدرته على الكشف عنه واللفظ في الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي أخفي عن عمد وقصد، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق يشف عما تحته، فلا هو مستور ولا هو عار، وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن في الكناية عدولاً عن لفظ إلى آخر دال عليه[2]، إذ إن المنشيء يستعمل ألفاظاً غير قاصد معناها الذاتي المباشر، بل لازم معناها، ولكن ما السمة الدلالية والقيمة التعبيرية لأسلوب الكناية؟

لاشك في أن وراء توظيفها في التعبير الفني خصائص تعبيرية، تكسب الأسلوب جمالاً ودلالات نفتقدها في الأساليب الصريحة، قال عبد القاهر: " قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح "[3]، وقد علل ذلك الحكم بقوله: " تفسير هذا، أن ليس المعنى إذا قلنا: (إن الكناية أبلغ من التصريح) أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد، وأشد، فليست المزية في قولهم: (جمّ الرماد) أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه، وهو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وأدعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوفق "[1] فالأسلوب الكنائي من هذا الوجه وسيلة من وسائل تأكيد الدلالة وتقويتها، ومن المفيد الإشارة إليه في هذا المقام أن (التأكيد) في الأسلوب الكنائي فيه مزية عن التأكيد بمعناه اللغوي الذي هو ألصق بالأساليب

(1) البلاغة العربية / 186 - 187.
(2) الكناية في القرآن الكريم، أحمد فتحي رمضان / 9. أطروحة دكتوراه.
(3) دلائل الإعجاز / 108.
(1) م ن / 108.

الحقيقية القائمة على التقرير، إذ إن معنى التوكيد في الأسلوب الكنائي أقرب إلى (التصوير) وليس هذا بغريب ونحن نعالج أحد وسائل التصوير، فالمتحدث عندما يوظف (الأسلوب الكنائي) في التعبير فإنه يعمل على إحضار أدلة تؤكد الدلالة التي يروم إيصالها، حيث إن الوسائط في (الكناية) هي بمثابة أدلة ممهدة للحكم القادم، ولهذا قال عبد القاهر: " أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل يعلم ـ إذا رجع إلى نفسه ـ أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها، فتثبتها ساذجاً غفلاً، وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها، إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشك فيه، ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط "[1].

إن أسلوبية (الأسلوب الكنائي) في وظيفتها الإيصالية الدلالية تقوم على ثنائية المعنى ـ كما مر ـ ومعنى هذا أن هناك معنيين: ظاهري قريب، وعميق بعيد، يكون إدراكه مناط تمييز درجة إدراكية المتلقي، وقد عبر عبد القاهر عن هذين المعنيين بـ (المعنى، ومعنى المعنى)، قال: " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض مباشرة بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فعلت: خرج زيد .. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل "[1] ذلك أن القائل عندما يقول (اضطرب قلب الرجل)، فإنه لم يرد الإخبار عن حركة قلب الرجل السريعة المضطربة، وهو المعنى الأول الظاهري، بل إنه يقصد الإخبار عن حالة نفسية قد وقع فيها صاحب ذلك القلب، قد تكون خوفاً أو لقاءً أو أي شيء آخر، تلك الحالة بلغت من الشدة ما أثرت في أعماق الرجل ومشاعره، فأدت إلى اضطراب قلبه، فهناك إذن معنيان كما تبين يمكن أن

(1) دلائل الإعجاز / 109.
(1) م. ن / 258.

تصفهما بـ " المعنى، ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر "[1] وهذا ما يحصل في الكناية، إذ إن (معنى المعنى) يكون من إيحاءات المعنى الأول (المعنى) الذي يدرك من خلال المعطيات اللغوية المباشرة[2]، وفي كل ذلك لا ننسى دور السياق في إغناء (الأسلوب الكنائي)، الذي تتآزر فيه كل الأساليب ومنها (الكناية) حتى يتحول التعبير الكنائي مع ما سواه لمعاتٍ خاطفة في رحلة الشاعر ذاهلةً وسريعة لتبين عن معالم أخرى في الطريق[3].

إن ما وصفه عبد القاهر بـ (معنى المعنى) هو قطب الرحا الذي يدور حول فنون الأدب، ويتبارى أهله لكي يتمايزوا فيما بينهم، فهذا المصطلح (معنى المعنى) في حقيقته هو (الدلالة الأدبية) التي يبنى عليها الأدب، ويصالح من أجلها، ويعد (الأسلوب الكنائي) وسيلة من وسائل إيصال (معنى المعنى) أو (الدلالة الأدبية)، وقد وصف عبد القاهر دورها في الارتقاء بالنص الأدبي بقوله: " وإذا فعلوا ذلك[*] بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المعلق، والخطيب المصقع "[1] وفي الحقيقة إن هذا الوصف حكم نقدي لمن أحسن توظيف (الأسلوب الكنائي) في نصه الأدبي، إذ إن وظيفة الكناية لا تقل أهمية عن وظيفة (التشبيه) و (الاستعارة)، فهي وسيلة من وسائل التصوير، إذ تبرز المعاني المعقولة المجردة في صورة المحسات، وبذلك تكشف عن معانيها، وتوضحها وتبينها، وتحدث انفعال الإعجاب بوصفه انفعالاً تعجز الأساليب الصريحة عن تصويره، فضلاً عن أن الأسلوب الكنائي في التعبير، سمة من سمات

(1) م. ن / 258 - 259.
(2) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، محمد الحسن علي الأمين أحمد / 55.
(3) فلسفة البلاغة / 187 - 188.
(*) أي وظفوا (الكناية) في التعبير.
(1) دلائل الإعجاز / 291.

تميز العمل الأدبي، وارتقائه، ومن المهم في إطار الحديث عن (معنى المعنى) في الأسلوب الكنائي الإشارة إلى أن هذا المصطلح جعل البلاغيين يقسمون (الكناية) إلى قريبة وبعيدة، والقريبة إلى جلية وخفية، وذلك في ضوء الوسائط بين المكنى به والمكنى عنه، ومدى قربها وبعدها، أو ظهورها وخفائها[1].

وعودا إلى (الأسلوب الكنائي) عند زهير، فنقول: إن زهيراً وظف ذلك الأسلوب في مختلف السياقات، وبخاصة في حديثه عن أخلاق الممدوحين، ولاسيما هرم بن سنان، إلى جانب وصفه لذاته وراحلته، وقسم من حيوانات الصحراء.

من ذلك قوله في مدح هرم[2]:

دع ذا وعد القول في هرمٍ ... خير الكهول وسيد الحضر

تالله ذا قسماً لقد علمتْ ... ذبيان عام الحبس والأصر

أن نعم معترك الجياع إذا ... خب السفير وسابيء الخمر

ولنعم ماوى القوم قد علموا ... إن عضهم جل من الأمر

ولنعم حشو الدرع أنت إذا ... دعيت نزال ولج في الذعر

ولنعم كافي من كفيت ومن ... تحمل له يحمل على ظهر

حامي الذمار على محافظة الـ ... ـجلى أمين مغيب الصدر

حدب على المولى الضريك إذا ... نابت عليه نوائب الدهر

ومرهق النيران يحمد في الـ ... ـلأواء غير ملعن القدر

ويقيك ما وقى الأكارم من ... حوب تسب به ومن غدر

وإذا برزت به برزت إلى ... صافي الخليقة طيب الخبر

(1) الكناية في القرآن الكريم / 35.
(2) ش د / 88 - 95.

متصـــــرف للحمـــــد معتـــــرف للنائبـــــات يـــــراح للـــــذكر

ولأنـــت تفـــري مـــا خلقـــت وبعـــ ض القـــوم يخلـــق ثـــم لا يفـــري

الســـــتردون الفاحشـــــات ومـــــا يلقـــاك دون الخيـــر مـــن ســـتر

إن الناظر في هذه الأبيات يجدها بنيت على (الأسلوب الكنائي)، إذ كاد هذا الأسلوب أن يطغى عليها من البيت الثاني فيها، واستطاع الشاعر من خلاله أن يصور الممدوح بأنه جماع الفضائل، ومستقرها بأنواعها، وفي الأوقات كلها، حيث توزعت تلك الفضائل ما بين النفس وما يتعلق بها من صفات وأخلاق، وبين الجسد، والشاعر في ذلك كله قصد إلى تصوير الممدوح وقد اجتمعت فيه صفات الجمال الحسية والمعنوية ...

ومن خلال هذه الصورة الكنائية ظهر الممدوح وقد فاح الكرم منه، وأضحى جزأه الذي لا يمكن أن يتصور إلا به، فهو (معترك الجياع) في أصعب الأوقات وأشدها (خب السفير) كناية عن حلول الشتاء بأيامه القاسية القارسة، واستمرت صور الكرم بأوجهه المختلفة تعترك في الممدوح، فهو كريم بنفسه في أوقات الحرب وحين البأس، ومن (تحمل له يحمل على ظهر) وهو وجه من وجوه الكرم وفيه يظهر الكرم قد بلغ غايته، فالمحتاج إذا قصده تغيرت حاله إلى أحسن حال، و (حدب على المولى) أي الفقير وهي صورة أخرى للكرم والتواضع، فمن تمام كرم النفس أن تتواضع على أضعف الناس قدراً، وهو (مرهق النيران) و (غير ملعن القدر)، وهي قمة صور الكرم عند العربي، إذ إن الممدوح لكرمه قد استمرت نيرانه بالاشتعال والتوهج سواء أكانت نار الدلالة في الليل، ليستدل عليه الضيوف، أو (نار) الطبخ، ومما يلحظ في صورة النار التي أتى بها الشاعر استخدامه للتعبير عنها صيغة التضعيف (مرهق) الدالة على تكثير وقوع الفعل، وفي ذلك تعميق لصفة الكرم التي كنى عنها ... والصفة الأخرى التي استطاع الشاعر تصويرها صفة الشجاعة لتتناسق مع صفة الكرم، والكرم في الحقيقة صورة من صور الشجاعة، فلمبلغ شجاعته كان

ملاذ قومه في عظائم الأمور، ولذلك امتدحه بصورة كنائية جميلة (ولنعم حشو الدرع)، كناية عن شجاعة قلبه، وقوة جسده الذي ملأ درعه، وتجسدت تلك الشجاعة في الوقت الذي يستدعيها (دعيت نزال ولج في الذعر)، وهي صورة كنائية أخرى نجح الشاعر من خلالها تجسيد عظم ساعة القتال، وشدتها، بحيث إن المقاتلين أخذوا يلجون في الخوف، بل إن الشاعر من خلالها جسد حالة معنوية نفسية مجردة، وهي الخوف، وحقيقته يكون في أعماق القلب ودخائل النفس، إلا أن الصورة الكنائية استطاعت أن تجسده حتى ترآى أمام الناظرين، ولذلك جعله جماع الشجاعة كلها[1]:

ولأنت أشجع حين تتجه الـ ـ أبطال من ليث أبي أجر

ورد عراض الساعدين حديـ ـ د النـاب بين ضراغمٍ غثر[2]

ومن آثار شجاعته إقدامه في الأمور التي يهم بفعلها، ولذلك وصفه بأنه (يفري ما خلقت)، أي: يمضي في فعله وإنجازه، في الوقت الذي يفشل الكثيرون عن إدراك ما يسعون إليه، وإلى جانب الشجاعة والكرم، ثمة صفة أخرى، تكون الشجاعة من دونها مدمرة في حياة الإنسان، ويصبح الكرم إسرافاً، هذه الصفة هي حب الحمد المصحوب بالعفة ولذلك كنى عن ذلك: (متصرف للحمد، يراح للذكر) فهو دائم البحث عن ما يظهره في صورة محمودة بأعين الناس، ليرضوا عنه، وفوق ذلك فهو (عفيف)، (الستردون الفاحشات)، وهي كناية جميلة، قوبلت بكناية أخرى مغايرة (وما يلقاك دون الخير من ستر) إشارة إلى طلبه الخير، وفعله له، وكأن الشاعر أراد من تلك الصورة الكنائية الجميلة أن تكون بمثابة العلة والسبب لاتصافه بما سبق من صفات.

(1) ش د / 94.
(2) أجر: جمع (جرو)، والجرو: للسباع وغيرها من الكلاب وأمثالها، وجمعه: أجر وجراء، الغثر: الغبر. ش د / 94 - 95.

وفي سياق مدحي آخر نجد زهيراً يذكر المعاني ذاتها (الكرم، الشجاعة،التواضع)، لكن في أساليب كنائية مختلفة، إذ قال في مدح سنان بن أبي حارثة المري[1]:

وإلى سنان سيرها ووسيجها ... حتى تلاقيه بطلق الأسعد

نعم الفتى المري أنت إذا هم ... حضروا لدى الحجرات نار الموقد

خلط ألوف للجميع ببيته ... إذ لا يحل بحيز المتوحد

يسط البيوت لكي يكون مظنة ... من حيث توضع جفنة المسترفد

وإذا يلاقي نجدة معلومةً ... يصلى الكماة بحرها لم يبلد

لم يلقها إلا بشكة حازمٍ ... يخشى الحوادث عازمٍ مستعدد

ومفاضة كالنهي تنسجه الصبا ... بيضاء كفت فضلها بمهند

صدقٍ إذا ما هز أرعش متنه ... عسلان ذئب الردهة المستورد

في هذه الأبيات صور كنائية أخرى لصفات إنسانية نبيلة منها: (الكرم) في أبلغ صورة، وأعمقها تمكناً في نفس الموصوف، فذلك الكرم دفعه إلى أن يتخذ بيته في وسط الحي، بحيث يتمكن الآخرون من غشيانه عندما يحتاجونه، ولكي يكون مجمع أهل الحي جميعه (خلط ألوف للجميع)، وثمة صورة مقابلة لهذا الكرم، وهي صورة البخل والأنانية التي تدفع صاحبها إلى الاعتزال، واتخاذه منزلاً متطرفاً ...

ومن تلك الصفات (الشجاعة)، وقد دل عليها في الممدوح من خلال مجموعة من الأفعال والأشياء، منها طريقة اقتحامه أرض المعركة، وطعنه العدو، ومنها: أوصاف درعه الشاملة لكل جسده، وسيفه ... وفي هذه السياقات المدحية تظهر السمة الاستدلالية للأساليب الكنائية، إذا جاءت الصور المكنى بها بمثابة أدلة برهانية على

(1) ش د / 275 - 278.

الخلال التي كان يتصف بها الممدوح، فوجود هذه الصورة المادية ـ كما عبر عبد القاهر ـ دليل على المعاني المعبر عنها، لأنها لازمة من لوازمها، والمعنى المكنى عنه نتيجة من نتائج الأشياء المكنى بها.

وفي سياق آخر وظف الشاعر الأسلوب الكنائي في التدليل على مشاعر نفسية، وانفعالات وجدانية، من خلال ذكر آثارها، إذ قال في مدح قوم من غطفان[1]:

بفتيةٍ كسيوف الهند يبعثهم ... هم فكلهم ذو حاجةٍ يقد

منهم السير فانآدت سوالفهم ... وما بأعناقهم إلا الكرى أود

إني لأبعثهم والليل مطرق ... ولم يناموا سوى أن قلت قد هجدوا

إلى مطايا لهم حدب عرائكها ... وقد تحلل من أصلابها القحد

أقول للقوم والأنفاس قد بلغت ... دون اللها غير أن لم ينقص العدد

سيروا إلى خير قيس كلها حسباً ... ومنتهى من يريد المجد أو يفد

فاستمطروا الخير من كفيه إنهما ... بسيبه يتروى منهما البعد

مبارك البيت ميمون نقيبته ... جزل المواهب من يعطي كمن يعد

فالناس فوجان في معروفه شرع ... فمنهم صادر أو قارب يرد

رحب الفناء لو أن الناس كلهم ... حلوا إليه إلى أن ينقضي الأبد

ما زال في سيبه سجل يعمهم ... ما دام في الأرض من أوتادها وتد

إن المتأمل في هذه الأبيات يجد ثمة صورتين كنائيتين كليتين، واحدة متحركة توحي بمعنى السرعة والاضطراب، وأخرى ثابتة دائمة مستقرة، وهاتان الصورتان الكليتان بالطبع بنيتا من صور كنائية جزئية أسهمت في إظهار صورة الساعين إلى

(1) ش د / 280 - 282.

الممدوح، وصورة الممدوح .. فأما الصورة الحركية المضطربة، فتمثلت في تصوير الساعين إلى الممدوح، وتدفعهم أشواقهم إليه، ومن مبلغ تلك الأشواق، وأثرها العميق أنها دفعتهم إلى الإسراع إلى الممدوح، واستغلال الوقت ليلاً أو نهاراً، فجراً أم ضحىً، ولذلك عمد الشاعر إلى تصويرهم وراحلتهم، وقد أخذ منهم التعب والجهد مأخذه، حتى أنحف أجسادهم، وأحدب ظهورهم، وأصاب مطاياهم كذلك بالهزال، وفي كل ذلك نلمح معنى الحركة الدائبة المستمرة (ولم يناموا سوى أن قلت قد هجدوا) (فكلهم ذو حاجة يقد) وهي صورة استعارية، وقد جمع معاني الحركة والسرعة كلها في قوله:

أقول للقوم والأنفاس قد بلغت دون اللها غير أن لم ينقص العدد

وهي صورة كنائية توحي بشدة سرعة حركة أولئك المسافرين إلى الممدوح، وبمبلغ مشاعرهم المتلهفة إليه، حتى كادت الأنفاس أن تفارق الجسد، وهي صورة كنائية نفسية رائعة، أجاد الشاعر فيها في تجسيد نوع المشاعر المعتملة في نفوسهم .. ومما لاشك فيه أن طبيعة الصورة الكنائية السابقة جاءت موحية بأهمية الممدوح في نفس الشاعر، وبمكانته عنده، ولهذا عمد إلى توظيف تلك الصورة ليمهد إلى وصف الممدوح، وخلة الكرم فيه، وهي الصورة الكنائية التي توحي بمعنى ثبات الكرم فيه وفي كل الأوقات، واتصاله، وقد كنى عن هذا الكرم في قوله:

مبارك البيت ميمون نقيبته جزل المواهب من يعطي كمن يعد

وقد أفادت هذه الصورة الكنائية إلى جانب (الكرم) في العطاء، كرم الأصل والنسب إذ جعل البيت مباركاً، ونسب الكرم إليه، وفي ذلك زيادة في المعنى، إذ يوحي باستغراق هذه الصورة للممدوح، حتى فاضت على بيته فجعلته مباركاً، وهذا أسلوب كنائي بديع، ذو دلالات إضافية، وقد يحمل على معنى المجاز المرسل، إذ ذكر المحل دون الحال فيه، إلا أن حمله على الكنائية غير ممتنع، على سبيل الكناية عن النسبة، ولذلك عضد المعنى بوصفه (جزل المواهب من يعطي كمن يعد)، وهذا

من آثار تلك البركة، وكذلك كنايته بـ (رحب الفناء) الآتية في البيت اللاحق، إذ من لوازم هذه الصفة كثرة مرتاديه، والعربي من دأبه أن يخصص في بيته غرفة أو فناء ويكون واسعاً للضيوف، وهذا من دلالات الكرم، والصورة الثانية المفيدة معنى الكرم:

رحب الفناء لو أن الناس كلهم حلوا إليه إلى أن ينقضي الأبد

ما زال في سيبه سجل يعمهم ما دام في الأرض من أوتادها وتد

وهكذا تضافرت الصور الكنائية في إظهار الممدوح على الوضع الذي كان يراه الشاعر فيه، من كرم في الأصل والنسب، والعطاء، هذا (الكرم) دفع القاصدين إلى ركوب صعاب السفر، واخترق الليل البهيم، بغية الوصول إليه.

ومن الأساليب الكنائية في شعر زهير صور الشجاعة أيضاً في الممدوح، إذ قال[1]:

ألم تر ابن سنان كيف فضله ما يشتري فيه حمد الناس بالثمن

وحبسه نفسه في كل منزلة يكرهها الجبناء الضاقة العطن

حيث ترى الخيل بالأبطال عابسة ينهضن بالهندوانيات والجنن

حتى إذا ما التقى الجمعان واختلفوا ضرباً كنحت جذوع النخل بالسفن

يغادر القرن مصفراً أناملـه يميل بالرمح ميل المائح الأسن[1]

في هذه الصور الكنائية الكلية إجمال في التصوير، ثم تفضيل، إذ كنى عن شجاعته أولاً، (وحبسه نفسه)، وعن ساعة لقاء العدو التي يمتحن فيها الرجال (في كل منزلة يكرهها الجبناء الضاقة العطن)، وهي كناية مركبة توحي بمعان نفسية

(1) ش د / 120 - 121.

(1) العطن: مبرك الإبل، السفن: الفأس الكبيرة تستعمل في النحت، المائح: الذي يلقي الدلو في البئر ليستخرج الماء منها، الأسن: الذي يغشى عليه من رائحة ماء البئر، ش د / 120 - 121.

مليئة بلحظات الخوف المسببة عن هذا الموقف وهذا الأسلوب من الكناية فيه تقوية معنى الاتصاف بالشجاعة، والتخلق بها ... ثم أخذ يفصل في أوصاف هذا اللقاء الرهيب في صور كنائية جزئية، (عبوس) الخيل التي عليها السيوف والدروع، ثم التقاء الطرفين المتحاربين بضرب ليس كأي ضرب، وتصوير العدو بـ (القرن) أي المساوي في الشجاعة والقوة وفي كنايته عن حال العدو (القرن) (مصفراً أناملـه) احتمالان، إما كناية عن قتله والإجهاز عليه، وهو معنى محتمل، أو كناية عن خوفه من ملاقاة الممدوح، هذا الخوف أدى به إلى اصفرار أناملـه، ومن دلالات اللون الأصفر الخوف، وفي إطلاق (الأنامل) مجاز مرسل، إذا أطلق الجزء، وأراد به الكل، كل ذلك أسهم في إبراز صفة الشجاعة في الممدوح (ابن سنان).

ولو تأملنا الصور الكنائية السابقة، لوجدناها قد امتزجت بمشاعر النفس الشاعرة، بل جاءت هذه الصور بمثابة خلجات شعورية، استثمرها الشاعر في البوح عما كان يعتمل في نفسه من مشاعر تجاه ممدوحيه، ولذلك فإن الأسلوب الكنائي في حقيقته وعند الشاعر المبدع المجيد، إنما هو نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء، وهو ـ أي الشاعر ـ يصنع كناياته أو رموزه اللغوية، حتى توسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي[1] الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني، وقد تتداخل الصور الكنائية في بناء تجسيدي لتفجر دلالات رامزة، تكون في دلالاتها المتآزرة مكونة وشائج متداخلة معبرة عن موقف متكامل للشاعر[1]، ولو استقصينا الأساليب الكنائية في سياق (الشجاعة والكرم) لطال بنا المكوث، ومن المفيد التنبيه إليه في هذا الموضع أن أكثر السياقات استثمر فيها الشاعر (الأسلوب الكنائي) هي سياقات الحديث عن الكرم والشجاعة.

---

(1) إذا كان للمتلقي دور مهم في عملية إبداع لنص الأدبي، وبنائه في سائر الفنون القولية من حيث التركيب، والدلالة (كالاستعارة والتشبيه)، فإن حضوره في الأسلوب الكنائي أشد وأكثر خطورة، إذ إن ادراك مراد الشاعر، ومقصدية الأساليب الكنائية متوقف على مستوى المتلقي، وتراكمه المعرفي، ولذا فإن دوره في هذا (الأسلوب) آكد وأهتم.

(1) فلسفة البلاغة / 191.

ومن الصور الكنائية الأخرى، قول زهير في مدح ذاته[1]:

وصبري حين جد الأمر نفسي إذا ما أرعدت رئة الجبان

هذه الصورة في ميدان ذكر الحرب أيضاً، وهي صورة نفسية، تجسد موقفاً من مواقف الإنسان عندما يتعرض لموقف عصيب يهدد حياته، فعندئذ تضطرب أنفاسه، وتتسارع ضربات قلبه، حتى تشاهد وتحس، ولذا عبر عن هذا الموقف (أرعدت رئة الجبان)، فالرئة هي أداة استقبال الهواء الذي به تدوم الحياة، وتستمر، وفي صورة أخرى عبر بها الشاعر عن معنى (الاضطراب)، إذ قال في وصف فعلهم بفرسهم الصعب القياد[2]:

فبتنا عراة عند رأس جوادنا يزاولنا عن نفسه ونزاوله

فنضربه حتى أطمأن قذاله ولم يطمئن قلبه وخصائله

وملجمنا ما إن ينال قذاله ولا قدماه الأرض إلا أناملُه[3]

في هذه الأبيات صور كنائية ثلاث، تضافرت في بيان (هيجان) الفرس، (يزاولنا عن نفسه ونزاوله) كناية عن اضطراب الفرس، ومعالجتهم له، وأصل هذا المعنى الصورة الأخرى (ولم يطمئن قلبه وخصائله) وكذلك قوله:

وملجمنا ما إن ينال قذاله ولا قدماه الأرض إلا أناملُه

وهذه الأساليب الكنائية وظفها الشاعر في تصوير حركة الفرس غير المروض، الذي يأنف أن يمتطيه الغلام، وبذلك استطاع الشاعر أن يرسم صورة الفرس، عبر توظيف الأساليب الكنائية، ليوصل من خلال ذلك كله معنى الإشادة وإبراز شأن رحلة الصيد، وأسلوب الصيد.

ومن الصور الكنائية الأخرى في توصيف شخص ما[1]:

(1) ش د / 348.
(2) ش د / 132 - 133.
(3) قذاله: أعلى رأسه، خصائله: جمع خصيلة، وهي كل لحمة في عصبة.

وصـــاحبٍ كـــاره الإدلاج قلـــت لـــه يا انهض خليلي تبين هل ترى السدفا

قـد أورث السـير وقـراً فـي مسـامعه وفـــي اللســـان إذا اســـتفهمته لففـــاً

وأعتقد أن هذا الأسلوب الكنائي قد جاء في سياق السخرية من هذا الصاحب الذي قد أضناه السفر، وأجهده المسير، حتى أدى به إلى الصمم وعدم الإبانة في المنطق، وقد كنى عن ذلك بصورتين كنائيتين (قد أورث السير وقراً في مسامعه)، و (في اللسان إذا أستفهمته لففاً)، ومما يلحظ في الصورة الأولى تعبير الشاعر عن إحداث (الثقل) في اللسان لـ (أورث) بدلاً من (أحدث)، وفي ذلك دلالة على استدامة فقدان السمع، ومن ثم زيادة في السخرية.

ويمضي زهير في توظيف (الأسلوب الكنائي) في تصوير كل شيء حوله، في حله وترحاله، فمن ذلك وصفه لصاحبه الذي كان يرافقه في السفر[2]:

وأشـعث قـد طـارت قنـازع رأسـه دعـوت علـى طـول الكـرى ودعـاني

مطـوت بـه فـي الأرض حتـى كأنـه أخـو سـبب يرمـى بـه فـي الرجـوان

والمقصود بهذا الصاحب هو الممدوح (هرم بن سنان)، بدليل السياق الذي ورد فيه، وفي هذه الحالة سيكون المقصود من لفظ (الصاحب) الحضور المعنوي للممدوح، إذ كان خياله وذكراه لا يفارق الشاعر وهو في رحلته إليه، فتحول إلى (أنيس) يؤنس وحشة الشاعر في طريق سفره، ولذلك قال (دعوت على طول الكرى ودعاني)، وهذه العلاقة استحالت علاقة روحية، وهي أقوى العلاقات، ووظف زهير الصورة الكنائية للتعبير عن خبرة الممدوح في حياته التي اكتسبها من طول عمره، ولذلك قال (قد طارت قنازع رأسه)، وهي كناية عن طول العمر، ومن ثم عمق التجربة الحياتية، ومن المعروف أن الرجل كلما تقدم في السن تساقط شعر رأسه،

(1) ش د / 345 - 346.
(2) ش د / 363 - 364.

ولذا عمد الشاعر إلى ذكر هذه السمة بوصفها دليلاً أولاً على كبر سنه، ليصل إلى الفكرة التي أرادها وهي: الثانية التي دلت عمق تجربته في الحياة.

وفي سياق آخر أتي بأسلوب كنائي مقارب ليشير إلى إجهاد الخيول في الغزو[1]:

وشعثٍ معطلةٍ كالقداح غزون مخاضا وأدين حولا

نواشز أطباق أعناقها وضمرها قافلات قفولا[2]

هذه الصورة الكنائية وصفت الخيل، وقد أصابها الهزال، وزال عنها لحمها، فلم يبق إلا عظامها بارزات، هذا الأسلوب الكنائي نهض في إيصال صفة من صفات الممدوح (سنان بن حارثة)، وهي كثرة غزواته، فلا يكاد ينتهي من غزوة، إلا وشرع في أخرى، ولهذا فإن الشاعر أتى بهذه الكناية بعد بيت تهديد لـ (بني وائل) [3]:

فلا تأمني غزو أفراسه بني وائل وأرهبيه جديلا

وقد أجاد الشاعر في تجسيد هذا المعنى من خلال صورة خيول الممدوح (المعطلة)، وفي هذا اللفظ أيضاً كناية جزئية أو فرعية، تضافرت مع الصور الكنائية الأخرى في خدمة النص، والمقصود بـ (المعطلة) في هذا السياق: عدم حملها وإنجابها، وهذه الدلالة أقرب إلى معنى السياق من الدلالة التي ذهب إليها الشارح، وقد تقدمت الإشارة إليها. فلم يصرح الشاعر بإخباره بكثرة غزواته، بل أتي بدليل مسبب عن هذه الكثرة، وهو تعطيل الخيول عن الحمل، وضمورها وهزالها.

والناظر في أسلوب الشاعر في هذا المقام، يجده كثيراً ما يكني عن الراحلة سواء أكانت ناقة أم فرساً، منها قوله في صوف راحلته[1]:

---

(1) ش د / 195 - 196.
(2) شعث معطلة: خيول ليس عليها أرسان من التعب والجهد، نواشز: بارزات الأكتاف قد سقط عنها لحمها، أطباق: فقرات، ش د / 195 - 196.
(3) ش د / 195.
(1) ش د / 220 - 221.

فلمـــا رأيـــت أنهـــا لا تجيبنـــي نهضـت إلـى وجنـاء كالفحـل جلعـد

جماليـة لـم يبـق سـيري ورحلتـي علـى ظهرهـا مـن نيهـا غيـر محفـد[1]

فهذه الراحلة (وجناء)، و (جلعد)، و (جمالية)، وكلها كنايات عن الناقة الشديدة القوية، ومن كناياته الأخرى عن الناقة قوله[2]:

هـل تبلغنيهـا علـى شـحط النـوى عـنس تخـب بـي الهجيـر وتنعـب

أجـد سـرى فيهـا وظـاهر نيهـا مرعـى لهـا أنـق بقيـد معشـب

حـرف عـذافرة تجـد براكـبٍ وكـأن حاركهـا كثيـب أحـدب[3]

فالأوصـاف (عـنس) و (أجـد) (حـرف)، كنايـات عـن موصـوف واحـد هـو (الناقة)، وأتى بهذه الكنايات للتدليل على أصالة ناقته التي يمتطيها في سفره، ويمكن أن توصف هذه الكنايات، وأمثالها التي جاءت في سياق حديثه عن وصف الراحلة أو الحيوانات الصحراوية، بأنها كناية من النوع القريب الذي تقل فيه الوسائط.

وبعد فهذه عينات أسلوبية مختارة من الأساليب الكنائية عند زهير، وقد ظهر أن أكثر السياقات التي وظف فيها الشاعر تلك الأساليب، هي سياقات الحرب كما مر، وسياقات المديح لأناس أسهموا في إنهائها، وليس هذا بغريب على شاعر عاصر حرباً طويلة، وشهد مآسيها، كما ظهر في الأسلوب الاستعاري من قبل، وإذا كانت فرادة الأديب تنقاس باستقلاله في اختيار نماذجه اللغوية، وتفرده بها[1]، فإن زهيراً استطاع أن يوظف ظروف الحرب التي عاشها في إنتاج أساليب أدبية ومنها الاستعارة والكناية، قد أعطته فرادة أشار إليها، وأشاد بها القدماء والمحدثون،

(1) جمالية: شبهها بالحمل: جلعد: شديدة.
(2) ش د / 369 - 370.
(3) تخب: تسير سير الخبب، تنعب: تهز رأسها في سيرها، أجد: ناقة صلبة شديدة، عذافرة: الناقة الصلبة الشديدة، حرف: حبل.
(1) التعبير والأسلوب / 55.

وصوره الكنائية جاءت متمازجة مع مشاعر النفس، وخلجات القلب، ويمكن أن نعدها صوراً نفسية صادقة لمشاعر الشاعر تجاه الموصوفات، والمعاني التي كنى عنها.

الرمز:

إن القاريء للشعر الجاهلي قبل الإسلام يجد ثمة سناً سار عليها شعراء تلك الحقبة من عصور الأدب العربي، إذ كان الواحد منهم يفتتح قصيدته بالحديث عن الطلل أو بالنسيب، ثم يتحدث عن حبيبته من خلال ربطها بالطلل، ويشرع بعد ذلك في حديثه ن الراحلة (الناقة)، مشبهاً إياها بحيوانات الصحراء كحمار الوحش، أو الثور الوحشي، أو الظليم، أو القطاة، وفي أثناء ذلك يصف رحلته، ليخلص بعدها إلى موضوعه الخاص.

هذا كان دأب الشاعر الجاهلي، وزهير بن أبي سلمى أحد شعراء ذلك العصر، ولكن ثمة سؤال طرح نفسه ولا يزال أمام كل دارس لشعر ذلك العصر عن علة التزام الشاعر الجاهلي بذلك العرف الأدبي التزاماً صارماً؟

والحقيقة إن الدارسين والنقاد قد أدلوا بإجاباتهم في هذا الشأن في عشرات الدراسات والكتب منذ أن بدأت دراسة الأدب العربي، ومن المهم في هذا المقام عدم النظرة إلى موضوعات القصيدة الجاهلية نظرة سطحية ساذجة، تقرأ تلك الموضوعات قراءة سطحية، تعدها " ضرباً من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء، وإنما نحن بإزاء ضربٍ من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع، أو تصدر عن عقلٍ جماعي ـ إن صح هذا التعبير ـ لا عن عقلٍ فردي أو حالة ذاتية، والحق إن الشعر الجاهلي كله يوشك أن يكون على هذا النحو، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء، وهناك قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعر كبير، والذي يلفت النظر هو أن فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي، ينبع من إلزام اجتماعي، فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أن يكون ملتزماً، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط

غامض بحاجات المجتمع العليا، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد "[1]، فنحن عند قراءتنا للشعر الجاهلي نجد أنفسنا أمام " رموز " وظفها شعراء ذلك العصر للتعبير عن أفكار ومضامين حددت علاقة الشاعر، وموقفه مما حوله، والقصيدة الشعرية المبدعة ـ ومنها القصيدة الجاهلية ـ عبارة عن مجموعة رموز، فالطلل رمز، والمرأة رمز، وهكذا الناقة والفرس، والثور والحمار الوحشيان ... وبوصفها رموزاً فإنها تحقق وحدة القصيدة الجاهلية تحقيقاً بارعاً، ولا نستطيع أن ندافع عن هذه الوحدة دون أن نتعمق مفهوم الرمز، وهذه الرموز يأخذ بعضها برقاب بعض[2].

وقبل أن ندلف في الحديث عن (الرمز) عند زهير، علينا أن نقف وقفة مجلية لدلالته، وأهميته في فهم القصيدة، والمتتبع لتعريفات الرمز عند النقاد والدارسين يجدها كثيرة ومتنوعة، فمنهم من رأى فيه كائناً حياً، أو شيئاً محساً، جرى العرف على عده رمزاً دالاً على معنى مجرد، كرمزية الحمامة على السلام[1]، وفي هذا التعريف تحديد عام لمعنى الرمز، سواء أكان في نطاق الدراسة الأدبية، أم في نطاق المجتمع والدراسات الاجتماعية، المهم في هذا التعريف بالنسبة لدراستنا العلاقة بين الرامز والمرموز له في الاستعمال، وأما في نطاق الدراسة الأدبية، فإن العلاقة بين الرمز وما يرمز له لا تقوم على أساس المواضعة أو الاصطلاح ـ كما رأينا في التعريف السابق للرمز ـ، وإنما تقوم على أساس اكتشاف نوعٍ من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتياً، غير مقيدٍ بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبي تكمن في ذاته، ولا تسقط عليه إسقاطاً[2]، على أن من المهم التنبيه إلى أن مبدأ (التشابه) في الرمز الأدبي يعتمد على وجود صفات في الشيء (الرامز)، يرتكز عليها المبدع في توظيفه له (الرامز)، هذه الصفة أو الصفات أراد أن يعبر من خلالها عن مضمون مشابه أو

(1) قراءة ثانية في شعرنا القديم / 53.
(2) نظرية المعنى في النقد العربي / 122، 130.
(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس / 181.
(2) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد / 37.

موازٍ، وبخاصة في الشعر الجاهلي، فالشاعر القديم عندما وظف(الناقة) على سبيل المثال في قصائده، فإنه لمح فيها معاني القوة والصبر، فأراد أن ينسبها لنفسه مثلاً، أو الممدوح وهذا يعتمد على السياق، ولذلك فقد عرفه بعضهم بأنه شيء محس يختار للدلالة على إحدى صفاته[1]، وقد عرف (الرمز) من الوجهة الأدبية، بأنه بنية مركبة على نحوٍ جمالي، كله توتر ومشاقة بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحس المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة، ولدوام ما هو واحد وليس متغيراً، إنه تركيب جمالي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي المتغير الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصورة، والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وكنهها[2]، إن هذا التعريف وإن كان ينطبق أكثر شيء على الرموز الصوفية في قصائد المتصوفة، إلا أنه يخدم بحثنا من حيث إشارته إلى الصور الشعرية وفنون البيان بوصفها ـ مجتمعة ـ رموزاً دالة على مضامين، وهذا ينسجم مع أساليب الترميز في الشعر الجاهلي، على وفق كون زهير أحد رموز الشعر الجاهلي، وقد مر بنا في مباحث التشبيه والاستعارة والكناية الصور المتكررة على مختلف تلك المستويات، وفي سائر قصائد زهير، والصورة الشعرية إذا عاودت الظهور في أكثر من سياق، وتكررت، فإنها ستغدو رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية[1].

ومن المجدي الإشارة إليه في مجال دراسة الرمز الأدبي، أن هذا النوع من الرمز ينبني على أساسين ضروريين، حتى يتحقق فيه وصف الرمز الأدبي، هما[2]:

(1) الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني / 17، بحث منشور.
(2) الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر / 114.
(1) نظرية الأدب / 244، وعلم الأسلوب / 282.
(2) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي / 22، أطروحة دكتوراه.

الأول: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تستحيل قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) المرموز لها، وعندما يتمازج المستويان في عملية الإبداع يخلق الرمز.

الثاني: لابد من وجود علاقة بين المستويين السابقين، هذه العلاقة هي التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، والمقصود هنا بالعلاقة (علاقة المشابهة، التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين (الرمز) والمرموز له، من مثل النظام والانسجام والتناسب، وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

والحقيقة إن مبدأ التشابه يمثل في العمل الإبداعي، علاقة المبدع بما حوله من مظاهر الطبيعة، هذا التشابه يمنح الرمز (الطاقة الإيحائية) التي هي لوازم الرمز، وتجلياته في النص، فالرمز موضوع يأتي من حيث الظاهر مستقلاً، إلا أنه من وجهة أخرى يشير إلى موضوع آخر، لما فيه من دلائل تجعله مثيراً الانتباه في سياقه الذي يأتي فيه[1]، والطاقة الإيحائية في الرمز تعتمد على مقدرة المتلقي في تتبع دلالاته (الرمز)، عن طريق استقراء سياق القصيدة، بل سياق النص الشعري بأكمله عند الشاعر المدروس، والقصيدة الشاعرة المبدعة أشبه بالكهف العميق في صدر الجبل، وتحتاج لإدراك كنهها إلى دراية وشجاعة، كدراية وشجاعة المنقب في الكهف، وقد أحسن من عرف الرمز بأنه كهف طلسمي خازن لكنزٍ من المعاني والدلالات، كامنة وراء ظاهر التصورات، ومخبوءة داخل خلايا القصيدة وخلف أليافها، والحامل في نهاية العملية الإبداعية مكنونات النفس الإنسانية، من دون أن يبيح للوعي حق إبرازها ودفعها إلى السطح، لهذا فالرمز عمق وبعد من أعماق أو أبعاد المعنى[2]،

(1) نظرية الأدب / 243.

(2) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف / 298.

وإنما يوصل معانيه ودلالاته بالإيحاء، ويتطلب ذلك الإيحاء مستقبلات حساسة ومرهفة لإدراك المراد.

ومما لا يخفى على الدارسين أهمية (الرمز) في العملية الإبداعية الأدبية، فهو وسيلة من وسائل التعبير الفنية عند الشعراء منذ أن ولد الشعر، بوصفه عملاً ذهنياً تشترك فيه القوى الباطنية للمبدع أولاً في ابتكاره، والمتلقي بوصفه مستقبلاً، فالقصيدة ذات البنية الرمزية، ليست مجرد إشارة لشيء تدرك بسهولة ويسر، وإنما هي أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللا شعور، يثيرها الوجدان والانفعال والخصوبة في تجليات القصيدة[1]، والرمز في حقيقته مجموع الصور الفنية في القصيدة، إذ تؤدي عناصرها دور الموصل للأفكار والمشاعر والطموحات للطبقة والمجتمع[2] الذي ينتمي إليه المنشيء، ولو تعمقنا قليلاً في مكونات الرمز الأدبي لرأيناه ممثلاً في مجموع الأساليب الاستعارية والكنائية والتشبيهية، وهذه الأساليب تنضوي تحت مسمى (الرمز)، إن الرمز بهذا المعنى يستوعب (البيان) بأتمه، أو على الأقل صوره التي يتحقق معها التجوز في الدلالة[1].

وثمة مسألة مهمة ينبغي بيانها ونحن نتحدث عن مفهوم (الرمز)، تتمثل في نوع العلاقة في الرمز الأدبي بين الرمز وما يرمز له، أهي علاقة اعتباطية، أم علاقة تواضعية مقصودة، بمعنى آخر هل كان الذي رمز للعدالة بالميزان واعياً بالعلاقة بين الاثنين على سبيل المثال، وهل كان الشاعر الجاهلي في اختياره للناقة رمزاً في أشعاره مدركاً طبيعة هذا الاختيار، وواعياً بحيثياته ونوع العلاقة بين رمز الناقة والمعاني التي ترمز لها؟

إن اختيار الرمز ليس أمراً " تعسفياً أو اعتباطياً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تميله الرغبة "[2] وهذا الحكم ـ في اعتقادنا ـ

(1) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد / 10 - 12.
(2) جماليات الصورة الفنية / 15.
(1) الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي / 192.
(2) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل / 75، و الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي / 191.

ينطبق على زهير في أسلوبه الشعري كما على غيره من المبدعين في العمل الشعري، وقد مرت إشارة القدماء إلى مكوث القصيدة عنده عاماً كاملاً وحولاً حائلاً، يعيد قراءتها ويقدم فيها ويؤخر، ويضيف ويحذف، وسلوك الشاعر لهذا الأسلوب من النظم يجعلنا نعتقد فيه أنه كان على وعي تام فيما يكتب ويختار من عناصر البناء الفني للقصيدة، وما يؤكد هذه الوجهة تكرار الرموز في أشعار ذلك العصر، وشيوعها، و " شيوع تقنية أدبية معينة، بل شيوع أية ظاهرة معينة، لا يمكن أن يكون عبثاً، أو محض صدفة، بل يستحيل إلا أن تكون وراءه دوافع اجتماعية ونفسية، وجهت السلوك أو النفس نحو هذا الاتجاه "[1] ولاسيما مع شاعر منقح صاحب صنعة شعرية خاصة، وتجربة حياتية خاصة أكسبته الحكمة والخبرة كزهير، إن هذا الرأي لا يعني أن الشاعر في اختياره لرموزه كان على وعي في جميعها، والمقصود هنا بـ (الوعي) عالم الشعور أو العقل الظاهر على وفق مصطلحات النفسيين، بل إن هناك رموزاً أصبحت بتقادم الزمن، وتوالي الأجيال جزءاً من مكونات اللا شعور أو العقل الباطن، وتظهر في ثقافة المجتمع، وعلى لسان مبدعيه عن غير قصد.

وعوداً على بدء فنقول: إن تعدد موضوعات القصيدة الجاهلية لم يفقدها هذا النمط الخفي من الوحدة النفسية المتمثلة بتشكيل موضوعات افتتاحها التقليدي تشكيلاً يستوعب مخاض المعاناة الإبداعية، ويهيىء مدى القصيدة لاستقبال معالجة موضوعها الرئيس، بعد أن تتكفل لوحات الافتتاح بسحب المتلقي إلى مناخه، فلوحات الافتتاح ـ بوصفها أحد الرموز ـ جسر المتلقي ومنفذه إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة برمتها[1]، ويأتي (الرمز الأدبي) وسط تلك العملية بمثابة موحد ولام أشتات القصيدة الجاهلية التي تبدو أول وهلة متناثرة متسلسلة لا رابط بينها.

(1) مقالات في الشعر الجاهلي / 148.
(1) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 157 - 158.

وزهير ابن أبي سلمى كغيره من الشعراء الجاهليين، سلك مسلك تعدد موضوعات القصيدة ابتداءً من لوحة الطلل وانتهاء بغرض القصيدة، إلا أنه أضاف إليها ما زودته تجربته الحياة الطويلة من خبرة، وما عاصره من أحداث حرب البسوس الطاحنة، التي جعلته ـ كأي إنسان مثقف واسع المعرفة ـ أن يتأمل في هذه الحياة وأحداثها.

ومن المهم في هذا المقام ونحن نحاول استكناه دلالات الرمز عند زهير، الإشارة إلى تنوع دلالات الرمز الواحد، ذلك أن (الرمز) في حقيقته أداة " لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللا شعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني، وعلى القاريء أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيمآتها ما لم يدركه الشاعر نفسه "[1]، ذلك أن إبداع القصيدة يشترك فيه الشعور واللا شعور، وقد مرت إشارتنا إلى ارتباط الرموز من حيث منشؤها بالشعور تارةً و بـ (اللا شعور) تارة أخرى.

وعندما نقول (دلالات) الرمز، فإن ذلك يعني وجود أكثر من مستوى دلالي، من المستويات الدلالية للرمز الواحد، ويمكن تقسيم المستويات الدلالية للرمز من حيث بعدها المعنوي وما يتعلق به من نواحي الحياة الإنسانية وجوانبها، على أكثر من بعد، من أهمها: البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي[1]، وسنحاول في دراستنا تأشير ما يمكن أن نستكنهه من أبعاد دلالية للرمز عند زهير، ولاسيما أنه من حكماء الشعراء.

رمزية الطلل:

(1) دراسة في لغة الشعر / 11 - 12.
(1) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام / 35.

تمثل لحظة الوقوف على الطلل إحدى المحطات التي يجب على الشاعر الجاهلي أن يستفيء في ظلالها، وهذا التقليد الشعري مجذر الأصول في النفس الشعرية لدى شاعر ما قبل الإسلام، ويرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ الشعري، بل ربما كان ينحدر من خراب سد مأرب، أو من خراب الحضارات التي ازدهرت فعلاً في أماكن شتى من جزيرة العرب، وقد استدلت الدراسات الجيولوجية من خلال كثرة الوديان في شبه الجزيرة، على أنها كانت في يوم ما من التاريخ السحيق أرضاً خصبة وذات نماء، أهلها لتكون موطناً لحضارات طمست[1]، وما لنا لنا نتكيء على نظريات (علم الأرض)، وبين أيدينا نصوص القرآن الكريم أصدق كتابٍ، وأوثق نبأ، إذ حدثنا عن أممٍ أبيدت بحضاراتها، وأصبحت أثراً بعد عينٍ؟!

وكل شاعر في ذلك العصر لا يبدأ حديثاً، ولا يخاطب مجتمعاً إلا عن طريق استرجاع الماضي المتمثل في مظاهر حسية، شكل الطلل بؤرة توسع دوائرها، وقبس توهج أشعتها، والأطلال والرسوم المندرسة هي بقايا ذلك الماضي المحبب إلى نفس الشاعر، فيعيد تذكره كلما حدث دافع لذلك، تلذذاً وتمتعاً أمام تيار التقادم الذي يأتي على كل شيء ليدمره، ويمحوا آثاره من ذهن الشاعر.

وإذا كان الطلل ـ من حيث ظاهره ـ مظهراً من مظاهر انتهاء الحياة، واندثارها، مما يستدعي البكاء والحزن، كما هو عند معظم الشاعر الجاهليين، فإن الأمر مختلف عند زهير من خلال استقرائنا لنماذج الرمز عنده، وتتبعنا لأساليبه في ديوانه، من ذلك قوله[1]:

أمـــن أم أوفـــى دمنـــة لـــم تكلـــم بجومانـــــة الـــــدراج فـــــالمتثلم

ديـــــار لهـــــا بـــــالرقمتين كأنهـــــا مراجـــع وشـــم فـــي نواشـــر معصـــم

بهـــا العـــين والآرام يمشـــين خلفـــه وأطلاؤهـــا ينهضـــن مـــن كـــل مجـــثم

(1) مقالات في الشعر الجاهلي / 136.
(1) ش د / 4 - 8.

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم

أثافي سفعاً في معرس مرجل ونؤياً كحوض الجد لم يتثلم

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا أنعم صباحاً أيها الربع وأسلم[1]

ولو أمعنا النظر في هذه اللوحة الطللية لوجدناها قد بنيت على مجموعة من رموز الحياة، مما يجعلنا أن نرى فيها مظهراً من مظاهر الحياة وتجددها، بخلاف صورة الطلل عند معظم الشعراء الجاهليين، التي تعني نهاية حياة، مما يستوجب البكاء عندها.

ومن الواجب علينا ـ ونحن ندرس النص الشعري الزهيري أسلوبياً ـ أن نضع أيدينا على مظاهر الحياة في هذه اللوحة، منها تشبيهه ذلك الطلل بـ (وشمٍ) تم إعادته وتجديده، وهذا مستعاد من لفظة (مراجع)، وقد تقدم الكلام على هذه الصورة التشبيهية ودلالتها، ومنها أيضاً وصفه تلك الأطلال بـ (ديار) ثلاث مرات في هذا السياق، في حين ذكرها بـ (دمنة) مرة واحدة، وفي ذلك دلالة نفسية سيأتي بيانها، ومنها أيضاً تصويره لهذا (الربع) وقد سالت به (العين والآرام) وصغارها، مما يشير إلى وجود أسباب الحياة، جعلت تلك الحيوانات تستوطنها، ومنها تصديره اللوحة بلفظة (أم)، وهذا اللفظ فيه دلالة على التوالد والتجدد، مما يعني تجدد الحياة، ثم ختام تلك الصورة كلها دعاؤه ونداؤه لتلك الأطلال بـ (السلامة) و (الربع)، وهو مشتق من (ربع) ومن دلالته (الربيع)، كل تلك المظاهر تجعل طلل زهير يختلف عن غيره، إذ " اقتصد في حشد رموز فناء الطلل، بل إنه ليحيل تلك الرموز نفسها رموز حياة، فحين تغدو الأطلال

(1) حومانة الدراج، المتثلم، الرقمتان: أسماء أماكن، العين: البقر الوحشي، الآرام: الظباء البيض الخالصة البياض، أطلاؤها: جمع مفرده: الطلا، وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير، السفعة: سواد تخالطه حمرة، النؤى: حاجز يضرب حول البيت ليحميه من دخول الماء إليه، الجد: البئر، ش د / 6 - 8.

عند الشعراء وشماً باهتاً، لم يبق منه الزمن إلا آثاراً دارسة على الأديم، يغدو طلل زهير وشماً (مرجعاً)، وفي ترجيع الوشم إعادة له كما كان، وذلك ما لا يتفق (موضوعياً) مع الصورة المفترضة للطلل، ويتساءل المرء عن سر هذا التوجه النادر، فتتملكه الحيرة، ولكنه يتذكر أن القصيدة برمتها قيلت، وقد انطفأت نار حرب طويلة بين أبناء العمومة، وأقبلت حياة السلام والاستقرار، وأقبلت معها أسباب الاطمئنان، وتجدد مسيرة الحياة، فلم لا يبدو الطلل الداثر وشماً جديداً، تزهو به نواشر المعصم؟ ولم لا يعمر الطلل (عين) و (آرام) يمشين فيها أسراباً مطمئناتٍ[1]؟ ولم لا تنهض (أطلاؤها) ـ والأطلاء رمز تجدد الحياة ـ من كل مجثم؟ هو السلام إذاً، وهي فرحة النفس "[2] به، فالطلل إذن في هذا المستوى رمز للحياة وتجدد تلك الحياة، بعد أن تنحت أسباب انتهائها المتمثلة بـ (الحرب) ولكي يعمق تلك الدلالة، نراه في لوحة مشابهة يقرن إلى ذكر (النعاج) التي خلفت قوم حبيبته في ديارهم التي استحالت أطلالاً، ذكر (الغيث) في أنسب صور نزوله إلى الأرض، إذ قال[1]:

عفا من آل فاطمة الجواء ... فيمن فالقوادم فالحساء

فذو هاشٍ فميث عريتناتٍ ... عفتها الريح بعدك والسماء

فذروة فالجناب كأن خنس النـ ... ـعاج الطاويات بها الملاء

يشمن يروقه ويرش أرى الـ ... ـجنوب على حواجبها العماء

فهذه النعاج تترقب نزوله، وعند نزوله تصيب قطراته حواجب تلك النعاج، فيحجب الرؤية لديها أو يكاد، وهي رافعة رؤوسها نحو السماء فرحة بهذا الغيث

(1) بل ربما كان تعبيره عن هيأة حركة تلك الحيوانات مع صغارها مطمئنة، ولم يتربص بها أي صياد، رمزاً للسلام وانتهاء الحرب، التي كانت تتربص بالرجال فتصطادهم.
(2) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 160.
(1) ش د / 56 - 57.

المحيي لأجادب الصحراء، فهي إذن صورة من صور تجدد الحياة، لنزول الغيث الرقيق المنساب على أرض الصحراء، ليبعث الحياة فيها، وينبت أسبابها[1].

ويمكن أن نستشف دلالة أخرى للرمز، وهو بعد نفسي، إذ غدا هذا الطلل رمزاً لـ (أم أوفى) زوجته[2] التي طلقها على الرغم من حبه لها وتعلقه بها، والفراق ماحٍ قويٍ، ومؤثر في محو صورة الحبيب أو على الأقل يعمل على تسلية المحب عمن يحب بسبب أو بآخر، لكن هذا المحب سرعان ما تتداعى أمامه صورة حبيبه، وتعود أيامه إلى اللحظات المتوهجة بمشاعر الحب، وحرارة القرب، فيبعث في نفسه الحب القديم كأنه يولد من جديد، وهكذا فقد غدا (الطلل) مثيراً لكل مشاعر الحب الماضي الذي عملت الأيام على اندثاره، ومن المعروف أن ذات الحبيبة تتوحد بـ (مكان إقامتها)، أو ديارها حتى تصير جزءاً واحداً، فإذا عملت الأيام على تلاشي ذات المحبوبة وهو الجزء الذاهب، فإن ديارها في لحظة الوقوف على الطلل تعود من جديد، فتعمل على إثارة مشاعر الحب من جديد[1]، فالطلل في هذا المستوى رمز للحبيبة، وهي هنا (أم أوفى) الزوجة.

على أن في استهلال الشاعر لوحته هذه بأسلوب الاستفهام دلالة أخرى، وبعد آخر من أبعاد الرمز، ويمكن حمله على (الاعتبار)، ووضع حياة الإنسان في موضعها الحقيقي الذي سيؤول في يوم ما إلى آثار خاوية، بعد أن كانت ديار تعج بالحركة والحياة، فهذه الأطلال بعثت التساؤل في نفس الشاعر عن حقيقية الحياة، فكانت الإجابة متمحورة حول الحقيقة التي ستصير إليها حياة الإنسان، وهي ذهابه،

---

(1) المطر في الشعر الجاهلي، د. أنو أبوسويلم / 134.

(2) وقد صرح باسمها في أبيات له في الديوان، في سياق تعبيره عن وجده عليها، إذ قال:

لعمــرك والخطــوب مغيــرات وفــي طــول المعاشــرة التقــالي

لقــد باليــت مظعــى أم أوفــى ولكـــن أم أوفـــى لا تبـــالي

ش د / 342.

(1) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام / 45 - 55.

وبقاء آثاره دالة على وجوده في يومٍ ما، وليس هذا الاحتمال بغريب على شاعر كزهير، يمتلك عقلية حكيمة متدبرة فيما حوله، ولاسيما أن له أبياتٍ في هذا المعنى، منها قوله[1]:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى ... من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا
بدا لي أن الناس تفنى نفوسهم ... وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا
وأني متى أهبط من الأرض تلعة ... أجد أثراً قبلي جديداً وعافيا
أراني إذا ما بت بت على هوى ... فثم إذا أصبحت أصبحت غاديا
إلى حفرة أهوي إليها مقيمة ... يحث إليها سائق من ورائيا
بدا لي أني عشت تسعين حجة ... تباعا وعشرا عشتها وثمانيا
كأني وقد خلفت تسعين حجة ... خلعت بها عن منكبي ردائيا

وهكذا يستمر في ذكر ما استنتجه من حياته من حكم وتجارب، إلى أن يقول[1]

ألا لا أرى على الحوادث باقيا ... ولا خالداً إلا الجبال الرواسيا
وإلا السماء والبلاد وربنا[2] ... وأيامنا معدودة والليالي
أراني إذا ما شئت لاقيت آيةً ... تذكرني بعض الذي كنت ناسيا
ألم تر أن الله أهلك تبعاً ... وأهلك لقمان بن عاد وعاديا

(1) ش د / 284 - 287.
(1) ش د / 288.
(2) في هذا نرى اختلاف عقيدة الإسلام المتمثلة في قوله تعالى: ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ **(القصص / 88)** و ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ۝٢٧﴾ **(الرحمن / 26-27)** عن عقيدة الجاهليين في الخلود، كما عبر عنها زهير.

هكذا كانت حكمة زهير في هذا الوجود الزائل، ولعل (الطلل) آية من الآيات التي تذكره نهاية الحياة.

ومن المفيد ذكره في هذا المجال، ويمثل سمة أسلوبية عند زهير، أنه في معظم لوحاته الطللية كان يستهلها بأسلوب الاستفهام[1]، مما يؤكد ذلك المنحى الاعتباري التدبري في حقيقة الحياة، وما ستؤول إليه.

ومن المهم التذكير به أيضاً ونحن نعالج النص الشعري عند زهير أسلوبياً، أن المقدمات الطللية لديه لم تأت على نمط واحدٍ في أبعادها الرمزية، كالتي تقدمت، بل أخذت أبعاداً رمزية أخرى، وذلك تبعاً لسياقها الذي تأتي به، فمن دلالتها الأخرى، أن قسما منها كان رمزا لإقفار الحياة، والعوز، وهي بذلك مقابل لوضع آخر مغاير تماماً، وعلى قطب التضاد، وهو وضع (الكرم) والخصوبة الرافلة بالحياة، المتمثلة بـ (الممدوح)، كما في قوله في قصيدة مدح بها هرم بن سنان[2]:

لمن الديار بقنة الحجر ... أقوين من حجج ومن دهر

لعب الرياح بها وغيرها ... بعدي سوافي المور والقطر

قفراً بمندفع النحائت من ... ضفوى أولات الضال والسدر

هذه صورة مغرقة في دلالتها على (القفر)، الذي جعل منها غير صالحة للعيش البتة، كما هو حال البخيل الذي أقفر من أي دلالة للعطاء، مما يجعله ـ كالأرض القفراء ـ غير صالح للعيش معه، ولذلك رأينا الشاعر يدلف في دعوته إلى ترك ما تقدم من رموز الفقر (البخل والبخلاء)، وذكر رمز الكرم المتمثل في (هرم بن سنان) [1]:

---

(1) ش د / 87، 116، 126، 145، 193، 206، 268، وأما التي جاءت بأسلوب خبري فهي: 56، 219، 282، 293.

(2) ش د / 86 - 87.

(1) ش د / 88.

دع ذا وعد القول في هرمٍ خير الكهول وسيد الحضر
تالله ذا قسماً لقد علمت ذبيان عام الحبس والأصر
أن نعم معترك الجياع إذا خب السفير وسابيء الخمر

وفي سياق الرثاء نراه يجعل (الأطلال) رمزاً للفناء، ونهاية الحياة، ليتناسب ذلك مع دلالة الرثاء، الذي يعني خلو الوجود من (المرثى)، لأن الموت قد ذهب به إلى غير رجعة إلى الحياة الدنيا، من ذلك قوله في سنان بن أبي حارثة المري[1]:

لسلمى بشرقي القنان منازل ورسم بصحراء اللبيين حائل
عفا عام حلت صيفه وربيعه وعام وعام ينبع العام قابل
تحمل منها أهلها وخلت لها سنون فمنها مستبين وماثل
كأن عليها نقبة حميرية يقطعها بين الجفون الصياقل

هذه اللوحة الطللية غير اللوحات الأخر، كالتي استهل بها معلقته على سبيل المثال إذ جاءت خالية من مظاهر الحياة، فهي كذلك خالية من أهلها، كما هي خالية من النعاج والعين، وهذا الوصف يناسب موضوع الرثاء، فالمرثي قد ترك الحياة، وخلا منه سطح الأرض، واختفى من فيافها، تماماً كالديار التي تركها أهلها، لأنها أضحت خاوية من أسباب ديمومة الحياة.

وفي سياق مشابه (سياق الرثاء)، نراه يصرح بـ (قفر) الأطلال التي أشبهت الوشم، ولكنه وشم مجرد من أية دلائل التجدد، إذ قال في رثاء هرم بن سنان[1]:

هاج الفؤاد معارف الرسم قفر بذي الهضبات كالوشم
تعتاده عين ملمعة تزجي جآذرها مع الأدم

(1) ش د / 292 - 293.
(1) ش د / 382.

القفـــــر يعطفهـــــا أقـــــب تـــــرى نســـــفاً بليتيـــــه مـــــن الكـــــدم

وقد يعترض على ذلك الوصف السابق لهذا الطلل معترض، لأن (الطلل) تعتاده (العين) مع صغارها، وكذلك قطيع الحمر الوحشية؟ نقول إن الأمر على غير ذلك تماماً، فصور الطلل السابقة، كانت ترتاده (العين) و (النعاج) بصحبة صغارها، وهي ترتع بمراعيه الخصبة مطمئنة من أي عائق أو مطارد، حتى ولو كان العائق حمار الوحش، بخلاف هذه اللوحة، التي خلت من ذلك كله، وحتى الحمار الوحشي وظفه الشاعر في تلك اللوحة بصورة الحمار المصاب الذي عليه جراح وكدمات (نسفاً) من آثار مهاجمة الحمر الأخرى.

هكذا استطاع زهير أن ينوع في دلالات رمزية الطلل، من خلال نوع السياقات التي جاء فيها (الطلل)، وقد استثمر زهير عبقريته في سبيل تنويع مدلولات الرمز، فلم يكن نمطياً في توظيفه للطلل، بل نوع في الدلالات، ليثبت قدرته، وإمكاناته في هذا المجال.

وقبل أن ننهي حديثنا عن رمزية الطلل.

لابد من الإشارة إلى سمة أسلوبية ليست خاصة بشعر زهير وحده، وإنما تتعلق بالشعر الجاهلي بعامة، إلا أن زهيراً قد ترك عليها أثره من حيث صياغتها، تلك السمة تتمثل في اقتران ذكر الطلل بذكر المرأة ولاسيما الحبيبة، وذكر الظعينة، ولذلك فإن الطلل " كالأم الولود التي لا يجف خصبها، وهذا الخصب ذو صور متعددة متحركة وساكنة، كالحروف والنقوش، والظباء والنساء، ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة، منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود عن طريق الكتابة، منبت إدراك قوة الخلق التي يمكن أن يتمتع بها الطلل: الطلل هو النبع الثر الذي ولد الظعائن، والظعائن نساء لا يراهن المرء، شخوصهن مخبأة خلف الأنماط والأستار، ولكن الشاعر يبحث

عنهن وقد سرين في أنحاء الجزيرة ينشرن ما يشبه الود والسلام "[1]، ومما يجب التنبيه عليه أيضاً أن ارتباط الطلل بذكر المرأة والظعينة لا ينبغي أن يسحبنا إلى تصور خاطيء، مؤداه اقتران تلك الأشياء (الطلل، المرأة، الظعينة) اقتراناً أبدياً، فنحن نعلم أن الدواوين الجاهلية تضم مئات النماذج التي افتتحها أصحابها بلوحة الظعن، أو النسيب، أو الطيف في الأصل، فأكدوا بذلك أن صورة المرأة قادرة على أن تشكل بذاتها افتتاحاً مقنعاً لتجاربهم الشعرية[2].

رمزية المرأة. الظعينة:

من خلال استقرائنا لذكر (المرأة) في شعر زهير، وجدنا ورودها كان في أسلوبين، الأول: من خلال ذكرها بوصفها جزءاً من الظعينة الراحلة، والثاني: من إفرادها في مطالع قصائده، وثمة سمة أسلوبية عامة لدى شعراء العصر الجاهلي، تمثلت في كون وصف الظعينة متمحوراً دائماً حول المرأة، وإن المرأة هي القطب السطحي لهذه اللحظة في مظاهر ظعينة، ولاسيما في ظعائن زهير[1]، وقد نهج قسم من الدارسين على فصل دراسة المرأة عن دراسة الظعينة، فوضعوا كلاً منها في مبحث أو تحت عنوان منفصل، وإن كانوا يربطون بينهما من حيث التحليل والعلاقة، ومن خلال استقرائنا لشعر زهير، نعتقد أنه من الأجدى ـ أسلوبياً ـ أن يوضعا في مبحث واحد لعلاقتهما التلازمية كما بينا.

وثمة دلالة رمزية عامة لتوظيف الشعراء في العصر الجاهلي لرمز (المرأة)، مؤداها: كون هذا النموذج الرمزي (المرأة) ذا قدرة عميقة على تمثيل معاناة الشاعر من جراء انفراط العلاقات الإنسانية كلها، التي أحس الشاعر الجاهلي أنها سريعة التكوين على موارد المياه، سريعة الانهيار بنضوب تلك الموارد، فكان له أن يتحول

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم / 64 - 65.
(2) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 21.
(1) مقالات في الشعر الجاهلي / 157.

بمعاناة الانتزاع من أواصر الصداقة والألفة والجوار والقرابة إلى لوحة الحبيبة الراحلة، ليودعها زخم الانفعال، ويطوع تفاصيل صورتها، لتؤدي دور المهيأ للمناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآتية التي يعالجها موضوع القصيدة الرئيسي[1].

ولنعد إلى أسلوب زهير في إيراده (المرأة) بوصفها رمزاً، إذ جاء في نمطين، الأول في أثناء وصفه (الظعينة) التي حملت معها فتيات القبيلة، من ذلك قوله[2]:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... تحملن بالعلياء من فوق جرثم
علون بأنماط عتاقٍ وكلةٍ ... ورادٍ حواشيها مشاكهة الدم
وفيهن ملهىً للطيف ومنظر ... أنيق لعين الناظر المتوسم
بكرن بكوراً واستحرن بسحرةٍ ... فهن ووادي الرس كاليد للفم
جعلن القنان عن يمين وحزنه ... وكم بالقنان من محل ومحرم
ظهرن من السوبان ثم جزعنه ... على كل قينيٍ قشيب ومفأم
ووركن في السوبان يعلون متنه ... عليهن دل الناعم المتنعم
كأن فتات العهن في كل منزل ... نزلن به حب الفنا لم يحطم
فلما وردن الماء زرقاً جمامه ... وضعن عصي الحاضر المتخيم[1]

ثمة رأي في رمزية (الظعائن) في الشعر الجاهلي بعامة، يرى فيها رمزاً ذا دلالة على التشرد والضياع في فيافي الصحراء، هرباً من الجدب الذي حل بأرض القبيلة القاطنة، وطلباً للماء والعشب، بوصفهما وسيلة تديم الحياة[2].

(1) نصوص عن الشعر العربي قبل الإسلام / 21.
(2) ش د / 9 - 13.
(1) الكلة: الستر، مشاكهة: مشابهة، القنان: جبل لبني أسد، حزنه: ما غلظ منه، قيني: قتب طويل يكون تحت الهودج، منسوب إلى بلقين (حي من اليمن)، قشيب: جديد، مفأم: قد وسع من جانبيه، الفنا: شجرة ذات ثمار حمر وفيها نقطة سوداء، العهن: الصوف صبغ أو لم يصبغ، الجمام: ما اجتمع من الماء، المتخيم: المقيم.

إلا أن المتأمل في هذه اللحظة الظعينة عند زهير يجدها غير ذلك تماماً، ومما يدل على ذلك: مجيئها عقب وقفة طللية كانت رمزاً للحياة وتجددها كما مر بيانه، وكذلك بناء هذه اللوحة على مفردات ذوات إيحاء جمالي، وتشع بألوان براقة جميلة، من ذلك الأنماط العتاق الوردية التي أشبهت في حمرتها لون الدم، بحيث تحولت إلى منظر يمتع عين الناظر، إلى جانب الأردية المكملة للهودج، وهي جديدة (قشيب)، وواسعة، ثم الألوان التي تلف الهوادج من بقايا الصوف عليها، وفوق ذلك كله بلوغها (الماء) رمز الحياة، ومادة الاجتماع، ولو أمعنا النظر في تلك الأبيات التي كان زهير فيها مصوراً بارعاً، لوجدنا أنه استطاع أن يعطينا " أمكنه الصورة "، كما استطاع أن يعطينا " زمانها " (بعد عشرين حجة، بكرن بكوراً، واستحرن بسحرة)، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك؟ لقد وعت " اللون " و " الزمان " و " المكان "، غير أن ذلك لم يحقق مراد الشاعر، فما تزال دقة التصوير تلزمه العناية بمواد أخرى، فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات، فيقف عند فتات العهن المنثور من الهوادج، فيوظف اللون مرة أخرى في تعميق دلالة الرمز، واللون الأحمر لا يكفي، بل يلجأ إلى الأزرق لون المياه التي نزلت عندها صواحبه[1].

ولكي يبعد زهير عن الأجواء القاتمة التي عادة ما تلف رحلات الظعن الأخرى لم يكتف بتلوين لوحة، وتصوير الحركة السلسلة للمطايا التي حملت الهوادج، بل استهل تلك اللوحة بخطاب خليله بـ (الفعل تبصر)، ولهذا (التبصر) مدلول ذو شأنٍ، " ونحن لا ننكر أنه يختلط بعاطفة تشبه الحزن أو الإشفاق، ولكنه ليس حزناً ضريراً، بل هو أقرب إلى النور والتفتح والإشراق، وللحزن إشراقات غير قليلة ينبغي ألا تكون موضع إنكار، و (التبصر) الذي يتحدث عنه الشاعر يعقم فكرة البكاء[2]، أو ينقح مدلوله، ويوجهه

(1) مقالات في الشعر الجاهلي / 58.
(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي / 30.
(2) والحقيقة لا وجود لأجواء البكاء في لوحة زهير هذه.

إلى حيث يريد .. كذلك نلاحظ أن (التبصر) هو في هذا المقام إعمال القلب "[1] وهو أنسب ما يكون في موضع يعقب لوحة (الطلل)، وفيه دعوة من الشاعر إلى تأمل دلالة (الطلل)، والاعتبار هنالك، كما أشرنا من قبل.

والحقيقة إن هذه اللوحة تحولت بوساطة عبقرية زهير إلى أشبه بمهرجان فرح، استخدمت فيه الألوان للتعبير عن هذا الفرح، وتجسيد أجوائه، ولاسيما أن الشاعر وقومه قد خرجوا من حربٍ ضروسٍ، فهو أدعى إلى الفرح والطرب والاستبشار، ولهذا قال:

وفيهن ملهىً للطيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم

فهي إذن أجواء (لهو) واستمتاع، وفي كل ذلك نرى اختفاء صور المرأة، واستنارها وراء أستار الهوادج، ويمكن أن يقال: إن تفخيم أمر الهوادج في حقيقته تفخيم لمن فيها.

ومما يؤكد ذلك الوصف لرمزية (الظعائن) ذوات الطابع الزهيري الفريد، قوله في موضع آخر[1]:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائنٍ كما زال في الصبح الأشاء الحوامل

نشزن من الدهناء يقطعن وسطها شقائق رملٍ بينهن خمائل

فلما بدت ساق الجواء وصارة وفرش وحماواتهن القوابل

طربت وقال القلب هل دون أهلها لمن جاوزت الإليال قلائل

فالأجواء في ظعينة زهير أجواء طرب وفرحٍ، وليس أجواء قهرٍ وأحزان مصاحبة لنهاية الحياة، وبناءً على ما تقدم يمكن أن يقال: إن (الظعينة) في شعر زهير قد استخدمت رمزاً لإشراقة الحياة، وتحولها من حال حسنةٍ، كانت تجمع الشاعر مع

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم / 63.
(1) ش د / 294 - 296.

فتيات قومه، إلى حال حسنة أخرى، كما أن فيها دلالة اجتماعية على تجمع قوم الشاعر مرة أخرى بعد أن فرقتهم حرب مشؤومة.

على أن ذلك الوصف ليس مطرداً ن بل وجدناه في مواضع أخرى يسلك مسلك غيره من الشعراء، فيأتي بالظعينة ملفوفة بأجواء الحزن والبكاء[1]، وحينئذ يصدق عليه تأويل الدارسين الذي أشرنا إليه من قبل.

والأسلوب أو (النمط) الآخر الذي ذكرت فيه (المرأة) في شعر زهير التصريح بذكرها، إذ وجدنا أسماء فتيات أو (كنى) لهن في مقدمات قصائده الطللية، أو بصور مستقلة عبر أسلوب النسيب والتشبيب، أو الوصف لبعض أجزاء جسدها، أو ذكرها عاذلة لائمة.

من ذلك قوله في ذكر صاحبته (ابنة البكري) [2]:

وأخلفتك ابنة البكري ما وعدت ... فأصبح الحبل منها واهياً خلقا

قامت تبدى بدي ضالٍ لتحزنني ... ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة أدماء خاذلةٍ ... من الظباء تراعي شادناً خرقا

كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت ... من طيب الراح لما يعد أن عتقا

شج السقاة على ناجودها شيماً ... من ماء لينة لا طرقاً ولا رتقا

ومما يلفت النظر في هذا السياق ذكره صاحبته (مكنيا) عنها، بأسلوب الشكوى من إخلافها وعودها، حتى انقطع أو كاد حبل المود بينهما، وفيه استعارة كما هو طاهر، وعلى الرغم من انقطاع العلاقة، نلمح الشاعر يصور ما فعلته معه لكي تحزنه، مما يوحي بنوع مشاعره تجاهها، وهي مشاعر حبٍ وتعلق، ومما يلحظ في أسلوب إيراده أيضاً ذكره مواطن الجمال في المرأة (الجيد) و (الريق)، وهو نوع من

(1) ش د / 37 - 40، 147 - 150.
(2) ش د / 34 - 36.

المجـــــــــــاز المرســـــــــــل، قصـــــــــــد منـــــــــــه ذكر (في) حبيبته، والمشبه به ظبية له صغير ترعاه، وقد ركز في ذكرها على تخلفها (خاذلة) عن القطيع لكونها معتنية بصغيرها.

ولعل في ذكر المشبه به (الظبية) بوصفها أماً تأكيداً وتعميقاً للرأي الذي يعتقد في ذكر المرأة رمزاً لتجدد الحياة،، وديمومتها عن طريق التوالد، ومما عمق هذا المعنى أيضاً ذكره قسماً من مواطن الجمال التي تجذب الرجل المحب إلى المرأة ليسكن إليها[1]، ولتتوحد فيه، على وفق كون المرأة شقيقة الرجل ونصفه الآخر، ويمكن أن نتلمس دلالة رمزية أخرى للمرأة في هذا السياق، وتتمثل في كونها رمزاً للعلاقات الإنسانية التي تنفرط بين أفراد القبيلة عندما تنتهي أسباب البقاء (الماء)، وما ينتج عنه من مسببات الحياة الأخرى.

ويمكن أن نلمح الدلالات الرمزية السابقة في معظم نماذجه في هذا المقام، من ذلك قوله في إحدى افتتاحياته[2]:

عفـــا مـــن آل فاطمـــة الجـــواء فـــيمن فـــالقوادم فالحســـاء
فـــذوهاشٍ فميـــث عريتنـــاتٍ عفتهـــا الـــريح بعـــدك والســـماء
فـــذروة فالجنـــاب كـــأن خـــنس النـــ ـــعاج الطاويـــات بـــه المـــلاء
يشـــمن بروقـــة ويـــرش أرى الـــ جنـــوب علـــى حواجبهـــا العمـــاء
تحمـــل أهلهـــا عنهـــا فبـــانوا علـــى آثـــار مـــن ذهـــب العفـــاء
كـــأن أوابـــد الثيـــران فيهـــا هجـــائن فـــي مغانيهـــا الطـــلاء
فلمـــا أن تحمـــل أهـــل ليلـــى جـــرت بينـــي وبيـــنهم الظبـــاء

(1) الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي / 217.
(2) ش د / 56 - 62.

جـــرت ســـنحاً فقلـــت لهـــا أجيـــزي نـــوى مشـــمولةً فمتـــى اللقـــاء
لقـــد طالبتهـــا ولكـــل شـــيء إذا طالـــت لجاجتـــه انتهـــاء
تنازعهـــا المهـــا شـــبهاً ودر الـــ بحـــور وشـــاكهت فيهـــا الظبـــاء
فأمـــا مـــا فويـــق العقـــد منهـــا فمـــن أدمـــاء مرتعهـــا الخـــلاء
وأمـــا المقلتـــان فمـــن مهـــاةٍ وللـــدر الملاحـــة والنقـــاء
فصـــرم حبلهـــا إذا صـــرمته وعـــادك أن تلاقيهـــا العـــداء

وواضح أن دلالة انفراط عقد العلاقة بينه وبين صاحبته جلية وصريحة، ولا تحتاج إلى تأويلٍ، إلا أنه يمكن أن يقال إنه أراد من خلال التصريح بهذا الانفراط في علاقة عاطفية وغرامية بين رجلٍ وامرأة حبيبة، أن يوحي بطبيعة العلاقات التي كانت تربط بين أفراد القبيلة أولاً، وبين القبيلة والأرض التي تقطنها ثانياً، وهي علاقة واهية زائلة ومتغيرة لا تعرف الثبات، ومما يؤكد ذلك تعدد أسماء الصواحب (فاطمة، ليلى) في هذه الافتتاحية، وهو أسلوب نهجه زهير في عدد قصائده[1]، ولعل المذكورات رمز للقبيلة، ولم يقصد بهن نسوة بعينهن، ومن جانب آخر نراه يذكر قسماً من آيات الجمال في المرأة المذكورة، وهذا يؤكد الاستنتاج السابق.

وكما عهدنا زهيراً في مقدماته الطللية غير سالك نمطاً تقليدياً واحداً في ترميزه، فنوع في مدلولات (الطلل) الرمزية تبعاً لنوع السياق الذي جاءت فيه، فكذلك وجدناه في توظيف رمزية المرأة في أشعاره، فلم يكن تقليدياً ومقتصراً على دلالة رمزية واحدة، بل نوع في ذلك بحسب طبيعة السياق، من ذلك قوله في توصيف مآل علاقته مع (سلمى)، وما استنتجه[1]:

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله

(1) على سبيل المثال ش د / 321 - 322، إذ ذكر (ابنة مدلج، سلمى).
(1) ش د / 124 - 125.

واقصـــر عمـــا تعلمـــين وســـددت علـــي ســـوى قصـــد الســـبيل معادلـــه

وقـــال العـــذارى إنمـــا أنـــت عمنـــا وكـــأن الشـــباب كـــالخليط نزايلـــه

فأصـــبحن مـــا يعـــرفن إلا خليقتـــي وإلا ســـواد الـــرأس والشـــيب شـــامله

إن قراءة متأنية ومتأملة في هذه الاستهلالة تكشف عن النتيجة التي استخلصها زهير من علاقته العاطفية مع صاحبته (سلمى)، فتلك العلاقة كانت بمثابة (المسكر) الذي غيب عقل الشاعر، وجعل عليه غشاوة، فكان كالنائم المغشي عليه، فلا يعي ما يفعل، ولهذا وصف فعله في علاقته بـ (الباطل)، والرجل في غمرة العشق يغيب عقله، فربما فعل الأباطيل ... ولذلك نستطيع القول في الدلالات الرمزية للمرأة في هذا السياق: إنها رمزت لمرحلة عمرية من سن الإنسان الذي يسعى إلى إشباع لذته النفسية المتطلعة نحو المرأة، وكل ما هو يتلاءم مع سن الشباب، وكأن الصبابة في حقيقتها تناقص وصف الرجولة، فكان على الشاعر أن يتجاوز تلك المرحلة، إلى نضوج العقل، واكتمال الرجولة، ولاسيما أن هذه الاستهلالة جاءت في مقدمة قصيدة مدحية توجه فيها الشاعر نحو (حصن بن حذيفة الفزاري) الذي رأى فيه مجتمع صفات الرجولة، عندما رفض الخضوع لـ (عمرو بن هند) [1]، فكان على افتتاح القصيدة أن يطوع تفاصيله لتوفير المناخ النفسي المناسب لقبول النموذج الإنساني الأمثل في تجسيد الرجولة[2].

كما نلمح فيها بعداً رمزياً آخراً تمثل في مقاومة الشاعر المحب الخضوع إلى سلطان الهوى، ومن ثم تسلطية الحبيبة، ومن النساء من إذا شعرت بتعلق المحب بها، فإنها تستثمر ذلك في فرض سيطرتها عليه، فأراد الشاعر من ذلك الرمز إلى رفض خضوع الممدوح، وتبعيته عندما طلب منه ذلك.

(1) ش د / 124.
(2) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام / 28.

ولعلنا بعد ذلك الاستعراض نستطيع القول إن زهيراً لم يكن عشوائياً في اختياره لرموز المرأة، وأساليب ذكرها، إن كانت في وصف الظعائن متسترة مخبوءة، أم مستقلة مصرحاً بها في مقدمات قصائده الطللية أو التشبيبية.

ومن خلال ذلك كله فقد رأينا تداخل الأبعاد الدلالية لرمزية (المرأة)، بين ما هو نفسي، وما هو اعتباري تفكري، ولاسيما في التدليل على انفراط العلاقات الإنسانية، وصيرورتها إلى الزوال.

رمزية الناقة:

حظيت (الناقة) في شعر زهير بنصيب وافر من أساليب ذكرها، حتى أننا نكاد نراها في كل قصيدة من قصائده رفيقة سفره، ومبعث أنسه في ليالي الصحراء البهم، وركن نجاته إذا داهمه هم، والحقيقة: لم يكن زهير بدعاً من شعراء العصر الجاهلي الآخرين، فهذا كان دأب أولئك الشعراء، إذ تمتعت الناقة بنصيب وافر من شعرهم " حتى يوشك قاريء هذا الشعر أن يخرج بانطباع مضلل، فيتوهم أنه شعر الإبل وحدها، أو شعر الإبل وما يتصل بها من أطلال تقف عليها، وحبيبة تلحق بها، وممدوح ترحل إليه، ثم لا شيء بعد ذلك، أو لا شيء يهم بعد ذلك "[1]، وإذا أردنا أن نكون واقعيين في تلمس السبب، فلن نجانب الصواب إذا قلنا إن هذا أمر طبعي، ولاسيما في طبيعة حياة معظم العرب، والبيئة التي كانوا يقطنونها قبل الإسلام، فهي حياة ذات طابع صحراوي قاسٍ، تمثل (الإبل) فيها الصاحب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، في الحل والترحال، والسلم والحرب، إنها (الإبل) سفينة النجاة وسط بحر الصحراء المتلاطم الأمواج، وكثيراً ما صرح زهير بذلك في أكثر من موضع في ديوانه، من ذلك قوله[2]:

هل تبلغنيها على شحط النوى عنس تخب بي الهجير وتنعب

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية: 1 / 56.
(2) ش د / 369 - 370.

أجد سرى فيها وظاهر نيها مرعى لها أنق بغيد معشب
حرف عذافرة تجد براكبٍ وكأن حاركها كثيب أحدب
منها إذا احتضر الخطوب معول وقرى لحاضرة الهموم ومهرب[1]

فـ (الناقة) معول القوم وقت الخطوب، و (قرى) يتقوى بها على الهموم، وهذا أسلوب استعاري، لأن اصل (القرى) ما يقدم للضيوف من الطعام وغيره، وفوق كل ذلك، فالناقة، وسيلة الهرب والتخلص مما يداهم الإنسان من أخطار محدقة، والحقيقة إن هذا البعد هو بعد واقعي للناقة، كما يظهر من السياق نفسه.

ومهما يكن، فإن المتتبع لمواطن ورود ذكر (الناقة) في شعر زهير، يجد أن الشاعر أعطاها بعداً رمزياً، وذلك من خلال الأوصاف التي ألقاها عليها، من ذلك قوله[2]:

فلما رأيت أنها لا تجيبني نهضت إلى وجناء كالفحل جلعد
جمالية لم يبق سيري ورحلتي على ظهرها من نيها غير محفد
متى ما أكلفها مفازه منهلٍ فتستعف أو تنهك إليه فتجهد
ترده ولما يخرج السوط شأوها مروح جنوح الليل ناجية الغد
كهمك إن تجهد تجدها نجيحة صبوراً وإن تسترخ عنها تزيد
وتنضح ذفراها بجونٍ كأنه عصيم كحيل في المراجل معقد
وتلوي بريان العسيب تمره على فرج محروم الشراب مجدد

(1) عنس: ناقة صلبة، تخب: سير الخبب، أجد: شديدة الظهر، النيّ: الشحم، أنق: معجب، حرف: ناقة صلبة كأنها حرف جبل، العذافرة: الناقة الصلبة العظيمة، كثيب: جبيل من رمل، أحدب: منعطف.
(2) ش د / 220 - 225.

تبـــادر أغـــوال العشـــي وتتقـــي علالـــة ملـــويٍ مـــن القـــد محصـــد

كخنســـاء ســـفعاء الملاطـــم حـــرةٍ مســـافرةٍ مـــزؤودةٍ أم فرقـــد[1]

وإذا نظرنا في أوصاف ناقة زهير لوجدناها ناقة مكتملة الأوصاف، من حيث الخلق والخلق، إذ جمعت صفات القوة البدنية التي تؤهلها للتغلب على مهلكات الصحراء، فهي (وجناء، جلعد جمالية) وفوق ذلك فهي (رشيقة قوية الجسم)، وبكر شابة لم يضربها فحل لتحمل (على فرج محروم الشراب مجدد)، وهذا أدعى إلى اتصافها بالقوة والتحمل، وتجمع إلى تلك الأوصاف السرعة في سيرها وحركتها، من دون أن يستعمل معها السوط، وأما من حيث خلقها فهي: صبور وطيعة، أينما توجها تتجه من غير أن تحرن على صاحبها، وقد شبهها بـ (البقرة الوحشية) التي لها فرقد تراعيه.

ولو قرأنا تلك الصفات التي ذكرها الشاعر، فيها الإقدام على ركوب الأهوال، والصبر، إلى جانب الكرم في منحها ما عندها (فتستعف)، وبناءً على ذلك، فربما رمز الشاعر من خلالها إلى نفسه التي امتلكت من الشجاعة والإقدام ما أهملها لركوب الأخطار، ولاسيما أن الشاعر صرح بذلك في مواطن من أشعاره، من ذلك قوله[1]:

وخـــــرقٍ تهلـــــك الأرواح فيـــــه بعيـــد الغـــور مشـــتبه المتـــان

أفـــاحيص القطـــا نســـق عليـــه كـــأن فراخهـــا فيـــه الأفـــاني

(1) وجناء: ناقة غليظة ضخمة الوجنات، جلعد: شديدة، جمالية: نسبة إلى الجمل، محفد: أصل السنام، تستعف: تعطيك عفواً، الذفران: مثنى مفرده ذفرى وهو موضع التفرق من الجمل عن يمين النقرة وشمالها، الخنساء: البقرة الوحشية، وإنما سميت بذلك لتأخر أنفها في رأسها ورجوعه إلى الخلف، السفع: سواد في حمرة، الملاطم: جمع مفرده ملطم، وهو الخد، مزؤوده: مذعورة، الفرقد: ولد البقرة، تلوي: تضرب بذنبها، العسيب: الذي ينبت عليه الشعر من الذنب.

(1) ش د / 349 - 352.

زجـــرت عليـــه والحيـــات مـــذلى نبيـــل الجـــوز أتلـــع تيجـــان

شـــديد مغـــارز الأضـــلاع جلســـاً عـريض الصـدر مضـطرب الجـران[1]

فـالطريق هـذه مهلكـة، ولا يجتازهـا إلا الشـجاع المتمـرس، وهـذا يحتـاج إلـى الصبر، لأنه في وسط صحراء ملتهبة مهلكة، ولذلك نستطيع حمل المدلول الرمزي في وصف الناقة السابقة على إرادة الشاعر من خلالها الإشارة إلى نفسه، ولاسيما أنه ذكر ذلك فيما بعد من قصيدته[2]، كما أنه مهد من خلال وصف الناقة السابق إلى الولوج في سرد صفات الممدوح من الشجاعة الكرم[3].

ومن حق الدارس أن يتساءل عن قصد الشاعر من تشبيهه الناقة بـ (الخنساء) التي لها فرقد صغير، تبذل جهدها للحفاظ عليه من السباع وتربيته؟

ربما قصد الشاعر من ذلك إلى تحميلها دلالة رمزية، مؤداها: كون الناقة رمزاً للأم، ولا يمكن للدارس أن يتجاهل هذه الفكرة، فزهير الشاعر الحكيم كثيراً ما أرقه تفرق قومه، والأم ـ في حقيقتها أصل الانتماء والاجتماع[1]، ولعل مما يؤكد هذه الدلالة الرمزية لجوء الشاعر إلى تشبيه ناقته ـ في بعض السياقات بطائر النعام الذي يرعى صغاره التي خرجت من بيضها للتو[2]، أو بحمار الوحش الذي يحرص كل الحرص على قطيع (أتنه) من التفرق والهلاك، فيبذل جهده ليدلها على مصدر الماء[3]، ومن السذاجة أن نرى وجه الشبه بين الناقة وبين طائر النعام والحمار

(1) الغور: ما انخفض من الأرض، المتان: ما ارتفع وصلب من الأرض، أفاني: شجيرات صغيرة، مذلى: متضجرة ومضطربة من شدة الحر، نبيل: جمل، الجوز: وسط الجمل، أتلع: طويل العنق، التيجان: النشيط، جلساً: شديداً جريء الصدر، الجران: باطن العنق، ش د / 349 - 352.

(2) ش د / 356.

(3) ش د / 357 - 358.

(1) قراءة ثانية لشعرنا القديم / 101 - 102.

(2) ش د / 247 - 249.

(3) ش د / 62 - 67.

الوحشي هو السرعة، بدليل تعمد زهير في تفصيل أوصاف الطائر الساعي إلى فراخه، و (حمار الوحش) الذي أجهد نفسه في جمع (أتنه)، ليقودها إلى الماء، وهذه المهمة في الحقيقة من سمات (الأم) في عرف العربي، والحق إن تأويل صورة الناقة تعتمد على السياق الذي تأتي فيه، وعلى مفاتيح ذلك التأويل، المتمثلة بـ (المفردات) التي يجتلبها الشاعر، وفضلاً عن ذلك فإن الدلالة الرمزية ليست قطعية، بل هي تأويلية، وتعتمد على مقدرة المتلقي وثقافته، وعلى الأدلة السياقية التي يمكن أن نعثر عليها، وعلى الأدلة من خارج النص، وهي القرائن الاجتماعية المستقرة في المجتمع.

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي

مبحث الأوزان

مبحث القوافي

مبحث التكرار

مبحث التجنيس الاشتقاقي

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي

المدخل:

يمثل مستوى الإيقاع بعداً آخر وركناً ثالثاً إلى جانب (التركيب) و (الدلالة) اللذين مرت دراستهما، وبه تكمل رؤوس زوايا مثلث الدراسة الأسلوبية للنص أياً كان جنسه، وبما أنّنا نعالج نصاً شعرياً، فإن المسألة تأخذ منحى آخر، إذ إنّ الخطاب الشعري في حقيقته قائم على الإيقاع، وبه تبدأ القصيدة في نسج خيوطها الهلامية، وأبنية القصيدة تتمظهر بوضوح من خلال رمزية الإيقاع، حيث تتحول العلاقة بين الإيقاع والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة أكثر وضوحاً وقوة، الإيقاع إذاً هو المادة الأساسية في البناء الشعري، وهذا الحكم لا ينطبق على الخطاب عندما يصبح جاهزاً في بنيته السطحية، بل في مراحل تكونه الأولى وهو في ذهن المبدع، فتشكيل نوعية الخطاب الأدبي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار مفرداته، ووضعها في شكل أدبي معين[1].

وثمة علاقة بين الصوت والإيقاع تماماً، والنص شعري مادته الأولى (مجموعة أصوات)، جاءت على هيأة معينة، نتج عن هذا الترتيب أثر مدرك محس بواسطة (الأذن)، وهذا الأثر هو ما سمي بالإيقاع، فالإيقاع في حقيقته مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحركة[*] على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة

(1) قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني / 83. بحث منشور.
(*) لعل الأصوب وصف الأصوات بـ (الصوامت) و (الصوائت).

نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها يتولد الإيقاع(*)، ومن مجموع هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري[1].

والحقيقة إنّ " الإيقاع " لا ينحصر في الشعر فقط، بل يمتد إلى الفنون جميعها[2]، إلاّ أنه سمة تتوفر بدرجة عالية في الشعر، وتتجلى آثاره في التوازي والتوازن والتكرار، وكلها عناصر عني بها البلاغيون القدماء، وبذلوا جهداً في اكتشاف قوانينها التي تعمل في مقتضاها[3]، وكون الإيقاع عنصراً أساسياً في الشعر، لأن " المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلاّ من خلال اشتغالِ بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية "[4]، بل إنّ ما يميز الشعر للوهلة الأولى، ولاسيما من جانب المتلقي والمتقبل للرسالة، موسيقاه، وطريقة كتابته تماشياً واستجابة للجانب الإيقاعي فيه، وقد أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور، وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى[5]، والإيقاع في أحد وجوهه مظهر وتجل من مظاهر وتجلّيات انسجام بنى القصيدة، وفي هذا المجال يصادفنا تعريف الأثر الأدبي، شعراً كان أم نثراً، إذ هو كيان عضوي يؤطره انسجام نوعي، ناتج عن التناسب بين أجزائه[6]، وقيمه أبيات الشعر الغنائية تكمن في تلك الوحدة الحميمة بين دلالة الكلمات وموسيقاها، وهي موسيقى مباشرة، ويعسر النفاذ

(*) من المفيد التنبيه إليه في هذا المجال: إن الإيقاع عنصر من عناصر العمل الشعري، وهو ليس منفصلاً عن العناصر الأخرى، بل هو متغلغل في مكونات القصيدة جميعاً، تجده في الصوامت والصوائت والمقاطع، بل وفي أجزاء الوزن، كما يمكن أن يتشكل في النبر، سواء الذي وقع على التفعيلة، وهو ما يعرف بالنبر الشعري، أو فيما كمن في الوحدة اللغوية الصغرى، وهو ما يعرف بالنبر اللغوي، الذي تتحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر.
د. ممدوح عبد الرحمن / 12، واللغة الشعرية / 21 - 22.

(1) الرمز والرمزية في الشعر، د. محمد فتوح أحمد / 364.
(2) الأسس الجمالية في النقد العربي / 221.
(3) البلاغة والأسلوبية / 216.
(4) شعرية القصيدة العربية الحديثة، نماذج في التطبيق، د. محمد صابر عبيد / 152.
(5) الصورة والبناء الشعري / 9، والنقد الجمالي / 94 - 95.
(6) الأسلوبية والأسلوب / 112 - 113.

إلى شرح كيفية توصيلها للمظاهر الغنائية بتوفيق مضطرد، من هنا تبدو كل كلمة، وربما كل مقطع من الشعر كما لو كان ضرورياً، وغير قابل للإحلال أو الاستبدال[1]، وإذا كانت علاقة الصوت بالمعنى علاقة اعتباطية في مجال اللغات الإنسانية وفي مستوى الخطاب النفعي، فإن هذا الحكم يتغير إذا انتقلنا إلى مستوى الخطاب الجمالي، إذ إنّ العلاقة تتجلى بين الصوت والمعنى، أو بين الدوال، وما تدل عليه من معانٍ أدبية[2].

وإذا انتقلنا إلى وظيفة (الإيقاع) بمظاهره جميعها، لوجدنا أنه يؤدي دوراً حيوياً في إضفاء الصبغة الجمالية على النص الأدبي، فضلاً عن دوره في إيصال مضامين ذلك النص، وإذا كانت رتابة الصحراء، والسياق المادي للحياة قد أثر بشكل جلي في مظاهر الفن لدى العربي القديم، فإن إيقاع الشعر العربي القديم قد حفل بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر، بل إن الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واعٍ لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف، المنسرب المالج، الراقص، الصاخب أحياناً، والهامس أحياناً، والهازج الراجز أحياناً[3]، ومن طبائع النفوس الإنسانية الملل والسأم من المتكرر الرتيب، والميل نحو التنوع والتجديد، والإيقاع في حقيقته نوع من تغيير رتابة الصوت الشعري أو تغيره، عن طريق توالي حركات وسكنات على نحو منتظم في السياق الشعري[4].

ومما يتعلق في دراسة الإيقاع أسباب نشأته، إذ حاول بعض الدارسين[5] تلمس أسباب نشوء ظواهر الموسيقى في اللغة ـ على وفق كون الشعر أحد فنون اللغة ـ فرأى أن أغلب ظواهر الموسيقى نشأت في العربية استجابة لصفة (الأمية) التي كنت متفشية لدى معظم العرب، فكان الأدب أدب الأذن لا أدب العين، وحين اعتمد العرب

(1) علم الأسلوب / 290.
(2) بنية اللغة الشعرية / 75.
(3) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب / 43.
(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع / 50.
(5) البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر / 6.

على مسامعهم في الأحكام التي أطلقوها على النصوص الشعرية، أدى بهم ذلك إلى تمرس أسماعهم ومرانها، لكي تكون قادرة على تمييز الحسن البديع من دونه، فاكتسبت رهافة، بها كانت تستريح إلى الجميل من الكلام، وتنفر مما غلظ وقعه، وهبط إلى دون الجميل، وهذا التعليل فيه عمومية في حكمه، وإن كان فيه شيء من الواقعية، وهو إن انطبق على ظاهرة الإيقاع والموسيقى في غير فن الشعر، فإنه لم يضع الإصبع على سبب مقنع، وذهب (كولردج) إلى أن (الإيقاع) في الشعر إنما هو إيقاع في أعماق مشاعر النفس، فالتجربة الشعرية تحدث انفعالاً قوياً في نفس المبدع، يهز كيانه، فيأتي (الإيقاع) الشعري بعناصره المتعددة، بوصفه ملطفاً وموجهاً، ومنظماً لتلك، الانفعالات، ولكي تستعيد نفس المبدع هدوءها ونظامها، يتدخل جانب الإرادة والحكم فيها تدخلاً واعياً، فينظم هذه الفورات الانفعالية، ويضع لها معالم وحدوداً تضبط سيرها[1]، هذه المعالم والحدود في حقيقتها مظاهر الإيقاع الشعري التي يوفرها علم العروض وقوانين اللغة للمبدع.

ولعلنا بعد ذلك كله لا نجانب الصواب إذا قلنا إن (الإيقاع الشعري) في تجسده من خلال القصيدة يمثل ـ في نشأته الأولى ـ إيقاع انفعالات الشاعر الداخلية، فالشاعر القديم ابتكر تلك الإيقاعات لأنه رأى فيها تجسيداً لانفعالاته أولاً، وخير معبرٍ قادرٍ على احتواء تلك الانفعالات، والتنفيس عن مكبوتها.

وربما أوهمت بعض الحدود التي وضعت لحد الإيقاع بأنه ـ أي الإيقاع ـ منحصر في بعض مظاهر الوزن والقافية والنبر في مقاطع الكلمات والتفعيلات، ولكن الأمر غير ذلك، إذ إنّ عناصر الإيقاع ومظاهره تتجاوز تلك الحدود إلى ما يثيره وقع الأصوات من إيحاءات تسم ردة فعل المتلقي، وبذلك نظفر بموسيقى خارجية تحكمها قضايا العروض، وأخرى داخلية يحكمها القيم الصوتية الباطنية[*]،

(1) الصورة والبناء الشعري / 9.

(*) هذا التقسيم على وفق الرأي السائد لدى معظم الدارسين، ونعتقد أن هذا التقسيم يمكن تجاوزه، فليس هناك موسيقى داخلية للقصيدة، وأخرى خارجية، كما سيأتي بيانه.

وهي أكثر إثارة من الوزن وبذلك فليس الوزن إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس، قد يفضي إلى الضجر والملل[1]، إذا اعتمد ما يمكن تسميته بـ (زخرفة) من المؤثرات الصوتية التي تمتع الأذن، على أن إيقاع الوزن المنتظم بالنسبة للشاعر المبدع هو الأساس والقاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها، وهي عنصر واحد من عناصر إيقاعية متعددة، يتشكل من مجموعها الإيقاع[2]، وعلى لك فليس المقصود بالإيقاع ما كانت تؤطره آراء العروضيين القدامى في خانات عروضية محددة كالوزن والقافية، بل الإيقاع ـ في حقيقته ـ عنصر عضوي متحرك، يكون بمثابة الدم الساخن الذي يبعث الدفء والتوتر داخل لغة القصيدة، ويشمل الإيقاع بمفهومه الواسع كل ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية، كالتجانس والتكرار بنوعيه: الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقيات أو تقابلات دلالية، وكل ذلك يؤدي بالمتلقي إلى الإحساس بالانسجام داخل العمل الشعري، وعليه فإنه يمكن إيجاز مظاهر الإيقاع في القصيدة بمظاهر متعددة، أولها: البحر وعدد مقاطعه، ثم عناصر بناء البيت الشعري، زد عليه التنظيم النحوي للقصيدة، وفضلاً عن توزيع الأصوات وسائر البنى التي لا تخضع حتماً لتحديد عروضي[3].

ومن المفيد الإشارة إليه ونحن نتحدث عن مظاهر الإيقاع أن جل الدارسين للشعر جروا على تقسيم الإيقاع الشعري أو الموسيقى الشعرية على قسمين: الإيقاع الخارجي وتنحصر مظاهره في (الوزن) المتمثل في البحور الشعرية، والقافية، والإيقاع الداخلي الذي تتمثل مظاهره بأشكال الجناس، وأنواع التكرارات،

(1) في البنية الشعرية، د. محمد راضي جعفر / 4، بحث منشور.
(2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو / 50، نقلاً عن (في البنية الشعرية) / 4.
(3) النظم مطبقاً على النصوص، ميشال أكوني / 59.

والتراكمات الصوتية، وغيرها مما يخرج عن حدود الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) [1].

ولعل هذا التقسيم انبنى في أساسه على عد (الوزن) و (القافية) عنصرين مفروضين على الشاعر من الخارج، فالشاعر ـ على وفق هذا الرأي ـ عندما يبدع قصيدة، يجد أمامه (البحر) و (القافية) جاهزين فيصوغ فيهما قصيدته، بخلاف سائر مظاهر الإيقاع الأخرى التي تكمن في حقيقتها في اللغة، والمبدع هو الذي يطوع تلك العناصر اللغوية لمعجمه الشعري الخاص، فهي أقرب إلى عناصر داخلية وتبدو أكثر اتصالاً بالمعجم الشعري الخاص بالشاعر.

ونعتقد أنه ربما أدى هذا التقسيم، وعد الوزن والقافية عنصرين خارجيين إلى توصيف (الوزن) و (القافية) بكونهما عنصرين تزينيين، ذوي فائدة ثانوية، ومن ثم التهوين من شأنهم في العمل الشعري، بل ربما أوهم هذا التقسيم أيضاً بثانوية دور الوزن والقافية في توصيل الدلالة الشعرية، وعدم ارتباطهما ارتباطاً عضوياً مع تلك الدلالة.

إن الأمر غير ذلك تماماً، فالعروض لا ينشيء الشعر، بل الشعر هو الذي ينشيء العروض[2]، ومن ثم فالصلة بين الدلالة الشعرية وبين العروض صلة تلازمية حميمة، فالدلالة الشعرية في الشعر المبدع هي التي تستدعي الوزن والقافية، ومن ثم فإنهما (الوزن والقافية) يؤديان دوراً مركزياً في إيصال الرسالة الشعرية.

ومن المفيد ملاحظته في هذا المقام أيضاً أن التقسيم السابق للإيقاع الشعري قد يجزيء العمل الشعري، أو عناصر العمل الشعري بين ما هو داخلي وخارجي، ومن ثم التهوين مما هو خارجي، والحقيقة أن القصيدة البديعة هي كل لا يمكن فصل أجزائه بعضها عن بعض، أو إعطاء بعض الأجزاء أهمية أكثر من الأخرى، لأننا

(1) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل / 22، والإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي / 147، بحث منشور.
(2) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ / 265.

في هذه الحالة قد نقول إنه يمكننا الاستغناء عما هو ذو أهمية دنيا دون أهمية الأجزاء الأخرى.

وعليه فإن البحث لن يعتمد هذا التقسيم في الإيقاع، بل إن الإيقاع من وجهة نظر البحث، سيكون كله داخلياً سواء ما تعلق بالوزن والقافية، أم ما تعلق بـ (اللغة الشعرية) من ضروب الجناس والتكرار والتضاد، وصفات الأصوات المفردة، فهذه القضايا هي التي يخلقها الشاعر، ويوجدها العمل الشعري، بعد أن تخضع لمخبر الشاعر الخاص، فتصطبغ بأسلوبه، فيقال حينئذ إن تلك القصيدة من إبداع الشاعر الفلاني، لأنه ترك بصماته واضحة فيها.

ولدراسة الإيقاع في فن الشعر من الصعوبات التي تكتنفه ما ليس في غيره، فدراسة الإيقاع في الموسيقى مثلاً، وكشف قوانينه فيها سهلة موازنة بدراسة الإيقاع في الشعر، إذ إنّ (الموسيقى) فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى، ولا تختلط بشيء، وكذلك الحال في دراسة الإيقاع في الرسم، إذ يمكن تمثل هذه القوانين في توزيع المساحات والظلال والأضواء، أما الشعر فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان، لأن الصورة الأولى زمانية مكانية في وقت معاً، لذلك كان من الطبيعي أن نبحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل في الصور الصوتية، وكما يمكن أن تتمثل في الصورة المكانية، وتتمثل قوانين الإيقاع لدى البلاغة العربية في التساوي والتوازي والتوازن والتلاؤم والتكرار، وهي جميعاً تعمل في وقت واحد[1]، وقد ترك البلاغيون القدماء إرثاً ضخماً من الدراسة في الكشف عن مظاهر الإيقاع في القول البليغ كما كانوا يصطلحون عليه، من ذلك قول قدامه: " وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظٍ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظٍ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف

(1) الأسس الجمالية في النقد العربي / 221.

بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير اللفظ، وتكافؤ المعاني المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني "[1]، إن هذا الاستقصاء لمظاهر الإيقاع في اللغة يكشف عن عقلية فاحصة دقيقة، ونظر ثاقب استطاع أن ينظر في لغة العرب، ويكشف عن مظاهر الإيقاع فيها، وممّا يفيد هذا الوصف دحض مزاعم من هون من شأن ألوان البديع زاعماً أن البلاغيين العرب القدماء قد قصروا دورها على التزيينيي الثانوي، بل الأولى أن يقال ـ من خلال نص قدامة وغيره ـ أنهم جعلوا دور مظاهر الإيقاع جنباً إلى جنب مع دور الاستعارة وسائر فنون البلاغة الأخرى، وهذا يكشف عن وعيهم العميق للنصوص، ونحن لا ننكر غلو قسم من أدباء القرن الخامس الهجري وما بعده في توظيفها حتى جاءت نصوصهم مثقلة متكلفة بفنون البديع، فجعلها أقرب إلى ألوان الأسجاع الفارغة، غير أن هذا لا ينسحب على صور الإيقاع من حيث دورها في بناء القصيدة الشعرية المبدعة، وستتمحور دراسة الإيقاع حول الأوزان والقوافي، والتكرار بأنواع أربعة هي: تكرار الأصوات (الفوينمات)، وتكرار المفردات: أسماء وأفعال، وتكرار الأساليب، فضلاً عن التجنيس الاشتقاقي، وما يتخللها من الترصيع.

الأوزان:

اقترن ذكر الشعر منذ اللحظة الأولى لدراسته بسمة (الوزن)، ولذلك فإن الدارس للنقد الأدبي العربي القديم يوافقه غير مرة حد النقاد للشعر بأنه كلام موزون ومقفى، هذه الرؤية للشعر على ما فيها من مآخذ، فإن لها أهمية فيما نحن بصدد دراسته، إذ توحي بارتباط الشعر ارتباطاً تلازمياً بالوزن، إذ يعد ـ أي الوزن ـ ركناً أساسياً من أركان الشعر، وهذا الركن أكثر ثباتاً من بين عناصر العمل الشعري[2]، فعلى الرغم من التغيرات التي اعترت بقية العناصر، فإن عنصر الوزن في شعرنا

(1) جواهر الألفاظ / 3.
(2) مباديء النقد الأدبي، ريتشاردز / 188.

العربي قد بقي صامداً أمام محاولات التغيير والتجاوز التي هدفت إلى تحديث القصيدة العربية،إذ لم يستطع الشعراء العرب على تعاقب أجيالهم من تجاوز ظاهرة (الوزن) الشعري، وكذلك الحال بالنسبة للمتلقي، إذ صارت تلك الظاهرة (الوزن) مجموعة أبنية موسيقية، أو نظماً نغمية مترسبة، وراسخة في ذهنه، ما إن يشرع في قراءة قصيدة، حتى يبتدره وزنها، ليحقق نوعاً من الاستجابة معها، وعلى هذا التأسيس فإن (الوزن) طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، مما يسبب تشتيتاً بالانتباه، فيأتي الوزن ليودي دور الجامع لأشتاته[1]، وسمة (الوزن) في الشعر تؤدي دور المنبه، لما فيها من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمعه، لتتكون منها جميعا تلك السلسة المتصلة الحلقات، التي تنسجم كل حلقة فيها مع بقية الحلقات، وتنتهي بعد عدد معينٍ من المقاطع بأصوات معينة سميت (القافية)، فالوزن كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً، وحجماً خاصاً، ولوناً خاصاً، فإذا انتقلت في شئ من هذا أصبحت نابيةً غير منسجمة مع نظام العقد[2]، وعلى هذا فان (الوزن) يمثل مظهراً من مظاهر الانسجام بين عناصر العمل الشعري، بل إنّ الانسجام في القصيدة يتمظهر من خلال الوزن، ولذلك فان بعض النقاد رأى أن الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى[3]، وعلى الرغم من المآخذ على هذا الرأي، فإننا نفيد من خلاله أوجه المشابهة بين الإيقاع الموسيقي والوزن، إذ إن الإيقاع الموسيقي يمثل المظهر المحس من الانسجام في اللوحة الموسيقية التي هي في الأساس رموز مكتوبة، يتجسد انسجامها من خلال تنفيذها، فيأتي الإيقاع فيها تجسيداً للانسجام الكامن في أثنائها، وكذلك الوزن الشعري، فأنه يمثل مظهراً محساً من جملة مظاهر الانسجام بين عناصر الشعر، ولذلك فان

(1) أوهج العنقاء / 162.
(2) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس / 13.
(3) نظرية الأدب / 216 - 217.

(الوزن) يوفر " للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالة، وذلك لان البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكسبون هو مجرد نموذج بيت يحدد العناصر الثابتة، ويرسخ حدود التنوعات "[1] ومن المفيد ذكره في هذا المجال إنّ " في الشعر العربي حرصاً عظيماً على عنصر الرنين الموسيقي، فهو يكاد يكون موقوفاً على إطراب الأذن أولاً. فتلاوته لا تجمل إلا صائتةً، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة .. وهذه الصلة الوثيقة التي أحسّها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية "[2]، والوزن بعد ذلك كله عنصر جوهري من عناصر البناء الشعري إلى جانب العناصر الأخرى[3]، ويسهم في دور أساسي في إيصال الدلالة الشعرية، ولهذا فقد أعطاه النقاد القدماء أهمية كبرى، وجعلوه معياراً لوصف الكلام بالشاعرية من عدمها.

ويكتمل علم العروض بتوافر ركني الوزن والقافية، ومن المعضلات التي تواجه دارسي الشعر ـ ولاسيما المعنيين بأساليبه ـ إيجاد علاقة دلالية بين أوزان الشعر العربي، وبين نوع الدلالات والعواطف التي يمكن أن تعبر عنها، وتدل عليها دلالة محددة، وهذه المعضلة أرقت الدارسين منذ العصر الأول لظهور المؤلفات والدراسات للأدب العربي، فالمتتبع لتلك المؤلفات القديمة، يرى أصحابها قد ألمحوا إلى ضرورة أن يبحث الشاعر عن الوزن المناسب للمعاني التي يروم النظم فيها، إلاّ أنهم لهم يقدموا لنا آراءً توضح دلالة البحور، وما يمكن أن تتناسب معها من المعاني الشعرية، من ذلك قول ابن طباطبا فيما ينبغي أن يفعله أي شاعر في نظمه القصيدة، فعليه أن يمحض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه،

(1) الشعرية العربية / 269 - 270.
(2) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر / 4، و الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي / 50 - 51.
(3) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن / 11.

فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني[1]، فهناك إذاً اعتقاد بوجود علاقة بين نوع الدلالة، والوزن الذي يسلس لها، وأما قدامة بن جعفر فيرى أن " اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يكلم بها "[2]، إن ائتلاف المعنى مع الوزن وجه من وجوه التناسب بين الدلالة والبحر الشعري، ومن ثم فهذا يعني المناسبة بين نوع العاطفة أو الانفعال وبين الوزن الشعري.

وعلى الرغم من وفرة مثل تلك الإشارات السابقة، إلاّ أننا لم نجد رأياً محدداً وواضحاً استطاع الربط بين بحور الشعر العربي وبين نوع الدلالات والانفعالات التي يمكن أن تعبر عنها.

وفي العصر الحديث استمرت تلك المعضلة دون أن يوجد لها قول فصل، ومن المهم في هذا المجال الإشارة إلى رأي الدكتور إبراهيم أنيس في هذه المسألة، إذ قال: " إنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر، أما في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها، ويمتلكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، ثم لا يكاد الشاعر ينظم في هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات، ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات، أو في الدعوة إلى شن قتال، ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان

(1) عيار الشعر / 5.
(2) نقد الشعر / 18 - 19.

من الهاديء الرزين الذي يتطلب التأني والتؤده، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة، وأوزان كثيرة المقاطع، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، وأما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده ... وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر إلى بعض الأذهان(*) "[1]، ويمكن أن نخلص من ذلك كله إلى بدهية لا يختلف عليها دارسان، وهي كون المعنى الشعري في كنهه انفعالاً وجدانياً يعتمل في نفس الشاعر، فيترجمه الشاعر ـ على وفق كون الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره ـ إلى قصيدة شعرية، ويمثل الشعر في جوهره مجموعة من الإيقاعات والأوزان، مما يعني أن تلك الإيقاعات ستتمظهر على وفق فحوى الانفعالات الوجدانية الأولى التي ولدت في نفس مبدعها الشاعر، ولهذا ستكون الأوزان الشعرية متناسبة إلى حدٍ ما مع الانفعالات الشعورية، ومن ثم الدلالات الشعرية.

وبناء على تلك البدهية، فقد " اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره "[2] وبدهي أن تجارب الشعراء متنوعة ومختلفة، بل تجارب شاعر بعينه تتغير من موقف إلى آخر.

(*) وهنا تأتي إشارة القدماء إلى روية زهير في نظمه، وأنه من أصحاب الحوليات، مما سيؤثر على نوع البحور التي استعملها.

(1) موسيقى الشعر / 177 - 179.

(2) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر / 14. و الشعرية العربية / 268 - 270.

وقد أيد الدكتور محمد النويهي[1] رأى الدكتور أنيس، فرأى وجود نوع من التناسب بين البحور الشعرية، وبين نوع العواطف والانفعالات التي تصلح للتعبير عنها، أو قالباً لها، فبحر الطويل ـ على سبيل المثال ـ بتفعيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع في الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة ...

وبحر (الكامل) المكون من (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يبدو لنا أكثر سرعة وعجلة، لأنه يحتوي شطره على تسعة مقاطع قصيرة، وستة طويلة، على أن من الواجب التنبيه عليه أن عدد المقاطع ليس مهماً في قياس سرعة البحر، بل ترتيب المقاطع وتتابعها، فبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، يتساوى مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) في احتواء كل منهما على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة، هذا بصرف النظر عما بداخلهما من الزحافات والعلل بطبيعة الحال، ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة، ويبدو لنا الرجز على درجة من الإسراع والعجلة، وهذا يجعل الخفيف صالحاً لحمل عواطف رزينة هادئة، لا يصلح لها الرجز.

وقد اعترض بعض النقاد على ذلك، بدليل أن البحر الواحد يستعمل في أنواع العواطف وقد تكون متغايرة، وهؤلاء النقاد قد غفلوا عن تفاوت درجات الانفعال في النوع الواحد من العاطفة[2].

وإذا استقرينا نسبة استعمال البحور في ديوان زهير لرأينا أنه وظف البحور الآتية:

(1) الشعر الجاهلي: 1 / 60.
(2) الشعر الجاهلي: 1 / 61.

(الطويل، الكامل، الوافر، البسيط، المتقارب، الخفيف، المسرح، الرمل) وفيما يأتي جدول بياني يوضح نسبة توظيفها في شعره، وعدد أبيات كل قصيدة وظفت فيها تلك الأوزان الخليلية.

الجدول (1)

عدد مرات استخدامه

البحر	نسبة استعماله	النسبة المئوية
الطويل	15	%30
الكامل	11	%22
الوافر	10	%20
البسيط	10	%20
المتقارب	1	%2
الخفيف	1	%2
المسرح	1	%2
الرمل	1	%2
المجموع	50	%100

الجدول (2)

عدد أبيات القصائد

الطويل	الكامل	الوافر	البسيط	المتقارب	الخفيف	المتسرح	الرمل
56	35	62	46	17	15	10	13
43	23	31	33				
42	20	16	32				
39	10	13	30				
25	8	13	21				
24	8	6	15				
21	7	5	13				
19	5	4	9				
19	5	3	8				
9	4	3	8				
8	3		2				
8							
5							
3							
3							

وإذا نظرنا نظرة فاحصة في الجدولين السابقين اللذين تضمنّا إحصائية الأوزان التي استعملها زهير، لرأينا أن وزن(الطويل) استأثر بأعلى نسبة من حيث عدد وروده في الديوان، ومن حيث عدد أبيات قصائده، وليس هذا بغريب إذا علمنا أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن، وأهم الأغراض التي يستعمل فيها: الحماسة والفخر والقصص، ولهذا السبب كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي[1]، ومن سماته أنه تام لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، والمقصود بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي، وهذا سبب تسميته بالطويل[2]، ولهذا فهو يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة[3]، ولذلك فهو مناسب لاحتواء انفعالات الشاعر، والتنفيس عن مشاعره، فضلاً عن مقدرته في تصوير الأحداث القصصية، ولذلك وجدنا زهيراً يوظفه في سياقات المديح بصورة ملفتة للنظر[4]، وفي هذه السياقات تأتي مواضيع الوصف، سواء أكان موجها للرحلة أم الراحلة، أم المكان، والحديث عن الأحلال والنسيب، وما يرافقه من أجواء حزينة، وقد يكون ذلك كله مترافقاً مع فخر الشاعر بنفسه، ولاسيما في حديثه عن الرحلة، وإلى جانب المديح فهناك الرثاء[5]، ومعلوم أن زهيرا كغيره من شعراء الجاهلية لم يكن يباشر غرض المديح مباشرة بل يمر عبر محطات تبدأ بالوقوف على الطلل والنسيب ثم وصف الرحلة والراحلة، وما يواجهه فيها من أحداث ثم يخلص إلى المديح، ولاشك أن ذلك يحتاج إلى سياق أو تراكيب تكون قادرة على تضمن انفعالات الشاعر، ومشاعره تجاه الممدوح، من ذلك معلقته التي افتتح بها ديوانه، إذ تتكون من عدة وقفات أو لوحات، اللوحة الأولى وصف

(1) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي / 43 - 44.
(2) م ن / 43.
(3) الشعر الجاهلي: 1 / 60.
(4) على سبيل المثال ش د / 96 - 115، 124 - 144، 219 - 236.
(5) على سبيل المثال ش د / 284 - 292، 340 - 341.

دمنة (أم أوفى) [1]، وهي لحظات تهيج فيها انفعالات الشاعر وعواطفه التي يعتريها الحزن والأسى على (أم أوفى) وديارها، ولاشك أنها تحتاج سياقات أو تراكيب ممتدة كثيرة المقاطع، لتكون أقدر على التعبير عنها، وتستمر (6) أبيات، ثم يأتي وصف الظعينة[2] التي حملت فتيات القبيلة، ومنهن صاحبته، ويستغرق (9) أبيات، وهو وصف مشوب بعاطفة الحزن والأسى الذي تتخلله أجواء قصصية تحكي الظعائن وحلها، ثم يأتي الجزء الخاص بمديح هرم بن سنانٍ والحارث بن عوف[3]، وهو مديح ملفوف بوصف صنيعهما، ويحكي ما قاما به من إصلاح ذات البين، ويستغرق (9) أبيات، ويليه الجزء الخاص[4] بمخاطبة المتحاربين، وهو خطاب يفيض بمشاعر الغضب وعدم الرضا التي انفجرت على لسان الشاعر شعراً هادراً ساخطاً على فعل أولئك المتحاربين، ويستغرق (22) بيتاً، ويختم تلك المطولة بحكم[5] استخلصها من حياته الطويلة، ومن الأحداث التي عاصرها ولاسيما حرب البسوس، وهي تجارب عبارة عن مجموعة مشاعر ملفوفة بشيءٍ من الحزن، وشيءٍ من وقار الشيخوخة المتصفة بالتؤدة في توصيف الأشياء، وعلى العموم فإن معلقة زهير من شعر الكهولة، وقد صرّح بذلك، إذ قال[6]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

وغلب على أسلوبها تأرة الحزن والأسى، وأخرى الغضب والتوتر، وثالثة الأسلوب القصصي الحكائي، ورابعة هدوء الشيخوخة ووقارها، وكل ذلك يحتاج إلى رحابة تفعيلات الطويل، وقوة موسيقاه، ولطف مقاطعه[7].

(1) ش د / 4 - 8.
(2) ش د / 9 - 14.
(3) 14 - 17.
(4) ش د / 18 - 28.
(5) ش د / 29 - 32.
(6) ش د / 29.
(7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها، د. عبد الله الطيب المجذوب: 1 / 93.

وسنحاول تلمس فاعلية (الوزن) لوزن الطويل في بناء وصف (الظعائن)، إذ قال[1]:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحملن بالعلياء من فوق جرثم
علون بأنماطٍ عتاقٍ وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم
وفيهن ملهى للطيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم
بكرن بكوراً واستحرن بسحرةٍ فهن ووادي الرس كاليد في الفم
جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرم
ظهرن من السوبان ثم جزعنه على كل قيني قشيب ومفأم
وورکن في السوبان يعلون متنه عليهن دل الناعم المتنعم
كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم
فلما وردن الماء زرقا جمامه وضعن عصي الحاضر المتخيم

إن الوزن الذي بنيت عليه القصيدة هو (الطويل المقبوض)، وهو ما كانت عروضه مقبوضة وضربه كذلك، كما بدا من خلال تقطيعهما عروضيا:

ب - - / ب - - - / ب - - / ب - ب -
ب - - / ب - - - / ب - - / ب - ب -
ب - ب / ب - - - / ب - - / ب - ب -
ب - - / ب - - - / ب - ب / ب - ب -
ب - - / ب - - - / ب - ب / ب - ب -
ب - - / ب - - - / ب - ب / ب - ب -
ب - ب / ب - - - / ب - ب / ب - ب -

(1) ش د / 9 - 13.

ب ـ ب / ب ـ ب ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ب ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ب / ب ـ ـ ـ / ب ـ ب / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ب / ب ـ ب ـ

ب ـ ب / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ب / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ب ـ

ب ـ ب / ب ـ ـ ـ / ب ـ ب / ب ـ ب ـ

ومما يلحظ في هذا الوزن أن (زحاف القبض) أطرد في أجزائه، فتفعيلة (فعولن / ب ـ ـ) قد استحالت بفعل (القبض) إلى (فعول / ب ـ ب)، وكذلك (مفاعلين / ب ـ ـ ـ) قد استحالت (مفاعلن / ب ـ ب ـ)، إن " زحاف القبض في ضرب الطويل يجعل هذا التشكيل الأشهر والأكثر سلاسة على اللسان والأكثر في النظم "[1]، إن هذا الزحاف لم يصب العروض والضرب، بل تكرر في مواضع أخرى من الوزن، ولعل السبب في إحداث هذا الأثر لذلك الزحاف يكمن في تحول السكون في (فعولن) إلى حركة الضم (فعول)، مما يعطي المنشد قابلية الاستمرار، ويوسع في الحركة، وأما في العروض والضرب، فتكمن الأهمية الإيقاعية لزحاف القبض من خلال التغيير الذي يحدثه في (مفاعيلن)، التي تستحيل (مفاعلن)، وإيقاع التفعيلة المقبوضة أسرع من التامة، وهذا ينسجم مع أجواء الحركة المصاحبة لوصف تلك الظعائن، تلك

(1) المنهل الصافي / 31.

الحركة السريعة، التي أبعدتها عن عين الشاعر وصاحبه، وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف الوزن في تصوير الحدث الذي ركز عليه في هذا الجزء من القصيدة.

ويأتي بدرجة أقل (الكامل) من حيث عدد القصائد التي نظمت عليه، ومن حيث عدد الأبيات، وقد سمى (كاملاً) لكماله في الحركات، وهو أكثر الأوزان حركات، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة[1]، وهو لذلك يبدو أكثر سرعة وعجلة، فضلاً عن احتوائه تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة[2]، لذلك فهو أقرب إلى الشدة منه إلى اللين، إذ إن فيه نوعاً من الحدة والتسارع، تمنع الشاعر من الإبطاء التأملي ـ كما في الطويل ـ لذا قل أن يبحر فيه شاعر متفلسف، أو ممعن في الحكمة، مما جعل هذا الوزن لا يصلح للهدوء، والتأمل والتؤودة[3]، وقد وظفه الشاعر في المديح[4]، كما وظفه في الرثاء[5]، إلا أن الناظر في مديح زهير على وزن (الكامل) ومديحه على وزن (الطويل) يجد فرقاً واضحاً من حيث أجواء المديح التي يغلب عليها الحركة والانتقال السريع، من ذلك مدحيته لهرمٍ، إذا استهلها بمقدمة طللية لم يمكث فيها مكوثه في طللية المطولة، إذ قال[6]:

لمن الديار بقنة الحجر ... أقوين من حجج ومن دهر

لعب الرياح بها وغيرها ... بعدي سوافي المور والقطر

قفراً بمندفع النحائت من ... ضفوى أولات الضال والسدر

دع ذا وعد القول في هرمٍ ... خير الكهول وسيد الحضر

تالله ذا سماً لقد علمت ... ذبيان عام الحبس والأصر

(1) فن التقطيع الشعري / 95.
(2) الشعر الجاهلي: 1 / 60.
(3) المنهل الصافي / 24.
(4) على سبيل المثال ش د / 86 - 95، 253 - 257، 268 - 278.
(5) ش د / 382 - 386.
(6) ش د / 86 - 88.

أن نعـــم معتـــرك الجيـــاع إذا خـــب السفيروســـابيء الخمـــر

ومما يلحظ على هذه المقدمة الطللية، أن زهيراً لم يطل المكوث فيها، كما مكث في مقدمة معلقته ـ على سبيل المثال ـ ولم يتأمل في أجزائها كما تأمل في مقدمة المعلقة، وهكذا فالمقام ليس مقام مكوث وانتظار، بل سفر وترحال، ولهذا خاطب نفسه (دع ذا)، ولعل الشاعر في انتقالته السريعة هذه إلى الممدوح، وعدم ذكره الأجزاء الأخرى للقصيدة الجاهلية، أراد التدليل على أهمية الممدوح، ووزنها على الشكل الآتي:

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ومما يلحظ على وزن هذه الأبيات أن الشاعر وظف زحاف الإضمار[1] في البيت ثلاث عشرة مرة، فاستحالت (متفاعلن) إلى (متفاعلن)، كما جاء ضربه احذ[2] مضمر، ولعل في ذلك النمط من الأوزان انسجاماً مع عنصر الحركة السريعة التي

(1) الإضمار: تسكين الثاني المتحرك من (متفاعلن)، فيصبح (متفاعلن).
(2) علة (الحذذ): علة نقص، وتحدث بإسقاط الوتد المجموع (علن) من (متفاعلن)، فتصبح (متفا)، وقد يصيبها (الإضمار). المنهل الصافي / 26 - 27.

أراد الشاعر أن يجسدها في القصيدة كلها، ومما يلفت النظر أيضاً أن التفعيلات المضمرة شكلت أكثر من نصف العدد الكلي لتفعيلات الأبيات، وهذا يؤدي إلى اقتراب (الكامل) في هذه الحالة من وزن (الرجز) من حيث سرعة إيقاعه[1]، وهذا واضح من خلال تفعيلاته المضمرة التي تشبه تفعيلات الرجز، وهذا كله ينسجم ـ كما قلنا ـ مع أجواء السرعة والحركة التي سادت القصيدة بأجمعها، وهكذا أسهمت موسيقى (الكامل) في خدمة دلالة القصيدة، وانسجمت معها.

وفي قصيدة رثى فيها هرم بن سنان، نرى الشاعر يضمن أبياته انفعالاته الجياشة التي تحكي مدى مصابه بفقد المرثي، إذ قال[2]:

فاستأثر الدهر الغداة بهم ... والدهر يرميني ولا أرمي

لو كان لي قرناً أناضله ... ما طاش عند حفيظةٍ سهمي

أو كان يعطي النصف قلت له ... أحرزت قسمك فاله عن قسمي

يا دهر قد أكثرت فجعتنا ... بسراتنا وقرعت في العظم

وسلبتنا ما لست معقبه ... يا دهر ما أنصفت في الحكم

أجلت صروفك عن أخي ثقةٍ ... حامي الذمار مخالط الحزم

ووزن تلك الأبيات:

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

(1) المنهل الصافي / 27.
(2) ش د / 385.

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ـ ـ

ومما يلحظ على وزن هذه الأبيات أن الشاعر أدخل (الإضمار) في (سبع عشرة) تفعيلة، مقابل سبع تفعيلات صحيحة، زد على ذلك الإضمار في ضرب الأبيات، وهذا يعني غلبة عنصر التسارع في إيقاع الأبيات، وهذا التسارع ينسجم وأجواء الأبيات التي تفيض بانفعالات الغضب، المؤدي إلى تسارع الأنفاس، وهذه الأجواء لا تنسجم مع طبيعة التأمل والتفكر في حقيقة الموت والحياة الذي يطبع قسماً من قصائد الرثاء، بخلاف هذه القصيدة، وهذا ما يؤكد الاستنتاج الذي مر في صفحات سابقة من أن الانفعالات تختلف درجتها وإن كانت في الموضوع نفسه.

ويمثل بحر (الوافر) و (البسيط) النسبة الثالثة بعد بحري (الطويل) و (الكامل)، إذ وظفهما الشاعر عشر مرات لكل منهما.

فأما الوافر فسمي كذلك لوفور أوتاد أجزائه، وقيل لوفور حركاته، لأنه ليس في أجزاء الأوزان المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه، وهو من أكثر البحور مرونة، يشتد ويرق كيفما شاء الشاعر، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء[1]، إن وفرة حركات تفعيلاته قد أكسبه سمة نغمية فيها سرعة وتتابع[2]، وقد وظفه الشاعر

(1) فن التقطيع الشعري والقافية / 84.
(2) المنهل الصافي / 28.

في سياقات التهديد[1]، والهجاء[2]، والرثاء[3]، إلا أن غرض الهجاء مثل أكثر سياقات الوافر، ويقابله من حيث قلة الورود الرثاء، ومن سياقاته أيضاً المديح[4]، من ذلك قوله في مدح هرم بن سنان[5].

غـــدت عـــذ التـــاي فقلـــت مهـــلا ... أفـــي وجـــدٍ بســـلمى تعـــذلاني

فقـــد أبقـــت صـــروف الـــدهر منـــي ... عـــروف العـــرف تـــراك الهـــوان

وقـــد جربتمـــاني فـــي أمـــورٍ ... يعـــاش بمثلهـــا لـــو تعقـــلان

محـــافظتي علـــى الجلـــى وعرضـــي ... وبـــذلي المـــال للخـــل المـــداني

وصـــبري حـــين جـــد الأمـــر نفســـي ... إذا مـــا أرعـــددت رئـــة الجبـــان

وحفظـــي للأمانـــة واصـــطباري ... علـــى مـــا كـــان مـــن ريـــب الزمـــان

وذبـــى عـــن مـــآثر صـــالحاتٍ ... بمـــالي والعـــوارم مـــن لســـان

وكفـــي عـــن أذى الجيـــران نفســـي ... وإعلانـــي لمـــن يبغـــي علانـــي

ومـــولى قـــد رعيـــت الغيـــب منـــه ... ولـــو كنـــت المغيـــب مـــاقلاني

ووزن هذه الأبيات:

ب - - - / ب - ب ب - / ب - -

ب - - - / ب - - - / ب - -

(1) ش د / 184 - 192.
(2) ش د / 56 - 88، 300 - 305، 337 - 338.
(3) ش د / 320.
(4) ش د / 206 - 213، 327 - 328، 346 - 358.
(5) ش د / 346 - 349.

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ

ب ـ ـ ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

إن الناظر في هذه الأبيات يلمح الشاعر لم ينتظر أو يمهد لكي يرد على (العذالتين) اللتين كانتا تلحيانه في حبه لـ (سلمى)، وكأن الشاعر رمز بهذا الوجد لعلاقته بالممدوح، إذ جعل ذلك الحديث بمثابة الممهد إلى تلك العلاقة الحميمة، التي لا يرضى لأحد أن يعكرها، ومما يلحظ في أوزان الأبيات أنها على الوافر التام

المعصوب[1]، فأما صفة (التمام) فتوفر للشاعر مجالا أرحب ليضمن انفعالاته، أو ما استطاع منها في أوزانه، من خلال كثرة المقاطع القصيرة، وجاء (العصب) الذي أصاب ثماني وعشرين تفعيلة في هذه الأبيات، ليحدث سمة إيقاعية متصفة بالإسراع والتتابع، ولعل لهذا السبب أكثر الشاعر من هذا الزحاف، والأبيات السابقة في الفخر الذاتي، وقد انسجمت دلالتها مع إيقاع الوافر المتسارع الشديد.

وأما البسيط فيتم بانبساط أسبابه، أو مقاطعه الطويلة، أي تواليها، ومن ثم امتدادها، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حال خبنهما، إذ تتوالى فيه ثلاث حركات[2]، فهذا البحر منبسط يتسع لحمل المعاني والأفكار، إذ يصلح لحمل المتناقض منها كالعنف واللين، وحمل معاني التأمل، وهو على هذا ذو صيغ إنشائية، ولا يكاد يفي بالأخبار وفاءه بالإنشاء[3]، وقد وظفه الشاعر في أغراض متعددة، منها المديح، وهو أكثرها[4]، والهجاء[5].

هذه هي أهم البحور التي وظفها الشاعر، وإكثاره من أوزان (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط) ينسجم مع السمة الأسلوبية التي شاعت عنده، وهي ميله إلى تحقيق دلالته الشعرية، واستقصائها، وهذه الأوزان تتضمن تفعيلات (مفاعلين، متفاعلن، مفاعلتن، مستفعلن)، ومن الملاحظ أن هذه التفعيلات تتكرر في البحور التي تكونها، وهذا التكرار لها، مع ما تتمتع به من حركات متتابعة، ونوع المقاطع المكونة، يوفر للشاعر إمكانية استغراق معانيه الشعرية، وهذا ينسجم مع السمة الأسلوبية التي عرف بها زهير.

---

(1) العصب: زحاف يحدث عند تسكين الخامس المتحرك من (مفاعلتن)، لتصبح (مفاعلتن)، المنهل الصافي / 29.
(2) فن التقطيع الشعري / 67.
(3) المنهل الصافي / 34.
(4) ش د / 33 - 55، 116 - 123، 145 - 163.
(5) ش د / 305 - 308.

القوافي:

الناظر في مؤلفات دارسي الشعر العربي، يجد أكثر من تعريف للقافية، فمنهم من رأى أن القافية " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن "[1] ومنهم من رأى أن القافية تتمثل في " آخر كلمة في البيت "[2]، ومنهم من رأى أنها " الحرف الأخير من البيت "[3]، وإذا نظرنا في التعريفين الأول والثاني، فإن ثمة جامعاً مشتركاً بينهما، يتمثل في وجود تركيب من الصوامت والصوائب، أو الحروف والحركات، وعلى هذا فيمكن تعريف القافية بأنها " شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية "[4].

وكما عني القدماء في دراستهم بأوزان الشعر، وحاولوا ربطها بدلالته، فكذلك عنوا بالقافية، وربطوها بدلالات الشعر[5]، وحسبنا من ذلك قول أحد القدماء " إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته "[6]، فهذا يعني أن المعنى هو الذي يتطلب القافية، ولأهمية القافية عند القدماء، فقد استخدمت عندهم للدلالة على القصيدة، كما قال ابن رشيق: " ومنهم جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع ومجاز "[7]، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على الكل يدل على أهمية ذلك الجزء[8].

(1) فن التقطيع الشعري والقافية / 213.
(2) م. ن / 213.
(3) م. ن / 213.
(4) م. ن / 213.
(5) نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، د. مصطفى الجوزو / 19، 37 - 40.
(6) البيان والتبيين، الجاحظ: 1 / 129.
(7) العمدة: 2 / 145.
(8) الموازنات الصوتية، د. محمد العمري / 43.

ولو نظرنا بعمق إلى آراء القدماء في أهمية القافية، لوجدنا أن هناك أسباباً كامنة لذلك، ولعل منها دور القافية في الوجه الموسيقي الغنائي للشعر، إذ إنّ الشعر قد وجد في الأصل للغناء، أي للتلحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، أو نغمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي "[1]، فالقافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لأصوات معينة[2]، ومن وظائفها ولاسيما في الشعر العربي القديم أنها تؤدي دور الضام لأبيات القصيدة، عندما تتحول أبياتها إلى وحدات مستقلة في دلالتها، بحيث يمكن إسقاط أحدها، وتقديم بعضها على بعض[3]، وقيام (القافية) بدور الضام لأبيات القصيدة، يمكن أن تصنف وظيفة جمالية، على أساس أنها تشير إلى نهاية البيت الشعري[4]، وربما نفهم مما تقدم من الوظائف أنها مجرد وظيفة صوتية، والحقيقة أن القافية ليست تشابهاً صوتياً مجرداً، بل هي بنية دلالية ذات علاقة ببناء القصيدة، ويجب على " الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى، وإلاّ فلا لزوم لها على الإطلاق، لأنها ستغدو عبثاً على القصيدة تخفض من سموها الجمالي، ولعل القانون الأهم الناظم لموائمة القافية وجماليتها، والدال على انتظام آليتها وكما طواعيتها، هو: كلما أمعنت ألفاظ القافية بعداً عن الاضطرارية، كانت متمكنة في موضعها "[5]، وتكمن وظيفة (القافية) دلالياً في كونها تضبط المعنى، وتحدده تحديداً كاملاً، وتشد البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت محلولة مفككة[6] ـ كما تقدم ـ وهكذا فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت ودلالته هي التي

(1) فن التقطيع الشعري والقافية / 215.
(2) نظرية الأدب / 208.
(3) الأسس الجمالية في النقد العربي / 243.
(4) نظرية الأدب / 208.
(5) مقالات في الشعر الجاهلي / 263.
(6) فن التقطيع الشعري والقافية / 221.

تحدد القافية[1] والقصيدة المبدعة تكون فيها القافية مشتركة اشتراكاً حيوياً في تشكيل دلالتها[2]، بحيث تكون تلك القافية جزءاً حيوياً من بنى القصيدة وعناصرها، ولذلك فإنها ليست عنصراً تابعاً لشيء آخر، بل هي من حيث موقعها بين عناصر القصيدة صورة تتعاضد مع غيرها من العناصر، وتتآزر لإيجاد النص الشعري، ولذلك لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالدلالة الشعرية للنص[3].

ومن المفيد أن نشير إلى قضية مهمة في شأن هوية (القافية) بوصفها عنصراً دالاً وحيوياً في البنية الشعرية، وهي انسجام (القافية) مع البناء الشعري، والدلالة الشعرية، وكيفية حدوث هذا الانسجام، فالقصيدة ـ كما هو معروف ـ تكون فكرة كامنة في ذهن مبدعها، وكلما كان ذلك الذهن متصفاً بالإبداع، ومقترباً من وصف (الخلاق)، وفوق ذلك منسجماً في داخله، فإنه سيكون قادراً على اختيار ألفاظ عمله الشعري من معجمه الخاص، بحيث تكون تلك الألفاظ منسجمة فيما بينها، ومتناسقة مع فكرة القصيدة وموضوعها، والقافية قبل كل وصف، هي واحدة من مجموع البنى والألفاظ التي تتشكل منها القصيدة، فهي ـ لذلك ـ ستكون منسجمة أولاً مع البيت الشعري التي تكون خاتمته، وثانياً: مع البناء الكلي للقصيدة، بل نستطيع من وجه آخر أن نعدها دليلاً على انسجام فكر الشاعر، وعلى مقدرته المبدعة، وفوق هذا وذاك، فإن فيها بعداً نفسياً، إذ إن فيها إيحاءً بأجواء الشاعر النفسية، سواء أكانت فرحاً أم حزناً، غضباً أم رضاً، إلى غير ذلك من أوصاف لمشاعر النفس، ولهذا ليس مستغرباً أن يعاني الشاعر ـ ولاسيما القديم ـ في اختيار قافيته، فقد كان يسهر الليالي عله يقتنص القافية المناسبة، وبخاصة الشعراء أصحاب الصنعة[1]، ومنهم شاعرنا زهير بن أبي سلمى.

---

(1) بنية اللغة الشعرية / 74.
(2) موسيقى القصيدة العربية الحرة ـ دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد، محمد صابر، أطروحة دكتوراه.
(3) بنية اللغة الشعرية / 74.
(1) الشعر العربي المعاصر / 114.

وممّا له علاقة بالقافية (حرف الروي)، إذ قسم الدارسون (حروف الهجاء العربية) من حيث ورودها (حرف روي) على أربعة أقسام[1]:

1. حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك الحروف هي: الراء، واللام، والميم والنون والباء والدال والسين والعين.
2. حروف متوسطة الشيوع، وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول، وهي: القاف والكاف، والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
3. حروف قليلة الشيوع، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
4. حروف نادرة في مجيئها رويا، وهي: الذال والغين والخاء والسين والزاي والظاء والواو.

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[2]، ومع هذا فإن لحرف الروي بعداً نفسياً، ودلالة يمكن أن توظف في خدمة طبيعة أجواء القصيدة، فالقاريء للشعر القديم يلحظ كثرة ورود (العين) رويا لقصائد الرثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس (العين) من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع وكل هذه المعاني تنتهي ألفاظها بالعين، كما يلحظ ورود حرف السين روياً لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة[3]. ولاشك أن للأصوات العربية أوصافاً من عدة وجوه، منها: الجهر والهمس، ومنها: الانفجاري والاحتكاكي، ومنها: الشدة والرخوة، وهذه الأوصاف في حقيقتها ترتبط بوضع المتكلم النفسي، بحيث إن هذا الوضع يؤثر في اختيار الألفاظ ذي الأصوات المناسبة للحالة الشعورية.

(1) موسيقى الشعر / 248، وفن التقطيع الشعري والقافية / 215 - 216.
(2) موسيقى الشعر / 248.
(3) الشعر الجاهلي: 1 / 63.

وإذ نظرنا إلى حروف الروي عند زهير، لرأينا أن أكثرها وروداً (الراء واللام والميم والدال)، ثم يأتي بعدها بصورة أقل (الهمزة والدال والنون)، وبنسبة أقل (الباء والجيم والقاف والهاء والياء)، وأقل نسبة (الخاء، العين، الغين، الفاء، الكاف) إذ ورد كل منها لمرة واحدة فقط.

وطالما كان زهير من أصحاب الصنعة، ولم يكن يعلن قصائده على الناس حتى تمكث عاماً فإننا بلا ريب سنجد إنسجاماً مبدعاً بين قوافي قصائده وبين دلالاتها وبنائها بشكل عام، ولنأخذ على سبيل المثال قوله في مدح هرم بن سنان[1]:

لمن الديار بقنة الحجر أقوين من حجج ومن دهر

لعب الرياح بها وغيرها بعدى سوافي المور والقطر

فقراً بمندفع النحائت من ضفوى أولات الضال والسدر

تتضمن هذه المقدمة الطللية فكرة التغيير والتحويل الذي يصيب الوجود، من جراء التقادم الذي خلقه الله، وبفعل عوامل حياتية (الرياح والسيول)، فتلك (الديار) التي اشتبهت على الشاعر لم تعد نفسها التي كان يعرفها، حيث عاش بها وحبيبته، ولذلك بنى المقدمة على الاستفهام الذي خرج إلى معاني الاستغراب والحيرة والتعجب .. ويأتي دور (القافية)، ليعمق تلك الدلالة- أعني دلالة (الحيرة، والتغيير)، لذلك وجدناه

يوظف القوافي (دهر، القطر، السدر)، فطالما كانت الأبيات متمحورة حول فكرة التغيير والذهاب، فإنه من المناسب لتعميق تلك الدلالة توظيف لفظة (الدهر)، إذا ارتبط مفهوم التغيير والفناء في عقيدة الجاهلية بـ (الدهر)، قال تعالى: ﴿ وَقَالُوا۟ مَا هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهْرُ ﴾[1]، وفضلاً عن ذلك فإن العربي ربما نسب

(1) ش د / 86 - 87.
(1) سورة الجاثية، من الآية 24.

الحوادث إلى (الدهر)، وإن لم يكن من (الدهريين) الذين أشار إليهم القرآن الكريم، وقد خاطب زهير في قصيدة أخرى (الدهر)، إذ قال[1]:

يـــا دهـــر قـــد أكثـــرت فجعتنـــا بســـراتنا وقرعـــت فـــي العظـــم

وســـلبتنا مـــا لســـت معقبـــه يـــا دهـــر مـــا أنصـــفت فـــي الحكـــم

ولهذا فقد اتسقت لفظة (الدهر) بوصفها قافية في هذا السياق، فضلاً عن دلالتها اللغوية، إذ إن " الدال والهاء والراء: أصل واحد، وهو الغلبة والدهر، وسمي الدهر دهراً لأنه يأتي على كل شيء، ويغلبه .. قال أبو عبيد: إن العرب كانوا إذا أصابتهم المصائب قالوا: أبادنا الدهر، وأتى علينا الدهر "[2]، ومن عوامل التغيير الطبيعية (القطر)، إذ له دور بالغ في تغيير معالم الأرض، من سنة إلى أخرى، وبسببه لا يعرف سطح الأرض ثباتاً على هيأة، فلذلك حسن الإتيان بلفظة (القطر) في سياقها هذا، فضلاً عن ملاءمتها صدر البيت (لعب الرياح بها)، فالأمطار الشديدة غالباً ما تقترن برياح عاتية، وبذلك استطاع الشاعر أن يرسم صورة نزول الأمطار، ولو تعمقنا في أجواء مقدمة زهير هذه، لرأيناها محفوفة بمعاني الحيرة والدهشة المستوحاة من أسلوب الاستفهام، ولذلك فقد حسن موقع (السدر) في سياقها، إذ إن " السين والدال والراء: أصل واحد يدل على شبه الحيرة، واضطراب الرأي، يقولون: السادر المتحير "[3]، وقد فسر الشارح لديوان زهير لفظة (السدر) على أنها تعني نوعاً من النبات البري[4]، في حين أنه فسر (الضال) بأنه سدر[5]، وهو صحيح، إلا أنه وقع في اضطراب عندما فسر (السدر) في هذا السياق بكونه نباتاً برياً، لأن هذه

(1) ش د / 385.
(2) مقاييس اللغة / 348.
(3) م. ن / 489.
(4) ش د / 87 - 88.
(5) ش د / 87 - 88.

اللفظة عطفت على (الضال) (أولات الضال والسدر)، ولا يجوز أن يعطف الشيء على نفسه.

وانتقل بعد ذلك إلى ذكر الممدوح، فقال[1]:

دع ذا وعد القول في هرمٍ ... خير الكهول وسيد الحضر

تالله ذا قسماً لقد علمت ... ذبيان عام الحبس والأصر

أن نعم معترك الجياع إذا ... خب السفير وسابيء الخمر

ولنعم مأوى القوم قد علموا ... إن عضهم جل من الأمر

ولنعم حشو الدرع أنت إذا ... دعيت نزال ولج في الذعر

ولنعم كافي من كفيت ومن ... تحمل له يحمل على ظهر

حامي الذمار على محافظة الـ ... ـجلى أمين مغيب الصدر

حدب على المولى الضريك إذا ... نابت عليه نوائب الدهر

ومرهق النيران يحمد في الـ ... ـلأواء غير ملعن القدر

ويقيك ما وقى الأكارم من ... حوب تسب به ومن غدر

وإذا برزت به برزت إلى ... صافي الخليقة طيب الخبر

متصرف للحمد معترف ... للنائبات يراح للذكر

جلد يحث على الجميع إذا ... كره الظنون جوامع الأمر

هذا الجزء من القصيدة يمتدح هرماً في كل الظروف، وكل الأوقات والأماكن، في سني القحط، وأيام الخوف، ولحظات لقاء العدو، ولهذا وجدنا الشاعر يوظف قوافيه منسجمة مع تلك المعاني التي تدور حولها المدحية، إذ جاءت لفظة (سيد

(1) ش د / 88 - 93.

الحضـــر) حاوية جميع دلالات المدح والثناء التي تضمنها البيت، حيث جاءت مجملة فيه، ثم أخـــذ في تفصيلها، فالممدوح متمتع بخير الخصال في كل الأوقات، منها وقت الجدب، وجاءت القافيتان (الأصر، وسابيء الخمر) لتعمق تلك الدلالة، ولتحتويها، و (الأصر) الحبس[1]، سواء أقصد به حبس (الماشية) عن الخروج إلى الرعي لئلا تسرق وتنتهب، أم قصد به منع الطعام والشراب عن الآخرين لندرته.

والممدوح كذلك سيد في وقت شيوع الخوف والرهبة، ولذلك وظف الشاعر لفظتي (الأمر، الذعر) لتتناسب مع السياق، ومما يلحظ تناسب قافية (الظهر) مع سياقها، فهذا السياق يتحدث عن كفاية الممدوح لكل ضعيف في قومه، وليس له معين من قرابة وعشيرة يحملونه، ويحملون عنه، فكان الممدوح (ظهر) من لا ظهر له، كما نلحظ التناسب بين لفظة (الصدر) بوصفها قافية للبيت، وبين صدر البيت (حامي الدمار)، فالإنسان المدافع عن شيء يلقى العدو بصدره، فناسبت هذه اللفظة معنى الدفاع عن الشيء، والحماية له، وهكذا كانت لفظة (نوائب الدهر) التي يكون أثرها على (الضعفاء) أشد، وعبر الشاعر عنهم (المولى الضريك)، وكذلك تناسبت لفظة (ملعن القدر) المنفية مع (مرهق النيران)، كما تناسبت لفظة (الغدر) مع (الوقاية)، فالممدوح لا يصيبه غدر الغادرين، لأن له رصيداً من المآثر تقيه، هذه المآثر جعلته (طيب الخبر) لمن يختبره ويبتليه (إذا برزت)، ولذلك فهو (يراح) ويتهلل لكل ما فيه (ذكر) له، لكونه يبحث دائماً عن فعل الخيرات، وتختم تلك الأبيات ببيت هو في حقيقة جماع لتلك الفضائل جميعها:

جلـــــد يحـــــث علـــــى الجميـــــع إذا　　كـــــره الظنـــــون جوامـــــع الأمـــــر

(1) مقاييس اللغة / 63.

وكأن ما ذكرها هي (جوامع الأمر)، فجاءت تلك اللفظة قافية، لتتناسب صدر البيت أولاً، ولتتناسب مع المعاني المتقدمة.

ومما يلحظ على تلك القوافي تكرار بعضها (ومن دهر، نوائب الدهر)، (من الأمر، جوامع الأمر) كما تقابل بعضها في دلالته (ظهر، صدر)، كما نلحظ نوعاً من التجانس الصوتي بين بعضها (الأصر، الأمر)، (الخمر، الخبر)،(القطر، القدر)، (الذعر، الذكر)، ومما يلحظ أيضاً على هذه القوافي ملاءمتها لدلالات القصيدة التي انبت على عدة لوحات دلالية، تشكلت من مجموعها اللوحة الكلية، حيث استهلت بالحديث عن التغيير والتبدل الملفوف بالحيرة، ثم تقرير سيادة الممدوح في كل الظروف وكل الأماكن، في أوقات الشدة والقحط، وزمن الخوف وفقدان الأمن، ووقت الاستقرار.

وأخيراً لعلنا نستطيع أن نجد مناسبة بين حرف الروي (الراء)، وبين دلالات القصيدة، ذلك أن (الراء) صوت لتوي مكرر مجهور[1]، وكأن تكرار (الراء) وتردده المصحوب باستمرارية حركة اللسان فيه إيحاء بإشاعة الشاعر أوصاف الممدوح بين الناس، وترديدها باستمرار، ولهذا ختم تلك اللوحة المدحية بقوله (يراح للذكر).

وقال في قصيدة أخرى يهدد بها بني تميم[2]:

ألا أبلغ لديك بني تميم ... وقد يأتيك بالنصح الظنون

بأن بيوتنا بمحل حجر ... بكل قرارة منها نكون

إلى قلهى تكون الدار منا ... إلى أكناف دومة فالحجون

بأودية أسافلهن روض ... وأعلاها إذا خفنا حصون

نحل سهولها فإذا فزعنا ... جرى منهن بالآصال عون

(1) علم اللغة العام ـ الأصوات، د. كمال محمد بشر / 129.
(2) ش د / 184 - 192.

بكـــل طوالـــة وأقـــب نهـــد مراكلهـــا مـــن التعـــداء جـــون
نعودهـــا الطـــراد فكـــل يـــوم تســـن علـــى ســـنابكها القـــرون
وكانـــت تشـــتكى الأضـــغان منهـــا ذوات الغـــرب والضـــغن الحـــرون
وخرجهـــا صـــوارخ كـــل يـــوم فقـــد جعلـــت عرائكهـــا تلـــين
وعزتهـــا كواهلهـــا وكلـــت ســـنابكها وقـــدحت العيـــون
إذا رفـــع الســـياط لهـــا تمطـــت وذلـــك مـــن علالتهـــا متـــين
ويرجعهـــا إذا نحـــن انقلبنـــا نســـيف البقـــل واللـــبن الحقـــبن
فحلـــي فـــي ديـــارك إن قومـــاً متـــى يـــدعوا ديـــارهم يهونـــوا

شاع في هذه الأبيات أجواء القتال، وغلب عليها وصف عدة القتال، ولاسيما (الخيول)، حيث وصف هيأة تلك الخيول، وجسد حركتها في ساحة القتال، ولذلك عمد الشاعر إلى توظيف قواف عمقت أجواء الحرب التي هدد فيها بني تميم، ورسمت صور خيول الفرسان التي تمرست على القتال، واعتادت أجواء الإغارة، ولذلك فقد استهل أبياته ببيت تهديد للخصم، ونلحظ أن قافيته (الظنون) اتسقت مع مضمون البيت، فالظنون " الذي لا يوثق بما عنده، ولا يكاد يصدق في خبره، ربما صدق، فأتى بالخبر "[1]، فلما كانت دلالة البيت مبنية على تبليغ التهديد، حسن أن يأتي بـ (الظنون) لتنسجم مع دلالة الإخبار، واحتمالية صدقية الظنون في سياق هذا البيت فيه زيادة في تعميق أجواء الرهبة التي قصد زهير تأكيدها وتجسيدها في أبيات القصيدة القادمة، ولذلك كانت قوافية مجسدة لتلك الدلالات، ولاسيما (الحجون، حصون، عون[1]) ثم تأتي القوافي التي تجسد مراسة تلك الخيول، واعتيادها أجواء

(1) ش د / 184.
(1) المقصود بها هنا: الحمير، وهي استعارة، والمقصود بها (الخيل)، وواحد (العون): عانة. ش د / 186.

المعركة (جون، القرون، الحرون، تلين، قدحت العيون، متين، الحقين)، وكلها ألفاظ لها علاقة بوصف الخيول، وهيأتها في أوقات الإغارة، وإذا أخذنا كل قافية في سياقها الخاص الذي ختمته، لوجدناها بمثابة النتيجة الدلالية لوصف الفرس في ذلك البيت، فلفظة (الجون)، جاءت بمثابة النتيجة لكثرة ركل الفارس لفرسه لحضه على العدو، أو لكثرة سيلان العرق منها، حتى استحال أثره سواداً، وكذلك لفظة (القرون) [1]، التي تأتي محصلة لكثرة الطراد والعدو، وأما (الحرون)، فهي الصفة التي دفعت إلى التشكي منها، ولذلك حسن مجيئها في هذا الموقع، ووصفه لعرائك الخيول بـ (تلين)، إنما هو لكثرة خروجها إلى الغزو، وهكذا قوله: (قدحت العيون) [2].

وإذا فحصنا تلك القوافي من حيث علاقتها مع بعضها، لوجدنا نوعاً من العلاقة بين بعضها، فثمة نوع من التجانس بين (نكون، يهونوا)، وكذلك بين (حجون، حصون) و (عون، جون) و (القرون، حرون)، وثمة تقابل في الوزن بين (تلين ومتين وحقين)، وهذه التجانسات والتقابلات أعطت بعداً إيقاعياً، تآزر مع مظاهر الإيقاع الأخرى لرسم الصورة الإيقاعية للقصيدة بكاملها.

ومما يجدر أن نشير إليه في قوافي هذه القصيدة حرف الروي (النون) المضمومة، إذ وصفه اللغويون بأنه صوت أسناني لثوي أفي مجهور، ومن خواصه قوة الوضوح السمعي[3]، أي قوة أثره في السمع، فالنون يشترك في إخراجه ثلاثة أعضاء كما هو واضح، وفوق ذلك فهو مجهور وذو قوة تأثيرية أكبر في السمع، ونعتقد أن هذا ينسجم مع دلالة القصيدة، التي بنيت على التهديد والوعيد، ورسمت أجواء المعركة، وحركة خيولها، فالشاعر استثمر كل امكانات اللغة والأسلوب لتجسيد دلالة قصيدته، بما فيه خواص الأصوات المفردة، وربما لهذا السبب رأينا الشاعر يكثر منها ومن التنوين في معظم القصيدة.

(1) القرون: واحدها قرن، وهي الدفقة من التعرق. ش د / 187.
(2) قدحت العيون: أي غارت في محاجرها. ش د / 191.
(3) علم اللغة العام، الأصوات / 130 - 131.

وفي سياق آخر، وصف ناقته الشديدة الصلبة، إذ قال[1]:

فلمـــا رأيـــت أنهـــا لا تجيبنـــي نهضـت إلـى وجنـاء كالفحـل جلعـد
جماليـة لـم يبـق سـيري ورحلتـي علـى ظهرهـا مـن نيهـا غيـر محفـد
متـــى مـــا أكلفهـــا مفـــازة منهـــل فتســـتعف أو تنهـــك إليـــه فتجهـــد
تـرده ولمـا يخـرج السـوط شـأوها مـروح جنـوح الليـل ناجيـة الغـد
كهمـك إن تجهـد تجـدها نجيحـة صـبوراً وإن تسـترخ عنهـا تزيـد
وتنضـــح ذفراهـــا بجـــون كأنـــه عصـيم كحيـل فـي المراجـل معقـد
وتلـــوى بريـــان العســـيب تمـــره علـى فـرج محـروم الشـراب مجـدد
تبـــادر أغـــوال العشـــي وتتقـــي علالـــة ملـــوى مـــن الغـــد محصـــد

فـي هـذه اللوحـة رسـم الشـاعر لناقتـه ورفيقـة سـفره صـورة فاضـت بمعـاني الصلابة والشدة، فضلاً عن معنى السرعة التي اتسمت بها حركة تلك الناقة، وهي تقطع الفيافي، ومن دلالات الشدة والقوة (الوجناء، كالفحل، جمالية، تجهد)، وهذه الشدة مقترنة بسرعة الحركة العفوية للناقة، التي تحث الخطا في سيرها من تلقاء نفسها، ولذلك فهي (لما يخرج السوط شأوها) و (مروح) و (تنضح ذفراها) و (تبادر أغوال العيش) و (تتقي علاله ملوي)، وكلها تدل على صفة السرعة التي تمتعت بها ناقتـــــــــه، ولكـــــــــي يعمـــــــــق الـــــــــدلالتين السـابقتين (القـوة والسـرعة)، أتـى بقـواف منسـجمة فـي دلالتهـا مـع صـفتي القـوة والسرعة، منها (جلعد، محفد، تجهد، ناجية الغد، تزيد، معقد، محصد)، و " الحاء والفاء والدال: اصل يدل على الخفة في العمل والتجمع "[1] ومنه (المحفد)، ولهذا

(1) ش د / 220 - 224.
(1) مقاييس اللغة / 255.

جعله الشاعر قافية في سياقه، لأن السياق يتحدث عن السير والرحلة، والمناسبة بينهما واضحة. وكذلك (معقد)، إذ إن " العين والقاف والدال: أصل واحد يدل على شد، وشدة وثوق "[1]، وكذلك (محصد)، إذ إن " الحاء والصاد والدال: أصلان، أحدهما: قطع الشيء، والآخر: إحكامه، ... والآصل الآخر قولهم: حبل محصد، أي: ممر مفتول "[2]، وهذه الدلالة تنسجم مع دلالة القصيدة العامة المبنية على دلالتي الشدة ولسرعة.

وهكذا نجد زهيراً قد أبدع في اختيار قوافيه، لتكون متناسبة ومنسجمة في سياقاتها الخاصة، ومع دلالة القصائد العامة.

ومما عضد دلالة الشدة والقوة في وصفه الناقة حرف الروي (الدال)، وهو صوت انفجاري مجهور[3]، والصوت الانفجاري يتطلب جهداً عضلياً عند إخراجه، وفوق ذلك صفة الجهر، ولذلك فإن هذا الوصف منسجم تماماً مع دلالة (الشدة والقوة) التي أنبت عليها القصيدة.

ومن خلال النماذج المتقدمة ظهرت صفات القافية المبدعة التي تكون جزءاً حيوياً من بناء القصيدة العام، بحيث إن الدلالة الشعرية هي التي تولدها، وتجتلبها، وقد أسهمت إسهاماً حيوياً في إخراج القصيدة، وإبداعها، وقد ظهر من خلالها عبقرية زهير في بناء قصائده، إذ لم تعد القافية مجرد منسق إيقاعي صوتي بحت، بل إنها ـ كما مر ـ وحدة دلالية، وجزء حيوي في هيكل القصيدة، ودلالاتها.

التكرار:

(1) م. ن / 654.
(2) م. ن / 249.
(3) علم اللغة العام، الأصوات / 102، و دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر / 316.

يعد التكرار من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، وهو أسلوب تعبيري قديم قدم العربية، ولهذا كثر في أساليب العرب قبل الإسلام، ومثل أحد أساليب التعبير القرآني، وقد تحدث البلاغيون، وكشفوا عن أشكاله، واستنبطوا حدوده[1].

وبما أننا في مجال الكشف عن جوانب الإيقاع في شعر زهير، فإنه من المستحسن الإشارة إلى أن التكرار يمثل أحد قوانين الإيقاع المدركة حسياً[2]، بل ربما كان (التكرار)، أحد أهم قوانين الإيقاع[3]، ذلك أنه لا يقتصر على عنصر بعينه من عناصر البناء الشعري، بل يمتد إلى كل العناصر، سواء أكانت وحدات الوزن أو القافية أو الأصوات، أو البنى الصرفية والنحوية[4]، فكلها تصلح للتكرار داخل القصيدة، والحقيقة إن (التكرار) عنصر من عناصر الفن أياً كان جنسه، ولذا يمكن تعريفه بكونه " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني "[5]، وربما فهم من هذا التعريف أن توظيف (التكرار) قد يكون اعتباطياً، أو على غير نظام يتطلبه، فالشاعر ـ على وفق هذا الرأي ـ له أن يكرر ما يشاء، وكيفما يشاء، والحقيقة إن هذا لا وجود له في العملية الإبداعية، فالقصيدة ـ في كنهها ـ صورة لنفسية مبدعها، وتجسيد لمشاعره المجردة، لذلك فإن أسلوب التكرار من أعقد الأساليب من حيث كيفية توظيفه، ومن حيث دلالته، فقد يتحول التكرار إلى حشوٍ لا داعي له، ومملٍ، لذا فإن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي، الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها، إن للعبارة الموزونة كياناً، ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن

(1) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 1 / 236 - 237.
(2) الأسس الجمالية في النقد العربي / 120 - 121.
(3) معج المصطلحات العربية في اللغة والأدب / 117.
(4) بنية القصيدة، د. عبد الهادي زامر / 222. بحث منشور.
(5) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب / 117.

يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها[1]، ولا يخضع التكرار لما يمكن أن نسميه (القوانين الخارجية) المتعلقة بضوابط اللغة وقواعدها، وقواعد النظم فحسب، بل هناك (قوانين) تتعلق بـ (نفس) الشاعر، وذاته وما يتصل بها، ولاسيما تجاربه النفسية، فكلما كان (التكرار) إلى جانب العناصر الأخرى متصفاً بالتوازن، فإن ذلك يعني توازن نفس الشاعر، وتجربته الشعورية، والتجربة الشعورية مرتبطة بالتجربة الفنية للشاعر، ومما لاشك فيه أن " طبيعة التجربة الفنية ـ ولاسيما الشعرية منها ـ هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً خاضعاً لنظام تكراري معين "[2].

وللتكرار أهمية في مجال التعبير الأدبي، إذ إن له دوراً كبيراً في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإيقاعية[3].

ولا تقتصر وظيفة (التكرار) بأنواعه جميعها على الناحية الإيقاعية الصوتية فحسب، بل هناك دور دلالي، ولا نبالغ إذ قلنا إن (الدلالة الشعرية) هي التي تخلق (أسلوب التكرار)، ولذا فإن للتكرار في العمل الشعري المبدع وظيفة دلالية، وليس من أهدافه سد نقص في الكمية الصوتية للبيت أو الشطر، وإنما يولد من خلال المماحكة أو المزاوجة بين اللغة والنفس، ليكون منتمياً إليها، وقادراً على تلمس الأسلوب الأمثل المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة[4]، ومن وظائفه الدلالية تأكيد غرض من أغراض الكلام، أو المبالغة فيه، هذه المبالغة مرتبطة بموقف المنشيء من المكرر، وبتعبير أدق من دلالة المكرر، إذ إن هذا (المكرر) يمثل مركز ثقل للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، تلك الحالة قد تتصف بشيء من الاختلال في داخل النفس، يحاول الشاعر من خلال أسلوب التكرار أن يخفف من ذلك الثقل

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة / 277، 288.
(2) موسيقى القصيدة العربية الحرة / 213.
(3) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) / 39.
(4) تكرار التراكم وتكرار التلاشي ـ ظاهرة أسلوبية، تطبيق على الشعر العراقي الحديث، د. عبد الكريم راضي جعفر / 9 - 10، بحث منشور.

والضغط[1]، فيعيد إلى النفس توازنها، ومما له علاقة بالموقف النفسي أيضاً أن (المكرر) قد يكون له وضع خاص في نفس المبدع، ولاسيما إذا كان قريباً من نفسه، فيجد المبدع في إعادة ذكره وتكراره نوعاً من اللذة النفسية، وبخاصة في سياقات الغزل والمديح والرثاء، كما سنجد عند زهير بن أبي سلمى.

ويقع التكرار في كل عناصر بنية القصيدة، في الصوت المفرد، وعلى مستوى المفردات، والمستوى التركيبي، عن طريق تكرار أساليب معينة.

وقد وظف زهير أسلوب التكرار في مواضع كثيرة من قصائده، وشكل ملفت للنظر، وأدى هذا الأسلوب وظائف دلالية فضلاً عن دوره في إظهار إيقاع القصيدة، ولا يستطيع الدارس الأسلوبي الفصل بين دوره الدلالي ودوره الإيقاعي، كما يلمح تداخلاً كبيراً بين مستويات التكرار، ابتداءً من مستوى الصوت المفرد ثم مستوى المفردة سواء أكانت اسماً أم فعلاً، وأخيراً مستوى الأساليب، حيث استطاع زهير أن يزاوج بينها بشكل مبدع كما سنرى.

وقبل أن نلج في تحليل نماذج مختارة لمستويات التكرار، لابد من الإشارة إلى أن التكرار عند زهير، يمكن أن تقسمه على أربعة مستويات:

1 ـ تكرار الأصوات، ويمكن أن نسميه (تراكم الأصوات)، 2ـ تكرار الأسماء، 3 ـ تكرار الأفعال، 4 ـ تكرار الأساليب.

1 ـ تكرار الأصوات (تراكم الأصوات):

والمقصود بتراكم الأصوات هو اعتماد الشاعر صوتاً معيناً، أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة، أو السياق كأن يكون سياق البيت، أو سياق القصيدة، وتراكم الأصوات في السياق هو الذي يؤدي دوراً إيقاعياً في أغلب الأحيان، وهذا لا يعني إغفال دوره في المفردة، ومن المناسب الإشارة إليه في هذا المقام أن الصوت المفرد كـ (الباء) مثلاً ليس له دلالة محددة في العربية،

(1) وهج العنقاء / 60 ـ 61، ودلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، د. رحمن غركان / 79، بحث منشور.

وإنما له مجموعة صفات من حيث المخرج ومن حيث الدرجة، من هذه الصفات يمكن للدارس أن يستكنه نوعاً من الاستدلالات على نوع مشاعر المنشيء، وأجواء النص، لذلك فإنه " ومهما كانت المناقشات حول(الرمزية الصوتية)، فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضبطها، وإنما تبقى دراستها ذوقية لا تملك البرهنة لإثبات وجاهتها "[1]، ويمكن أن يرد على من يرى أن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في السياق له دلالة، بأن هذا التراكم أو التكرار إنما يعود إلى طبيعة استعمال اللغة لأصواتها، فالعربية مثلاً تستعمل أصواتها بنسبة مختلفة، بعضها أكثر من بعض، ويمكن أن يرد على هذا الرأي من خلال محاولة ربط دلالة الكلمة ـ ولو اجتهادياً وذوقياً ـ بصفات بعض أصواتها، وهي محاولة ذات جدوى، إلاّ أنها تحتاج إلى تعميق ـ كما مر ـ وعلى العموم فإن لتراكم بعض الأصوات في السياق دوراً في إثراء موسيقى الشعر، لأنها تتخذ مواقع متغيرة تخضع لهندسة ما لأجزاء البحر الشعري: التفعيلة، الشطر، البيت[2].

من ذلك قول الشاعر في رثاء هرم بن سنان[3]:

هـــاج الفـــؤاد معـــارف الرســـم ... قفـــر بـــذي الهضـــبات كالوشـــم

تعتـــــاده عـــــين ملمعـــــة ... تزجـــــي جآذرهـــــا مـــــع الأدم

القفـــر يعطفهـــا أقـــب تـــرى ... نســـفا بليتيـــه مـــن الكـــدم

فـــي عانـــة بـــذل العهـــاد لهـــا ... وســـمى عيـــث صـــادق الـــنجم

فـــاعتم وافتخـــرت زواخـــره ... بتهـــاول كتهـــاول الـــرقم

ولقـــد أراهـــا والحلـــول بهـــا ... مـــن بعـــد صـــرم أيمـــا صـــرم

(1) تحليل الخطاب الشعري / 36.
(2) قضايا الشعر المعاصر / 253.
(3) ش د / 382 - 383.

عكـــرا إذا مـــا راح ســـربهم   وثنـــوا عـــروج قنابـــل دهـــم

إن القاريء لهذه المقدمة الطللية يلمح فيه تراكم أصواتٍ معينة في سياقها، ولاسيما (العين والراء)، كما يظهر فيما يأتي:

هـ ا ج / ل ف ا د / م ع ا ر ف / ر ر س م /
ق ف ر ن/ بـ ذ ي/ ل هـ ض ب ا ت/ ك ل و ش م
ت ع ت ا د ه / ع ي ن / م ل م م ع ت ن /
ت ز ج ي / ج آ ذ ر هـ ا / م ع ل أ د م /
ل ق ف ر / ي ع ط ف هـ ا / أ ق ب ب / ت ر ى /
ن س ف ن / ب ل ي ت ي ه / م ن ل ك د م /
ف ي / ع ا ن ت ن / ب ذ ل / ل ع هـ ا د / ل هـ ا /
و س م ي ي / غ ي ث ن / ص ا د ق ن ج م /
ف ع ت م م / و ف ت خ ر ت / ز و ا خ ر ه /
ب ت هـ ا و ل ن / ك ت هـ ا و ل / ر ر ق م
و ل ق د / أ ر ا هـ ا / و ل ح ل و ل / ب هـ ا /
م ن / ب ع د / ص ر م ن / ا ي ى ما / ص ر م /
ع ك ر ن / إ ذ ا / م ا ر ا ح / س ر ب هـ م /
و ث ن و / ع ر و ج / ق ن ا ب ل ن / د هـ م

فمما يلحظ على هذه الأبيات أن الشاعر كرر في أبياته اصواتاً معينة، منها (ع، الراء، اللام) ثم صوت المد (الألف)، وهذا بشكل عام في تلك لأبيات، ولو دلفنا في كل بيت لوجدنا ثمة تكراراً لأصوات أخرى، كـ (التاء) في البيت الثاني، والخامس، والنون في الأبيات الثاني والرابع، والسابع.

وإذا أمعنا النظر في دلالات هذه الأبيات، وبين تلك التكرارات، لوجدنا ثمة خيوط دقيقة بينهما، وقد أدت تلك (التراكمات) دوراً في تعيق دلالة الأبيات، فضلاً عن تأديتها الدور الإيقاعي، وطالما كانت القصيدة في الرثاء، فإن ذلك يعني تضمنها أحزاناً وآهاتٍ أراد الشاعر أن ينفس عنها ويبوح بها، واستعان لذلك بوسائل تعبيرية وفرتها له اللغة، منها: صوت المد (الألف)، إن هذا الصوت ذو قدرة على الإسماع بسبب العلو النسبي لقوة الإسماع فيه[1]، فضلاً عن كونه أقدر على التنفيس لكون النفس في أثناء النطق به يمتد، ولا يعيقه عائق فيمنع استمراره[2]، وفي هذه الحالة فإن الشاعر عندما يوظف هذا الصوت في مقام البكاء والأحزان، فكأنما يرفع صوته بالأنين ليخفف ما في داخله من ألم، ومما يلفت النظر في هذا السياق بدء زهير أبياته بقوله (هاج) المصدَّر بالهاء، وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس[3]، وهذا يعني أنه يصدر من جوف الإنسان، والنفس يستمر فيه، فهو يؤدي وظيفة (الألف) الممدودة، ومن ثم ففيه دلالة على عمق توجع الشاعر.

ولو تفحصنا الأصوات الأخرى المتراكمة لوجدناها مجسدة لمشاعر الشاعر الحزينة، ولاسيما (العين)، إذ مخرجه من أقصى الحنك، وهو احتكاكي مجهور[4]، ويأتي من أقصى الحنك بعد الهمزة والهاء، وهو لهذا له صفة صوتية خاصة، وله قرع خاص على الأذن، ناشيء من درجته وشدته[5]، وكأنه بهذه الصفة يحكي شدة توجع الشاعر، وربما جرب أحدنا أنه إذا أصابه ألم ينطق: (الهاء)، فإذا أشتد الألم، فربما تحول (الهاء) إلى صوت (العين)، وتأتي صفة الجهر في اللام والراء، فضلاً عن صفة التكرار للراء وحدها[6]، لتسهم في تعميق دلالة الحزن، ولعلنا نستطيع أن

(1) في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي / 226 وعلم اللغة العام ـ الأصوات / 74.
(2) علم اللغة العام / 80.
(3) م. ن / 122.
(4) علم اللغة العام / 121.
(5) الشعر الجاهلي: 1 / 101.
(6) علم اللغة العام / 129 - 130.

نربط بين اضطراب اللسان عند نطقه بالراء، واضطرابه عندما يتذكر الشاعر فاجعته، وبذلك فقد أسهمت ظاهرة تراكم الأصوات في خدمة دلالة القصيدة، فضلاً عن تأديتها دوراً إيقاعياً.

وفي سياق آخر وصف الممدوحين في قوتهم وشجاعتهم، إذ قال[1]:

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوال الرماح لا قصار ولا عزل

إ ذ ا / ف ز ع و / ط ا ر و / إ ل ا / م س ت غ ي ث هـ م
ط و ا ل / ر ر م ا ح / ل ا ق ص ا ر ن / و ل ا ع ز ل

فإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم وكانوا قديماً من مناياهم القتل

ف إ ن / ي ق ت ل و / ف ي ش ت ف ي / ب د م ا ء هـ م /
و ك ا ن و / ق د ي م ن / م ن ا ي ا هـ م / ل ق ت ل

بخيل عليها جنة عبقرية جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا

ب خ ي ل ن / ع ل ي هـ ا / ج ن ن ت ن / ع ب ق ر ي ي ت ن /
ج د ي ر و ن / ي و م ن / أ ن / ى ن ا ل و / و ى س ت ع ل و

عليها أسود ضاريات لبوسهم سوابغ لا يخرقها النبل

ع ل ي هـ ا / أ س و د ن / ض ا ر ي ا ت ن / ل ب و س هـ م /
س و ا ب غ / ل ا ي خ ر ر ق هـ / ن ن ب ب ل

إذا لقحت حرب عوان مضرة ضروس تهر الناس أنيابها عصل

إ ذ ا / ل ق ح ت / ح ر ب ن / ع و ا ن ن / م ض ر ر ت ن /
ض ر و س ن / ت هـ ر ر / ن ن ا س / أ ن ي ا ب هـ ا / ع ص ل/

قضاعية أو أختها مضرية يحرق في حافاتها الحطب الجزل

ق ض ا ع ي ى ت ن / أ و / ا خ ت هـ ا / م ض ر ى ى ت ن /

(1) ش د / 12.

ي ح ر ر ق / ف ي / ح إ ف إ ت هـ / ل ح ط ب / ل ج زِ ل /

تجدهم على ما خيلت هم ازاءها وإن أفسد المال الجماعات والأزل

يصور الشاعر في هذه الأبيات سرعة الممدوحين إلى الحرب لإغاثة الصريخ، وشجاعتهم المقترنة بأجسادهم الممتلئة والطويلة، كما يصور خيولهم وهم على ظهورها، وشدة الحرب التي يخوضونها ...

وعند إحصائنا لأصوات تلك الأبيات، وجدنا شيوع أصوات (الألف والواو والياء)، ولاسيما الألف، فعند وصفه شدة سرعتهم (طاروا) إلى المعركة، وطول قاماتهم وعلوا شأنهم، رأيناه وظف (الألف) في البيت الأول (ثماني) مرات، في حين وظف أصوات المد مجتمعة في البيتين الثاني والثالث (ثلاث عشرة) مرة، وهذا يناسب أجواء الحرب التي يشعر من فيها بطول زمنها وامتداده، وكذلك يناسب وصف الخيل في البيت الثالث من حيث ارتفاع قوائمها، وامتداد عدوها، وسرعة (طيرانها) في المعركة وإليها، ولهذا تكرر هذه السمة نفسها في البيت الرابع، حيث تكررت الألف (خمس) مرات، والياء مرتين.

وعند انتقاله إلى وصف شدة الحرب، وجدناه يوظف صوت (الضاد) أربع مرات في البيت الرابع والخامس، إذ إن هذا الصوت مطبق (مفخم)، انفجاري مجهور[1]، وفيه استطالة ـ كما وصفه القدماء[2]، ونعتقد أن هذه الصفة تتناسب مع وصف الشاعر لتلك الحرب، ومن التراكمات الصوتية الأخرى في البيتين السابقين (الراء)، إذ تكررت (تسع) مرات، فضلاً عن تكرار صوت (النون) (عشر) مرات، ولعل صفة (الراء) المكررة في نسق معين تتناسب مع إيقاع سنابك الخيول المنطلقة في الاتجاهات كلها، ولا يخفى دور (النون) أو (التنوين) في الإيقاع الموسيقي، بوصفها صوتاً أيضاً مجهوراً[3]، مصحوباً بغنة أشبه ما يكون بالنغمة والرنين في عود المطرب[4].

(1) علم الأصوات العام / 104.
(2) م. ن / 107 وكفاية المستفيد في فن التجويد، محي الدين عبد القادر الخطيب / 132.
(3) م. ن / 130.
(4) الشعر الجاهلي: 1 / 100.

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى عنصر إيقاعي كان له أثر في الصورة الموسيقية للأبيات، إذ إننا نلمح نوعاً من (الترصيع) [1] بين (فزعوا، طاروا) و (طوال، قصار)، كما نلمح نوعاً من التجنيس بين (مضرة) و (ضروس)، وقد أسهم كلا العنصرين في بناء الصورة الموسيقية الكلية للأبيات، فضلاً عن العلاقة الدلالية التي يمكن أن تؤشر بين (ضروس) و (مضره)، فكلاهما يؤدي إلى الدمار والهلاك.

ومن السياقات التي نلمح فيها دوراً للتراكم دلالياً وإيقاعياً، قول زهير في وصف مجلس شرب[2].

وقد أغدو على شرب كرام نشاوى واجدين لما نشاء

د / د / ش ر ب ن / ر ا م ن

ن ش ا و ى / و ا ي ن / م ا / ن ش ا ء

لهم راح وراووق ومسك تعل به جلودهم وماء

ر ا ح ن / ر ا و و ق ن / س ك ن /

ل ل / و م / م ا ء

أمشي بين قتلى قد أصيبت نفوسهم ولم تقطر دماء

ش ش ي / ق ت ل ى / ق د / ص ي

و س / ت ق / م ا ء

يجرون البرود وقد تمشت حميا الكأس فيهم والغناء

ر ر و ن / ر و د / ق د / ش ش

أ س / ي / ن ا ء

(1) الترصيع: وهو تساوي اللفظتين أو الألفاظ في الوزن والحركات والسكنات، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعياً، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو انساق صرفية أو تقطيعية، معجم المصطلحات البلاغية: 2 / 135 - 137، واتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، د. محمد العمري / 9.

(2) ش د / 72 - 73.

أجواء الأبيات أجواء شرب وغناء وطرب، ولعل لهذا السبب فقد كثر ترداد أصوات (الألف والواو والياء) موازنة مع غيرها، إذ تكررت في البيت الأول (الألف) خمس مرات، وفي البيت الثاني ثلاث مرات، وآزرها في هذا الدور الإيقاعي الواو والياء كما هو واضح في الأبيات، ومما يلفت النظر أيضاً ترداد (الشين) في الأبيات سبع مرات، وكأن الشاعر يريد أن يمثل حديث أولئك السكارى وقد أخذتهم النشوة، ذلك الحديث المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر، ولذلك أكثر زهير من حرف (الشين)، ورددده، لأن السمة البارزة في حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم، وكذلك الحروف ذات المخارج المقاربة إلى شينٍ أو صوت يشبهها[1].

وهكذا فإن تتابع صوت (الشين) وتكراره في الألفاظ: (شرب، نشاوى، نشاء، أمشي، تمشت) ربما كان فيه تصوير لحالات أولئك الثملين، وهكذا تعانقت (الشين) المكررة مع (ألف) المد، والواو والياء في إيصال الدلالة التي ابتغاها الشاعر، ومن عناصر الإيقاع الأخرى في الأبيات التجنيس بين (نشاوى، نشاء)، وبين المقطعين (قد، قتلى)، فضلاً عن تكرار الفعل (أمشي، تمشت)، وكلها عناصر فيها اتساق وإيحاء بأجواء الأبيات، وتصوير لحركة الثملين.

وهكذا ـ رأينا أداء (تراكم الأصوات) الوظيفة الدلالية والإيقاعية، ومن الملفت للنظر في هذا المستوى، أن زهيراً قد استثمر هذه السمة اللغوية في بناء قصائده، ولا نبالغ إذا قلنا إننا لا نكاد نجد قصيدة قد خلت من هذا الملمح الأسلوبي، وليس هذا بغريب على شاعر قد عرف عنه عنايته بأشعاره، وإعادة النظر فيها، فهو أحد أصحاب الصنعة، ونعتقد أن هذا الملمح الأسلوبي من آثار تلك الصنعة.

2. تكرار الأسماء:

(1) الشعر الجاهلي: 1 / 68.

من الملامح الأسلوبية المتعلقة بالتكرار، اعتماد الشاعر تقنية تكرار لأسماء معينة، نستطيع أن نستوحي من خلال السياق طبيعة العلاقة التي كانت تربط الشاعر بها، ومن المعلوم ـ كما مر ـ أن تكرار المتكلم لشيء معين فيه دلالة على نوع العلاقة، وقد تكون هذه العلاقة علاقة تعلق بالمكرر، من ذلك قول زهير في مدح هرم بن سنان[1]:

قف بالديار التي لم يعفها القدم بلى وغيرها الأرواح والديم

لا الدار غيرها بعد الأنيس ولا بالدار لو كلمت ذا حاجة صمم

دار لأسماء بالغمرين ماثله كالوحي ليس بها من أهلها أرم

في هذه الاستهلالة أكثر من مكرر، منها (لا) النافية المركبة من (ل) و (ألف) المد، ومنها اسم (الديّار) التي كررها بلفظه مصرحاً أربع مرات، وبالضمير العائد عليها (الهاء) (أربع) مرات، وممّا لاشك فيه أن وراء ذلك التكرار مسوغات وعلةً، دفعت الشاعر إلى تكرارها، سواء أكان عن وعي أم غير وعي، ويمكن القول أن الوعي وعدمه كان وراء ذلك، تفسير ذلك أن الشاعر كان مدركاً لما يقول وينظم، ولاسيما أنه من أصحاب الحوليات، فكان اختياره لأسلوب التكرار عن وعي، إلا أن اللاوعي تدخل عن طريق دفعه للتركيز على هذه الوحدة الدلالية لعلاقته غير العادية بها، ولهذا فإن لأسلوب التكرار بعداً دلالياً، يكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين تلك (الديار)، التي كانت موئل صاحبته (أسماء) وثمة اضطراب وقع فيه الشاعر لمحاولته تشخيص (الديار)، فالديار التي أمامه كانت مختلفة من حيث الواقع عن (الديار) التي كان يعرفها، وانطبعت صورتها في مخيلته، ويمكن أن نسميها صورة نفسية، وهي لم تتغير، فهذا الاختلاف بين الصورتين النفسية والواقعية لتلك (الديار) دفعه إلى تكرارها علّه يميزها، وخلاصة الأمر أن وضع الديار من حيث الواقع قد تغير، في حين أن صورتها النفسية لم تتغير، وثمة بعد إيقاعي لأسلوب

(1) ش د / 145 - 146.

التكرار، ناتج عن نمط تكرار في نسق معين، ومن الجدير ذكره في هذا المجال أن هذا الأسلوب من التكرار قد كثر في قصائد زهير، وإذا تأملنا سياقاته، لرأينا المسوغات نفسها التي مرت كانت وراءه، من لك قوله[1]:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتثلم

ديار لها بالرقمتين كأنها ... مراجع وشم في نواشر معصم

بها العين والآرام يمشين خلفة ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقفت بها من بعد عشرين حجة ... فلأيا عرفت الدار بعد توهم

فلما عرفت الدار قلت لربعها ... ألا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم

وهنا أيضاً كرر (الديار) مصرحاً باسمها (3) مرات، وبالضمير العائد عليها (خمس مرات)، وبما له تعلق بها (دمنة، الربع) مرتين، وهذا بعد دلالي ـ كما تقدم ـ وأما البعد الإيقاعي متحقق عن طريق تكرارها صريحة، وعن طريق تكرار الضمير العائد عليها (ها) المكون من (هـ) و (ألف) المد.

ومن سياقات توظيف (التكرار) قوله في رثاء سنان بن أبي حارثة[2]:

لسلمى بشرفي القنان منازل ... ورسم بصحراء اللبين حائل

عفا عام حلت صيفه وربيعه ... وعام وعام يتبع العام قابل

تحمل منها أهلها وخلت لها ... سنون فمنها مستبين وحائل

في هذه الأبيات نمطان من التكرارات، والحقيقة إنهما يمتزجان ومن الصعب الفصل بينهما، هما: تراكم الأصوات، إذا تكرر عنده (العين) ست مرات في البيت الثاني، وهذا ينسجم مع دلالة الأبيات على معاني الحزن ـ كما مر بيانه ـ والثاني:

(1) ش د / 4 - 8.
(2) ش د / 292 - 293.

تكرار (عام)، وإن كان الشاعر لا يقصد عاماً واحداً، بل قصد تغيير دلالته، ولكن فيه تكراراً من حيث البنية التركيبية (ع ام) وهذا فيه بعد إيقاعي، كما نلمح تكرار (ها) (أربع) مرات، وفيه إكمال للصورة الإيقاعية الكلية، فضلاً عن القيمة الدلالية لـ (الهاء) لما تعود عليه، وهي (المنازل).

ومن سياقات التكرار الأخرى، قوله في قوم امرأته أم كعب[1]:

متى تذكر ديار بني سحيم بمقلية فلست بمن قلاها
هم ولدوا بني وخلت أني إلى أربية عمد ثراها
هم الخير البجيل لمن بغاهم وهم نار الغضا لمن اصطلاها
ومنهم مانع البطحاء حزن وكان سداد مركبة كفاها

واضح في هذه الأبيات نوع العلاقة التي كانت تربط الشاعر بالمذكورين، إنها علاقة ود، وتوقير لهم، ولعل هذا السبب هو الذي سوغ للشاعر أن يذكرهم مكنياً عنهم بالضمير العائد عليهم (هم)، ثلاث مرات بالضمير المنفصل (هم)، ومرتين بالضمير المتصل (بغاهم، منهم)، والبعد الدلالي أول ما يمكن أن يستفاد من هذا التكرار، والبعد الإيقاعي لا يقل أهمية، ولاسيما أن صوت الهاء المهموس المضموم قد تلاه (ميم) في بعض مواضعها مضمومة، وهذا يوهل تلك الوحدة اللغوية لأن نكون وحدة إيقاعية مهمة ومسهمة في إنجاز البنية الإيقاعية للأبيات.

3. تكرار الأفعال:

ومن أنماط التكرار الأخرى عند زهير تكرار أفعال معينة في سياقها، من ذلك قوله[2]:

(1) ش د / 328 - 329.
(2) ش د / 284 - 288.

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى ... من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا
بدا لي أن الناس تفنى نفوسهم ... وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا
وإني متى أهبط من الأرض تلعة ... أجد أثراً قبلي جديداً وعافيا
أراني إذا ما بت بت على هوى ... فثم إذا أصبحت أصبحت غاديا
إلى حفرة أهوي إليها مقيمة ... يحث إليها سائق من ورائيا
بدا لي أني عشت تسعين حجة ... تباعاً وعشراً عشتها وثمانيا
كأني وقد خلفت تسعين حجة ... خلعت بها عن منكبي روائيا
بدا لي أن الله حق فزادني ... إلى الحق تقوى الله ما قد بدا ليا
بدا لي أني لست مدرك ما مضى ... ولا سابقي شيء إذا كان جائيا
وما إن أرى نفسي تقيها كريمتي ... وما إن تقي نفسي كريمة ماليا
ألا لا أرى على الحوادث باقيا ... ولا خالدا إلا الجبال الرواسيا
وإلا السماء والبلاد وربنا ... وأيامنا معدودة والليالياً
أراني إذا ما شئت لاقيت آية ... تذكرني بعض الذي كنت ناسيا

هذه القصيدة من شعر الكهولة، وقد فجرها على لسانه حادث قتل النعمان بن المنذر على يد كسرى[1]، ولهذا كانت بمثابة خواطر، فكان كل بيت منها كأنه حكمة وخاطرة مستقلة وحدها، ومما يؤيد ذلك استهلاله لها بفعلي (أرى، بدا)، وكأنه بعد سنه المعمرة التي نافت المئة عام، قد استخلص مجموعة من التجارب والحكم، جعلها على شكل قصيد، ولعل لهذا السبب كرر (أرى، بدا) في رأس كل بيت، إذ كرر فعل الإراءة (سبع) مرة، والفعل (بدا) سبع مرات أيضاً، فضلاً عن تكرارات أخرى

(1) ش د / 283 - 284.

(تفنـــــــــــــــــــــــــــــــــــى، فانيـــــــــــــــــــــــــــــــا)، (أجد، جديدا)، (بت، بت)، (أصبحت، أصبحت)، (عشت، عشتها) (وعشت، عشرا)، (حلفت خلعت)، (حق، الحق)، (تقيها كريمتي، تقي نفسي كريمة ماليا)، (حوادث، خالد)، والمتأمل في هذه التكرارات؛ يجد بعضها يتطلبه التركيب النحوي كما في أسلوب الشرط في البيت الثالث، وبعضها ارتآه الشاعر، كما هو واضح في معظم القصيدة، وبعض هذه التكرارات يدخل تحت التجنيس (حلفت، خلعت)، (حوا د ث، خـالد) وفيه نوع من الجناس، ولاشك أن هذه الكثرة من التكرارات وراءها دلالات قصدها الشاعر، لعل منها تحويل تلك التجارب أو الحكم إلى أنشودة يحفظها الناس، ولاسيما أننا من قراءتنا لشعر زهير، وجدنا أنه في جله كان موجهاً ـ من حيث المضمون ونهاية المطاف ـ إلى إشاعة المثل العليا في المجتمع، فتلك التكرارات في الأبيات السابقة من الوسائل التي تعمل على إيصال تلك المثل، ومن ثم تسهيل تلقيها وحفظها، ولاسيما أن زهيراً قد صرح بهذا في مطلع الأبيات:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى   من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

وثمة سبب آخر ـ في ظننا هو أهم من الأول ـ قد يتمثل في أن الألفاظ التي كررت مثلت مراكز دلالية، أو نقاط تجمع لدلالات رام الشاعر إلفات نظر المتلقي إليهما لأهميتها في السياق، ولو وضعنا أيدينا على أي لفظ مكرر لظهر ذلك جلياً، من ذلك (تفنى، فانيا) وهو تجنيس اشتقاقي، وفيه تركيز على دلالة الفناء، (حق، الحق)، ومثلا نقطة تركز دلالة الحق في سياق البيت، و (حلفت، خلعت) وفيهما تركيز على دلالة التخلي القسري عن الحياة الفانية التي نعيشها، وهذا ملحظ دلالي، إلى جانبه ولا يقل أهمية عنه الجانب الإيقاعي الذي تحدثه تلك التكرارات، ولاشك في أن هذا النموذج من التكرار ـ وغيره كثير ت يعد من آثار الصنعة التي عرف بها زهير، ودليل على تلك الصنعة، وكثرة النظر في الأشعار الذي كان يستغرق حولاً محيلاً.

ولو ذهبنا نستعرض هذا النمط من التكرارات (تكرار الفعل) لكثرت نماذجه، إذ قلما تخلو منه قصائده، وحسبنا أن نشير إلى نموذج بوصفه مثالاً ودليلاً على هذه السمة الأسلوبية.

4. تكرار الأساليب:

ثمة نوع آخر من التكرار عند زهير، يمكن أن نسميه تكرار الأساليب، من ذلك قوله في مدح هرم بن سنان[1]:

تـــــالله ذا قســـــماً لقـــــد علمـــــت ذبيـــــان عـــــام الحـــــبس والأصـــــر

أن نعـــــم معتـــــرك الجيـــــاع إذا خـــــب الســـــفير وســـــابيء الخمـــــر

ولـــــنعم مـــــأوى القـــــوم قـــــد علمـــــوا إن عضـــــهم جـــــل مـــــن الأمـــــر

ولـــــنعم حشـــــو الـــــدرع أنـــــت إذا دعيـــــت نـــــزال ولـــــج فـــــي الـــــذعر

إن الشاعر في هذه الأبيات الأربعة كرر أسلوب المدح ثلاث مرات (ولنعم)، ومن البدهي أن في هذا التكرار بعداً دلالي، وبعداً إيقاعياً، ويتمحور الدلالي، في كون تكرار المدح بهذه الصيغة يحمل دلالات التأكيد للتفوق الممدوح في كل صفة مدح عليها من هذه الصفات التي ذكرت، ولاشك أن هذا البعد الدلالي قد اقترن ببعد إيقاعي، إذ أسهم في إرساء دعائم البنية الإيقاعية إلى جانب عناصر الإيقاع الأخرى، وذلك لتكرار بنية (ولنعم) ثلاث مرات من دون أي تغيير، فيحدث عند ذاك تكرار البنية الوزنية عينها (ولفعل)، فيحدث الانسجام في هذا الجزء من البيت مع بقية الأبيات الأخرى.

ومن نماذج تكرار هذا النمط قوله في آل حصن[2]:

(1) ش د / 88 - 89.
(2) ش د / 73 - 75.

وما أدري وسوف إخال أدري | أقوم آل حصن أم نساء
فإن تكن النساء مخبآت | فحق لكل محصنة هداء
وإما أن يقولوا قد أبينا | وشر مواطن الحسب الإباء
وإما أن يقولوا قد وفينا | بذمتنا وعادتنا الوفاء
فإن الحق مقطعه ثلاث | يمين أو نفار أو جلاء
فذلكم مقاطع كل حق | ثلاث كلهن لكم شفاء
فلا مستكرهون لما منعتم | ولا معطون إلا أن تشآوا

إن الناظر في هذه الأبيات يجد أكثر من عنصر إيقاعي فيها، منها: تكرار الفعل (أدري، أدري) وتكرار أسلوب التفعيل بـ (إما) وعناصر الجملة عينها [إما + أن + يقولوا + قد أبينا، إما + أن + يقولوا + قد وفينا]، باستثناء الفعل الأخير، ولكنه فيه نوع من الجناس، وتوازن الصوامت والصوائب، ولاشك أن في ذلك إسهاماً عميقاً في رسم الصورة الإيقاعية للقصيدة(*)، ومن التكرارات الأخرى (مقطعه، مقاطع)، و (أبينا، إباء)، وثمة نوع من الترصيع (مستكرهون، معطون)، إذ تظهر اللفظتان متوازنتين في بعض أجزائها (م ـُ س ـْ هون) (م ـُ عْ طون)، وهذا جزء من إيقاع القصيدة العام.

ومن الأساليب التي تكررت في قصيدته: أسلوب الشرط، من ذلك قوله[1]:

ومن لا يصانع في أمور كثيرةٍ | يضرس بأنيابٍ ويوطأ بمنسم
ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله | على قومه يستغن عنه ويذمم

(*) لو قرأنا القصيدة بكاملها، التي تمثل الأبيات السابقة جزءً منها، لوجدنا قد شاع فيها أنواع التكرارات، ولاسيما تراكم الأصوات.

(1) ش د / 29 - 30.

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو نال أسباب السماء بسلم

إن وراء تكرار أسلوب الشرط في كل بيت، رغبة الشاعر في أن يتحول كل بيت إلى حكمة مستقلة، قائمة في دلالتها برأسها، وهو بعد دلالي، إلا أنه وراء هذا التكرار أيضاً بعداً إيقاعياً كما هو واضح، ويتمثل أسلوب التكرار أيضاً في الشرط عن طريق إعادة ذكر فعل الشرط وجوابه، وبالبنية نفسها، من ذلك (يظلم، يظلم)، (يتق الشتم، يشتم)(*)، وثمة صور إيقاعية أخرى، كالتوازن بين (يضرس، يوطأ) من حيث الحركات (يفعل، يفعل)، وتكرار (أسباب المنايا، أسباب السماء)، ووجود نوع من تراكم الصوامت والصوائب في (أسباب السماء بسلم)، (س، الباء، ألف المد)، وفي هذا تحقيق لنوع من الإيقاع عن طريق تكرار بعض الصوامت مع صوائتها القصيرة إلى جانب الصوائت الطويلة. وهكذا فقد تسابقت صور الإيقاع ولاسيما عنصر (التكرار) منه في رسم صورة إيقاعية كلية للنص الشعري عند زهير.

ويمثل التكرار في كل أنماطه ظاهرة ملفتة للنظر، بوصفها عنصراً إيقاعياً بارزاً في شعر زهير ونكاد نراها في كل بيت من قصائده، ولو كان بأدنى مستوياتها، وإن دل هذا على شيء فإنما يؤكد الوصف الذي ذكره القدماء لزهير، ويتمثل في كونه من أصحاب الصنعة، وإلا فإن ارتجال الشعر، وقوله على البديهة دون النظر فيه، يؤدي إلى قلة مثل هذه الأساليب الآنفة الذكر، ولاسيما (التكرار) بأنواعه

(*) وهو ما يسمى عند البلاغيين والنقاد القدامى بـ (الترديد)، قال ابن رشيق: " الترديد نوع من المجانسة "، والمقصود بالترديد: نسبة الكلمتين المكررتين إلى جهتين مختلفتين دلالياً، أو نحوياً، فالاختلاف هنا ليس مصدره معنى الكلمتين في ذاتهما، بل في محيطهما، في السياق الذي تردان فيه، إذن هو نوع من التكرار، ولكنه تكرار مفروض على المنشيء. العمدة: 1 / 323 و تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، د. محمد العمري / 278.

المختلفة، وقلة صور التوازن والترصيع التي إن جاءت فإنها تأتها عفوية وقليلة، وليس بهذه النسبة، وكما سيظهر في بقية عناصر الإيقاع الأخرى.

التجنيس الاشتقاقي:

قبل الولوج في معالجة هذا الملمح الأسلوبي الإيقاعي لدى زهير، لابد من الإشارة إلى قضيتين في هذا المجال، الأولى: علاقة هذا الأسلوب بالتكرار الذي مرت الإشارة إليه في المبحث السابق، والحقيقة إن (التجنيس الاشتقاقي) يمثل في كنهه نوعاً من التكرار لوحدات دلالية (أسماء، أفعال)، ولكنه نوع آخر، فقد عرفناه في تكرار المفردات، أن تلك المفردات تردد أو تذكر بعينها، كما رأينا في تكرار (الديار)، أو اسم (الصاحبه)، وكذلك إذا كانت أفعالاً فإنها تتكرر بعينها.

أما في (التجنيس الاشتقاقي) فإنه تكرار، ولكنه في وحدات لغوية مختلفة في جنسها، بيد أنها تعود إلى جذر لغوي واحد، ذلك أن " الاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصلٍ معجميٍ واحد "[1]، منه قوله تعالى: ﴿ فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ ٱلْقَيِّمِ ﴾ [2]، فتجنيس الاشتقاق يكمن بين (أقم)، (القيم)، على أساس أنها مشتقان من جذر لغوي واحد (ق ي م)، وهذا هو المفهوم المتعارف عليه عند البلاغيين، وإن اختلفوا في موقعه، أو تسميته.

وبهذا فإن (التجنيس الاشتقاقي) تكرار، لكنه تكرار لجذر لغوي، ولا يتحقق إلا عندما يكون هناك تباعد بين الطرفين المشتقين، من ذلك الجذر اللغوي، من حيث الجنسية، كان يكون أحدهما فعلاً، ولآخر اسماً [3]، وهي القضية الثانية.

وإذا انتقلنا إلى هذا الملمح الأسلوبي لدى زهير، فإنه كثر في قصائده بصورة جلية، من ذلك قوله [4]:

(1) تحليل الخطاب الشعري ـ البنية الصوتية في الشعر / 280.
(2) سورة الروم، من الآية 43.
(3) تحليل الخطاب الشعري ـ البنية الصوتية في الشعر / 283.
(4) ش د / 9 - 29.

7. تبصر خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحملن بالعلياء من فوق جرثم
8. علون بأنماط عتاق وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم
9. وفيهن ملهى للطيف وملهن ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم
10. بكرن بكوراً واستحرن بسحرة فهن ووادي الرس كاليد في الفم
11. جعلن القنان عن يمينٍ وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرم
12. ظهرن من السوبان ثم جزعنه على كل قيني قشيب ومفأم
13. ووركن في السوبان يعلون متنه عليهن دل الناعم المتنعم
14. كان فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم
15. فلما وردن الماء زرقا جمامه وضعن عصى الحاضر المتخيم
16. سعى ساعيا غيط بن مرة بعدما تبزل ما بين العشيرة بالدم
20. وقد قلتما إن ندرك السلم واسعاً بمالٍ ومعروف من القول نسلم
26. فمن مبلغ الأحلاف عني رسالةً وذبيان هل أقسمتم كل مقسم
30. متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضر إذا ضربتموها فتضرم
31. فتعرككم عرك الرحا بثفالها وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
39. جريء متى يظلم يعاقب بظلمه سريعاً وإلا يبد بالظلم يظلم
50. وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غدٍ عم

إن القاريء لهذه الأبيات من مطولته يجد فيها أكثر من عنصر إيقاعي، منها (التجنيس الاشتقاقي) من ذلك: (منظر، ناظر)، (يعلون، عليهن)، (الناعم، المتنعم)، (منزل، نزلن)، (سعى، ساعيا)، (السلم، نسلم)، ولو تفحصنا هذا النوع من

التكرار لوجدنا أن بين اللفظيين المتجانسين اشتقاقيا، اختلافاً وتشابهاً، فأما الاختلاف فيكمن في جنس اللفظ، و (منظر) اسم مكان، في حين أن (ناظر) اسم فاعل، إلا أنها يلتقيان (يتشابهان) من حيث جذرهما اللغوي، وكذلك (منزل) و (نزلن)، فالأول اسم مكان، في حين أن الثاني فعل ماضٍ، ولابد من الإشارة إلى أن الاختلاف لا يكمن في جنسية المكرر، بل قد يكون هناك خلاف من جهة أخرى، كالدلالة الخاصة، فمثلاً (الناعم، المتنعم) كلاهما اسم فاعل، لكن دلالتهما الخاصة مختلفة فضلاً عن الأصل الذي اشتقا منه، فـ (ناعم) مشتق من (نعم)، في حين أن (المتنعم) مشتق من (تنعم) ..

ولكن ما سر هذه الكثرة الملفتة للنظر لهذا النوع من التجانس في هذه المطولة، وفي غيرها من قصائده؟.

لعل السبب الأول يكمن في أثرها الإيقاعي الذي تولده في القصيدة، وهو مسوغ مهم له دور في بناء القصيدة إلا أنه ليس هو السبب الرئيس، ونستطيع القول إن الدلالة التي قصدها الشاعر هي التي اقتضته، ولعل الدلالة تكمن في البعد النفسي الذي تحمله تلك التجانسات، الذي تفاعل مع مركزها الدلالي في القصيدة، ومما لاشك فيه أن تلك التكرارات يمكن أن تكون بؤراً دلالية جزئية، ونقاط ارتكاز بنيت عليها دلالة القصيدة، فهذه الظعائن كانت محط (نظر) الشاعر الدائم والمستمر، ونقطة مراقبته، ووقت لخروج (البكرة، والسحر) ترك أثراً في نفسه مؤلماً، وهكذا منزلة تلك (الظعائن) المرتفعة (يعلون) مما حال دون إدراكها، ثم (نعومة) المستقلات تلك الظعائن، المستلزم بطبيعة الحال جمالاً أخاذاً جعل الشاعر يتعلق بهن، وأخيراً منزلة المصلحين الذي سعا في إطفاء نار الحرب، ولولاهما لما انتهت، ولهذا كانا يمثلان الشخصيتين القياديتين المستحقتين للذكر، والبطلين الفردين في تلك الحرب، لهذا قال: (سعى ساعيا)، وأضافهما إلى الحي، فكان فعلهما حقاً سعياً وسباقاً مع الزمن، وهكذا فإن هذه المتجانسات اشتقاقيا إنما مثلت محاور دلالية، وأبعاداً نفسية من حيث نوع أثرها في نفس الشاعر، وموقفه منها.

ومن عناصر الإيقاع الأخرى في الأبيات السابقة: (الترصيع)، وهو كما عرفه القدماء: " أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف "[1]، ومن نماذجه في القصيدة (ملهى، منظر)، (لطيف، أنيق)، (محل، محرم)، (ظهرن، جزعن)، (وردن، وضعن)، (ثقال، كشاف)، (تنتج، تتئم)، ولاشك في أن هذا العنصر يمثل عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع، وتمثل فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع، من جهة، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها، بحيث يسهم ذلك الإيقاع في خدمة الدلالة، ويمتزج معها، ولا نستطيع الفصل بينهما، إن (الترصيع) في قصيدة زهير نوع من التوازن المفضي إلى انسجام تام بين عناصر القصيدة.

ومن عناصر الإيقاع الأخرى الجناس بين (فتات، فنا)، (علم، عم)، وهكذا فقد تضافرت عناصر الإيقاع في القصيدة، وتفاعلت فيما بينها، بغية بناء إيقاع القصيدة العام.

ومن سياقات (تجنيس الاشتقاق) قوله في مدح سنان بن أبي حارثة المرى[2]:

هل تبلغني إلى الأخيار ناجية تخذي كوخذ ظليم خاضب زعر
في يوم دجن يوالي الشد في عجلٍ إلى لوى حضن من خيفة المطر
حتى تحل بهم يوماً وقد ذبلت من سير هاجرة أو دلجة السحر
قوماً ترى عزهم والفخر إن فخروا في بيت مكرمه قد لز بالقمر

ويتجلى تجنيس الاشتقاق في (تخذي كوخذ)، (الفخر، فخروا)، وإذا أمعنا النظر فيه، ووظيفته في السياق، نجد أنه قد حقق عنصراً إيقاعياً ناتجاً عن تكرار (الجذر اللغوي) عينه للمشتقين، فضلاً عن دوره في خدمة دلالة القصيدة، بل إن الدلالة هي استوجبته، ذلك أن الشاعر في هذا السياق محور أبياته حول وصف

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر / 38.
(2) ش د / 316 - 317.

سرعة (الناقة)، بوصفها تمهيداً للحديث عن (فخر) الممدوحين، ولهذا كرر (الجذر) اللغوي من خلال تكرر مشتقين من مشتقاته، ومن عناصر الإيقاع الأخرى في الأبيات (تراكم الأصوات)، إذ تكررت (الخاء) في البيت الأول (أربع) مرات، فضلاً عن تكرار (الجيم)، و (الحاء)، كما في البيت الثاني، والبيت الثالث، وينتج عن هذا التكرار نمطاً إيقاعياً معيناً، مسبباً عن توالي هذين الصوتين بتقنية معينة.

وسياق آخر نجد زهيراً قد وظف هذه التقنية من التجانس بصورة امتزج فيها المعنى الشعري بإيقاع (التجنيس الاشتقاقي)، إذ قال معاتباً امرأته أم كعب [1]:

فـــيم لحـــت إن لومهـــا ذعـــر ... أحميـــت لومـــاً كأنـــه الإبـــر

مـــن غيـــر مـــا تلصـــق الملامـــة إلـــ ... لا ســـخف رأي وســـاءها عصـــر

حتـــى إذا أدخلـــت ملامتهـــا ... مـــن تحـــت جلـــدي ولا يـــرى أثـــر

قلـــت لهـــا يـــا اربعـــي أقـــل لـــك فـــي ... أشـــياء عنـــدي مـــن علمهـــا خبـــر

قـــد يقبـــل المـــال بعـــد حـــين علـــى الـــ ... مـــرء وحينـــا لهلكـــه دبـــر

والمـــال مـــا خولـــه الإلـــه فـــلا ... بـــد أن يحـــوزه قـــدر

والجـــد مـــن خيـــر مـــا أعانـــك أو ... صـــلت بـــه والجـــد ود تهتصـــر

قـــد يقتنـــي المـــرء بعـــد عيلتـــه ... يعيـــل بعـــد الغنـــى ويجتبـــر

هذه الأبيات تعالج موضوع (الكرم) والإنفاق، من خلال حديث الزوجة اللائمة على الإنفاق خشية الإملاق، ولهذا كثرت المفردات التي تدور في فلك هذه الدلالة، بل لجأ الشاعر إلى أسلوب (التجنيس الاشتقاقي) ليعمق هذا المنحى من الدلالة، فكرر (لومها، لوماً ـ ملاءمتها) (قلت، أقل)، (الجد، الجدود)، (عيلته، يعيل)، وهذا النوع من التكرار يوحي بطبيعة ذلك الحوار وشدته وموضوعه، فهو (أي التكرار) ممّا

(1) ش د / 213.

استدعته طبيعة الموضوع، ومع ذلك فإن له دوراً إيقاعياً في هذا السياق، من خلال تكرار الجذر اللغوي للمتجانسات مع صوائتها.

وهكذا تبين لنا من خلال هذه النماذج تفاعل الدلالة الشعرية مع أسلوبية التجانس الاشتقاقي، فكان جزءً مركزياً من دلالة البنية الشعرية، كما ظهر من خلالها تفاعل هذه التقنية الإيقاعية مع بقية عناصر الإيقاع الأخرى كالترصيع والجناس، على وفق كون (التجنيس الاشتقاقي) جزءا من منظومة (الجناس) بعامه، ولكن توظيفه (التجنيس الاشتقاقي)، كان أكثر من بقية أنواع الجناس الأخرى .. فما قيمته الجمالية في سياقه؟

لقد أوجز عبد القاهر الجرجاني في أسراره تلك القيمة الفنية والجمالية للتجنيس بصورة عامة،ومنه بطبيعة الحال (التجنيس الاشتقاقي)، إذ قال: " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا، كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن، وأولاه، ما وقع من غير قصد المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما لحسن ملاءمته ـ وإن كان مطلوباً ـ بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة "[1]. فجماليته تكمن في تفاعله مع الدلالة الشعرية أولاً، ثم في المناسبة التي يحسها المتلقي، وهي ظاهرة بين مكونات بنية القصيدة وشكلها[2]، إن بناء شكل القصيدة على تقنية التجنيس، وعلى أساس العفوية في اجتلابه، لا يناقض مذهب الصنعة التي عرف بها زهير، إذ إن صور تجنيسه لم تأت متكلفة، أو مجافية للدلالة ـ كما ظهر ذلك جلياً ـ، بل إنها على أساس نظرية تداعي الألفاظ وتداعي المعاني، بمعنى أن اللفظة في سياق ما قد تستدعي أختها المتفقة معها في أصلها اللغوي، أو في بعض أصلها[3]، وهذا يحصل عندما يتفاعل الشاعر مع موضوعه، ولاسيما إذا كان متمكناً

(1) أسرار البلاغة / 15.
(2) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني / 107 - 108.
(3) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة / 117.

من لغته، وعند ثراء معجمه الشعري الخاص، ونعتقد أن ينطبق على زهير، وقد أوجز بعض المعاصرين دور الجناس معتمداً على ما قاله عبد القاهر الجرجاني في ثلاثة نقاط[1]:

1. تناسب الصورة الصوتية للألفاظ المتجانسة، بشرط أن تجتلبه الدلالة كما صرح بذلك عبد القاهر.
2. الأثر الموسيقي الناتج عن ذلك التناسب، أو التماثل سواء أكان تاماً أم ناقصاً.
3. المتعة المحببة إلى العقل التي يسببها التجانس.

وإذا فتشنا عن ذلك كله نعتقد أنه توافر في قصيدة زهير.

(1) فن الجناس، علي الجندي: 1 / 29.

الخاتمة والنتائج

لابد لكل بحث من نتائج يحصل عليها بعد سبر موضوعه، ودراسته، وها هي النتائج التي يمكن تسجيلها في خاتمة هذا البحث المضني، والشاق في شعر أحد كبار شعراء الجاهلية، وأبرز فحولها، وصاحب مدرسة شعرية فيها ...

- كثر الحديث عن حداثة الدرس الأسلوبي ـ من حيث النشأة والورود إلى مجال دراسة الأدب العربي ـ لكونه علماً غريباً من حيث الأصول والولادة، وأنه العلم البديل عن " البلاغة "، لكونها. (على وفق أصحاب هذا الرأي) قد ماتت، لعدم قدرتها على مسايرة الأبحاث الأدبية والنقدية الحديثة، وبعد قراءة بعض من مؤلفات بلاغيينا القدماء، وما كتبه المعاصرون في مجال الدرس الأسلوبي، وجدنا أن معظم ما عد حديثاً قد استند إلى ما قرره القدماء من قواعد في مجال الدرس البلاغي بل وباصطلاحتهم، وإن كسي بشيء مما ألفه الغربيون، ولا نبالغ إذا اعتقدنا ان مصطلحات القدماء في هذا المجال كان أدق وأوضح، وأعمق من كثير من المصطلحات الوافدة، ولذلك فلا نجافي الصواب إذا قلنا إنه لا فرق جوهرياً يذكر بين البلاغة والأسلوبية، فالبلاغة العربية يمكن أن تكون أسلوبية القدماء، وأسلوبية العرب الحديثة بعد غربلتها مما اعتراها

من آراء أدت بها إلى الجمود، وليكن رائدنا في هذا المجال عبد القاهر الجرجاني، ومنهجه في التحليل، فهو بحق منهج أسلوبي رائد من حيث منهجيته في التحليل.

- إن أوسط مناهج التحليل الأسلوبي المنهج الذي ينظر إلى النص بوصفه كلاً غير قابل للتجزيء في دراسته، وليس من الصحيح الاقتصار على التحليل اللساني فقط، أو الوصفي فقط أو الإحصائي، أو التحليل النفسي، بل من الأجدى دراسة النص بوصفه كلاً مستفيدين من قواعد البلاغيين، وقوانين اللغة، وما تقدمه سائر العلوم الإنسانية، ولاسيما علم النفس وعلم الاجتماع.
- عد زهير بن أبي سلمى صاحب مدرسة في نظم الشعر، تعتمد ـ كما قال الدارسون ـ على الأناة والروية، وتقاوم الطبع والسحية في النظم، لذلك كثر عنده الصور الشعرية من تشبيهية واستعارية وكنائية، ومما ميزه في هذا المجال كان يقصد قصداً إلى تحقيق صوره الشعرية، ومعانيه، فإذا نظرنا في صوره التشبيهية مثلاً، فقد كان يستفيض في تصويره من كل الجوانب، فلا يترك جانباً إلا وضحه، ولهذا كانت تشبيهاته وصوره الأخرى متولدة بعضها من بعضها، فإذا ذكر الناقة مثلاً، جعلها كانها متجسدة أمام المتلقي، حتى كأنها تتحرك في مشهد تلفازي، وهكذا بقية صوره، وكذلك معانيه الشعرية الأخرى.
- الأسلوب في اهم دلالاته يعني استثمار إمكانات اللغة، وقواعد النحو، والانقياد لتلك الامكانات والقواعد لا الخروج عليها، وضمن قواعد النحو وقوانين اللغة تولد الأسلوبية المبدعة، وليس هناك أسلوب بلا نحو.
- لا تقتصر الظواهر الأسلوبية على ما عرف بالانزياحات، أو الانتهاكات، أو الانحرافات، بل هذه تمثل وجهاً من وجوه الأسلوبية، إذ إن الأسلوبية تعني ما عد ملفتاً للنظر عند مبدع ما، وإن لم يخرج على الرتب

المحفوظة من قواعد اللغة، وبتكرار من ظواهر سياقية معينة أكثر من غيرها كأسلوب الشرط مثلاً عند زهير، أو التعلق التركيبي.

- الأسلوبية تعنى باللغة الأدبية، وليس لها علاقة بلغة التخاطب اليومي أو النفعي، وإن أمكن الإفادة منها في مجال الدراسة النفسية للأشخاص، للتوصل إلى حقيقة مرضهم مثلاً، أو الكشف عن هوية أشخاص معينيين، إلا أن ميدان اهتمامها الأول، وسبب نشوئها دراسة لغة الأدب، للبحث فيها عن مواطن الجمال.
- وعلى صعيد المستوى التركيبي لخط البحث شيوع أسلوب الشرط في شعر زهير، ولاسيما الشرط بـ (إذا)، و (إن)، ولعل من مسوغات ذلك، كون الجملة الشرطية تحمل دلالة عدم حصول الفعل لخطة التكلم، وفي ذلك إمكانية دلالية ولغوية، وظفها الشاعر في بناء دلالته الشعرية على نمط عدم المبالغة في الأوصاف ولاسيما في سياق المديح والوصف، ولذلك فقد عرف عن زهير عدم المبالغة في الدلالة، وأنه لم يمدح أحداً إلا بما فيه، ولم يصف شيئاً يخرجه عن حدود المقبول، وفي كل ذلك وظف زهير دلالة الجملة الشرطية، مستفيداً من سماتها المعنوية.
- ومما يتعلق بأسلوب الشرط بـ (إذا)، إنها جاءت بنسبة أكثر في دخولها على الجملة الفعلية، موازنة مع دخولها على الجملة الإسمية، وهذا ينسجم مع دلالة السياق الذي جاءت به، إذ كان يحمل دلالة الحركة المستمرة، ودلالة استمرارية احدث، ثم أتت بعدها (إن) من حيث النسبة.
- استطاع الشاعر عبر أسلوب (الوصل) أن يظهر قصيدته متماسكة الأجزاء، متواصلة الدلالة، بحيث أن كل جزئية دلالية مرتبطة مع الأخرى، لتتآصر في إظهار الدلالة الكلية للقصيدة، وذلك بوساطة روابط سياقية كـ (الواو، والفاء)، و (الواو الحالية)، ومن المهم أن تنوه في هذا المقام أن زهيراً أفاد من هذه الواسطة اللغوية في انتهاج أسلوب تحقيق

معانيه واستقصاء دلالاته من حيث جميع أوجهها، فكان على سبيل المثال يوظف (واو الحال) في جعل الأبيات الثلاثة تفتقر في دلالتها إلى بعضها، ولا يمكن الاستغناء عن أحدها.

- استطاع زهير في قصائده أن يوظف القاعدة العامة في (تقنية الوصل)، فيكون (الوصل)، واجباً حيثما تطلبته الدلالة الشعرية، والعكس صحيح، ولهذا وجدناه يوظف واسطتين من وسائط الوصل بصورة أكثر من أي واسطة أخرى، وهما (الواو، الفاء).
- ومن الملامح الأسلوبية التي التقطها البحث شيوع أسلوب التوكيد في شعر زهير، بأنماط ثلاثة هي التوكيد بالحرف، التوكيد بالقسم، التوكيد بالقصر، ولعل وراء ذلك الملمح اكثر من مسوغ، منها: كون الشاعر في قصائده متوجهاً نحو المجتمع الذي كان يعيش فيه، ليؤدي دور الحكيم الناصح، ولهذا وجدنا شعر زهير خالياً من الغزل الماجن، أو وصف الخمرة، أو الدعوة إلى الانتقام، على العكس من ذلك تماماً، فقد وجدنا الحكمة الملفوفة بالموعظة مبثوثة في قصائده، فضلاً عن دعوته إلى نبذ القتال، وإشاعة السلام، وليس هذا بغريب على شاعر عاش سناً طويلاً، أكثر من ثلثها عاصر فيها حرب البسوس ـ والسبب الآخر يكمن في إعجابه بصنيع رجلين استأثرا بمديحه، لأنهما كانا السبب في أن تضع تلك الحرب المشؤمة أوزارها، هما هرم بن سنان، الحارث بن عوف)، فأراد أن يثبت مدى صدقه معهما، فلجأ إلى أسلوب التوكيد، سواء في سياق وصف الراحلة التي تقوده إليهما، أم وصف الرحلة.
- إذا كانت الملامح الأسلوبية السابقة لا تمثل خروجاً عن الرتب المحفوظة من تقنيات التعبير، فإن ثمة تقنية مثلت انزياحاً عن القاعدة، شاعت في شعره، وهي (التقديم، والتأخير)، في أقسام ثلاثة هي: تقديم الخبر على المبتدأ، تقديم المفعول به على فعله، تقديم المتعلق على ما تعلق به، وكان

من مسوغات التقدم هو أهمية المتقدم في السياق، لكون السياق يدور حوله، أو أهميته في نفس الشاعر.

- من سمات القصيدة المبدعة تماسك أجزائها، بحيث لا يمكن الاستغناء عن أحد تلك الأجزاء، وقد مر بنا استثمار زهير لتقنية (الوصل)، بغية إيصال شعره إلى هذا المستوى من البناء، إلا أن هذه التقنية لم تكن الوحيدة، بل وظف الشاعر (أدوات الشرط) و (الحروف العاملة) سواء أكانت حروفاً مشبهة بالفعل، أم حروف جر، لخلق تماسك بين أجزاء منجزه الشعري، فظهر عنده نوع من افتقار أبيات قصيدته إلى بعضها، وقد سماه القدامى (التضمين)، إلا أنهم اضطربوا في وضعه إن كان عيباً أم حسنة من حسنات الشاعر، ولهذا فقد أطلق عليه البحث.
- (التعلق التركيبي)، والحقيقة إن هذا الملمح الأسلوبي يمثل عنصراً من عنصر تماسك القصيدة، ووسيلة من وسائل الشاعر في استقصاء معانيه، والإحاطة بها.
- مثل زهير مدرسة في الشعر لها أسلوبها في النظم والتصوير، وقد مرت الإشارات إلى سمات أسلوبه في التركيب، وأما في مجال الدلالة، فقد تميزت هذه المدرسة بصورة أكثر وضوحاً، فكانت صوره التشبيهية توصف بالشمول لكل أجزاء الصورة، سالكاً فيها سبيل تحقيقها من جوانبها جميعها وقد مر تقرير ذلك، لكن ما نريد التنويه إليه في مجال التصوير الشعري، إن صوره الشعرية المعتادة عند غيره من الشعراء، قد سلك فيها مسلكاً خاصاً، وهو استعماله الغريب من الألفاظ فيها، ليدلل على مكنته من ناحية اللغة، وهي سمة أسلوبية أشرت له، والسمة الثانية: اتباعه أسلوب توالد الصور الشعرية التشبيهية بعضها من بعض، ولهذا كانت أجزاء صوره تتوزع على عدة أبيات.
- إن الصورة الشعرية عند زهير قبل أن تكون حسية ومنتزعة من الواقع، فإنها صور نفسية، تعكس موقفاً للشاعر، كما مر في صور الأطلال

والحبيبة والحمار الوحشي، وبهذا فقد أبدع الشاعر في تجسيد الفاعلية النفسية للصورة الشعرية.

- ومهما يتصل بالصورة الاستعارية، فإن معظم صوره في هذا النوع من التصوير، منتزعة من صور الحرب والإغارة وعدتها، وجاءت - أي صوره الاستعارية - موضحة هذا الجانب، ومجسدة له، وليس هذا بغريب على شاعر قضى - ردحاً من حياته في ظل الحرب، والإغارات المتبادلة .. إلا أن ما يلفت النظر فيها هو كثرتها في هذا المجال، والثاني: كونها ذات بعد نفس جسد فعل الحرب في نفس الشاعر، وقوتها عليه، ولاسيما تصويره الحرب على صورة ناقة أو أنثى حامل بتوأمين، ولكنه حمل من نوع آخر، والمجال الآخر الذي وظفت فيه الصورة الاستعارية ما تسببه ظروف الصحراء لقاطنيها، فحظي هذا الجانب بنصيب وافر بعد موضوع الحرب وأجوائها.
- وليست الصورة الكنائية في سياقها العام، والموضوعات التي وظفت فيها بمختلفة عن الصور الأخرى، فقد استخدمت في سياقات الحرب ووصف الممدوح، وما قد يواجه من يقطن الصحراء، وقد امتزجت فيها الفاعلية النفسية والدلالية للتصوير.
- ومما يتصل بتوظيف الرمز، فإن زهيراً كغيره من شعراء عصره استثمر (الرموز) بوصفها أداة من أدوات البوح والتوصيل الأدبي، إلا أن السمة التي ميزته تكمن في نوعية الدلالة لبعض الرموز، فبينما كان (الطلل) رمزاً لنهاية الحياة والفناء، فإن زهيراً وظفه في معظم سياقاته بوصفه دالاً على بدء حياة جديدة، من خلال تطعيم سياقاته ببعض الألفاظ والتراكيب الموحية بذلك، ولهذا فإن زهيراً قد رأى في الطلل غير الجانب الذي رآه فيه الآخرون، معتمداً في ذلك على ثقافته وخبرته في نظم الشعر، وكذلك فعل في رمزية الظعائن، إذ غدت ظعائن زهير رمزاً

لاجتماع قومه، وبدء حياة جديدة، على انه لابد من الإشارة إلى أن زهيراً لم يكن نمطياً في توظيفه لرموزه، بل كان بنوع في دلالاته للرمز، فكما كان الطلل ـ عنده ـ رمزاً للحياة، فكذلك جاء رمزاً لفناء الحياة، وكذلك رمزية المرأة كانت متنوعة.

- ظهر إبداع زهير في بناء إيقاع القصيدة الكلي من خلال استثمار عدة عناصر، فأما البحور والأوزان فكان كغيره من شعراء عصره، إذ أستاثرت أوزان الطويل والكامل والوافر بنصيب وافر، إلا أن ما لفت النظر بحق هو أسلوبه في اختيار قوافيه، تلك القوافي جاءت منسجمة مع دلالات القصيدة، ومتزاوجة معها، فكانت الدلالة مولدة للقافية، وجالبة لها.
- مثل التكرار بأنواعه المختلفة، عنصراً إيقاعياً مركزياً في وظيفة إنتاج الدلالة الشعرية، وإيصالها، ابتداء من تكرار الأصوات المفردة (الفونيمات)، وتكرار مفردات معينة (أسماء، وأفعالاً)، وتكرار أساليب معينة، فعلى صعيد تكرار الأصوات رأينا الشاعر يوظفها بشكل إيقاعي دلالي في بناء هيكل القصيدة، ولاسيما توظيفه حروف المد، والحروف المجهورة، ولا يقل أسلوب تكرار المفردات براعة عن ذلك، إذ جاءت الألفاظ المكررة مؤدية دوراً مزدوجاً دلالياً وإيقاعياً، كما مر بيانه.
- يعد (التجنيس الاشتقاقي) كما اصطلح عليه القدماء، وبعض المحدثين واحداً من تقنيات الإيقاع المهمة في قصيدة زهير، إذ كثرت أشكال هذا التكرار بصورة ملفتة للنظر، والحقيقة إن هذه التقنية نوع من أنواع التكرار، إلا أن التكرار العام يمثل تكرار وحدة لغوية بعينها، في حين أن
- (التجنيس الاشتقاقي) يمثل تكرار المادة اللغوية أو الجذر اللغوي، إلا أن المختلف جنس البنية المكونة، كالأسمية والفعلية، أو المصدر واسم الفاعل وهكذا، وكل أنواع التكرار تآزرت مع عناصر الإيقاع الأخرى،

ولاسيما (الترصيع) في إظهار الصورة الموسيقية لقصيدة زهير، التي أعطته فرادة في كل عناصر العمل الشعري، ولذلك فقد آثر البحث عدم تقسيم الإيقاع إلى داخلي وخارجي كما مر بيانه، فكل ألوان الإيقاع تأتي بالعمق نفسه، والأهمية عينها.

- إن القارىء لشعر زهير يستطيع وصفه بأنه شاعر السلام، وداعية إلى ألفة قومه ووحدتهم، فإذا كان جل شعراء عصره قد شاع عندهم القيم القبلية، والدعوة إلى حب الذات وإيثارها على غيرها إلى درجة الأنانية، فإن شاعرنا قد نهج غير ذلك تماما، فهو إلى جانب كونه شاعر الحكمة، مثل

ثبت المصادر والمراجع

- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ـ مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، د. محمد العمري، منشورات دار سال ـ الدار البيضاء،1990 م.
- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي ـ القاهرة.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية ـ بيروت، 1978 م.
- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي (911هـ)، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي ـ مصر370 هـ ـ 1951 م
- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي ـ القاهرة، ط6، 1976 م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني(471 هـ) ، علق حواشيه: أحمد مصطفى مراغي بك، مطبعة ألأستقامة ـ القاهرة، ط1، 1367 هـ ـ 1948 م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب ـ بيروت، ط1، 1995 م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقاربة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط3، 1986 م.
- الأسلوبية ـ مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله سليمان، الدار الفنية للتوزيع والنشر،1990م.
- الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببلوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982 م.
- الأسلوبية ونظرية النص ـ دراسات وبحوث، د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع ـ عمان، ط1، 1997 م.
- الأشباه والنظائر، جلال الدين السيوطي، حيدر آباد ـ الدكن، ط2، 1359 هـ.

- إعجاز القرآن، أبو بكر بن الطيب الباقلاني(403 هـ) ، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ـ القاهرة.
- الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني(356 هـ) ، تحقيق: علي السباعي، إشراف: محمد أبي الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ـ بيروت.
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني

(739 هـ) ، تحقيق: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنى ـ بغداد.

- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع ـ دمشق، ط1، 1989 م.
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي(794 هـ) ، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1376 هـ ـ 1957م.
- بديع القرآن، ابن أبي الإصبع المصري(654 هـ) ، تحقيق: د. حفني محمد شرف، القاهرة، 1377 هـ ـ 1957 م.
- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، القاهرة، ط2، 1371 هـ ـ 1952 م.
- البلاغة التطبيقية ـ دراسة تحليلية لعلم البيان، د. محمد رمضان الجربي، منشورات جامعة ناصر ـ الخمس، ط1.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، سلسلة 1413 هـ ـ 1992 م.
- البلاغة العربية ـ قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، 1997 م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م.

- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير، مطابع دار الحكمة ـ بغداد، ط2، 1410 هـ ـ 1990 م.
- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية ـ القاهرة، ط1، 1408 هـ ـ 1988 م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط1، 1986 م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1667 هـ ـ 1948 م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الثقافة ـ بيروت، ط2، 1398 هـ ـ 1978 م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د. حفني محمد شرف، القاهرة ـ 1383 هـ.
- تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1، 1985 م.
- تحليل الخطاب الشعري ـ البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل، د. محمد العمري، الدار العالمية للكتاب ـ الدار البيضاء، ط1، 1990 م.
- التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، النهضة المصرية ـ القاهرة، ط1، 1970 م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتجاهات الرؤيا في آليات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام ـ بغداد، ط1، 1975 م.
- التعبير القرآني، د. فاضل صالح السامرائي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط1، 1988 م.
- التعبير والأسلوب، د. علي جواد الطاهر، د. قحطان رشيد، د. جلال الخياط، مطبعة جامعة بغداد، ط1، 1980 م.

- التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف(816 هـ) ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط1.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ـ دار الثقافة ـ بيروت، 1962 م.
- جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط1، 1979 م.
- جماليات الصورة الفنية، أوفيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر ـ عدن، ط1، 1984 م.
- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، شرح وضبط وتقديم: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر ـ بيروت، 1416 هـ ـ 1995 م.
- جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر(337 هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، 1948 م.
- خصائص التراكيب ـ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط2، 1400 هـ ـ 1980 م.
- دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب ـ القاهرة، 1425 هـ ـ 2004 م.
- دراسة في لغة الشعر ـ رؤية فنية نقدية، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، 1979 م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية، فائز الداية، مكتبة سعد الدين ـ دمشق، ط2، 1407 هـ ـ 1987 م.
- دلالات التراكيب ـ دراسة بلاغية، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط1، 1399 هـ ـ 1979 م.
- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط1، 1404 هـ ـ 1984 م.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط3، 1982 م.
- الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي ـ بيروت، ط1، 1978 م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف ـ مصر، ط2،
1978 م.
- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا حاوي، دار الثقافة ـ بيروت، ط1، 1980م.
- زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال، د. سعد إسماعيل شلبي، دار غريب للطباعة ـ القاهرة.
- زهير بن أبي سلمى شاعراً وحكيماً، عبد الغني خماس، مطبعة الجاحظ للطباعة والنشر ـ بغداد، 1986 م.
- السياب ونازك والملائكة ـ دراسة لغوية، د. مالك يوسف المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط2، 1986 م.
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام: أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب(291 هـ) ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة 1363 هـ ـ 1944 م، المكتبة العربية ـ القاهرة، 1384 هـ ـ 1964 م.
- شرح المفصل، موفق الدين بن يعيش(624 هـ)، طبع ونشر إدارة المطبعة المنيرية ـ مصر.
- الشعر الجاهلي ـ منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة .
- الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة ـ بيروت، ط3، 1972 م.

- الشعرية، تزفينان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط1، 1987 م.
- الشعرية العربية ـ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: محمد الولي مبارك حنون، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط1، 1996 م.
- شعرية القصيدة العربية الحديثة ـ نماذج في التطبيق، د. محمد صابر عبيد، غيوم للنشر ـ بغداد، 2000 م.
- الشعر والشعراء، تصنيف: أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري(276 هـ) ، تحقيق: د. مفيد قميحة، مراجعة: الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط2، 1405 هـ ـ 1985 م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990 م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، مطبعة القاهرة الجديدة ـ القاهرة، 1977 م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس ـ بيروت، ط2، 1981 م.
- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف ـ مصر، ط1، 1982 م.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي(232 هـ) ، تحقيق: محمود شاكر، ط2، القاهرة، 1974 م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي(745 هـ)،القاهرة، 133 هـ ـ 1914 م.
- العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف،دار المعارف ـ مصر، ط6، 1974 م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار ـ الزرقاء، ط1، 1985 م.

- علم الأسلوب ـ مبادئه وأجزاءه، د. صلاح فصل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ القاهرة.
- علم الدلالة ـ دراسة وتطبيقاً، د. نور الهدى لوشن، منشورات جامعة فان يونس ـ بنغازي، ط2، 1995 م.
- علم اللغة العام ـ الأصوات، د. كمال بشر،دار المعارف ـ مصر، 1975 م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(456 هـ)،تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ـ بيروت، ط4، 1972 م.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(322 هـ)، تحقيق: د.طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، القاهرة، د . ط، 1956 م.
- الفصل والوصل في القرآن الكريم ـ دراسة في الأسلوب، د. منير سلطان، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، 1997 م.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، 1979 م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط7، 1987 م.
- فن الجناس، علي الجندي، القاهرة، 1954 م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف ـ مصر، ط7، 1969 م.
- في الأصوات اللغوية ـ دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دار الحرية للطباعة ـ بغداد، ط1، 1984 م.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط3، 1987 م.
- في التحليل اللغوي، د. خليل أحمد عمايرة، تقديم: د. سلمان حسن العاني، مكتبة المنار ـ الزرقاء، ط1، 1407 هـ ـ 1987 م.

- في حداثة النص الشعري ـ دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط1، 1990 م.
- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: د. محسن فياض عجيل، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط1، 1401 هـ ـ 1981 م.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس ـ بيروت، ط2، 1401 هـ ـ 1981 م.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الدار المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، 1995 م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط7، 1983 م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1990 م.
- الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(285 هـ) ، تحقيق: د. زكي مبارك، القاهرة، 1355 هـ ـ 1936 م.
- الكتاب، سيبويه (180 هـ) ، طبعة مصورة على طبعة بولاق ـ القاهرة، 1316 هـ، نشر مكتبة المثنى ـ بغداد.
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(395 هـ)،تحقيق: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط2، 1409 هـ ـ 1989م.
- كتاب معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (386 هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ط3، 1404 هـ ـ 1984 م.
- كفاية المستفيد في فن التجويد، محيي الدين عبد القادر الخطيب، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية ـ بغداد، ط1، 1402 هـ ـ 1982 م.
- الكليات، أبو البقاء الحسيني الكفوي(1094 هـ) ، بولاق، ط2.

- الكناية ـ أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، محمد الحسن علي الأمين أحمد، الفيصلية ـ مكة المكرمة، ط1، 1405 هـ ـ 1985 م.
- كيف نقرأ تراثنا البلاغي، د. محمد بركات حمدي أبو علي، سلسلة الأدب والبلاغة والبيان القرآني، دار وائل للطباعة والنشر ـ عمان، ط1، 1999 م.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال محمد بن الكرم بن منظور الأفريقي المصري(711 هـ) ، دار صادر ـ بيروت، ط3، 1414 هـ ـ 1994 م.
- لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1.
- لغة الشعر العربي الحديث ـ مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعارف ـ القاهرة، ط2، 1983 م.
- لغة الشعر ـ قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ـ الإسكندرية، 1985 م.
- اللغة الشعرية ـ دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنوني، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط1، 1997 م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، دار الثقافة ـ الدار البيضاء.
- اللغة والإبداع مباديء علم الأسلوب، شكري محمد عياد، انترناشيونال برس، ط1، 1988 م.
- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم لمعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، 1415 هـ ـ 1995 م.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية ـ الكويت.
- المباحث اللغوية في العراق، د. مصطفى مراد، مطبعة العاني ـ بغداد، ط2، 1385 هـ ـ 1965 م.
- مباديء النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ مطبعة مصر، 1963 م.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(637 هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، د . ط، 1358 هـ - 1939 م.
- مجهول البيان، د. محمد مفتاح، دار توبقال للنشر، ط1، 1990 م.
- المحبر، ابن حبيب، تصحيح: د. اليزاليختن، حيدر آباد - الدكن، د . ط، 1942 م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر - الرباط، ط1، 1402 هـ - 1982 م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده - مصر، ط1، 1955 م.
- المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الكويت، ط1، 1960 م.
- المطر في الشعر الجاهلي، د. أنو أبو سويلم، دار عمار - عمان، دار الجيل - بيروت، ط1، 1407 هـ - 1987 م.
- معاني الأبنية في العربية، د. فاضل صالح السامرائي، جامعة الكويت - الكويت، ط1، 1401 هـ - 1981 م.
- معاني النحو، د. فاضل السامرائي، دار الحكمة للطباعة والنشر - الموصل، ط1، 1991 م.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليق: د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة - البيضاء، ط1، 1993 م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد، ط1، 1407 هـ - 1987 م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان - بيروت، ط2، 1984 م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني - القاهرة.

- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي(626 هـ)، القاهرة، 1356 هـ -1937 م.
- المفصل في علم العربية، جار الله محمود بن عمر الزمخشري(538 هـ)، نشره: محمد توفيق، مطبعة حجازي ـ القاهرة.
- مفهومات في بنية النص ـ اللسانية، الشعرية، الأسلوبية، التناصية، ترجمة: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ـ سورية، ط1، 1996 م.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط3، 1983 م.
- مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا(395 هـ) ، اعتنى به: د. محمد عوض مرعب، الآنسة: فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ط1، 1422 هـ - 2001 م.
- المقتضب،أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(285 هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة،القاهرة، 1386هـ.
- مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون، الدار التونسية للنشر ـ تونس، ط1، 1984 م.
- مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، دار الثقافة - الدار البيضاء .
- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر، ط1، 2000 م.
- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية ـ نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، د . محمد العمري، منشورات دراسات سال، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1991 م.
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية ـ إسكندرية، ط1، 1994 م.
- موسوعة الحروف في العربية، د. إميل بديع يعقوب، دار الجيل ـ بيروت، ط1، 1408 هـ - 1988 م.

- موسيقى الشعر العربي، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1978 م.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، محمد بن عمران المرزباني(385 هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965 م.
- نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ـ دراسة وتحليل، د. نوري حمودي القيسي، د. محمود عبد الله الجادر، د. بهجت عبد الغفور الأثري، دار الحكمة للطباعة والنشر ـ بغداد، ط1، 1411 هـ - 1990 م.
- النظم مطبقاً على النصوص، ميشال أكوني، منشورات ناطان ـ باريس، ط1، 1993 م.
- نظريات معاصرة، د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق، ط1، 1988 م.
- نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ديلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، 1392 هـ - 1972 م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ط3، 1405 هـ - 1985 م.
- نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس ـ بيروت، ط2، 1401 هـ - 1981 م.
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي روز غريب، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط1، 1952 م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1948 م.
- النكت في إعجاز القرآن ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، دار المعارف ـ القاهرة.
- همع الهوامع شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، مطبعة السعادة ـ مصر، ط1، 1327هـ .
- وصف اللغة العربية دلالياً في ضوء الدلالة المركزية " دراسة حول المعنى وظلال المعنى "، محمد محمد يونس علي، منشورات جامعة الفاتح، ط1، 1993 م.
- وهج العنقاء ـ دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط1، 2001 م.

الرسائل والأطاريح الجامعية

- الاستعارة في القرآن، أحمد فتحي رمضان، رسالة ماجستير، بإشراف د. جليل رشيد فالح، كلية الآداب ـ جامعة الموصل، 1408 هـ ـ 1988 م.
- الجمال في الوعي الشعري قبل الإسلام ـ دراسة تأويلية، هلال محمد جهاد، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. عمر محمد مصطفى الطالب، كلية الآداب ـ جامعة الموصل، 1419 هـ ـ 1998 م.
- الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. عمر محمد مصطفى الطالب، كلية الآداب ـ جامعة الموصل، 1412 هـ ـ 1992 م.
- الكناية في القرآن، أحمد فتحي رمضان، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. مناهل فخر الدين فليح، كلية الآداب ـ جامعة الموصل.
- موسيقى القصيدة العربية الحرة ـ دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد، محمد صابر عبيد، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. سالم الحمداني، كلية الآداب ـ جامعة الموصل، 1411 هـ ـ 1991 م.

البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة

- الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، د. محمد القضاة، الشعر والمناهج النقدية الحديثة ـ بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثالث عشر، 11/24 - 12/1 - 1997 م، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 1998 م.
- بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري، رابح بوحوش، مجلة جذور، المجلد الأول.
- بنية القصيدة، د. عبد الهادي زامر، مجلة الآداب، جامعة صنعاء، ع3، 1981 م.
- تكرار التراكم وتكرار التلاشي، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع9، 1992 م.
- دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، د. رحمن غركان، الموقف الثقافي ـ مجلة ثقافية تصدر عن الشؤون الثقافية العامة، السنة الخاسة، ع32 / آذار ـ نيسان / 2001 .

- الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ـ بيروت، ع38، سنة 1986 م.
- السرد في القصيدة الغنائية، د. شجاع العاني، مجلة أقلام، ع 4 ـ 5، سنة 1994 م.
- سيف على أمام باب خيبر، د. بشرى البستاني، الشعر إلى أين؟ بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد السابع عشر 22 ـ 2001/12/27، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 2002 م.
- الشرط بـ (إن) و (إذا) في القرآن الكريم، د. علي فودة، مجلة كلية الآداب ـ جامعة الرياض، المجلد الرابع، السنة السابعة، 1395 هـ ـ 1396 هـ / 1975 م ـ 1976 م.
- علامة الإعراب ـ مقاربة بنائية بين تحولات المعنى وتشكيل النص، عبد الله عنبر، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (25)، ع1، 1998 م.
- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل، مجلة فصول، ع1، أكتوبر ـ 1984 م.
- في البنية الشعرية، د. محمد راضي جعفر، الطليعة الأدبية، ع2، السنة الثالثة، 2001، دار الشؤون العامة ـ بغداد.
- قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، الشعر واللغة، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الرابع عشر 11/24 ـ 1998/12/1، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 1999 م.
- المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، نصف قرن من النقد العربي الحديث، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد السادس عشر 15 ـ 21 /2000/11 م،دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، 2001 م.