بسم الله الرحمن الرحيم

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

الأَسَالِيبُ البَلاغِيَّةُ فِي الحَمَاسَةِ لِلبُحْتُرِي

دراسة : (بلاغية نقدية)
اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الطالب: علي علي محمد قلي

تحت إشراف أ.د. فاروق الطيب بشير

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الموضوع **رقم الصفحة**

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

الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء

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

الفصل الثاني: أساليب التركيب

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

الفصل الثالث: الأساليب البيانية

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

الفصل الرابع: الخصائص الفنية

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

الفصل الخامس: وظائف الأسلوب

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُقَدِّمَة

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

وبعد:.

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

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

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

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

أ . أهداف الدراسة:

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

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

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

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

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

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

ب . الدراسات السابقة:.

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

. دراسة عبد الله عبد الرحيم عسيلان:

هذه الدراسة عبارة عن تحقيق لكتاب حماسة أبي تمام ودراسة لشروحها، إشراف: محمد السعد فرهود، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، رسالة دكتوراه، ١٩٧٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. دراسة رشاد عبد النبي عبده:[1]

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

. دراسة محمد عثمان علي:[2]

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

. مقياس الاختيار عند أبي تمام مقياس جمالي.

. شروح الحماسة متأثرة بما طرأ على الشعر عامة.

. تحول الشراح من المقصد التثقيفي إلى المقصد التعليمي.

. جمع في ثبته للشروح أربعة وأربعين شرحاً.

. المناهج التي استخدمها شراح الحماسة هي: المنهج الإبداعي الفني، والمنهج التجميعي الانتخابي، والمنهج العلمي التخصصي، والمنهج التتبعي التقويمي، والمنهج الاختصاري التسهيلي.

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

---

[1] كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري وابن الشجري: دراسة وتحليل وموازنة، إشراف : عبد السلام أبو النجا سرحان، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٨٤م.

[2] الموازنة بين شروح حماسة أبي تمام، إشراف: د. الطاهر أحمد مكي و د. محمد رشدي حسن، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، ١٤٠٦هـ . ١٩٨٦م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. دراسة أبو هدية محمد إسماعيل:[1]

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

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

. ضعفت الحماسة في العصر العباسي لضعف الدواعي والأسباب.

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

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

. دراسة أبو صباح علي الطيب أبو صباح:[2]

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

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

---

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

(2) الصورة الفنية في شعر البحتري، إشراف : الأستاذ الدكتور. بابكر الدشين، جامعة أم درمان، كلية اللغة العربية، رسالة ماجستير، ١٤١٨/١٩٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. دراسة سناء عبد الرحيم محمد إبراهيم:[1]

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

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

ج . أسباب اختيار الموضوع:

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

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

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

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

. الأساليب البلاغية أرقى الأساليب.

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

د . منهاج الدراسة:

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

هـ أهمية الدراسة :

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

و . المصادر والمراجع:

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

ز . فروض البحث:

. ما هي الخصائص الأسلوبية لشعر الحماسة؟

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

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. هل توجد علاقة بين الدال والمدلول؟

. هل توجد علاقة بين الأسلوب والمعنى؟

. هل توجد علاقة بين الأسلوب والعصر؟

ح . عناوين البحث الرئيسة:

تشكلت هيكلة البحث من الآتي:

. مقدمة.

. تمهيد: البحتري، كتاب الحماسة، مفهوم الأسلوب.

. الفصل الأول: أساليب الخبر والإنشاء .

. المبحث الأول: الخبر: أغراض الخبر، أضرب الخبر، أحوال المخاطب.

. المبحث الثاني: الإنشاء: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء.

. الفصل الثاني: تركيب الأسلوب.

. المبحث الأول: تركيب الجملة: الحذف، التكرار، التقديم والتأخير، القصر.

. المبحث الثاني: التركيب الموسع: تركيب المقطع، تركيب النص، تركيب الباب.

. الفصل الثالث: الأساليب البيانية.

. المبحث الأول: التشبيه: المرسل المفصل، المجمل، المؤكد، البليغ، المقلوب، الضمني، التمثيل.

. المبحث الثاني: المجاز: الاستعارة (التصريحية، المكنية)، المجاز المرسل والعقلي.

. المبحث الثالث: الكناية: الكناية عن صفة، الكناية عن موصوف، الكناية عن نسبة.

. الفصل الرابع: الأساليب الفنية:

. المبحث الأول: موسيقى الإطار: الوزن، القافية.

. المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية: المظاهر الموسيقية العامة، المظاهر الموسيقية الخاصة.

. الفصل الخامس: وظائف الأسلوب:

. المبحث الأول: الوظيفة التوصيلية: التوضيح، المبالغة، التحسين والتقبيح.

. المبحث الثاني: الوظيفة التعبيرية: المتعة، اللذة، الانفعال الفني والإثارة، الطرب وهزته، التعجب.

. الخاتمة.

. الفهارس: الآيات، القوافي، الأعلام.

. قائمة المصادر والمراجع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

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

وعلى الله قصد السبيل ،، ،، ،،،

الباحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا: البحتري:

نسبة إلى جده بحتر، واسمه كما جاء في كتاب معجم الأدباء ((الوليد بن عبيد الله بن يحيى بن عبيد بن شملان بن جابر بن مسلمة بن مسهر بن الحارث بن جشم بن أبي حارثة بن جدي بن بدول بن بحتر. أبو عبادة وأبو الحسن والأول أشهر، البحتري الطائي الشاعر المشهور))[1].

ولد بمنبج سنة ٢٠٦هـ من أب طائي وأم شيبانية[2]، وهو بهذا عربي الأصل من جهة أمه وأبيه، وقد ترعرع في بادية منبج، ونهل من معين فصاحة لسان أهلها وأخلاقهم العربية ما أهله أن يكون كما قيل عنه: ((فاضلا أديبا فصيحا بليغا شاعرا مجيدا))، مما دفع بعضهم إلى تقديمه على أستاذه أبي تمام بادئ الرأي ويختمون به الشعراء. قيل لأبي العلاء المعري: أي الثلاثة أشعر: أبو تمام أم البحتري أم المتنبي؟ فقال: المتنبي وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري))[3].

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

توفي البحتري في منبج بمرض السكتة سنة أربع وثمانين ومائتين[4] وبذا يكون عمره ثمان وسبعين سنة تقريباً

ثانياً: كتاب الحماسة

البحتري أشهر من أن يعرف وأكبر من أن يغبط فلا يعرف كما أنه قد سبقني إلى التعريف به الكثير من الباحثين، ولن أزيد في التعريف به على تفسير الماء بالماء، لذا تحاشيت التطويل في التعريف به واقتصرت على ما يفي بالغرض، وفيما يأتي التعريف بكتابه (الحماسة) الذي لم يأخذ حقه من الدراسة كما أعطي كتاب أبي تمام؛ فبقي دونه من ناحية الشهرة وذيوع الصيت، مما دفع البغدادي (ت:١٠٩٣هـ) إلى إنكار أن يكون للبحتري حماسة قائلاً: ولم نسمع أن للبحتري حماسة))[5].

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

---

(١) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م، ج٥/ ص٥٧٠.

(٢) الصولي: أخبار البحتري، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م، ص٦.

(٣) البحتري: كتاب الحماسة، مقدمة المحقق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م، ص٧.

(٤) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج٥/ ص٥٧٠.

(٥)شرح أبيات المغني، تحقيق: عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط١ ، ١٣٩٣هـ -١٩٧٣م ، ج٣ ، ص٢٤٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

١- الحماسة: لابن المرزبان محمد بن خلف، المتوفي (٣٠٩هـ).

٢- الحماسة المحدثة: لأبي الحسين أحمد بن فارس القزويني الرازي، المتوفي (٣٧٩هـ).

٣- الحماسة العسكرية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله، المتوفي (٣٩٥هـ).

٤- حماسة الظرفاء: لعبد الله بن محمد العبدلكاني الزوزني، المتوفي (٤٣١هـ).

٥- حماسة الشنتمري: لأبي الحجاج يوسف بن سليمان المعروف بالأعلم، المتوفي(٤٧٦هـ).

٦- الحماسة الشجرية: لأبي السعادات هبة الله بن علي، المتوفي (٥٤٢هـ).

٧- الحماسة للشاطبي: محمد بن يحي، المتوفي (٥٤٧هـ).

٨- الحماسة: للشميم الحلي، المتوفي (٦٠١هـ).

٩- الحماسة المغربية: لأبي الحجاج جمال الدين يوسف بن محمد الأندلسي، المتوفي(٦٥٣هـ).

١٠- الحماسة البصرية: لصدر الدين علي بن أبي الفرج البصري، المتوفي(٦٥٩هـ).

وغير هذه المصنفات كثيرة والفضل في ابتداع هذا الفن من الجمع يعود لأبي تمام الذي تأثر به من جاء بعده من تلاميذه كالبحتري أو شراح حماسته كالعسكري والشنتمري والزوزني.

ومن الإجحاف تجريد الحماسات التي بعد حماسة أبي تمام من الخصوصية والأفضلية في جانب من الجوانب، ومن هذه الحماسات كتاب البحتري الذي نحن بصدده.

أ/ مفهوم الحماسة :-

لابد قبل وصف كتاب الحماسة من وضع مفهوماً لها؛ لمعرفة مدى تمثل البحتري لهذا الغرض في كتابه.

الحماسة لغة: القوة والشدة والشجاعة وقوم حمس متشددون في الدين، وحَمَّس غيره شجع غيره وحرضه، والحماسة فن الحرب والقتال والشجاعة والتغني بصفات البطولة والرجولة وركوب المخاطر، وخوض غمرات القتال، ووصف مافي الحرب من كر وفر وعدد وسلاح ودماء وجرحى وقتلى ودعوة إلى الحرب وأخذ بالثأر[1] .

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

---

(1) انظر د. يحي الجبوري ، الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٨ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م ، ص٢٩٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن استقراء أشعار العرب نجد مفهوم الحماسة ذو علاقة بالجماعة كالقبيلة في العصر الجاهلي والأمة والهم الديني في العصر الإسلامي، وما بعدها حسب المفاهيم الدينية والعلاقات الاجتماعية الخاصة بكل فترة زمنية من الفترات، ((فإذا تعدى الشاعر ذاته الفردية، وبلغ الذات الجماعية التي تمثلها القبيلة أو العشيرة أو الحزب أو الطائفة أو الدين، فإنه ينتقل من الفخر بمعناه الضيق إلى الحماسة بمعناها الشامل))[1].

ومن الملاحظ: ارتباط الحماسة العربية في مختلف العصور بالشعر،ويعود ذلك إلى أن أغلب الفرسان شعراء، ويعد المصدر لهذا الشعر البيئة الاجتماعية التي تمثلت في الجاهلية في النزاع القبلي على الماء والكلاء والأخذ بالتأثر ووصف الخيل والناقة والسلاح والتمدح بالكرم والشجاعة وإباء الضيم وإغاثة الملهوف، وتمثلت في العصر الإسلامي في التركيز على الدعوة إلى الإسلام ونشر مبادئه والذود عن حياضه، والدفاع عن رسوله ﷺ، وتمثلت في العصر الأموي في تثبيت حكم بني أمية عن طريق إثارة النزعات العرقية والصراعات القبلية التي نجح بنو أمية في إثارتها بقصد تثبيت ملكهم، والفتوحات الإسلامية، وتمثلت في العصر العباسي في حروب العباسيين مع الروم. ومع ذلك ورغم وفرة الشعر الحماسي إلا أنه لم يكن للعرب ملحمة تحكي تاريخهم البطولي وأمجادهم كما لبقيت الأمم، وإنما سطرت الحماسة في مقاطع وأبيات للشعراء العرب أبرزوا من خلالها هذه المآثر، ((فلو نظرنا إلى تاريخ العرب منذ فجر الإسلام مروراً بالفتوحات ووصولاً إلى حرب العرب والروم في العصر العباسي، لكان من شعر أبي تمام والبحتري والمتنبئ وغيرهم ما يشكل أروع الملاحم))[2].

ب/ الموازنة بين حماسة أبي تمام والبحتري :

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

(1) فواز الشعار ، الأدب العربي ، إشراف د. إميل يعقوب ، دار الجيل ، بيروت ط١ ، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م ، ص١٢٦

(2) فواز الشعار ، مرجع سابق ، ص١٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

جدول (١) يبين حماسة أبي تمام[١]

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

جدول رقم (٢) حماسة البحتري

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

[١] انظر د. أحمد شوقي متولي ، أوجه الاتفاق والاختلاف بين دواوين الحماسة (أبو تمام، البحتري، ابن الشجري، مجلة أفق الثقافية ، يوليو ٢٠٠٤م) www. Google .com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الجدولين السابقين نستنتج ما يأتي :

- بلغت مقطوعات حماسة أبي تمام أربع وثمانين وثمانمائة مقطوعة، بينما بلغت حماسة البحتري ثلاث وستين وأربعمائه وألف مقطوعة، وكان الفارق تسع وسبعين وخمسمائة مقطوعة.
- بلغت أبيات حماسة أبي تمام إحدى وأربعين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، وبلغت حماسة البحتري أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة آلاف بيت، بفارق سبع عشرة بيتاً.
- بلغت أبواب حماسة أبي تمام عشرة أبواب وبلغت أبواب حماسة البحتري أربعة وسبعين ومائة باب، وقد قسمتها تحت معاني الفروسية والمراثي، والأخوة، وتقلبات الدهر ونوائبه، والمعاني الأخلاقية تسهيلاً لدراستها.
- أطول المقاطع في حماسة أبي تمام بلغت أبياتها على التوالي ٤٣، ٢٦، ٢٥ بيتاً، وأطول المقاطع في حماسة البحتري بلغت ، ٢٥، ٢٥، ٢٤، ٢٣ بيتاً.

وعليه تتجلى الفروق بين الحماستين كالآتي :

- مقطوعات حماسة البحتري أكثر من مقطوعات حماسة أبي تمام بفارق تسع وسبعين وخمسمائة مقطوعة.
- أبيات حماسة أبي تمام أكثر من أبيات حماسة البحتري، بفارق سبع عشرة بيتاً.

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

وعليه: ((فإن حماسة أبي تمام كتاب في فنون الشعر، وموضوعاته وحماسة البحتري كتاب في معاني الشعر))[1]، وبهذا فكتاب البحتري أكثر تخصصاً من كتاب أبي تمام، وذلك ناتج عن استفادة البحتري من كتاب استاذه استفادة حقيقية أوحت له بهذا المنهاج التفصيلي لدلالات الحماسة الذي يدل دلالة تامة على مفهوم الحماسة أكثر من منهاج أبي تمام.

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

---

(1) د. أحمد شوقي متولي ، أوجه الاتفاق والاختلاف بين دواوين الحماسة ، ص٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

ج /مطبوعات كتاب الحماسة :

١/ الطبعة اليسوعية :

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

٢/ الطبعة المصرية :

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

٣/ الطبعة اللبنانية :

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

تميزت هذه الطبعة بالتحقيق العلمي المعتمد على ضبط النصوص وشرح غريبها والتعريف بأسماء الشعراء.

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

ثالثاً: مفهوم الأسلوب

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

---

(١) د. محمد نبيل طريفي ، مقدمة كتاب الحماسة ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م ، ص١٢.

(٢) المرجع السابق ، ص١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

وإذا ما رجعنا للمعنى المعجمي سنجد أنه ((يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين))[1] .

ويعد الرازي (ت: ٦١٧هـ) الأساليب: أجناس الكلام وطرقه، ورجل متفنن أي ذو فنون، وافتن الرجل في حديثه وفي خطبته))[2] ، وعند صاحب القاموس الأسلوب: هو الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف)) [3].

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

وعلى هذا الأساس بني علم البلاغة واحتدم الجدل حول قضية اللفظ والمعنى والشكل والمحتوى، وكانت بداية الطريق عند أرسطو حيث ارتبطت دراسة الأسلوب عنده بالخطابة أكثر، فعلى المتكلم أن يراعي في أسلوبه إذا أراده أن يكون على ((المجرى الصناعي ثلاثة أمور: الإخبار عن جميع المعاني والأشياء التي يقع بها الإقناع، والثاني الإخبار عن الألفاظ التي يعبر بها عن تلك المعاني، وما يستعمل معها مما يجري في مجراها، والثالث كم أجزاء القول الخطبي وكيف ينبغي أن يكون ترتيبها، ومن ماذا يأتلف كل جزء منها من الألفاظ والمعاني))[4]. فوسائل الإقناع واللغة والتركيب هي أقطاب أسلوب المتكلم التي يجب عليه مراعاتها.

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

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط٣ ، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م ، (باب الباء فصل السين واللام) ، ص٤٧٣.

(2) مختار الصحاح ، دار القاسم ، بيروت ، (باب الفاء فصل النون) ، ص٥١٣.

(3) الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الرسالة، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ، (ب،س،ل) ، ص٢٣٦.

(4) ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، تحقيق: عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت ، ص٢٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما ينبغي أن يقال، بل يجب أن يقوله كما ينبغي))[1] ، وهذا يؤكد أن الشكل عنده هو المميز الأول للأسلوب وعلى هذا الأساس ((قام مفهوم الأسلوب في البلاغة الأوربية حتى أوائل القرن الثامن عشر تقريباً))[2]. ((وعرف بالتمييز بينما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال))[3] .

أما في تراثنا النقدي فلم يستخدم مصطلح الأسلوب بمدلوله لدى المتقدمين من النقاد عند إصدار أي حكم، وأول من استخدم هذا المصطلح هو عبد القاهر الجرجاني كما سنبين، ولكن وجدت جدلية اللفظ والمعنى ((التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية))[4] ، فهما العنصران الرئيسان اللذان يتألف منهما الكلام، ولكل منهما معالم وأوصاف يقاس بها؛ لتصل بالكلام إلى المستوى المنشود من حد البلاغة، وتعد هذه الازدواجية المرمى الذي يطلق النقاد عليه آراءهم وأحكامهم.

وتعد البداية في هذا الشأن عند بشر بن المعتمر (ت: ٢١٠هـ) في صحيفته التي جاء فيها ((ومن أراغ معنىً كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف))[5]، وبعبارته هذه ينتصر للفظ على المعنى،وإن أقام نوعاً من التناسب بينهما. فيعد اللفظ الميدان الذي يتنافس فيه الأدباء، والدرب الذي يجب أن يسلكه أرباب الفصاحة، وقد تابعه الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) في ذلك، ولكنه كان أكثر انفعالية وانتصاراً للجانب الشكلي على المحتوى في قوله: ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي،وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير))[6] .

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

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

---

(١) د.شفيع السيد ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ص٩.

(٢) المرجع نفسه ، ص٩.

(٣) د. عبد المنعم خفاجي وآخران ، الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ، ص١١.

(٤) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣م ، ص٢٣٥.

(٥) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق المحامي فوزي العطوي ، دار مصعب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٨م ، ج١/ ص٨٦.

(٦) الحيوان : عبد السلام هارون ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٩م ، ج٣ ص١٣٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الناس))[1]، ويتابع قدامة بن جعفر (ت:٣٣٧هـ) الجاحظ في الانتصار للشكل على المحتوى في تعريفه للشعر: ((بأنه كلام موزون مقفي يدل على معنى))[2]، وأما إقحام العبارة الأخيرة في تعريفه للشعر فلا يدل على إقامة تناسب بين اللفظ والمعنى؛ لأن الكلام لا يسمى كلاماً إلا إذا كان يحمل معنى، كما استخدم أبو هلال العسكري(ت:٣٩٥) عبارة الجاحظ مع قليل من التغيير والزيادة اللفظية بقوله: ((الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه و لم يستخف، وحسن لفظه و لم يهجن، و لم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً))[3] .

ومن أبرز النقاد الذين جاءوا بعد الجاحظ أو عاصروه وميز في آرائه بين اللفظ والمعنى ــ ابن قتيبة (ت: ٢٧٦هـ) قسم ا لشعر إلى أربعة أضرب بالاعتماد على الإجادة والقصور هي: ما حسن لفظه وجاد معناه، وما تأخر معناه وتأخر لفظه، وما حسن لفظه وحلى فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه))[4] ، وإذا انتقلنا إلى ابن طباطبا (ت: ٣٢٢هـ) سنجد أنه أقام نقده في ثنائية اللفظ والمعنى على علاقة تلبس أحدهما بالآخر بمعنى أن الألفاظ بمثابة الثوب للمعاني، ((فللمعاني ألفاظ تشاركها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد في بعض المعارض دون بعض))[5] غير أن هذه العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى مبنية على نظرة عامة كانت سائدة في ذلك العصر تهدف إلى وضع معايير وأقيسه تتمكن من خلالها من الموازنة بين الشعراء، والانتصار لشاعر على آخر، وتحديد طبقاتهم بناءً على هذه المواضعات؛ لذا نجد ابن طباطبا رجع إلى ما جاء به ابن قتيبة في قضية اللفظ والمعنى فقد قسم الشعر إلى أربعة أضرب هي : الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى، وعدم تناسب اللفظ مع المعنى، وتناسب اللفظ والمعنى، الشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة)[6] . إذن هي أحكام مبنية على التميز بين اللفظ والمعنى، غير أن هذا التمايز في مواضعات النقاد يمكنهم من فهم المادة اللفظية، ومن خلال هذا الفهم يتم وضع مقاييس يستطيعون من خلالها إصدار أحكام نقدية مقنعة في موازناتهم النقدية بين الشعراء، وتكون بمثابة المعالم في الطريق يتعين على المبدع – غالباً – أن يتبعها ويسلكها؛ ليصل

---

(١) انظر الكامل في اللغة والأدب ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ص٢٦ -٢٨.

(٢) نقد الشعر ، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط٣ ، ص١٧.

(٣) الصناعتين ، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ،بيروت ط١ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ص٧٤.

(٤) انظر الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، ط٣ ، ج١ ، ص٧٠ – ٧٦.

(٥) عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط٣ ، ص٤٦.

(٦) المرجع السابق ، ص١١٩ – ١٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

ويكاد يكون كلام النقاد حول هذه القضية واحداً إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني، فبسط القول في هذه القضية، وجاء بإضافات نقدية متميزة، ويمكن القول: إنه أول من استخدم كلمة الأسلوب في قضية الاحتذاء بقوله: ((واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله))[1] . فالأسلوب عنده يساوي النظم والطريقة المتبعة في هذا النظم، والمقصود بالنظم ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس.((وهو أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتد فيه بحال المنظوم بعضه من بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق))[2] ، فالألفاظ هي القوالب التي نفرغ فيها المعاني بمعنى الاختيار التعبيري وفقاً لما يمليه الوجدان، بحيث يكون هذا الاختيار ملائماً لمعاني النظام النحوي، فيكون النظم بمثابة ((الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير))[3] ، كما ركز على الأسباب والدوافع المولدة للفكر حين قال: (أوضح من هذا كله، وهو أن النظم..صنعة يستعان عليها بالفكرة لا

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحصح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية القاهرة، ص٣٠٢.

(2) دلائل الإعجاز ، ص٥٠، وانظر أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص٣٢.

(3) المرجع نفسه ، ص٥١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محالة، وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالرؤية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس))[1] ، و لم يهمل المستقبل الذي يقع عليه التأثير فلا ((يكون لإحدى العبارتين مزية على الآخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصحابتها))[2]،ومما سبق نجد النظم عند الجرجاني يرتكز على ما يأتي:

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

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

وعليه فهو يشمل الجانب النفعي المحكوم بالموقف، والجانب التعبيري الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، ويسمى الاختيار النحوي. ويعد مولد الأسلوب في الدراسات الاوروبية فيما أعلنه العالم الفرنسي (جوستاف كويرتنج) عام ١٨٨٦م في قوله: ((إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى الآن... فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقاً للمناهج التقليدية... لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع... ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضاً بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب... وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وشكل أسلوب الثقافة عموماً))[3]، وبهذا ينتقل النقد الأوروبي القائم على أصول البلاغة اليونانية ((الذي يميل إلى الناحية الشكلية أو الأسلوبية، فهو لن يعرض لقيمة الفكرة بل لملاءمتها ولا يخلقها لكن ينسقها...ولن نستطيع الإفلات فيه من الإجابة على سؤالين: ماذا نقول ؟ وكيف نقول ؟))[4] ـــ من التمييز بين الشكل والمحتوى إلى

---

(1) المرجع نفسه ، ص٥٢.

(2) المرجع نفسه ، ص١٧٤.

(3) د. صلاح فضل ، علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة، ط١ ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م ، ص١٧.

(4) أحمد الشايب ، الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٦٦م ، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

---

(١) رينيه ويليك ، وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تعريب: د. عادل سلامة ، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٢٣٧.

(٢) زاتج بوحوش ، مجلة فصول ، مقال: واقع الدراسات الإنسانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الخامس ، عدد٤،٥، ٦، ١٩٨٥م، ص٢١٧

(٣) علم الأسلوب ، د. صلاح فضل ، ص٩٥.

(٤) فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م ، ص١٥.

(٥) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ص٣١.

(٦) لساني سويسري ، ولد بجنيف Geneva ومات بها (١٨٦٥ – ١٩٤٧م) اختص في اليونانية والسنسكريتية وتتلمذ على سوسير فاستهوته وجهة اللسانيات الوصفية ، ولما تمثل مبادئ النهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث ، أنظر www.awu – dam org/mokifadaby/439 – 003 htm – 65k

(٧) Charles Bally: trite de stulistigue Frsncoise- Psris Klincksie ck 3 eme ed 1951.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأسلوبية عند البنيويين كما حددها (ريفاتير)[1] : ((علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من أنها تعد الأثر الأدبي بنية السينية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً))[2].

وعليه فريفاتير في تعريفه قصر الأسلوبية على الخطاب الأدبي.

((وأوضح تصور تفصيلي للأسلوب أنه مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير؛ هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم))[3].

لكن أصحاب هذا الرأي (تتنوع بهم المسالك في تحديد معنى "الاختيار"؛ فبعضهم يرى أن هناك نوعان من الاختيار، احدهما اختيار محكوم بالموقف والمقاوم، ويسمى الاختيار النفعي (Pragmatic Selection)، والآخر اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، ويسمى الاختيار النحوي (Grammatical Selection))[4].

كما يمكن تحديد نوعين من الدراسات الأسلوبية هما :-

- الأسلوبية التعبيرية وهي أسلوبية اللغة.
- الأسلوبية الفردية هي أسلوبية أدبية.

بناء على((تصنيف الدوافع الفعالة لدراسة الأسلوب الحديثة، فعلى الرغم من تعدده هذه الدوافع يمكن حصرها في انموذجين: ينحدر احدهما من الألسنية التاريخية، والآخر من النقد الأدبي، وهذا الأخير يتأتى بصورة عامة من الدراسات (الأنكلو – أمريكية)، أما الدافع الألسني، فهو أمر أوروبي نشأ من فقه اللغة الرومانسي))[5].

وتدرس الأسلوبية التعبيرية ((علاقات الشكل مع التفكير بحيث لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني، كما ننظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام، بينما تعد أسلوبية الفرد نقداً للأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها بحيث تدرس التعبير إزاء المتكلمين، وتحدد الأسباب))[6].

---

(1) أستاذ كولومبيا (Columbia) اهم جامعات نيويورك ، اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس ،وأبرز مؤلفاته " محاولات في الأسلوبية البنيوية"، انظر د. طارق البكري، الأسلوبية عن ميشال ريفاتير من www.oman.net ،

(2) ريفاتير ، محاولات في الأسلوبية، ترجمة: دولاس ، تقديم: عبد السلام السعدي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع١٠ ، ١٩٩٣م ، ص٢٧٣.

(3) صلاح فضل ، علم الأسلوب، ص١٢٧.

(4) شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص١٣٢.

(5) كراهام هانف ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٥م ، ص٢٦.

(6) انظر بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: د. منذر عياش ، ص٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

أما عن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة ((فلم يشذ أحد من الدارسين العرب في القول: بمتانة الصلة واستحكامها بين البلاغة والأسلوبية))[1]، ((فلم ينفك الواقع اللساني يقر بأن الأسلوبية إنما هي وريث البلاغة))[2]، ولكن النقد الأدبي الحديث – وإن لم يصرح بذلك – يعدها جزءاً مكملاً للأسلوبية في الدراسة الأدبية كما نراه في مباحث المجاز، والصورة، والتركيب، والصياغة، بمعنى أنها وريث شرعي ليس ناتجاً عن السفاح أو التبني أو الوصاية، ولكن وريثاً يحمل صفات مورثة، ويضفي عليها صفات أخرى تتلاءم مع العصر بحيث لا تقوم هذه الوراثة على التنافر أو الاستبدال والفصم، وبغير هذا المبدأ تصبح الأسلوبية وخصوصاً في مجتمعنا العربي نوعاً من الفوضى؛ لأنها ((تنفي عن نفسها كل معيارية، وتعزف على إرسال الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين))[3]، وهذه الأحكام بناءً على ذلك ستخضع للمزاجية، وتبعد عن الموضوعية، وتخضع للمؤثرات النفسية والبيئية، كما أنها لا تفرق بين مستويات القول، ومادة الحدث اللساني (أدبي،غير أدبي) ((فلو أن قرداً – كما يقول فاليري[4] – من القردة كتب مذكرته في هذا العالم لصار كاتباً كبيراً))[5]؛ لأنها تسعى لتعليل الظاهرة اللغوية بديلاً عن المعيارية التي تسعى إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية الدقيقة؛ لذا نرى أن معظم الأحكام تأخذ صيغة العموم في الأولى، بينما المعيارية العربية وضعت على أساس مستويات القول، فلديها الأنموذج الرفيع المعجز وهو القرآن الكريم، ثم تليه السنة النبوية، ثم كلام العرب وشعرهم، ومن إعجاز القرآن تستمد سمو أساليبها ورفعتها، فهي لغة محفوظة لا تقبل التغيير والتبديل كغيرها، وإنما تقبل التطوير وتستوعب الجديد، وعليه فالوضع المعياري أمر حتمي؛ لكي يحفظ هذا النظام اللغوي الخصب بإبداعاته على مر عصوره، كما أن الأسلوبية مهمة لاهتماماتها بالمضامين والوظائف، ووضع الأسباب والدوافع وراء الحدث اللساني، وتفسير الظروف الطبيعية والاجتماعية المحيطة به، ونفسية المرسل والتأثير، من خلال اعتمادها على الدراسات اللسانية، ولابد من الأخذ ببقية القوانين الأدبية، وكلها عوامل تساعد على تطوير الأساليب البلاغية والأحكام

---

(1) د. محمد ناصر العجمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط١ ،١٩٩٨م. ص١٦٦

(2) الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي ، ص٤٢

(3) المرجع السابق ، ص٥٢.

(4) أديب فرنسي (١٨٧١ – ١٩٤٦) غزير التكوين واسع المعرفة في غير الأدب ، اهتم بقضايا اللغة والأدب بكلاج فرنسا سنة ١٩٣٧م من أشهر ما خلف كراريسه (Cahiers) وبها يعد علماً من أعلام فلسفة اللغة والأدب وكذلك علماً أصولياً ، انظر عبده وازن ،قصائد ساحرة ،مجلة الحياة ،دمشق ،تموز ٢٠٠٤م ،ع(١٥٠٧٤). من www. Moaber. 50 megs. com

(5) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة: د. منذر عياش ، ص٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النقدية، دون إقامة الأسلوبية على أنقاض البلاغة؛ لأن البلاغة ليست طللاً دراساً، بل هي كيان يمكن أن يندمج مع الأسلوبية، فيصبح كياناً متجدداً يحمل الأصالة والمعاصرة ((ومما يقبل الشك حقاً هو أن تقوم الدعوة إلى الجديد على المقارنة المطلقة بينه وبين القديم في مختلف عصوره... دون النظر إلى مقتضيات الحضارة التي عاش في ظلها القديم وعبر عن مقوماتها؛ ذلك لأن هذه النظرة تحكم على الإنسانية أن تعيش في لحظتها الحاضرة وحدها منقطعة الجذور عن ماضيها،وتدين كثيرا من الأعمال الأدبية العظيمة التي مازالت تعد قمماً للإبداع الإنساني))[1]، فلا جديد لمن لا يهتم بقديمه.

([1]) د. عبد القادر القط ،قضايا ومواقف ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

الخبر والإنشاء

أولاً: الخبر:.

. أغرض الخبر

. أضرب الخبر

. أحوال المخاطب

ثانياً: الإنشاء:.

. الأمر

. النهي

. الاستفهام

. التمني

. النداء

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

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

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

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

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

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل:أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة:شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ . ١٩٦٧، ص١٠٨,١٠٧.

(٢) عبد الرحمن بدوي، المنطق الصوري والرياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٥، ١٩٨١، ص٣١.

(٣) أثير الدين الأبهري (٦٣٠هـ)، متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلبي القاهرة، ١٣٦٩. ١٩٤٩، ص٢٧١.

(٤) د/ عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط١، ١٤٢٢. ٢٠٠٢، ص٢٣٣.

(٥) أدب الكاتب، شرح وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨. ١٩٨٨، ص١١.

(٦) قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٦، ص١٣,١٢.

(٧) الصاحبي، تح: د.عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت،ط١، ١٤١٤. ١٩٩٣، ص١٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول
الخبر

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

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

ويرى الجاحظ أن الخبر يحتمل ثلاثة احتمالات هي: ((مطابقته مع الاعتقاد، وعدمها معه، وغيرهما ليس بصدق ولا كذب بدليل﴿ أَفْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ

---

(١) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (باب الراء ، فصل الخاء مع الباء) ، ص٤٨٨.

(٢) د/فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، مكتبة الحسن، عمان، ط٢، ١٤٠٩. ١٩٨٩، ص١٠١.

(٣) القزويني: شرح التلخيص، شرح وتخريج: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٩. ١٩٨٩، ص١٠١.

(٤) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية للثقافة، ص٣٤٩.

(٥) سورة المنافقين، آية[١].

(٦) القزويني: الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان ،ط٣، ص١٦,١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَالضَّلالِ البَعِيدِ ﴾[1]؛ لأن المراد بالثاني غير الكذب؛ لأنه قسيمه، وغير الصدق؛ لأنهم لم يعتقدوه، ورُدَّ بأن المعنى أم لم يفتر،فعبر عنه بالجنة؛ لأن المجنون لا افتراء له))[2]،كما أن التقسيم هنا للخبر الكاذب، وما لا يحتمل الصدق ولا الكذب هو الإنشاء، والذي عليه الكثرة هو رأي الجمهور الأول.

ولم يقتصر الخلاف على الجانب الاصطلاحي فقط، بل تعداه إلى الجانب الفني، وقد شغلت هذه القضية جانباً غير قليل في النقد العربي، ففي بداية الأمر كان ينظر إليها من اتجاه القائل حيث يرسل القول على سجيته فيجئ سمحاً منقاداً، وقد يتصنع التكلف، فيحس السامع بذلك، وقد أورد ابن رشيق(ت:٤٥٦هـ) كلاماً لأحدهم بأن البلاغة: إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ))[3]، و البَلغُ : الذي يبلغ ما يريد من قول أو فعل))[4]، ولم يلبث النقاد أن تناولوا المسألة من ناحية أخرى تتمثل في اصطناع المشاعر بحيث يريك المتكلم أو الشاعر ((الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق))[5]، ومن ذلك ما جاء به ابن المعتز(ت:٣٩٩هـ) تحت عنوان ((الإفراط في الصفة))[6] جعل منه نوعاً من أنواع البديع، كما اهتم قدامة بهذا الباب اهتماماً كبيراً حيث جاء به في مقدمة باب المعاني، وقد نبه إلى أن الناس اختلفوا فيه ((فمنهم من نصر مذهب الغلو ومنهم من نصر مذهب الاقتصاد وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبداً مضاداً له))[7]، والغلو عنده كما يقول:((أجود المذهبين،وهو ما ذهب إليه أهل الفهم والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه، كذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم))[8]، ويبدو أن قدامة يريد برأي فلاسفة اليونان نظرية المثل، فالشاعر لا يصور الشيء الموجود وإنما يصور مثاله حسب اعتقاده، و((الاعتقاد إما أن يكون كما هو موجود أو كما هو ليس موجود وكما يرون))[9]، وعند حازم القرطاجني تتعلق هذه المسألة بالأقاويل غير الشعرية،

---

(1) سورة سبأ، آية [٨].

(2) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيرت، لبنان، ط١، ١٩٠٤م، ص٣٩, ٤٠.

(3)العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية،بيروت، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ج١/ص٢١٤.

(4)المرجع نفسه، ج١/ص٢١٧.

(5)ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، ج٤ ، ص٢٤٦.

(6)كتاب البديع، شرح و تحقيق: عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ،بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ . ٢٠٠١م، ص٨٥.

(7)نقد الشعر، ص٥٨.

(8)المرجع نفسه، ص٦٢.

(9)أرسطو، كتاب الشعر، ص٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وخصوصاً ما قصد به التصديق والدلالة على ماهية الأشياء، أما الأقاويل الشعرية ((فيجب أن تكون أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس))[1]، بمعنى أن الصدق أو الكذب ليس المجال المهم في الحكم على الشعر من الناحية الفنية،وعليه فالمعتد به في قبول المعاني الشعرية ليس صدقها أو كذبها،بل تحريكها للنفوس، وتوضع في المنزلة التي تستحقها حسب درجة القبول، والغرض الأساسي ليس الإثبات أو التصديق منفرداً، مع أنه قد يكون تابعاً لغرض تحريك النفوس.

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

جدول رقم (١.١)

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

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

أ. أغراض الخبر:

لكل مخبر مقصد من إلقاء خبره، وهذا المقصد بناءً على التقرير السالف يتمحور فيما جاء به السكاكي: إن ((مرجع كون الخبر مفيداً للمخاطب إلى استفادة المخاطب من ذلك الحكم، ويسمى هذا فائدة الخبر كقولك:زيد عالم لمن ليس واقفاً على ذلك، أو استفادته منه أنك تعلم ذلك كقولك لمن حفظ التوراة : قد حفظت التوراة ، ويسمى هذا لازم الفائدة))[2].

(1)انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٦، ص١١٨.

(2) مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة، ص٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ . فائدة الخبر :

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

من ذلك قول أوس بن حجر من [الطويل ــق:المتدارك][١]:

وَلَيسَ أَخُوكَ الدَّائِمُ العَهْدُ بِالّذِي يَذُمُّكَ إِنْ وَلَّى وَيُرْضِيْكَ مُقْبِلا

وَلَكِنْ أَخُوكَ النَّاء مَادُمْتَ آمِنَاً وَصَاحِبُكَ الأَدْنَى إِذَا الأَمْرُ أَعْضَلا

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

ومن ذلك أيضاً قول طرفة بن العبد من [الكامل . ق:المتدارك]:[٢]

قَدْ يَبْعَثُ الأَمْرَ الكَبِيْرَ صَغِيرُهُ حَتَّى تَظَلَّ لَهُ الدِّمَاءُ تَصَبَّبُ

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

وقال عمرو بن معدي كرب من [مجزوء الكامل . ق:المتواتر] :[٣]

لَيْسَ الجَمَالُ بِمِئْزَرٍ فَاعلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتَ بُرْدَا

إِنَّ الجَمَالَ مَعَادِنٌ وَمَآثِرٌ أَوْرَثْنَ مَجْدَا

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

---

(١)كتاب الحماسة، ج١/ ص١٩٢.

(٢)المصدر نفسه، ج١/ ص٣٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ج٢/ ص١٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

كما قال أبو الأسود الكناني من[الطويل . ق:المتدارك] :[1]

ذَهَبْتُ وَكَانَ المَرْءُ يَبْلَى وَيُبْتَلَى أُطَالِعُ مَا قَالَ الحُصَيْنُ بنُ مَالِكِ

فَلَمْ أَلْقَ إِلا هَيْجَ رِيْحٍ تَقَطَّعَتْ أَعَاصِيْرَ فِي أَرْضٍ سَهُوبٍ مَهَالِكِ

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

وتحت فائدة الخبر يقول صالح بن عبد القدوس[2]من[السريع . ق:المتدارك]:[3]

الشَّيْخُ لا يَتْرُكُ أَخْلَاقَهَ حَتَّى يَوَارَى فِي ثَرَى رِمْسِهِ

إِذَا ارعَوَى عَادَ إِلَى جَهْلِهِ كَذِي الضَّنَا عَادَ إِلَى نُكْسِهِ

وَإِنْ مَنْ أَدَّبْتَهُ فِي الصِّبَا كَالعُوْدِ يُسْقَى المَاءُ فِي غَرْسِهِ

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

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

. لازم الفائدة :

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

---

(1) كتاب الحماسة، ج١، ص١٨٠.

(2) هو أبو الفضل صالح بن عبد القدوس بن عبد الله بن عبد القدوس مولى الإزد، شاعر حكيم معروف بغزارة علمه وبراعته، من المتكلمين والوعاظ في البصرة،اتهم عند المهدي بالزندقة فقتله ببغداد.شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٦٣.

(3) كتاب الحماسة، ج٢، ص٢١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الظاهر ، ومع ذلك، فإن الحال التي عليها المتلقي هي التي تحدد مقصد الخبر عند النقاد والبلاغيين؛ مع أن المرسل هو الذي حدد هذه الحال ضمن كلامه، فإذا كان المخاطب جاهلاً بمضمون الخطاب كان المقصد ((فائدة الخبر))، ((أما إذا كان من تحدث عالماً بمضمون حديثك، فأنت لا تفيده جديداً، وإنما غايتك أن تعرفه أنك عالم بالخبر))[1]، و يسمى ذلك ((لازم الفائدة)) ، بمعنى أنه يجهل علمك بمضمون الخطاب، فإذا خاطبته زدت إلى علمه بمضمون الخطاب علمك بذلك ، وعادة ما يتعلق ببيان غرض ـ يقصده المتكلم ـ من الأغراض الشعرية (مدح، هجاء، فخر، تهديد، عتاب، ...) ، ويندرج تحت ذلك المقصد في حماسة البحتري ما قاله هدبة بن الخشرم العذري[2] من [الطويل ـ ق: المتدارك][3]:

مَضَى قُدُمَاً يَدْعُو الحَيَاةَ عَنَاهُ وَيَدْعُو الوَفَاةَ الخُلْدَ ثَبْتٌ مُوَاقِفُ[4]

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

كما قال أيضاً يزيد بن الحكم[5] من [الطويل ـ ق :المتدارك] :[6]

تُصَافِحُ مَنْ أَطْوِي طَوَى الكشْحِ دُونَهُ وَمِنْ دُونِ مَنْ أَحْبَبْتُهُ أَنْتَ مُنْطَوِي

تُصَافِحُ مَنْ لَاقَيتَ لِي ذَا عَدَاوَةٍ صِفَاحاً وَغَيّي بَينَ عَينَيكَ مُنْزَوِي

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

(١) د/بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان، ط١، ١٣٩٩. ١٩٧٩، ج١، ص٥٧.

(٢) هو هدبة بن الخشرم كرز بن أبي حية الكاهن ،وهو سلمة بن أسحم بن عامر العذري ، شاعر إسلامي فصيح متقدم من بادية الحجاز ، كان راوية للحطيئة، قتل شاباً بعد قتله ابن عمه . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٤٣

(٣) كتاب الحماسة، ج١، ص١٢٣.

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

(٥) هو يزيد بن الحكم بن عثمان بن أبي العاص بن بشر بن عبد دهمان الثقفي ، شاعر أموي معروف . أعجب الفرزدق بشعره ، ولاه الحجاج كورة فارس ، ثم ارتجع منه العهد ، فخرج إلى سليمان بن عبد الملك مغاضباً فأنصفه ، وأجرى له عشرين ألف مادام حياً . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٨٠.

(٦) كتاب الحماسة ، ج٢، ص٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما ينطوي تحت كشح هذا المقصد مع تعلقه بالذم قول مالك بن حريم الهمداني[1] من [الطويل . ق:المتواتر] :[2]

وَأَدْبَرَ عَمْرٌو وَالفِرَارُ فَضِيحَةٌ وَوَلَّى كَمَا وَلّى الظَّلِيمُ مِنَ الذُّعْرِ

لا يفيد حكما جديدا وإنما يعير المخاطب بحكم يعلمه وهو الفرار مشبها إياه بأسرع الطيور (ذكر النعام) الذي يضاعف من عدوه إذا خاف على نفسه .

ومع أن الغرضين السابقين أهم أغراض الخبر إلا أنه لا يمكن حصر مقاصد الخبر في ذالك، بل تتنوع بتنوع مقاصد المتكلم من الخطاب[3] فمن ذلك :

١. إظهار الضعف :

من ذلك ما قاله عميرة بن هاجر[4] من [الطويل . ق:المتواتر]:[5]

بَلِيْتُ وَأَفْنَانِي الزَّمَانُ وَأَصْبَحَتْ هُنَيْدَةُ قَدْ أَمْضيتُ من بَعْدِهَا عَشْرا[6]

فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ الفَرْخِ لَا أَنَامَيّتٌ فَأَسْلَى وَلَا حَيٌّ فَأُصْدِرُ لِيْ أَمْرَا

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

٢. إظهار الأسى والتحسر :

من ذالك قول مطيع بن إياس من [المنسرح . ق: المتراكب] :[7]

إِنّي لَبَاكٍ علَى الشّبَابِ وَمَا أَعْرِفُ مِنْ شِرّتِي وَمِنْ طَرَبِي

وَمِنْ تَصَابَيَّ إِنْ صَبَوتُ وَمِن نَارِي إِذَا مَا استَعَرْتُ في لَهَبي

أَبْكِيْ خَلِيْلاً وَلّى بِبَهْجَتِهِ بَانَ بِأَثْوَابِ جِدَّةٍ قُشُبِ

---

(1) هو مالك بن حريم بن دألان بن سابقة بن ناشج ، شاعر فحل مخضرم جاهلي أموي ولص مشهور . انظر كتاب الحماسة، ج١/ ص١٢٠.

(2) كتاب الحماسة ، ج١/ص١٢٠ .

(3) انظر د/ حسن الدوسي، البلاغة العربية (علم المعاني)، دار الكتب . صنعاء، ط٤ ، ١٤٢٣ .٢٠٠٣ ص٢٠. ٢١.

(4) هو عميرة بن هاجر بن عبد العزي بن قمير الخزاعي ، جد عبد الله بن مالك الخزاعي عاش عميرة سبعين ومائة سنة، انظر شرخ كتاب الحماسة ، ج٢/ ص١٣٤

(5) كتاب الحماسة: ٢/ ١٣٢.

(6) الهنيدة : مائة عام .

(7) كتاب الحماسة ، ج٢/ص ١٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

٣إظهار الفخر والشجاعة:

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

عَلَوتُ بِذِي الحيَّاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ وَهَلْ يرْكَبُ المَكْرُوهُ إِلا الأَكَارِمُ

فَتَكْتُ بِهِ لمَاَّ فَتَكْتُ بِخَالِدٍ وَكَانَ سِلَاحِي تَجْتَوِيهِ الجَمَاجِمُ

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

٤. المدح :

مما جاء في ذالك قول قتادة بن طارق الأزدي[٣] من [الوافر . ق: المتواتر]:[٤]

عَرُوفٌ لِلنَّوَائِبِ إِنْ أَلَمَّتْ أَبِيٌّ لِلَّذِي يَأْبَى الكِرَامُ

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

٥الهجاء:

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

يَاقَيْسَ عَيلَانَ قَيْسَ الذُّلِّ إِنَّكُمْ فِي الحَرْبِ سِيَّانِ أَنْتُمْ وَالعَصَافِيرُ

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

---

(١) من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بعيض بن ريث ، ومن أشرف بني مرة وسادتهم في الجاهلية ،ومن أفتك الناس وأشجعهم ، ضرب به المثل فقيل : أفتك من الحارث . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٩.

(٢) كتاب الحماسة ، ج١/ ص٣٩.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج١/ ص٩٢.

(٥) هو زفر بن الحارث بن عبد عمر بن معاذ بن يزيد بن عمرو بن الصاعق ، شاعر إسلامي أموي قيسي ، وفارس من الأمراء ، كان سيد قومه ، شهد وقعة مرج راهط التي قتل فيها الضحاك بن قيس ،وهرب زفر. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٦٤.

(٦) كتاب الحماسة ، ج١ ،/ص٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦ . التذكير بما بين المراتب من التفاوت:

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

وَمَا غَنِمَ العَادِي عَلَى النَّاسِ ظَالِماً ولا خاب مَظْلُومٌ عَفَا حِينَ يُظْلَمُ

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

٧. تحريك الهمة إلى أمر يجب تحصيله :

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

لَحِفْظُ المَالِ خَيْرٌ مِنْ بِغَاهُ وَسَيْرٍ فِي البِلَادِ بِغَيرِ زَادِ

وَإِصْلاحُ القَلِيلِ يَزِيدُ فيهِ وَلايَبْقَى الكَثِيرُ مع الفَسَادِ

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

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

أَرْعَى الأَمَانَةَ لاأَخُونُ أَمَانَتِي إِنَّ الخَؤُونَ عَلَى الطَّرِيقِ الأَنْكَبِ

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

٩. التحذير:

قال في هذا الشأن هدبة بن الخشرم من[الطويل . ق:المتدارك]:[٥]

وَرُبَّ كَلَامٍ قَدْ جَرَى مِنْ مُمَازِحٍ فَسَاقَ إِلَيهِ سَهْمَ حَتْفٍ فَعَجَّلَا

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

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

---

(١) كتاب الحماسة ، ج١ / ص٣٠٣.

(٢) هو خال الشاعر طرفة بن العبد ، شاعر وسيد ،كان مع بن أخته ينادم ملك الحيرة عمر بن هند ، ثم إنهما هجوه فلما شعر بذلك كره قتلهما عنده ، فكتب لهما كتابين إلى عامل البحرين يأمره بقتلهما ،فبينما هما في الطريق عرف ما في الكتابين، فأما طرفة لم يعبأ بذلك وأما المتلمس فهرب إلى ملوك الغساسنة . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٦٠.

(٣) كتاب الحماسة ، ج٢/ص١٦٦.

(٤) المصدر نفسه ،ج١/ ص٢١٠.

(٥) المصدر، نفسه، ج٢/ ص٢٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المميز للإتيان بالنسق الخبري على خلاف حكم فائدة الخبر أو لازمه .

ومما سبق يمكن القول : إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل بمعنى أن الخطاب يتبلور في داخله قبل إرساله بناءً على علمه بالمخاطب، وبعدها يوجه إليه الرسالة ممزوجة بعاطفته في قالب تعبيري مؤثر .

ثانيا: أضرب الخبر:

لابد للمتكلم عند إلقاء كلامه أن يكون خبيراً بمكامنه ، فيكون كالصانع المتقن صناعته، أو كالطبيب يشخص الداء؛ لإعطاء الدواء الناجع الذي يجنبه وقوع اللائمة بحيث يعلم وضع المتلقي الفكري؛ ليلقي عليه ما يتناسب مع فكره من ناحية تقبله بيسر أو تردد أو رفض.

وبناءً على وضع المتلقي الفكري يقسم البلاغيون الخبر إلى ثلاثة أضرب يجب على المرسل مراعاتها عند إلقاء كلامه هي: ابتدائي، طلبي، إنكاري.

ومما سبق يمكن القول : ((إن هناك ثلاثة عناصر أساسية في التواصل الكلامي مع الآخرين، وإعلامهم بما نريد التعبير عنه من مقاصد الكلام المختلفة هي:

المرسل . الرسالة . المتلقي))[1]

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

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

والرسالة : هي اللغة الحاملة والمعبرة عن المعتقد و العاطفة.

والمتلقي: هو الهدف الذي يجب مراعاته في هذه العملية .

وبما أن المتلقي هو الهدف من الرسالة فقد صنف البلاغيون أحواله إزاء ما يلقى إليه من خبر إلى ثلاثة أحوال حسب مقتضى الظاهر هي:[2]

. خالي الذهن من الحكم و التردد فيه .

. متردد في الحكم طالب له.

. منكر للحكم.

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

---

(1) د. عيسى علي العاكوب وأ. علي سعد الشتوي: الكافي في علوم البلاغة العربية، الجامعة المفتوحة ،١٩٩٣ . ص٧٣.

(2) انظر شروح التلخيص، دار الهادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ .١٩٩٢ ، ص٢٠٣، ومقدمة ابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار إحياء التراث ،العربي ،بيروت، لبنان، ط٤، ص٥٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

جدول رقم(٢.١)

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

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

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

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

جدول رقم (٢ . ٣)

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

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

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ . الخبر الابتدائي:

عندما يلقي المتكلم كلامه لا يستطيع الجزم بخلو ذهن السامع من الحكم، ويعتد في ذلك بعلم الشاعر بحال المخاطب، و ((خلوها من الاعتقاد والتردد))[1]؛لأن((وظيفة الكلام الإنباء عما في النفس))[2] مع الأخذ بضابط ((البديهة الرئيسة في قانون الكلام التي تقول: [إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم]))[3] ((و الفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات))[4]، و ((مناسبة التسمية واضحة؛ لأنك تبتدئ به المعنى في النفس))[5]. وكانت المواضعة في الاصطلاح مناسبة لحال المخاطب، فكأنك تبتدئه بمعنى لا يعرفه ولا يعتقده استناداً إلى أنك ((لا تعرف منه إنكاراً، ولا تجد في نفسه شكاً أو تردداً فيما تلقيه إليه))[6]، بحيث إذا انتفى شرط من هذه الشروط لزم تبديل أسلوبية الخطاب ، وإلا كان غير مطابق لمقتضى الظاهر.

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

ومما جاء تحت هذا السياق قول حسان بن ثابت من [الخفيف . ق: المتواتر]:[7]

كَرِهُوا المَوتَ فَاسْتُبِيحَ حِمَاهُمْ وَأَقَامُوا فِعْلَ اللَئِيمِ الذَّلِيلِ

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

---

(1) ابن يعقوب المغربي، مواهب المفتاح ضمن الشروح، دار البيان، بيروت ،لبنان، ط٤، ١٤١٢-١٩٩٢، ج١،ص٢٠٣.

(2) د.كريم الوائلي: الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧، ص١١١.

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

(4) د.صلاح فضل، أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص١٥.

(5) د.محمد أبو موسى، خصائص التركيب ، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ص٥١.

(6) البلاغة فنونها وأفنانها مرجع سابق، ص١١٣.

(7) كتاب الحماسة، ج١/ ص٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما ورد في هذا النسق قول الطرماح[1] من [الكامل . ق: المتدارك] :[2]

بَالُوا مَخَافَتَهَا عَلَى نِيْرَانِهِمْ وَاسْتَسْلَمُوا بَعْدَ الخَطِيرِ فَأُخْمِدُوا

وَرَضُوا الَّذِي كَرِهُوا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ وَرَأَى سَبِيْلَ طَرِيْقِهِ المُتَهَدِّدُ

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

وفي نسق النصح والإرشاد يأتي قول يحيى بن زياد[3] من[مجزؤ الكامل . ق: المتدارك]:[4]

الصَّمْتُ خَيْرٌ لِلفَتَى مِنْ مَنْطِقٍ خَطْلٍ يُشِيْنُهْ

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

وفي الاعتداد بالنفس يقول ثابت بن قطنة الأزدي[5] من [البسيط . ق: المتواتر]:[6]

لَا أُكْثِرُ القَولَ فِيْمَا يَهْضِبُونَ بِهِ مِنَ الكَلَامِ قَلِيلٌ مِنْهُ يَكْفِينِي

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

---

(1) هو الطرماح بن حكيم بن حكم بن نفر بن قيس بن جحدر بن ثعلبة بن عبد رضا، كان طويل القامة ، من فحول الشعراء الإسلاميين وفصحائهم ، اعتقد مذهب الشراة الأزارقة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٨٥.

(2) كتاب الحماسة، ج١/ ص٨٥.

(3) هو يحيى بن زياد بن أبي جرادة البرجمي، شاعر عباسي عاصر المنصور، وكان مع مطيع بن إياس وحماد الراوية. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٧٦.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٠٠.

(5) هو ثابت بن كعب أخو بني أسد بن الحارث بن عتيك ، ولقب قطنة لأن سهما أصابه في إحدى عينيه فذهب بها، شاعر فارس شجاع من شعراء الدولة الأموية، وكان في صحبة يزيد بن المهلب، وكان يوليه بعض أعماله. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢١١.

(6) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

والمدلولات التي يحملها الخبر الابتدائي تتعلق بالمرسل وهي:

. اعتقاده بصدق قوله أو بجهل المستقبل.

ـ الأحكام التي يتضمنها الخطاب الشعري في ديوان الحماسة تحمل مدلولات خلقية مقطوع بصحتها، فلا تحتاج إلى توكيد.

أو مدلولات تتعلق بالمستقبل هي:

. جهله بالحكم أو ثقته بالمرسل .

. التأثر المباشر والاقتناع الدال على الذكاء وصفاء الذهن، وصدقالعاطفة.

ومدلولات تتعلق بالتعبير هي:

. الاختصار.

. توفر القرائن والحجج الدامغة والبديهيات المقنعة.

وعليه فمخضرمو الدولتين أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الابتدائي بنسبة (٤٤.٣٩%)، يليهم شعراء العصر الجاهلي بنسبة (٤٠.٢٦%)، ثم العصر الإسلامي بنسبة (٤٠.١٨%)، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٠.١٥%)، وأخيراً شعراء العصر العباسي بنسبة (٣٦.٤٧%).

كما أن الأساليب المستخدمة في إلقاء الخطاب في كتاب الحماسة إلى خالي الذهن كما مر معنا في الأبيات السابقة هي:

. إدعاء أن الحكم الذي تضمنه الخطاب الشعري ثابت وملازم من خلال إنزاله منزلة الحقيقة التي لا تقبل التردد والإنكار ، وذلك يجعل الحكم ألصق بصاحبه كما في المثال الأول و الثاني والرابع .

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

٢. الخبر الطلبي:.

يعد المستقبل محور العملية الخطابية في أضرب الخبر. وبناءً على مراعاة مقتضى الظاهر، فإنه يجب في هذا الضرب أن يكون المخاطب ((متردداً في الخبر طالباً الوصول لمعرفته والوقوف على حقيقته))[1]، والمعتمد في معرفة ذلك حدس الشاعر بالحال التي عليها المخاطب من الشك، وطلب التثبت والصدق في القول، وعليه يتطلب من المرسل استخدام أسلوب تعبيري يتناسب مع هذه الحال خلافاً للأسلوب

(1) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢، ص٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

وفي هذا الضرب من الخبر تتركز وظيفة التوصيل على ((نفي شك العالم بالطرفين))[1] أي بطرفي الإسناد (السند والمسند إليه)، فإذا قلنا: إن زيدا قائم انتفى عند السامع الشك في نسبة القيام لغير زيد كما انتفى الشك عن نسبة القيام لزيد بمعنى أنه قد وقع فعل من شخص ما، وبتأكيد نسبة الفعل إليه ينتفي الشك في المسند والمسند إليه.

ومما ورد في ديوان الحماسة على هذا الأسلوب قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري[2] في التشمير للحرب من [السريع . ق: المتواتر]:[3]

قَدْ حَصَّتِ البَيضَةُ رَأْسِي فَمَا أَطْعَمُ نَوماً غَيرَ تَهْجَاعِ

لا نَأْلَمُ الحَرْبَ وَنَجْزِي بِهَا الـ م أَعْدَاءَ كَيْلَ الصَاعِ بِالصَّاعِ

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

وقال عدي بن زيد[1] فيما قيل في معرفة الرجال بالقرناء والأصحاب من[الطويل . ق:

---

(1) الطيبي (ت: ٧٤٣هـ): التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٦م، ص٣٧.

(2) هو عامر بن جشم بن وائل بن زيد بن قيس بن عمارة بن مرة الأوسي ، من بني عامر بن عوف، شاعر مخضرم مجيد، أسندت إليه الأوس أمرها فكفى وساد، واختلف في إسلامه ، فقيل أنه أسلم، وقيل أنه وعد بالإسلام فسبق إليه الموت. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠٨.

(3) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتدارك]:[٢]

عَنِ المَرْءِ لا تَسْأَلْ وَسَلْ عَنْ قَرِينِهِ فَإِنَّ القَرِينَ بِالمُقَارَنِ مَقْتَدِي

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

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

وَإِنِّي وَإِيَّاهُمْ كَسَاعٍ لِقَاعِدٍ مَقِيْمٍ وَأَشْقَى النَّاسِ بِالشِّعْرِ قَائِلُهْ

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

كما قال المثقب العبدي[٥] في قبح المنع بعد الوعد من [الرمل . ق:المتدارك]:[٦]

فَإِذَا قُلْتَ نَعَمْ فَاصْبِرْ لَهَا بِنَجَاحِ القَوْلِ إِنَّ الخَلْفَ ذَمْ

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

وفيما قيل في الاعتذار من الفرار قال هبيرة بن أبي وهب[١] من [الطويل . ق: المتواتر]:[٢]

---

(١) هو عدي بن زيد بن حماد بن زيد بن أيوب بن محروف بن عامر بن عصية، من زيد مناة تميم، شاعر فصيح من فحول الجاهلية، كان نصرانيا، وكان يسكن الحيرة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢١٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٥٥.

(٣) أبو محجن نصيب بن رباح،مولى عبد العزيز بن مروان، كان شاعرا فحلا فصيحا مقدما في النسيب والمديح، ولم يكن له حظ في الهجاء، وهو من شعراء العصر الأموي المقدمين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٨٤.

(٤) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٥٥.

(٥) هو أبو ماثلة عائذ بن محصن بن وائلة بن عدي بن زهر العبدي، شاعر جاهلي، ذكره بن سلام في طبقة شعراء البحرين. انظر ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٩٤هـ . ١٩٧٤م، ج١، ص٢٧١.

(٦) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَعَمْرُكَ مَا وَلَّيْتُ ظَهْرِي مُحَمَّداً وَأَصْحَابَهُ جَبْنَاً وَلا خَشْيَةَ القَتْلِ
وَلَكِنَّنِي قَلَّبْتُ أَمْرِي فَلَمْ أَجِدْ غِنَاءً لِسَيفِي إِنْ ضَرَبْتُ وَلا نَبْلِي

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

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

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

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

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

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

. قد يكون المرسل في وضع الشاك في خلو ذهن المتلقي أو إنكاره؛ لذا يختار أسلوب الخبر الطلبي تمهيدا لمعرفة وضع المخاطب الذهني ، ثم يبني على ذلك الأسلوب المناسب في الخطاب كما في قوله

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

ومن استقراء ديوان الحماسة نجد أن شعراء العصر العباسي أكثر تمثلاً لمدلولات الخبر الطلبي بنسبة (٥٦.١٧%)، يليه العصر الجاهلي بنسبة (٥٤.٩٤%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة

---

(١) هو هبيرة بن أبي وهب بن عمرو بن عائذ بن عمران بن مخزوم، كان من فرسان قريش ومن شعرائهم، وكان زوج أم هاني بنت أبي طالب، فأسلمت وثبت على الشرك، مات كافرا هاربا بنجران. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٢٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢ / ص١٢٦.

(٣) سورة يس، آية[١٤.١٦].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

ويبدو لي أن ذلك راجع للوضع الفكري، فالعصر العباسي عصر العلم و المعرفة والانقسام المذهبي والعقدي، ودخول العلوم الأجنبية المتمثلة في الحكمة الفارسية والفلسفة اليونانية وأثرها على شعراء ذلك العصر، جعلتهم أكثر حذرا في خطابهم، كما أن تلك المتغيرات جعلت المتلقي أكثر فطنة وذكاء.

أما في العصر الجاهلي، فلعل ذلك راجع إلى أسلوب التركيب ويشفع لي في ذلك ما روى الأصمعي من حوار دار بين بشار بن برد وأبو عمرو بن العلاء وخلف في قصيدة أحدثها في ابن قتيبة أكثر فيها من الغريب، معللا ذلك بقوله : ((إن ابن قتيبة يتباشر بالغريب فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرف قالا: فأنشدناها يا أبا معاذ فأنشدهما من [الخفيف . ق: المتواتر]:

بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ في التَّبْكِيرِ

حتى فرغ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح بكرا فالنجاح كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إن ذاك النجاح كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت: بكرا فالنجاح كان هذا من كلام المولدين ...)) [1]، وذلك يثبت ما قلناه من التميز في أسلوبية التركيب.

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

٣. الخبر الإنكاري:

ثالث أضرب الخبر من حيث التصنيف، ومن حيث التوظيف في ديوان الحماسة، ويبدو أن هذا التصنيف لأضرب الخبر معتمد على أدوات التصديق، فكان الابتدائي أولاً، والطلبي ثانياً لاحتياجه للتأكيد، والإنكاري أخيراً ؛ لأنه أكثر احتياجا للتأكيد والتصديق، فعندما ((يكون المخاطب منكراً للخبر الذي سيلقى إليه، أو معتقداً عكسه، ينبغي أن يكون إلقاء الخبر إليه مصحوباً بمؤكدين أو أكثر حسب حالته في الإنكار قوة وضعفا))[2]، ((فإن وقع الإنكار في الجملة كفى فيه تأكيد يقاومه في

(١) القزويني: الإيضاح، ص٢٠.

(٢) د.عبد القادر حسين: فن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ.١٩٨٤م،ص٧٤. وانظر مختصر العلامة سعد الدين التفتازني على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ أ ١٩٩٢م، ج١، ص٢٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إزالته وإن بولغ في الإنكار بولغ في التأكيد لإزالته))[1]،و المؤكدات تثبت الحكم في الخطاب، وأول من أكد على ذلك أرسطو في كتابه الخطابة تحت عنوان التصديقات حين قال: ((وأما التصديقات فينبغي أن تكون أقاويل تثبيتية، فإن التثبيت أمر خاص بالتصديقات في جميع أنواع القول الخطبي))[2]، لكن كلامه أخذ العموم في الإثبات، ومرد ذلك المنازعة في الخصومة التي تتطلب الإثبات، أما علماء العرب فقد فصلوا الإثبات في القول الخطبي حسب التنازع في الحكم، أو ما يسمى صدق الإسناد وأخذوا ما يتعلق بمثبتات الحكم اللفظية، وتركوا بقية تصديقات التنازع في الخصومة كما لم يهملوا المتلقي حيث اهتموا

بوضعه الذهني، والمرسل بوضعه حسب ما يعتقد.

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

و مما ورد في ديوان الحماسة ما قاله مزرد بن ضرار[3] في لبس بني العم والموالي على ما فيهم من العداوة من [الطويل . ق:المتواتر]:[4]

وإنِّي لَلَبَّاسٌ على المَقْتِ وَالقلَى بَني العَمِّ مِنْهُمْ كَاشِحٌ و حَسُودُ

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

تأكيده بأن و اللام على الحكم المسند إلى نفسه.

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

---

(1) انظر شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ. ١٩٩٢م، ج١/ ص٢٠٥,٢٠٦

(2) ابن رشد، تلخيص الخطابة ، ص٣٢٢.

(3) مزرد لقبه، واسمه يزيد بن ضرار بن حرملة بن ذبيان بن صيفي بن أصرم بن إياس، شاعر مخضرم وفارس مشهور، أدرك الإسلام فأسلم، وكانت له صحبة، وهو أخو الشاعر الشماخ بن ضرار، وكان مزرد أسن منه. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٣٩.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ص٢٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و قال صالح بن عبد القدوس فيمن تتهم مودته ولا يوثق بإخائه من[البسيط . ق:المتواتر]:[1]

إنيِّ َلأُكْثِرُ ممَّا سمْتَني عَجَبَاً يَدٌ تَشُجُّ وأُخْرَى مِنْكَ تِأْسُوني

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

كما قال عبيد الله بن الحر الجعفي[2] من [الطويل . ق:المتدارك]:[3]

فَإِنْ يَعْيَ عَبَّادٌ عَلَيَّ فَإِنَّني أَنَا المَرْءُ َلا تَعْيَ عَلَيهِ مَذَاهِبُهْ

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

ومن ذلك قول الأعشى فيمن أخذ بذنب غيره من[الطويل . ق:المتدارك]:[4]

فَإِنيِّ وَمَا كَلَّفْتُمُوني بجَهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبيِّ مَنْ أَعَقَّ وَأَحْوَبَا[5]

لَكَالثَّورِ وَالجِنِّيُّ يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَاذَنْبُهُ إِنْ عَافَتِ المَاءَ مَشْرَبَا[6]

(1) كتاب الحماسة، ج1/ ص178.

(2) هو عبيد الله بن الحر بن عمرو بن خالد بن المجمع بن مالك بن كعب بن عوف بن حريم بن جعفي، شاعر فاتك متقدم، كان عثمانياً، خرج من الكوفة إلى معاوية، وشهد معه صفين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج1/ ص73.

(3) كتال الحماسة، ج1/ ص325.

(4) المصدر نفسه، ج2/ ص180.

(5) الحوب : الإثم

(6) الجني : الراعي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفاد الكلام أن مثل الشاعر ومثل ما كلفوه من ذنوب لم يقترفها وليس له فيها يد كمثل الثور يضربه الراعي على ظهره عندما تعاف البقر الماء ليرد الماء فترد بوروده، والله أعلم بمن هو في غضبه أشد إثما وعصيانا في القرابة، وهو في ذلك ينكر أن يدفع ليؤخذ بذنب غيره، ويؤكد على حكم(البراءة) بـ (أن واللام) بقصد تحويل السامع من حكم اقتراف الذنب إلى حكم (البراءة) وتوظيف تشبيه التمثيل في صورة الثور الذي يضرب إذا عافت البقر الماء ليشرب فتتبعه . يجلو الضبابية عن الحكم ويزيده وضوحاً، واستخدام الجملة الاعتراضية (ويعلم ربي من أعق وأحوبا) تشير إلى براءته وإلى المذنب الحقيقي.

واستناداً إلى جدول رقم (١- ٢) نجد أن الخبر الإنكاري آخر أضرب الخبر من حيث الاستخدام بنسبة (٥.٤٥ %) وبواقع (٣٣٨) جملة.

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

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

ثالثاً: خروج الكلام عن مقتضى الظاهر:

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

وقد تتغير هذه المعادلة؛ ((لاعتبارات يلحظها المتكلم))[1] كما يأتي:

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

١. إنزال خالي الذهن منزلة المتردد:

مما يجده المتتبع لحماسة البحتري من إنزال خالي الذهني منزلة المتردد قول النابغة الجعدي[2] من [المتقارب . ق: المتدارك]:[3]

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ مِنْهُمُ زَاجِرٌ ... وَلَمْ تُرْعَ رحْمٌ وَلَمْ تُرْقَبِ

وَحَامَتْ مَنَايَا بِأَيْدِيْكُمُ ... وَمَنْ يَكُ ذَا أَجَلٍ يجْلَبِ

(1) علي الجارم وأحمد أمين: البلاغة الواضحة، ص١٦٤.

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

(3) كتاب الحماسة، ٨٢/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَإِنَّ لَدَى المَوتِ مَنْدُوحَةً وَإِنَّ العِقَابَ عَلَى المُذْنِبِ[1]

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

٢. إنزال غير المنكر منزلة المنكر:

و المقصود بغير المنكر ((خالي الذهن والسائل والعالم))[2] إذا ظهر عليه علامات الإنكار.

من ذلك ما قاله ضرار بن الأزور الأسدي[3] من[البسيط . ق: المتراكب]:[4]

إِنَّ الأُمُورَ قَدَ اصْفَاهَا الإِلَهُ لَكُمْ فَلاَ يُزِيْلَنَّكُمْ بَغْيٌ وَلا بَطَرُ

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

٣ـ إنزال المنكر منزلة غير المنكر لوجود شئ من الدلائل والشواهد التي لو تأملها المنكر لارتدع عن إنكاره، ومثل ذلك قول طرفة بن العبد في عاقبة الغي والظلم من[الكامل . ق:المتدارك] :[5]

الظُّلْمُ فَرَّقَ بَينَ حَيَّي وَائِلٍ بَكْرٌ تُسَاقِيهَا المَنَايَا تَغْلِبُ

---

(١) المندوحة: السعة.

(٢) شروح التلخيص، ج١/ ص٢٢١.

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

(٤) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٠٦.

(٥) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

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

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلام اعتمادا على وضوح الشواهد والدلائل، لم يتطلب ذلك توكيدا، وإنما الأحسن إنزال المنكر منزلة غير المنكر،

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

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كان الخبر يمثل جانب التحول الفكري باستخدام التعابير اللغوية كما لاحظنا، فإن الإنشاء يمثل جانب الثبات بمعنى أنك إذا قلت قم يا زيد لا تريد تحويل فكره أو تزويده بشيء جديد، وإنما تدعوه إلى تحول حركي، وعليه: فالإنشاء((يمثل اللغة في جانبها المتحرك))[1].

كما أن الإنشاء بمدلوله اللغوي يحمل مضمون بدء الحركة مع الزيادة، ((فنشأ: حَيِيَ وربا وشبَّ))[2]، والإنشاء مصدر أنشأ أي ((أوجد الشيء الذي يكون مسبوقاً بمادة ومدة))[3]، فيقال: أنشأ الطريق، و((قد يقال على فعل المتكلم، أعني إلقاء الكلام الإنشائي))[4].

واصطلاحاً: يقال على الكلام الذي لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه))[5]، فالمحور الذي يدور حوله التعريف يتمثل في الوسائل التعبيرية، و((قيام الدلالة دون النظر إلى المطابقة مع الواقع الخارجي))[6].

وعليه: فأسلوب الإنشاء يقوم على المحاور الآتية:

. المحور النبري الذي يظل مرتفعا طالبا للمشاركة.

. المحور التركيبي الذي يشتمل على أدوات وتراكيب خاصة.

. المحور الدلالي المتحول من المعنى الأصلي أو العقلي إلى الانطباع العاطفي،باعتداد اللغة ((نسق اصطلاحي للتعبير))[7] بحيث يتحول المدلول العام للنسق وفقاً للتركيب.

. المحور المنطقي المتمثل في الحوار والمشاركة.

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

---

(١)الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٩٤

(٢) القاموس المحيط، (باب الهمزة فصل النون مع الشين) ، ص٦٨.

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

(٤) المرجع نفسه، ص٥٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٦.

(٦) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص٢٥٨.

(٧) هـ.ب. ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: د/ علي عبد المعطي محمد و د/ محمد علي محمد، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإن البلاغة العربية في بحث الإنشاء وخصوصاً الطلبي (أمر، نهي، استفهام، تمني، ندا) جعلت هذا المبدأ محدداً لجمال الجملة الإنشائية المتحولة من الدلالة الاصطلاحية العقلية إلى الدلالة التعبيرية العاطفية القائمة على الغرض، أما الإنشاء غير الطلبي (المدح، الذم، العقود، القسم، التعجب، الرجاء، المقاربة)، فلم يكن ميداناً للبحث البلاغي؛ ((لأن أكثر صيغه في الأصل أخبار نقلت إلى الإنشاء))[1]، وبذا ننتقل إلى قصد المطابقة أو عدمها، وهو ما عنينا به (التنازع الفكري) ، بينما الإنشاء ليس فيه قصد للمطابقة أو عدمها.

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

جدول رقم (٤.١)

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

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

جدول رقم (٥.١)

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

(١) الهاشمي: جواهر البلاغة ، ص٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

. أولاً: الأمر:

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

الأمر لغة: ((بالفتح نقيض النهي، والأمر كل حدث يحدث، وكل قصة تقع، والأمر أيضا مصدر أَمَرْتُ الشيء إذا كثرته... وهذه وجوه الأمر المستعملة في كلام العرب)).[1]

واصطلاحا :((ما يطلب به حصول شئ بعد زمن التكلم))[2] ، وتكون ((الدلالة على الأمر بصيغته))[3] ، وله أربع صيغ هي : ((فعل الأمر، المضارع المجزوم بلام الأمر ، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر))[4]، والذي يهمنا هنا هو خروج الأمر من الإيجاب والإلزام إلى معان أخرى تتضح من السياق كما سيتبين فيما يأتي:

١. الأمر على وجه الاستعلاء :

من ذلك ما قاله أنس بن مدرك الخثعمي[5] من [الوافر . ق: المتوتر]:[6]

دَعَوتُ بَني قُحَافَةَ فَاسْتَجَابُوا فَقُلْتُ رِدُوا فَقَدْ طَابَ الوِرُوْدُ

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

٢ . الأمر يراد به الزجر:

((من سنن العرب تقول إذا لم تستح فاصنع ما شئت))[7]، ويندرج تحت هذا الغرض ما قاله

---

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

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

(٣) شرح بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠هـ١٩٨٠م،١/٢٥.

(٤) جواهر البلاغة، ص٧٨.

(٥) هو أنس بن مدرك بن عمرو بن سعد بن عوف بن العتيك بن حارثة الخثعمي، شاعر جاهلي كان سيد خثعم غير منازع . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١ / ص١٢٢.

(٦) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٢٢.

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأعرج بن مالك المري[1] من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

فَكُونُوا كَدَاعٍ كَرَّةٍ بَعْدَ فَرَّةٍ أَلاَ رُبَّ مَرْءٍ فَرَّ ثَمَّتَ أَقْبَلا

فَإِنْ أَنْتُمُ لمَ تَفْعَلُوا فَتَبَدَّلُوا بِكُلِّ سِنَانٍ مَعْشَرَ الغَوثِ مِغْزَلاَ

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

لإعادة الكرة. والصيغة المستخدمة في هذا الطلب هي صيغة فعل الأمر (كونوا، تبدلوا) .

٣. التمني:

قد يخرج الطلب إلى غرض التمني إذا خاطب المتكلم ما لا يعقل و ذلك مبني على حالة أو وضع غير مرغوب يتولد عنه حالة نفسية تريد التحول من ذلك الوضع إلى غيره، فتظهر في الخطاب.

من ذلك ما قاله عامر بن الطفيل[3] من [الطويل . ق: المتدارك][4]:

إِذَا ازْوَرَّ مِنْ كَرِّ الرِّمَاحِ زَجَرْتُهُ وَقُلْتُ لَهُ: ارْجِعْ مُقْبِلاً ًغَيْرَ مُدْبِرِ

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

٤. النصح والإرشاد :

يتحول الخطاب في هذا المعنى من الطلب للاستعلاء إلى التوجيه كما قال أعشى باهلة[5]

---

(1) هو أبو بردة عدي بن عمر بن سويد بن زبان بن عمر بن سلسلة بن غنم بن ثوب بن معن الطائي، شاعر مخضرم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٢٠.

(2) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٢٠ . ١٢١.

(3) هو عامر بن الطفيل بن مالك بن جعفر بن كلاب، شاعر مخضرم وفارس مشهور ومعدود، جاء النبي صلى الله عليه وسلم واشترط شروطا كي يسلم فرده الرسول ودعا عليه، فمات في الطريق بالطاعون. اكتاب الحماسة، ج١/ ص١١٩.

(4) كتاب الحماسة، ج١/ ص١١٩.

(5) يكنى أبا قحفان ، واسمه عامر بن الحارث بن رياح بن أبي خالد بن ربيعة بن زيد بن عمر الباهلي، شاعر جاهلي مجيد. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من [الطويل . ق : المتدارك][1]:

عَلَيْكَ بِتَقْوى اللهِ في كُلِّ إِمْرَةٍ تجِدْ غِبَّها يَومَ الحِسابِ المُطَوَّلِ[2]

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

ومن ذلك ما قاله نهشل بن حري[3] من [الطويل . ق: المتدارك][4]:

فَصَبْراً جمَيلاً إِنَّ في اليأْسِ رَاحَةً إِذَا الغَيْثُ لم يُمْطِرْ بِلادَكَ مَاطِرُهْ

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

٤. إظهار التحسر :

من ذلك ما قاله خشرم بن زيد البلوي[5] في الشباب من [الكامل . ق: المتدارك]:[6]

ذَهَبَ الشَّبَابُ وَلَيْتَهُ لمَ يَذْهَبِ وَنَعَى الشَّبَابَ مخَبِّرٌ لمَ يَكْذِبِ

فَانْدُبْ عَشِيَّاتِ الشَّبَابِ وَلاَ أَرَى مِثْلَ الشَّبَابِ مُفَارِقَاً لمَ يُنْدَبِ

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

٦. النفي:

أن يرد النفي على صيغة الطلب كما قال يحي بن زياد من [المديد . ق: المتواتر]:[7]

إِنمَّاَ الشَّيْبُ سِهَامُ المَنَايَا وَلِذِي الصَّبْوَةِ أَدْنى العِتَابِ

مَرْحَبَاً بِالشَّيْبِ مِنْ زَائِرٍ وَسَقَى الرَّحمْنُ شَرْخَ الشَّبِابِ

---

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٣٦.

(2) الغب : العاقبة.

(3) هو نهشل بن حري بن ضمرة بن جابر بن قطن التميمي، شاعر شريف مخضرم ومشهور، كان أبوه شاعر، جده شريف فارس بعيد الذكر . انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٥٤.

(4) الحماسة، ج٢/ ص٤٧.

(5) من شعراء الحماسة، وردله فيها قصيدة مبنية من سبعة أبيات، ٢/٩١ولم أجد له خبرا في غير الحماسة مما رجعت له.

(6) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٩١.

(7) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

٧. الالتماس:

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

بَني عَمِّنا رَبُّوا المَوَدَّةَ بَيننَا وكُونُوا كَذِي الإِلْفِ المشُوقِ إلى الإلْفِ

٨. السخرية:

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

أَبْلِغْ شِهَابَاً أَخَا خَولانَ مَأْلُوكَةً إنَّ الكَتَائِبَ لا يُهْزَمْنَ بالكُتُبِ[٥]

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

(٢) كتاب الحماسة ، ج١/ ص٢١٥.

(٣) هو قيس بن عمر بن مالك، من بني الحارث بن كعب، كان شاعرا فاسقا، أقام علي ﷺ عليه الحد لشربه الخمر في رمضان. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٤٠٠/ ١٩٨٠، ج١/ ص٢٤٦.

(٤) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٣٥.

(٥) المألكة: الرسالة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٩. التهديد :

كما قال أيضا النجاشي الحارثي في نفس المقطوعة السابقة:

تُهْدِي الوَعِيْدَ بِرَأْسِ السَّرْوِ مُتَّكِئَاً فَإِنْ أَرَدْتَ مَصَاعَ القَومِ فَاقْتَرِبِ

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

١٠. المواساة :

وفي ذلك قال عبده بن الطبيب[١] من[البسيط . ق: المتواتر][٢]:

تَعَزَّ عَنْهَا ولا تَشْغَلْكَ عَنْ عَمَلٍ إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّيبِ تَضْلِيْلُ

١١. الذم والتحقير :

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

فَقُلْتُ لَهُ أَدْبِرْ ذَمِيمَاً فَإِنَّني قَتَلْتُكَ عِلْمَاً قَبْلَ أَنْ تَتَصَدَّعَا

١٢. المدح:

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

كَانَ إذا نمْتُ قالَ قمْ فإذا قُمْتُ سمَا بي لأَعْظَمِ الرُّتَبِ

تكاد تكون هذه الدلالات أبرز الدلالات التي خرج إليها الأمر عن صيغته الحقيقية، كما أن صيغة فعل الأمر هي الصيغة الغالبة على بقية الصيغ بنسبة (١.٥) تقريباً.

وبما أن الأمر طلب للفعل، فهو يتعلق بالوجوب؛ لذا فدلالته تحمل صفة الإيجاب، ولذلك كان النصح والإرشاد هو المعنى الغالب في حماسة البحتري، وعادة ما يتعلق في باب يحمل الصفات الإيجابية كما في باب (إغاثة الملهوف، ومنع الرفيق في الحرب، ومنع النصف، وفي نصيحة المستشير، وفي رعاية الأمانة، ...)، ويأتي مع الصفات السلبية بمعنى الترك نادراً ويعزز ما نقول عدم وجوده في الأبواب التي لا تحمل صفات تحتاج للنصح والإرشاد مثل: (ما قيل في المحافل والمشاهد، وفي اجتراء الناس على من ضعف وكف شره واتقائهم من صلب ومنع جانبه، ونبو السيف، ...)، أو تحتاج لطلب الترك مثل: (اتهام أهل النصح ومباعدتهم وائتمان أهل الغش وتقريبهم، وفيمن قرب عدو صديقه وبعد صديق

---

(١) هو عبدة بن الطبيب، والطبيب اسمه يزيد بن عمرو بن وعلة بن أنس بن عبد الله بن عبد تيم بن جشم بن عبد شمس، شاعر مجيد مقدم ليس بالمكثر كان أسود من لصوص الرباب، وهو مخضرم أدرك الإسلام فأسلم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١١٨.

(٣) المصدر نفسه، ج٢/ ص١٢٥.

(٤)المصدر نفسه، ج٢/ ص١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

ثانيا: النهي:

النهي عكس الأمر سواء في المدلول المعجمي أو على المستوى الطلبي (الترك)، أو الشرعي (التحريم)[1]، أو النسق اللغوي (معنى سلبي)، ويشترك مع الأمر في أنه طلب على وجه الاستعلاء))[2]، وله صيغة واحدة هي: ((لا الجازمة مع الفعل المضارع))[3].

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

١. النصح والإرشاد :

(١) عبد الوهاب خلاف: علم أصول الفقه ، دار القلم ، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ . ١٩٨٦م، ص١١٣.

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، ص١٧٠.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحت هذا المعنى يندرج قول بشار بن برد من [الطويل ـ ق: المتدارك][1] :

إذَا كَانَ ذَوَّاقاً أَخُوكَ مِنَ الهوى مُوَجَّهةً فِي كُلِّ أَوبٍ رَكَائِبُهْ[2]

فَخَلِّ لَهُ وَجْهَ الفُرَاقِ ولا تَكُنْ مَطِيَّةَ رَحَّالٍ بَعِيْدٍ مَذَاهِبُهْ

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

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

٢. الالتماس:

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

ومما جاء في ذلك قول عبده بن الضحاك من [الطويل ـ ق: المتواتر][3]:

بَني عَمِّنا رَبُّوا المَوَدَّةَ بَيننَا وكُونُوا كَذِي الإِلْفِ المشُوقِ إلى الإلْفِ

ولا تَقْطَعُوا حبْلَ القَرَابَةِ ضَلَّةً وَصُدُّوا وَأَنْتُمْ إنْ صَدَدْتمُ علَى النَّصْفِ[4]

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

---

(١) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٠٢,٢٠٣ .

(٢) ذواق: ملول.

(٣) كتاب الحماسة ، ج١/ ص٢١٥.

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣. التهديد:

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

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

فَلَمَّا رَأَيتُمْ وَاقِدَ الحَرْبِ قَدْ خَبَا وَطَابَ لَكُمْ فيهَا المَشَارِبُ وَالأَكْلُ

تَنَاوَمْتُمُ عَنَّا كَأَنْ لمَ يَكُنْ لَنَا بَلاءٌ وَأَنْتُمْ مَا عَلِمْتُ لهَا فعْلُ

فَلا تجْزَعُوا إِنْ أَحْدَثَ الدَّهْرُ دَوْلَةً وَزَلَّتْ عَنِ المَرْقَاةِ بالقَدِمِ النَّعْلُ[٣]

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

٤. التيئيس:

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

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

وَلا تَطْمَعُوا في نَصْرِنَا بَعْدَ فِعْلِكُمْ فَقَدْ ظَهَرَتْ شَحْنَاؤُكُمْ وَبَدَا الغِلُّ[٥]

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

٥. الدعاء :

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

فَلاَ يُبْعِدَنْكَ اللهُ يا تَوبُ إنمَّا لِقَاءُ المَنَايا دَارِعاً مِثْلَ حَاسِرِ

---

(١) هو بشر بن صفوان بن يحيى بن سلمة الكلبي، من ولاة الأمويين في شمال أفريقيا والأندلس، فتح جزيرة صقلية، توفي في القيروان. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٢٤.

(٢) كتاب الحماسة ،ج١/ ص٢٢٤.

(٣) المرقاة الدرجة واحدة من مراقي الدرج.

(٤) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٢٤.

(٥) المصدر السابق ، ج١/ ص٢٢٤.

(٦) هي ليلى بنت عبد الله بن الرحال بن شداد بن كعب بن معاوية، وهو الخيل فارس الهرار، وهي من شعراء الإسلام ، وكانت إلى شاعريتها حسنت المنطق بليغة العبارة، وكان توبة بن الحمير يهواها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ص٢٩٢

(٧) كتاب الحماسة ، ج٢/ ص٢٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦. المواساة:

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

فَلاَ تجْزَعَا يا ابْني طَرِيْفٍ فَإِنَّني أَرَى الموتَ وَقَّاعاً بَكُلِّ شَرِيفِ

٧. التمني:

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

فَلاَ يَبْعُدَنْ قَبرٌ تَضَمَّنَ شَخْصَهُ وجَادَتْ عَلَيهِ كُلُّ وَاكِفَةِ القَطْرِ

٨. التحسر:

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

وَلا تَعِدِي عَزَاءً بَعْدَ صَخْرٍ فَقَدْ غُلِبَ العَزَاءُ وَعِيْلَ صَبْرِي[٥]

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

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

كما اتضح أن عدد الجمل الطلبية التي اعتمدت على أسلوب النهي هو (٢٣٤) جملة محققاً بذلك نسبة قدرها (٢١.٤٢%) إلى بقية أساليب الإنشاء الطلبية ، وبذلك يأتي في المرتبة الثانية بعد الأمر.

ويعد شعراء العصر العباسي أكثر استخداماً لهذا الأسلوب من بقية العصور بنسبة (٣٠%)،

---

(١) هي ليلى بنت طريف التغلبية، من شعراء الدولة العباسية، أخت الوليد بن طريف رأس الخوارج وأشدهم صولة، فلما قتل حملت على الناس وعليها الدرع والجوشن حتى أعادها يزيد بن مزرد الشيباني قائد الحملة على اخيها إلى البيت. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٣٠٨.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢ / ص٣١٠.

(٣) المصدر نفسه، ج٢/ ص٢٩٧.

(٤) المصدر نفسه، ج٢/ ٢٩٨.

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يليه العصر الإسلامي بنسبة (٢٣.٥٨%)، ثم الجاهلي بنسبة (٢١.٢٨%)، ثم مخضرمو الإسلام بنسبة (ح١٧.٦٤%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (١٣.٩٥%).

ثالثا: الاستفهام:

من أنواع الإنشاء الطلبي، ويختلف عما سبقه بأنه ((استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين شيئين، أولا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور))[1]، ولا مجال لسرد تعريفات علماء البلاغة في هذا المكان والمجمع عليه من التعريفات ((أن حقيقته طلب الفهم بألفاظ معروفة))[2].

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

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

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

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

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

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

---

(١) الجرجاني: التعريفات ، ص٥٧.

(٢) القزويني: التلخيص، ص١٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

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

دلالات الاستفهام:

ـ الإنكار: يطلب به إنكار المخاطب، ((والمعنى فيه على أن ما بعد الأداة منفي))[١]، حيث تتعلق الصيغة ((بنسبة منفية))[٢]، وفي ذلك يقول الطفيل بن عمرو الأزدي[٣] من[الطويل ـ ق: المتواتر][٤]:

أَسِلْمٌ على خَسْفٍ وَمَا كُنْتُ خَالِدَاً ۞ وَمَا لِيَ مِنْ وَاقٍ إِذَا جَاءَنِي حَتْمِي

فَلا سِلْمَ حَتىَّ تُحْفِزُ النَّاسَ خِيْفَةً وَتَصْبِحُ طَيرٌ كَابِسَاتٍ على لَحْمِ

الهمز ة هنا نقلت المعنى من الإخبار إلى الاستفهام))[٥] الذي بمعنى الإنكار، وقد وظف الشاعر الهمزة للتصديق في إدراك عدم وقوع نسبة السلم نافيا ذلك ؛ لتحقيق إنكار تلك النسبة.

ومن ذلك أيضا قول ضرار بن الأزور من [البسيط ـ ق: المتراكب][٦]:

تَفَكَّرُوا هَلْ بَغَى ممَنْ مَضَى أَحَدٌ إِلاَّ أَحَاطَ بِهِ مِنْ بَغْيِهِ الغِيَرُ

ـ التقرير :

يأتي الاستفهام التقريري ((للإلجاء إلى الاعتراف بأصدق الأمرين))[٧]، بحيث يحمل المتكلمُ

((المخاطبَ على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده))[٨].

---

(١) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمدأبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣، ج٢،ص٣٢٨.

(٢) د.خليل أحمد عمايرة: أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة اليرموك، ص٧.

(٣) هو الطفيل بن عمرو بن طريف بن العاص الدوسي الأزدي، صحابي من الأشراف في الجاهلية والإسلام، كان شاعرا، غنيا،كثير الضيافة مطاعا في قومه، استشهد في اليمامة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠١.

(٤) كتاب الحماسة ، ج١/ ص١٠١.

(٥) الزمخشري: المقامات ،تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٢٥٨.

(٦) كتاب الحماسة، ج١/ص٣٠٦، وانظر ١/٢٥٣ ، ٢/١٧٥ ، ٢/١١٤، ١/٣٦٩، ١/١٧٧.

(٧) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م، ج١، ص٥٨٠.

(٨) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج٢/ ٣٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من ذلك ما قاله أبو الأسود الكناني من [الطويل . ق: المتواتر][1]:

أَلَمْ تَرَ أَنيِّ لا أُلَوِّنُ شِيْمَتي تَلَوُّنَ غُولِ اللَيْلِ في البَلَدِ المُفْضِي

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

وعادة ما يستعمل مع الهمزة أم كما قال تأبط شراً من [الوافر . ق: المتواتر][2]:

أَطِبٌّ مِنْ سُعَادَ عَنَاكَ مِنْهُ مُرَاعَاةُ النُّجُومِ أَمَ انْتَ هِيْمُ

. التعجب:

نوع من أنواع الإنكار ، حيث يبالغ المتكلم في الإنكار لدرجة التعجب كما قال علي عليه السلام من [الكامل . ق: المتواتر][3]:

أَعَلَيَّ تَقْتَحِمُ الفَوَارِسُ هَكَذَا عَنِّي وَعَنْهُمْ خَبِّرُوا أَصْحَابي

. التهكم:

من ذلك ما قاله يزيد بن الحكم الثقفي في ذم إخلاف الوعد من [البسيط . ق: المتواتر][4]:

عَلامَ جُدْتَ فَلَمَّا خِفْتَ مُوحِيَةً تَعَقَّبَتْكَ مِنَ البُخْلِ العَقَابِيْلُ[5]

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

. الاستبعاد:

قال في هذا المعنى حارثة بن بدر التميمي[6] من [الطويل . ق: المتواتر][7]:

أُهَانُ وَأُقْصَى ثمَّ يَنْتَصِحُونَنيَ وَمَنْ ذَا الَّذِي يُعْطِي نَصِيْحَتَهُ قَسْرَا

خرج الاستفهام إلى دلالة استبعاد إعطاء النصيحة بالقوة.

---

(1) كتاب الحماسة ، ج1/ ص١٩٥.

(2) المصدر نفسه، ج1/ ص١١٢.

(3) المصدر نفسه، ج1/ ص١١٩.

(4) كتاب الحماسة، ج1/ ص٢٨١.

(5) العقابيل: الشدايد .

(6) هو حارثة بن بدر بن حصين بن قطن بن غدانة بن يربوع التميمي، من فرسان بني تميم ووجوهها وأجوادها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج1/ ص٣٩.

(7) كتاب الحماسة، ج1/ ص٧٨,٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. التهويل:

قال في ذلك سحيم بن وثيل التميمي[١] من [الوافر . ق: المتواترِ][٢]:

وَمَاذَا يَدْرِيَ الشُّعَرَاءُ مِنِّي إِذَا جَاوَزْتُ حَدَّ الأَرْبَعِينِ

أَخُو خَمْسِينَ ُمجْتَمِعٌ أَشُدِّي وَنجَّدَني مُعَاوَرَةُ الشُّؤُونِ

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

. التهديد:

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

مَنْ مَبْلِغٌ عَمْرَا بْنَ نُعْمَانَ إِنمَّا فُضُوحُ الحَيَاةِ أَنْ نُقِرَّ المَظَالِماَ[٥]

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

. التحسر:

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

كَيْفَ أَشْرِي مَعِيْشَةً صِرْتُ فِيْهَا بَعْدَ مَيْلُولَةِ الصِّبَا لاعْتِدَالِ

مَنْ يَبِعْ بِالشَّبَابِ شَيْبَاً فَقَدْ بَا م عَ رَخِيْصَاً مِنَ العُلُوقِ بِغَالِ[٨]

. إظهار الضعف:

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

كَأَنيِّ وَقَدْ جَاوَزْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَعْتُ بِهَا يَومَاً عَذَارَ لجِاَمِي

رَمَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لا أَرَى فَمَا بَالُ مَنْ يُرْمَى ولَيْسَ بِرَامِي

---

(١) هو سحيم بن وثيل بن أعيفر بن أبي عمرو بن أهاب بن حميري، بن رياح، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية أربعين وفي الإسلام ستين. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٤٤.

(٢) كتاب الحماسة، ج١/ ص٤٥.

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

(٤) المصدر نفسه، ج١/ ص٧٣.

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

(٦) هو الكميت بن زيد بن خنيس بن مجالد بن وهيب بن عمرو بن سبيع الأسدي، شاعر مقدم من مخضرمي الدولتين، عالم بلغت العرب وبأيامها ومثالبها. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٩٦.

(٧) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٠٦.

(٨) العلوق: جمع علق، وهو النفيس من كل شئ.

(٩) هو عمر بن قميئة بن ذريح بن سعد بن مالك بن ضبيعة، من قيس ثعلبة، شاعر جاهلي قديم ، لقب بالضائع، لموته في الغربة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٣٥.

(١٠) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استفهم الشاعر بما لتقرير ضعفه وحاله مع صروف الدهر.

. إظهار الحزن :

من ذلك ما قالته ليلى بنت سلمة[1] ترثي أخاها من [الطويل . ق: المتواتر][2]:

أَقُولُ لِنَفْسي في خَفَاءٍ أَلُومُهَا لَكِ الوَيْلُ مَا هَذا التَّجَلُّدُ وَالصَّبْرُ

أَلاَ تَفْهَمِينَ الخُبْرَ أَنْ لَسْتُ لاقِياً أَخِي إِذْ أَتَى مِنْ دُونِ أَكْفَانِهِ القَبْرُ

تستفهم الشاعرة لإظهار الحزن والإقرار به .

ومن المدلولات التي خرج إليها الاستفهام في كتاب الحماسة ما يأتي: ((الأمر، والنهي، والتسوية، والحيرة، والتضجر، و التنبيه على الباطل، والتنبيه على ضلال الطريق، والتمثيل))[3]، وهذه الحيدة للاستفهام في التركيب عن إنجاز ما قرر له وفقا للمبادئ اللغوية بأن يجنح للتعبير عن موقف ما، أو حالة، أو شعور ما))[4]، ويعد ذلك أساس البحث البلاغي.

ومن ارتباط الاستفهام بالحقبة الزمنية في كتاب الحماسة نجد أن شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلا لمدلولات الاستفهام بنسبة (٢٣.٧٦%)، ثم مخضرمي الدولتين بنسبة (٢٠.٩٣%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام ٠بنسبة (١٩.٢٥%)، ثم الإسلاميين بنسبة (١٤.١٥%)، وأخيرا العباسيين بنسبة (١٣.٣٣%).

رابعا: التمني:

هو توقع الأمر المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله : إما لأنه مستحيل، وإما لأنه ممكن غير مطموع في نيله))[5]، والكلمة الموضوعة له هي ليت))[6]، وقد يتمنى بهل لإبراز المتَمنى لكمال العناية به في صورة الممكن، وقد يتمنى بلو))[7]، كما قد يتمنى بلعل إذا استعملت في غير الممكن، أما إذا

---

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

(2) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٣٠٤

(3) انظر على التوالي، ٣٦١/١، ٧٢/٢، ٢٧٣/٢، ٣٣٣/١، ٢٧٣/٢، ٣١٣/١، ٢٧٩/٢، ١٧٣/٢، وانظر في هذا الشأن د.أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م، ج١، ص١٨٣. ١٩٤.

(4) سعيد سالم الجريري: شعر البردوني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف : د. سمير كاظم الخليل، الجامعة المستنصرية، ١٤١٨هـ . ١٩٩٧م، ص٣٥.

(5) أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط١، ١٩٨٠م، ص١٢٧.

(6) المفتاح، ص١٤٧.

(7) الإيضاح،ص ٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استعملت في الممكن فهي للترجي في المحبوب وللإشفاق في المكروه))[1]، وأما ((هلا وألا ولولا ولوما المسماة بحروف التنديم والتحضيض، فهي مأخوذة من هل ولو ومركبة مع لا وما المزيدتين والمطلوب من التزام التركيب التنبيه على إلزام هل ولو معنى التمني))[2]، والذي يهمنا هنا الظروف والملابسات التي يجري فيها الخطاب، وبالتالي تحول معنى الطلب لهذه الحروف إلى مدلولات أخرى تتناسب مع هذه الظروف والملابسات، ويستشف هذا المعنى من خلال النسق للعبارة.

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

أما عن الأدوات المستخدمة فهي كالآتي:

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

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

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

ـ لو: تكررت ثلاث مرات بنسبة (٦.٥٢%).

وكان توظيف هذه الأدوات كالآتي :

ـ طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع:

الأداة المستخدمة هي ليت فقط سواء كانت مفردة أو مكررة أو مقترنة بالياء، ومن ذلك قول الكميت بن زيد الأسدي من [البسيط ـ ق: المتراكب][3]:

لَيْتَ الشَّبِيْبَةَ لم تَظْعَنْ مُقَفِّيَةً وَلَيْتَ غَائِبَهَا المَأْلُوفِ لم يَغِبِ

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

ـ إبراز المرجو في صورة المستحيل:

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

عداء الطائي[4] من [الطويل ـ ق: المتدارك][1]:

(1) جلال الدين السيوطي: همع الهوامع ، تصحيح : بدر الدين النعساني، دار المعرفة ، بيرت، ج١، ص١٣٤.

(2) المفتاح، ص١٤٧.

(3) كتاب الحماسة ، ج٢/ ص٩٦.

(4) هو تميم بن عداء الطائي ، شاعر إسلامي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَلا لَيْتَ حَظِّي مِنْ جمِيلَةَ أَنهَّا مُمَاسِكَةٌ لا إِنْ عَلَيَّ وَلا لِيَا

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

ـ إبراز المتمنى لكمال العناية به في صورة الممكن الذي لا يجزم بانتفائه. وهو المستفهم عنه، ولذلك عدل عن ليت إلى هل، ويتحقق ذلك الغرض في قول الكميت من [البسيط ـ ق: المتراكب][٢]:

هَلْ لِلشَّبَابِ الَّذِي قَدْ فَاتَ مِنْ طَلَبِ أَمْ لَيْسَ غَائِبُهُ المَاضِي بمُنْقَلِبِ

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

ـ إبراز المتمنى الذي لا يوجد :

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

فَلَو أَنَّني أُرْمَى بِنَبْلٍ رَأَيْتُهَا وَلَكِنَّني أُرْمَى بِغَيْرِ سِهَامِ

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

ـ التنديم :

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

هَلاَّ ثَأَرْتمُ وَأَنْتُمْ مَعْشَرٌ أُنُفٌ قَتْلَى بِتَدْمُرَ جَافَتْهَا الخَنَازِيْرُ

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

---

(١) كتاب الحماسة، ج١/ص٣٩٦.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٩٦.

(٣) ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، دار العلوم ، بيروت ، ١٤٠٢هـ. ١٩٨٢م، ص٢٥٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٥١.

(٥) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٣٠.

(٦) كتاب الحماسة ، ج١/ ص٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنشاء، ثم شعراء العصر الإسلامي بنسبة (٧.٥٤%)، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام بنسبة (٤.٢٧%)، ثم العباسي بنسبة (٣.٣٣%)، وأخيراً الجاهلي بنسبة (١.٩٨%).

خامساً: النداء:

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

ومن جهة الأدوات المستخدمة في الحماسة فتوظيفها كالأتي:

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

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

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

ـ أيا : لم تستخدم إلا مرة واحدة.

ـ النداء المحذوف الأداة : تكررت صيغة النداء المحذوف الأداة ثلاث وعشرين مرة بنسبة (١٥.٠٣%). أما بقية الأدوات فلم تستخدم ، وذلك يدل على خلو الحماسة من دلالاتها .

ـ دلالات النداء:

١. الزجر:

---

(١) د.سميرة فرحات: معجم الباقلاني، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ . ١٩٩١م، ص٤٢٤.

(٢) جواهر البلاغة ، ص١٠٥.

(٣) سيبويه: الكتاب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٣٨٧هـ . ١٩٦٧م، ج١/ ص٣٦٥.

(٤) الزمخشري (ت:٥٣٨هـ): المفصل في صناعة الإعراب ، تقديم : د. علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٣،ص٤١٣.

(٥) جواهر البلاغة، ص١٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في ذلك قال حارثة بن بدر التميمي من [البسيط . ق: المتواتر]:[1]

يا أيُّهَا الشَّامِتُ المُبْدِي عَدَاوَتَهُ مَا بِالمَنَايَا الَّتي عَيَّرْتَ مِنْ عَارِ

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

٢. التحسر وإظهار الحزن :

قالت الخنساء ترثي أخاها صخر من [الوافر . ق: المتواتر]:[2]

أَلاَ يَا عَينِ فَانْهَمِرِي بِغُزْرِ وَفِيْضِي فَيْضَةً مِنْ غَيرِ نَزْرِ

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

. إنزال القريب منزلة البعيد :

من ذلك ما قاله زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]:[3]

يَا قَيْسَ عَيْلاَنَ قَيْسَ الذُّلِّ إِنَّكُمْ في الحَرْبِ سِيَّانِ أَنْتُمْ وَالعَصَافِيرُ

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

ومن ذلك أيضا قول عمرو بن شأس الأسدي[4] من [الخفيف . ق: المتواتر]:[5]

يَا أَبَا الصَّلْتِ لَوْ يُخَبَّرُ مَيْتٌ لَفْظُ حَيٍّ بِوُدِّهِ أَنْ يَقُولاَ

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

. إنزال البعيد منزلة القريب:

في عبد الملك بن مروان قال جواس بن قعطل[6] الكلبي من [الطويل . ق: المتدارك]:[7]

أَعَبْدَ المَلِيكِ مَا شَكَرْتَ بَلاَءَنَا فَكُلْ في رَخَاءِ العَيْشِ مَا أنت آكلُ

الشاعر يعاتب الخليفة بأفعاله ، ولشدة ذلك في ذهن المتكلم خاطب الخليفة بالهمزة للقريب استحضارا له كأنه حاضر معه ماثل أمامه .

---

(١) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ج٢/ ص٢٩٨.

(٣) كتاب الحماسة، ج١/ ص٩٦.

(٤) هو عمرو بن شأس بن أبي بُلَيّ، واسمه عبيد بن ثعلبة بن ذويبة بن مالك بن الحارث، شاعر مخضرم، كثير الشعر في الجاهلية والإسلام، كان ذا قدر وشرف ومنزلة. انظر شرح كتاب الحماسة، ١/ ص١٨٠.

(٥) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٩٤.

(٦) هو جواس بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصن بن عدي بن جناب الكلبي، شاعر إسلامي محسن ، عاصر زفر بن الحارث الكلبي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٢٥.

(٧) كتاب الحماسة، ج١/ص٢٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الفخر :

من ذلك ما قاله الجواس بن قعطل من [الخفيف . ق: المتواتر]:[1]

أَنَا مَا تَعْلَمِيْنَ يَا رَبَّةَ الخِدْ م رِ بِفَعْلِ المُهَذَّبِيْنَ خَلِيْقُ

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

. الإغراء:

قال في الحث على العلم صالح بن عبد القدوس من[السريع . ق: المتدارك]:[2]

يَا أَيُّهَا الدَّارِسُ عِلْمَاً أَلاَ تَلْتَمِسُ العَونَ عَلَى دَرْسِهِ

لَنْ تَبْلُغَ الفَرْعَ الَّذِي رُمْتَهُ إِلاَّ بِبَحْثٍ مِنْكَ عَنْ أُسِّهِ

أما ما حذف منه الأداة فكقول رؤاس بن تميم[3] من[الطويل . ق : المتدارك]:[4]

أَلم تَعْلَمِي أُمَّ الجَلاسِ بِأَنَّنَا كِرَامٌ لَدَى وَقْعِ السُّيوفِ الصَّوَارِمِ

الغرض المستشف من السياق هنا الفخر وليس طلب الإقبال.

أما من حيث الاستخدام ، فقد تكرر النداء (١٥٣) مرة، وبنسبة (١٤%) إلى بقية أنواع الإنشاء الأخرى محتلاً بذلك المرتبة الرابعة .

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

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

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

. فكري : يخاطب حسب درجة الاقتناع .

. تصديقي: يستخدم أدوات لإحداث الإقناع .

---

(1) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٥٧.

(2) المصدر نفسه، ج١/ص٣٦١.

(3) هو رؤاس بن تميم، أحد الغطاريف من بني الحارث بن عبد الله ، شاعر مخضرم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/٢٣.

(4) كتاب الحماسة ، ج٢/ ص٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. إلقائي: يعتمد على ضمير المتكلم والغائب والمخاطب من غير انتظار للمشاركة .

بينما الإنشاء يتميز بالآتي:

. نفسي : يفصح عن الأغراض والمقاصد .

. حواري : يعتمد على الخطاب الحضوري (ضمير المخاطب)، والمشاركة .

. تصنيفي: يحدد الغرض على أساس المنزلة بين المتكلم والمخاطب .

وبذلك يمكن القول : إن الخبر يمثل اللغة في الجانب الفكري التصديقي، بينما الإنشاء يمثل اللغة في الجانب النفسي الشعوري.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

أساليب التركيب

المبحث الأول: تركيب الجملة:

. الحذف

. التكرار

. التقديم والتأخير

. القصر

المبحث الثاني: التركيب النصي:

. تركيب المقطع

. تركيب النص

. تركيب الباب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

إلا أن هذا التحول في التركيب عن ((قواعد اللغة لا يتم بشكل عشوائي وإنما يخضع لنظامية واضحة وبطريقة تلفت انتباه القارئ إلى ذلك، فيدرك طبيعتها وكيفية بناء الشاعر لها))[1] .

وعلى هذا الأساس يعد البناء الشعري ((عملا فرديا خاصا ينجح فيه صاحب الملكات الفنية الخاصة))[2] .

والذي جعل الشاعر أكثر حرية داخل النص من غيره ارتباط التركيب النحوي بالنظام الموسيقي للنص الشعري، لكن هذا الارتباط لا يعني الإلغاء للمستوى النحوي التركيبي، ولو حدث لأصبح النص عبارة عن مفردات مبعثرة لا توصل لمفهوم ولا معنى، كما لا يعني تجاهل النظام الموسيقي ((الذي يعد من مستلزمات جمال الشعر))[3] ، ويصل بالنص إلى
القمة التأثيرية عند حرف الروي، بحيث لا يمكن الفصل في القلادة الرائعة بين خامتها وبين صياغتها ، ولا يمكن الادعاء أن روعتها ترجع إلى إحداهما دون الأخرى.

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

---

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

(2) محمد المحجري: الخصائص الأسلوبية في شعر أبي نواس، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٥م، ص١٤٦

(3) أحمد سيد عمار: نظرية الإعجاز القرآني، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٨٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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

((على أنه يجب التفرقة بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تحدد بموقعها فالبؤرة الخطابية ليست كذلك))[1] ؛ لأن ((المتكلمون والكتاب هم الذين يمتلكون البؤرة وليست النصوص))[2] .

---

(1) د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص٦٠.

(2) المرجع نفسه ،ص٦٠ من G.Browno and G.Yule:1983. p. 189.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

أولاً الحذف:.

باب من أبواب النحو يحمل لطائف بلاغية قائمة على الإقصاء مع وجود قرينة تدل على المحذوف، وقد تردد في أمهات الكتب في تراثنا تحت مباحث (الإيجاز، الحذف، الإضمار)، وتعد البداية عند الخليل في بيان علة الحذف وفائدته المرتكزة على ((مراعاة حال المخاطب ومعرفته ببقية أجزاء الكلام، فلم يرد أن يثقل عليه بتكرار ما يعلم، وإرهاقه بألفاظ لا تزيد معها الفائدة ، فكان ذكرها عبثاً، وحذفها بلاغة))[1] ، وفائدة الحذف عند سيبويه هي ((الخفة ، واتساع الكلام والاختصار))[2] ، كذلك لم تخرج فائدة الحذف عند الفراء (ت:207 هـ) عن ((الإيجاز والاختصار تخفيفا لعلم المستمع بتمام الكلام))[3] .

ويبدو لي أن الرماني أول من تناول الحذف من ناحية التأثير النفسي والسر البلاغي عندما تعرض لحذف الجواب في قوله تعالى: ﴿ وَسِيقَ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوا۟ رَبَّهُمْ إِلَى ٱلْجَنَّةِ زُمَرًا ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَٰبُهَا ﴾[4] كأنه قيل حصلوا على النعيم المقيم الذي لا يشوبه التنغيص والتكدير، وإنما صار الحذف هنا في مثل هذا أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب، ولو ذكر الجواب

---

(1) د.عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٥٨.

(2) الكتاب ، ج١ ، ص١٣٧.

(3) معاني القرآن : تحقيق ومراجعة:د. محمد علي النجار، الدار المصرية، ج١، ص١١١.

(4) سورة الزمر، آية [٧٣].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان))[1] ، وربما كانت هذه اللفتة هي التي فتحت باب الحذف أمام عبد القاهر فيصفه بأنه ((باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن))[2] ، وقد اعتمد في بيان المحذوف على ما جاء به سيبويه في حذف المبتدأ والمفعول به))[3].

ومجمل القول: إن الحذف: إقصاء جزء من الجملة أو الكلام، تشير إليه القرائن، ويتمكن المتكلم من التلويح بالمعنى المتمكن في نفسه، لقصد بلاغي، بحيث ((نحذف من أجزاء التركيب اللفظي كلما استطعنا إلى الحذف سبيلا، وهكذا تترك المعنى يظهر وحده ويبرز للعيان بدون وساطة))[4] . وبهذا الأسلوب يترك الأمر للسامع في الإتيان بالمحذوف أو المترادفات الدالة على المعنى والتي لها وقع في نفسه، وبذلك يستطيع المستقبل مشاركة المرسل في إتمام الرسالة الموجهة إليه.

ومن خلال كتاب الحماسة يمكن أن نعرض لأساليب الحذف حسب نوع المحذوف في التركيب النحوي (حرف، كلمة، جملة أو أكثر) ووظيفتها (مسند، مسند إليه، متعلقات الفعل)، وأغراض الحذف البلاغية.

أـ حذف الحرف: يحذف الحرف من تركيب الكلمة كما في نداء الترخيم ومن تركيب الجملة المتمثل في الأدوات والحروف العاملة ومن أمثلة الأسلوب الأول قول رؤاس من [الطويل . ق: المتدارك]:[5]

أَلمْ تَعْلَمِي أُمَّ الجِلاَسِ بِأَنَّنَا كِرامٌ لَدَى وَقْعِ السُّيُوفِ الصَّوّارِمِ

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

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

---

(1) النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، دار المعارف، ص٧٠.

(2) دلائل الإعجاز، ص١٠٧.

(3) المرجع نفسه، ص١٠٩، وما بعدها

(4) د.محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٧٣.

(5) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٣، وانظر ابن ميمون، منتهى الطلب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج٩/ ص١٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عقفان السدوسي[1] من [الخفيف . ق: المتواتر]:[2]

نَاقَ إنيِّ أَرَى المُقَامَ عَلَى الضّيْ م مِ عَظِيْمَاً في قُبَّةِ الإِسْلامِ

فالمحذوف أداة النداء + تاء التأنيث + ياء المتكلم والتقدير يا ناقتي وقد دل على أداة النداء وتاء التأنيث الوضع اللغوي بينما دل على ياء المتكلم العقل، فلا يمكن أن يخاطب الشاعر إلا راحلته التي يختص بها.

ومما حذف منه حرف قول أبي زبيد الطائي[3] من [الطويل . ق: المتدارك]:[4]

أَبَيْتُ الَّذِي يَأْتِي الدَّنِيءُ شَبِيْبَتي إلىَ أَنْ عَلاَ وَخْطٌ مِنَ الشَّيْبِ مِفْرَقِ

المحذوف في هذه البيت حرف الجر (في) ، والتقدير في شبيبتي، والمعنى أنه امتنع عند المشيب مما امتنع منه في شبابه.

ب . حذف كلمة :

. حذف المسند إليه:

من ذلك قول عمرو بن الأطنابة[5] من [الوافر . ق: المتواتر]:[6]

1. وقَوْلي كُلَّمَا جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكِ تحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحْي

حذف الشاعر من جملتي (جشأت، وجاشت) المسند إليه، وهو النفس والدال على ذلك إقتران الفاعل بالفعل، فالشاعر يتحدث عن نفسه . كما أن المثال يصلح لحذف المضاف والمضاف إليه والتقدير جشأت نفسي، والداعي للحذف ظهور المحذوف بدلالة القرائن.

وفي هذا الشأن قال حلحلة الفزاري[7] من [الطويل . ق: المتواتر]:[8]

---

(1) هو مالك ويقال مويلك المزموم ربعي ذهلي من شعراء البحرين، كان من الخوارج طلبه الحجاج فهرب إلى اليمامة كان من أحسن الناس قرآة للقرآن. انظر المرزباني، معجم الشعراء ، إعداد عبد الستار فراج،ط١٩٦٠، ص٥٠٠.

(2) كتاب الحماسة، ج١/ ص٧٠.

(3) هو حرملة بن المنذر بن هني بن ثعل بن عمرو بن الغوث بن طيئ. شاعر مخضرم. استعمله عمر بن الخطاب على صدقات قومه، ولم يستعمل نصرانيا غيره. جعله بن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الإسلاميين، مات في خلافة معاوية. انظر الطبقات ٢/ ٥٩٢.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٨، وانظر ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حمودي القيسي، ط٤، ١٤٠٥هـ ، ص٦٥٣.

(5) هو عمرو بن عامر بن زيد مناة بن عامر بن مالك الأغر الخزرجي، والإطنابة أمه، شاعر وفارس من فرسان الجاهلية جعله حسان بن ثابت أشعر الناس. انظر شرح كتاب الحماسة، ١/ ص٢٩.

(6) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٠.

(7) هو حلحلة بن قيس بن أشيم بن يسار الفزاري، أحد بني العشراء، شاعر أموي عاصر الخليفة عبد الملك بن مروان، انظر الأصفهاني، الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ط٢، ج١٩/ ص٢٠٤.

(8) الحماسة، ج١/ ص٩٣، وانظر المراثي، لليزيدي، تحقيق: محمد نبيل طريفي، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١، ص٢٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. سَلاَمٌ عَلَى حَيَّيْ عَدِيٍّ وَمَازِنٍ وَشَيْخٍ وَخُصَّا بِالسَّلاَمِ أَبَا وَهْبِ

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

حذف المسند:.

مماحذف فيه المسند قول عنترة من [الكامل . ق: المتدارك]:[1]

3 . فَصَبَرْتُ عَارِفَةً لِذَلِكَ حَرَّةً نَفْسِي إِذَا نَفْسَ الجَبَانِ تَطَلَّعُ

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

ومما حذف فيه المسند والمسند إليه قول النجاشي الحارثي من [البسيط . ق: المتراكب]:[2]

4. جمَعْتُ ضِبرَاً جَرَامِيْزِي بِدَاهِيَةٍ مِثْلِ المَنِيَّةِ لاَ تُبْقِي وَلاَ تَذَرُ[3]

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

حذف الموصوف:

من ذلك ما قاله سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:[4]

5 . أَنَا ابْنُ جَلاَ وَطَلاَّعُ الثَّنَايَا مَتَى أَضَعُ العِمَامَةَ تَعْرِفُوْنِي[5]

حذف الشاعر الموصوف والتقدير ((أنا ابن رجل جلا))[6] والمعنى أنه يسمو إلى معالي الأمور لا تشق عليه ، وكانت شجعان العرب يلبسون عمائم مشهرة الألوان في الحرب يعرفون بها ومنه قيل فارس معمم.

. حذف المضاف إليه:

قال عبيد الله بن الحر الجعفي من [الطويل . ق: المتدارك]:[7]

6 . وَأَكْرِمْ بهَا مِنْ مِيْتَةٍ لَو لَقِيْتُهَا أُطَاعِنُ عَنْهَا كُلَّ خِرْقٍ مُنَازِلِ

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

---

(1) كتاب الحماسة، ج١، ص٣٤.

(2) الحماسة، ج١/ ص٦٣.

(3) الضبر: جمع القوائم والوثوب، ويقال: ضم فلان جراميزه إذا رفع ما انتشر من ثيابه ثم مضى والداهية: الأمر المنكر العظيم.

(4) كتاب الحماسة، ج١/ ص٤٤.

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

(6) القزويني: الإيضاح، ١٠٩

(7) الحماسة، ج١/ ص٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. حذف جواب الشرط :

يحذف جواب الشرط للاختصاص، وللدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كل مذهب، فلا يتصور مطلوبا أو مكروها إلا يجوز أن يكون الأمر أعظم منه ولو عين شيء اقتصر عليه وربما خف أمره عنده))[1].

ومما حذف للاختصار قول الوليد بن يزيد[2] من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

7 . وَإنَّ عَلَى شَاطِي الفُرَاتِ لَفِتْيَةً يَوَدُّوْنَ لَوْ كَانُوا بمَالِهِمُ افتَدَوا

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

ومما تذهب لحذفه نفس السامع كل مذهب قول عبد الله بن معاوية الجعفري[4] من [الوافر . ق: المتواتر]:[5]

8. إِذَا نَاجَى الصَّدِيْقُ لَنَا عَدُوّاً أَظَنَّ وَعَرَّهُ قُرْبَ المُنَاجِي[6]

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

ومما سبق نجد أن المحذوف لا يتعدى أكثر من جملة؛ ولذلك سمي إيجاز الحذف، وقد أوصلها الشيخ العز بن عبد السلام (ت:660 هـ) إلى تسعة عشر نوعا))[7] وتحاشياً للتطويل اقتصرت في مبحث الحذف على عموميات الحذف التي يبين بها التفصيلات المندرجة تحتها، أما ما احتملت ألفاظه معان كثيرة ، فيسمى أيجاز القصر؛ لذلك قيل في تعريفه: تضمين الألفاظ القليلة معاني

---

(1) القزويني، الإيضاح، ١٠٩، ١١٠.

(2) هو الخليفة الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان بن الحكم بن أبي العاص. انظر شرح الحماسة، ج٢/ ص٣٩.

(3) الحماسة، ج٢/ ص٣٩، وانظر ديوانه، جمع وتحقيق واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٣٤.

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

(5) الحماسة، ج٢/ ص٧٨.

(6) عره: ظلمه وأزعجه.

(7) الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم، تقديم رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر، بيروت، ط١، ١٤٠٨/ ١٩٨٧، ص٧: ١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كثيرة من غير حذف))[1]، وهذا هو الذي تطمح إليه أبصار البلغاء، وتتوق إليه قلوبهم))[2] .

ومن ذلك في الحماسة قول يحيى بن زياد من [الرمل . ق: المتواتر]:[3]

٩ . وَمُنَمٍّ لِسُوَاهُ مَالَهُ هَبِلَتْهُ أُمُّهُ مَاذَا يُنَمِّي[4]

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

ومن ذلك أيضا قول عبد الله بن عبد الأعلى[5] من [مجزؤ الرمل . ق: المتواتر]:[6]

10 . لَيْسَ آتٍ بِبَعِيْدٍ بَلْ قَرِيْبٍ مَا سَيَأْتِي

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

ولإدراك المحذوف يستخدم البلغاء وجهين هما:

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

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

. ألا يقيم مقام المحذوف شيئا يدل عليه، بل يترك أمر إدراكه للقرائن الدالة عليه وعادة ما يستدل على المحذوف بما يأتي:

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

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

---

(1) د.فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، ٤٧٠، وانظرد.عبد الفتاح لاشين، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، دار الفكر العربي،ص١٧٠.

(2) الكافي في علوم البلاغة، ص٣٢٢.

(3) كتاب الحماسة، ج٢، ص٢٥٦.

(4) هبلته: ثكلته.

(5) هو عبد الله بن عبد الأعلى بن عبد الله بن عامر، كان والده من أشراف قريش بالبصرة، وكانت له قطائع، وكان عبد الله بدعيا متهما في أموره. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٥٩.

(6) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. ارتباط الكلام بمناسبة كما في المثال الثاني والتقدير سلامي سلام حيث ارتبط بمناسبة في ذهن المتكلم دلت على المحذوف .

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

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

ومما سبق نجد أن أسلوبية الحذف ترتكز على دعامة الإقصاء ودعامة الدلالة يترك فيه المبدع للمتلقي فرصة المشاركة في اكتشاف موضع الحذف، وتحميل الدلالات للألفاظا لمخزونة في محصلته الثقافية، وذلك أدعى إلى صهر خيال المتلقي مع خيال المبدع بكل مقوماتهما النفسية والفكرية والعاطفية، وكلما كانت الألفاظ أقل وأدل والمعنى أكثر كلما تنامت وازدادت خاصية الاندماج بين طرفي الرسالة (المبدع المتلقي) ، وذلك أدعى إلى التأثير الواعي ؛ لذا انبهر البلغاء بإيجاز القصر فقال بعضهم في وصف البلاغة ((بأنها لمحة دالة))[1].

ومما سبق يمكن تلخيص خصائص الحذف فيما يأتي:

. أسلوب يعتمد على الإقصاء من غير إخلال.

. يخاطب به خواص الناس

. يدل على الحذق والفطنة

يترك للمتلقي حرية المشاركة في إتمام التركيب.

ثانيا: التكرار:.

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

(1) القاضي أبي بكر الباقلاني: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الإطناب :.

الطنب بضمتين: حبل طويل يشد به سرادق البيت، وأطنبت الريح : اشتدت ، وأطنب الرجل: أتى بالبلاغة في الوصف مدحا كان أو ذما))[1]، ومن الدلالة المعجمية لمادة أطنب نجد أنها تحمل مدلولي الإطالة مع الشدة، ومن ذلك أخذ المدلول الاصطلاحي ووضع تحت تعريف ((زيادة اللفظ على المعنى لفائدة جديدة))[2]، وهذه الفائدة غالبا ما تحمل التأكيد والتوضيح ويمكن تناول أنواع الإطناب أو الإطالة لفائدة حسب ما جاء به ابن رشيق كما سيأتي من تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ.

تكرار اللفظ والمعنى:.

يعد من أساليب التركيب النحوي ذات المغزى البلاغي الجمالي بما يلوح به من زيادة في المعنى وتأكيده بناء على إعادة ((ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة))[3] كما قال سيبويه: ((ومن صور الخروج على مقتضى الظاهر وضع الظاهر موضع المضمر لزيادة التمكين والتقوية في النفس))[4]، وعلى هذا النهج سار ابن قتيبة بقوله: ومن مذاهبهم . أي العرب . التكرار إرادة التوكيد والإفهام))[5]، ويعده ابن فارس (ت: 395هـ) من سنن العرب، والغرض الوظيفي للتكرار عنده إرادة الإبلاغ حسب العناية بالأمر))[6].

وعليه تكاد تتفق مذاهبهم في غرض التكرار إلا أنه ليس حسناً عندهم في كل المواضع كما ذكر ابن رشيق: ((بأنه يحسن في مواضع ويقبح في مواضع، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان ، ولا يجب للشاعر تكرار اسم إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أونسيب))[7]، غير أنه لا يمكن قصر عذوبة التكرار وجماليته على هذين الغرضين فقط ؛ لذا قال ابن أبي الأصبع (ت: 654هـ) في هذا الشأن: ((أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو

---

(1) القاموس المحيط، باب الباء فصل الطاء مع النون، ص١٤١.

(2) فنون بلاغية، ص١٩٥.

(3) د.رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط١، ١٩٩٨، ص٢٣٦.

(4) الكتاب، ج١/ ص٣٠.

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

(6) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٤١٤/ ١٩٩٣، ص٢١٣.

(7) العمدة ، ج٢/ص٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذم أو التهويل أو الوعيد))[1].

كما لا يمكن إهمال أسلوبية التكرار من الناحية اللفظية وما يحدثه النبر الموسيقي عند تكرار الأصوات وتتابع جرس الحروف من ظلال ينم عن وضع عاطفي ويرسم جواً نفسياً، فإذا لم يؤد التكرار هذا الغرض، فهو من التكرار القبيح الذي لا طائل تحته، وبذلك يكون الإتيان به عبثا لا يلقى من المتقبل أي قبول، ومما سبق نخلص إلى أن مقياس الحكم على جودة التكرار يأتي من التمازج بين بداهة المرسل وقبول المتلقي: بمعنى أن هذا التأكيد أو التكرار ناتج عن تمكن هذا المعنى عند المرسل وحاجة المستقبل لتأكيده مع معرفة المرسلبحاجة المستقبل ، فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه))[2] من قوله تعالى:﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[3]،ووفقا لهذه السنة قال الأحوص بن محمد الأنصاري [4] من [البسيط . ق: المتراكب]:[5]

أَمْسَى شَبَابُكَ عَنْكَ الغَضُّ قَدْ حَسِرَا لَيْتَ الشَّبَابَ جَدِيْدٌ كَالَّذي عَبرَا

إنَّ الشَّبَابَ وَأَيَّامَاً لَهُ سَلَفَتْ وَلِيَّ وَلَمَ أَقْضِ مِنْ لَذَّاتِهِ وَطَرَا

أَوْدَى الشَّبَابُ وَأَمْسَتْ عَنْكَ نَازِحَةً جُمُلٌ وَبِتَّ جَدِيْدَ الحَبْلِ فَانْبَتَرَا

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

ومن تكرار الجملة قول ليلى الأخيلية من [الطويل . ق: المتدارك]:[6]

لَنِعْمَ الفَتىَ يَا تُوبُ كُنْتَ وَلَمَ تَكُنْ لِتُسْبَقَ يَوماً كُنْتَ مِنْهُ تُوَائِلُ

وَنِعْمَ الفَتىَ يَا تُوْبُ كُنْتَ إِذَا التَقَتْ صُدُوْرُ العَوَالِي وَاسْتَشَالَ الأَسَافِلُ

---

(1) تحرير التحبير، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٣٩٢.

(2) الصاحبي، ص١٣.

(3) سورة الرحمن ، آية [١٣]

(4) هو عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم بن ثابت، من بني ضبيعة بن عمرو بن عوف، من الأوس ، شاعر أموي مداح هجاء ماجن تعرض للجلد و النفي إلى اليمن. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٠٣.

(5) الحماسة، ج٢/ ١٠٥، وانظر ديوانه، جمع وتحقيق سعد يضناوي، دار صادر ، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٠١.

(6) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٦٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَنِعْمَ الفَتى يَا تُوبُ كُنْتَ لِخائِفٍ أَتَاكَ لِكَي يحْمَى وَنِعْمَ المُنَازِلُ

وَنِعْمَ الفَتى يَا تُوْبُ جَاراً وَصَاحِباً وَنِعْمَ الفَتى يَا تُوْبُ حِينَ تُفَاضِلُ

في هذه المقطوعة كررت الشاعرة جملة (نعم الفتى يا توب كنت) ثلاث مرات، وبدون الفعل الناسخ مرتين وهي مركبة من فعل المدح (نعم) الذي يعد نوعاً من أنواع الإطناب المسمى الإيضاح بعد الإبهام إذا أعربنا المخصوص بالمدح خبرا لمبتدأ محذوف، فيكون في الأسلوب جملتان إحداهما مفسرة للأخرى، وزاد مرتبة هذه العناية تكرار اسم كانا في كل جملة مرتين، ففي الثلاث الجمل المكررة ورد الممدوح تسع مرات وفي الأخيرتين أربع مرات، وعليه لا يخفى كمال العناية برثاء الممدوح بقصد إظهار وإبراز صفاته المدحية، وذلك يعكس الحسرة المتناهية في نفس فجعت في من تحب، وبذلك يعد ((الاطراد أو تتابع التكرار موظفا بلاغياً لخدمة الفكرة التي تريد القصيدة أن تقولها، هي قائمة على التكرار أصلا))[1].

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

(ب) الإطناب باللفظ المغاير والمعنى واحد:

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

1. الإيضاح بعد الإبهام: .

هو((إظهار المعنى في صورتين إحداهما مجملة، والثانية مفصلة))[2]، بحيث تكون الثانية استدراكاً لتوضيح المعنى حرصاً على تحسب عدم فهم المخاطب للمعنى المقصود أو تأكيده أو تفسيره، والمقصد من الإبهام ثم الإيضاح مراعاة منازل الناس في الخطاب من الاستيعاب، فيزيل اللبس ويفسر المعنى لبطيء الفهم أو الجاهل، ويؤكد للعالم الشاك.

ومن أمثلة ذلك في الحماسة قول مسحل العقيلي[3] من [البسيط ـ ق: المتراكب]:[4]

---

(1) حاتم الصكر، كتاب الذات دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

(2) د.عبد الفتاح لاشين: المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨، ص٣٥٥

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

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ ٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنيِّ سَأُوْصِيْ أَخِي بَعْدِيْ بجَامِعَةٍ تَقْوى الإِلهِ إِذَا مَا شَكَّ أَوْ عَدَلاَ

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

ومن هذا النوع تفصيل ما أجمل كقول النابغة الجعدي من [الكامل . ق: المتواتر]:[1]

شَيْخٌ كَبِيرٌ قَدْ تخَدَّدَ لحْمُهُ أَفْنَى ثَلاَثَ عَمَائِمَ أَلْوَانَا

سَوْدَاءَ دَاجِيَةً وَسُحْقَ مُفَوَّفاً وَدُرُوْسَ مخْلَقَةً تَلُوحُ هِجَانَا

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

2 . **ذكر الخاص بعد العام:**

كقول حلحلة بن قيس الفزاري من [الطويل . ق: المتواتر]:[2]

سَلاَمٌ عَلَى حَيَّي عَدِيٍّ وَمَازِنٍ وَشَيْخٍ وَخُصَّا بِالسَّلاَمِ أَبَا وَهْبِ

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

3 . **التوشيع:**

وهو أن يؤتى في عجز الكلام غالبا بمثنى مفسر باسمين ثانيهما معطوف على الأول كقول المتلمس الضبعي من [البسيط . ق: المتراكب]:[3]

وَلاَ يُقِيْمُ عَلَى خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ إِلاَّ الأَذَلاَّنِ عِيرُ الأَهْلِ وَالوَتَدِ[4]

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

---

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

(2) كتاب الحماسة، ١/ ٩٣.

(3) كتاب الحماسة، ١/ ٦٨.

(4) وتروى : عير الحي والوتد. انظر القزويني، الإيضاح، ص٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4 . الإيغال:

من أنواع الإطناب المرتكز على الزيادة في المعنى بعد تمامه بدلالات ذات علاقة من ناحية المعنى ومختلفة من جهة اللفظ، و((الإيغال لغة: المبالغة، تقول: أوغل في الأمر إذا أمعن فيه وبالغ))[1]، وأحسن ما جاء عنه قول قدامة في تعريفه: ((هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))[2]، ومثال ذلك ما قاله الشداخ بن عوفالكناني[3] من [الطويل . ق: المتدارك]:[4]

أَبَيْنَا فَلاَ نُعْطِي مَلِيْكاً ظِلاَمَةً وَلاَ سُوْقَةً إِلاَّ الوَشِيْجَ المُقَوَّمَا[5]

وَإِلاَّ حُسَامَاً يَبرِقُ العَينَ لمحُهُ كَصَاعِقَةٍ في غَيْثِ مُزْنٍ تَرَكَّمَا

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

5 . الاحتراس :

ويسمى أيضا التكميل، ويعد من الأساليب البلاغية المعتمدة على الزيادة ((يؤتى به في كلام يوهم خلاف المقصود لدفع ذلك الإيهام))[6]، ويتحقق هذا الأمر في قول مكرز بن حفص القرشي[7] من [الطويل . ق: المتدارك]:[8]

خَفَضْتُ لَهُ جَأْشِي وَأَلْقَيْتُ كَلْكَلي عَلَى بَطَلٍ شَاكِي السِّلاَحِ مجَرِّبِ

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

---

(1) عبده عبد العزيز قليقلة: البلاغة الاصطلاحية، مطابع الرجوي، القاهرة، ١٩٨٣، ص٢٩٣.

(2) نقد الشعر ، ص١٦٩.

(3) هو يعمر بن عوف بن كعب بن عامر بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة، أحد حكام كنانة، وسمي شداخا لأنه حكم بين خزاعة وقصي حين حكموه فيما تنازعوا فيه من أمر الكعبة، وكثر القتل فشدخ دماء خزاعة تحت قدمه وأبطلها وقضى بالبيت لقصي، انظر جمهرة أنساب العرب، لابن حزم ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٣/ ١٩٨٣، ص١٨٠.

(4) كتاب الحماسة، ١/ ٧٧

(5) السوقة: بمنزلة الرعية التي تسوسها الملوك، الوشيج: الرماح المتشابكة، تركما: ركب بعضه بعض.

(6) المعاني في ضؤ أساليب القرآن، ص ٣٦١.

(7) هو مكرز بن حفص بن الأخيف بن علقمة بن عبد الحارث بن منقذ بن عمرو بن معيص القرشي، شاعر فارس جاهلي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٥٤.

(8) كتاب الحماسة، ١/ ٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي قد يتبادر إلى الذهن.

6 . التذييل:

من أنواع التكرار في المعنى أو الإطناب وهو في عرف البلاغيين ((تذييل المتكلم كلامه . بعد أن يتمه ويحسن السكوت عليه . بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده تأكيداً))[1]، وبذلك يعتمد في أسلوبيته على الإتيان بجملة عقب جملة، تتضمن الثانية معنى الأولى؛ ليتأكد المعنى عند من فهمه، ويتجلى لمن لا يفهمه وهو ضربان:[2]

. ما يجري مجرى المثل.

. ما لا يجري مجرى المثل.

فمثال ما يجري مجرى المثل قول زهير بن جناب الكلبي[3]من [البسيط . ق: المتواتر]:[4]

لاَ يَمْنَعُ الضَّيْمَ إلاَّ مَاجِدٌ بَطَلٌ إنَّ الكَرِيْمَ كَرِيْمٌ حَيْثُمَا كَانَا

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

. ومما لا يجري مجرى المثل ما قاله عبد الرحمن بن دارة الفزاري[5] من [الطويل . ق: المتواتر]:[6]

وَبِيْعُوا الرُّدَيْنِيَّاتِ بِالحُلْيِ وَاقْعُدُوا عَنِ الحَرْبِ وَابْتَاعُوا المَغَازِلَ بِالنَّبْلِ

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

---

(1) فن البلاغة، ص٢٠٣.

(2) ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٣٨٧.

(3) هو زهير بن جناب بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عذرة الكلبي، شاعر جاهلي وهو أحد المعمرين، كان سيد بني كليب وقائدهم في حربهم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٦٨.

(4) الحماسة، ١/ ٦٨.

(5) هو عبد الرحمن بن مسافع بن يربوع من بني عبد الله بن غطفان، ودارة أمه، شاعر إسلامي محسن، انظر الآمدي، المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج،مطبعة عيسى البابي ، القاهرة، ١٣٨١هـ/ ١٩١٦، ص١٦٦.

(6) الحماسة، ١/ ٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

7 . **التتميم:**

وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بزيادة لغرض بلاغي كالمبالغة))[1]، ومن ذلك ما قاله نافع بن خليفة الغنوي [2]من [الطويل . ق: المتواتر]:[3]

فَفَرَّجَ عَنِّي اللهُ فِيهِ وَإِنَّني وَفَيْتُ وَفَاءً لا يخَالِطُهُ الغَدْرُ

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

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

8 . **الاعتراض:**

من الأساليب البلاغية الإبلاغية المفصحة والمبينة المعتمدة على الإطناب في الكلام لغرض . غير دفع الوهم . يتعلق معناه بما يسبقه ويميزه عما بعده، ويعد من التحولات الطارئة على النسق التركيبي الأصلي لغرض أو مقصد يقصده المتكلم ، والمقصود بالطارئ: الكلمة أو الجملة أو الجمل التي لا محل لها من الناحية الإعرابية، لكن لها محل من الناحية الشعورية، وبذلك فهو أسلوب يساعد المتكلم على استدراك أو تمييز ما فاته من معنى وتأكيده داخل النسق، ويمكن القول: إنه نقطة التقاء بين الفكر والعاطفة بين الوعي واللاوعي، ومصدر هذه الجملة هو الفكر غالباً؛ لأنها استدراك الفكر على الشعور وغالباً ما تأتي لمعان تندرج تحت أغراض المدح (كالتنزيه، الدعاء)، أو الهجاء أو الترحم. ومجمل الفائدة في هذا الشأن هي: ((أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة سوى دفع الإيهام))[4]، لأنها لو جاءت لمجرد دفع الإيهام، فهي تكرار يدل على المعنى المراد إزالة اللبس عنه جاء بها المتكلم احتراساً من الوهم الذي يطرأ عند المخاطب.

ومن معاني الاعتراض وأغراضه التي وردت في كتاب الحماسة . تعظيم شأن العلم بالحقيقة كما قال عبد الله بن سليم الأزدي [5]من [الكامل . ق: المتدارك]:[6]

---

(1) الكافي في علوم البلاغة، ص٣٣٥.

(2) شاعر غنوي مقل ذكرت له أبيات في البيان والأغاني. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٨١

(3) الحماسة، ١/ ٣٨١.

(4) د.عبد الفتاح لاشين، المعاني في ضؤ أساليب القرآن، ص٣٦٣

(5) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن عامر بن ذهل الأزدي، شاعر قحطاني أزدي غامدي من شعراء المفضليات. انظر كتاب الحماسة، ج١/ ص٣١٨.

(6) الحماسة، ٢/ ٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَلَقَدْ عَلِمْتُ أُمَامُ عِلْمَ حَقِيْقَةٍ وَالعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِدٍ لِلمُبْصِرِ
أَنيَّ امْرُؤٌ أَجْزِي الكِرَامَ بِقَرْضِهِمْ لا يَسْبِقُ المَعْرُوفَ مِنيِّ مُنْكِرِي

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

ومن الدعاء قول أمية بن أبي الصلت الثقفي [1]من [البسيط . ق: المتواتر]:[2]

فَاشْرَبْ . هَنِيْئاً . عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقاً في رَأْسِ غَمْدَانَ دَارَاً مِنْكَ مِحْلالا

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

ومن التقرير ما قاله طارق بن ديسق التميمي [3]من [الطويل . ق: المتواتر]:[4]

وَفِيْنَا . وَإِنْ قُلْنَا اصطَلَحْنَا . ضَغَائِنٌ كَمَاطَرَّ أَوبَارُ الجِرَابِ عَلى النَّشْرِ[5]

جاءت جملة (وإن قلنا اصطلحنا) اعتراضية لا محل لها من الإعراب، لتقرير بقائهم على البغضاء وتنفي مصداقية الصلح المزعوم. ومن معاني الاعتراض التنزيه والتنبيه والاستعطاف ويكون الاعتراض بجملة كما في الأمثلة السابقة، وقد يكون الاعتراض بأكثر من جملة كما في قول ليلى الأخيلية من [الطويل . ق: المتدارك]:[6]

---

(1) هو أمية بن أبي الصلت بن أبي ربيعة بن عوف بن عترة بن قسي من ثقيف، كان أمية شاعرا كثير العجائب يذكر في شعره خلق السماوات والأرض والملائكة، عاصر النبيﷺ ولم يسلم. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٥٣.

(2) الحماسة ، ١/ ٥٤. و انظر ديوانه ، جمع وتحقيق، سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، البيتان ضمن قصيدة ص١٧٣ : ١٧٩.

(3) هو أبو مذعور طارق بن ديسق بن عوف بن عاصم بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع، شاعر إسلامي. انظر خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم ووضع هوامشه وفهارسه محمد نبيل طريفي ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٤١٨/ ١٩٩٨، ١/ ٥٤.

(4) الحماسة، ١/ ٦٥.

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

(6) المصدر نفسه، ٢/ ٢٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نَظَرْتُ وَرُكْنٌ مِنْ عَمَايَةَ دُونَنَا وَبَطْنُ الرَّكَايَا أَيَّ نَظْرَةِ نَاظِرِ[1]

فَأَبْصَرْتُ خَيْلاً بِالرُّقَى مُغِيرَةً سَوَابِقُهَا مِثْلُ القَطَا المُتَوَاتِرِ

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

كما لا يمكن تجاهل الدلالة التي توحي بها الموسيقى الداخلية المعتمدة على تكرار جرس حرف معين داخل البيت كما في قول بيهس بن عبد الحارث الغطفاني[2] من [الكامل. ق: المتواتر]:[3]

بَكَرَ المَشِيْبُ علَى الشَّبَابِ فَشَانَهُ شَينَ المحُرَّقِ في الحَدِيْدِ بِنَارِ

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

ولو أردنا تتبع أنواع الإطناب ولطائفه البلاغية في كتاب الحماسة لطال الأمر ولكن يكفي الاعتماد على ما سبق من الأمثلة؛ لتوضيح أسلوبية الإطناب ومسالكها الجمالية في الحماسة.

وعليه يمكن القول: إن الإطناب أحدث إطالة في تركيب الجملة النحوية سواء الإطناب المعتمد على تكرار اللفظ والمعنى كما في المثالين الأولين، أو الإطناب المعتمد على تكرار وزيادة المعنى دون اللفظ كما في الأمثلة الأخرى في الحماسة، وقد ساهمت الفرصة الممنوحة للشاعر والمعتمدة على مناسبة المقام ومراعاة الوضع في تحقيق هذه الإطالة في التركيب، والتلاؤم مع البناء الموسيقي.

---

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

(2) هو بيهس بن عبد الحارث بن زيد بن عمرو بن يربوع بن سحيم بن ثعلبة بن عوف بن بهثة بن عبد الله بن غطفان، شاعر قديم قال عنه الأمدي أظنه كان جاهلياً، انظر المؤتلف والمختلف: ص١٤٥.

(3) الحماسة، ٢/ ١٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإذا أخل الشاعر بأحد هذه الخصائص جاء التطويل عبثاً لا يحقق مقصداً ولا يزيد معنىً، بل يوقع المتكلم في العي والسامع في الوهم وعدم الفهم، وإذا تحققت هذه الخصائص عند الشاعر جاء كلامه بيّن الدلالة، مؤكد المعنى، واضح المقصد، وبهذا الالتقاء بين طول اللفظ وزيادة المعنى تتحقق الأسلوبية المطلوبة من الإطناب، وإذا كان الحذف في أسلوبيته يتحاشى الإخلال، فإن الإطناب يتحاشى العبث وعد م الفائدة؛ ليحقق الجمالية المطلوبة من الزيادة المتمثلة في ازدياد المعنى انشراحاً، واتضاحاً، وعادة ما يستعمل في المواقف الحافلة، والمواطن الجامعة التي تتطلب

زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشتات الناس من أصحاب الفطنة الثاقبة، والفهم البعيد، والعقل الراجح، والنفس المطبوعة، والمجرب البصير، والجاهل الغرير، ومن أصحاب النزعات العرقية والمذهبية والسياسية، وأصحاب المصالح والمطامع الشخصية، فإذا تكررت الألفاظ والمعاني معا أفصحت عن فكر وقلب صاحبها، وكانت رادعاً لصاحب الهوى، ورادا لصاحب النزعة، ومؤكدا للشاك، ومبينا للكليل، كما أن تكرار الألفاظ على المعنى الواحد تؤكد المضمون على الذكي، وتوضحه للكليل البليد، فيزول به الشك ويصح به الفهم، وفي ذلك يقع العناء على الملقي، ولا بد أن تكون حجته أقوى، ويحيط خطابه بجميع الملابسات التي تقف

خلف تحقيق غرضه الذي يصبو إليه، بحيث لا يدع للمتلقي أي ذريعة ((فيثبت الحجة عليه))[1].

ومن ذلك نستنتج أن خصائص الإطناب تتلخص فيما يأتي:

. أسلوب يخاطب به الخاص والعام من الناس

. يفيد المبالغة والتأكيد.

. يزيد معنى التصور عند المتلقي.

. يدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه

. إلقائي: يعتمد على المتكلم فقط

. يتناسب مع المواطن الحافلة والجامعة.

. يعتمد على الإطالة في التركيب مع الفائدة وزيادة المعنى.

[1]) محمود السيد حسن: روائع الإعجاز في القصص القرآني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ص١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما بالنسبة للمساواة، فتعد أسلوباً من أساليب التعبير المعتمدة على إلباس الألفاظ ما يناسبها من معان دون زيادة كالإطناب أو نقصان كالحذف بمعنى أنها الأسلوب الوسط بينهما الذي يقاس عليه، فاللفظ يساوي المعنى، وهي لا تعتمد على ضوابط محدودة أو أدوات مخصصة تؤدي إلى تنوعها، بل مرد معرفتها الميزات الفردية للشخص من ثقافة وذوق ؛ لذا لم يتم تناولها بإسهاب لسعة البحث وكثرة مادته العلمية ومفرداته .

ومن أمثلتها في الحماسة ما قاله علي بن أبي طالب ﷺ من [الطويل . ق: المتواتر]:[1]

وَإِنَّ افْتِقَادِي وَاحِداً بَعْدَ وَاحِدٍ دَلِيْلٌ عَلَى أَنْ لا يَدُومُ خَلِيْلُ

نجد أن الألفاظ اكتست المعاني المتناسبة معها من غير زيادة ولا نقصان فأي زيادة أو حذف تخل بالمعنى وهذا دليل على القدرة الخطابية الفائقة في وضع الشيء في موضعه.

ثالثا: التقديم والتأخير:

يتغير نسق الجملة العربية الترتيبي من تقديم وتأخير ((فيما عمل فيه فعل متصرف أو كان خبراً لمبتدأ))[2]، بناءً على العوامل النفسية الموجهة للمعطيات اللفظية حسب ما قرره الجرجاني بقوله: ((وهو أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس))[3]،

---

(1) كتاب الحماسة، ٢/ ١١.

(2) أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي (ت: ٣١٦هـ): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص٢٢٢.

(3) دلائل الإعجاز، ص٥٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكلامه يدور حول ثلاثة محاور رئيسة هي: اللفظ ويكون اختيارياً، المعنى: ويكون سابقاً على اللفظ، الترتيب: ويكون تابعاً للمعنى، وبذلك ((تتفاوت مستويات الكلام))[1] من شخص لآخر. وفي معرض تناول التقديم والتأخير عند القدماء وما له من لطائف بلاغية يرى الخليل: ((بعضه حسناً وبعضه قبيحاً دون بيان السر البلاغي))[2]، وربما يعد سيبويه أول من كشف أسرار التقديم والتأخير البلاغية حيث يقول في [باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول]: كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعهما يهمانهم ويعنيانهم))[3]، فالسر البلاغي في تقديم المفعول به على الفاعل هو: الاهتمام والاعتناء ببيانه، لتوجيه السامع إليه، وتحويل انتباهه إلى الحكم الواقع عليه، وعلى هذا السبب يعول من جاء بعده إلا أن ابن جني زاد على ذلك وجعل للتقديم أربع مراتب تتفاوت في درجة العناية، تتبين تلك المراتب من قوله: ((إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فإن زادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلة، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا عمرو ضرب زيد، فحذفوا ضميره ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره، رغبة به عن صورة الفضلة، وتحامياً لنصبه الدال على كون غير صاحب الجملة))[4]، وهذا التنوع في التقديم مبني على العناية بالشيء، أما الرتبة من جانب المعنى والتركيب فلا تتغير ولا تتحول؛ لأن تغيرها يأتي بدال جديد. بمعنى أن الجملة العربية

في ميدان التقديم والتأخير تقوم على ركيزتين أساسيتين الأولى: الثبات في المعنى الإعرابي، والتحول في التركيب، فينتج صيغة معنوية جديدة للجملة، وبذلك تعد أسلوبية التقديم من أدق الأساليب الدالة على ما في نفس المتكلم وفقاً للمعايير النقدية السالفة الذكر كما أنه كما ذكر الجرجاني: ((باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان))[5]، فلم يقصر فنية التقديم على العناية والاهتمام، بل هو كثير الفوائد، جم المحاسن، ويعد تقريبا أول ناقد يفصح

---

(1) د. كريم الوائلي: ص١١٢.

(2) أثر النحاة في البحث البلاغي، مرجع سابق، ص٥٩.

(3) الكتاب، 1/14, 15.

(4) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م، ج١/ ص٦٥.

(5) دلائل الإعجاز، ص٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن السر الجمالي للتقديم والأثر الفني الذي يحدثه في نفس المتلقي، والتقديم عنده على وجهين تقديم على نية التأخير كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ والمفعول إذا قدمته على الفاعل، وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله باباً غير بابه وإعراباً غير إعرابه))[1]، وتابعه في ذلك الزركشي إلا أنه فصل ما قدم والمعنى عليه إلى خمسة وعشرين نوعا))[2]. وعليه يمكن الاكتفاء بما ذكر من أقوال العلماء في هذا المضمار، وسيتم تناول أسبابه وأنواعه المشهورة بالتوضيح والإبانة تطبيقا على ما في كتاب الحماسة من شواهد تتناسب مع السبب والنوع .

أنواع التقديم والتأخير:

. تقديم ما حقه التأخير:

يتحول الكلام في هذا الأسلوب عن مساره المرسوم، ويأخذ طابعاً ترتيبياً يتناسب مع ما في نفس المتكلم من دوافع وموجهات إلا أنه يبقى محافظاً على المقومات المعنوية من الناحية الإعرابية. ومن هذا التحول في الترتيب اللفظي واكتناه مسبباته وأغراضه يأخذ أسلوب التقديم على نية التأخير جمالياته،ومن ذلك تقديم الخبر على المبتدأ أو ما يسمى المسند على المسند إليه كما في قول صالح بن عبد القدوس من [المتقارب . ق: المتدارك]:[3]

١. مِنَ النَّاسِ مَنْ يَصِلُ الأَبْعَدِيْنَ وَيَشْقَى بِهِ الأَقْرَبُ الأَقْرَبُ

أفاد تقديم الخبر أو المسند (من الناس) على المبتدأ أو المسند إليه (من يصل) الاختصاص حيث قصر الشاعر صفة وصل الأباعد وقطيعة الأقارب على بعض من الناس وهو ما أفاده هذا الأسلوب ولو أخر لما وجدت هذه الأريحية ولأخذ المعنى صيغة العموم. والتبس بأسلوب الاستفهام الإنكاري. ومن ذلك تقديم المفعول به على الفاعل كما قال طارق بن ديسق التميمي من [البسيط . ق: المتواتر]:[4]

٢. جَنَا العَدَاوَةَ آبَاءٌ لَنَا سَلَفَتْ فَلَنْ تَبِيْدَ وَلِلآبَاءِ أَبْنَاءُ

قدم أحد متعلقات الفعل وهو المفعول به (العداوة) على الفاعل (أباء لنا)، وذلك يوحي بتمكن العداوة التي جناها آباؤهم من نفسه.

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٨٥، ٨٦.

(٢) البرهان في علوم القرآن، ج٣، ص٢٣٨، وما بعدها.

(٣) الحماسة، ١/ ٣١٠.

(٤) الحماسة، ١/٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك قول ليلى الأخيلية من [الطويل . ق: المتدارك]:[1]

٣. لَعَمْرُكَ مَا بِالمَوتِ عَارٌ عَلَى الفَتَى إِذَا لم تُصِبْهُ في الحَيَاةِ المَعَايِرُ

قدم شبه الجملة (بالموت) على المسند إليه (عار)، وقد أفاد التقديم تفضيل الموت الشريف الخالص من المعايب على غيره من موت يخالطه العار والعيب، وذلك ما قرره الزركشي بقوله: ((إن تقديم الظرف في الإثبات يدل على الاختصاص))[2]، ومن ذلك ما ذكر في المثال الأول، ((وإن كان في النفي فإن تقديمه يفيد تفضيل المنفي عنه))[3] كما في المثال السابق.

ومن تقديم المعمول على العامل ما ورد في الحماسة من غير أن ينسب إلى قائل من [الطويل . ق: المتدارك]:[4]

٤ . نَفْسَكَ أَكْرِمْهَا فَإِنَّكَ إِنْ تهَنْ عَلَيْكَ فَلَنْ تَلْقَى لهَا الدَّهْرَ مُكْرِمَا[5]

قدم المفعول به (نفسك) على الفعل والفاعل والداعي إلى هذا التقديم الاهتمام بالمتقدم، كما أن في عجز البيت تقديم معمول على معمول حيث قدم شبه الجملة (لها) على المفعول به (الدهر)، والداعي إلى ذلك الاهتمام أيضا بالنفس، فالضمير في شبه الجملة عائد على النفس.

. ما قدم والمعنى عليه:

المقصود بذلك ما تقدم وتغيرت حالته الإعرابية بناء على تغير وضعه الترتيبي وهو ما عناه عبد القاهر بقوله: ((تقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابه وإعرابا غير إعرابه))[6]، وعلى هذا الأساس تمت دراسة التقديم والتأخير في حماسة البحتري، والأخذ بالأساليب النحوية للتمييز بين أنواع التقديم في هذا الأسلوب، وتتمثل هذه الأساليب فيما يأتي:

---

(١) الحماسة، ٢/٢٩٥.

(٢) البرهان في علوم القرآن، ٢/٢٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ٢/٢٣٧.

(٤) الحماسة، ٢/٣٢.

(٥) هذا البيت دخله الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع، كما حذف الخامس الساكن من التفعيلة الأولى (القبض) فصارت فعْل، ولو أضفنا لها الواو لصارت (فعولُ)، واستقام الوزن، وأعتقد أنها كذلك في الأصل.

(٦) دلائل الإعجاز، ص٨٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ. الاستفهام:

. تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام :

في ذلك قال تأبط شرا من [الوافر . ق: المتراكب]:[1]

١ . أَطِبٌ مِنْ سُعَادَ عَنَاكَ مِنْهُ مُرَاعَاةَ النُّجُومِ أَمَ انْتَ هِيْمُ

الطب السحر والمقصود أنه من سحر جمالها يراقب النجوم ويتفكر في العشق، وتقديم الاسم المسند إليه (طب) على الفعل المتضمن معنى المسند (عناك) يحمل المسؤول بالإقرار بسبب عناه، وليس الإقرار بالعنا لأنه في عنا؛ لذا جاء الجواب.

وَلَكِنْ فَاتَ صَاحِبُ بَطْنِ رَهْوٍ وَصَاحِبُهُ فَأَنْتَ بِهِ زَعِيْمُ[2]

ولو كان المقصود حمله على الإقرار بالفعل لكان الجواب عناني أو لم يعنني، كما أن تقديم الجمال الساحر على الهيام راجع إلى نوع تقديم السبب على المسبب؛ لأن الجمال الساحر سبب العشق لدرجة الهيام .

ومن تقديم الاسم على الفعل مع الاستفهام الإنكاري ما قاله صالح بن عبد القدوس من [البسيط . ق: المتوتر]:[3]

٢ . قُلْ لِلَّذِي لَسْتُ أَدْرِي مِنْ تَلَوِّنِهِ أَنَاصِحٌ أَمْ عَلَى غِشٍّ يُدَاجِيْنِي

أنكر أن يكون من يتلون في صداقته بلون الحرباء ناصحاً له، ولم ينكر النصح، فقد وضع الكلام وضعه وذلك بمخاطبته لرجل يدعي أن نصحا كان ممن يعلم القائل أنه لا ينصح حيث يعلم أن ذلك النصح من قبيل المداجاة ؛ لينصرف الإنكار إلى الفاعل فيكون أشد لنفي ذلك وإبطاله.

كما أن من ذلك ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:[4]

٣ . أَيُّهَا الشَّامِتُ المُعَيِّرُ بِالدَّهْـ م ـرِ أَأَنْتَ المبُرَّأُ المَوفُورُ

---

(١) الحماسة، ١/ ١١٢.

(٢) أوردت البيت حسب ما جاء في كتاب الأغاني، ١٠/١٦٥. لعدم صحة ما جاء في النسخة المحققة، وهي كالآتي:

ولكن ثار صاحب بطن رهو وصاحبه فإنا به زعيم

لم يستقم الوزن من عند قوله: فَإِنَّا به زعيم

(٣) الحماسة، ١/ ١٧٨.

(٤) الحماسة، ١/ ٢٣٨ وتكررت في ٢٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَمْ لَدَيْكَ العَهْدُ الوَثِيْقُ مِنَ الأَيـَّامِ بَلْ أَنْتَ جَاهِلٌ مَغْرُورُ

وضع الشاعر الكلام موضع من سلم بأن الشامت به المعير له لن يصيبه الدهر بنوائبه ثم طالبه ببيان السبب، لكي يتبين جهله وغروره.

وجملة القول في تقديم الاسم مع الاستفهام فيما قال الجرجاني: ((إن تقديم الاسم يقتضي أنك عمدت بالإنكار إلى من قيل: إنه يفعل أو قال هو: إني أفعل، وأردت ما تريده إذا قلت ليس هو بالذي يفعل وليس مثله يفعل))[1].

. تقديم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام :

من أنواع تقديم الفعل على الاسم حمل المخاطب على الإقرار بالفعل وغالبا ما يتخذ شاعر الحماسة أسلوب الهمزة + لم + ف (رأى أو علم)، وفي بعض المواضع يزيد الواو بعد همزة الاستفهام، ومن ذلك ما قاله لبيد من [الكامل . ق: المتواتر]:[2]

٤ . أَوَ لمَ تَرَ أَنَّ الحَوَادِثَ أَهْلَكَتْ إِرَمَاً وَرَامَتْ حِمْيَرَاً بِعَظِيْمِ

تقدم الفعل (رأى) الذي بمعنى العلم على الحوادث، وبذلك يحمل الشاعر المخاطب على الإقرار بعلمه بما تفعله حوادث الدهر مع أن العلم قد كان إلا أن المقصد هو الإقرار.

ويتقدم الفعل الاسم بغرض إنكار الفعل كما قال عمرو بن معدي كرب من [الوافر . ق: المتواتر]:[3]

٥ . أَيُوعِدُني إِذَا مَا غِبْتُ عَنْهُ وَيَصْرِفُ مُهْرَهُ وَالرُّمْحُ دُوْنِي

ففي هذا القول تكذيب منه لإنسان توعده بالقتل وإنكار أن يقدر على ذلك ويستطيعه وفي ذلك إنكار للفعل، ولو قدم الاسم لصار الإنكار في الفاعل ولم ينكر الفعل.

كما قد يتقدم الفعل على الاسم في أسلوب الاستفهام بغرض التمثيل كما قال زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتواتر]:[4]

٦ . وَمَا يَفْعَلُوا خَيرَاً أَتَوهُ فَإِنَّما تَوَارَثَهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

---

(1) دلائل الإعجاز، ص٩٢.

(2) الحماسة، ٢٣٣/١.

(3) المصدر نفسه، ١/ ١٣٦.

(4) الحماسة، ١٧٣/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَهَلْ يُنْبِتُ الخَطِّيَّ إلاَّ وَشِيْجُهُ وَتُغْرَسُ إلاَّ في مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

لا يدعي أحد أنه ينبت القنا غير القنا وأن النخل تزرع في غير مزارعها، وإنما المعنى في هذا الأسلوب التشبيه والتمثيل بمعنى أنهم كرام ولا يولد الكريم إلا في موضع كريم كما أنه لا ينبت القنا إلا القنا ولا يزرع النخل إلا في مزارعه المخصصة له، كما أن الغرض من تقديم الخطي على الوشيج الاختصاص، والغرض في تقديم شبه الجملة (في منابتها) على نائب الفاعل (النخل) مراعاة الوزن والقافية.

ومن ذلك أيضا ما قاله نهشل بن حري من [الوافر . ق: المتواتر]:[1]

٧ . أَتتركُ عَارِضٌ وَبَنُو عَدِيٍّ وَتَغْرَمُ دَارِمٌ وَهُمُ بُرَاءُ

كَذَاكَ الثَّوْرُ يُضْرَبُ بِالهَرَاوِى إِذَا مَا عَافَتْ البَقَرُ الظِّمَاءُ

وَكَيْفَ تُكَلَّفُ الشِّعْرَى سُهَيْلاً وَبَيْنَهُمَا الكَوَاكِبُ وَالسَّمَاءُ[2]

لا يدعي أحد أنه يمكن تكليف نجمي الشعرى بنجم سهيل، وإنما جاء المعنى لتشبيه إلزام دارم بغرم الدية وهم براء من القتل بتكليف نجمي الشعرى بنجم سهيل والجامع استحالة الأمر.

ومما سبق يمكن القول: إن جمالية أسلوب التقديم والتأخير مع الاستفهام تأخذ المسارات الآتية:

. إن المتكلم يطلب من السامع الإقرار بسبب أو فعل ما قد كان وهو يعلمه بشرط ألا يكون محالاً بقصد تأكيد المعنى وتقويته.

ـ إن المتكلم ينبه السامع إلى ادعاء القدرة على ما لا يستطيع فيخجل ويرتدع... فإذا ثبت على دعواه قيل له فافعل، فيفضحه ذلك.

. إن المتكلم ينبه السامع إذا هم بما لا يستصوب فعله.

. إن المتكلم ينبه السامع إذا جوز وجود أمر لا يوجد مثله، فإذا ثبت على تجويزه وبخ على تعنته

---

(1) اعتمدت على ما جاء به الزمخشري في كتابه المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ٢/ ٢٠٥؛ لأنه أصح من جهة المعنى مما ورد في الحماسة ، ٢/ ١٨٢، وهو كالآتي:

أيبرؤ عارض وبنو عدي وتغرم دارم وهم براء

كفاك الثور يضرب بالهراوي إذا ما عافت البقر الظماء

فتترك أدل على المحذوف والتقدير قبيلة عارض... من يبرؤ، وفي البيت الثاني كفاك الثور إخلال بالمعنى والأصح كذاك الثور أو ما ورد في الحيوان ١/ ٢٢، أو الديوان، ٨٥ وهو كدأب الثور، كما وردت فيهما أتترك بدلا عن أتبرؤ.

(2) الشعرى: نجم، وهما نجمان: الشعرى العبور، وهي نجم كبير يزهو، والشعرى الغميصاء، وهي أقل نورا من العبور وسهيل كوكب يمان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. إذا قرر المتكلم بالمحال الذي لا يقول أحد: إنه يكون على سبيل التمثيل، فيقال ((للسامع : إنك فيما ادعيت بمن ادعى المحال، وأنك في طمعك بمنزلة من طمع في المحال))[1].

(ب) النفي:

. تقديم الاسم في أسلوب النفي:

من ذلك ما قاله هدبة بن خشرم العذري من [الطويل . ق: المتواتر]:[2]

٨ . لَعَمْرِيَ مَا شَتْمِي لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُكُمْ بِسِرٍّ ولا مَشْيِي لَكُمْ بدبيب

وظف الشاعر تقديم الاسم في أسلوب النفي حيث نفى عن نفسه شتم أعدائه سرا، والمشي إليهم تخفيا ولم ينف وقوع الشتم أو المشي إليهم، وإنما هذا الشتم والمشي وقعا علنا، وبذلك تكرر إثبات وقوع الشتم والمشي مرتين الأولى: ذكره الشتم والمشي والثاني: التخصيص بالعلن وعدم الخفاء وذلك أقوى في إثبات المعنى، بمعنى أنه نفى عن نفسه الشتم والمشي وأثبت وقوعهما، وعندما خصهما بعدم الخفاء أثبت نسبتهما إليه.

. تقديم الفعل على الاسم في النفي:

ومن تقديم الفعل في النفي قول الربيع بن ضبع الفزاري[3] من [المنسرح . ق: المتراكب]:[4]

٩ . أَصْبَحْتُ لا أَحْمِلُ السِّلاحَ وَلا أَمْلِكُ رَأْسَ البَعِيرِ أَنْ يَفِرَا

نفى الشاعر عن نفسه فعلا ((لا أحمل السلاح، لا أملك رأس البعير))، ولم يثبت أنه مفعول بعكس تقديم الاسم مع النفي حيث يدل على نفي فعل ثبت وقوعه.

ج التقديم في الخبر:

يعد إخراج الكلام تابعا لإملاآت الفكر والعاطفة، ويأخذ المسار المرسوم له مسبقاً داخل النفس،كما أن المدلولات تتلبس بالألفاظ المناسبة، ثم تتضام إلى بعضها بعضاً حسب المكان المناسب والمحدد مسبقا، ويتضح ذلك جليا في أسلوبية التقديم والتأخير، حيث يقدم المتكلم في كلامه ما يريد أن يدور المعنى حوله ويتوجه الانتباه إليه، ويلفت الأنظار إلى فحواه، فإذا عمدت

---

(1) انظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٩٣، ٩٤.

(2) الحماسة ، ١/٤٣.

(3) هو الربيع بن ضبع بن وهب بن بغيض بن مالك بن عدي الفزاري، شاعر جاهلي مخضرم معمر، رافق أمريء القيس في البحث عن ثأر أبيه، أدرك الإسلام واختلف في إسلامه. انظر الحماسة، ج٢/ ص١٣١، والأغاني، ٢٢/ ١١٨. وانظر التذكرة الحمدونية،٣٥٨٥ ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(4) الحماسة، ١٣١/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الذي أردت أن تحدث عنه بفعل، ثم بنيت الفعل عليه كما قال كعب بن مالك الأنصاري [1]من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

١٠ . وَنحْنُ أَنَاسٌ لا نَرَى القَتْلَ سُبَّةً عَلَى أَحَدٍ يحْمِي الذِّمَارَ وَيمَنَعُ

اقتضى الكلام أن يكون القصد موجهاً إلى الفاعل(نحن)، والمعنى في هذا القصد ينقسم إلى قسمين: أحدهما جلي لا يشكل وهو أن يكون الفعل فعلا قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر أو دون كل واحد))[3]، ومثاله المثال السابق، ويسمى بالاختصاص، ((والقسم الثاني: أن لا يكون القصد إلى الفاعل على المعنى المذكور ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل وتمنعه من الشك))[4]، ومثال ذلك ما قاله بشامة بن الغدير [5]من [المتقارب . ق: المتواتر]:[6]

١١ . إِنَّ الَّتي سَامَكُمْ قَومُكُم هُمُ جَعَلُوهَا عَلَيْكُمْ عُدُولا[7]

بدأ الشاعر بذكر الفاعل (هم) قبل أن يذكر الفعل (جعلوها) ؛ لكي يباعد السامع من الشبهة، ويمنعه من الإنكار، أو من أن يظن به الغلط والتزيد ، وبذلك يقوي ويؤكد المعنى.

كما قال أيضاً كثير بن عبد الرحمن [8]من [الطويل . ق: المتدارك]:[9]

١٢ . هُوَ المَرْءُ يجْزِي بِالكَرَامَةِ أَهْلَهَا وَيحْذُو بِنَعْلِ المُسْتَثِيْبِ مِثَالَهَا

لا يريد الشاعر أن يقول: ليس هناك من يجزي بالكرامة، ولا أن يعرض بإنسان ويحطه عنه ويجعله لا يجزي كما يجزي، وإنما أراد أن يصفه بأنه يرد الكرامة ويجزي بها أهلها وأن ذلك دأبه من غير تعريض لنفيه عن غيره، إلا أنه بدأ بذكره؛ للتحقيق على السامع وتنبيهه على أن ذلك

---

(١) هو كعب بن مالك بن ابي كعب عمرو بن القين الخزرجي، شاعر الرسول ﷺ مات في خلافة علي بن أبي طالب رضي الله عنه. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١١٦.

(٢) الحماسة ١١٦/١.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٩٨.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٩٨.

(٥) هو بشامة بن الغدير، والغدير هو عمرو بن ربيعة بن هلال بن سهم بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، شاعر محسن مقدم له أشعار جياد طوال، وهو خال زهير بن أبي سلمى جعله بن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٧١٨/٢.

(٦) الحماسة، ٨٦/١.

(٧) هذا البيت دخله الخرم، وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت.

(٨) هو أبو صخر، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عويمر الخزاعي، شاعر من فحول شعراء الإسلام، اشتهر بالغزل، ونسب إلى عزة. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠٦.

(٩) الحماسة، ٣٨/٢، والبيت من مطولة في ديوانه، ١٤٥: ١٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دأبه، ومن المعلوم أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، ولا يمكن أن يأتي بالاسم عارياً من العوامل اللفظية إلا إذا كان معلوما لحديث قد نوي وسبق، والابتداء بها في ذلك يجعل ما أسند له من الكلام أثبت وأجلا، ومما سبق نستنتج أن التقديم الذي يفيد الاختصاص يتناسب مع مقام الفخر، يستخدم المتكلم فيه غالبا ضمير المعظم نفسه(أنا) أو ضمير المتكلم المعظم نفسه ومعه غيره (نحن)، بينما التقديم بقصد التنبيه والتقوية يتناسب مع المدح والهجاء، ويوظف المتكلم فيه عادة الاسم أو الضمير الغائب أو المخاطب أو المتكلم. و بذا يأخذ الكلام مقام الخبر الطلبي في الشك والتردد في قبول الحكم الذي يسعى المتكلم إلى إثباته بينما يوظف تقديم الفعل من غير أدوات التوكيد في مقام من لا يطلب إثبات حكم وتأكيده؛ لأنه ليس بشيء يشك فيه السامع من ذلك ما قاله سلمة بن عياش [1]من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

١٣. تَقَطَّعُ أَحْشَائِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهُ وَتَنْهَلُّ عَيْنِي بِالدُّمُوعِ السَّوَاكِبِ

يتحدث الشاعر عن موقف ثابت لا يحتاج إلى تأكيد لظهور العلامات الدالة عليه، فلا يحتاج المقام إلى إثبات هذا الموقف وهو الفراق والبعد، بل يحتاج المقام إلى ذكر ما ترتب على هذا الموقف من حالة نفسية بقصد إشراك المخاطب في أحاسيسه عله يواسيه ويسري عنه.

ومن ذلك نستنتج أن التقديم في الخبر يأخذ أسلوبين: أسلوب الإثبات والتقوية في تقديم الاسم على الفعل، وأسلوب الإيضاح والتفسير في تقديم الفعل على الاسم، وبذلك يتناسب الأسلوب الأول مع أغراض المدح، الفخر، الهجاء، بينما يتناسب الأسلوب الثاني مع الشكوى والعتاب كما هو موجود في كتاب الحماسة.

تقديم مثل و غير:

وضابط الأمر في ذلك يتوقف على معنى ((أن كل من كان مثله في الحال والصفة كان من مقتضى القياس وموجب العرف والعادة أن يفعل ما ذكر أو أن لا يفعل))[3] ومن ذلك المعنى ما قاله أعشى باهلة يرثي من [البسيط . ق: المتواتر]:[4]

١٤ . فَإِنْ جَزِعْنَا فَمِثْلُ الخَطْبِ أَجْزَعَنَا وَإِنْ صَبَرْنَا فَإِنَّا مَعْشَرٌ صُبُرُ

---

(1) هو سلمة بن عياش مولى بني حسل بن عامر بن لؤي، شاعر بصري من مخضرمي الدولتين، كان يتصوف، انظر الأغاني، ٢٠/٢٩٤.

(2) الحماسة، ٢/١٠.

(3) انظر دلائل الإعجاز، ص١٠٤

(4) الحماسة، ١/٣٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يقصد الشاعر بمثل مصيبة سوى التي أضيف إليها ولكن مقتضى القياس بموجب العرف والعادة أن كل مصيبة مثل مصيبته تنز ل الجزع بمن حلت به، ولم أجد في كتاب الحماسة من هذا النوع من التقديم إلا مثالين فقط[١].

كذلك حكم غير إذا سلك بها هذا المسلك وأخذ بهذا الأسلوب مثل قول حاجز بن عوف الأزدي[٢]من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[٣]

١٥ ـ فَغَيرُ قِتَالي في المَضِيْقِ أَغَاثَني وَلَكِنَّ بَذْلي الشَّدَّ غَيرُ الأَكَاذِبِ

الذي نجاه وأغاثه في الحرب ليس القتال وإنما نجاه الفرار، فنفى ذلك عن قتاله وأثبته للفرار (بذل الشد)، وقد تكرر هذا الأسلوب في ديوان الحماسة مرتين فقط[٤]. وتتجلى جمالية هذا الأسلوب فيما قاله الجرجاني: ((واستعمال مثل وغير على هذا السبيل شيء مركوز في الطباع وهو جار في عادة كل قوم...، وترى هذا المعنى لا يستقيم فيهما إذا لم يقدما)).[٥]

هـ النص على عموم السلب أو سلب العموم:

تم إفراد هذا الحكم عن النفي ؛ لأنه ليس من باب تقديم الاسم على الفعل أو العكس مع النفي، ((فالنص على عموم السلب يعني: شمول النفي لكل فرد من أفراد المسند إليه، ويكون عادة بتقديم أداة من أدوات العموم على أداة النفي))[٦].

مثل قول أبي ذؤيب الهذلي[٧]من [الكامل ـ ق: المتدارك]:[٨]

١٧ ـ وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تمَيْمَةٍ لا تَنْفَعُ

ففي تقديم أداة العموم (كل) على الفعل المنفي (لا تنفع) شمول حكم نفي النفع عن كل تميمة.

---

(١) المصدر نفسه، ٢/ ٩٨.

(٢) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأخثم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي، شاعر جاهلي مقل، وهو أحد صعاليك العرب المغيرين، وممن كان يعدو على رجليه عدوا يسبق به الخيل، انظر الأغاني،١٣/٢٠٩.

(٣) الحماسة، ١/١٥٣.

(٤) المصدر نفسه،٢/٢٥٠.

(٥) دلائل الإعجاز، ص١٠٤.

(٦) د. صلاح الدين حسن، التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣، ص١١٧.

(٧) هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم، أحد الشعراء المخضرمين أدرك الإسلام فحسن أسلامه، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية، انظر الطبقات ١/١٢٣، والشعر والشعراء ٢/٥٦٤.

(٨) الحماسة، ١/٢٦٨. وقد وردت البيت بقوله: ألفيتَ بدل أيقنت كما عند الشيخ: أحمد بن عباس الجراوي، الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الداية، دمشق، ١٩٩١م، ٤٣١، وعند أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، ٣/٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويكون سلب العموم بتقديم أداة النفي وتأخير أداة العموم كما قال الأحمر بن شجاع [1] من [الطويل . ق: المتدارك]: [2]

١٧ . فَإِنْ يَكْفُرُونَا مَا صَنَعْنَا إِلَيْهِمِ فَمَا كُلُّ مَنْ يُؤْتَى لَهُ الخَيرُ يُشْكَرُ

نفى الشكر لا يشمل كل أفراد (من يؤتى له الخير)، بل بعضهم؛ وبذلك يثبت الحكم لبعض الأفراد، وينفيه عن بعض.

(و) تقديم النكرة على الفعل وتأخيرها:

النكرة تفيد العموم والشمول للجنس، وتقديمها مبني على شك السامع في جنس المسند إليه، وفهم المتكلم، ومثل ذلك قول سلمه بن يزيد الطائي [3] من [الطويل . ق: المتواتر]: [4]

١٨. فَتىً لا يَعُدُّ المَالَ رَبّاً وَلا تَرَى لَهُ جَفْوَةً إِنْ نَالَ مَالاً وَلا كِبْرُ

حدد الشاعر جنس الفتيان بناء على ما تبادر إلى ذهنه من شك السامع في أن الممدوح من جنس الفتيان الكرام وليس من جنس البخلاء.

أما تقديم الفعل فمبني على إثبات واحد أو نوع من جنس المسند إليه كما قالت قتيلة بنت النضر [5] من [الكامل . ق: المتدارك]: [6]

١٩ . هَلْ يَسْمَعَنَّ النَّضْرُ إِذَا نَادَيْتُهُ بَلْ كَيْفَ يَسْمَعُ مَيِّتٌ أَو يَنْطِقُ

فحوى المعنى في قولها (يسمع ميت) نفي إسناد السمع إلى مقصود واحد ممن شمله جنس الأموات وليس القصد التمييز بين جنسي الأحياء والأموات.

أسباب التقديم في الحماسة:

أ . أن يكون الأصل في ذلك التقديم ولا مقتضى للعدول عنه كتقديم الفاعل على المفعول والمبتدأ على الخبر، ومن ذلك ما ورد في أمثلة ما قدم والمعنى عليه.

ب . أن يكون في التأخير إخلال بالمعنى كما في المثال رقم (١) من تقديم ما حقه التأخير فلو أخر الخبر شبه الجملة (من الناس) على المبتدأ (من يصل) لصار مسار الكلام (من يصل الأبعدين

---

(١) هو الأحمر بن شجاع بن القعطل بن سويد بن الحارث بن حصن ضمضم، شاعر فارس، انظر المؤتلف، ص ٤١.

(٢) الحماسة، ١/٢٩٤.

(٣) هو سلمة بن يزيد مشجعة بن المجمع بن مالك بن كعب بن سعد. كان ممن وفد على الرسول ﷺ وحدث عنه. انظر الحماسة، ١/٢٠٦.

(٤) الحماسة، ١/ ٢٠٦.

(٥) قُتَيْلة بنت النَّضر بن الحارث بن كلدة بن عبد الدَّار بن قصيّ، وكان النَّضر لعنه الله منالمستهزئين برسول اللهﷺ فأُسر يوم بدر كافراً، فضرب النَّبيّ ﷺ عنقه انظر الخالديان سعيد ومحمد، الأشباه والنظائر ، ٩٠٠. ضمن الموسوعة الشعرية.

(٦) الحماسة، ٢/ ٢٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الناس) ولتحول الأسلوب من الخبر إلى الاستفهام وبذلك انتفى معنى التبعيض الذي يفيد الاختصاص.

جـ أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب فيقدم لمشاكلة الكلام ولرعاية الفاصلة كما في المثال رقم(٥) مما قدم والمعنى عليه (وتغرس إلا في منابتها النخل)، والأصل وهل تغرس النخل إلا في منابتها، فحذفت هل بدلالة تقدمها في الجملة السابقة (وهل ينبت الخطي وشيجه)، وقدم (إلا في منابتها) على (النخل) ليتناسب ذلك مع الوزن والقافية.

د . العظمة والاهتمام به قال سيبويه: ((كأنهم يقدمون الذي شأنه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى))[1]، ومن ذلك المثال رقم (3) مما قدم وحقه التأخير حيث قدم المفعول به (نفسك) على الفعل والفاعل (أكرمها) تعظيما لشأن النفس واهتماماً بإكرامها.

هـ أن يكون الخاطر ملتفتا إليه والهمة معقودة به من ذلك المثال رقم (2) من تقديم ما حقه التأخير في قوله : ((جنا العداوة آباء لنا) بتقديم المفعول به (العداوة) على الفاعل (آباء) ؛ لأن الإنكار متوجه إلى الجني للعداوة، لا إلى مطلق الجني.

و . أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب كما في المثال رقم (2) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (أناصح أم على غش يداجيني) قدم الشاعر (ناصحا) على الغش للتعجب من ادعاء من يتلون في وده (قل للذي لست أدري من تلونه) من أن يكون ناصحاً.

ز. الاختصاص كما في المثال رقم(١٠) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر : (نحن أناس لا نرى القتل سبة) في تقديم الاسم (نحن) المعظم نفسه ومعه غيره على الفعل فيه من الإثبات والتقوية ما يوصل دعوى الشاعر إلى اختصاصهم بذلك دون غيرهم .

ح . التفضيل في تقديم الظرف مع النفي كما في المثال رقم (٣) من تقديم ما حقه التأخير في قول الشاعر (لعمرك ما بالموت عار على الفتى) يفيد تفضيل الموت للفتى (إذا لم تصبه في الحياة المعاير) .

ط . تقديم السبب على المسبب كما في المثال رقم (١) مما قدم والمعنى عليه.

ي . التنبيه والتأكيد كما في المثال رقم (١١) مما قدم والمعنى عليه في قول الشاعر (هم جعلوها عليكم عدولا ففي ذكر الضمير (هم) أولا إثبات وفي تكراره في (جعلوها) إثبات بقصد التنبيه والتأكيد وإزالة الشك في صحة الإسناد.

---

[1] الكتاب، ١/٥٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

س . التمثيل كما هو موضح في المثال رقم (6) مما قدم والمعنى عليه.

مما سبق يمكن القول: إن هذه أهم أسباب التقديم ومقتضياته في كتاب الحماسة، والمرجع في معرفتها و معرفة ضوابطها هو الذوق الأدبي والفهم للمعنى مع الثقافة الواسعة، ولا طائل من تتبعها كونها لا تفيد دراسة أسلوب التقديم كثيراً؛ لاعتمادها على الجانب المنطقي الفكري أكثر من الأسلوب الجمالي التعبيري، بمعنى أنه يتم إرجاع أسباب التقديم إلى حجج فكرية وفقا لمقتضيات العرف والعادة كما يتضح في بيان أنواع التقديم عند الزركشي.

ومجمل القول في التقديم والتأخير: إنه باب جم الفوائد، حسن المسلك، يكشف عن نفس المتكلم، ويفضح توجهاته واهتماماته للسامع، وبذلك تتمثل خصائص أسلوب التقديم والتأخير فيما يأتي:

. مرن: يتشكل حسب المعطيات الفكرية .

. تعبيري: يأخذ في نسقه الترتيبي بمقتضيات العاطفة.

. شخصي : يكشف عن اهتمامات المتكلم ومقاصده وتوجهاته.

رابعاً : القصر:.

القصر من التراكيب النحوية والأساليب البلاغية المرتكزة في أسلوبيتها على المقابلة السلبية بين النفي والإثبات أو العكس في آن واحد داخل الجملة الواحدة، والفائدة في ذلك أن المتكلم ينفي بصيغة العموم تمهيداً، ثم يستثني خاصاً من العموم لقصر ما نفاه من حكم عليه، فيكون ذلك أثبت في الاختصاص؛ لأن الشيء يكون أكثر بياناً بالمقابلة، وبذلك يجمع المتكلم في أسلوب القصر بين متضادين، كما يحمل أسلوب القصر ميزتي البيان و التخصيص، كي يتأتى للمتكلم التوصيل بأسلوب بين واضح، ومن الجمع بين هاتين الميزتين تتجلى جمالية أسلوب القصر المعتمدة على ثنائية التناقض بين أسلوبي النفي والإثبات، وعادة ما يستخدم المتكلم هذا الأسلوب في الجدل والشك أو التنبيه، للإتيان بحجة دامغة يزول معها الشك.

ومن استعراض آراء علماء العربية في القصر نجد أن القصر عند سيبويه((إيجاب ونفي))[1]، وعند الفراء نفي وإثبات، ولا يقتصر على التحقير فقط، وتابعه في ذلك ابن فارس[2]، وفائدة القصر عند ابن جني التأكيد، وليس مقصورا على التحقير، بل قد يأتي للتعظيم أيضا[3]، وهو عند

(1) الكتاب، ١/٣٦٠.

(2) الصاحبي، ١٠٥، ١٠٦.

(3) الخصائص، ١/٣١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبد القاهر : ((نوع من الإثبات؛ لدفع الوهم والشك))[1]، وملخص القول في تعريف القصر عند علماء البلاغة يدور حول تعريفه بأنه ((تخصيص أمر بأمر بوسائل مخصوصة))[2].

وطرق القصر أربع يتم تفصيلها من خلال الشواهد الموجودة بين دفتي كتاب الحماسة مع استعراض أقسام القصر من خلال تلك الشواهد تحاشياً للتطويل .

١ . النفي مع أداة الاستثناء:

الأدوات التي استخدمت في الحماسة هي: أداتا الاستثناء (إلا، غير)، وأدوات النفي هي (هل، ما ، لا، لن، ليس، لم، إن ، من)، وقد تكررت هذه الطريقة (130) مرة، وبنسبة (٧٠,٢٧%) إلى طرق القصر الأخرى عد تقديم ما حقه التأخير، كما تعددت أساليب استخدام الأدوات كالآتي:

. ما النافية مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٥٤) مرة، وبنسبة (٤١,٥٣%).

. لا مع إلا تكرر هذا الأسلوب (٣٣) مرة، وبنسبة (25,38%).

. لم مع إلا تكرر هذا الأسلوب 13 مرة، وبنسبة (10%).

. هل بمعنى النفي مع إلا تكرر (8) مرات ، وبنسبة (6,15%).

. ليس مع إلا تكرر (5) مرات، بنسبة (3,84%).

. ما مع غير تكرر (4) مرات، وبنسبة (3%).

. لم مع غير تكرر (3) مرات، وبنسبة (2,30%).

. لن مع إلا تكرر (3) مرات، وبنسبة (2.30%).

. لا مع غير ورد هذا الأسلوب مرتين، وبنسبة (1,53%).

ـ ليس مع غير، وهل مع غير ، وإن مع إلا، ومن للاستفهام الإنكاري مع إلا وردت هذه الأساليب من مرة واحدة، وبنسبة (3%) .

وفي هذه الطريقة يأخذ الأسلوب المسار الآتي: (أداة النفي + المقصور + أداة الاستثناء + المقصور عليه).

وأقسام القصر من حيث التركيب أو الوضع أو المخاطب المندرجة ضمن تركيبة هذا الأسلوب أو الطريقة للقصر في كتاب الحماسة هي:

القصر من حيث التركيب أو الطرفين نوعان:

---

(١) دلائل الإعجاز، ٢٢٠.

(٢) د. عبد العال سالم مكرم، تطبيقات نحوية وبلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٣/١٩٩٢، ص٣١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ. قصر صفة على موصوف، ومثال ذلك ما قاله الراجز من [مشطور الرجز . ق: المتواتر]:[1]

١. وَالشَّرُّ لا يُطْفِيهِ إلاَّ الشَّرُّ

لا + الصفة (إطفاء الشر) + إلا + الموصوف (الشر)

حبس الشاعر صفة (إطفاء الشر) على الموصوف (الشر) ، وهو من نوع القصر الإضافي ؛ لأن الواقع يثبت أن الحكم أو غيره قد يطفئ الشر ومن ذلك أيضا قول أبي العطاء السندي[2] من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

٢. وَمَا يُدْرِكُ الحَاجَاتِ مِنْ حَيْثُ تُبْتَغَى مِنَ القَومِ إلاَّ مَنْ أَعَدَّ وَشَمَّرَا

لا+ إدراك الحاجات + إلا + من أعد وشمرا

حبس الشاعر إدراك الحاجات على المجتهد، وإدراك الحاجات من حيث الحقيقة والواقع لا يتعد إلى غير المجتهد، وهذا يسمى القصر الحقيقي.

ب . قصر موصوف على صفة، وهو الغالب في كتاب الحماسة ومن ذلك ما قاله كعب بن زهير المزني من [البسيط . ق: المتواتر]:[4]

٣. كَانَتْ مَوَاعِيْدُ عُرْقُوبٍ لهَا مَثَلاً وَمَا مَوَاعِيْدُهُ إلاَّ الأَبَاطِيْلُ

ما + مواعيده + إلا + الأباطيل

قصر الشاعر موصوفاً (مواعيده) على صفة (الأباطيل)، وهو من نوع القصر الإضافي؛ لأن المقصور عليه لا يمكن اختصاصه بالمقصور ولا يتعداه إلى غيره حسب الحقيقة والواقع، والمقصود من ذلك المبالغة، لعدم الاعتداد بغير المذكور.

وقد يجمع شاعر الحماسة بين هذين الأسلوبين، بحيث يصح إسناد التركيب في المثال الواحد إلى أسلوب قصر الصفة على الموصوف أو العكس كما قال القطامي[5] من [البسيط . ق: المتراكب]:[6]

---

(١) الحماسة، ٢/٥٨.

(٢) هو أفلح بن يساروقيل مرزوق، مولى بني أسد، شاعر من مخضرمي الدولتين، كان أسودا دميما قصيرا، وهو كوفي محسن، مدح بني أمية وبني هاشم، وهو سنديا أعجميا يجمع بين لثغة ولكنه لا يكاد يفهم كلامه، مات آخر أيام المنصور، انظر الأغاني، ١٧/٣٢٨.

(٣) الحماسة، ١/٣٣٥.

(٤) الحماسة، ١/١٨٢.

(٥) هو عمير بن شييم بن عمرو بن عباد بن بكر بن عامر بن أسامة بن مالك شاعر فحل مشهور، كان نصرانيا فأسلم، وهو ابن أخت الأخطل النصراني، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢/ ٥٣٥.

(٦) الحماسة، ١/٣٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤. لَيْسَ الجَدِيْدُ بِهِ تَبْقَى بَشَاشَتُهُ إلاَّ قَلِيْلاً وَلا ذُو خُلَّةٍ يَصِلُ

في هذا المثال يصح أن يكون (الجديد تبقى بشاشته) صفة أو موصوف كما يصح أن يكون المقصور عليه (قليلا) صفة أو موصوفا.

وأنواع القصر من حيث المخاطب **ثلاثة** هي: قصر إفراد لقطع الشركة، وقصر قلب لمن يعتقد العكس، وقصر تعيين، إذا تساويا عنده))[1] ، ولا يكون قصر الإفراد إلا في القصر الحقيقي سواء كان القصر قصر صفة على موصوف أو موصوف على صفة، ويتضح ذلك في المثال الثاني حيث قصر (إدراك الحاجات) على من (أعد وشمر) ، وفي هذا يكون المخاطب معتقداً للشركة في إدراك الحاجات، ومن أمثلة قصر القلب المثال الثالث، ويوظفه الشاعر لمخاطبة من يعتقد عكس الحكم الذي يريد إثباته، وقصر التعيين إذا كان المخاطب شاكاً ومتردداً بين الحكمين، ومثال ذلك المثال الرابع، فالمخاطب متردد بين حكمي (استمرار الجديد وبشاشته)، وبين (عدم استمرارها)، ومرد الأمر راجع إلى تقدير المتكلم ومعرفته بمعطيات السامع الفكرية وتوجهاته العاطفية، ولا يمكن القول بأن هناك قاعدة تضبط أحكام التفريق في ذلك ومرجع الناقد في تقدير ذلك الذوق والدليل على ذلك أن هذه الثلاثة الأنواع قد تتحقق في مثال واحد.

ومما سبق يمكن القول: إن أسلوب القصر مع النفي يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات) ؛ لتأكيد الاختصاص، وهذا الأسلوب يتناسب مع المنكر الشاك، فيوظفه الشاعر في خطاب من ظهرت عليه بوادر الإنكار أو الشك في الخبر، وبذلك يتضح أن البلاغة العربية لم تهمل المتلقي ودوره في العملية الخطابية، وقد قرر ذلك عبد القاهر بقوله: ((وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو [ما هذا إلا كذا وإن هو إلا كذا]، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه))[2].

القصر بإنما :

يأتي هذا الأسلوب في المرتبة الثانية من حيث التوظيف في ديوان الحماسة حيث تكرر ستاً وثلاثين مرة ، وبنسبة (19,46%) .

. مع الجملة الاسمية تكررت تسع عشرة مرة ، وبنسبة (52,78%).

. مع الجملة الفعلية تكررت سبع عشرة مرة، وبنسبة (47,22%).

وأقسام القصر ضمن هذا الأسلوب هي: قصر موصوف على صفة قصر إضافي، ومثاله

---

(١) التلخيص في علوم البلاغة، ص١٣٨.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٢١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قول عبد الرحمن بن حسان ابن ثابت من [الخفيف . ق: المتواتر]:[1]

إِنَّمَا الرُّمْحُ فَاعْلَمَنَّ قَنَاةٌ أَوْ كَبَعْضِ العِيْدَانِ لَوْلا السِّنَانُ

إنما + المقصور (الرمح) + المقصور عليه (قناة)

وهنا قصر موصوف على صفة وهو قصر إضافي إذ لا يتعدى حسب الحقيقة والمشاهدة إلى كونه قناة أو عود من الأعواد إلى أن يكون رمحاً إلا بالسنان وهنا تقييد بالشرط والمهم أنه قصر الرمح بغير سنان على القناة، ولكنه قد يشاركه غيره فيها، أما بالنسبة للقصر الحقيقي في هذا الضرب، ((فهو لا يكاد يوجد لتعزز الإحاطة بصفات الشيء))[2].

ومن أمثلة قصر الصفة على موصوف قصراً حقيقياً قول عبد الرحمن بن حسان من [الخفيف . ق: المتواتر]:[3]

إِنمَّا تُنْبِتُ الفُرُوعَ أُرُومٌ هِيَ فِيْهَا فَتَنْضُرُ الأَفْنَانُ

إنما + المقصور (إنبات الفروع) + المقصور عليه (أروم)

قصر الشاعر نبات الفرع على الأصل قصراً حقيقياً حيث لا يشاركه غيره في ذلك، والمقصود بذلك كناية عن الشريف العالي النسب. ومن قصر الصفة على موصوف قصرا إضافيا قول شبيب بن البرصاء[4] من [الطويل . ق: المتدارك]:[5]

وَإِنيِّ لَتَرَّاكُ الضَّغِيْنَةِ قَدْ أَرَى قَذَاهَا مِنَ المَوْلَى فَلاَ أَسْتَثِيرُهَا

مخَافَةَ أَنْ تجَنى عَلَيَّ وَإِنَّمَا يَهِيْجُ كَبِيرَاتِ الأُمُورِ صَغِيرُهَا

إنما + المقصور الفعل (يهيج) + المقصور عليه الفاعل (صغيرها)

كما قد يصلح ورود هذين الضربين في مثال واحد، فيصح أن يقال أنه قصر صفة على موصوف أو العكس ومثال ذلك قول كعب بن مالك الأنصاري من [البسيط . ق: المتواتر]:[6]

وَإِنمَّاَ قُوَّةُ الإِنْسَانِ مَا عَمُرَتْ عَارِيَّةٌ كَارْتِدَادِ الثَّوبِ لِلسَّانِ[7]

---

(1) الحماسة، ١٧٧/٢

(2) التلخيص في علوم البلاغة، ص١٣٧.

(3) الحماسة، ٢/ ١٧٧.

(4) هو شبيب بن يزيد بن عوف بن أبي حارثة بن مرة بن نشبة المري، والبرصاء لقب أمه، شاعر فصيح من شعراء الدولة الأموية شريفا سيدا في قومه، وكان أعورا، جعله ابن سلام في الطبقة الثامنة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٧٢٧/٢.

(5) الحماسة، ١/ ٣٦٦.

(6) المصدر نفسه، ١٦١/١.

(7) الإسان: الإنسان.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنما + مقصور موصوف (قوة) + مقصور عليه صفة (عارية)

ويصح **إنما + مقصور صفة (قوة) + مقصور عليه موصوف (عارية)**

وإذا كان أسلوب النفي مع القصر يوظفه المتكلم في خطابه لنفي الشك عن المنكر أو المتردد، فإن أسلوب القصر بإنما يوظف للتنبيه كما قال عبد القاهر : ((اعلم أن موضع إنما على أن تجئ لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته أو لما ينزل هذه المنزلة))[1]، فالشاعر في الأمثلة السابقة يذكر بأمور (إنبات الأصل للفرع، الأمور الكبيرة تهيجها الصغار، قوة الإنسان عارية) ثابتة لا ينكرها المخاطب بحال من الأحوال؛ لذا جاء المتكلم بإنما لتذكير المخاطب وتنبيهه بأمر لا يجهله.

ومما نز ل هذه المنزلة قول صالح بن عبد القدوس من [الخفيف . ق: المتواتر]:[2]

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بمَيْتٍ إنَّمَا الميْتُ مَيِّتُ الأَحْيَاءِ

إنَّمَا المَيْتُ مَنْ تَرَاهُ كَئِيْبَاً كَاسِفَاً بَالُهُ قَلِيْلُ الغِنَاءِ

فيصح أن يقال: ما الميت إلا ميت الأحياء، ما الميت إلا من تراه كئيبا، فادعى في كون المهجو بهذه الصفة أنه أمر ظاهر معلوم للجميع على عادة الشعراء إذا مدحوا أو هجوا أن يدعوا في الأوصاف التي يذكرون بها الممدوحين أو المهجوّين أنها ثابتة لهم، وأنهم قد شهروا بها، وأنهم لم يصفوا إلا بالمعلوم الظاهر الذي لا يدفعه أحد.

القصر بالعطف:

. العطف بلا ويشترط فيها ((إفراد معطوفها، وأن تسبق بإثبات، وألا يكون ما بعدها داخلا في عموم ما قبلها))[3]، وقد تكررت في ديوان الحماسة تسع مرات بنسبة (50%) إلى بقية أدوات العطف، وترددت بين الاسم والفعل والجار والمجرور، ومن أمثلة ذلك قول الخنساء من [الطويل . ق: المتواتر]:[4]

---

(1) دلائل الإعجاز، ص٢١٨.

(2) كتاب الحماسة، ١٦١/٢.

(3) الهاشمي: جواهر البلاغة، ١٨٢

(4) كتاب الحماسة، ١٩٧/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَعَيْنيَّ هَلاَّ تَبْكِيَانِ عَلَى صَخْرِ بِدَمْعٍ حَثِيْثٍ لا بَكِيْءٍ وَلا نَزْرِ

مقصور (دمع) + مقصور عليه (حثيث) +لا

والقصر هنا قصر موصوف (الدمع) على صفة(حثيث) أي سريع والبكئ القليل لا يقابل السريع، بل يقابل الكثير، ولكن يستلزم إذا كان الدمع سريع أن يكون كثيرا، وهنا تنفي لا عن الثاني (بكئ) ما وجب من (دمع) للأول (بكئ)، وليس المقصود أنها تنفي عن الثاني أن يكون شارك الأول في الحكم.

العطف بـ (بل، لكن):

المقصور عليه في هذا الأسلوب يكون بعدهما، ((ويشترط فيهما أن تسبقا بنفي، أو نهي وأن يكون المعطوف بهما مفردا، وألا تقترن لكن بالواو))[1].

وقد تكرر ثمان مرات وبنسبة (44,44%)، ومن أمثلة ذلك ما قاله عبد الله بن عبد الأعلى من [مجزوء الرمل . ق: المتواتر]:[2]

لَيْسَ آتٍ بِبَعِيْدٍ بَلْ قَرِيْبٌ مَا سَيَأْتي

وهذا المثال يصح أن يقال : إنه قصر موصوف على صفة، كما يصح أن يقال: إنه قصر صفة على موصوف.

وأما لكن فلم ترد خالية من الاقتران بواو العطف في الحماسة إلا مرة، وهناك من يعدها من أدوات القصر إذا اقترنت بواو العطف))[3]، والصحيح أنها إذا اقترنت بالواو فهي حرف ابتداء؛ لأن العاطف لا يدخل على عاطف[4]، ومثالها في الحماسة قول عمرو بن مفروق العدوي[5] من [الكامل . ق: المتواتر]:[6]

فَأَجَبْتُهَا مَا شِبْتُ مِنْ طُولِ المَدَى لَكِنْ قِرَاعِ نَوَائِبِ الأَزْمَانِ

ما + مقصور (الشيب)+ لكن + مقصور عليه سبب الشيب (قراع الخطوب).

---

(1) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص١٨٢.

(2) كتاب الحماسة، ٢/ ١٩٨.

(3) انظر البلاغة فنونها وأفنانها، ص٣٦٨.

(4) همع الهوامع، مرجع سابق، ١٣٧/٢.

(5) من شعراء الحماسة، جاء له فيها مقطوعة من أربع أبيات، ١١٣/٢.

(6) الحماسة، ٢/ ١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقديم ما حقه التأخير:

لا يعتمد المتكلم فيه على أداة محددة؛ لذا لم أعتمد على المنهج الإحصائي فيه، كما قد تم تناوله في مبحث التقديم والتأخير، وسأقتصر على الإشارة إليه هنا لإتمام الفائدة.

ومن أمثلته قول أبي زبيد الطائي من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[1]

وَمِنْ شَرِّ أَخْلاقِ الرِّجَالِ نمَيْمَةٌ مَتى مَا تَبِعْ يَوماً بهَا العِرْضَ يَنْفُقِ

المقصور عليه (من شر أخلاق الرجال) + مقصور (نميمة)

وفي هذا الأسلوب يكون المقصور عليه هو المتقدم، والغرض من القصر في هذا الأسلوب التخصيص، ووضع المخاطب الذي يراعيه المتكلم في العملية الخطابية، هو وضع العالم الذي يحتاج إلى التنبيه.

. جمالية القصر :

يعد أسلوب القصر ضمن منظومة متكاملة تهتم بدراسة المعنى على مستوى المفردة أو التركيب، ومهما يكن فإن له جماليته الخاصة التي تؤدي دورها في ظل نظرية النظم، ومن أهمها توصيل المعنى بأقصر عبارة، ففي مثل ((إنما يهيج صغار الأمور كبارها) جملتان: جملة مثبتة (يهيج صغار الأمور كبارها)، وجملة منفية (ليس يهيج كبار الأمور غير صغارها).

كما أن من مرامي القصر التعريض كما في قول ضرار بن الخطاب القرشي[2] من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[3]

فَيَا ابنَيْ لُؤَيٍّ إِنمَّا يمْنعُ الخَنَا أُلُو العِرْضِ وَالأَحْسَابِ وَالنَّسَبِ[4]

فالشاعر لا يريد أن يوصل للمخاطب ظاهر معناه وهو قصر منع الكلام الفاحش على أولو العرض والأحساب والنسب، وإنما المراد التعريض ببني لؤي وذمهم، وأن يقال: إنهم من التهاون بمنع السوء في حكم من ليس يمنع الخنا.

ـ إذا تقدم الفاعل على المفعول في هذا الأسلوب كان الغرض بيان المفعول من هو والإخبار عنه دون غيره كما في الأمثلة (1،2،3،4) .

---

(1) كتاب الحماسة، ٢/٢٠.

(2) هو ضرار بن الخطاب بن مرداس بن كبير بن عمرو، أخو بني محارب بن فهر، شاعر قريش وفارسها، أسلم عام الفتح، واستشهد في وقعة أجنادين، انظر الأغاني، ١٩/ ١٩١.

(3) كتاب الحماسة، ١/٩٤.

(4) كتاب الحماسة، ١/٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـ النفي فيما يجئ فيه النفي يتأخر تارة، ويتقدم أخرى، ومما تقدم قول المتلمس الضبعي من [الطويل . ق: المتدارك]:[1]

عَصَاني فَلَمْ يَلْقَ الرَّشَادَ وَإِنمَّاَ تَبَيَّنَ مِنْ أَمْرِ الغَوِيِّ عَوَاقِبُهْ

ومما تأخر النفي فيه قول لبيد من [الرمل . ق: المتدارك]:[2]

وَإِذَا جَوزِيتَ قَرْضَاً فَاجْزِهِ إِنمَّاَ يجْزِي الفَتى لَيْسَ الجَمَلْ

والمقصود بالجمل البهيمة.

وبناء على ما سبق، فإن القصر أسلوب من الأساليب الخطابية التي تتكئ في أسلوبيتها على أدوات وتراكيب تدعم الجانب التصديقي؛ لإقناع السامع وإزالة شكه أو تنبيهه، كما قد يوحي النسق التركيبي لهذا الأسلوب ضمن طرقه المختلفة بمعانٍ مدحية تعلي من شأن الشيء وتخصصه بأمر لا يكون إلا فيه حقيقة أو ادعاء، أو بمعانٍ هجائية تقلل من شأن الشيء أو تحقره بنفس الأسلوب، أو إبطال دعوى، وغالباً ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، ويتم ذلك من خلال حبس الموصوف على صفة محددة ادعاءً مع أنه قد يتجاوزها إلى غيرها، كما أن قصر الصفة على الموصوف يوظف في الدلالة على العظمة القصوى، أو الدناءة السفلى من خلال حبس الصفة على موصوف لا تتعداه إلى غيره حقيقة أو ادعاءً، وهذا يفيد نفي الشركة في هذه الصفة مع جواز الاتصاف بغيرها.

وتتمثل خصائصه الأسلوبية فيما يأتي:

. يجمع بين المتناقضين (نفي، إثبات) لتأكيد المعنى وإثباته.

. يتصف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، خلافا للحذف المعتمد على الإقصاء أو الإيجاز المعتمد على تأدية المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة.

. تصديقي: يستخدم في نفي الشك والتنبيه.

. تعبيري: يعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات.

. حواري: يوظفه المتكلم بعد ظهور علامات الشك أو الغفلة على السامع.

ومن مبحث تركيب الجملة يمكن القول: إن التركيب البسيط للمفردات داخل الجملة الواحدة يحدد قيمتها الدلالية من خلال الحذف والذكر، أو التكرار، أو الترتيب، أو التوظيف ضمن

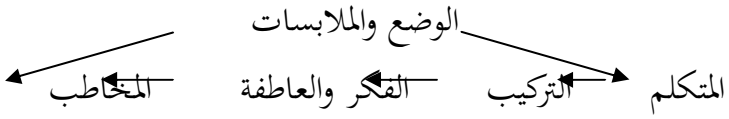
---

(1) كتاب الحماسة، ٢/٦٩.

(2) المصدر نفسه، ٢/٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تركيب خاص، وبناءً على هذا التحديد يستشف السامع ما تحمله هذه المفردة من شحنات عاطفية ومعطيات فكرية لا تتحدد إلا ضمن تركيبها مع أخوات لها داخل الجملة، وعلى ضوء ذلك يتم التمييز بين أسلوب وأسلوب مع أن هناك قاسم مشترك يجمع بين أساليب تركيب الجملة، يتمثل في الإفصاح عن العاطفة والفكر للمتكلم، وافتراق من الناحية التركيبية، والوظيفة الخطابية، والدلالية، فيوظف الأسلوب بناءً على الوضع الخطابي وملابساته للسامع، والتوجهات النفسية للمتكلم، ويمكن تشكيل ذلك كما يأتي:



فالمتكلم عندما يلقي كلامه لابد أن يراعي المخاطب ووضعه، وعلى هذا الوضع تتحدد دلالة الكلام وفقا لفكر وعاطفة المتكلم، وبذلك يكون وضع المخاطب، وتوجهات المتكلم هي المعطيات الأولية للصياغة التركيبية الدالة على هذه المعطيات أو المحددات، وهذا ما قصد به القدماء مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالمطابقة تعني الوضع والملابسات للخطاب عند السامع والمتكلم، والكلام الأسلوب التعبيري المناسب، وهذا سبيل لغتنا ندعوا إليه على هدى وبينة، وفي ذلك بطلان لدعوى من ادعى أن البلاغة العربية أهملت وضع السامع، فليأتوا بحجة تدحض هذه الحجة إن كانوا صادقين .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني
التركيب النصي الموسع

الجملة حسب المبحث الأول تتكون من بنية دلالية وبنية نحوية تأخذ نسقاً تركيبياً محدداً، وقد تتحول عنه، فتتحول الدلالة، وكل ذلك تابع لدرجة تركيز ذلك في نفس المتكلم، وتعد الجملة اللبنة الأولية في بناء النص العام ((إلا أن النص لا يعد مجرد تتابع عدد من الجمل))[1]، بل له كيانه الخاص وجوه العام الذي يتمحور حول نواة المعنى بحيث يجعل كل الجمل المتتابعة والمتتاليات والمقاطع تحمل شذرة من المعنى تساهم في بناء الجو العام للنص وتدور حول النواة أو تتعلق به، والمقصود بالمتتاليات ((مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقق شروط الترابط))[2]، ويعتمد بناء النص في دراسته من الناحية التركيبية على محورين:

- **المحور الأول** : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها.
- **المحور الثاني**: تحديد وسائل ربط هذه الجمل ؛ لتجعل منه نصاً متماسكاً، وهذه الروابط نوعان: نوع يحقق الانسجام بين جمل النص، ونوع يحقق الأنساق بين جمله))[3].

فالروابط التي تحقق الأنساق روابط لفظية (العطف)، وروابط إحالية (الضمائر، التكرار) والتي تحقق الانسجام هي الروابط الدلالية (تكون المعنى العام للنص)، والروابط اللفظية هي ما يسمى عند علماء البلاغة بالوصل، وتسمى بقية الروابط بالفصل.

ويعد هذا الربط أمراً ضرورياً لخلق الانسجام بين وحدات النص التي ترسم الهيكل العام المحدد للنص من النصوص ؛ لذا قيل في تعريف البلاغة: إنها ((معرفة الفصل والوصل))[4] وتتنوع العلاقات بين الوحدات النصية في كتاب الحماسة، فتتوفر الروابط اللفظية (عطف)، والإحالية (ضمير، تكرار)، والدلالية (انسجام المعاني).

وعلى هذا الأساس يتم توضيح روابط وحدات البناء النصي في كتاب الحماسة.

---

(1) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص٣١٨.

(2) د. صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد(١٦٤)، ١٩٩٢م، ص٢٥٥.

(3) صلاح الدين حسنين، علامات في النقد، الروابط بين الجمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م، ص٤٤.

(4) د.فتحي أحمد عامر، فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥، ص٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا: تركيب المقطع

الروابط اللفظية (العطف) :

يعد الربط اللفظي بأدوات العطف من أوضح الوسائل التي تربط بين الجمل، والربط بهذه الأدوات يسمى الوصل الذي يعرف: بأنه ((ربط معنى بمعنى بأداة لغرض بلاغي))[1]، وفي ذلك قال الجرجاني: ((اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها و المجئ بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فنا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد))[2].

والربط بالعطف نوعان : الأول عطف على جملة لها محل من الإعراب وبذلك تشارك الجملة المعطوفة الجملة المعطوف عليها في الإعراب والحكم، وهنا تظهر الحاجة الماسة للواو نحو : رأيت من يدعو إلى الخير ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، والثاني: وهو الذي يشكل أمره، وهو العطف على الجملة التي لا محل لها من الإعراب ويعرض هذا الإشكال مع الواو دون غيرها من حروف العطف، وذاك لأن تلك تفيد مع الإشراك معاني أخرى))[3]، والذي يهمنا هنا كيفية بناء النص الشعري؛ لذا سنبدأ ببناء المقطع أو المتتالية ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر. ق: المتواتر]:[4]

أَبَتْ لي عِفَّتي وَأَبى إِبَائِي وَأَخْذِي الحَمْدَ بِالثَّمَنِ الرَّبِيْحِ
وَإِعْطَائِي على المَعْسُورِ مَالي وَضَرْبي هَامَةَ البَطَلِ المُشِيْحِ
وَقَولي كُلَّمَا جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكِ تحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحِي

يشتمل هذا الأنموذج على ست جمل (أبت...، أبى...، وأخذي...، وإعطائي...، وضربي...، وقولي...)، وقد وقعت المناسبة هنا في المسند وهو الفعل أبى مذكور في الجملتين رقم (١،٢)، ومحذوف في الجمل (٣،٤،٥،٦) وهذه الجمل الأخيرة تحمل

معانٍ رمزية تشير إلى (المجد، الكرم ، الشجاعة، الصبر)، الملفتة إلى شخصية متشابكة ومتلاحمة كتلاحم كيانه في بناء شعري ونفسي موحد يدل على حمل النفس على المكروه في الحرب.

---

(١) د.منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص١٩٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص١٥٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز، ص١٥٣، ١٥٤.

(٤) كتاب الحماسة، ٢٩/١، ٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن التضاد قول عمرو بن جابر الحنفي[1] من [الطويل . ق:المتدارك]:[2]

أُكَاشِحُ أَقْوَامَاً عَلَى سِرِّ بُغْضَةٍ وَأَضْحَكُ في وَجْهِ العَدُوِّ المُكَاشِرِ

في هذا البيت جملتان (أكاشح...، أضحك...) تحمل الأولى مدلول العداوة الظاهرة، وتحمل الثانية مدلول العداوة المبطنة، والدافع للربط التوحد في نفسية المتكلم التي تتعامل بمرونة مع الموقف حسب طبيعته، والتوافق وقع في المسند إليه، وجاءت الموافقة بين المتضادين من جهة أن الذهن يتصور النقيض عند تصور الآخر.

ومن الربط بين الجمل الإنشائية قول المتلمس الضبعي من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

لا تَأْخُذَنْ ضَيْمَاً وَتَقْبَلْ ضُؤُولَةً وَمُوتَنْ بهَا حُرًّا وَجِلْدُكَ أَمْلَسُ[4]

ومن شبه التماثل قول هدبة بن الخشرم من [الطويل . ق: المتواتر]:[5]

لَعَمْرِيَ مَا شَتْمِي لَكُمْ إِنْ شَتَمْتُكُمْ بِسِرٍّ وَلا مَشْيِي لَكُمْ بِدَبِيْبِ

وَلا ودُّكُمْ عِنْدِي بِعَلْقِ مَضَنَّةٍ وَلا شَرُّكُمْ عِنْدِي بجدٍّ مَهِيْبِ

ماشتمي...، ولا مشيي...، ولا ودكم...، ولا شركم...

الداعي إلى الوصل بين هذه الجمل شبه التماثل في المعنى، فكل جملة من هذه الجمل تحمل معنى السخرية والاستهزاء.

ومما سبق يمكن القول: إن الربط اللفظي يستلزم الاطراد في المعنى بين المعطوف والمعطوف عليه، وأن يكون المعطوف بسبب من المعطوف عليه يدركه المتكلم، فيكون لفقا لمعنى المعطوف عليه ومضاما له.

(ب) التكرار:

يعد التكرار سواء تكرار المفردة أو العبارة أسلوباً لتنوع المدلولات الفرعية للجمل والعبارات المتكررة،((فالعبارة المكررة تحدث توازيا صوتيا وتركيبيا))[6]، وهي تمثل محور الارتكاز الذي تدور حوله المعاني، ومركز الثقل الذي يجذب إليه دلالات بقية العبارات ؛ وذلك نتيجة لما تحمله

---

(1) هو المتنكب الخزاعي، واسمه عمرو بن جابر بن كعب بن كليب بن تيم بن جُبْ◌ُوت بن عبد بن مازن بن عدي شاعر قديم. انظر الحماسة، ٥٨/١.

(2) كتاب الحماسة، ٥٨/١.

(3) المصدر نفسه، ٦٧/١.

(4) لحق تفعيلة هذا البيت الأولى الخرم.

(5) المصدر نفسه، ٤٣/١.

(6) الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص٣٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

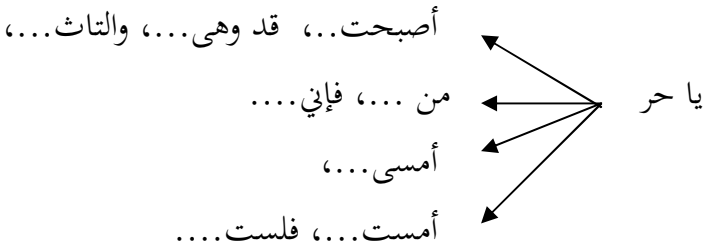
هذه العبارات من شحنة عاطفية تجعل المتكلم يتكئ عليها، ويوظفها لجمع دلالات عباراته، ومن ذلك قول تميم بن أبي بن مقبل العامري[1] من [البسيط . ق: المتراكب]:[2]

يَاحُرَّ أَصْبَحْتُ شَيْخاً قَدْ وَهَى بَصَرِي وَالتَاثَ مَا دُونَ يَومِ الوَقْتِ مِنْ عُمُرِي

يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرْ مِنْ أَنْ يُلِمَّ بِهِ رَيْبُ الزَّمَانِ فَإِنِّيَ غَيرُ مُعْتَذِرِ[3]

يا حر أَمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ القَذَالِ اختِلاطَ الصَّفْوَ بِالكَدَرِ[4]

يا حر أَمْسَتْ تَلِيَّاتُ الصِّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَينٍ وَلا أَثَرِ[5]



من التشكيلة السابقة نلاحظ أن عبارة (يا حر) ربطت بين الوحدات المعنوية للمقطوعة، فجعلت منها منظومة واحدة تحمل فكرة الزهد في النساء وقد اتخذ من مدلولات الكبر والهرم أداةً للتنفير، وكأنه يقول يا حرة لا رغبة لي فيك ، وبذلك فهذه العبارة هي مركز الثقل العاطفي التي أمسكت بزمام كل هذه الوحدات المعنوية المفصحة عن جو نفسي زاهد في النساء، ومعترف بالكبر والهرم.

ومن ذلك قول زينب بنت الطثرية ترثي أخاها يزيد[6] من [الطويل . ق: المتدارك]:[7]

أَرَى الأَثْلَ مِنْ بَطْنِ العَقِيْقِ مجُاوِرِي مُقِيْماً وَقَدْ غَالَتْ يَزِيْدَ غَوَائِلُهْ[8]

---

(1) هو تميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، شاعر مخضرم، عاش عتى زمن معاوة بن أبي سفيان جعله بن سلام في الطبقة الخامسة من الشعراء الجاهليين، انظر الطبقات، ١/ ١٤٣.

(2) الحماسة، ٢/ ١٢٨.

(3) يا حر : أي يا حرة، التاث: اختلط، يوم الوقت: يوم القيامة.

(4) القذال: مؤخرة الرأس إلى قصاص الشعر.

(5) التليات: جمع تلية وهي البقية لأنها تتلو ما تقدم منها، ولست منها على عين: أي لي فيها بغية في هذا الوقت.

(6) هي زينب بنت الطثرية وأخوها أبو المكشوح يزيد بن المنتشر أحد بني عمرو بن سلمة بن قشير، والطثرية أمه، شاعر إسلامي من شعراء الدولة الإسلامية جعله ابن سلام في الطبقة العاشرةمن الإسلاميين، انظر، الطبقات، ٢/ ٧٦٩.

(7) الحماسة، ٢/٣٠٥.

(8) الأثل: شجر، عقيق: واد ببلاد بني عامر في الحجاز، وغالت: أهلكت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَتىً قُدَّ قَدَّ السَّيفِ لا مُتَضائِلٌ ولا رَهِلٌ لَبَّاتُهُ وَبَآدِلُهْ[1]
فتى لا يُرَى خَرْقُ القَمِيْصِ بخَ ِصْرِهِ ولَكِنَّمَا تُوهِي القَمِيصَ كَوَاهِلُهْ
فتى ليسَ لابنِ العَمِّ كَالذِّئْبِ إنْ رَأَى بِصَاحِبِهِ يَوماً دَماً فَهْوَ آكِلُهْ

فتى
- قد قد السيف...
- لا يرى...، ولكنما توهي...
- ليس لابن العم...

يعد موت يزيد مركز الثقل العاطفي والمحور الذي تدور حوله معاني الشاعرة، ولتمكنها من نفسها، اتكأت على ذلك لربط الوحدات المعنوية الرثائية، فكان أسلوب التكرار لكلمة (فتى) هو الأسلوب الأقوى الذي يجمع هذه الوحدات في كيان واحد.

الضمائر:

تعد الضمائر من الروابط الإحالية، وهي نوع من أنواع التكرار المعنوي أو الإسنادي سواء كانت بارزة أو مستترة كما هو الملاحظ في قول أمية بن أبي مكرز بن حفص القرشي من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

لمَاَّ رَأَيْتُ المَرْءَ ذَا التَّبْلِ عَامِرًا تَذَكَّرْتُ أَشْلاءَ الحَبِيْبِ المُلَحَّبِ[3]
وَقُلْتُ لَنَفْسِي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ فَلا تَرْهَبِيْهِ وانْظُرِي أَيَّ مَرْكَبِ
خَفَضْتُ لَهُ جَأْشِي وَأَلْقَيْتُ كَلْكَلِي على بَطَلٍ شَاكِي السِّلاحِ مجُرَّبِ[4]
ولم آل لماَّ التَفَّ صَفْقِي وصَفْقُهُ صَبَابَةَ هُجْنٍ مِن نِسَاءٍ ولا أَبِ[5]
حَلَلْتُ بِهِ وِتْرِي ولم أَنْسَ ذَحْلَهُ إذا ما تَنَاسَى ذَحْلَهُ كُلُّ غَيْهَبِ[6]

تكرر ضمير المتكلم في هذه المقطوعة (٨) مرات، وقد جاء ست مرات بارزاً ومرتين مستتراً، كما اقترن بواو العطف مرتين، ومع ذلك فقد عول الشاعر في ربطه على الضمير، ومن الملاحظ أن الترتيب للأحداث أخذ بأسلوب السرد يروي فيه الشاعر قصة أخذه بثأره، مبتدئا برؤية

---

(١) الأثل: شجر، عقيق: واد ببلاد بني عامر في الحجاز، وغالت: أهلكت.

(٢) كتاب الحماسة، ١/٥٤، ٥٥.

(٣) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع من أول التفعيلة. التبل: العداوة التي يطلب بها، والملحب: المقطع أو الذي ذهب لحمه.

(٤) الجأش: النفس وقيل القلب، الكلكل: الصدر، ورجل شاكي السلاح: إذاكان ذاشوكة وحد في سلاحه

(٥) آل: رجع، والصفق: الضرب، الصبابة: البقية من الشيء، الهجن: جمع هجين وهجان وهو الكريم الحسب.

(٦) الوتر: الثار، والذحل: الحقد والضغن، والغيهب من الرجال: الأسود شبه بغيهب الليل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخصم، ثم الدافع الشعوري المتمثل في ذكرى أشلاء الحبيب، ثم العامل النفسي وهو التثبت والمحافظة على رباطة الجأش، وبعدها الدخول في الصراع، والأخذ بالثأر وهما ما دفعاه إلى الفتك، وقد سار ترتيب الأحداث وفقا للمقتضيات النفسية الشعورية لدى الشاعر، والمنطقية.

الشرط:

يتكون التركيب الشرطي من جملتين تربطهما كلمة الشرط، ((تتعلق جمل الجواب بالجملة الأولى لا تستغني عنها))[1] حسب نظرة علماء البصرة بينما ((النظرة الحديثة ترى أنها تتكون من جملتين إحداهما يصح أن تستقل بذاتها، والثانية لا يصح أن تستقل بذاتها وهي المصدرة بالرابط الشرطي))[2]، وهذا ما يسمى عند علماء المعاني بالتقييد بالشرط، ويعدون هذا التقييد لاعتبارات لا تعرف إلا بمعرفة ما بين أدواته من التفصيل، وقد خصوا من هذه الأدوات (إن، إذا، لو) لما لها من أحكام دقيقة بينما أحكام بقية الأدوات معروفة ومذكورة في كتب علم النحو والذي يهمنا الربط الذي يحدث بين أكثر من جملة ويتسع كلما تكررت أداة الشرط ومن ذلك في الحماسة ما رثت به زينب بنت الطثرية أخاها يزيد من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

إِذَا القَومُ أَمُّوا بَيْتَهُ فَهْوَ عَامِدٌ لأَحْسَنِ مَا أَمُّوا لَهُ وهْوَ فاعِلُهْ

إذا نَزَلَ الأَضْيَافُ كانَ عُذَوَّرًا على الحيِّ حتى تَسْتَقِرَّ مَرَاجِلُهْ[4]

إذا كَانَ حِينَ الجِدِّ أَرْضَاكَ جِدُّهُ وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شِئْتَ أَرْضَاكَ بَاطِلُهْ

في هذا الأنموذج اتسعت جملة الشرط كثيراً، وذلك عن طريق تكرار مكوناتها (أداة الشرط وفعل الشرط وما يلحقها من جمل مقيدة ومعطوفة، وقد وظفت الشاعرة (إذا)؛ لأنها تدل بأصل وضعها على أن الشرط مقطوع به؛ وهذه الدلالة تتناسب مع الرثاء في إبراز صفات الميت المدحية من جهة القطع في ثبوتها وهي تتشكل كالآتي:

أداة	فعل الشرط	جواب الشرط	الجمل التابعة
إذا	أمَّ القوم...	فهو عامد...	وهو....
إذا	نزل الأضياف....	كان عذورا...	حتى تستقر...
إذا	كان حين الجد...	أرضاك...	وذو باطل...

(1) د. محمود أحمد نحلة، في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤١٠/ ١٩٩٠، ٧١.

(2) المرجع نفسه، ص٧١.

(3) كتاب الحماسة، ٣٠٦/٢.

(4) العذور: السيئ الخلق القليل الصبر، المراجل: جمع مرجل وهو القدر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم توظف (إن) إلامرة واحدة فقط، وهي تدل بأصل وضعها على أن الشرط غير مقطوع به، ولا تستخدم إلا في الحكم النادر؛ فالجملة التي دخلت عليها (إن) تحمل مفرداتها معنىً سلبياً (الباطل)؛ لذا كانت (إن) المناسبة ؛ لعدم القطع بإسناد الباطل إلى المرثي، بل الاسناد يأخذ حكم الندرة، وكأنه لا يستخدم باطله إلا وقت الحاجة، ومن هنا انقلبت دلالة الجملة من السلب إلى الإيجاب. وهي تتشكل كالآتي:

إن شئت أرضاك باطله

ومن الملاحظ أن كل هذه الجمل ترابطت في هيئة أسلوب الشرط، والتفت حول المعنى النواة في الفكرة المتعلقة بمركز الثقل الشعوري (المرثي)، وإبراز صفاته المدحية (الكرم مع قومه و أضيافه، الجد) المقطوع بنسبتها إليه، و (الباطل)الذي حكمه حكم النادر في استخدامه، وبناء على هذا الموقف الشعوري فكل جملة ليست منفصمة عن الأخرى، بل تخدم الفكرة من جانب، وترتبط مع بقية الجمل في الدور الذي تلعبه لإبراز المعنى.

(ب) الروابط الدلالية:

يعد الربط الدلالي عند القدماء حسب ما توحي به المواضعة والاصطلاح في التسمية النقيض للربط اللفظي بالعطف (الوصل)، فسمي الفصل، ولعل ذلك مستقى من الدلالة المعجمية التي مفادها أن الفصل كل ملتقى عظمين من الجسد))[1] ، فكل عضو يتألف من أجزاء ويتصف بخصوصية ويؤدي وظيفة محدده، ويلتقي مع الآخر وهكذا يلتقي أعضاء الجسد في المفاصل لتكوين الهيكل العام للجسد، كذلك الجمل داخل المقطع تلتقي في تكوين الفكرة للمقطع، والمقاطع تلتقي في تكوين الجو العام للنص أو المعنى النواة، وبذلك ليس المقصود من الفصل الحجز والانقطاع، بل تعد هذه المواضعة هي الأنسب للدلالة على الربط بغير رابط لفظي والاستعاضة عنه بالرابط المنطقي، وهو عند علماء البلاغة ثلاث مراتب تتشكل كما يأتي:

كمال الاتصال ← شبه كمال الاتصال شبه كمال الانقطاع ← كمال الانقطاع

وعليه فالكلام يصل إلى أعلى مرتبة في الاتصال، وينحدر مثلها في الانقطاع وبين هذين المرتبتين مرتبة وسط هي شبه الكمال في المرتبتين.

كمال الاتصال:

والمقصود بكمال الاتصال أن تكون الجملة الثانية ملتبسة بالأولى، فتكون منها بمنزلة الوصف أو

---

(1) القاموس المحيط، باب اللام فصل الفاء مع الصاد، ص١٣٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التأكيد أو البدل أو عطف البيان، والجمل التي تترابط على هذا النحو بالتباس بعضها ببعض ((لا تحتاج لرابط لفظي لأنها كالشيء الواحد، وما دامت كذلك لا يصح أن يعطف الشيء على نفسه))[1]، ومثال ذلك ما قاله عبد الله بن المخارق[2] من [الطويل . ق: المتواتر]:[3]

مَتى يَشْتَمِلْ يَومٌ عليكَ ولَيْلةٌ يَلُحْ مِنْهُمَا في عَارِضَيكَ قَتِير[4]

جَدِيْدَانِ يَبْلى فِيهِمَا كُلُّ صَالحٍ حَثِيْثانِ هذا رَائحٌ وَبُكُورُ[5]

الجمل: متى يشتمل...، جديدان...، حثيثان...

التبست الجملتان الأخيرتان بالجملة الأولى من جهة أنهما جاءتا لتأكيد وبيان معنى الأولى، فعندما قال: إن الأيام إذا تداولت على الإنسان أظهرت عليه علامات الكبر والشيخوخة، جاء بالجملة الثانية لتأكد بقاء اليوم والليلة على حالهما لا يبليان ولكنهما يُبليان كل صالح

أي: سليم ، جاءت الجملة الثالثة لبيان سرعة إبلائهما.

ومما جاءت فيه الجملة الثانية بمنزلة البدل ما قاله كعب الأشقري[6] من [الكامل . ق: المتواتر]:[7]

فَكَأَنمَّا في المَالِ نَارٌ بَاشَرَتْ حَرْثًا قَدَ آذَنَ أَهْلُهُ بحصَادِ

كِبرٌ ووقْعُ حَوَادِثٍ نَزَلتْ بِنَا وَالفَقْرُ بَعْدَ كَرَامَةٍ وَمِهَادِ

الجملة الأولى: نفاد المال وإفنائه .

الجملة الثانية : أسباب نفاد المال.

الجملة الثانية بمعطوفاتها ملتبسة بالأولى التباس بدل البعض من الكل، وقد أوفت بتأدية المعنى لدلالتها عليه تفصيلات نفاد المال بما ذكر من: كبر، ووقع حوادث، وفقر بعض أسباب نفاد.

ومن الإيضاح قول ربيعة بن مقروم[1] من [المنسرح . ق: المتراكب]:[2]

---

(1) د/ أحمد سعد محمد: التوجيه القرآني للقرآت القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط٢، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٣٨٤.

(2) هو النابغة الشيباني عبد الله بن المخارق بن سليم بن خضيرة بن قيس بن سنان بن حماد الشيباني، شاعر بدوي من شعراء الدولة الأموية مدح عبد الملك بن مروان ومن بعده من ولده، انظر الأغاني، ٧/ ١٠٦، والمؤتلف، ص٢٩٤.

(3) الحماسة، ١/ ٢٥٥. وانظر ديوانه، تحقيق وشرح : محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨،ص٧٠: ٧٤.

(4) العارض: صفحة الخد، والقتير: الشيب وقيل هو أول ما يظهر منه.

(5) الجديدان: الليل والنهار، يبلى: يفنى، صالح: سليم، حثيث: سريع، الرائح: الذاهب في العشاء، البكور: الخارج من أول النهار.

(6) هو كعب بن معدان الأشقري، والأشاقر: حي من الأزد، شاعر فارس خطيب معدود من الشجعان، من أصحاب المهلب المذكورين في حربه على الأزارقة، استفرغ شعره في مدح المهلب وولده، انظر الأغاني ٢٨٣/١٤. ومعجم الشعراء، ٣٤٦.

(7) كتاب الحماسة، ١٤/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَصْبَحَ رَبيِّ في الأمر يُرْشِدني إذا نَوَيْتُ المَسيرَ وَالطَّلَبا

لاسَانِحٌ مِنْ سَوَانِحِ الطَّيرِ يُثْـ ـنِيني وَلا نَاعِبٌ إذَا نَعَبَا[٣]

فجملة لا سانح جاءت موضحة لجملة الإرشاد، وتفصل الجملة عما قبلها لكونها تفسيرا لها وتبيينا))[٤].

شبه كمال الاتصال: يكون في الجمل المستأنفة التي تكون جواباً لسؤال، ولأنها كانت جواباً لسؤالٍ مقدر كان اتصالها أقل؛ لاعتمادها على تقدير هذا السؤال الذي يربطها بالمعنى . من ذلك قول عبد الله بن الحشرج[٥] من [البسيط . ق: المتراكب]:[٦]

أَبْلِغْ لَدَيْكَ أَبَا لَيْثٍ مُغَلْغَلَةً وَالدَّهْرُ فِيهِ لِأَهْلِ الرَّأْيِ مُعْتَبَرُ[٧]

تَخُصُّ دُوني تمَيمًا في الرَّجاءِ فَإِنْ نَابَتْ عظِيْمَةُ أَمْرٍ قُلْتُمُ مُضَرُ

من الملاحظ أن جملة تخص... جواب عن سؤال مقدر بعد جملة (أبلغ لديك أبا ليث مغلغة) تقديره ما هي المغلغلة التي يبلغها؟ فكانت جملة تخص دوني... الجواب.

أما **كمال الانقطاع**: فهو أن تختلف الجملتان اختلافا تاما[٨] خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنىً أو معنىً لا لفظاً أو أن لا يكون بين الجمل المتفقة في الخبر والإنشاء (جامع).

ومن ذلك ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [المنسرح . ق: المتراكب]:[٩]

وَلا تُهِنْ لِلَّئِيْمِ تُكْرِمُهُ نَفْسَكَ حَتى تُعَدَّ مِنْ خَوَلَهْ[١٠]

جملة لا تهن...، وجملة تكرمه اختلفتا من ناحية الخبر والإنشاء.

---

(١) هو ربيعة ين مقروم الضبي بن قيس بن جابر بن خالد بن عمرو بن عبد الله، شاعر إسلامي مخضرم، كان أحد شعراء مضر في الجاهلية والإسلام، شهد القادسية، انظر الشعر والشعراء، ١/ ٢٣٦.

(٢) كتاب الحماسة، ٢/٤٥.

(٣) سانح الطير: ما أتى من اليمين إلى اليسار، وكانت العرب تتشاءم بذلك، والناعب: الغراب، ونعب : صوت.

(٤) عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧م، ٢/٦٢ وما بعدها

(٥) هو عبد الله بن الحشرج بن الأشهب بن ورد بن عمرو بن ربيعة بن جعدة، كان سيدا شاعرا وأميرا جوادا، انظر الأغاني١٢/٢٣.

(٦) الحماسة، ٢/٢٢٩.

(٧) المغلغلة : الرسالة

(٨) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٢٠٧.

(٩) كتاب الحماسة ج٢/ ص٣٣.

(١٠) الخول: العبيد والخدم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأما ما اختلف من جهة اللفظ والمعنى فنحو: قول ربيع بن أبي الحقيق اليهودي[1] من [البسيط . ق: المتراكب]:[2]

يَرْمِي إِليَّ بِأَطْرَافِ الهَوَانِ وَمَا كَانَتْ رِكَابي لَهُ مَرْحُولَةً ذُلُلاَ

أَنا ابْنُ عَمِّكَ إِنْ نابَتْكَ نَائِبَةٌ وَلسْتُ مِنْكَ إذا مَا كَعْبُكَ اعْتَدَلاَ

وقول المتوكل الليثي[3] من [الكامل . ق: المتواتر]:[4]

لاتَنْهَ عَنْ خُلُقٍ وَتَأْتي مِثْلَهُ عَارٌ عَليكَ إذا فَعَلْتَ عَظِيْمُ

ومما اتفقا إنشاء ولا جامع بينهما قول أبي نوفل[5] من [الخفيف . ق: المتواتر]:[6]

ما لِجَدِّي لا بَارَكَ اللهُ في جَدِّي الَّذِي لا يمَلُّ في تَعْذِيْبي

وأما في **شبه كمال الانقطاع**: فيكون الربط بين الجملتين برابط لفظي يوهم السامع بغير المراد فيستغني عنه نحو قول قرط بن قدامة الكلبي[7] من [الوافر . ق: المتواتر]:[8]

يَسِيرُ بِشَرْجَعٍ لا وَصْلَ فيهِ يَحَارُ الظَّنُّ فيهِ وَالعُيُونُ[9]

تَظَلُّ الطَّيرُ عَاكِفَةً عَلَيْهِ كَمَا عَكَفَتْ على الأُسْدِ العَرِيْنُ

ترك الربط بين جملة يسير...، وجملة يحار... ، وجملة تظل ...؛ لئلا يلتبس على السامع أن جملة تظل معطوفة على جملة يسير للقرب منها.

ومن أنواع الربط بين الجمل والمقاطع الاعتماد على الدلالة التخييلية والتصويرية القائمة على السرد القصصي كما قال عدي بن زياد من [المنسرح . ق: المتراكب]:[10]

مَاذَا تُرَجِّي النُّفُوسُ مِنْ طَلَبِ الـ مـ ـخَيرِ وَحُبُّ الحَيَاةِ كَاذِبُهَا

---

(1) هو شاعر جاهلي من بني قريضة، كان أحد الرؤساء يوم بعاث، وكان حليف الخزرج، التقى بالنابغة وشاطره الشعر فأعجب به النابغة وعده أشعر الناس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٢٢.

(2) كتاب الحماسة، ج١، ص٢٢٢.

(3) هو أبوجهمة المتوكل بن عبد الله بن نمشل بن وهب بن عمرو بن لقيط بن يعمر الشداخ، من شعراء الإسلام، وهو من أهل الكوفة، عاصر الأخطل واستنشده. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣١٤.

(4) كتاب الحماسة، ج١، ص٣٤١.

(5) من شعراء الحماسة، أورد له البحتري مقطوعة من ثلاث أبيات،ج٢/ ص٨٠، و لم اجد له خبراً عند غيره فيما عدت له .

(6) كتاب الحماسة، ج٢، ص٨٠.

(7) من شعراء الحماسة، ورد له مقطوعة من ست أبيات، ١/ ٢٤٤/٢٤٥، و لم أجد له خبراً في غير الحماسة مما عدت له.

(8) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٤٥.

(9) الشرجع: خشب يشد بعضه إلى بعض كالسرير يحمل عليه الموتى.

(10) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تَظُنُّ أَنْ لَنْ يُصِيْبَهَا عَنَتُ الـدَّهْرِ وَرَيْبُ المَنُونِ كَارِبُهَا[1]

ما بَعْدَ صَنْعَاءَ كَانَ يَعْمُرُهَا سَاداتُ مُلْكٍ جَزْلٌ مَوَاهِبُهَا[2]

رَفَّعَهَا مَنْ بَنى لَدَى قَزَعِ الـ ـمُزْنِ تَنَدَّى مِسْكاً محَارِبُهَا[3]

محْفُوفَةٌ بِالجِبالِ دُونَ ذُرَى الـ كَيْدِ فَمَا تُرْتَقَي غَوَارِبُهَا[4]

سَاقَتْ إِلَيْهَا الأَسْبَابُ جُنْدَ بَني الـ أَحْرَارِ فُرْسَانُهَا مَوَاكِبُهَا

بَعْدَ بَني تُبَّعٍ نَخَاوِرَةٍ قَدِ اطْمَأَنَّتْ بِهَا مَرَازِبُهَا[5]

وَالحَضَرُ صُبَّتْ عليهِ دَاهِيَةٌ مِنْ قَعْرِها أَيِّدٌ مَنَاكِبُهَا[6]

رَبِيَّةٌ لم تُوَقِّ وَالِدَهَا لحِبِّهَا إِذْ أَضَاعَ رَاقِبُهَا[7]

يتألف هذا المقطع من ثلاث متتاليات تتشكل كما يأتي:

١. تتكون الأولى من : ماذا ترجي... + تظن.... الرابط الضمير (هي) عائد على النفس.

٢ـ تتكون الثانية من : ما بعد صنعاء مقيدة بجملة كان الناسخة + رفعها ... + محفوفة بالجبال + ساقت مقيدة بالظرف (بعد) والرابط الضمير (هي) عائد على صنعاء .

٣. الحضر... + أيد... + ربية... والرابط الإشارة إلى الضمير المتعلق بالحضر.

في المتتالية الأولى حمل الشاعر نفسه على اليأس من الاطمئنان لهذه الحياة والركون عليها. وجعل من المتتاليتين الثانية والثالثة المعادل المنطقي الذي يثبت به صحة ما يقول، ومن الملاحظ أن ترتيب جملهما كان سردا ذكر فيه ما يتلاءم مع معطيات الشاعر الفكرية، وهي تعرضهما لريب الزمان بعد النعيم، والمفصل الذي التقت فيه هذه المتتاليات هو: التعرض لمصائب الدهر وأنها لا تفرق بين قوي وضعيف، بل كأنها تسرع في النزول بساحة من اطمأن إليها وركن بها، ويعد هذا الشأن الفكرة العامة، ومن هنا تضافرت ثلاثة عوامل للربط هي: العامل المنطقي وهو إيجاد

---

(١) عنت الدهر : شدته، والكارب: فاعل من الكرب، وهو الحزن والمشقة.

(٢) جزل: كثير.

(٣) القزع: السحاب المتفرق، والمزن : جمع مزنة وهي السحابة البيضاء، والمحارب: الغرفة المرتفعة.

(٤) الغوارب: الأعالي، والكيد أراد به كيد الله تعالى، والمقصود دون عرى السماء وأسبابها.

(٥) النخاورة: الأشراف الكرام، المرازبة: جمع مرزبان وهو الرئيس من الفرس.

(٦) الحضر: مدينة بالعراق كان يقال لملكها الساطرون، وأيد: شديدة.

(٧) ربية: فعيلة بمعنى مفعول من ربى يربو وهو الزيادة والنماء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعادل؛ لإثبات صحة المقارنة ومصداقية الفكرة، والعامل النفسي وهو: تعزية النفس في تساوي القوي والضعيف في التعرض لصروف الدهر، والعامل الفكري وهو : التيئيس من الركون إلى هذه الدنيا والاطمئنان بنعيمها وخيرها.

وقد تتضافر الروابط وتتنوع في المقطع الواحد بين الروابط اللفظية والإحالية والدلالية نحو قول لبيد من [الكامل . ق: المتدارك]:[1]

١. لَوْ كانَ شَيءٌ خَالِدًا لَتَوَاءَلَتْ عَصْمَاءُ مُؤْلَفَةٌ ضَوَاحِي مَأْسَلِ[2]
٢. بِظُلُوفِهَا وَرَقُ البِشَامِ وَدُونَها صَعْبٌ تَزِلُّ سَرَاتُهُ بِالأَجْدَلِ[3]
٣. أَوْ ذُوْ زَوَائِدٍ لا يُطَافُ بِأَرْضِهِ يَغْشَى المُهَجْهَجَ كَالذَّنُوبِ المُرْسَلِ[4]
٤. في نَابِهِ عِوَجٌ يُجَاوِزُ شَدْقَهُ وَيخَالِفُ الأَعْلى وَرَاءَ الأَسْفَلِ[5]
٥. فَأَصَابَهُ رَيْبُ الزَّمَانِ فَأَصْبَحَتْ أَنْيَابُهُ مِثْلَ الزِّجَاجِ النَّصْلِ[6]
٦. وَلَقَدْ جَرَى لُبَدٌ فَأَدْرَكَ جَرْيَهُ رَيْبُ الزَّمَانِ وَكَانَ غَيرُ مُثْقَلِ[7]
٧. لما رأى لُبَدُ النُّسُورَ تطايرَتْ رفعَ القوادمَ كالفقيرِ الأَعْزَلِ
٨. مِنْ تحْتِهُ لُقْمَانُ يَرْجُو نهْضَهُ وَلَقَدْ رَأَى لُقْمَانُ أَلاَّ يَأْتَلِي
٩. غَلَبَ اللَّيَالي مُلْكَ آلِ مُحَرِّقٍ وكَمَا فَعَلْنَ بِتَبَّعٍ وَبِهِرْقَلِ
١٠. وَالحَارِثُ الحَرَّابُ خَلَّى عَاقِلاً دَارًا أَقَامَ بِهَا ولم يَتَنَقَّلِ
١١. تَجْرِي خَزَائِنُهُ على مَنْ نَابَهُ جَرْيَ الفُرَاتِ على فِرَاضِ الجَدْوَلِ
١٢. حَتىَّ تحَمَّلَ أَهْلَهُ وقَطِيْنَهُ وَأَقَامَ سَيِّدُهُمْ ولم يَتَحَمَّلِ
١٣. والشَّاعِرُونَ النَّاطِقُونَ أَرَاهُمُ سَلَكوا سَبِيْلَ مُرَقَّشٍ وَمُهَلْهِلِ

---

(١) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٣٢،٢٣٣.

(٢) تواءلت: نجت، العصماء: أنثى الوعل، مأسل : اسم جبل.

(٣) البشام: شجر طيب الرائحة والطعم يتخذ منه مساويك، أي علق ورق البشام بظلوفها، السراة: المتن، الأجد: الصقر.

(٤) ذو الزوائد: الأسد في أرساغه زوائد مثل الزوائد في الإصابع، المهجهج: الذي يصيح به ويزجره، الذنوب: الدلو المرسل: المرسل بسرعة أي أن الأسد ينصب على الذي يزجره بسرعة كسرعة الدلو المرسل.

(٥) الشدق: طفطفة الفم من باطن الخدين

(٦) الزجاج النصل: أسنة الرماح التي انفلتت من قناتها.

(٧) لبد: أحد النسور التي اختار لقمان أن يعيش ما عاشت فكان آخرها لبد وفي المثل (أتى أبد على لبد)، والعرب تزعم أن النسر يعيش خمسمائة ويزعمون أن لقمان بن عاد أحد وفد عاد كان قد خير بين عمر سبعة أظب عفر في بلد وبين عمر سبعة أنسر كلما مات نسر عاد عمره إلى نسر فاختار عمر الأنسر، وكان آخرها لبد فمات لقمان عندما مات لبد، انظر فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م،١/ ٤٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذا المقطع تتابعت المتتاليات وتنوعت الروابط إلى الآتي:

ـ روابط لفظية وهي: الواو تكررت خمس عشرة مرة، وتنوعت بين ربط المتتاليات، والجمل، والمفردات، والفاء تكررت ثلاث مرات، وانفردت بربط الجمل دون المفردات، وأو وردت مرة واحدة ربطت بين متتاليتين تدور الأولى بجملها حول أنثى الوعل، والثانية حول الأسد ـ الروابط الإحالية وهي: ضمير المذكر الغائب المتصل البارز تكرر ست عشرة مرة، والمستتر تسع مرات، وضمير المؤنثة الغائبة المتصل البارز تكرر ثلاث مرات، والمستتر مرتين، ونون النسوة تكررت ثلاث مرات، وواو الجماعة تكرر مرتين، وضمير الجمع للغائب تكرر مرتين، والربط بالشرط ورد مرة مع له ومرة أخرى مع لما.

الروابط الدلالية:

كمال الانقطاع حيث فصل من جملة (غلب...)، في رقم(٩) فهي لا تتناسب مع ما قبلها في اللفظ والمعنى، وكمال الاتصال في البيت رقم (١٢) تجري... جري.

الربط المنطقي:

تم الربط المنطقي عن طريق إيجاد المعادل؛ لإثبات صحة دعوى: أن لاشيء خالد وتعدده وتنوعه لتأكيد وبيان تلك الدعوى. فتنوع المعادل بين الحيوان والإنسان، وتنوع الحيوان بين حيوانات لا تطير (أنثى الوعل، الأسد) ، وأخرى تطير (النسر)، وتعدد ورود الإنسان حسب الصفة الغالبة حتى أصبح رمزا تعرف به هذه الصفة فاختار الشاعر رموز الملك، والكرم، والشعر كما وظف من الحيوانات ما يدل على التحصن والمنعة في الجبال (أنثى الوعل)، والشجاعة (الأسد)، والخفة والقدرة على الطيران (النسر)، وخص من النسور لبدا أحد النسور السبعة التي

اختارها لقمان ليعيش ما عاشت، وكان لقمان يظن أن لبد لن يخذله ولن يعجز عن الطيران، ومجمل القول في هذا الشأن: إن الشاعر انطلق في أسلوبية الربط في هذا المقطع من الجملة الأولى

((لو كان شيء خالداً)) التي تعد الجملة النواة، وقد أفادت مع توظيف (لو) امتناع الخلود ولو تحقق؛ لتحقق للرموز السالفة الذكر، فكان معنى كل الجمل والمتتاليات مشدود إلى معنى الجملة الأولى، وكلها كانت خدمٍ لإثبات معنى تلك الجملة وتأكيده وبيانه، وتم توظيف الروابط لتكوين كيان خاص بكل متتالية، يميزها عن بقية المتتاليات من نواح عدة، وتتحد معها في بيان معنى الجملة الأم (لو كان شيء خالدا)، وباعتماد الشاعر على توظيف الرموز المذكورة وهي رموز تعكس موقفاً ملحمياً يدل على المنعة والغلبة والتمكن للتعزية بأن الكل متساو في عدم البقاء على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه الدنيا.

وبعد هذا العرض المفصل في تركيب الجمل والمتتاليات والمقاطع، لم يبق إلا استعراض بنية النص التركيبية والدور الذي تلعبه العناصر التعبيرية في النص على مستوى البنية الدلالية في ضوء تناسق الأفكار، ومشاركتها في بناء المعنى العام ((وبما تحمله من فكرة، أو إيحاء، أو إحساس، أو تركيب من ذلك، وتحدد وجهتها ـ كرسالة ـ من خلال سياقها وبنيتها))[1]، ووظيفة النص الاتصالية والاجتماعية والثقافية، وخصائص المؤلف، وعلاقة النص بالموضوع، وحدوده الزمانية والمكانية أو انفتاحه.

ومن إمعان النظر في كتاب الحماسة يجد المتتبع لمادته أن المؤلف جاء بنصوص كاملة داخل الباب، والضابط فيها ليس عدد الأبيات المقتطعة من قصيدة، وإنما تدوين القصيدة بجميع أبياتها؛ لاحتواء القصيدة لجميع أفكار الشاعر، كما يعد كل باب بجميع مقاطعه بمثابة النص، اعتمادا على فكر المؤلف الذي جمع مختارات تحت عنوان واحد، ويعد الكتاب كله أنموذجاً فريداً من النماذج التي طرقت موضوعا خاصا بجميع أفكاره الدالة عليه حيث طرق المؤلف فيه موضوعاً واحداً وجمع كل الأفكار والمعاني المتعلقة بالحماسة كغرض شعري، وهو الباب الأكبر في الشعر العربي كما تدل على ذلك المؤلفات في هذا المجال، وذلك يدل كما سنرى على تحقق الوحدة الموضوعية على مستوى القول الشعري وعلاقته بالقول والتصنيف الذي وصل ذروة التخصص بأن يحتوي مصنف كامل على موضوع أو غرض واحد.

ثانياً: تركيب النص :

ومن هذا التقسيم يمكن دراسة الخصائص التركيبية على المستويات الثلاثة: النص ضمن الباب، والباب، وعرض تناسق الأبواب، فمما مثل نصا داخل الباب ما قاله مطيع بن إياس من [المنسرح . ق: المتراكب]:[2]

١. **إنيِّ لَبَاكٍ على الشَّبَابِ وَمَا ... أَعْرِفُ مِنْ شِرَّتي وَمِنْ طَرَبي** [3]

٢. **وَمِنْ تَصَابيَّ إنْ صَبَوتُ وَمِنْ ... نَارِي إذا ما اسْتَعَرْتُ في لَهَبي**

٣. **أَبْكِي خَلِيْلاً وَلَيَّ بِبَهْجَتِهِ ... بَانَ بِأَثْوَابِ جِدَّةٍ قُشُبِ**[4]

٤. **على الأَحَمِّ الأَثِيْثِ مُنْسَدِلاً ... على جَبِيْنِي تَهَدُّلَ العِنَبِ**[1]

---

(١) د. كمال عرفات نبهان، العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣، ص٨٠.

(٢) الحماسة، ١٠٦/٢ وما بعدها.

(٣) الشرة: النشاط والرغبة

(٤) القشب: جمع قشيب وهو الثوب الجديد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥. كَانَ صَفِيِّ دُونَ الصَّفِيِّ وَذَا الـأَلْفَةِ مِنِّي في الودِّ وَالحَدَبِ[٢]
٦. كَانَ خَلِيْلِي على الزَّمَانِ فَإِنْ رَابَ بِرَيْبٍ أَبَى فَلَمْ يَرِبِ
٧. كَانَ إِذَا نمْتُ قَالَ: قُمْ فَإِذَا قُمْتُ سمَا بي لأَعْظَمِ الرُّتَبِ
٨. وَكَانَ أُنْسِي إذا فَزِعْتُ لَهُ وَكانَ حِصْني في شِدَّةِ الكُرَبِ
٩. وا بِأَبي أَنْتَ مِنْ أَخي ثِقَةٍ لوْ كَانَ تُغْني مَقَالَتي بِأَبي
١٠. إِنِّي لَبَاكٍ عليهِ أَعْولَهُ بِوَاكِفٍ إِنْ أَجُلْهُ يَنْسَكِبِ
١١. كُلُّ خَلِيْلٍ مضى فَفَارَقَني كانَ شَوَىً لَوْ ثَوَى فَلمْ يَغِبِ[٣]
١٢. قَارَعَهُ عَنِّيَ الزَّمَانُ فَقَدْ صِرْتُ لَهُ في الأَذَى وفي التَّعَبِ[٤]
١٣. وَيحْكَ يا دَهْرُ كَيْفَ جِئْتَ بما أَكْرَهُ جَهْرًا عليَّ من كَثَبِ
١٤. شَوَّهْتَني بَعْدَ مَنْظَرٍ حَسَنٍ كَأَنَّ فيهِ سَبَائِكَ الذَّهَبِ
١٥. قَلَبْتَ لَوْني إلى السَّوَادِ وَقَدْ بَيَّضْتَ رَأْسِي فَصَارَ كالعُطُبِ
١٦. مَازِلْتَ تَرْمِي مُخِي فَتُرْهِقُهُ وَتَنْتَحِي بِالفُتُورِ في عَصَبِي
١٧. حتى كَأَنِّيَ . وَلَمْ أَقُمْ . لَغِبٌ وَكُنْتُ أَعْلُو الذُّرَى بِلا لَغَبِ[٥]

مناسبة النص: يتحدث الشاعر عن الشباب والشيب عن طريق المقارنة بين حالتين ووضعه في كل حالة.

أما تقسيم النص:فقد قسم النص إلى قسمين: القسم الأول من البيت (١: ٩)، والقسم الثاني من البيت (١٠: ١٧) وكل قسم يحتوي على مقطعين فيما يأتي تفصيل ذلك:

القسم الأول:

. من البيت (١: ٤) يصف الشاعر الشباب الذي هو سبب حزنه.

. من البيت (٥: ٩) يتحدث عن حاله وكيف كان في هذه الحقبة الزمنية.

القسم الثاني:

. من (١٠: ١٢) يصف حزنه وما صار به من أذى.

---

(١) الأحم: الأسود، والأثيث: الغزير الطويل وأراد شعره.

(٢) الحدب: التعطف.

(٣) الشوى: أطراف الجسم، وثوى: أقام.

(٤) قارعه الزمان: غالبه فغلبه.

(٥) اللغب: الضعيف، ولغب السير فلان: أتعبه، واللغب: التعب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. من (١٣: ١٧) يصف حاله التي صار إليها بعد الشباب.

أما التركيب فكان على النحو الآتي:

اشتمل المقطع الأول على متتاليتين: احتوت الأولى على بيتين (١، ٢)، وقد بدأها الشاعر بالخبر الإنكاري (إني لباك) وعطف عليه بقية الجمل، وما أعرف...، ومن طربي...، ومن تصابي...، وقد قيد هذه الجملة بالشرط مع الأداة إن التي تفيد عدم القطع بالحكم، ومن ناري...، وقد قيدها بالشرط مع إذا التي تفيد القطع بالحكم.

كما افتتح نصه بالخبر الإنكاري ذي النبر المرتفع، بقصد رسم شخص وهمي أمامه تظهر عليه علامات الإنكار؛ لتحاشي إنكار من ينكر عليه البكاء على الشباب، وذهاب النشوة والطرب، والميل إلى اللهو والغزل، والشوق للأحبة، وهذه الأمور التي يبكي عليها من دواعي الإنكار؛ لذلك بدأ بالخبر الإنكاري، واحتوت المتتالية الثانية على البيتين (٣: ٤) وفيها خفت الانفعالية، فألقى الشاعر خطابه إلقاء خالي الذهن، وربطه مع الأول عن طريق تكرار أبكي، كما ربط الجمل داخل البيتين بواسطة الروابط الإحالية (الفعل + الضمير) في (ولى، وبان))، واستخدم في هذا المقطع الأساليب التخييلية المتمثلة في التجسيم (ناري)، والتشخيص (بان بأثواب جدة قشب)، واعتمد على المقارنة المنطقية بين الشعر الأسود الغزير الطويل، وبين العنب المتدلي.

وفي المقطع الثاني بدأ يستعرض حالته مع الشباب في الزمن الماضي، ورتب أحداث هذا العرض حسب العمق النفسي، والجو العاطفي للذات الشاعرة في اللحظة الآنية للإبداع الفني والقول الشعري، ومن الملاحظ أن أسلوبه أخذ طابع التكرار للفعل الماضي الناقص من البيت (٥: ٧)، وتغير الأسلوب بإضافة واو العطف ل(كان) مرتين في البيت الثامن، ولعل الشاعر عندما طال عليه العرض وكثر تكرار الأسلوب نفسه زاد الواو بقصد تنويع أسلوب النبر الخطابي، وتحاشي برود العاطفة الناتج عن إطالة التكرار، وفي البيت التاسع اختتم القسم الأول من النص بالدعاء
للشباب، وقد التفت في خطابه من الغيبة إلى الحضور بقصد استحضار الشباب، و إنزاله منزلة الحاضر الذي لا يغيب عن ذهنه إذا غاب عن واقعه.

القسم الثاني:.

من البيت (١٠: ١٢) كرر الأسلوب الذي بدأ به النص (إني لباك عليه)، ويعد هذا التكرار امتداداً لمدلولات جديدة متعلقة بمضمون النص، وكما انتقل من الإنكار إلى الخبر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الابتدائي في الأول عمل كذلك هنا (قارعه)، كما أن هذا المقطع هو نفس الأول من حيث الدلالة والفكرة، ولكنه اختلف عنه وزاد عليه بيان حالته الحاضرة؛ لذا كان هذا المقطع حلقة الوصل بين القسمين بغرض الربط والانتقال إلى بيان الوضع الحالي النقيض كما كان عليه؛ لذا وصف (عويله) على الشباب : أي ارتفع صوته بالبكاء، وكيف يجيل الدمع في عينه، وكيف يسيل دمعة دمعة، وشبه كل خليل فارقه بأطراف جسمه (شوى) لو أقام ولم يغب عنه، وينتقل إلى مغالبة الزمان لشبابه وكيف صار بعده في الأذى والتعب.

ومن البيت (١٣: ١٧) افتتحه بكلمة ويحك وهي منصوبة على المفعولية المطلقة لفعل محذوف بمعنى خسر وهلك))[١]، ثم انتقل إلى النداء والاستفهام الإنكاري الذي تزيد عمق

معناه كلمة (ويح)، وبعد ذلك عرض حاله (جئت بما أكره) مقيدة بالحال (جهرا)، وجملة شوهتني مقيدة بالظرف (بعد منظر)، وقلبت لوني..، ومازلت ترمي...، وتنتحي... وقد ربط متتاليات هذا المقطع عن طريق تكرار الفعل الماضي تاما وناقصا مع الفاعل أو الاسم (تاء المخاطب) أما في الجملة الأخيرة وظف التشبيه لعقد مقارنة بقصد البيان والإيضاح في البيت (١٤، ١٥، ١٧) ، وفي البيت (١٦) اعتمد على التشخيص في هيئة الاستعارة، ومن الملاحظ أن الشاعر قدم الشباب على الشيب في الذكر وذلك راجع إلى ترتيب المعنى في نفسه حيث قدم الأهم والمعني به، كما لم يذكر الشيب صراحة ، بل حذفه واكتفى بذكر ما يدل عليه من تبعاته وذلك يعكس عمق الشعور بكراهية الشيب، ومجمل القول فيما سبق: إن النص بجميع مقاطعه وما تحمله من أفكار تساهم في خدمة الجو العام للنص، وتدور حول المعنى النواة المتمثل في عمق الحزن على الشباب مع مدح زمانه واليأس مع الكراهية للشيب وعدم الرضى بتبعاته.

ثالثاً: تركيب الباب:

تعد عناوين الأبواب الرابط الموضوعي الذي تجتمع تحته أفكار المقاطع التي تستظل تحته بما يحمله العنوان من مدلول تدور حوله أفكار المقاطع وتتميز بما بينها في الدلالات، ومن ذلك الباب الثاني فيما قيل في الفتك الذي بدئ بقول منظور بن الربيع العامري[٢] من [الطويل . ق: المتدارك]:[٣]

أَلَمَ تَعْلَمُوا أَنيَّ إِذَا رُمْتُ فَتْكَةً بِحَرْبِي ولم أَنْظُرْ بِهِ أَنْ يُبَادِيَا

---

(١) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥، ص٢٩٣، و محمد الأنطاكي، المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط٦، ص٢٩٠.

(٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطعين من بيتين لكل مقطع فقط، ١/ ص٣٧، و لم أجد له خبراً في غير حماسة البحتري مما عدت له.

(٣) كتاب الحماسة، ٣٧/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَأُقْدِمُ إِقْدَامَ السِّنَانِ وَيَتَّقِي بيَ الأَشْوَسُ الصِّنْدِيْدُ إِنْ كانَ عَادِيَا

الفكرة التي يحملها هذا المقطع تدور حول العنوان وهي : البدء بالفتك وعدم الانتظار للعدو حتى يبدأ .

وفي قوله أيضا من [الطويل . ق: المتدارك]:[1]

وَكُنْ رَجُلاً ذَا مِرَّةٍ وَحَصَافَةٍ يُلاقِي العِدَى مِنْهُ بغِلْظَةِ جَانِبِ[2]

ولم ترَ مِثْلَ الفَتْكِ أَنهَى لِمُجْرِمٍ وَلا سِيَّمَا بِالماضِيَاتِ المَضَارِبِ[3]

يحمل هذا المقطع فكرة ثانية تدل على أن الفتك خير ما يُردع به المجرم المعتدي وينهاه عن غيه ولا سيما إذا كان بالسيوف القواطع .

وقول المرار بن سعيد الأسدي[4] من [الطويل . ق: المتدارك]:[5]

هَمَمْتُ بِأَمْرٍ أَنْ يَكُوْنَ صَرِيْمَةً زِمَاعاً وَأَنْ لا يُدْرِكُ المَهْلَ زَاجِرُ[6]

وما الفَتْكُ بِالأَمْرِ الَّذِي أَنْتَ نَاظِرٌ بِهِ عَاجِزِ الأَصْحَابِ ممَّنْ تُؤَامِرُ[7]

وما الفَتْكُ إِلاَّ بِالَّذِي لَيْسَ قَبْلَهُ أَمَارٌ ولمُ تجْمَعْ عَلَيْهِ المَشَاوِرُ

يحمل فكرة العزم على الفتك وقطع الأمر دون انتظار الزجر أو النظر فيه والتآمر، وتحديد الوقت وعلامات الفتك، وتحديد علاماته والمشاورة فيه.

وقول ضابئ بن الحارث البرجمي[8] من [الطويل . ق: المتدارك]:[9]

هَمَمْتُ ولم أَفْعَلْ وَكِدْتُ وَلَيْتَني فَعَلْتُ فَكَانَ المُعْولاَتِ حَلائِلُهْ[10]

وَمَا الفَتْكُ مَا شَاوَرْتَ فيهِ وَلا الَّذِي تخَبِّرُ مَنْ لا قَيْتَ أَنَّكَ فَاعِلُهْ

يدور معنى المقطع حول فكرة عدم المشاورة عند العزم على الفتك، وإفشاء ما يراد فعله.

---

(1) الحماسة، ١/٣٧.

(2) المرة: شدة الخلق وقوته، ورجل حصيف: جيد الرأي محكمه.

(3) الماضيات المضارب: السيوف القواطع .

(4) هو المرار بن سعيد بن حبيب بن خالد بن نضلة بن الأشيم بن جحوان الأسدي من مخضرمي الدولتين، انظر الشعر والشعراء، ٢/٥٨٨

(5) الحماسة، ١/٣٧.

(6) الصريمة: العزيمة على الشيء وقطع الأمر، الزماع: المضاء في الأمر، المهل: السكينة والتمهل.

(7) تؤامر: أي تأتمر مع غيرك، والأمار: الوقت والعلامة.

(8) هو ضابئ بن الحارث بن أرطأة بن شهاب بن عبيد بن خاذل بن قيس البرجمي، أدرك النبيﷺ، شاعر مخضرم فحل، كان كثير الشعر جعله ابن سلام في الطبقة التاسعة من الجاهليين، انظر الطبقات، ١/ ١٧١.

(9) كتاب الحماسة، ١/٣٧، ٣٨.

(10) الحلائل: جمع حليلة وهي زوج الرجل، المعولات: جمع معولة وهي النائحة الباكية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قول حارثة بن بدر التميمي[١] من [الطويل . ق: المتدارك]:[٢]

لا تَلْتَمِسْ أَمْرَ الشَّدِيْدَةِ بِامْرِئٍ إِذَا رَامَ حَزْمَاً عَوَّقَتْهُ عَوَاذِلُهْ[٣]

وَقُلْ لِلفُؤَادِ إِنْ نَزَا بِكَ نَزْوَةً مِنَ الرَّوْعِ أَفْرِخْ أَكْثَرُ الرَّوْعِ بَاطِلُهْ[٤]

وما الفَتْكُ إِلاَّ لِامْرِئٍ رَابِطِ الحَشَا إِذا صَالَ لم تُرْعَدْ إِلَيْهِ خَصَائِلُهْ[٥]

قصر الفتك على من يتحلى بالشجاعة ورباطة الجأش، ونفاه عن الجبان الذي إذا أراد حزما حال بينه وبين الحزم عذل العواذل.

وفي قول حارث بن ظالم المري من [الطويل . ق: المتدارك]:[٦]

عَلَوتُ بِذِي الحَيَّاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ وَهَلْ يَرْكَبُ المَكْرُوهَ إِلاَّ الأَكَارِمُ[٧]

فَتَكْتُ بِهِ لَمَّا فَتَكْتُ بخالِدٍ وَكَانَ سِلاحِيَ تجْتَوِيْهِ الجَمَاجِمُ

قصر الشاعر الفتك على الأكارم .

وقال العباس بن مرداس السلمي[٨] من [الطويل . ق: المتدارك]:[٩]

ما يُؤْمَنُ المَرْءُ الذي بَاتَ طَاعِماً وَبَاتَ على ظَهْرِ الفِرَاشِ المُمَهَّدِ[١٠]

جِنَايَةَ مِثْلِ السِّيْدِ يُصْبِحُ طَاوِيَا وَيَأْوِي إلى جُرْثُومَةٍ لم تُوَسَّدِ[١١]

يدور المعنى حول فكرة تحذير من كان حسن الحال من فتك من بات طاويا وهو سيئ الحال، وقد اعتمد على الصورة التشبيهية .

وقال مسعود بن عبد الله الأسدي[١٢] من [الكامل . ق: المتدارك]:[١]

---

(١) هو حارثة بن حصين بن قطن بن غدانة بن يربوع التميمي الغداني، من فرسان بني تميم ووجوهها وأجوادها، قال عنه أبو الفرج الأصفهاني ((وأحسب أنه أدرك النبيﷺ في صباه وحداثته وله أخبار في الفتوح))، انظر الأغاني، ٨/ ٣٤٨.

(٢) كتاب الحماسة،١/٣٩.

(٣) دخل الخرم على التفعيلة الأولى من هذا البيت، الشديدة: من مكاره الدهر، عاقته: أعاقته.

(٤) نزا: خاف وارتعد وأفرخ: فرخ الروع تفريخاً: ذهب.

(٥) صال: سطا وقهر، الخصال: مفردها خصيلة وهي لحم الفخذين والساقين والعضدين والذراعين.

(٦) كتاب الحماسة، ١/٣٩ ، ٤٠ .

(٧) ذي الحيات: سيف الحارث وسمي ذي الحيات لصورة حيتين كانتا فيه.

(٨) هو العباس بن مرداس بن أبي عامر بن حارثة بن عبد قيس السلمي، صحابي جليل، فارس مخضرم من المؤلفة قلوبهم، أسلم قبل فتح مكة ثم شهد الفتح وحنين، عاش حتى خلافة عمرﷺ انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٦.

(٩) الحماسة، ١/ ٤٠

(١٠) هذا البيت دخل تفعيلته الأولى الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع.

(١١) السيد: الذئب، والطاوي: الضامر، والجرثومة: ما اجتمع من التراب في أصول الشجر، وتوسد الشيء جعله تحت رأسه.

(١٢) من شعراء الحماسة، ورد له فيها مقطع من ثلاث أبيات فقط، ١/ ٤٠/٤١، ولم أجد له خبراً في غير الحماسة مما عدت له.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سَائِلْ بَني يَرْبُوعَ إِنْ لاقَيْتَهُمْ عَنْ ضَيْفِهِمْ يخْبرْكَ عَنْهُ خَابِرُ
بَاتُوا وَبِتُّ أُعِيْدُ سَيْفِي فِيْهِمُ إِنِّي بِقَتْلِهِمُ ذُؤَاباً ثَائِرُ[٢]
قَالُوا غَدَرْتَ فَقُلْتُ إِنَّ وَرُبَّمَا نَالَ العُلَى وَشَفَى الغَلِيْلَ الغَادِرُ

تدور الفكرة حول الحزم في الأخذ بالثأر الذي لم يثنه عنه الضيافة وأن يقال أنه غادر، والمعنى اتصاف من يريد الفتك بأعدائه بصفة الذئب : الفتك على حين غرة عندما يأمن العدو.

ومما سبق يمكن القول: إن كل مقطع يحمل فكرة عامة هي على التتابع: (البدء بالفتك، ردع المجرم بالفتك، الحزم في العزم على الفتك، السرية، الشجاعة، لا يفتك إلا من كان من الأكارم، التحذير من الفتك، العزم بالأخذ على حين غرة).

وعليه فكل الأفكار تصب في موضوع واحد هو عنوان الباب (الفتك) الذي يعد الرابط الموضوعي لهذه الأفكار، وقد تنوعت هذه الأفكار بناء على رؤية الشاعر ووسيلته وقدرته وتجربته، كما تكاد هذه الأفكار أن تكون هي أهم ما يغذي معنى الفتك في الحماسة العربية.

ومن دراسة أسلوب التركيب في شعر الحماسة تتضح عدة أمور هي:

١ـ أخذ شاعر الحماسة في تركيب الجملة بعدة أساليب مشتركة بين علم النحو وعلم المعاني وتمثلت في :

ـ الحذف : وارتكز فيه على تغييب اللفظ وتضمين العبارة معناه إذا دل على هذا المعنى العقل، أو العقل والشرع، أو ارتباط الكلام بمناسبة ما في ذهن المتكلم، وإلا فهو ضرب من الإبهام ولايصح الحذف إلا مع وضوح الدلالة، كما تميز في أسلوبيته بأنه أسلوب للاختصار
يخاطب به خواص الناس من أهل الحذق والفطنة القادرين على فهم معنى اللفظ المحذوف والمشاركة في إتمام العبارة.

ـ الإطناب : يعتمد على الذكر بدل الإقصاء، وقد اعتمد شاعر الحماسة على تكرار اللفظ والمعنى، وعلى تكرار المعنى دون اللفظ، وذلك يحدث إطالة في تركيب الجملة تساهم في هذه الإطالة الفرصة المسموحة للشاعر، والمرتكزة على مناسبة المقام ومراعاة الوضع اللغوي والتلاؤم
مع البناء الموسيقي، وعادة ما يستعمل هذا الأسلوب في المواقف الحافلة والمواطن الجامعة التي تتطلب زيادة الإيضاح والبيان؛ لأن هذه المواطن تجمع أشتات الناس، ويتميز هذا الأسلوب : بأنه

---

(١) كتاب الحماسة، ٤١/١.

(٢) الذؤاب: الذئب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يفيد المبالغة والتأكيد، ويزيد المعنى عند المتلقي؛ لذلك يخاطب به الخاص والعام من الناس، ويدل دلالة واضحة على فكر المتكلم وعواطفه، وهو إلقائي يعتمد على المتكلم.

ـ التقديم والتأخير: أخذ هذا الأسلوب في شعر الحماسة منحىً فكرياً متناسباً مع اهتماماته وتوجهاته الفكرية ودوافعه النفسية لما تميز به من مرونة كسر من خلالها الشاعر الرتابة المنطقية واعتمد على ميزاته التعبيرية العاطفية، والفكرية الشخصية.

ـ القصر: نحا فيه الشاعر منحى الإقناع بالاعتماد على أدوات وتراكيب تدعم الجانب التصديقي؛ لإزالة شك السامع أو تنبيهه، وقد يأخذ مساراً مدحياً أو هجائياً، أو إبطال دعوى وغالبا ما يستعمل قصر الموصوف على الصفة، كما أن قصر الصفة على الموصوف يدل على العظمة القصوى أو الدناءة السفلى من خلال نفي الشركة في الصفة مع جواز الاتصاف بغيرها.

ويعد القصر أسلوباً تصديقياً حوارياً يعتمد على انفعالية المتكلم، ويجمع بين أسلوبي النفي والإثبات، ويأخذ طابع الإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي.

٢. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات:

ـ مستوى تركيب المقطع: أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللفظية (العطف)، والإحالية (الضمائر، التكرار، الشرط)، والدلالية (كمال الاتصال، شبه كمال الاتصال، كمال الانقطاع، شبه كمال الانقطاع ، الدلالة السردية)، وقد يجمع بين هذه الأنواع، وهو يرسم من خلال مقطعة فكرة خاصة تساهم في البناء العام.

ـ مستوى تركيب النص: يأخذ الشاعر في تركيب النص بكافة أساليب الربط السابقة في الربط بين أفكار نصه لتكوين المعنى العام لنصه المتمثل في معاني الحماسة.

ـ مستوى تركيب الباب: يجمع الباب مقاطعاً ونصوصاً تحت عنوان واحد يسرد تحته المؤلف الأفكار ذات الصلة المعنوية بعنوان بابه.

وبذلك يأخذ بناء النص بالدلالة الجزئية المتمثلة في المضمون الذي يحمله المقطع، والدلالة المركبة المتمثلة في المضمون العام لمجموعة مقاطع ترسم فكرة أوسع داخل النص، والدلالة العامة لكل أفكار المقاطع والنصوص المندرجة تحت عنوان واحد داخل الباب.

وعليه، فالبناء النصي يفصح في كتاب الحماسة عن الوحدة الموضوعية على مستوى القول كما مر في الدلالة المركبة، وعلى مستوى الجمع كما في هيكلة أبواب الحماسة، وذلك ينفي عدم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثل الشاعر العربي للوحدة الموضوعية، بل ويثبت من خلال كتاب الحماسة أن الأديب العربي بلغ من التخصص الموضوعي في مجال الأدب مستوى رفيعا عدد فيه كافة أنواع الدلالات داخل الموضع الواحد، فقد اشتمل موضوع البحث (كتاب الحماسة) على أربعة وسبعين ومائة باب، كل باب يتكون من مقاطع ونصوص تحمل أفكارا متمايزة ومترابطة ببناء موضوع الباب الذي بدوره يحمل مضمونا مميزا عن بقية أبواب الكتاب، ومتصلا بالغرض العام موضوع الكتاب (الحماسة).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

أساليب الصورة البيانية

- التشبيه:
- المجاز :
- الكناية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل إنسان بطبيعته المعرفية الميالة لغريزة المحاكاة أو التمثيل يكتسب خبراته عن طريق حواسه التي تعد نوافذه الشخصية لإدراك عالمه الخارجي، ثم يتم تخزينها في ذاكرته بحيث تشغل حيزاً حسب درجة أهميتها عنده وملاءمتها لحياته اليومية وعلاقاته الشخصية، فإذا عرض له موقف مؤثر استدعى الأثر الرجعي لخبراته السابقة التي تم تخزينها في ذاكرته؛ ولاختيار المعادل الدال على أحد علاقات(المقارنة، التماثل، التماهي)، ومزجه بالعامل النفسي أو النشوة الشعورية، ورؤيته الشخصية لهذا الموقف حسب ((ما تغذى به من الصور المخزونة في الخيال))[1]، ثم يتم إخراجها إلى الوجود في قالب تعبيري يتنوع حسب الأجناس الأدبية، والذات المبدعة، وبذلك تكون هذه الصورة المخرجة غير المكتسبة، نتيجة لما طرأ عليها من إضافات الذات: النفسية والخيالية، وتزداد أهميتها تبعاً لجدتها من ناحية الخيال، وأثرها الناتج عن تناسبها مع الموقف، وجماليتها الصياغية، ويتم سحبها في قالب تعبيري يستطيع المزج بين خلجات النفس وشذرات الخيال مع المدركات الواعية؛ لتدل على رؤية خاصة يقدم من خلالها صياغة جديدة للواقع تبعا لهذه الرؤية الواقعة تحت سيطرة العوامل السابقة، وبهذه النظرة تكون الصورة ذات طابعين : الأول يأتي من جهة المادة الأولية أو الخامة المستقاة من الواقع، و ((تأتي من خبرة حسية))[2]، والطابع الثاني هو طابع الجدة المبني على خصوصية الذات التخيلية والعاطفية.

إذن هناك ثلاثة جوانب لتبلور الصورة هي:

. الجانب الشخصي: الخيال العاطفة

. الجانب المعرفي: الإدراك والتصور.

الجانب التعبيري الجمالي: الصياغة والتركيب

ولكل مرحلة من هذه المراحل وظيفة أو دور تلعبه في تكوين الصورة: فوظيفة الخيال: الابتكار وإيجاد الفكرة، ووظيفة الجانب المعرفي: التصور أو التنويع الذي يستنبط أو يشكل تلك الفكرة، ووظيفة الجانب التعبيري إظهار تلك الفكرة وتزويقها بكلمات ذات مغزى وتركيب واضح ومفهوم، ((فحيوية الخيال تبدو في الابتكار، والخصوبة في التصور، والدقة في التعبير))[3].

([1]) ر.ل برتب: موسوعة المصطلح النقدي، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ج٢/ ص١٨٨

([2]) المرجع نفسه، ج٢/ ص١٨٨.

([3]) ر.ل. برتب، ج٢/ ص١٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى أساس هذه المراحل تعددت النظرة إلى ماهية الصورة من قبل المدارس النقدية المختلفة، فالصورة عند الكلاسيكيين ((شيء مادي؛ لأنها نتاج تأثير الأشياء على حواسنا، وعلاقتها بالشيء من جهة، ثم بالفكرة من جهة ثانية))[١]، وهذه الرؤية نابعة من تمجيد العقل وإعلاء شأن المعرفة؛ لأن الإدراك أرقى من الخيال، ((وعالم الخيال آلي تتداعى فيه الصور بطريق آلي بينما الإدراك وحده خاصة الإنسان))[٢].

أما عند الرومانتيكيين ((فالتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة، وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة، وهي وحدها مظهر الجمال))[٣] والصورة عند البر ناسية تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم أو كأجزاء التمثال وينفذ الشاعر من ورائها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته))[٤]، ويميل النقاد السيميولوجيون إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية))[٥].

ومما سبق يمكن القول: إن كل مدرسة من المدارس السابقة ركزت على جانب من الجوانب وجعلته محور الصورة، فالكلاسيكيون اهتموا بجانب المعرفة والإدراك، والرومانسيون ركزوا على الجانب الشخصي العاطفي، واهتم أصحاب المدرسة البر ناسية بالجانب التعبيري، ومزج الرمزيون بين الجانب التصويري القائم على المحاكاة، والمعرفي القائم على المدركات الحسية. والحقيقة أن كل هذه الجوانب تكمل بعضها بعضاً، فلا يوجد خيال وتصور بدون إدراك كما لا يمكن تجريد الإنسان من الخيال والعاطفة، ولا يمكن إبراز صورة المشاعر وإخراجها إلى أرضية الواقع من غير تعبير لفظي، وعليه، فالصورة الناجحة هي التي تعتمد على أرضية صلبة من المدركات يتحرك عليها الخيال برشاقة في بزة تعبيرية تسحر الألباب.

ولا يمكن إهمال ونسيان بدايات إرساء قواعد التصوير والتخيل عند القدماء، وإن لم يوجد مصطلح (صورة)، و((لم يحدد مفهومها))[٦]، إلا أنهم اهتموا بالتقليد والمحاكاة والتخيل،((فمفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون أن الوجود منقسم في ثلاث دوائر : الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال

---

(١) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٢.

(٣) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص٧١ من Sartre: L,imagaination, P.31- 33.

(٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص٤٢١.

(٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٨،ص٣١١.

(٦) فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، ٢٠٠٠م، ص٢٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفنية))[1] ،والمحاكاة عند حازم ((محاكاة وجود أو محاكاة فرض))[2] ،وقسم التخيل إلى تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه))[3].

وعليه فأسس التصوير المتمثلة في التصور والخيال والمعرفة، والتعبير بارزة عند النقاد الأوائل.

وبما أن الصورة بمختلف مسمياتها هي: عبارة عن إعادة تشكيل صياغة الواقع حسب الانطباعات النفسية والخيالية التي تصل ذروتها عند الشاعر، فإن ((أنواعها وتسمياتها المتعددة بين الفنية والشعرية والأدبية والمجازية والبلاغية والبيانية لا تعدو أن تكون في حقيقة أمرها سوى معايير فنية تدخل في صميم النص))[4].

وبناءً على اعتماد الصورة على خلق صياغة جديدة للواقع يمكن القول : إن الأساليب البلاغية التي تحقق هذا المبدأ هي: التشبيه، الاستعارة، الكناية،كما أن بعض دراسات الصورة مالت إلى انتهاج الاتجاه البلاغي فأخذ التشبيه الجانب الأكبر في تشكيل الصورة وتوضيح مفهومها))[5]،وأخذت الاستعارة جانب التصوير والتماثل في تحويل الدلالات، وأخذت الكناية جانب التماهي والتداعي الرمزي للدلالات بينما المجاز لا يعتمد على أي علاقة من هذه العلاقات التي تعد صلب التصوير والابتكار والخيال ، وإنما يعتمد على علاقات المجاورة، وهي علاقات جاهزة ومعروفة مسبقا، ((فالعدول والانزياح الذي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة إذ إن العلاقة التي تجمع بين الطرفين طبيعية ومباشرة إن هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة سلفا))[6]؛ لذا اقتصرنا على هذه الأنواع للصورة كونها أهم أساليب التصوير مع الإلماح إلى أهم علاقات المجاز الواردة في كتاب الحماسة، وتحاشيا للتطويل والتشعب.

---

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر ، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م، ص١٧

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٩٢.

(3) المرجع نفسه، ص٩٣.

(4) د. فالح حمد الحمداني: الصوره البيانية في الحديث النبوي الشريف، مؤسسة الوراق، ط١، ٢٠٠١م، ص١٩.

(5) د. علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٢٤١.

(6) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص١٦، ١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن استقراء الصورة في كتاب الحماسة وجدت أن توظيفها حسب عصور شعراء الحماسة كالآتي:

جدول رقم (١.٣)

العصر الصور	التشبيه	الاستعارة	الكناية	المجموع
الجاهلي	١٣٨	١٨٠	٩٩	٤١٧
المخضرم	١٠٩	١٥٨	٧٩	٣٤٦
الإسلامي	١٥٨	٢٧٠	١١٢	٥٤٠
الدولتين	١٥	٣٣	٩	٥٧
العباسي	٣٦	٦٩	٢٦	١٣١
المجهول	١٤٢	٢٢٩	١٢٦	٤٩٧
الممجموع	٥٩٨	٩٣٩	٤٥١	١٩٨٨

ومن الجدول السابق تكررت الصورة بأنواعها (التشبيه، الاستعارة، الكناية) ١٩٨٨ مرة و بنسبة (٣٠%) للتشبيه، (٤٧.٢٣%) للاستعارة، (٢٢.٦٩%) للكناية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعد التشبيه من الأساليب البيانية المرتكزة على المقابلة بقصد الإبانة والتوضيح ؛ لإيصال الغرض بطريقة تعتمد على الإثارة القائمة على ابتكار الصورة القريبة للذهن والمتناسبة مع المقصد، كما تعتمد على التوضيح والإبانة من جهة عقد النسب المنطقية وإثبات وجه من وجوه المدرك القريب للحس أو العقل للطرف الآخر من المقارنة بحيث يلتقيان في جامع معنوي واحد يكون أقوى في المشبه به .

ومن تتبع القرآن الكريم نجد أن مادة (شبه) التي وردت في أحد عشر موضعاً[1] تحمل معنى

. والتشبيه لغة : المماثلة والمحاكاة، وهو مصدر من فعل شبه يقال: ((شبه بهذا تشبيها))[4] و (الشبيه) مثل كريم، و (الشِبه) مثل حمل (المشابه)، وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لصفة جامعة بينهما، وتكون الصفة ذاتية ومعنوية، فالذاتية نحو: هذا الدرهم كهذا الدرهم، وهذا السواد كهذا السواد، والمعنوية نحو: زيد كالأسد أو كالحمار أي في شدته أو بلادته، وأشبه الولد أباه وشابهه إذا شاركه[5].

([1]) تفسير وبيان مفردات القرآن، إعداد: د/ محمد حسن الحمصي، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩، ص١١٧-١٨.

([2]) سورة النساء، آية [١٥٧].

([3]) سورة البقرة، آية [١١٨].

([4]) د. ديزيرية سقال: علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٤٧.

([5]) أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المكتبة العلمية، بيروت، ج١، ص٣٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن استعراض التشبيه عند النقاد العرب نجد أن الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) تعرض له من ناحية الموازنة بين قولين))[1]، ولعل المبرد (ت: ٢٨٥هـ) أقدم من وضع حدا للتشبيه فقال: واعلم

(1) البيان و التبيين، ص١٤، ١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن للتشبيه حدا فالأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه، فإنما ينظر للتشبيه من وجوه وقع))[1] ،وتابعه في التركيز على وجه الشبه قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ)[2] ،وزاد على ذلك العسكري: أن أحد الموصوفين ينوب مناب الأخر بأداة التشبيه نام منابه أو لم ينب))[3]، ويعد تعريف ابن رشيق للتشبيه امتداداً طبيعياً لتعريف المبرد، وترجمة حرفية لرأي قدامة))[4]، والتشبيه عند الرماني (ت: ٦٣٨ هـ) يقوم على ((العقد على أن أحد الشيئين سد مسد الآخر في حس أو عقل))[5]، وتابعه الباقلاني (ت: ٤٠٣هـ)[6]، ومن هذه التعريفات نجد أن نقاد هذه المرحلة ركزوا على الصورة التشبيهيه من جهة التماثل في الالتقاء، والعقد بين طرفي الصورة، بينما التشبيه عند عبد القاهر نوع من أنواع الإثبات[7] ،وتابعه في ذلك بن الأثير (ت:٦٣٧هـ)[8]، وسلك بن حمزة (ت: ٧٤٩هـ) نفس الطريق في تعريف التشبيه: بأنه الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها))[9] ،ومن ذلك فكل التعريفات تدور حول التناسب بين طرفي الصورة في (الجامع المعنوي)، ووظيفة الإثبات، وهذا ((يرتد إلى الأشكال والهيآت الخارجية، ويقوم على ملاحظة نوع من النسب المنطقية بين الأطراف المقارنة، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي))[10]. هذا من ناحية المفهوم والصياغة أما من الناحية الفنية، فأجود التشبيه عند العسكري يأتي على أربعة أوجه هي: ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ما له قوة فيها))[11]، ويظهر من هذا القول : إن التشبيه الجيد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد))[12]،وعليه فنظرة البلاغيين إلى التشبيه تفتقر للحس الفني الجمالي الذي يوجد عند الجرجاني والمتمثل في ((أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبه، وأكسبها منقبة، ورفع

---

(١) الكامل ، ج٢/ ص٥٤.

(٢) نقد الشعر، ص١٠٨.

(٣) الصناعتين، ص٢٣٩.

(٤) انظر محمد علي الصغير، أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافي،بغداد، ص٦٣.

(٥) النكت في إعجاز القرآن، ص٧٤.

(٦) انظر إعجاز القرآن، ص٢٦٣. ٢٦٤.

(٧) انظر أسرار البلاغة، ص١٠٢.

(٨) المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ص٣٨٨.

(٩) الطراز، دار الكتب بيروت، ج٣/ ص١٦١.

(١٠) جابر عصفور: الصورة الفنية ،دار التنوير، بيروت،ط٢، ١٩٨٣، ص١٧٣.

(١١) الصناعتين، ص٢٤٠، ٢٤١.

(١٢) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس))[1]، فالتشبيه عنده ليس مجرد((وقوع التشبيه في بعض جهات طرفيه))[2] ، بل قيمة فنية ترتكز على إعادة صياغة المعاني، وإبرازها في صورة غير صورتها الأصلية، فتشكل صورة جديدة تثير كامن النفس. كما ميز بين التشبيه الفني والتشبيه المبتذل، والتشبيه يقع عنده ((من جهة الشكل والصورة، واللون، أو جمع الصورة واللون، ومن جهة الهيأة))[3] ،ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر حسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة والتفصيل، ((فكلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد))[4].

أما في العصر الحديث، فإن ((التعاطي مع التشبيه في النص الأدبي... من خلال مفهوم الصورة الشعرية وتنوعها تبعاً: لذاتية الأديب، والنوع الأدبي، والاتجاه الأدبي، والعصر والسياق التعبيري العام للخطاب الأدبي))[5] بمعنى الأخذ بجميع الملابسات المحيطة بالقول حسب تنوع الأجناس الأدبية.

ومهما يكن فإن فنية الصورة التشبيهية قديما وحديثا تقوم على الازدواجية بمعنى أن الصورة التشبيهية القائمة على المقارنة بين طرفين تقوم على الأخذ من كل طرف ما يتناسب مع الطرف الأخر من مدلولات، ومن خلال المزج المعنوي بينهما يتم خلق صورة جديدة، ولا يمكن القول : إن الصورة جديدة مهما تكررت تبعاً للتنوع المذكور، فلا بد من توخي عنصر الجدة في الأخذ؛ لأن كثرة تكرار الصورة على الذهن يفقدها حيويتها وإثارتها ، فيصبح شأنها شأن الذهب والنحاس اتحدا في الشكل واختلفا في القيمة. ومن تتبع واستقراء الصورة التشبيهية عند شعراء الحماسة وجدت أن ورودها عندهم بعد استبعاد التشبيه الذي لا يرسم صورة كان كالآتي:

جدول رقم (٢.٣)

العصر	جاهلي	مخضرم	إسلامي	الدولتين	عباسي	مجهول	المجموع
التشبيه	١٣٨	١٠٩	١٥٨	١٥	٣٦	١٤٢	٥٩٨
النسبة	%٢٣.٠٨	%١٨.٢٣	%٢٦.٤٢	%٢.٥٠	%٦	%٢٣.٧٤	

(١) أسرار البلاغة، ص٩٣.

(٢) ابن ناقيا البغدادي: الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د.محمدرضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢، ص ٤٣.

(٣) أسرار البلاغة، ص٩٠.

(٤) أسرار البلاغة، ص١٣٨.

(٥) صبحي البستاني، الصورة الشعرية، ص١١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الجدول يوضح نسبة ورود التشبيه في ديوان الحماسة ولا يمكن الاعتماد عليه في معرفة النسب لتوظيف نوع من أنواع الصورة لبقية الأنواع؛ لذا لا بد من إيجاد النسب بين أنواع الصورة حسب الجدول رقم (١.٣) كما يأتي:

جدول رقم (٣.٣)

العصر / الصورة	التشبيه	الاستعارة	الكناية
الجاهلي	%٣٣.٠٩	%٤٣.١٧	%٢٣.٧٤
المخضرم	%٣١.٥٠	%٤٥.٦٦	%٢٢.٨٣
الإسلامي	%٢٩.٢٦	%٥٠	%٢٠.٧٤
مخضرمي الدولتين	%٢٦.٣١	%٥٧.٨٩	%١٥.٧٩
العباسي	%٢٧.٤٨	%٥٢.٦٧	%١٩.٨٥
المجهول	%٢٨.٥٧	%٤٦.٠٨	%٢٥.٣٥
المجموع	%٣٠	%٤٧.٢٣	%٢٢.٦٩

ومن خلال الجدول السابق نجد أن توظيف التشبيه بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى حسب العصور يأخذ منحاً تنازلياً حيث جاء العصر الجاهلي أولاً بنسبة (٣٣.٠٩%)، ثم المخضرمون بنسبة (٣١.٥٠%)، ثم الإسلاميون بنسبة (٢٩.٢٦%)، ثم العباسيون بنسبة (٢٧.٤٨%)، ثم مخضرمو الدولتين بنسبة (٢٦.٣١%)، وعليه فهذا المنحى أخذ خطاً تنازلياً مستقيما من العصر الجاهلي إلى مخضرمي الدولتين، ثم حدث انحناء فأخذ الخط الاتجاه العكس وأصبح تصاعديا عند العباسيين، ولكن يظل المسار مسارا مستقيما إذا ما استثنينا مخضرمي الدولتين باعتداد قلة المادة العلمية الواردة في كتاب الحماسة والتي لا تكفي لإصدار حكم حيث لم تمثل إلا نسبة (٢.٥٠%) من المجموع الكلي، وبناءً على هذه النسبة، ووقوع شعراء هذه الحقبة بين عصرين متمايزين بحيث لو أضفنا هذه النسبة على الإسلامي لصارت (٢٨.٩٨%)، أو على العباسي لصارت (٢٧.١٣%)، وعليه يظل المسار مسارا تنازليا من غير تحول، وهذا المنحى أو المسار لشعراء الحماسة تدرج في العدول عن الصورة المباشرة المعتمدة على التشبيه يقابلها في الجانب الآخر الصورة المعتمدة على التوحد وتناسي التشبيه التي أخذت اتجاهاً عكسياً كما سنلاحظ وذلك يعطي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدلولات ويفسر بعض الملابسات البيئية والاجتماعية التي سيتم تناولها في موضعها المناسبة.

أنواع التشبيه:.

جاء التشبيه في كتاب الحماسة في المرتبة الثانية بعد الاستعارة بنسبة (٣٠%)، وقد ورد بجميع أنواعه (المرسل، المجمل، المؤكد، البليغ، الضمني، المقلوب، التمثيل).

التشبيه المرسل المفصل: .

يعد التشبيه المرسل المفصل القاعدة التي تقاس عليها بقيت أنواع التشبيه لاستيفائه جميع عناصر الصورة المعتمدة على المقارنة التشبيهية وهي: ((المشبه، المشبه به))، ويسميان ركني التشبيه، و(الأداة، ووجه الشبه)، و ((هذا الاستيفاء يحد من التخيل))[١] عند السامع، كما أن ((بناء هذا النوع من التشبيه لا يتطلب صنعة كثيرة، و تفنناً خاصاً، ولعله شاع في الكلام أكثر من غيره))[٢] ، وغالباً ما يستعمل في الأمور التي تتطلب توضيحاً وإقناعاً ؛ لاعتماده على المباشرة))[٣] التي تجعل الصورة قريبة للذهن، فلا يحتاج المتلقي إعمال فكره لإدراك كنهالصورة ومفاد الكلام،((خاصة أن أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصورة في أوضح مظهر مشبعة بأبين دلالة، وإن خلت من العمق أحياناً))[٤].

ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في كتاب الحماسة وجدت أنه تكرر (٢٣٠) مرة وبنسبة (٣٨.٤٦%)، وبذلك جاء في المركز الأول بالنسبة لبقية أنواع التشبيه الأخرى والأدوات المستخدمة في العقد بين طرفيه هي :

. الكاف : تكررت (١٥١)، وبنسبة (٦٥.٦٥%).

. كأن: تكررت (٥٤)، وبنسبة (٢٣.٤٨%).

. مثل: وردت أربع وعشرين مرة، وبنسبة (١٠.٤٣%).

. شبه: لم ترد إلا مرة واحدة.

كما تنوعت أساليب شاعر الحماسة بين الإتيان بوجه الشبه أو ما يناسبه، وبين السير على النهج المنطقي في ترتيب عناصر الصورة (مشبه + أداة + مشبه به + وجه الشبه)، أو كسر هذه الرتابة كما سيأتي:

---

(١) عبد الله الصعفاني: تشكل الصورة ودلالتها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢م،ص٢٤.

(٢) الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٣.

(٣) علي علي قلي: الصورة البيانية في شعر الزبيري، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية،٢٠٠٥م، ص٨٩.

(٤) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمما ذكر فيه وجه الشبه أو ما يناسبه قول سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:[1]

أَنَا ابْنُ جَلا وَطَلاَّعُ الثَّنَايَا مَتى أَضَعُ العِمَامَةَ تَعْرِفُوني
صَلِيْبُ العُودِ مِنْ سَلَفِي نَزَارٌ كَمِثْلِ البَدْرِ وَضَّاحُ الجَبِينِ
كَذِي لُبَدٍ يَصُدُّ الرَّكْبَ عَنْهُ وَلا تُؤْتَى فَرِيْسَتُهُ لحِينِ

في هذا المثال صورتان الأولى: مشبه (نزار) أداة (كمثل) مشبه به (البدر) الجامع (الوضوح).

الصورة الثانية: مشبه محذوف (نزار) الأداة (الكاف) المشبه به (ذي لبد) الجامع (يصد الركب) المناسب للشجاعة، ففي الصورة الأولى اكتملت عناصر المقارنة المنطقية، وذكر الجامع صراحة (وضاح الجبين) بينما في الصورة الثانية حذف المشبه واكتفى الشاعر بذكره في الصورة الأولى، كما لم يذكر المشترك المعنوي صراحة (الشجاعة)، بل ذكر ما يناسبها (يصد الركب)، ومن الملاحظ أيضا أن طرفي المقارنة في هاتين الصورتين حسيان.

ومن الأساليب المستخدمة في هذا النوع خلق مشترك معنوي جديد غير الشائع كقول النابغة الذبياني من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَآ عَنْكَ وَاسِعُ

فالشايع في صورة الليل السواد والترميز به للظلم والجهل ونحو ذلك، لكن هنا وظفه الشاعر لصفة مغايرة لتلك الصفة وهي الإدراك وسعة الانتشار حيث لا يوجد مكان إلا ويدركه الليل، لذا عقد الشاعر المقارنة في صورته على هذا الأساس.

ومما كسر فيه رتابة القاعدة المعروفة توظيف كأن فيأتي السياق كالآتي: (أداة + مشبه + مشبه به + الوجه الجامع)،كما قد تسير على غير هذا السياق ومن ذلك قول الطرماح من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

مَلأْتُ عليهِ الأَرْضَ حَتىَّ كَأَنهَّا مِنَ الضِّيْقِ في عَيْنَيْهِ كِفَّةُ حَابِلِ

تشكلت الصورة كما يأتي: أداة (كأن) مشبه (ضمير الوصل العائد على الأرض) الجامع (الضيق) مشبه به (كفة حابل)، فقد قدم الجامع على المشبه به، وقد تولدت هذه الصورة من صورة كنائية

(1) كتاب الحماسة، ج1/ ص44.
(2) كتاب الحماسة، ج2/ ص272.
(3) كتاب الحماسة، ج2/ ص251.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تدل على البغض الزائد والمتنامي لدرجة أنه ملأ عليه الأرض فكأنه يراه في كل مكان فيها، فضاقت عليه وهي الفسيحة الواسعة ضيق حبال الصياد، ولا يخفى ما لتوالد الصور من دور في خلق صور جديدة تكسر ربقة التقليد.

ومن أنواع التشبيه ما قصد به التفصيل، ولم يمر على حكم الجمل ما ورد في شعر صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتواتر]:[1]

وَإِنَّ ظُنُونَ المَرْءِ مِثْلُ سَحَائِبٍ لَوَامِعَ مِنْهَا مَاطِرٌ وَجَهَامُ

لم يكتف الشاعر بتشبيهها بالسحائب، وإنما فصل فزاد لوامع كما أن طرف الصورة (الظنون) مجرد والسحائب (حسي).

ومما سبق يمكن القول: إن التشبيه المرسل المفصل يعتمد على اكتمال عناصر الصورة المؤدية إلى المباشرة، ولكن الشاعر الفذ لا يعدم الأسلوب الذي يخلصه من المباشرة وكسر الرتابة المتعارف عليها إما بتكثيف الصورة وتعددها، والحذف، والتقديم والتأخير ،وتوالد الصور وإيجاد مشترك معنوي غير الشائع، والتفصيل، وكلها أساليب تكسب الصورة الجدة، فيضع الشاعر عليها بصماته التي تميزها عن صور من سواه من خلال التنوع الأسلوبي الذي يخرجه من دائرة التقوقع، والاعتماد على نتاج الغير، فيكسب صورته الغيرية والجدة ويمزجها بمكنونات نفسه المسحوبة على نسقه التركيبي، والموجهة بفكره الخلاق والمبدع للصورة.

التشبيه المجمل:.

في هذا النوع من الصورة التشبيهية تقل المباشرة؛ ((لأن الشاعر أجمل الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه وتركها غائمة يضرب الخيال في كل اتجاه حتى يتسنى له تحديدها))[2]، وباختفاء الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به يتيح الشاعر فرصة المشاركة في إتمام الصورة، وبذلك تحدث ازدواجية تخيلية لرسم الصورة مما يجعل هذا النوع من التشبيه ((يكتسب أبعاداً دلالية وإيحائية غير متوفرة في التشبيه المعلل))[3]؛ لذا ير تقي التشبيه المجمل على المفصل في فنيته وإمتاعه؛ لما يتطلبه من المتلقي من إعمال فكر وسعة خيال، وذائقة فنية، ومعرفة بالأشياء تمكنه من الوقوف على المقصود.

---

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٦٤.

(2) محمد العامري: الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م، ص١٥٦.

(3) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تكرر هذا النوع من التشبيه عند شاعر الحماسة خمساً وتسعين مرةً، وبنسبة (١٥.٨٩%) إلى بقية أنواع التشبيه، والأدوات المستخدمة في هذا النوع هي:

. الكاف: وردت في سبعة وأربعين موضعاً، وبنسبة (٤٩.٤٧%).

. كأن: وردت في سبعة وثلاثين موضعا، وبنسبة (٣٨٩٥%).

. مثل: تكررت تسع مرات، وبنسبة (٩.٤٧%).

. شبه: وردت مرة فقط.

. سيان: وردت مرة فقط في جميع الديوان.

ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه ما قاله زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتدارك]:[١]

إذا قَالَ أَوْفى بِالَّذِي قَالَ كُلَّهُ كَعَينِ اليَقِينِ رَأْيُهُ وَمَوَاعِدُهْ

الصورة: الأداة (الكاف) المشبه به (عين اليقين) المشبه (رأيه وموعده) المشترك المعنوي (محذوف وتقديره صدق التحقق، ففي هذا المثال كسر الشاعر رتابة النسق، فقدم الأداة والمشبه به على المشبه، وحذف المعنى المشترك؛ ليزيد في عمق صورته، واعتمد على توالد الصورة، فشخص اليقين وجعل له عين، وكأنه بذلك يحاول تجاوز الاعتماد على طرفين مجردين؛ بهذا التشخيص الذي أعطى لليقين صورة حسية بدلا من التجريد.

ونحو ذلك ما قاله يحي بن زياد من [الخفيف . ق: المتواتر]:[٢]

إِنْ أَكُنْ قَدْ رُزِئْتُ أَسْوَدَ كَالفَحْـمِ فَأُعْقِبْتُ مِنْهُ مِثْلَ الثُّغَامَهْ

في هذا المثال صورتان : الأولى تشبيه مفصل

المشبه	الجامع	الأداة	المشبه به
محذوف (الشباب)	أسود	الكاف	الفحم

الصورة الثانية محل الشاهد :

المشبه	الأداة	المشبه به	الجامع
الشيب	مثل	الثغامة	محذوف (البياض)

هنا حذف الشاعر المشبه؛ لدلالة الوضع والعقل عليه، فإذا كان قد رزئ الشباب فعقلا أنه

(١) كتاب الحماسة، ج١/ ص٣٨٤.

(٢) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد أعقب بدله بالشيب فشبهه بالثغامة، وهي نبته جبلية ذات زهر أبيض ، وعليه يحتاج المتلقي في هذه الصورة إمعان الفكر لإدراك المشبه، وثقافة واسعة ومعرفة الأشياء للإحاطة بالصورة وإكمال ناقصها وإدراكه.

ج التشبيه المؤكد:.

من أنواع التشبيه المتحول عن قاعدة التشبيه المفصل؛ لاعتماده على حذف الأداة))[1]؛ ولهذا الحذف و التغييب يكون طرفي الصورة أقرب إلى التوحد منه إلى التشبيه كما في المرسل والمجمل ولا يعني هذا أنه يقوم على غير المقارنة، وعقد صلة بين طرفي التشبيه، ((فالتشبيه عموما يفيد الغيرية ولا يفيد العينية : بمعنى أن طرفي التشبيه لا يتداخلان أو يتفاعلان، بل يظل هذا غير ذاك، ومتمايزاً عنه))[2] . ومن تتبع هذا النوع من التشبيه في الحماسة وجدت أنه تكرر (٨٩) مرة، وبنسبة (١٤.٨٨%)إلى بقية أنواع التشبيه محتلاً بذلك المنزلة الرابعة بعد التشبيه البليغ والأسلوبية المستخدمة في نسق هذا التشبيه هي .

. عدم الاعتماد على تكرار وجه الشبه، وذلك في ثمانية وأربعين موضعاً وبنسبة (٥٣.٩٣%)، ومثال ذلك ما قاله كثير بن عبد الرحمن من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

هُوَ العَسَلُ الصَّافي مِرَارًا وَتَارَةً هُوَ السُّمُّ مَذْرُورًا عَلَيْهِ الذَّرَارِحُ[4]

المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

هو محذوفة العسل + السم الصافي + مذرورا عليه الذرارح

في هذا المثال أخرج الشاعر صورته من دائرة التشبيه المرسل بحذف الأداة، كما لم يصعد به إلى منزلة التشبيه البليغ، لما جاء به من تفصيل وتقييد (الصافي، مذرور عليه الذرارح)، وفي الصورتين

ذكر ما يناسب المشبه به ليسنده إلى الممدوح، ولكنه في الأولى ذكره صريحاً (الصافي)، بينمافي الثانية أشار إليه إشارة بحيث يلمح من الكناية (مذروراً عليه الذرارح)، بمعنى شدة الفتك.

. الأسلوب الثاني : توظيف تكرار وجه الشبه، وقد جاء في (٤١) موضعا، وبنسبة

---

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية، ص٤٩.

(٢) د. عبد الفتاح لاشين: الخصومات النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، ٩٦.

(٣) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٩٩.

(٤) الذرارح: جمع ذراح وذرارح ...وهو دويبة أعظم من الذباب شيئاً، مجزع مبرقش بحمرة وسواد وصفرة، لها جناحان تطير بها، وهو السم القاتل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٤٦.٠٧%)، ومثال ذلك ما قاله طريح بن إسماعيل من [البسيط . ق: المتراكب]:[١]

وَالشَّيْبُ يَطْوِي الفَتىَ حَتىَّ مَعَارِفَهُ نُكْراً وَمَنْ كَانَ يَهْوَاهُ بِهِ مَلَلُ

يَبْلَى بَلَى البُرْدِ حَتىَّ بَعْدَ قِوَّتِهِ وَهْنٌ وبَعْدَ ثَنَاءِ خَطْوِهِ رَمَلُ

الصورة: المشبه + الأداة الوجه الجامع المشبه به

الفتى محذوفة يبلى بلى الثوب

من الملاحظ تكرار البلى مرتين ، بحيث أسند في كل مرة إلى طرف من أطراف التشبيه، وبهذا التكرار في هذا الأسلوب تعد الصورة أقل عمقاً من الأولى؛ لأن المتلقي يلمح التشبيه بسرعة.

التشبيه البليغ: .

تتدرج أنواع التشبيه في التحول عن قاعدة التفصيل وإسقاط بعض أركانها؛ لتصل ذروتها في التشبيه البليغ؛ ((لتجرده من الأداة، ومن وجه الشبه معاً))[٢]، وهو بذلك يجمع بين أسلوبية التشبيه (المؤكد، والبليغ)، فبحذف الأداة يقيم المتكلم دعوى المطابقة التامة، وبحذف وجه الشبه يجمل الصفات المشتركة، وبذلك يعد ((أعلى مراتب التشبيه))[٣] لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصور وتخييل من جهة))[٤] ،وبهذا التناسي للمقارنة تكتسب الصورة عمقاً أكثر، وبعداً دلالياً أوسع، يجعل المتلقي يشارك في عبء إتمام الصورة وإدراك المقصد منها.

كما يعد من أكثر أنواع التشبيه حظورا عند شعراء الحماسة، فقد تكرر (٩٤) مرة، وبنسبة (١٥.٧٢%) محتلا بذلك المرتبة الثالثة بعد التشبيه (المرسل، والمجمل)، ومثال ذلك ما قاله عبيد الله بن قيس الرقيات[٥] من [مجزؤ الكامل . ق: المتدارك]:[٦]

جِيرَانُ سُوْءٍ بَيْنَهُمْ شَطْرُ الزَّمانِ تُعَايِبُ

يَسْتَأْسِدُونَ عَلى الصَّدِيْقِ وَفي الحُرُوبِ ثَعَالِبُ

---

(١) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٠٢.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٥٠.

(٣) القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ص٢٨٩.

(٤) الطيبي (ت: ٧٤٣هـ): انظر التبيان، ص١٥٦.

(٥) هو عبيد الله بن قيس الرقيات بن شريح بن مالك بن ربيعة، وهو النويعم بن أهيب بن ضباب بن حجير، لقب بالرقيات لأنه شبب بثلاث نسوة سمين جميعا رقية، شاعر أموي غزل. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص١١٢.

(٦) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

جيران سوء محذوفة ثعالب محذوف

ومن ذلك أيضا قول ذو الإصبع العدواني[1] من [الهزج . ق: المتواتر]:[2]

عَذِيْرُ الحَيِّ مِنْ عَدْوَا م نَ كَانُوا حَيَّةَ الأَرْضِ

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

حي عدوان محذوفة حية الأرض محذوف وهو الشر الخفي

وقال الفرزدق من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

وَمَاتَ أَبي وَالمُنْذِرَانِ كِلاهمُاَ وَعَمْرُو بْنُ كَلْثُومٍ شِهَابُ الأَرَاقِمِ

الصورة : المشبه الأداة المشبه به الوجه الجامع

عمرو بن كلثوم محذوفة الشهاب محذوف

وعليه فأسلوبية التشبيه البليغ قائمة على حذف الأداة والمعنى المشترك، ومن هذل الحذف استمد عمق صورته، وابتعد عن التعبير المباشر الواضح . ومما سبق في التشبيه البليغ يمكن القول: ((إن التشبيه البليغ يقترب كثيراً من طبيعة الاستعارة)) [4] ،و((أن التفرقة بين التشبيه البليغ و الاستعارة لفظية))[5].

التشبيه المقلوب:

تكمن جمالية هذا النوع من التشبيه في التغير الأسلوبي لرسم الصورة المقارنة القائمة على التقديم والتأخير لفظاً ومعنىً بقصد المبالغة بعكس ما سبقه من تشبيهات تعتمد على الحذف والإقصاء؛

لذلك سماه العلوي ((التشبيه المنعكس))[6] ، وذلك بأن يجعل فيه المشبه مشبهاً به ويجعل المشبه به مشبهاً))[1] ، ((وإذا استقرأت التشبيهات الصريحة وجدته يكثر فيها))[2]، ((وأهم ما يميزه انحصار الصورة المشبهة بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير))[3]، وفي خروجه عن القاعدة الأصل في

---

(1) هو حُرْثان بن الحارث بن محرِّث بن شباث بن ربيعة بن هبيرة بن ثعلبة العدواني، وسمي ذا الإصبع لأن حية نهشب إصبعه فقطعها، انظر شرح كتاب الحماسة، ج1/ 253.

(2) كتاب الحماسة، ج1/ ص306.

(3) كتاب الحماسة، ج1/ ص347.

(4) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسةمختار القاهرة، ط1، 1987م، ص250.

(5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، 135.

(6) الطراز، ج1/ ص309.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقارنة المرتكزة على أن المعنى المشترك يجب أن يكون أقوى في المشبه به؛ لأن ((مهمة التشبيه تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حياً... فإن أراك صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هوأرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متدنية في القبح والتفاهة شبه الشيء بما هو أردأ منه صفة))[٤]، ورغم مخالفة هذا النوع من التشبيه للأصل إلا أن فيه إثراءً فنياً، ((وقد يقصد على علة التخييل ، أن يوهم في الشيء أنه زائد عليه في استحقاق الصفة))[٥] كما أنه لا يرد إلا على الندور، لذا نجد أنه أقل أنواع التشبيه حضورا في كتاب الحماسة، فلم يتكرر إلا في تسعة مواضع، وأسلوبية الربطفهي تقوم على: الأداة، أو أفعل التفضيل، والأدوات المستخدمة هي (الكاف) التي وردت مرة، أما أفعل التفضيل فقد تكرر ثمان مرات.

ومثال ما ربط بالأداة قول حاجز بن عوف الأزدي[٦] من [الطويل . ق: المتواتر]:[٧]

فَمَا الظَّبي أَخْطَتْ حِلْقَةَ الظِّفْرِ رِجْلُهُ وَقَدْ كَادَ يَلْقَى المَوتَ في حِلْقَةِ الظِّفْرِ

كَمِثْلِي أَوَانَ القَومِ بَينَ مُعَيَّعٍ وَآخَرَ كَالنَّشْوَانِ مُرْتَكِناً يُفْرِي[٨]

الصورة: المشبه الأداة المشبه به الجامع

الضبي الكاف مثلي سرعة الفرار والهرب بعد الإحساس بالخطر

في هذه الصورة نفى الشاعر أن يكون الظبي الذي أخطأت ظفره الحلقة التي يعلق بها فأحس بالخطر أن يكون مثله في سرعته مبالغة في إسناد الصفة إليه، وقد زاد هذا النفي المبالغة في سرعته،والتقليل من سرعة الظبي الذي أحس بالخطر، وفي ذلك قلب لركائز الصورة والأصل أن يشبه نفسه في سرعة فراره بالظبي في سرعته وشدة نفوره عندما أحس بالخطر.

ومن أمثلة أفعل التفضيل ما قاله عبد الرحمن بن حسان بن ثابت من [الطويل . ق: المتدارك]:[٩]

---

(١) أحمد مطلوب: فنون بلاغية ، ص٦١٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص١٧٧.

(٣) الطراز، ج١/ ص٣٠٩.

(٤) محمد علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص١٦٧.

(٥) د. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٣٣.

(٦) هو حاجز بن عوف بن الحارث بن الأخشم بن عبد الله بن ذهل بن مالك الأزدي. شاعر جاهلي مقل وهو أحد الصعاليك المغيرين، وممن كان يعدو على رجليه عدوا يسبق الخيل. انظر شرح كتاب الحماسة، ١٥٢/١.

(٧) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٥٤.

(٨) عيَّع القوم تعييعا: عيوا عن أمر قصدوه ، ويفري: يقطع، وأراد يقتل.

(٩) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٨٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَعَدْتَ فَلَمَّا أَنْ أَرَدْتُ نجَاحَهُ رَأَيْتُ مكَانَ النَّجْمِ مِنْ ذَاكَ أَقْرَبَا

الصورة: مكان النجم + (أقرب) + الوعد + النيل

أقام الشاعر صورته على ادعاء أن النيل من مكان النجم أسهل من نيل ما وعد به من أوعده.

ومما سبق يمكن القول : إن أكثر الأساليب توظيفاً في بنية التشبيه المقلوب في كتاب الحماسة هو أسلوب التفضيل (أفعل)، فمن المعروف أن التشبيه عقد مقارنة بين شيئين، وإتباع المشبه للمشبه به، والأشياء المتماثلة كثيرة، لكنها تتماثل من وجه، وتختلف في آخر، وقد يبلغ الشيء أعلى درجة في الصفة، فأعلى درجة يراد للشجاع أن يبلغها أن يكون كالأسد، وأن يكون الشريف في الرفعة كالنجم، وقد تبلغ هذه الصفة درجة عالية عند شخص ما، فيكون مضرب المثل في هذه الصفة، فيقال للكريم: إنه كحاتم الطائي، وللشجاع كعمرو بن معدي كرب، وللبخيل كمادر...، وفي التشبيه المقلوب ميل للمبالغة التي تقوم على ادعاء أن الصفة في المشبه على الأصل أظهر منها في المشبه به فيقال: أشجع من الأسد وأرفع من النجم كما مر في المثال السابق.

التشبيه الضمني:.

يعد التشبيه الضمني من أنواع التشبيه المنزاحة عن أصل قاعدة التشبيه، ووجه اختلافه أنه لا يقوم على عقد مقارنة بين مفردين بواسطة أداة من أدوات التشبيه المعروفة، بل يقوم على المقارنة بين صورتين مركبتين؛ لذا يتميز ((بقدرته الكبيرة على ضغط الصورة واختزال أجزائها مع اتساع مدلولاتها مما يجعله يقترب من الصورة المركبة، وذلك يترك له في النفس أثراً قوياً وممتداً))[1]، وعادةما تقوم المقارنة على معادل مأخوذ من حكم منطقي مرتكز على مَثَل أو حكمة متداولة أو ما يجري مجرى ذلك، ومع هذا فالجانب التأثيري في صورة هذا التشبيه ((كروح خفيفة تتراءى من خلالها الصور والتشابيه، لا نبصرها ونعيها، وإنما نشعر بها تختلج في خلية التجربة، تسيّرها حيناً

وتسايرها أحياناً))[2]. ومن إحصائه في كتاب الحماسة نجد حضوراً نسبياً له، فقد ورد في ثمانية وخمسين موضعا بنسبة (٩.٧٠%)، محتلا بذلك المركز الرابع بالنسبة إلى بقية أنواع التشبيه.

ولو رجعنا إلى الباب الثالث والثلاثين والمائة: فيما قيل في نزوع المرء إلى أصله وشبهه بآبائه و

(١) حسن يحيى الخفاجي: وخليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣م، ص١٣٣.

(٢) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م،ج١/ ص١٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أجداده لوجدنا أنه يتناسب مع المنهج الأسلوبي ((دلالة الكلمات المفاتيح))، ويقصد بها ((الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه))[1] ،وعلى هذا الأساس تأتي الصورة التشبيهية المعادلة المستمدة من عود الشجر وما له علاقة به، ومنبته، فقد تكررت هذه الصورة في نفس الباب اثنتي عشرة مرة من مجموع واحد وعشرين مثالاً، ومثالها ما قاله زهير بن أبي سلمى من [الطويل ـ ق: المتواتر]:[2]

وَمَا يَفْعَلُوا خَيرًا أَتَوهُ فَإِنمَّا تَوَارَثَهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

وهلْ يُنْبِتُ الخَطِّيَّ إلاَّ وَشِيْجُهُ وَتُغْرَسُ إلاَّ في مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

كما قال الربيع بن الحقيقي اليهودي من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[3]

إذا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ قَامَ بَعْدَهُ لَهُ خَلَفٌ يَكْفِي السِّيَادَةَ بَارِعُ

مِنَ ابْنَاءِنَا وَالعِرْقُ يَنْصُرُ فَرْعَهُ على أَصْلِهِ والعِرْقُ لِلفَرْعِ نازِعُ

وقال أيضا من [البسيط ـ ق: المتواتر]:[4]

تَرْجُو الغُلامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالِدُهُ وَفي أُرُوْمَتِهِ مَا يَنْبُتُ العُودُ

وقال الكميت من [البسيط ـ ق: المتراكب]:[5]

لا يَنْبُتُ النَّاسُ إلاَّ في أُرُوْمَتِهِمْ وَلا تَرَى ثمَرَ القِنْوَانِ في السَّلَمِ

وقال النابغة الذبياني من [الكامل ـ ق: المتدارك]:[6]

لِلْمُنْذِرَيْنِ وَلابْنِ هَاتِكِ عَرْشِهِ والعُوْدُ يَعْصِرُ مَاؤُهُ مَا يَنْزِعُ

وقال الكميت من [البسيط ـ ق: المتراكب]:[7]

لا يَنْبُتُ النَّخْلُ إلاَّ في مَغَارِسِهِ مِنْهُمْ وَلا يُنْبِتُ الخَطِّيَّةَ السَّلَمُ

الصور على التباع هي: لا ينبت القنا إلا القنا، ولا تزرع النخل إلا في منابتها، العرق ينصر

---

(1) سليمان العطار، مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ)،القاهرة، مج١، ع٢، ١٩٨٢،ص١٤٠.

(2) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٧٣.

(3) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٧٣.

(4) المصدر نفسه، ج٢/ ص١٧٣.

(5) المصدر نفسه، ج٢/ ص ١٧٤.

(6) المصدر نفسه، ج٢/ ص١٧٤.

(7) المصدر نفسه، ج٢/ ١٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فرعه العرق، للفرع نازع، في الأصل ما ينبت العود، لا تنبت الرطب في شجر السلم، العود يعصر ماؤه ما ينزع، لا ينبت النخل إلا في مغارسه، ولا ينبت قنا الرمح شجر السلم في الأصل ما ينبت الشجر . من الملاحظ أن طرف المقارنة الأول يمثل نزوع المرء إلى أصله ومشابهته لآبائه وأجداده، وهي الحالة التي يراد إيجاد المعادل لها، فكانت أقرب صورة لها تشبهها مستمدة من صورة منبت الشجر وثمرها، وهي بذلك تحمل دلالة إيجابية تمثل الصفات الكريمة، ودلالات سلبية تمثل الصفات السيئة، ولا يمكن التمازج بين الدلالتين (لا ترى ثمر القنوان في السلم، ولا ينبت الخطي السلم)، فالصفات متوارثة مثلما أن للفرع أصل وثمر، ولا يمكن أن يوجد فرع مخالف للأصل ينتج ثمراً خلافاً لأصله، وعلى هذا الأساس حدد المؤلف عنوانه وكان التشبيه الضمني في صورة أن لكل فرع أصل منبت وثمر هي المفتاح المنهجي لتحديد هذا العنوان كما دل تكرارها أكثر من بقية الصور.

تشبيه التمثيل:.

يعد تشبيه التمثيل نوعاً من أنواع الصورة المركبة تركيباً ((ناظماً لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما))[1] ،و الأصل في ذلك ((أن يعتد الشاعر بأكثر من شيء في تكوين الصورة))[2] ،وسبيل الصورة في هذا التشبيه ((سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما))[3]. وهذ المزج هو الذي يميز تشبيه التمثيل عن غيره من الصور. وقد جاء في كتاب الحماسة في واحد وعشرين موضعاً، وبنسبة (٣.٥١%)، محتلاً بذلك المركز قبل الأخير والأدوات الموظفة للربط بين أطرافه هي:

. الكاف: أتت في خمسة مواضع، وبنسبة (٢٣.٨١%).

. كأن : وردت في أربعة مواضع، وبنسبة (١٩.٥%).

. كمثل: لم ترد إلا مرتين، وبنسبة (٤.٧٦%).

من غير أداة: تكرر عشر مرات، وبنسبة (٥٢.٣٨%).

ومن أمثلة ذلك ما قاله الأخطل من [الطويل . ق: المتواتر]:[4]

كَأَنَّهَمَا وَالآلُ يَنْشَقُّ عَنْهُمَا إذا هَبَطَا وَعْثًا يَعُومَانِ في غَمْرِ[5]

---

(1) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠، ص ١٨١.

(2) د: محمد أبو موسى، التصوير البياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨، ص٦٦.

(3) أسرار البلاغة، ص ٨١، ٨٢.

(4) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٦٦.

(5) الآل: السراب، الوعث: السهل الكثير الدهس، يعومان: يسبحان، الغمر: الماء الكثير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة: الأداة الطرف الأول الطرف الثاني

كأنهما هما + الآل (السراب) ينشق عنهما يعومان + غمر (ماء كثير)

نجد الشاعر هنا مزج في صورتين بين شيئين لا على أساس الإفراد بين الشيء وشبه، بل على أساس المزج بين مفردين والإتيان بمعادل يمزج بين مفردين بحيث تتشابه الصورتين تشابهاً تمثيلي، فصورة هذين الشخصين وهما يفران على خيليهما في مكان سهل كثير الدهس

والسراب محيط بهما، كصورة شخصين يعومان في ماء كثير.

وقد تأتي الصورة للمزج بين أكثر من مفردين كما قال الأعشى من [الطويل . ق: المتدارك]:[1]

فَإِنِيِّ وَمَا كَلَّفْتُمُونِي بجهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبيِّ مَنْ أَعَقَّ وأَحْوَبَا

لَكَالثَّورِ والجِنِّيُّ يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَتْ المَاءَ مَشْرَبَا[2]

الصورة الأولى: الرابط الصورة الثانية

المتكلم + ما كلف به + فاعل التكليف الكاف الثور + الجني يضرب ظهره +يشرب الثور

هنا مزج الشاعر بين دلالات ثلاث مفردات لتكوين صورته ،ومن أبدع ما قيل في هذه الصورة قول صفية الباهلية[3] من [البسيط . ق: المتراكب]: [4]

كنَّا كَأَنجُمِ لَيْلٍ بَيْنَنَا قَمَرُ يجْلُو الدُّجَى فَهَوَى مِنْ بَيْنِنَا القَمَرُ

ومما سبق نجد فنية تشبيه التمثيل ترتكز على المزج بين مفردين أو أكثر لخلق صورة مثيرة لكامن النفس ولا تتأتى إلا لصاحب الذوق الرفيع والمبدع صاحب الخيال الواسع الممسك بزمام الفن، المحيط بدقائق الأمور.

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص ١٨٠.

(2) الجني: الراعي.

(3) هي صفية بنت خالد المازني، مازن بن مالك بن عمرو بن تميم، كانت من أشعر النساء. انظر شرح كتاب الحماسة ٣٠٥/٢.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٣٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

المجاز

عرفه الجرجاني: بأنه كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول))[1] ،وهو في الأصل اسم للمكان الذي يجاز فيه وحقيقته الانتقال من مكان لآخر، وأخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر))[2]، وعلى ذلك فالمجاز عكس الحقيقة بحيث يتجوز باللفظ إلى مدلول غير مدلولة لعلاقة بينهما، ولمكانته في العربية سميت لغة المجاز؛ ((لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة الحسية إلى حدود المعاني المجردة))[3].

و ينقسم إلى قسمين رئيسين هما: مجاز لغوي (استعارة، مجاز مرسل)، مجاز عقلي وأهم أنواعة من الناحية التخييلية للصورة الاستعارية، واختلف في أمور أخر هل هي من المجاز أم لا .

. الاستعارة:

الاستعارة مأخوذة من العارية، وهي نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص آخر))[4] ،ومن تتبع تعريفاتها عند القدماء نجد الجاحظ والمبرد تناولا الاستعارة تناولاً بلاغياً غير مبوبة ولا مفصلة))[5] ،وعرفها القاضي الجرجاني (ت: ٣٦٦هـ): بأنها: ((ما التقى فيها بالاسم المستعار عن الآصل، ونقلت العبارة فجعلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى))[6] ،وتكاد تتفق عبارات النقاد الذين سبقوا عبد القاهر حول الاستعارة: بأنها نقل اللفظ إلى معنى آخر، بينما يرى عبد القاهر أنها نوع من الإثبات يكون القصد به فيها ليس هو معنى اللفظ، ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه))[7]، وذلك راجع

إلى حسه المدعم بثقافته المنطقية، ورغم هذا الميول المنطقي الفلسفي إلا أنه ((يؤكد على قيمة مؤتلفة من جماليات اللغة وجماليات الصورة))[8]، في بسط القول عن الاستعارة في قوله تعالى:

---

(١) أسرار البلاغة، ص٣٠٤.

(٢) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ٢/ ٢٥٠.

(٣) عباس العقاد: اللغة الشاعرة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٦٠م، ص٣٧.

(٤) د. حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٣٨٥، ١٩٦٥، ص ٢٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص٢٥١.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط٣، ص٤١.

(٧) دلائل الإعجاز، ص٢٨٥.

(٨) فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص١٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾[1] فلم يسند الشرف للاستعارة فقط؛ ((ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل إليه، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده))[2] معللاً ذلك ((بأنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول))[3]، وسرعة تضاعف الشيب وتزيده، وتلاحق مدده، حتى يصير في الإسراع كاشتعال النار))[4]، كما لا يمكن إهمال ((الحركة التخييلية السريعة التي يصورها التعبير... ففي التعبير بالاشتعال عن الشيب جمال، وفي إسناد الاشتعال إلى الرأس جمال آخر))[5].

ومما سبق يمكن القول: إن هناك محوران رئيسان يأتلفان في تشكيل الاستعارة هما: ((الأفق النفسي وحيوية التجربة، والآخر الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة))[6].

أما الدراسات النقدية الغربية، فقد ألحت على المجاز بناءً على تقرير أرسطو: إن الاستعارة هي محك الشعر، ودليل عبقرية الشعر، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعلمه))[7]، وتقوم على الانحراف عن الممارسة ((اللغوية المعروفة))[8]، وهذا لا يختلف عما جاء به نقادنا في التفريق بين الحقيقة والمجاز إلا من الناحية اللفظية، بل يعد مدلول (النقل) أدل على المقصود من (الانحراف)، ومهما اختلفت العبارات حول الاستعارة، فإنها ((تكاد تكون متفقة مضموناً))[9]، ومن الواضح بمكان أن الخيال أسس بواسطة الصورة ((تضايفاً)) بين عناصر متماثلة... وقد حقق هذا التضايف منطق الخيال القائم على التداخل والإدماج))[10]، وهذا ما يتضح جلياً في الاستعارة المرتكزة في أصل وضعها على علاقة المشابهة، و((المشابهة اتحاد في الكيف))[11]؛ لذا تعد مرحلة متطورة في رسم الصورة والتأثير النفسي بجماليتها مما حدا بعبد القاهر إلى القول : إنها ((أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر

---

(1) سورة مريم، آية [٤].

(2) دلائل الإعجاز، ص٨٢.

(3) المرجع نفسه، ص٨٣.

(4) الشريف الرضي (ت: ٤٠٦هـ): تلخيص البيان في مجازت القرآن، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٦م، ٢٢٠.

(5) سيد قطب: التصوير الفني، دار الشروق، بيروت، ط٨، ١٩٨٣، ص٣٣.

(6) فايز الداية: الصورة الفنية في الأدب العربي، ص١١٤.

(7) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص١٢.

(8) نظرية الأدب، ص٣٢.

(9) محمد سليمان بطرن: الصورة البيانية في شعر أمريء القيس،رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٢م، ص١١٩.

(10) عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤، ص١٥٣.

(11) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر ، بيروت، ١٩٦٤م، ص٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً...))[1]. كما وضع الخصائص الفنية للاستعارة، ((ومن الفضيلة فيها أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضيلة فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، ... ومن خصائصها التي تذكر بها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ))[2].

ومعدل توظيفها في ديوان الحماسة بنسبة (٤٧.٢٣%)، و بواقع تسعة وثلاثون وتسعمائة مرة، وذلك يجعلها تحتل المنزلة الأولى في الترتيب بين أنواع الصورة الأخرى، وتقسيمها على عصور شعراء الحماسة كالآتي:

جدول رقم (٤.٣)

العصر	الجاهلي	المخضرم	الإسلامي	الدولتين	العباسي	المجهول	
التكرار	١٨٠	١٥٨	٢٧٠	٣٣	٦٩	٢٦٩	
النسبة	%٤٣.١٧	%٤٥.٦٦	%٥٠	%٥٧.٨٩	%٥٢.٦٧	%٤٦.٠٨	

يمثل التكرار في الجدول السابق ورود الاستعارة في كتاب الحماسة، وتمثل النسبة توظيف الاستعارة بالنسبة لأنواع الصورة الأخرى (تشبيه، كناية)) في نفس العصر، وليست مبنية على تكرارها في الديوان، ومن هذه النسبة يمكن تطبيق ما طبقناه في التشبيه، فمن الملاحظ أنها تأخذ الاتجاه العكسي للتشبيه، حيث أخذت مسارا تصاعديا في التوظيف حسب عصور شعراء الحماسة ولم تتحول إلا عند مخضرمي الدولتين، ولكن يمكن تفادي هذا الانحراف للخط المستقيم إذا ما استثنينا مخضرمي الدولتين للأسباب السالفة الذكر في مبحث التشبيه، وعليه: يظل مسار الخط مساراً تصاعدياً، فقد احتل شعراء العصر العباسي المرتبة الأولى بنسبة (٥٢.٦٧%)، يليه العصر الإسلامي والأموي بنسبة (٥٠%)، ثم مخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة (٤٥.٦٦%)، ثم الجاهلي أخيراً بنسبة (٤٣.١٧%)، وهذا يعكس مدى تمثل شعراء كل مرحلة زمنية لمدلولات الاستعارة، وتفوقها على بقية المراحل أو انحطاطها في تمثل هذه المدلولات.

ط

(١) أسرار البلاغة، ص٣٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنواع الاستعارة:

مما سبق تعد الاستعارة مجازاً قائماً على علاقة المشابهة، وقد اختلف البلاغيون فيها أهي مجاز عقلي أو لغوي، وأركانها كما تذكر كتب البلاغة هي:

. المستعار له: وهو المشبه.

. المستعار منه: وهو المشبه به.

. المستعار: وهو اللفظ المذكور.

كما تنقسم حسب الحذف والذكر إلى قسمين هما :

أولا: الاستعارة التصريحية:

تعتمد الصورة الاستعارية على تغييب أحد طرفيها، فإذا حذف الطرف الأول كانت الاستعارة التصريحية، بمعنى ((أنها إذا كانت اسماً فإنه يقع مستعاراً على قسمين (أحدهما): أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه، وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف، وذلك كقولك: رأيت أسداً وأنت تعني رجلاً شجاعاً))[1].

ومن تتبع أمثلة الحماسة وجدت أن الاستعارة التصريحية أقل حضورا من المكنية، إذ لم ترد إلا في ثلاثة وعشرين وثلاثمائة موضع من تسعة وثلاثين وتسعمائة موضع، وبنسبة (٣٤.٤٠%)، وبمعدل (١ : ٣) تقريبا.

وقد أخذت هيئتي الاسم والفعل بغض النظر عن الحالة الإعرابية أو النوع.

هيئة الاسم:

تعد الهيئة الغالبة في الاستعارة التصريحية بناءً على اعتماد الاستعارة التصريحية على ذكر المستعار منه صريحا ونقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت ومعلوم، ومن أمثلتها ما قاله طريح بن إسماعيل الثقفي من [البسيط . ق: المتراكب]:[2]

ألمَ تَرَ المَرْءَ نَصْباً لِلْحَوَادِثِ ما تَنْفَكُّ فيهِ سِهَامُ الدَّهْرِ تَنْتَضِلُ[3]

تتشكل الصورة كما يأتي:

سهام / مصائب = الانسان / الدهر + الترشيح = استعارة أصلية

---

(1) أسرار البلاغة، ص٤٣.

(2) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٤٨.

(3) تنتضل: تتسابق لرميه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اعتمدت الصورة على تغييب المستعار له (المصائب)، وصرح بذكر المستعار (سهام) بدعوى الاتحاد، وزاد الترشيح (تنتضل) المبالغة في دعوى الاتحاد وتقويتها بذكر ما يلائم المشبه به، وفي ذلك توسيع لأفق الصورة.

ومن أمثلة ذلك أيضا فيما وقع مفعولا به قول أبو الأسود من [الطويل . ق: المتدارك]:[1]

ذَهَبْتُ وَكَانَ المَرْءُ يَبْلى وَيُبْتَلَى أُطَالِعُ مَا قَالَ الحُصَينُ بْنُ مَالِكِ
فَلَمْ أَلْفَ إِلاَّ هَيْجَ رِيْحٍ تَقَطَّعَتْ أَعَاصِيرَ في أَرْضٍ سُهُوبٍ مَهَالِكِ[2]

تتشكل كما يأتي:

حقيقة القول = هيج الريح + الترشيح (تقطعت أعاصير في أرض سهوب مهالك) الذي أفاد تقوية التوحد بين المستعار له والمستعار منه.

وفي هيئة الاسم المضاف إليه قال نهشل بن حري من [الطويل . ق: المتدارك]:[3]

فَإِنْ تُغْرِمُوني دَاءَ غَيرِيَ أَحْتَمِلْ ذُنُوبَ ذِئَابِ القَرْيَتَينِ العَوَاسِلِ[4]

جاء الشاعر في هذا البيت بصورتين استعاريتين هما:

داء (البدن) = فعل (المجرم) + الذنب (تجريد) = أصلية

الصورة الثانية:

الذئب (البطش) = الإنسان (الذنب) = أصلية والاطلاق = (القريتين + العواسل)

وحد الشاعر بين فعل الإجرام والداء، وعطف فذكر الذنب تجريدا؛ ليوجه اهتمام السامع للمستعار له، وفي الصورة الثانية وحد بين الأشخاص والذئاب من غيره تقييد للصورة بالترشيح أو التجريد بذكر ما يلائم المستعار له (القريتين)، والمستعار منه (العواسل، وهذا الإطلاق يوسع أفق الصورة .

---

(1) كتاب الحماسة، ج1/ ص180.

(2) الهيج: الريح الشديدة، وسهوب الفلاة: نواحيها التي لا مسلك فيها.

(3) كتاب الحماسة، ج2/ ص183.

(4) غرم الشئ: أداه عن غيره، والقريتين: مكة والطائف، والذئب العسال: المضطرب في مشيه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هيئة الفعل:.

من ذلك ما قاله الأحوص بن محمد الأنصاري من [الطويل . ق: المتواتر]:[1]

وَيُفْرِجُ عَنْهُ سَطْوَةَ الخَصْمِ مَشْهَدِي وَأَرْقَعُ مِنْهُ عِنْدَ عَثْرَتِهِ الثَّلْمَا[2]

وتتشكل الصورة كما يأتي :.

رقع = أصلح = أقال =استعارة تبعية

مزق الثوب ثلم الإناء عثرة الإنسان

مرت الصورة بمرحلتين الأولى: تحول الفعل (رقع) من الدلالة على إصلاح الثوب الممزق إلى الدلالة على إصلاح ثلم الإناء ونحوه، وتحولت (دلالة الثلم من الإناء إلى عثرة الإنسان؛ ونتيجة لتحول دلالة الثلم إلى العثرة فإن الفعل رقع أخذ دلالة الفعل (أقال) المغيب والمستعار له، وهذا التجاوز والمرور بمرحلتين يجعل الصورة أعمق لما يكتنفها من غموض توالد الصور الذي يحتاج إلى التدقيق وإعمال الفكر لفك شفرة هذه الصورة.

وقال الأحوص من [الكامل . ق: المتواتر]:[3]

نَزَلَ المَشِيْبُ فمَا لَهُ تَحْوِيْلُ ومَضَى الشَّبابُ فَمَا إليهِ سَبِيْلُ

الصورة:

الشيب الضيف الثقيل

ظهر نزلت

شخص (الشيب) في صورة الضيف المستثقل وحول دلالة الفعل ظهر إلى الفعل نزل لرسم صورته المتحدة و زاد الترشيح التوحد في الصورة.

---

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٨٣،

(2) يفرج السطوة: القهر والبطش، الثلم: ثلم السيف والإناء، كسر طرفه.

(3) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المثالين السابقين في هيئة الفعل يصح أن تكون الاستعارة مكنية، وهي تجري في المثال الأول: على أنه شبه عثرة الإنسان بالثوب وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو (الرقع). وتجري في المثال الثاني على أنه شبه الشيب الغير مرغوب في ظهوره بالضيف الذي يحل وهو ثقيل في حلوله ورمز له بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. ومما سبق يمكن القول: ((إن كل استعارة تبعية يصح أن يكون في قرينتها استعارة مكنية غير أنه لا يجوز لنا إجراء الاستعارة إلا في واحد منها)) [1]

ثانيا: الاستعارة المكنية:

تعتمد الاستعارة المكنية على إقصاء المستعار منه . بخلاف الاستعارة التصريحية وذكر ما يلائمه وهذا الأسلوب في الإخفاء، والاعتماد على الملائم فقط، يعطي للصورة الاستعارية دفعة قوية تنتقل بها من علاقة التوحد إلى علاقة التماهي والتداخل، حيث تختفي معظم المميزات الدلالية واللفظية، وهذا يجعل الخيال أوسع، والمعنى أعمق يلوح به الملائم للمستعار الذي يعد في اصطلاح البلاغيين (استعارة تخييلية). ويبدو أن هذه الميزات هي التي جعلت حضورها غالباً على حضور الاستعارة التصريحية في كتاب الحماسة، فقد وردت (٦١٦) مرة بنسبة (٦٥.٦٠%). والهيئة الغالبة فيها هي هيئة الفعل على الاسم بعكس التصريحية

. هيئة الفعل:

مثال ذلك ما قاله الحارث بن وعلة الربعي[2] من [الكامل . ق: المتواتر]:[3]

وَحَلَبْتُ هَذا الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ وَأَتَيْتُ ما آتي على عِلْمِ

الصورة: حلبت = جربت

الناقة الدهر

أخذت البنية هيئة الفعل الماضي لإثبات ما أسنده لنفسه، فقد صور الدهر بالناقة وحذف الناقة ورمز لها بشيء من لوازمها وهو (الحلب) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي قوله: أشطره بمعنى جربت خيره وشره تجريد يوجه الاهتمام للمستعار له (الدهر) ويقوي علاقة الشاعر بما أسنده إلى نفسه من تجريب ومراس بقصد الافتخار .

ومثال بنية الفعل المضارع ما قاله ابن مقبل[1] من [الرمل . ق: المتدارك]:[2]

([1]) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة، بيروت، ص١٨٥.

([2]) هو الحارث بن وعلة بن المجالد بن يثربي بن الزبان بن الحارث بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، شاعر جاهلي مشهور، كان أعرجا انتجعه الأعشى فلم يحمده، وقد شهد يوم ذي قار. انظر شرح الماسة، ١/ ٧٦

([3]) كتاب الحماسة، ج١، ص٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَقُعُودِي عِنْدَ ذِي غَادِيَةٍ تَقْذِفُ الأَعْداءَ عَنيٍّ بِالكَلِمْ[٣]

الصورة: قذف = نظم

الحجارة الكلم

أفادت بنيت الفعل المضارع التجدد والاستمرار في هجائه لأعدائه وإصابتهم بسهام القول التي تحط من شأنهم .

كما أتت على هيئة الطلب في كتاب الحماسة، وذلك في مقام النصح والإرشاد نحو قول يحيى بن زياد من [الكامل . ق: المتدارك]:[٤]

وإذا تَوَعَّرَ بَعْضُ مَا تَسْعَى لَهْ فَارْكَبْ مِنَ الأَمْرِ الَّذي هُوَ أَسْهَلُ

الصور ة : اركب = إتيان

الدابة الأمر السهل

ونحو ما قاله دعامة بن جسر[٥] الطائي من [الكامل . ق: المتدارك]:[٦]

لا تقْطَعَنَّ مَقَالَةً في مجْلِسٍ لا تَسْتَطِيْعُ إذا مَضَتْ إدْرَاكَهَا

الصورة: قطع = الالتزام

الحبل بماقال

ومما سبق يمكن القول : إن الاستعارة المكنية في هيئة الفعل وسيلة للتشخيص والتجسيم؛ لأن الفعل حدث وزمن، والحدث لا يكون إلا من محسوس، ولعل هذا هو السبب في أن الهيئة الغالبة في الاستعارة المكنية هيئة الفعل، وهي ((تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة يسهل استنباطها من هذا الأخير))[٧]، كما أن التحول يخفي التنافر بين المدلولات ويعطيها بعدا فنيا يضطلع به التركيب الذي يربط هذه المدلولات بانسجام وظيفي يخدم كافة مستويات القول الشعري، وليس مجرد إرسال الكلام على عواهنه كيفما تسنى.

هيئة الاسم:

---

(١) هو تميم بن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان، من عوران قيس، شاعر مخضرم، عاش حتى زمن معاوية بن أبي سفيان. انظر شرح الحماسة ١/٣٠٠.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٥٢.

(٣) ذو غادية: أي رجل ذو أقوال تغدوا وتسير بين الناس.

(٤) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢١٩

(٥) هو دعامة بن المسيب الطائي، شاعر إسلامي. انظر شرح الحماسة ٢/ ١٠٦.

(٦) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٠٦.

(٧) مورو فرانسوا: البلاغة، ترجمة: محمد الولي وحرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م، ص٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما سبق فهيئة الاسم تخضع الاسم لتغيير ظاهر كما في التصريحية، بينما في المكنية التغيير يخضع لتحويل مضمر، فلا يبدل اسم مكان اسم، بل يخفى الاسم ويبرز ما يرمز له من متعلقاته أو لوازمه نحو ما قاله يحي بن زياد من [المتقارب . ق: المتدارك]:[1]

لَهُ خُلُقَانِ فَأَدْنَاهمَا لَذِيذُ المَذَاقَةِ والمَطْعَمِ

الصورة : لذيذ المذاق = سماحة

الطاعم والشراب — الخلق

أضمر الشاعر الاسم الظاهر (الطعام، الشراب)، ورمز له بشيء يدل عليه، وهو لذة الذوق والطعم على سبيل الاستعارة المكنية في هيئة الاسم المبتدأ به الذي يدل على ثبات الإسناد وملازمته، وذلك يجسد الخلق ويخرج ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بالحاسة، وهي حاسة الذوق.

ونحو ما قاله تأبط شراً من [الوافر . ق: المتواتر]:[2]

يَقُولُ لِيَ الخَلِيُّ وَبَاتَ حِلْساً بِظَهْرِ اللَّيْلِ شُدَّ بِهِ العُكُومُ[3]

الصورة: ظهر = الزمن

الدابة — الليل

أخرج الشاعر ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها، فشبه الليل بالدابة التي تركب وحذف الدابة ورمز لها بشيء من لوازمها على سبيل الاستعارة المكنية، ومن تأمل نوع الصورة بالنسبة لإدراكها بالحاسة نجد أن ما يدرك بحاسة البصر هو الغالب، كما أن الصورة المعتمدة على المحسوس هي الغالبة أيضا؛ ((لأنها أبلغ في نقل التأثير الذهني المنشود من الصورة الذهنية التي لا تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس))[4] بمعنى ((رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى))[5].

---

(1) كتاب الحماسة، ج١، ص٢١٧.

(2) كتاب الحماسة، ج١/ ص١١٢.

(3) الخلي: الذي لا هم له، حلسا: حريصا ملازما، العكوم، ما تشد به الرحال.

(4) كريم الوائلي: الشعر الجاهلي والظواهر الفنية مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٤١.

(5) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجاز المرسل:

من أنواع المجاز، وهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي))[1]، ولاعتماده على علاقات غير المشابهة تكون معدة سلفاً تتحاشاه معظم الأبحاث المتعلقة بالصورة كما أشرنا مسبقاً ومن أمثلته في كتاب الحماسة ما قاله الأعشى من [الطويل. ق: المتدارك]:[2]

وما ذاكَ إلاَّ أَنَّ كَفَّيْكَ بِالنَّدَى تجودَانِ بِالمَعْرُوفِ قبْلَ سَؤَالِكَ

الكف هي الأداة التي يعطي بها الإنسان؛ لذا اختزل فيها الشاعر عطاء الممدوح وجعلها دليلاً عليه، اكتفاء بالتلميح الدال، وهذا يسمى عند البلاغيين بالعلاقة السببية، ولو تأملنا في المعنى قليلا لوجدنا أن اليد ليست هي السبب في العطاء، وهي الجزء الدال على الممدوح؛ لذا هي أقرب لدلالة الجزء على الكل من العلاقة السببية؛ لأن السبب في العطاء والكرم يرجع إلى حالة نفسية وصفة خلقية، وليس لليد التي لا تعد إلا وسيلة للعطاء.

ومن علاقات المجاز المرسل العلاقة الجزئية كما في قول الزبرقان بن بدر من [البسيط. ق: المتواتر]:[3]

فَلنْ أُصالحَ هُمْ ما دُمْتُ ذا فَرَسٍ وَاشْتَدَّ قَبْضًا على السَّيْلانِ إبْهَامِي[4]

أطلق الشاعر الإبهام وأراد به الكف من باب إطلاق الجزء والمراد الكل، ومن الملاحظ افتقاد عنصر رسم الصورة التخييلية في مثل هذه العلاقة.

ومن علاقاته المبدلية كما قالت امرأة من ضبة من [الوافر. ق: المتواتر]:[5]

أَلاَ لا تأْخُذُوا لَبَناً وَلَكِنْ أَذِيْقُوا قَومَكُمْ حَدَّ السِّلاَحِ

يجد المتأمل لهذه الصورة المجازية كثرة الوسائط المؤدية للمراد، فاللبن دليل على المواشي التي تعد المال المتعامل به في ذلك العصر، وقد أطلقتها وأرادت بها في هذا النسق الدية، فاللبن مجاز مرسل علاقته المبدلية.

ومن علاقاته المحلية كما قال حلحلة بن قيس الفزاري من [الطويل. ق: المتواتر]:[6]

سَلامٌ على حَيَّي عَدِيٍّ وَمازِنٍ وَشَيْخٍ وَخُصَّا بِالسَّلامِ أَبَا وَهْبِ

---

(1) جواهر البلاغة، ص٢٩٢

(2) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٧.

(3) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٠٠.

(4) السيلان: سنخ قائم السيف ونحوه، أو ما يدخل من السيف والسكين في النصاب.

(5) كتاب الحماسة، ج١/ ص٩٥.

(6) كتاب الحماسة، ج١/ ص٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أطلق السلام على الحي، والمراد بذلك أهل الحي، وهو من أنواع المجاز بالحذف.

ومن علاقاته الخصوص كما في قول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر]:[1]

يا قيسَ عَيْلانَ قَيْسَ الذُّلِّ إِنَّكُمْ في الحَرْبِ سِيَّانِ أَنْتُمْ وَالعَصَافِيرُ

قيس عيلان خاص بشخص واحد، وقد أطلقه الشاعر على اسم القبيلة .

ومن أنواع المجاز: المجاز العقلي: وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه من (اسم فاعل، اسم مفعول، مصدر) إلى غير ما هو له في الظاهر من المتكلم ؛ لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون

الإسناد إلى ما هو له))[2].

ومن علاقاته الإسناد إلى الزمن نحو ما قاله عميرة بن هاجر[3] من [الطويل . ق: المتواتر]:[4]

بُلِيْتُ وأَفْناني الزَمَانُ وَأَصْبَحْتُ هُنَيْدَةَ قد أَنْضَيْتُ من بَعْدِهَا عَشْرَا[5]

أسند الشاعر الإفناء إلى الزمن، وهو لم يفعله، بل وقع الإفناء فيه على سبيل المجاز، ومن علاقاته أيضا الإسناد إلى السبب مثل قول سحيم بن وثيل التميمي من [الوافر . ق: المتواتر]:[6]

أَخُو خَمْسِينَ مجْتَمِعٌ أَشُدِّي ونَجَّدَنى مُعَاوَرَةُ الشُّئونِ[7]

نسب ما نجده إلى معاورة الشئون، وليس تجريب الأمور وإحكامها بفاعل له، وإنما هو سبب فقط في ذلك .

ومن الملاحظ لمتتبع أنواع المجاز سواء المرسل أو العقلي في كتاب الحماسة أنها لاترتقي إلى مستوى الاستعارة سواء في حضورها أو بنائها الفني، وقد كثرت وتشعبت علاقاتهما[8] .

ومما سبق احتلت الاستعارة منزلة أكبر في الشعر العربي من التشبيه، ولعل ذلك ناتج عن تركيبها الفني القائم على تناسي المقارنة والارتكاز على التوحد والتماهي بين طرفي المقابلة، وتحول الدلالات وتنقلها بين الألفاظ في السياق التركيبي المناسب، وهذا ما يفتقده المجاز المرسل والعقلي.

---

(1) كتاب الحماسة، ج١/ ص٩٦.

(2) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٢٦٩.

(3) هو عميرة بن هاجر بن عمير بن عبد العزى بن قمير الخزاعي، وهو جد عبد الله بن مالك الخزاعي، عاش سبعين ومائة سنة. انظر شرح كتاب الحماسة ١٣٢/٢.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ص١٣٤.

(5) أنضى : هزل وضعف، والهنيدة: مائة سنة.

(6) كتاب لحماسة، ج١/ ص٤٥.

(7) المنجد: المجرب، ومعاورة الشؤون: مداولة الأمور ومعالجتها .

(8) العز بن عبد السلام: انظر الإشارة في الإيجاز في بعض أنواع المجاز، ص٤٧ وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث
الكناية

الكناية من جهة ما شاع في اللغة وما استعمله النحاة ((أن تتكلم بشيء وتريد به غيره، وقد كنيت بكذا عن كذا، و(كنوت) أيضا (كناية) فيهما))[1]، ولم يتجاوز التفسير اللغوي للفظ الكناية معنى الإضمار والخفاء، فاللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمره، والإضمار والإظهار عملية إبدال كلمة بأخرى وهذا ما بنى الأسلوبيون منهجهم عليه في تحول الدلالات وتنقلها بين الألفاظ لرسم الصورة، ((وإذا أطلقنا على هذا الإبدال صفة (الترادف) لا (الإرداف) نكون قد اقتربنا من مفهوم لفظ الكناية لغوياً))[2].

أما من الناحية الاصطلاحية فاعتقد أن أول من وضع حدا اصطلاحيا للكناية هو قدامة تحت ما سماه بالإرداف: ((وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان المتبوع))[3]، وتابعه في ذلك الجرجاني، وابن الزملكاني (ت: ٦٥١هـ)[4].

---

(1) الرازي: مختار الصحاح، باب الكاف فصل النون، ص٥٨١.

(2) د. منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، منشات المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٠٤.

(3) نقد الشعر ، ص١٥٥، ١٥٦.

(4) انظر دلائل الإعجاز، ص٦٠، والتبيان في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود.خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م، ص٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما سبق يتضح أن للكناية معنيين: أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريده الشاعر غالبا، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء والقراءة بين السطور؛ للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، أو ما يسمى بدلالة العبارة)).[1] ويبدو أثر بلاغة الكناية على الصورة واضحاً من خلال الصلة بالقيمة التعبيرية غير المباشرة لها، وفيما تهدف إليه من معنى يرتكز على الإيحاء أو الرمز أو الإشارة، ودون ذلك من وسائلها الموحية))[2]، ويعلق الجرجاني على الناحية الفنية بقوله: ((إن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح ... والسبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، إن كل عاقل يعلم أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، و إيجابها بما هو شاهد في وجودها أكبر

وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلا))[3]، ولذلك فهي إحدى وسائل تكوين الصورة الفنية في الشعر، لما تحمله من معان بديعة، وإشارات خفية تلوح بالمعنى من بعد وتومئ به دون أن تفصح عنه، يلجأ إليها الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة))[4]، كما أنها تأخذ طابعاً توصيلياً؛ لإثبات المفاهيم دون جرح العواطف أو خدش المشاعر أو اشمئزاز النفوس، بما لها من قدرة على التعبير الموحي والمهذب في آن واحد .

ومن تتبع كتاب الحماسة نجد أن الكناية جاءت في المرتبة الأخيرة، فقد تكررت إحدى وخمسين وأربعمائة مرة، وبنسبة (٢٢.٦٩%)،وقد نحى شاعر الحماسة بصورته الكنائية منحاً تنازلياً كما في التشبيه. فاحتل شعراء العصر الجاهلي المرتبة الأولى بنسبة (٢٣.٧٤%)، ثم المخضرمون بنسبة (٢٢.٨٣%)، ثم الإسلاميون بنسبة (٢٠.٧٤%)، ثم العباسيون بنسبة (١٩.٨٥%)، وأخيرا مخضرمو الدولتين بنسبة ١٥.٧٩%) الذي يعد نقطة الانحناء في الخطاب التنازلي لتوظيف الكناية حسب العصر، ولكن يمكن تفادي هذا الأمر كما تم تفاديه في الاستعارة والتشبيه. وأنواع الكناية حسب المطلوب هي :[5]

أ. الكناية المطلوب بها نفس الموصوف، أو الكناية عن موصوف.

ب . الكناية المطلوب بها نفس الصفة، أو الكناية عن صفة.

جـ الكناية المطلوب بها تخصيص الصفة بالموصوف، أو الكناية عن نسبة.

---

(١) محمد عبد الغني المصري وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٠.

(٢)د. رجاء عيد: في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط، ص٢٥٩.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٦٢ وما بعدها.

(٤)فاطمة سعيد حمدان: مفهوم الخيال، ص٣٥٣.

(٥) د. بدوي طبانة: انظر البيان العربي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكناية عن موصوف: .

تأخذ الكناية في هذا النوع منحاً دلالياً اشتهر به موصوف وعرف به بحيث يكن ثابتاً له ودالاً عليه حسب الشهرة والعرف مع جواز قصره على الموصوف أو جواز تعديه إلى غيره، كقولك: ((أبناء النيل تكني عن المصريين والسودانيين والأثيوبيين، ومدينة النور تكني عن باريس))[1]، ومن الملاحظ في المثال الأول أن الدلالة لا يمكن أن تتجاوز غير ما ذكر، بينما في المثال الثاني لا يمكن قصر دلالة النور على باريس، ولكنه أصبح دالا على مدينة باريس حسب الشهرة والتعارف.

وحسبما سبق تتبعت هذا النوع من الكنايات عند شاعر الحماسة فوجدت أنها تكررت (١١٠) مرة، وبنسبة (٢٤.٣٩%) محتلة بذلك المنزلة الثانية بعد الكناية عن صفة كما سيأتي، ومن أمثلة ذلك ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:[2]

وبَنُوا الأَصْفَرِ الكِرَامُ مُلُوكُ الـنَّاسِ لم يَبْقَ مِنْهُمُ مَذْكُورُ

كنى ببني الأصفر عن الروم بدلالة ما اشتهروا به من لون بشرتهم المائل إلى الصفرة، فجعله الشاعر دليلاً عليهم متخذا من هذا التلميح أسلوبا جماليا لبيان وإيصال ما قصده من غلبة الزمان وإفنائه، وكأنه يقول: لو كان هناك باقياً لكان ملوك بني الأصفر .

ومن ذلك أيضا ما قاله عبد الله بن معاوية الجعفري من [الوافر . ق: المتواتر]:[3]

أَلَمَ تَكُ لَو حَفِظْتَ الودَّ مِنيِّ كَمَا بَينَ المحَاجِرِ والحِجَاجِ[4]

أراد بما بين المحاجر والحجج (العين)، ولكنه لم يذكرها صراحة واكتفى بالإشارة إليها بما يدل عليها؛ لمكانتها من نفسه وليعطي خطابه مزية جمالية تثير اهتمام السامع، ومثال ذلك أيضا ما قاله عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر]:[5]

وابْيِضَاضُ السَّوَادِ مِنْ نُذُرِ المَوْ م تِ وَهَلْ بَعْدَهُ لحَيٍّ نَذِيْرُ

---

(١) د. إسماعيل الصيفي: فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٣، ص٤٧٧.

(٢) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٣٩.

(٣) كتاب الحماسة، ج١/ ص١٨٨.

(٤) المحاجر: جمع محجر والمحجر في العين: ما أحاط بها ، والحجاج: العظم الذي ينبت عليه الحاجب.

(٥) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كنى الشاعر عن الشيب بالبياض وعن الشباب بالسواد وقد حذفهما الشاعر بدلالة العرف والعقل عليهما، وذلك أبلغ من ذكر الشيب والشباب صراحة؛ لأن التلميح بالمراد والإيماء إليه يترك للمتلقي فرصة لإعمال فكره، وهذا أدعى إلى التأمل والاستيعاب.

كما قال أيضا الفرزدق من [الكامل . ق: المتواتر]:[1]

قَالَتْ وَكَيْفَ يمِيْلُ مِثْلُكَ لِلصِّبَا وَعَلَيْكَ مِنْ عِظَةِ الحَلِيْمِ عذَارُ[2]

كنى الشاعر عن الشيب بقوله : (عليك من عظة الحليم عذار)، فالحلم تابع لكبر السن وردفاً له فجعله دليلاً عليه، والمقصود كيف تطلب اللهو وأنت شيخ قد شاب شعر لحيتك، وفي هذا المثال كثرت الوسائط (الحلم ردف للتقدم في السن الذي يستلزم الشيب الذي هو سبب لعدول النساء واستنكار اللهو لمن كان هذا حاله).

الكناية عن صفة:

تعتمد على إضمار المعنى المتعلق بموصوف، والإيماء إليه، ((وليس المقصود هنا بالصفة النعت))[3]، ولكن الصفة المضمرة في سياق العبارة، فمثلاً (طويل النجاد) كناية عن صفة الشجاعة، و(كثير الرماد) كناية عن صفة الكرم، ومن تأمل هذين المثالين نجد أنه يجوز إرادة ظاهر العبارة أو مجازها، وهذا هو الفرق بين الكناية والاستعارة.

وهي تعد أكثر أنواع الكنايات في كتاب الحماسة وروداً حيث تكررت ثلاث وتسعين ومائتين مرة، بنسبة (٦٥.٦١%)، وهي تنقسم إلى كناية قريبة لقلة الوسائط بين مدلوليها، وكناية بعيدة تكثر الوسائط بين مدلوليها، فمن أمثلة الأولى ما قاله إسماعيل بن يسار الكناني[4] من [الطويل . ق: المتدارك]: [5]

وَنَشْرَبُ رَنْقَ المَاءِ مِنْ دُوْنِ سُخْطِكُمْ ولا يَسْتَوِي الصَّافي مِنَ المَاءِ وَالكَدِرْ

---

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٩٣.

(2) عذار الرجل: شعر لحيته النابت.

(3) د. ديزيرية سقال: علم البيان بين النظرية والتطبيق، ص١٧٨.

(4) هو إسماعيل بن يسار النسائي مولى بني تيم بن مرة: تيم قريش وفد إلى عبد الملك بن مروان أدرك آخر سلطان بني أمية، كان شعوبيا. انظر شرح الحماسة، ٢٠٢/١.

(5) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصد بـ (رنق الماء) ما تكدر منه وهو المدلول الأول، وكنى به عن صفة التنغيص وهو المدلول الثاني والمعنى أن ما ينغص حياتهم مقدم على سخط بني عمهم عليهم، وقد زادت المقابلة بين (الصافي، الكدر) المعنى قوة ووضوحا، وبذلك أشار الشاعر إلى المدلول الثاني مع قلة الوسائط.

ومن ذلك أيضا ما قاله معن بن أوس المزني[1] من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[2]

وَكُنْتُ إذا مَا صَاحِبٌ رَامَ هِجْرَةً وَبَدَّلَ سُوأً بِالَّذِي كُنْتُ أَفْعَلُ

قَلَبْتُ لَهُ ظَهْرَ المِجَنِّ فَلَمْ أَدُمْ على ذَاكَ إلاَّ رَيْثَ ما يَتَحَوَّلُ

تتشكل الصورة الكنائية هنا كما يأتي:

المدلول الأول	الوسائط	المدلول الثاني
قلب ظهر المجن ←	سقوط الحياء + الكراهية + الموجهة	←استبدال المحبة بالبغضاء

في هذا المثال كثرت الوسائط بين المدلولين حيث استبدل الشاعر المودة بالعداوة وكنى عن ذلك بـ (قلبت له ظهر المجن)، والأصل أن المقاتل يكون ظهر مجنه إلى أعدائه وبطنه إلى أوليائه، فإذا صار مع أعدائه جعل ظهر مجنه مما يلي أصحابه.

ومن ذلك أيضا ما قالته أمية بنت ضرار[3] من [البسيط ـ ق: المتواتر]:[4]

ما باتَ مِنْ لَيْلَةٍ مُذْ شَدَّ مِئْزَرَهُ قُبَيْصَةُ بْنُ ضِرَارٍ وَهْوَ مَوْتُورُ

كنت الشاعرة بـ(شد مئزره) عن (الجد والاجتهاد في العمل)

المدلول الأول	الوسائط			المدلول الثاني
شد مئزره	الاستعداد للثأر	الصبر	المتابعة	الاجتهاد

كما قال أيضا المتلمس الضبعي من [الطويل ـ ق: المتدارك]:[5]

وَمَنْ يَبْغِ أو يَسْعى على النَّاسِ ظَالماً يَقَعْ غَيرَ شَكٍّ لِلْيَدَيْنِ وَالفَمِ

الصورة: المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

---

(1) هو معن بن أوس المزني بن نصر بن زياد بن أسعد بن أسحم بن عدي. شاعر فحل مجيد من مخضرمي الجاهلية والإسلام، عمر إلى أيام ابن الزبير. انظر شرح الحماسة، ٥٧/١ .

(2) كتاب الحماسة، ١٨٦/١.

(3) هي أمية بنت ضرار الضبية، شاعرة من شواعر العرب في الجاهلية، لها مراثي في أخيها قبيصة. ٣٠٦/٢

(4) كتاب الحماسة ج٢، ص٣٠٧.

(5) المصدر نفسه، ج١/ ص٣٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقع لليدين والفم السعي بالظلم + البغي + السقوط العاقبة الوخيمة

كنى الشاعر بالوقوع لليدين والفم عن العاقبة الوخيمة للظالم والبغي ووظف السقوط على اليدين وتمرغ الفم في التراب للدلالة على العاقبة للبغي والظلم

ومن ذلك أيضا ما قالته الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر]:[1]

وَلَنْ أُصَالِحَ قَوْمَاً كُنْتَ حَرْبَهُمُ حَتىَّ تَعُودَ بَيَاضاً جُؤْنَةِ القَارِ[2]

المدلول الأول الوسائط المدلول الثاني

جؤنة القار بقاء سواد القار + بقاء العداوة الاستمرار في العداوة

تمثل الصورة هنا صورة استمرار العداوة والبغضاء الذي يعكسه مدلول استحالة تغير لون القار من الأسود إلى الأبيض.

ومما سبق يمكن القول: إن الشاعر يشير إلى ما يريد من معنى متعلق بالصفة بألفاظ متصلة به وتابعة له بحيث يمنح المستقبل المشاركة في إدراك مفهوم الخطاب الموجه إليه ويشحنه بشحنة جمالية تشحذ الخيال وتفتق الفكر؛ لاعتمادها على التلميح والإشارة .

ج الكناية عن نسبة :.

تتميز عما سبق ببيان اختصاص الصفة بالموصوف وإثباتها له كما قال الجرجاني : ((إثبات الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً ، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية و الرمز والإشارة كان له من الفضل والميزة ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه))[3]، وبذلك يتخذها الشاعر أو المتكلم أسلوباً لإثبات الصفة للموصوف ونسبتها إليه عن طريق تحويلها من الشخص عينه إلى شيء من متعلقاته، فإذا قلت: (المجد في ثوبه) أثبت له المجد بأسلوب فني غير مباشر، وذلك يجعل الصفة ألصق بالموصوف من قولك :

(له مجد) أو ما يساويه من التعبيرات.

ومن خلال توظيفها في كتاب الحماسة أخذ المرتبة الأخيرة، فلم ترد إلا ثمان وأربعين مرة، بنسبة (١٠%). ومن ذلك ما قالته الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر]:[4]

---

(1) المصدر نفسه، ج٢/ ص٢٩٨.

(2) جؤنة القار: سواده، والجؤنة: الشمس، وهو من الأضداد .

(3) دلائل الإعجاز ، ص٥٨.

(4) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٣٠٠،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَالحَمْدُ حُلَّتُهُ وَالجُودُ حِلْيَتُهُ وَالصِّدْقُ حَوْزَتُهُ إِنْ قِرْنُهُ هَابَا

في هذا المثال ثلاث كنايات عن نسبة هي: (الحمد حلته، الجود حليته، الصدق حوزته) خصصت الشاعرة المرثي بثلاث صفات هي : الحمد، الجود، الصدق في الحرب، وأثبتتها له بأسلوب فني يعكس نسبة هذه الصفات وملازمتها للمرثي، وكأنه يمتلكها امتلاك حلته، وحليته، وما بحووزته، وهذا الأسلوب لتخصيص الصفة بالموصوف أبلغ في إثارة المتلقي.

كما قال أيضا المسيب بن علس الضبعي من [المتقارب . ق؛ المتدارك]:[1]

وَهَلْ يَقْعُدُ الأَلْفُ لا يَغْضَبُو م نَ كُلُّهُمُ أَنْفُهُمْ يُضْرَبُ

يعد الأنف في الأدب العربي رمز الأنفة وإباء الظيم وقد أسند الضرب إليه كناية عن نسبة الهوان إليهم، والمقصود من البيت استنكار عدم أنفة الألف عندما يهانون.

ومما سبق يتضح من دراسة الصورة عند شعراء الحماسة عدة أمور هي:

١. يعد التشبيه والاستعارة والكناية أبرز عناصر تشكل الصورة الشعرية المستمدة من بيئة الشاعر وثقافته، وقد أبرزت تمازج نفس شاعر الحماسة وعواطفه مع مجتمعه.

٢. مثلت الاستعارة أبرز عناصر الصورة عند شاعر الحماسة، يليها التشبيه، ثم الكناية.

. يميل شاعر الحماسة في استعارته إلى التماهي من خلال تقديم الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية ويتخذ من الطابع الحركي في هيئة الفعل بأزمنته المختلفة قالباً تعبيرياً محدداً لأسلوب الحركة والنشاط لشاعر الحماسة، وهو يغلبه على طابع الثبات والجمود في هيئة الجملة الاسمية.

. أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزمني من جهة التوظيف منحاً تصاعدياً من العصر الجاهلي حتى العباسي.

. يمثل الجانب المادي المحسوس في الاستعارة الجانب الأكبر في مصادر الصورة، فيمتخذ من التشخيص عنصراً أساسياً غالباً على بقية مصادر الصورة، يليه التجسيد، وأخيرا التجريد بندرة.

٣. يمثل التشبيه القالب التعبيري الثاني عند شاعر الحماسة من أساليب رسم الصورة الشعرية.

. تنحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أداة التشبيه في التشبيه المرسل المفصل والمجمل بوصفها الرابط بين ركني الجملة.

([1]) كتاب الحماسة، ج١/ ص٧١،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. يستمد الشاعر صورته التشبيهية من بيئته المادية الحسية.

. يأخذ التشبيه منحاً تنازلياً حسب المرحلة الزمنية بعكس الاستعارة، ابتداءً بالعصر الجاهلي وانتهاءً بالعصر العباسي.

٤. تأتي الكناية في المنزلة الثالثة في رسم الصورة الشعرية.

. يمثل التعبير عن صفة الجانب الأكثر حضورا في شعر الحماسة، يليه التعبير عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة.

. استمد شاعر الحماسة مصادر صورته من بيئته وثقافته.

. أخذت الكناية عند شعراء الحماسة منحاً تنازلياً حسب الإسناد الزمني نزع الشاعر فيه للتخفيف من كناياته، ولعل ذلك راجع إلى ميله إلى التوضيح والتصريح أكثر من التلميح والإشارة.

٥. جنح شاعر الحماسة في صورته الشعرية حسب الوظيفة إلى الجانب التوصيلي؛ وذلك لأن الشاعر يتحدث عن صفات خلقية يرمي من خلالها إلى الفخر إذا كانت صفات إيجابية تتصل به أو بقومه وقبيلته، وإلى الهجاء إذا كانت صفات سلبية ذات صلة بأعدائه أو من

يكره، وإلى العتاب إذا كانت ذات صلة بخطأ من يحب في حقه، والشكوى إذا كانت متصلة بالدهر ونوائبه، والوعض إذا تعلقت بالخلق والسلوك، وقد تتمازج هذه الصلات والعلاقات وتتداخل ولكنها مع ذلك تظل في حيز الجانب التوصيلي .

. تكاد تكون الوظيفة التعبيرية الامتاعية عند شاعر الحماسة معدومة، وذلك يتضح من خلال عناوين الأبواب التي تفصح عن حاجتها للجانب التوصيلي البياني.

٦. تأخذ الصورة حسب عناوين الأبواب مناح متعددة هي: المنحى التراكمي المعتمد على عدم الربط بين الصور داخل المقاطع المكونة للباب، والسردي المعتمد على تتابع الأحداث، والتكرار المركزي الذي يتخذ من صورة بعينها مركز ثقل يكررها في أغلب المقاطع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه فشاعر الحماسة في تكوين صورته وتركيبها الفني لم يظهر أي تمرد في جميع المراحل الزمنية المختلفة للشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العباسي، بل نزع إلى الثبات الأسلوبي في البنية والتركيب للصورة، وأخذ بجانب التطور الأسلوبي من ناحية التوظيف والدلالة، وهذا التغير أو التطور وليد شرعي للتغيرات البيئية والثقافية المحيطة ينفذ من خلاله الشاعر إلى تطوير أساليبه ولغته حسب هذه المقتضيات، والثبات موروث شرعي لأساليب بيانية وتعبيرية احتلت قمت الهرم ومثلت المثال الأعلى الذي يجب أن يحتذى، بحيث لا يمكن تجاوز هذه الثوابت وهدمها، وهذا سر بقاء العربية ومواكبتها لجميع التطورات، وملاءمتها للظروف الطارئة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

الخصائص الفنية

موسيقى الإطار:

- الوزن
- القافية

الموسيقى الداخلية

- المظاهر العامة.
- المظاهر الخاصة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قيل في تعريف الشعر: إنه ((كلام موزون مقفى له معنى))[1]، ولعل ذلك راجع إلى الاعتداد بأن الوزن والقافية والتزام الجمع بينهما مميزات خاصة تفصل بين الشعر وبين باقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن جوانب (التصديق، التركيب، التخييل) التي دُرست في الفصول السابقة ليست خاصة بالخطاب الشعري، بل هي عامة تشترك فيها كافة الأجناس الأدبية، ولا بد من وجود مميز يفصل كل نوع من أنواع الأجناس الأدبية عن الآخر، هذه الخصوصية للشعر تمنح النص قيمة فنية مميزة، ومن خلال العلاقات بين عناصر الشعر السابقة والتزامها في النص تتكون القصيدة، وتتلبس بمعناها الذي ((يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان))[2]، وأبرز ما ينبغي أن يتحقق في الوزن ((الالتحام مع بقية عناصر الشعر [اللفظ، المعنى، الخيال، صورة القصيدة من حيث الالتحام والتماسك] حتى يبدو معها كتلة واحدة))[3]، وذلك التلاحم بين الوزن والعناصر الأخرى يخرج القصيدة من دائرة المنظومات العلمية إلى الدائرة الشعورية والوحدة الموضوعية، ((فالإيقاع الشعري في حقيقته إيقاع للشعور، إيقاع للعواطف والانفعالات))[4]. ((يبعث في النفس هزة خاصة، يترنم بها كما يترنم بنغم موسيقي متسق الموجات، يدعمه توافق آخر السطور على حرف واحد، وغنة رتيبة يقفو بعضها بعضاً ويتبعه على أثره))[5].

وقد مالت الدراسات الحديثة إلى انتهاج تقسيم المستوى الصوتي إلى قسمين: القسم الأول : الموسيقى الخارجية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار الذي ((يحدده الوزن ، وتحدده القوافي))[6]، وتعد البيت في البناء النصي((حجر الزاوية أو الركيزة في هذه البنية))[7] بما تحتويه من تقسيمات صوتية عادية أو تقسيمات تجمع بين النبر اللغوي والنبر الشعري وفقا لعلاقة ((التماكن بمعنى أنهما يقعان في المكان نفسه))[8].

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٧.

(2) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: دار اليقضة العربية وموءسسة فرانكلين، بيروت . نيويورك،١٩٦٣م، ص٢٣.

(3) د. وليد قصاب: قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص٢٣٨.

(4) د. أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ص٢٨٨.

(5) د. ممدوح حقي: العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١٦، ١٩٨٤م، ص١٢.

(6) د. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م/ ١٤٢٤هـ، ص٣٢١.

(7) د. عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، دائرة الشئون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات(٣٧٥)، ١٩٨٥م، ص١٩٠.

(8) د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ص٢٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعد هذا القسم (موسيقى الإطار) الجانب القار في البناء الشعري من الناحية الصوتية، باعتداده الجانب الإجباري الذي يجب التزامه من أول بيت في النص إلى آخر بيت، وهذا الالتزام هو :((الذي يقف وراء الضرورة الشعرية، و بالرغم من اختلاف القدماء في موقفهم من الضرورات في الشعر))[١] إلا أنهم يتفقون في إرجاعها إلى ((المضايق التي يدفعون إليها عند حصر المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة))[٢]، أما القسم الثاني: فيسمى الموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو، وهو ما ((يتولد منه إيقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى الجواز))[٣]، وتركز دراسة الموسيقى الداخلية على مباحث الجرس اللغوي وعلاقته بالمدلول في النقد الأدبي الحديث ومباحث المحسنات اللفظية في علم البديع المرتكزة على ما يلجأ إليه الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي كالتكرار بأنواعه المتعددة (تكرار الحروف، الأدوات، الكلمات، العبارات، المقاطع)،ويتجاوز ذلك إلى كافة التنظيمات من ((أصوات، مقاطع، كلمات، صور نحوية، عبارات وتراكيب))[٤]، ولابد من النظر إلى المستوى الصوتي من ناحية أنه دال لغوي يعتمد عليه في البناء الشعري، ويرجع ذلك إلى ((أن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة قصدية))[٥].

وعلى أساس هذا التقسيم قمت بدراسة الأساليب الفنية في شعر الحماسة، واعتمدت على الربط بين الشكل والمعنى باعتداد أن للشكل الفني مساهمة فاعلة في الدلالة على مستوى الجملة أو البيت أو المقطع أو النص بحيث لا يمكن الفصل بين الشكل والمحتوى، ومن هذا الربط بين فنية الشكل ودلالة المعنى تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه داخلة في صلب البحث البلاغي باعتداد أن الجانب الدلالي يدرس في علم المعاني والجانب الخيالي يدرس في علم البيان، والجانب الفني الشكلي يدرس في علم البديع ، وكلها تحتاج أيضا إلى الأخذ بمباحث بعض العلوم إلى جانبها . فعلم المعاني يحتاج إلى النحو وعلم اللغة ، ويميل الجانب الخيالي في علم البيان إلى الفلسفة والمنطق وعلم النفس، ويحتاج علم البديع إلى الصوتيات والتجويد والعَروض.

---

(١) انظر نعمة رحيم العزاوي: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٦٧م، ص١٥٥ وما بعدها.

(٢) حمزة بن حسن الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص١٥٧.

(٣) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٠.

(٤) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند أبي سنة، ص١٨.

(٥) محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولاً. موسيقى الوزن:

يعد الوزن أبرز المميزات الجوهرية التي تميز الشعر عن غيره من بقية الأجناس الأدبية، ويأخذ طابع التقسيم إلى جمل صوتية (التفعيلة) موحدة كانت أو مزدوجة، تنظم داخل إطار موسيقي محدد بالبحر الشعري الذي يجمع هذه التقسيمات، ويستمد منها طابعه الفني الخاص، ويسهم بنقلاته الموسيقية في رسم الجو الشعوري للنص بناءً على نظرية العلاقة بين الشكل والمحتوى في الدراسات الموسيقية الحديثة والقديمة معاً، وتتكون الجمل العروضية من مقاطع صوتية قصيرة (فَ)، وطويلة (عُو)، منظمة بطريقة خاصة.

كما ينقسم الإيقاع من الناحية الزمنية إلى قسمين حسب تصنيف الفارابي (ت:٣٣٩هـ)هما: الإيقاعات الموصلة وهي: ما تفصل بين نقراتها أزمنة متساوية))[١]، وتشكيل جملته يرتكز على تكرار السبب الخفيف (.)، ((و الإيقاعات المفصلة وهي: ما تفصل بين نقراتها أزمنة متفاضلة))[٢]، وتشكيل جملته يجمع بين المقطع القصير والطويل ((ن .)) وتكرارهما، ((وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصلاً أصلاً))[٣]، ومن هنا يمكن القول: إن العروض العربي يجمع بين الكم المعتمد على الجمع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، والارتكاز الزمني المعتمد على النبر الصوتي (ارتفاعاً وانخفاضاً)، و((يكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض))[٤]، بناءً على رؤية المتكلم للجزء الأهم في الكلمة والجملة، والنبر بنوعيه له علاقة بالمقطع من ناحية الطول أو القصر.

وهذا التكرار للمقاطع الصوتية لا بد أن يرتبط بجوانب فن القول الأخرى كما قال ابن رشيق: ((الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن))[٥]، ومن هذا الربط بين فنية الشكل والدلالة تعد دراسة البناء الموسيقي للنص بمختلف أقسامه داخلة في صلب الدراسة البلاغية للخطاب الشعري، وأخص خصائص البناء الموسيقي (الوزن)

---

(١) د. أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٤) د. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص٥٨.

(٥) العمدة، ج١/ ص١١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يجمع بين التقسيمات الصوتية الصافية أو المزدوجة ضمن البحر الشعري. وبناء على ما سبق أخذت في دراسة أوزان بحور الحماسة بثلاثة جوانب هي: علاقة البحور بمعاني الحماسة، خصائص استخدام البحور الشعرية، علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية.

أ . علاقة البحور الشعرية بمعاني الحماسة: .

من استقراء أبواب حماسة البحتري وجدت أن بالإمكان أن تندرج تحت أربعة معاني رئيسة تتبين في الجداول الأتية:

جدول رقم (١.٤)

الفروسية والمراثي								
الرقم	البحر	التكرار	النسب	الأبيات	النسب	الحضور		الغياب	
١	الطويل	١٧٩	%٥٤.٥٧	٥٦٦	%٥٤.٥٣	٣٧	%١٠٠	٠	%٠
٢	البسيط	٤٦	%١٤	١٣٧	%١٣.٢٠	١٥	٤٠.٥٤	٢٢	٥٩.٤٦
٣	الكامل	٣٦	%١٠.٩٨	١٠٧	%١٠.٣١	٢١	٥٦.٧٦	١٦	٤٣.٢٤
٤	الوافر	٢٧	%٨.٢٣	٨٩	%٨.٥٧	١٨	٤٨.٦٥	١٩	٥١.٣٥
٥	المتقارب	٦	%١.٨٣	٣١	%٢.٩٩	٦	١٦.٢٢	٣١	٨٣.٧٨
٦	الخفيف	١٠	%٣.٠٥	٢٥	%٢.٤١	٨	٢١.٦٢	٢٩	٧٨.٣٨
٧	المنسرح	٦	%١.٨٣	٢٠	%١.٩٣	٤	١٠.٨١	٣٢	٨٩.١٩
٨	الرمل	٤	%١.٢٢	١٥	%١.٤٥	٣	٨.١١	٣٤	٩١.٨٩
٩	السريع	٣	%٠.٩١	٦	%٠.٥٨	٣	٨.١١	٣٤	٩١.٨٩
١٠	المديد	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣٧	%١٠٠
١١	الرجز	١٠	%٣.٠٥	٣٣	%٣.١٨	٥	١٣.٥١	٣٢	٤٩.٨٦
١٢	الهزج	١	%٣٠.	٩	%٠.٨٧	١	٢.٧٠	٣٦	٩٧.٣٠
المجموع		٨٢٣	٠٠,٠٠ %	١٠٣٨	%٠٠,٠٠				

جدول رقم (٤. ٢)

معاني الأخوة									
الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						عدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٧٨	٤٤.٥٧	٢٢٦	٤٦.٤١	٢٦	٨٣.٨٧	٥	١٦.١٣
٢	البسيط	٢٢	١٢.٥٧	٦٠	١٠.٣٢	١٢	٣٨.٧١	١٩	٦١.٢٩
٣	الكامل	٢٦	١٤.٨٦	٦٣	١٢.٩٤	١٧	٥٤.٨٤	١٤	٤٥.١٦
٤	الوافر	٢٣	١٣.١٤	٦٩	١٤.١٧	١٦	٥١.٦١	١٥	٤٨.٣٩
٥	المتقارب	٩	٥.١٤	٣٠	٦.١٦	٨	٢٥.٨١	٢٣	٧٤.١٩
٦	الخفيف	٧	٤	١٧	٣.٤٩	٤	١٢.٩٠	٢٧	٨٧.١٠
٧	المنسرح	٦	٣.٤٣	١٤	٢.٨٧	٦	١٩.٣٥	٢٥	٨٠.٦٥
٨	الرمل	٢	١.١٤	٥	١.٠٣	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣.٥٥
٩	السريع	٢	١.١٤	٣	٠.٦٢	٢	٦.٤٥	٢٩	٩٣٠٥٥
١٠	المديد	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
١١	الرجز	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
١٢	الهزج	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٣١	١٠٠
	المجموع	١٧٥	٠٠.٠٠	٤٨٧	٠٠.٠٠				

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم (٣.٤)

تقلبات الدهر ونوائبه							
الرقم	البحر	البكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٨٥	٣١.٣٧	٢٢٣	٢٢.٩١	٢١	٩٥.٤٥	١	٤.٥٥
٢	البسيط	٤٢	١٥.٥٠	١٥٩	١٦.٤١	١٣	٥٩.٠٩	٩	٤٠.٩١
٣	الكامل	٦٢	٢٢.٨٨	٢٧٩	٢٨.٧٩	١٨	٨١.٨٢	٤	١٨.١٨
٤	الوافر	٢٧	٩.٩٦	٩٣	٩.٦٠	١٤	٦٣.٦٤	٨	٣٦.٣٦
٥	المتقارب	٨	٢.٩٥	١٨	١.٨٦	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٦	الخفيف	١٦	٥.٩٠	٧١	٧.٣٣	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٧	المنسرح	١٣	٤.٨٠	٧٠	٧.٢٢	٧	٣١.٨٢	١٥	٦٨.١٨
٨	الرمل	٧	٢.٥٨	١٨	١.٨٦	٦	٢٧.٢٧	١٦	٧٢.٧٣
٩	السريع ا	٣	١.١١	٥	٠.٥٢	٣	١٣.٦٤	١٩	٨٦.٣٦
١٠	المديد	٢	٠.٧٤	٩	٠.٩٣	٢	٩.٠٩	٢٠	٩٠.٩١
١١	الرجز	٦	٢.٢١	٢٥	٢.٥٨	٦	٢٧.٢٧	١٦	٧٢.٧٣
١٢	الهزج	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢٢	١٠٠
	المجموع	٢٧١	٠٠.٠٠	٩٦٩	٠٠.٠٠				

جدول رقم (٤.٤)

المعاني الأخلاقية									
الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	الحضور		الغياب	
						العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الطويل	٣٣٢	٤٨.١٩	٦٥٧	٤٥.٩٤	٨١	٩٦.٤٣	٣	٣.٥٧
٢	البسيط	٨٩	١٢.٦٢	١٧٢	١٢.٠٣	٤٨	٥٧.١٤	٣٦	٤٢.٨٦
٣	الكامل	٩٤	١٣.٦٤	١٩٥	١٣.٦٤	٤٨	٥٧.١٤	٣٦	٤٢.٨٦
٤	الوافر	٦٩	١٠.٠١	١٣٦	٩.٥١	٤١	٤٨.٨١	٤٣	٥١.١٩
٥	المتقارب	٣٢	٤.٦٤	٦٦	٤.٦٢	٢٦	٣٠.٩٥	٥٨	٦٩.٠٥
٦	الخفيف	٢١	٣.٠٥	٤٤	٣.٠٨	١٨	٢١.٤٣	٦٦	٧٨.٥٧
٧	المنسرح	١٢	١.٧٤	٢٦	١.٨٢	١٠	١١.٩	٧٤	٨٨.١٠
٨	الرمل	٢٣	٣.٣٤	٤٠	٢.٨٠	١٢	١٤.٢٩	٧٢	٨٥.٧١
٩	السريع	٨	١.١٦	١٩	١.٣٣	٨	٩.٥٢	٧٦	٩٠.٤٨
١٠	المديد	٢	٠.٢٩	٥	٠.٣٥	٢	٢.٣٨	٨٢	٩٧.٦٢
١١	الرجز	٦	٠.٨٧	٦٨	٤.٧٦	٦	٧.١٤	٧٨	٩٢.٨٦
١٢	الهزج	١	٠.١٥	٢	٠.١٤	١	١.١٩	٨٣	٩٨.٨١
	المجموع	٦٨٩	٠٠.٠٠	١٤٣٠	٠٠.٠٠				

بدأت الدراسات الحديثة تأخذ طابعاً يربط بين أوزان البحور ومعاني الشعر وأغراضه من ذلك محاولة د/ عبد الله الطيب كما قال في ((تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا ؟ أتعنى أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحوراً بأعينها، وتنفر عن بحور بأعينها؟ هذا عين الباطل ألسنا نجد مراثي في الطويل ، وأخر في البسيط، وأخر في المنسرح، وهلم جرا؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال : بلى كما يبدو ويظهر، ولكن كلا وألف كلا، لو تأمل الناقد ودقق وتعمق، فاختلاف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك))[1]، وهذا ما سيتم التحقق منه من خلال التطبيق على كتاب الحماسة للبحتري، وقد أخذت في ترتيب البحور حسب حضورها ضمن أبواب الحماسة ابتداء بالأكثر حضوراً كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

جدول رقم (٥.٤)

الرقم	البحور	الحضور	النسبة	الغياب	النسبة	الفارق	المقاطع			الأصوات			الدائرة
							القصيرة	الطويلة	الفرق	متحرك	ساكن	الفرق	
١	الطويل	١٦٥	٩٤.٨٣	٩	٥.١٧	+١٥٦	٨	٢٠	-١٢	٢٨	٢٠	+٨	المختلف
٢	الكامل	١٠٤	٥٩.٧٧	٧٠	٤٠.٢٣	+٣٤	١٨	١٢	+٦	٣٠	١٢	+١٨	المؤتلف
٣	الوافر	٨٩	٥١.١٥	٨٥	٤٨.٨٥	+٤	١٤	١٢	+٢	٢٦	١٢	+١٤	المؤتلف
٤	البسيط	٨٨	٥٠.٥٧	٨٦	٤٩.٤٣	+٢	٨	٢٠	-١٢	٢٨	٢٠	+٨	المختلف
٥	المتقارب	٤٧	٢٧.٠١	١٢٧	٧٢.٩٩	-٨٠	٨	١٦	-٨	٢٤	١٦	+٨	المتفق
٦	الخفيف	٣٧	٢١.٢٦	١٣٧	٧٨.٧٤	-١٠٠	٦	١٨	-١٢	٢٤	١٨	+٦	المشتبه
٧	المنسرح	٢٧	١٥.٥٢	١٤٧	٨٤.٤٨	-١٢٠	٦	١٨	-١٢	٢٤	١٨	+٦	المشتبه
٨	الرمل	٢٣	١٣.٢٢	١٥١	٨٦.٧٨	-١٢٨	٦	١٦	-١٠	٢٢	١٦	+٦	المجتلب
٩	الرجز	١٧	٩.٧٧	١٥٧	٩٠.٢٣	-١٤٠	٦	١٨	-١٢	٢٤	١٨	+٦	المجتلب
١٠	السريع	١٦	٩.٢٠	١٥٨	٩٠.٨٠	-١٤٢	٦	١٦	-١٠	٢٢	١٦	+٦	المشتبه
١١	المديد	٤	٢.٣٠	١٧٠	٩٧.٧٠	-١٦٦	٦	١٦	-١٠	٢٢	١٦	+٦	المؤتلف
١٢	الهزج	٢	١.١٥	١٧٢	٩٨.٨٥	-١٧٠	٤	١٢	-٨	١٦	١٢	+٤	المجتلب

١. مجموعة دائرة المختلف:.

تضم هذه الدائرة البحور التي تتكون من (٢٨ مقطعاً)، وهي الطويل، البسيط.

أ. الطويل:.

من البحور المزدوجة يجمع بين (فعولن ــ مفاعيلن)، ويتكون من ٢٨ مقطعا.

ن-- +ن--- × ٤ =٨ مقاطع قصيرة + ٢٠ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته (٤٨) : //هـ/هـ //هـ/هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/هـ/هـ × ٢

ولم يرد في الشعر العربي إلا تاماً، وقد استعمله شاعر الحماسة في ١٦٥ باباً من واقع ١٧٤ باباً، ولم يغب إلا في تسعة أبواب بنسبة حضور = (٩٤.٨٣%) ، وغياب = (٥.١٧%)، وبهذا احتل الصدارة، وكان وروده حسب معاني الحماسة التي أدرجتها في أربعة أقسام كالآتي:

. الفروسية والمراثي: نسبة الحضور= (١٠٠%) في ٣٧ باباً تقع تحت هذا القسم، وبعدد ١٧٩ قطعة بنسبة (٥٤.٥٧%)، وعدد أبياته ٥٦٦ بيتاً بنسبة (٥٤.٥٣%).

ــ الأخوانيات : بلغ الحضور في هذا المعنى ٢٦ مرة بنسبة (٨٣.٨٧%)، والغياب خمس مرات،بنسبة(١٦.١٣%)، وبعدد ٧٨ مقطعاً بنسبة (٤٤.٥٧%)،و٦٢٢ بيتاً بنسبة (٤٦.٤١%)، وبذا يكون النفس أعلى من الاتجاه، والأبواب التي غاب فيها هي: ابتلاء الرجال قبل مؤاخاتهم، وفي

[1] المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٩١، ج١، ص٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من تتهم مودته ولا يوثق بإخائه، وفي ترك قطع الأخ القديم للمستطرف، وفي الندامة على وصل من لا خير فيه من الإخوان، وفي الجفاء بعد الصلة.

ـ تقلبات الدهر ونوائبه: ورد بحر الطويل في واحد وعشرين باباً بنسبة (٩٥.٤٥%)، وغاب في باب واحد هو توقع الموت والحذر منه والإعداد للمعاد، وعدد مقاطعه ٨٥ مقطعا بنسبة (٣١.٣٧%)، وعدد الأبيات ٢٢٢ بيتاً بنسبة (٢٢.٩١%).

. الأخلاق: جاء في واحد وثمانين باباً بنسبة (٩٦.٤٣%)، وغاب في ثلاثة أبواب ليشكل نسبة تساوي (٣.٥٧%)، والأبواب التي غاب فيها هي : باب من نزا به البطر حتى ناله المكروه، ومدح الشيب، وإصلاح المال وحفظه إلا في وجوه حسنه. ومما سبق فإن تناسب بحر الطويل مع معاني الحماسة يساوي (٩٤.٨٣%)، وتعد هذه النسبة عالية تجعل من الطويل بحراً ملائماً بشكل كبير للحماسة، وبذلك يحتل المركز الأول، فعدد مقاطعه ٦٧٤ مقطعا من ١٤٦٣ مقطعا بنسبة ٤٦.٠٧% ، وبنفس شعري بلغت أبياته ١٦٧١ بيتا بنسبة (٤٢.٥٨%).

ب . البسيط:

البحر الثاني في دائرة المختلف التي تتكون من ٢٨ مقطعاً، وهو من البحور المزدوجة التفعيلة يتكون من (مستفعلن + فاعلن) --ن- +-ن- ×٤ =٨ مقاطع قصيرة + ٢٠ مقطعاً طويلاً

وعدد حركاته وسكناته (٤٨) صوتا /هـ/هـ//هـ /هـ//هـ /هـ/هـ//هـ /هـ//هـ × ٢

وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزوءاً واستخرج منه مخلع البسيط، ولم يرد في كتاب الحماسة مجزوءاً، وقد أدرجه جامع الحماسة تحت ثمانية وثمانين عنواناً بنسبة (٥٠.٥٧%) وأقصاه عن ستة وثمانين باباً بنسبة تعادل (٤٩.٤٣%)، وبذلك يحتل المنزلة الرابعة، أما في تقسيمات معاني الحماسة فكان كالآتي:

. الفروسية والمراثي: جاء على وزنه ستة وأربعون مقطعاً بنسبة (١٤.٠٢%)، وبنفس اشتمل على سبع وثلاثين ومائة بيت بنسبة (١٣.٢٠%)، وحضر في خمسة عشر باباً بنسبة (٤٠.٥٤%) من مجموع الأبواب المندرجة تحت هذا المعنى .

ـ الأخوانيات : احتوت إخوانيات الحماسة بأبوابها المختلفة على اثنين وعشرين مقطعاً من البسيط بنسبة (١٢.٥٧%)، وبنفس شعري بلغ ستين بيتاً بنسبة (١.٢٣%)، وحضور في اثني عشر بابا بنسبة (٣٨.٧١%).

ـ تقلبات الدهر ونوائبه: اشتمل هذا المعنى على اثنين وأربعين مقطعاً بنسبة (١٥.٥٠%)، وبنفس شعري يساوي تسع وخمسين ومائة بيت بنسبة (١٦.٤١%)، وحضور في ثلاثة عشر باباً بنسبة (٥٩.٠٩%).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الأخلاقيات: أدرج المؤلف تحت هذا المعنى من البسيط تسعة وثمانين مقطعاً بنسبة (١٢.٦٢%)، وبنفس شعري يساوي ١٧٢ بيتاً بنسبة (١٢.٠٣%)، وبحضور في ثمانية وأربعين باباً بنسبة (٥٧.١٤%)، ومع أنه من نفس دائرة الطويل وهو متساو معه في المقاطع والحركات والسكنات إلا أنه تأخر عنه، وهذا يدل دلالة واضحة أن الطويل هو أساس الدائرة، وأنه سابق للبسيط، وبذا يعد البسيط مشتق من الطويل أو متولد منه ومرحلة وزنية جديدة تابعة للطويل الذي يعد أصل الدائرة أو المجموعة.

٢ . مجموعة دائرة المؤتلف:

تضم الكامل، الوافر، المديد:

أ . الكامل:

أصل دائرالمؤتلف يعتمد على التفعيلة الصافية (متفاعلن)، ويتركب من ثلاثين مقطعا

ن ن — ن – × ٦ = ١٨ مقطعاً قصيراً + ١٢ مقطعاً طويلاً

عدد حركاته وسكناته (٤٢)

///هـ//هـ ///هـ//هـ ///هـ//هـ × ٢

وقد ورد تاماً ومجزوءاً في الشعر العربي، واستعمله شاعر الحماسة على الوجهين، وسحب على وزنه ثمانية عشر ومائتين مقطعاً بنسبة (١٤.٩٠%) من ١٤٦٣ مقطعاً، وبنفس قريب من الاتجاه إذ بلغت أبياته أربع وأربعين وستمائة بيت من أربع وعشرين وتسعمائة وثلاثة ألاف بيت بنسبة (١٦.٤١%)، وهو بذلك يحتل المركز الثاني بعد الطويل، وحضوره في أبواب الحماسة متوسط الارتفاع بقدر ١٠٤ من ١٧٤ بابا بنسبة (٥٩.٧٧%)، وتوزيعه على معاني الحماسة كالآتي:

الفروسية والمراثي: احتوى هذا المعنى بأفكار أبوابه المتنوعة على ستة وثلاثين مقطعاً بنسبة (١٠.٩٨%)، وبنفس شعري مقارب بلغت أشعاره سبعة ومائة بيت بنسبة (١٠.٣١%)، وحقق حضورا في واحد وعشرين باباً من سبعة وثلاثين باباً بنسبة (٥٦.٧٦%).

ـ الأخوانيات: وصلت مقاطع الكامل في هذا المعنى إلى ستة وعشرين مقطعاً من ١٧٥ بنسبة (١٤.٨٦%)، وبنفس لم يتجاوز ثلاث وستين بيتاً من سبع وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة (١٢.٤٩%)، وحقق حضورا في ثمانية عشر باباً من ٢١ بابا بنسبة ٨١.٨٢%.

ـ الأخلاقيات: بلغت مقاطع هذا المعنى بأفكاره المختلفة أربعة وتسعين مقطعاً بنسبة ١٣.٦٤%، وبنفس بلغت أبياته خمساً وتسعين ومائة بيت بنسبة ١١.٥٤%، وكان حضور هذا الوزن بمعان مختلفة في ثمانية وأربعين باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة ٥٧.١٤%.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب . الوافر:

هذا البحر مشتق من الكامل في دائرة المؤتلف، وهو من البحور الصافية حسب الدائرة، و قد جاء في الحماسة تاماً ومجزوءاً، واستخدم في ستة وأربعين ومائة مقطع من ثلاثة وستين وأربعمائة وألف مقطع بنسبة ٩.٩٨%، وبلغ النفس الشعري سبع وثمانين وثلاثمائة بيت بنسبة ٩.٨٨%، وهي نسبة متقاربة مع اتجاهه، وورد في تسع وثمانين باباً من أربع وسبعين ومائة بنسبة ٥١.١٥%.

يعتمد في تركيبه الدائري على التفعيلة الصافية (مفاعلتن)، والتركيب المستعمل يتكون من ستة وعشرين مقطعاً ن–ن ن– ×٤ + ن–– × ٢ = ١٤ مقطعاً قصيراً + ١٢ مقطعاً طويلاً

وعدد حركاته وسكناته (٣٨).

//هـ///هـ //هـ///هـ //هـ/هـ ×٢

وتناسبه في معاني الحماسة مع باقي البحور في الاتجاه والنفس والحضور كالآتي:

ـ الفروسية والمراثي: بلغ اتجاه مقاطع الوافر في هذا المعنى سبعة وعشرين مقطعاً من ٣٢٧ بنسبة ٨.٢٣%، وبنفس وصلت أبياته تسع وثمانين بيتاً بنسبة ٨.٥٧%، وحقق حضوراً في ثمانية عشرة باباً من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ٤٨.٦٥%.

. الأخوانيات: بلغ اتجاه شاعر الحماسة في هذا الباب ثلاثة وعشرين مقطعاً من خمسة وسبعين ومائة مقطع بنسبة ٣.١٤%، ونفس لم تتجاوز أبياته تسع وستين بيتا من سبع وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة ١٤.١٧%، وحضور في ستة عشر باباً من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٥١.٦١%.

ـ تقلبات الدهر ونوائبه: وصل الاتجاه في هذا المعنى إلى سبعة وعشرين مقطعاً من واحد وسبعين ومائتي مقطع بنسبة ٩.٩٦%، والنفس الشعري بلغ ثلاث وتسعين بيتاً من تسع وستين وتسعمائة بيت بنسبة ٩.٦٠%، وحضور في أربعة عشر باباً من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٦٣.٦٤%.

ـ الأخلاقيات: وصلت المقاطع إلى تسعة وستين مقطعاً من تسعة وثمانين وستمائة مقطع بنسبة ١٠.٠١%، والأبيات إلى ست وثلاثين ومائة بيت من ثلاثين وأربعمائة وألف بيت بنسبة ٩.١٥%، والحضور في واحد وأربعين باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة ٤٨.٨١%.

جـ المديد:

من البحور المزدوجة التفعيلة (فاعلاتن، فاعلن)، يتكون من اثنين وعشرين مقطعاً:

–ن –– ×٤ + – ن – × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعا طويلا.

وعدد أصواته ثمانية وثلاثين صوتاً متحركاً وساكناً:

/هـ//هـ/هـ /هـ//هـ /هـ//هـ/هـ × ٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتمد على التفعيلة المزدوجة، يأتي تاماً ومجزوءاً، ولم يستعمله شاعر الحماسة إلا تاماً، ولم تبلغ مقاطعه إلا أربعة مقاطع من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٠.٢٧%، ولم يتعد نفسه الشعري أربع عشرة بيتاً من ٣٩٢٤ بيتا بنسبة ٠.٣٦%، ولم يأتي إلا في أربعة أبواب بنسبة ٢.٣٠%.

لم يرد إلا في معاني تقلبات الدهر ونوائبه بنسبة ضئيلة ٠.٧٤% بواقع مقطعين فقط من ٢٧١ مقطعاً، ولم يتجاوز نفسه الشعري تسع أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٠.٩٣%، وتردد في بابين فقط من ٢٢ باباً بنسبة ٩.٠٩%، أما في الأخلاقيات فلم يأتي منه إلا مقطعين من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٠.٢٩%، وخمس أبيات من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٠.٣٥%، ولم يرد إلا في بابين من ٨٤ باباً بنسبة ٢.٣٨% وقد غاب غياباً تاماً في الفروسية والمراثي، والأخوانيات، وبذلك يأتي في المركز الحادي عشر أو الثاني قبل الأخير، وعليه فهو من البحور القليلة الاستعمال في معاني الحماسة.

٣ . مجموعة دائرة المتفق:

تضم المتقارب والمتدارك، ولم يستخدم شاعر الحماسة من هذه الدائرة إلا المتقارب، وهو يتكون من أربعة وعشرين مقطعاً:

ن -- × ٤ ×٢ = ٨ مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته أربعون :

//هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/هـ × ٢

يعد بحر المتقارب بحراً صافي التفعيلة (فعولن)، وهو يستخدم تاماً ومجزوءاً ومشطوراً إلا أن شاعر الحماسة لم يستخدمه إلا تاماً، وقد استخدمه بمعدل ٥٥ مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ٣.٧٦%، وبنفس شعري بلغت أبياته أربع وخمسين ومائة بيت من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٣.٧٠%، وورد في سبعة وأربعين باباً من ١٤٧ باباً بنسبة حضور تساوي ٢٧.٠١%، أما مستوى تناسبه مع معاني الحماسة فكالآتي:

ـ الفروسية والمراثي: بلغت عدد مقاطع المتقارب في هذا المعنى ستة مقاطع من ثمانية وعشرين وثلاثمائة مقطع بنسبة ١.٨٣%، وعدد أبياته إحدى وثلاثون بيتاً من ١٠٣٨ بنسبة ٢.٩٩%، وجاء في ستة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٦.٢٢%.

ـ الأخوانيات: ارتفعت مقاطعه في هذا المعنى إلى تسعة مقاطع من ١٧٠ مقطعاً بنسبة ٥.١٤%، وبلغ نفسه الشعري ثلاثين بيتاً بنسبة ٦.١٦%، وجاء في ثمانية أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٢٥.٨١%.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقلبات الدهر ونوائبه: ورد منه ثمانية مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢.٩٥%، واحتوت على ثماني عشرة بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ١.٨٦%، وحضر في سبعة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٣١.٨٢%.

ـ الأخلاق: ارتفعت المقاطع في هذا المعنى إلى اثنين وثلاثين مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٤.٦٤%، واشتملت على ست وستين بيتاً من ١٤٣٠ بيتا بنسبة ٤.٦٢ % وبذلك تكون نسبة النفس مساوية تقريبا للاتجاه، وشكل حضورا في ستة وعشرين باباً من ٨٤ بابا بنسبة ٣٠.٩٥%.

٤ . مجموعة دائرة المشتبه:

تضم بحر : الخفيف، المنسرح، السريع، المقتضب، المجتث، المضارع، ولم يستخدم من هذه البحور في الحماسة إلا الخفيف، السريع، المنسرح، وهي تتكون من أربعة وعشرين مقطعا.

أ . الخفيف:

يضم الخفيف تفعيلتين مختلفتين هما: (فاعلاتن، مستفعلن)، وهي تتركب من أربع وعشرين مقطعا:

– ن –– × ٤ + –– ن – × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً.

وعدد أصواته اثنان وأربعون صوتاً:

/هـ//هـ/هـ /هـ/هـ//هـ /هـ//هـ/هـ × ٢

وقد ورد تاما ومجزوءا في الحماسة، واحتل المركز السادس بعد المتقارب في الاتجاه بواقع أربعة وخمسين مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعا بنسبة ٣.٦٩%، وتقدم عليه في النفس الشعري حيث بلغت أبياته سبع وخمسين ومائة بيت من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ٤%، كما ظل في المركز السادس من حيث الحضور بمعدل حضور في سبعة وثلاثين باباً بنسبة٢١.٢٦%، والمعاني التي ورد فيها هي:

ـ الفروسية والمراثي: جاء في هذا المعنى عشرة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، واحتوت على خمس وعشرين بيتاً من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٢.٤١%، وتوزعت على ثمانية أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٢١.٦٢%.

. الأخوانيات: عدد مقاطع هذا المعنى سبعة مقاطع من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ٤%، وعدد أبياته سبع عشرة بيتاً من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٣.٤٩%، وتوزعت على أربعة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ١٢.٩%.

. تقلبات الدهر ونوائبه: ارتفعت مقاطع هذا المعنى إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٥.٩٠%، وبنفس شعري بلغت أبياته إحدى وسبعين بيتاً من ٩٦٩ بنسبة ٧.٣٣%، ووزعت على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٣١.٨٢%.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الأخلاق: ورد فيها واحد وعشرون مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، وبلغ النفس الشعري فيها أربع وأربعين بيتا من ١٤٣٠ بيتا بنسبة ٣.٠٨%، وتوزعت على ثمانية عشر باباً من أربعة وثمانين باباً بنسبة ٢١.٤٣%.

ب . المنسرح:

بحر ثنائي التفعيلة (مستفعلن، مفعولات) ، يتركب من أربعة وعشرين مقطعا .

-- ن – ×٤ + --- ن ×٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً .

عدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

/هـ/هـ//هـ /هـ/هـ/هـ /هـ/هـ//هـ × ٢

لم يرد في الحماسة إلا تاماً، وقد أورد المؤلف على وزنه سبعة وثلاثين مقطعا من مجموع ما ورد في الحماسة بنسبة ٢.٥٣%، وبلغت أبياته ١٣٠ بيتاً بنسبة أرفع من الاتجاه ٣.٣١%، وتوزع على سبعة وعشرين باباً بنسبة ٢١.٢٦% من جملة أبواب الحماسة، ووجد بقلة في معاني الحماسة، فلم يبلغ في الفروسية والمراثي إلا ستة مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ١.٨٣%، وبنسبة نفس شعري قريبة من ذلك ١.٩٣%، إذ بلغت الأبيات عشرين بيتا من ١٠٣٨بيتا، توزعت على أربعة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٠.٨١%، وفي معاني الأخوة بلغت مقاطعه ستة مقاطع من واحد وثلاثين مقطعاً بنسبة ٣.٤٣%، وبلغت أبياته أربع عشرة بيتا من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٢.٨٧%، وحضور في ستة أبواب من واحد وثلاثين باباً بنسبة ١٩.٣٥%، وفي نوائب الدهر وتقلباته ارتفعت مقاطعه إلى ستة عشر مقطعاً من ٢٧١ بنسبة ٤.٨٠%، واحتوت على سبعين بيتاً من ٩٦٩ بيتا بنسبة ٧.٢٢%، موزعة على سبعة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٣١.٨٢%. أما في الأخلاقيات فقد بلغت مقاطعه اثني عشر مقطعاً فقط من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ١.٧٤%، وبنفس لم تبلغ أبياته إلا ست وعشرين بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ١.٨٢%، وهي نسبة مقاربة لنسبة التواتر، وحضر في عشرة أبواب من أربعة وثمانين باباً بنسبة ١١.٩٠%.

ج . السريع:

من البحور مزدوجة التفعيلة (مستفعلن، فاعلن)، ويتركب من اثنين وعشرين مقطعا:

--ن –× ٤ + –ن – × ٢ = ستة مقاطع قصيرة + ١٦ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته ثمانية وثلاثون:

/هـ/هـ//هـ /هـ/هـ//هـ /هـ//هـ × ٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يرد في الحماسة إلا تاماً، وقد بنى عليه في الفروسية والمراثي ثلاثة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعا بنسبة ٠.٩١%، وست أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ٠.٥٨% في ثلاثة أبواب من٣٧ بابا بنسبة ٨.١١%، وورد منه في معاني الأخوة مقطعين فقط من ١٧٥ مقطعا بنسبة ١.١٤%، وثلاث أبيات من ٤٨٧ بيتاً بنسبة ٠.٦٢%، وجاءت في بابين من واحد وثلاثين باباً بنسبة ٦.٤٥%، كما لم يرد منه في نوائب الدهر وتقلباته إلا ثلاثة مقاطع من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ١.١١%، وخمس أبيات من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٠.٥٢% موزعة على ثلاثة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ١٣.٦٤%، وجاء منه في الأخلاقيات ثمانية مقاطع من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة١.١٦%، وعدد أبياته تسع عشرة بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ١.٣٣%، موزعة على ثمانية أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ٩.٥٢%، وهو بذلك يحتل المنزلة العاشرة في سلم الترتيب بمعدل تكرار يساوي ستة عشر مقطعاً من ١٤٦٣ مقطعاً بنسبة ١.٠٩%، وبنفس شعري بلغت أبياته ٣٣ بيتاً من ٣٩٢٤ بيتاً بنسبة ٠.٨٤% وهي أقل من نسبة الاتجاه.أما الحضور فلم يرد إلا في ستة عشر باباً من١٧٤ باباً بنسبة ٩.٢٠%.

٤. مجموعة دائرة المجتلب:

تضم هذه الدائرة بحور: الرمل، الرجز، الهزج، وعدد مقاطعها أربعة وعشرون مقطعاً:

أ. الرمل:

بحر موحد التفعيلة جاء تاما ومجزوءا في الحماسة، وقد ورد فيه ستة وثلاثون مقطعا من إجمالي الحماسة بنسبة ٢.٤٦%، وأبياته ثمان وسبعون بيتا من مجموع أبيات الحماسة بنسبة ١.٩٩%، وقد توزعت على ثلاثة وعشرين بابا من ١٧٤ بابا بنسبة ١٣.٢٢%.

يتركب من أربعة وعشرين مقطعا:

– ن -- ×٣ × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعا طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون :

/هـ//هـ/هـ /هـ//هـ/هـ /هـ//هـ/هـ × ٢

وقد بلغت مقاطعه في الفروسية والمراثي أربعة مقاطع فقط من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ١.٢٢%، وأبياته خمس أبيات فقط من ١٠٣٨ بيتاً بنسبة ١.٤٥% موزعة على ثلاثة أبواب من ٣٧ باباً بنسبة ٨.١١%، وعدد مقاطعه في الأخوانيات مقطعان فقط من ١٧٥ مقطعاً بنسبة ١.١٤%، وأبياته خمس أبيات فقط من ٤٨٧ بيتا بنسبة ١.٠٣% موزعة على بابين من ٣١ باباً بنسبة ٦.٤٥%، وفي تقلبات الدهر ونوائبه بلغت مقاطعة سبعة مقاطع من ٢٧١ مقطعا بنسبة ٢.٥٨%، وأبياته ١٨ بيتاً من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ١.٨٦%، مفرقة على ستة أبواب من اثنين وعشرين باباً بنسبة ٢٧.٢٧%،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبلغت مقاطعه في الأخلاقيات ٢٣ مقطعاً من ٦٨٩ مقطعاً بنسبة ٣.٣٤%، وأبياته ٤٠ بيتاً من ١٤٣٠ بيتاً بنسبة ٢.٨٠%، وقد توزعت على اثني عشر باباً من ٨٤ باباً بنسبة ١٤.٢٩%.

ب . الرجز:

بحر صافي التفعيلة (مستفعلن) يتركب من أربعة وعشرين مقطعاً.

-- ن- × ٣ × ٢ = ٦ مقاطع قصيرة + ١٨ مقطعاً طويلاً.

وعدد حركاته وسكناته اثنان وأربعون:

/هـ/هـ//هـ /هـ/هـ//هـ /هـ/هـ//هـ × ٢

وقد استعمله الشاعر العربي تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، وقد ورد في الحماسة تاماً ومشطوراً، وهو يتميز عن بقية البحور في التطبيق بمظهرين: استعماله عاديا موحد القافية كبقية البحور ...، واستعماله بحرا خاصا متنوع القوافي مصرع الأبيات))[١]، وهو ما تسمى أشعاره بالأراجيز.

جاء منه في الحماسة بنوعيه التام والمشطور اثنان وعشرون مقطعا من إجمالي مقاطع الحماسة بنسبة ١.٥٠%، وعدد أبياته ست وعشرون ومائة بيت من أبيات الحماسة بنسبة ٣.١٢% أرفع من الاتجاه، ووزع على سبعة عشر باباً من أربعة وسبعين باباً بنسبة ٩.٧٧%، ولم يرد تاما إلا في ثلاثة مقاطع[٢] تضمنت تسع أبيات.

وجاء منه في الفروسية ١٠ مقاطع من ٣٢٨ مقطعاً بنسبة ٣.٠٥%، وأبياته بلغت ٣٣ بيتاً بنسبة ٣.١٨%، موزعة على خمسة أبواب من سبعة وثلاثين باباً بنسبة ١٣.٥١%، ولم يرد منه في الأخوانيات أي مقطع البتة، أما في تقلبات الدهر ونوائبه فبلغت مقاطعه ستة مقاطع فقط من ٢٧١ مقطعاً بنسبة ٢.٢١%، وأبياته بلغت خمس وعشرين بيتاً فقط من ٩٦٩ بيتاً بنسبة ٢.٥٨%، ووزعت على ستة أبواب من ٢٢ باباً بنسبة ٢٧.٢٧%، وجاء منه في الأخلاقيات ستة مقاطع فقط من ٦٨٩ مقطعا بنسبة ٠.٨٧%، وعدد أبياته ٦٨ بيتا من ١٤٣٠بيتاً بنسبة ٤.٧٦%، وهي نسبة مرتفعة مقارنة بنسبة التكرار، وقد توزعت على ستة أبواب من ٨٤ باباً بنسبة ٧.١٤%، وبذلك جاء في المرتبة السابعة .

جـ الهزج:

بحر صافي التفعيلة (مفاعيلن) يتركب من ستة عشر مقطعاً :

ن--- × ٢ × ٢ = ٤ مقاطع قصيرة + ١٢ مقطعاً طويلاً.

---

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٣.

(٢) انظر الحماسة، ج١/٢٧٢، ٢/ ٥٥، ١٠٢/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعدد حركاته وسكناته ثمانية وعشرون متحركا وساكنا:

//هـ/هـ/هـ //هـ/هـ/هـ × ٢

ولم يرد إلا مجزوءاً وحظه من الاستعمال قليل في الشعر العربي عامة، وفي شعر الحماسة خاصة إذ لم يرد منه فيها إلا مقطعين فقط بنسبة ٠.١٤%، وبنفس شعري لم يتجاوز إحدى عشرة بيتاً بنسبة ٠.٢٨%، جاء مقطع منه في الفروسية، وعدد أبياته تسعة أبيات من ١٠٣٨ بيتا بنسبة ٠.٨٧%، والمقطع الثاني في الخلق وتكون من بيتين.

وفي الجدولين الآتيين يتضح ترتيب البحور حسب الاتجاه والنفس:

جدول رقم (٦.٤) يبين ترتيب البحور حسب الاتجاه

الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	%٤٦.٠٧	١٦٧١	%٤٢.٥٨
٢	الكامل	٢١٨	%١٤.٩٠	٦٤٤	%١٦.٤١
٣	البسيط	١٩٩	%١٣.٦٠	٥٢٨	%١٣.٤٦
٤	الوافر	١٤٦	%٩.٨٩	٣٨٧	%٩.٨٦
٥	المتقارب	٥٥	%٣.٧٦	١٤٥	%٣.٧٠
٦	الخفيف	٥٤	%٣.٦٩	١٥٧	%٤
٧	المنسرح	٣٧	%٢.٥٣	١٣٠	%٣.٣١
٨	الرمل	٣٦	%٢.٤٦	٧٨	%١.٩٩
٩	الرجز	٢٢	%١.٥٠	١٢٦	%٣.٢١
١٠	السريع	١٦	%١.٠٩	٣٣	%٠.٨٤
١١	المديد	٤	%٠.٢٧	١٤	%٠.٣٦
١٢	الهزج	٢	%٠.١٤	١١	%٠.٢٨
	المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠

جدول رقم (٧.٤) يبين ترتيب البحور حسب النفس

الرقم	البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	الطويل	٦٧٤	%٤٦.٠٧	١٦٧١	%٤٢.٥٨
٢	الكامل	٢١٨	%١٤.٩٠	٦٤٤	%١٦.٤١
٣	البسيط	١٩٩	%١٣.٦٠	٥٢٨	%١٣.٤٦
٤	الوافر	١٤٦	%٩.٩٨	٣٨٧	%٩.٨٦
٥	الخفيف	٥٤	%٣.٦٩	١٥٧	%٤
٦	المتقارب	٥٥	%٣.٧٦	١٤٥	%٣.٧٠
٧	المنسرح	٣٧	%٢.٥٣	١٣٠	%٣.٣١
٨	الرجز	٢٢	%١.٥٠	١٢٦	%٣.٢١
٩	الرمل	٣٦	%٢.٤٦	٧٨	%١.٩٩
١٠	السريع	١٦	%١.٠٩	٣٣	%٠.٨٤
١١	المديد	٤	%٠.٢٧	١٤	%٠.٣٦
١٢	الهزج	٢	%٠.١٤	١١	%٠.٢٨
	المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب . خصائص استخدام البحور:

١ . تواتر البحور في الاتجاه والنفس:

استخدم شعراء الحماسة اثني عشر بحرا من البحور الشعرية، وأهملوا أربعة بحور هي: المتدارك، وهو من دائرة المتفق، والمقتضب والمجتث والمضارع، وهي من دائرة المشتبه، فلم يأتي من هذه البحور أي مقطع أو بيت في كتاب الحماسة.

ومن تأمل نسبة التواتر في الاتجاه يجد الناظر أن ترتيبها حسب الجدول رقم (٦.٤) كالآتي:

الطويل أكثر البحور شيوعاً، فقد بلغ الاتجاه إليه قرابة النصف بنسبة ٤٦.٠٧%.

ـ يكاد الكامل والبسيط أن يكونا في مرتبة واحدة بنسبة ١٤.٩٠% للكامل، و١٣.٦٠% للبسيط.

. انفرد الوافر بالمنزلة الثالثة بنسبة ٩.٩٨%.

ـ جاء المتقارب والخفيف في المنزلة الرابعة بنسب متقاربة تساوي ٣.٧٦% للمتقارب،و ٣.٦٩% للخفيف.

. جاء المنسرح والرمل في المرتبة الخامسة بنسبة ٢.٥٣% للمنسرح، ٢.٤٦% للرمل.

. الرجز والسريع احتلا المرتبة السادسة بنسبة ١.٥٠% للرجز، ١.٠٩% للسريع.

. المديد والهزج جاء في المنزلة الأخيرة بنسبة ٠.٢٧% للمديد، ٠.١٤% للهزج.

والمرجع في الترتيب السابق تكرار المقاطع الشعرية دون النظر إلى عدد الأبيات الشعرية التي ضمها كل بحر، وذلك يدل على مدى استخدام البحور الشعرية.

أما إذا أردنا معرفة مدى النفس الشعري لكل بحر، ومدى القدرة على الإطالة والاستمرار فيه وفقاً لمعاني الحماسة المحددة من قبل المؤلف، فسيتم ذلك من خلال الجدول رقم (٤-٧)، وسنلاحظ تغير النسب نوعاً ما.

ومن المقارنة بين الجدولين نستنتج الآتي:

حافظ الطويل على مرتبة الصدارة، ولكن بنسبة أقل من نسبة الاتجاه بلغت (٤٢.٥٨%)، وهي نسبة بين الثلث والنصف، وهي نفس النتيجة التي وصل إليها إبراهيم أنيس[١] من خلال دراسته للمفضليات وجمهرة أشعار العرب، والأغاني من الجزء الأول إلى الجزء الثاني عشر كما يتضح في الجدول الآتي:

(١) موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط٥، ص١٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم(٨.٤)

الكتاب	المفضليات+ جمهرة أنساب العرب	الأغاني من ١:١٢	كتاب الحماسة
الأبيات	٥٢٠٠	٤٥٠٠	٣٩٢٤
الطويل	%٣٤	%٣٦	%٤٢.٥٨
الكامل	%١٩	%١٢	%١٦.٤١
البسيط	%١٧	%١٢	%١٣.٤٦
الوافر	%١٢	%١١	%٩.٨٦
الخفيف	%٥	%٨	%٤
المتقارب	%٥	%٤	%٣.٧٠
المنسرح	%١	%٣	%٣.٣١
الرجز	٠	%٤	%٣.٢١
الرمل	%٥	%٢	%١.٩٩
السريع	%٤	%٣	%٠.٨٤
المديد	٠	%١	%٠.٣٦
الهزج	٠	%١	%٠.٢٨

وجاء الكامل بعد الطويل بنسبة ١٦.٤١%، وهي أعلى من نسبة التواتر، ولعل السبب في ذلك طول المقاطع الشعرية التي على الكامل في كتاب الحماسة، والمعنى الخاص الغالب فيها هو تقلبات الدهر ونوائبه المرتبط غالبا بغرض الشكوى .

كما حدث هذا التفاوت بين الاتجاه والنفس في الرجز، فالتكرار بنسبة ١.٥٠%، والنفس بنسبة ٣.٢١%، وسبب ذلك طول القطع التي على مشطور الرجز، التي تعتمد على أسلوب السرد القصصي.

أما بقية البحور الشعرية المستعملة في الحماسة فتكاد تكون نسب النفس الشعري والاتجاه متقاربة.

وبالنسبة للتغيير فقد حدث تغيير طفيف، تقدم الخفيف على المتقارب في النفس الشعري بنسبة ٤%، إلى ٣.٧٠%، وتقدم الرجز على الرمل بنسبة ٣.٢١% إلى ١.٩٩%.

وعليه يمكن تصنيف بحور الحماسة كالاتي:

. الطويل تفرد بالمنزلة الأولى.

. الكامل تفرد بالمنزلة الثانية.

. الوافر تفرد بالمنزلة الثالثة.

. البسيط تفرد بالمنزلة الرابعة.

. الخفيف، المتقارب، المنسرح، الرجز، الرمل تكاد تكون في منزلة واحدة هي المنزلة الخامسة.

. السريع، المديد، الهزج في المنزلة السادسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الملاحظ في الجدول السابق أن البحور المستخدمة في كتب جامعي الأدب العربي هي البحور المستخدمة في الحماسة، ولم يغب إلا المديد والهزج في المفضليات وجمهرة أنساب العرب.

٢ . التام والناقص من البحور:.

يعد الاجتزاء مظهر من مظاهر تنوع أوزان الشعر العربي، وهو عبارة عن اقتطاع تفعيلة من آخر الصدر والعجز، وتجمع هذه الأوزان صفة واحدة هي أنها قصيرة قليلة المقاطع.

ومن استقراء الحماسة نجد أيضاً المشطور، ولم يرد إلا في الرجز، وأيضاً مخلع البسيط الذي لم يرد إلا ثلاث مرات هي:

ماقاله عمرو بن معدي كرب [ق: المتواتر]:[١]

أَمَّا العِتَابُ فَلا عِتَابُ لاقُرْبُ دَارٍ وَلا نِسَابُ

وما قاله عبيد بن الأبرص [ق: المتواتر]:[٢]

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا وَلا تَقُلْ إِنَّنِي غَرِيْبُ

وقول مطيع بن إياس [ق: المتواتر]:[٣]

يَا لَهْفَ نَفْسِي على الشَّبَابِ إِنِّي عَلَيْهِ لَذُو اكْتِئَابِ

أَصْبَحْتُ أَبْكِي عَلَى شَبَابِي بُكَاءَ صَبٍّ على التَّصَابِي

جدول رقم (٩.٤) يبين نسب البحور الناقصة

البحور المجزوءة					مشطور الرجز			مخلع البسيط			
البحر	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	البكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
الكامل	٣٩	%٨٤.٧٨	١٢٠	%٨٨.٢٤	١٩	%١٠٠	١١٨	%١٠٠	٣	%١٠٠	٦	%١٠٠
الرمل	٣	%٦.٥٢	٣	%٢.٢١								
الهزج	٢	٤.٣٥	١١	%٨.٩٠								
الوافر	١	%٢.١٧	١	%٠.٧٤								
الخفيف	١	%٢.١٧	١	%٠.٧٤								
المجموع	٤٦	%٠٠.٠٠	١٣٦	٠٠.٠٠								

من الجدول السابق يتبين أن الكامل احتل المرتبة الأولى بين المجزوءات، يليه الهزج من جهة النفس، و الرمل من جهة التكرار، فالوافر والخفيف، وتفرد الرجز في استخدامه مشطوراً، كما استخدم مخلع البسيط وهو وزن ينفرد به البسيط دون غيره من البحور. أما نسبة توظيف البحور الناقصة إلى التامة فكانت كالآتي:

(١) كتاب الحماسة، ج١/ ١٠٣.

(٢) كتاب الحماسة، ج٢/ ٧١.

(٣) كتاب الحماسة، ج٢/ ١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم(١٠.٤) يوضح نسبة البحور الناقصة إلى التام

الظاهره	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
التام	١٣٩٥	%٩٥.٣٥	٣٦٦٤	%٩٣.٣٧
المجزوء	٤٦	%٣.١٤	١٣٦	%٣.٤٥
المشطور	١٩	%١.٣	١١٨	%٣.٠١
المخلع	٣	%٠.٢١	٦	%٠.١٥
المجموع	١٤٦٣	٠٠.٠٠	٣٩٢٤	٠٠.٠٠

ومما سبق يمكن القول: إن البحور الناقصة تابعة للتامة، وأن الشاعر لا يجد فيها غالبا الوزن المناسب للقول الشعري وخصوصا في الأغراض الرسمية؛ لأنها تتناسب في معظم الأحيان مع الأغراض التي يمكن أن نسميها الأغراض الإمتاعية المعتمدة على قلة الأصوات والمقاطع، وتتصف بالتتابع المقطعي المنسجم مع النقلات الرقصية أو التتابع السردي القصصي الذي نجده جلياً واضحاً في مطولات مشطور الرجز.

ويبدو لي أن أكثر البحور تعرضاً للنقص هي البحور ذات التفعيلة الصافية، وعلى رأسها الكامل لما يتصف به من تناسب وتنوع بين مقاطعه، وخصوصاً إذا لحق تفعيلته الإضمار بحيث تتنوع تفعيلاته داخل الإطار الشعري (متفاعلن، مستفعلن)، وهو ما سنعرض له فيما بعد.

ج . الدراسة الزمنية: .

والمقصود بذلك علاقة البحور الشعرية بالحقبة الزمنية لشعراء الحماسة الذين تم معرفة وتحديد عصورهم وإقصاء من لم نستطع تحديد عصره وفي الجدول الآتي بيان ذلك:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم(١١.٤) يبين علاقة البحور الشعرية بالفترة الزمنية

البحر	الطويل		الكامل		البسيط		الوافر		الخفيف		المتقارب		المنسرح		الرجز		الرمل		السريع		المديد		المهزج		المجموع
العصر	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	
العباسي	٨٦	٣٥.٨٣%	٥٠	٢٠.٨٣%	٢٤	١٠%	٩	٣.٧٥%	١٧	٧.٠٨%	٢١	٨.٧٥%	٣	١.٢٥%	٠	١٤.٠٤%	١٠	٤.١٧%	١٠	٤.١٧%	١٠	٤.١٧%	٠	٠	٢٤٠
الدولتين	١٨	١٥.٧٩%	٧	٦.١٤%	٢٩	٢٥.٤٤%	٩	٧.٨٩%	١٣	١١.٤%	٤	٣.٥١%	١٨	١٥.٧٩%	١٦	٣.٣٧%	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	١١٤
الإسلامي	٥٢٤	٤٦.٦٦%	١٧١	١٥.٢٣%	١٧٣	١٥.٤١%	٩٧	٨.٦٤%	٤١	٣.٦٥%	٤٠	٣.٥٦%	١٤	١.٢٥%	٣٨	٢.١٠%	١٩	١.٦٩%	٤	٠.٣٦%	٢	٠.١٨%	٢	٠.١٨%	١١٢٣
المخضرم	٣٠٤	٤٥.٥١%	١١١	١٦.٦٢%	٧٥	١١.٢٣%	٨٦	١٢.٨٧%	١٨	٢.٦٩%	٢٦	٣.٨٩%	١٩	٢.٨٤%	١٤	١%	١١	١.٦٥%	٢	٠.٣٠%	٢	٠.٣٠%	٠	٠	٦٦٨
الجاهلي	٣٣٦	٤١.٣٨%	١٣٥	١٦.٦٣%	٩٣	١١.٥٤%	٧٩	٩.٧٣%	٥٩	٧.٢٧%	٢٤	٢.٦٩%	٢٥	٣.٠٨%	٨	٠.٩٩%	٣٢	٣.٩٤%	١٠	١.٣٢%	٠	٠	١١	١.٣٥%	٨١٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الجدول السابق يمكن أن نستخلص الآتي:

. ظل بحر الطويل محافظاً على الصدارة بنسبة تقترب من النصف عند المخضرمين والإسلاميين، وبين الثلث والنصف عند الجاهليين، وقارب الثلث عند العباسيين، وانخفض إلى ١٦% عند مخضرمي الدولتين.

. حافظ الكامل على منزلة متناسبة في العصر الجاهلي والإسلامي وعند المخضرمين بنسب متساوية تقريبا، وتدنى عند مخضرمي الدولتين بنسبة ٦%، وحقق أعلى نسبة له في العصر العباسي بلغت ٢١%.

ـ جاءت نسب البسيط عند شعراء العصر الجاهلي، ومخضرمي الجاهلية والإسلام، والدولة العباسية متقاربة، وارتفعت عند مخضرمي الدولتين حيث بلغت (٢٥%).

. أعلى درجة للوافر عند مخضرمي الجاهلية والإسلام إذ بلغت (١٣%)، وانخفضت عند العباسيين إلى(٤.٧٥%)، تقاربت عند شعراء الجاهلية والإسلام ومخضرمي الدولتين.

ـ حقق الخفيف ارتفاعاً عند مخضرمي الدولتين بنسبة (١١%)، وهبوطاً عند مخضرمي الجاهلية والإسلام فلم تتجاوز نسبته ٢.٦٩%، وشعراء العصر الإسلامي بنسبة ورود بلغت ٣.٦٥%، وتقاربت نسب العصر الجاهلي والعباسي.

. حصل المتقارب على أعلى نسبة في العصر العباسي بلغت ٩%، وأقل نسبة في العصر الجاهلي، وتقاربت نسب وروده عند مخضرمي الجاهلية والإسلام وشعراء العصر الإسلامي ومخضرمي الدولتين بمعدل ٤%.

. أعلى نسب المنسرح عند مخضرمي الدولتين ١٥.٧٩%، وهي قليلة عند باقي شعراء الحماسة.

. مشطور الرجز : ارتفعت نسبته عند مخضرمي الدولتين حيث بلغت ١٤%، وانخفضت عند باقي الشعراء وخصوصاً شعراء العصر الجاهلي فلم تتجاوز ١%.

ـ الرمل، السريع، المديد: جاءت بنسب متدنية في كل العصور، وأعلى نسبة لها عند شعراء العصر العباسي ٤%.

ومما سبق يمكن القول:

. إن علاقة البحور الشعرية لا تقتصر على المعنى فقط، كما لاحظنا تصدر الطويل في الحماسة بما يقارب النصف، وفي أغراض الشعر عموماً كما في المفضليات، وجمهرة أشعار العرب، والأغاني بنسبة أكثر من الثلث تساوي ٤٠% تقريبا، وعليه فمن الملاحظ وجود علاقة أيضا بين الوزن الشعري والزمن، ويثبت ذلك اختلاف نسب استخدام البحور الشعرية في كتاب الحماسة، وأعتقد أنها لو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أقيمت دراسة تعتد بالمكان لوجد اختلاف أيضا، ومن الملاحظ أن التفاوت في النسب يكون طفيفا، وذلك في الفترات الزمنية المتقاربة كالجاهلي، ومخضرمي الجاهلية والإسلام، وشعراء العصر الإسلامي، ويكون التفاوت بين العصور المتباعدة أكبر كالعصر الجاهلي، وآخر الدولة الأموية ، والعباسية، ولايخفي ما يطرأ على كل مرحلة زمنية من متغيرات بيئية وثقافية واجتماعية تعد بمثابة المحددات لصياغة مرحلة زمنية جديدة تؤثر في كافة أشكال الحياة، وتطبعها بطابع المرحلة، ومن ضمن ذلك الأوزان الشعرية.

ـ مصدر اكتساب الأوزان الشعرية السماع، بدليل أننا قد نشاهد طفلا يهتز راقصاً لأي ترديد موسيقي منسجم مع أنه لايفقه المعنى، فكما أن مصدر الخيال في الغالب هي الصورة البصرية، فإن مصدر الإيقاعات الترديدات المتناسقة المنسجمة، والنافذة الحسية لإدراكها هي الأذن الموسيقية، كما أن للبيئة الطبيعية دور بارز في الصياغة الشعرية ، وأكبر دليل على ذلك أن الإضاءة لواضع علم العروض كما تقول بعض الروايات هو السماع لدقات المطرقة، من الأدلة أيضا ما روي عن بعض الشعراء أنه كان يخرج إلى البادية يفتش عن أوزانه، ومنهم من كان يخلو بنفسه، وبذكر الأحبة، وبذلك فالشاعر عندما تعتمل في نفسه فكرة أو مشاعر خاصة، فإنه قد يوحي إليه باختيار الوزن خرير جدول أو هزيز النسيم أو هزيم الرعد أو تساقط قطرات الماء؛ لذا يمكن القول : إن الطبيعة بملابساتها تعد مصدراً من مصادر تحديد الوزن واختياره.

وكما قلنا سابقاً أن نافذة الوزن الفكرية هي الأذن، فإذا صادف المعنى الذي يريد الشاعر إخراجه نسقاً موسيقياً مكتسباً من غيره أو من أصوات آنية سمعها وهي مخزنة في تصوره، اندمج في إطار هذا النسق الموسيقي، وأعتقد أن الألفاظ وترتيبها تابعة للإطار الموسيقي وليس العكس؛ لأنه لو كان كذلك لتعددت الأوزان داخل القصيدة الواحدة وهذا مخل، كما يدل على ذلك الضرورة الشعرية التي تجوز للشاعر مالا تُجَوِّزُ لغيره من التصريف والحذف والتكرار، وهذا الاكتساب للوزن جزء من رواية الشعر وحفظه، ومن التغيير البيئي كما حدث في الأندلس من ظهور الموشحات والمخمسات وغيرها من الأوزان، وعليه فإن علاقة الوزن بالغرض الشعري لا يمكن إيصاله إلى درجة التخصيص والتحديد، ولا تتعدا الاكتساب حسب الظروف والملابسات البيئية المقيدة بالزمان والمكان.

. يمكن تقسيم الأوزان إلى أوزان رئيسة، وأوزان متوسطة الاستخدام، وأوزان قليلة الاستخدام، ويمكن تحديد الأوزان الرئيسة بالبحور ذات الصدارة في الاستخدام، وهي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، وأوزان الدرجة الثانية هي: المتقارب، الخفيف، المنسرح، الرمل، الرجز، السريع، والأوزان النادرة الاستخدام هي: المديد، الهزج، المتدارك، المجتث، المضارع، المقتضب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. التقارب بين الاتجاه والنفس الشعري يكاد يكون متقارباً في جميع بحور الحماسة، وأكبر فارق وجد بينهما في بحر الطويل، فالتواتر بلغ ٤٦.٠٧%، والنفس بلغ ٤٢.٥٨%، يليه الرجز بتكرار يساوي ١.٥٠%، ونفس يساوي ٣.٢١%.

ـ من الملاحظ أن التصدر كان من نصيب البحور الطويلة، وذلك راجع في رأيي إلى كثرة المقاطع وخصوصا . القصيرة . وتناسب أنواعها (طويلة، قصيرة)، وحركاتها وسكناتها، ولا ((يتوقف تواتر البحر على كثرة المقاطع))[1] فقط.

ولتقريب هذه القضية يمكن الاعتماد على الطويل، والكامل.

الطويل في الدائرة = ثمانية وعشرين متحركا + عشرين ساكنا.

٢٨ مقطعا = ٨ قصيرة + ٢٠ مقطعا طويلا.

الطويل الشائع: يلحق فعولن في حشوه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصير فعول، ويلحق تفعيلة عروضه أوضربه مفاعيلن فتصبح مفاعلن، وإذا جاء هذا الزحاف في أكثر من تفعيله سقط حرفان ساكنان، أو أكثر إذا تكرر، ويصبح بين ٢٨ متحركا مقابل أربعة عشر ساكنا إلى ثمانية عشر، وهذا يرفع معدل المقاطع القصيرة إما إلى أعلى حد لها ويساوي أربعة عشر مقطعا قصيرا أو ما دونها إلى ثمانية كما في الدائرة، وبالمقابل ينخفض معدل استخدام المقاطع الطويلة إلى أقل حد لها حيث يصل إلى أربعة عشر مقطعا أو ما فوق، وبذلك نجد أن التساوي بين المقاطع أو شبه التساوي كما هو شائع في الطويل هو الذي مكنه من احتلال الصدارة، وهذا مالا نجده في البسيط رغم أنه من نفس الدائرة، وبنفس عدد المقاطع وكثرتها إلا أنه تأخر عن الطويل.

الكامل في الدائرة = ٣٠ مقطعا = ١٨مقطعا قصيرا + ١٢ مقطعا طويلا

٢٨ متحركا + ٢٠ ساكنا

الوزن الأكثر شيوعا: إضمار متفاعلن = مستفعلن، وهو جائز عند العروضيين وحسن في الحشو فإذا صار كالآتي:

///هـ//هـ /هـ/هـ//هـ ///هـ//هـ

///هـ//هـ /هـ/هـ//هـ ///هـ//هـ

فمن الملاحظ زيادة السواكن ونقص المتحركات، وبذلك ترتفع المقاطع الطويلة، وتنخفض المقاطع القصيرة بحيث تصير في أعلى تناسب لها وتتساوى مقاطعه مع الطويل بنقص مقطعين، وبمعدل ٢٨ مقطعا لكل منهما ، وبتناسب = أربعة عشر مقطعا قصيراً + أربعة عشر مقطعا طويلا وهذا ما لا

(1) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نجده في الوافر الذي دخل على تفعيلة عروضه وضربه القطف مفاعلتن فصارت فعولن، بذلك سقط من تشكيلته أربعة مقاطع //هـ///هـ = //هـ/هـ، وبناء على ما سبق في رأيي أن الشيوع راجع إلى هذا التناسب؛ لأننا لا يمكن أن نجد قصيدة كاملة على أحد البحرين ملتزمة بوزن الدائرة، وعلى هذا الأساس يكون حظ البحر من التواتر والشيوع، ولا يتوقف على كثرة المقاطع أو نوع التفعيلة، وقد يقول قائل لماذا لم يتساوى البحران في الشيوع بناء على ذلك؟ والجواب أن الطويل هو أساس القاعدة لكثرة المقاطع الطويلة فيه بعكس الكامل الذي كثرة فيه المقاطع القصيرة، ومن تتبع القواعد العروضية نجد المقاطع الطويلة أكثر مدعاة للمتغيرات العروضية من زحافات وعلل كما أن الطويل أكثر نقلات إيقاعية من الكامل؛ لاعتماده على التفعيلة المزدوجة بعكس الكامل الذي يعتمد على التفعيلة الصافية.

كما أن كثرة الأصوات توجد للشاعر فرصة تبديل الألفاظ والتراكيب وتحويلها للوصول إلى القافية بينما قلتها تحد من هذه الفرصة، والتناسب بين المقاطع يوجد الانسجام الموسيقي من الناحية الزمنية الموصلة، فإذا اختل التناسب اختلت المقاطع، واختلالها يؤدي إلى عدم الانسجام الزمني لصوت الإيقاع، فيطول أو يقصر، وكل من الطول أو القصر يحد من القدرة على الانتظام، وبناءً على قاعدة التناسب سمح للشاعر بالتحول عن القواعد التركيبية حفاظاً على الانسجام الموسيقي، وهو ما سمي بالضرورات الشعرية، أو القاعدة الوزنية، فيضطر لاستخدام الزحافات والعلل، وكل هذه التحولات الأسلوبية تخدم قاعدة التناسب حفاظاً على الانسجام الموسيقي.

ثانيا : القافية:.

شكل وزن البحر فيما سبق المحور الأول في دراسة الخصائص الفنية للبناء النصي، ولكن الشاعر لا يصل بذلك إلى القمة التأثيرية إلا عند إتمام القافية التي تعد محدداً مستقلاً من ناحية البناء الصوتي الخاص بها، ومرتبطة بالبحر من جهة ما يسمى بالضرب((التفعيلة الأخيرة في البيت))، وهي ملزمة للشاعر في كل القصيدة، وبذلك تعد رابطاً فنياً يقوم على ((التجانس الصوتي، وغياب التجانس المعنوي))[1]، ويشد مفاصل القصيدة، ويجعلها متماسكة فنيا.

وأبلغ حد يرجى أن تصل إليه أن تنساق التراكيب، وما تحمله من معاني إليها انسياقا، وتتدفق بسلاسة في مثل قول الشاعر من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

وَلَمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنىً كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشُدَّتْ على دُهْمِ المَهَارَى رِحَالُنَا وَلَمَ يَنْظُرِ الغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

([1]) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٦.

([2]) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيْثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المُطِيِّ الأَبَاطِحُ

كأن القافية في هذا الموضع ممسكة بزمام التراكيب والألفاظ، وما تحمله من معاني بحيث تنساب إليها بسلاسة ودون أي تكلف، وعلى نقيض ذلك قول مزرد بن ضرار[1] من [الطويل . ق: المتدارك]:[2]

فَمَا رَقَدَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ على البَكْرِ يُمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ

هنا لم تطاوع الشاعر القافية، فجاء بالحافر بدل القدم، وهو من نوع الاستعارة غير المفيدة عند الجرجاني؛ لتطويع القافية، ولا يخفى ما في ذلك من فصم بين القافية والمعنى أو على الأقل كراهة ووحشة هذا التطويع الذي وضع الحافر في غير موضعه بقصد إتمام القافية دون النظر إلى غير ذلك، ومن ذلك يبدو واضحاً كل الوضوح أن وظيفة القافية ذات صلة تامة بالمعنى،

وهي ((تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها))[3].

وأما بالنسبة للاصطلاح على حد القافية فللخليل رأيان في ذلك، هما: أنها من الساكن الذي قبل الروي إلى آخر ساكن))[4]، ويرى أيضاً أنها من الحرف الذي قبل أول ساكن قبل الروي إلى آخر ساكن ناتج عن إشباع حركة الروي))[5]، ومنهم من يرى أنها الحرف الذي يجئ في آخر البيت))[6].

ومما سبق لا يخفى دور القافية من الجهة الفنية، وغيابها ((يضع الشاعر مباشرة وجها لوجه أمام مقاييس النثر))[7]، والأصل الذي تبنى عليه القافية هو حرف الروي، ويتبعه الوصل والخروج، ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل، ومن دراسة القافية في كتاب الحماسة نلحظ أهم الظواهر الموسيقية المسيطرة على الشعر العربي باعتداد القافية أسلوب موسيقي فني متعارف عليه، ونستنتج جانب الثبات أو التحول والانزياح، وأول ما نبدأ به هو استخدام القافية من جهة التقييد والإطلاق.

---

(1) من شعراء الصحابة رضي الله عنهم، وقيل هو لقب أخي الشماخ بن ضرار. انظر أسرار البلاغة، ص٢٨.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٨

(3) رومان يابكسون: قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٤٦.

(4) التنوخي: القوافي، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣٨.

(5) الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م، ص٨.

(6) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١/ ص١٥

(7) ت.س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة : منح الخوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦م، ص٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ . القافية المقيدة والمطلقة:

١ . القافية المقيدة:

لا يوجد في هذا النوع وصل ولا خروج، وبناءً على ذلك فأنواعها ثلاثة ((مجردة أو مردفة أو مؤسسة))[١]، وقد وردت في الحماسة بهذه الثلاثة الأشكال، وهي قليلة الاستخدام في كتاب الحماسة، بل في الشعر العربي عموماً، إذ لم تتجاوز في كتاب الحماسة ثمانية وخمسين مقطعاً من ثلاثة وستين وأربعمائة وألف مقطع بنسبة ٣.٩٦%، وبنفس شعري لم يتجاوز خمس وسبعين و مائة بيت من أربع وعشرين و تسعمائة وثلاث آلاف بيت بنسبة ٤.٤٦%، وهي نسبة أقل مما حدده إبراهيم أنيس ١٠%[٢].

وفي الجدول الآتي بيان خصائص القافية المقيدة في كتاب الحماسة:

جدول رقم (١٢.٤) يبين خصائص القافية المقيدة

الروي	المقاطع	الأبيات	مجردة	مردفة	مؤسسة	البحر
ل	١٣	٥٦	١٢	١	٠	الرمل٦، السريع٢، المتقارب٢، الرجز٣
ر	١٥	٣٦	١٣	١	١	الطويل١، مجزوء الكامل١، الرمل٧، المتقارب٣، الرجز٣
ب	٨	٢٦	٤	٠	٤	الطويل١، مجزوء الكامل٤، الرمل٢، الرجز١
م	٨	٢١	٧	٠	١	الطويل١، مجزوء الكامل١، الرمل٦
ع	٤	١٠	٢	٢	٠	الطويل١، الرمل٢، الرجز
د	٣	٩	٣	٠	٠	الطويل ١، الرمل ٢
ن	٤	٨	٢	٢	٠	الرمل ٢، المتقارب ٢
ه	١	٥		١	٠	مجزوء الكامل ١
ق	١	٢	١	٠	٠	مجزوء الكامل ١
ت	١	١	١	٠	٠	المتقارب ١
س	١	١	٠	١	٠	السريع ١

ومن الجدول السابق يتضح أن ترتيب استخدام البحور في القافية المقيدة بأنواعها: (المجردة، المردفة، المؤسسة) كالآتي: الرمل تكرر سبع وعشرين مرة، مجزوء الكامل تكرر ثمان مرات الطويل تكرر خمس مرات، والرجز المشطور أربع مرات، و المتقارب كذلك، وأخيراً السريع مرة واحدة، وعليه لم يزد في الحماسة على ما جاء به إبراهيم أنيس إلا مجزوء الكامل بقوله: ((إن القوافي المقيدة تكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر... وقد تجئ هذه القافية بنسبة قليلة في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى))[٣]، وإذا كان الرمل أكثر استخداماً، فإن اللام و الراء كروي في هذا النوع من القافية هما الرويان المتقدمان على بقية حروف المعجم، ويبدو لي أن قلة القافية المقيدة راجع إلى أن حذف الوصل يؤدي إلى بتر المقطع الموسيقي الأخير المعتمد على خفة الحروف المتولدة عن الإشباع (ا، و، ي) التي تعد أخف الحروف، لذا وجدنا أن أكثر روي القافية المقيدة اللام والراء أكثر الأصوات أشبه بالحركات كما سنلاحظ في الحروف المستخدمة روياً، ومن الملاحظ توجه شاعر

(١) الشيخ. محمد الدمنهوري: الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط١، ١٣٥٣هـ/ ١٩٤٣م، ص١٠٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي، ص٢٦٠.

(٣) موسيقى الشعر، ص٢٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحماسة إلى القافية المكثفة، وأهمها قافية المتدارك أكثر من قافية المتواتر، والمترادف، وتقل قافية المتراكب، أما قافية المتكاوس فقد غابت غياباً كلياً عن الحماسة عموما .

٢ . القافية المطلقة:

هي الموصولة بحرف لين ناتج عن إشباع حركة الروي، أو الموصولة بالهاء ((وأنواعها ستة، وهي المجردة الموصولة بلين أو هاء، والمردفة الموصولة بلين أو هاء، والمؤسسة الموصولة بلين أو هاء))[١] ، وقد جاءت في كتاب الحماسة حسب المجرى على ثلاثة أشكال هي: الروي المفتوح، الروي المضموم، الروي المكسور، وكانت نسبة الاتجاه والنفس حسب المجرى كالآتي:

جدول رقم (١٣.٤) يبين أنواع القافية حسب المجرى والنوع

المجرى	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة
الفتح	٣٢٩	%٢٢.٤٩	٧٩٥	%٢٠.٢٦
الضم	٥٥٠	%٣٧.٥٩	١٤٣١	%٣٦.٣٠
الكسر	٥٢٦	%٣٥.٩٥	١٥٢٣	%٣٨.٦٤
المقيد	٥٨	%٣.٩٦	١٧٥	%٤.٤٦
المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠٠.٠٠

١. مجرى الفتح:

أشكاله في الحماسة كالآتي:

رَ، (ا) رَ، (ي) رَ، (و) رَ، (ا) رَ هْ، رَهْ، (ا) رَ ها، (ي) رَ هْ، (و) رَ هْ، (ت) دِ رَ.

وعليه فأشكال الروي المفتوح في الحماسة عشرة أشكال، ومن الملاحظ غياب حركة الخروج بالضم، كما من الملاحظ أن حركة الدخيل (الإشباع) مع الروي المفتوح تكون غالبا مكسور ة.

وجملة الأشعار على هذا المجرى ٣٢٩ مقطعا ، ونسبتها ٢٢.٤٩%، وبلغ النفس الشعري ٧٩٥ بيتا، ونسبتها ٢٠.٢٦% بمعدل متقارب بين النفس والاتجاه، وقد وردت مرتبة حسب الأكثر على روي اللام، الراء، الباء، الميم، العين، الياء، الدال، النون، القاف، الهاء، الحاء، الكاف، الجيم، السين، الهمزة والضاد والفاء.

(١) الدمنهوري: الحاشية، ص١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢. مجرى الضم:

وأشكاله في الحماسة كالآتي:

رُ، (ا) رُ، (و) رُ، (ي) رُ، ت د رُ، رهْ، (ا) رُ ها، (ا) رُ هُ، (ا) ر هْ، (و) رُ ها، (ي) رُ ها، ت د رُ ها، ت د رُ هُ، ت د رُ هْ.

مما سبق نجد أن أشكال المجرى المضموم أربعة عشر شكلاً للقافية، وجملة الأشعار الواردة على هذا الشكل ٥٥٠ مقطعاً بنسبة ٣٧.٥٩% محتلاً بذلك المنزلة الأولى بمعدل أكثر من الثلث حسب الاتجاه، ولكن تراجع إلى المرتبة الثانية حسب النفس حيث بلغت أبياته ١٤٣١ بيتا بنسبة ٣٦.٣٠%، وهي نسبة متقاربة مع نسبة الاتجاه، وقد ورد على حروف الروي التي رتبت ترتيبا تنازليا كالآتي: الراء، اللام، الباء، العين، الميم، الدال، الهمزة والنون، القاف، الحاء والفاء، السين الصاد، التاء، الجيم، الضاد، الظاء والكاف.

٣. مجرى الكسر:

وأشكاله هي كالآتي:

رِ، رِ هِ، رِ هْ، (ا) رِ، (و) رِ، (ي) رِ، ت د رِ، (ا) رِ ها، (ا) رِهِ، (و) رِ هِ، ورِهْ.

أشكال المجرى المكسور أحدى عشر شكلاً، ومجمل الأشعار الواردة فيه ٥٢٦ مقطعاً بنسبة ٣٥.٥٩%، وبنفس أعلى من الاتجاه بلغت أبياته١٥٢٣ بيتا بنسبة ٣٨.٦٤% محتلا بذلك المركز الأول حسب النفس، والمرتبة الثانية حسب الاتجاه، وتوظيف روي الكسر مرتب حسب الأكثر كالآتي: الراء، اللام، الباء ، الميم، النون، الدال، السين،القاف، التاء، العين، الفاء، الهمزة، الحاء، الكاف، الياء، الضاد، الجيم، الصاد، الثاء.

ومما سبق يمكن القول: إن نسبة اتجاه شاعر الحماسة إلى القافية المقيدة لم تتجاوز ٣.٩٦% تقريبا، وبنفس ٤.٤٦%، وهي نسبة محدودة إذا ما قيست بالقافية المطلقة، كما أنها تكاد تكون متقاربة مع ما ضُبِطَ في أشعار كتاب الأغاني التي بلغت ٤.٥%.[١]

ومن الملاحظ نزوع شاعر الحماسة إلى تقديم مجرى الكسرة من جهة النفس، ثم الضمة، ثم الفتحة، بينما تقدمت الضمة في الاتجاه، وتقديم الكسرة حسب النفس يتوافق مع الإحصائية الآتية:[٢]

---

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم (١٤.٤)

	الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام	%٥١	%٣٢.٥	%١٤.٥
البحتري	%٥٥	%٢٧.٥	%١٤.٥
الأغاني	%٤٦	%٢٩.٥	%٢٠

ب . أنواع القوافي:

قسم العروضيون القوافي بناء على تعريف الخليل للقافية:((إنها ما بين الساكنين الأخيرين مع الساكن الأخير فقط))[١] إلى خمسة أنواع هي: ((المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف))[٢]، وبذلك تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمة وبعض كلمة))[٣]، بينما إذا أخذنا بتعريف الخليل: ((إنها ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن))[٤]، نكون قد زدنا متحركاً وساكناً، وهذا التعريف يتناسب مع حروف القافية بينما التعريف الأول يتناسب مع أنواعها، وقد ورد في حماسة البحتري أربعة أنواع هي: المترادف /هـ هـ، المتواتر /هـ/هـ، المتدارك هـ//هـ، المتراكب هـ///هـ، وكان توظيفها كالآتي:

جدول رقم(١٥.٤)

القافية	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة
المتراكب	١٦٠	%١٠,٩٤	٤٦٠	%١١,٧٢
المتدارك	٦٤٠	%٤٣,٧٥	١٥٩٢	%٤٠,٥٧
المتواتر	٦٥٧	%٤٤,٩١	١٨٦٢	%٤٧,٤٥
المترادف	٦	%٠.٤١	١٠	%٠.٢٥
المجموع	١٤٦٣	%٠٠.٠٠	٣٩٢٤	%٠.٠

من الجدول السابق نستنتج تقدم قافية المتواتر على بقية أنواع القوافي من جهة التكرار والنفس بواقع بلغ ٦٥٧ مقطعاً بنسبة ٤٤,٩١%، ونفس شعري بلغت أبياته ١٨٦٢ بيتاً بنسبة ٤٧,٤٥%، ولعل السبب في ذلك هو: أن هذه القافية تتناسب مع تشكيلة الطويل التام(مفاعيلن)، والمحذوف (فعولن)، وتشكيلة البسيط المقطوع فعلن، والكامل المقطوع الضرب (متفاعلْ)، والوافر التام (فعولن)، والخفيف التام(فاعلاتن)، والمتقارب التام (فعولن)، والرمل التام (فاعلاتن)، وهي أكثر البحور الشعرية تكرارا في الحماسة، ثم قافية المتدارك بواقع ٦٤٠ مقطعاً بنسبة ٤٣,٧٥%، وتحتل المركز الثاني من

(١) التنوخي: القوافي، ص٣٨.

(٢) محمد الحجوي : بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص١٦ وما بعدها

(٣) الأخفش: القوافي، ص٨.

(٤) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صنعاء، ١٩٩٦م، ص١٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جهة النفس بواقع ١٥٩٢ بيتاً بنسبة ٤٠,٥٧%، ولعل السبب في ذلك يعود إلى تناسبها مع أهم تشكيلات الطويل، وهي تشكيلة التام المقبوض العروض والضرب (مفاعلن)، ((وهي الأشهر والأروق))[١] في الشعر العربي من بقية التشكيلات، كما أنها أكثر التشكيلات استحواذا في الحماسة، وتشكيلة الكامل التام (متفاعلن)، ثم قافية المتراكب بتكرار بلغت مقاطعه ١٦٠مقطعاً بنسبة ١٠,٩٤%، وبنفس شعري بلغت أبياته ٤٦٠ بيتاً بنسبة ١١,٧٢%، وكانت أبرز تشكيلة له هي تشكيلة البسيط المضمر (فعِلن)، وأخيراً قافية المترادف باعتداد قلة القوافي المقيدة في الحماسة، وفي الشعر العربي عموماً؛ لأنها ((أبسط صور القافية في الشعر العربي غالباً))[٢]. أما توظيف أنواع القافية حسب منزلة الروي من خلال عناصر القافية فكالآتي:

جدول رقم (١٦.٤) يبين منزلة الروي من خلال عناصر القافية:

القافية المطلقة										القافية المقيدة				
		الوصل بالهاء				الوصل باللين				التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة	
		المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة					
الردف	ا	٢٨	١.٩١	٧٥	١.٩١	٢١٣	١٤.٥٦	٦٠١	١٥.٣٢	١	٠.٠٧	٢	٠.٠٥	
	و	١٣	٠.٨٩	٢٩	٠.٧٤	٨١	٥.٥٤	٢٢٥	٥.٧٢	٣	٠.٢١	٣	٠.٠٨	
	ي	١٥	١.٠٣	٢٨	٠.٧١	١٤٥	٩.٩١	٣٩٢	%١٠	٣	٠.٢١	٧	٠.١٨	
التأسيس		٥٣	٣.٦٢	١١٧	٢.٩٨	١٩٠	١٢.٩٩	٤٩٩	١٢.٧٢	٦	٠.٤١	٢٦	٠.٦٦	
المجردة		٢٠	١.٣٧	٤٣	١.١٠	٦٤٧	٤٤.٢٢	١٧٤٠	٤٤.٣٤	٤٥	٣.٠٨	١٣٧	٣.٤٩	
المجموع		١٢٩	٨.٨٢	٢٩٢	٧.٤٤	١٢٧٦	٨٧.٢٢	٣٤٥٧	٨٨.١٠	٥٨	٣.٩٦	١٧٥	٤.٤٦	

١ . الروي متخللا عناصر القافية:

يأتي ذلك في القافية المطلقة في حالة الردف والتأسيس، ويكون الروي موصولاً إما باللين أو الهاء المتحركة أو الساكنة، وهو يأخذ في الحماسة الأشكال الآتية:

ـ مع الردف بالألف: ا رَ، ا رَ ها، ا رَهْ، ا رُ، ا رُ ها، ا رُ هُ، ا رُ هْ، ا رِ، ا رِ ها، ا رِ هِ، وأهم خصائصه أنه تكرر مع هاء الوصل ثمان وعشرين مرة بنسبة ١.٩١%، وبنفس شعري بلغت أبياته

(١) الشيخ جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م، ص ١٤٦.

(٢) س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدني، القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م، ص٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خمس وسبعين بيتا بنسبة ١.٩١% وهي نسبة متساوية مع نسبة التكرار، والوصل باللين تكرر ٢١٣ مرة بنسبة ١٤.٥٦%، وبنفس مقارب بلغت أبياته ٦٠١ بيتا بنسبة ١٥.٣١%.

مع الردف بالواو والياء: من الأفضل الجمع بينهما تحت بند واحد ؛ لأنهما يتناوبان في القصيدة، وهما يأخذان الأشكال الآتية: و رَ، و رَ هْ، و رُ، و رُ ها، و رِ، و رِ هِ، و رِ هْ، ي رَ، ي رَ هْ، ي رُ، ي رُ ها، ي رِ: واختصتا مع الهاء بتكرار مساو للألف بلغ ثمانية وعشرين مقطعا بنسبة ١.٩١%، وبنفس أقل لم تتجاوز أبياته سبع وخمسين بيتاً بنسبة ١.٤٥%، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ٢٢٦ مرة بنسبة ١٥.٤٥%، وبنفس مقارب للتكرار بلغت أبياته ٦١٧ بيتاً بنسبة ١٥.٧٢%.

. مع ألف التأسيس: أخذ الروي الأشكال الآتية: ت د رَ، ت د رُ، ت د رُ هْ، ت د رُ هُ، ت د رُ ها، ت د رِ، ومن الملاحظ أنه لم يوصل بالهاء إلا مع المجرى بالضم، وقد تكرر ثلاث وخمسين مرة بنسبة ٣.٦٢%، وبنفس أقل لم تتجاوز ١١٧ بيتاً بنسبة ٢.٩٨%، أما مع الوصل باللين فقد تكرر ١٩٠ مرة بنسبة ١٢.٩٩%، وبنفس شعري مقارب بلغت أبياته ٤٩٩ بيتاً بنسبة ١٢.٧٢%.

٢. الروي يأتي بعد عناصر القافية:

وذلك في القافية المطلقة المجردة في حالة الوصل بالهاء المتحركة أو الساكنه، وفي حالة الوصل باللين، ويأخذ الأشكال الآتية: رَ، رَ هْ، رُ، رُ هْ، رِ، رِ هِ، رِ هْ، واختص مع الهاء بتواتر لم يتجاوز عشرين مقطعاً بنسبة ١.٣٧%، وبنفس شعري مقارب لم يتعد ثلاث وأربعين بيتا بنسبة ١.١٠%، أما مع اللين، فقد وصل إلى ٦٤٧ مقطعاً بنسبة ٤٤.٢٢%، وبنفس شعري مساو تقريبا بلغت أبياته ١٧٤٠ بيتاً بنسبة ٤٤.٣٤%، ومن الملاحظ غيابه

مع الخروج بالضم أو الفتح.

٣. الروي منفرداً:

يأتي في القافية المقيدة المجردة وهو يأخذ شكلاً واحداً هو (رْ)، ولم يتكرر إلا خمس وأربعين مرة بنسبة ٣.٠٨%، وبنفس مقارب بلغ ١٣٧ بيتاً بنسبة ٣.٤٩%.

٤. الروي يرد بعد كل عناصر القافية:

وذلك في القافية المقيدة المردفة والمؤسسة، وهو يأخذ الأشكال الآتية في الحماسة: ا رْ، و رْ، ي رْ ، ت د رْ، وجملة تكراره ثلاث عشرة مرة بنسبة ٠.٨٩%، وأبياته ثمان وثلاثون بيتاً بنسبة ٠.٩٧%.

ويكون ترتيب القوافي حسب الورود كالآتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول رقم(١٧.٤)

منزلة الروي	التكرار	الأبيات
الروي متخللا عناصر القافية	%٥٠.٤٤	٥٠.١٠
الروي قبل عناصر القافية	%٤٥.٥٩	%٤٥.٤٤
الروي منفردا	%٣.٠٨	%٣.٤٩
الروي بعد كل عناصر القافية	%٠.٨٩	%٠.٩٧

ومن ذلك نستنتج أن الشعر العربي في الحماسة يميل في الغالب في قافيته إلى ميزتين فنيتين هما:

. مد المقطع الصوتي الأخير المتمثل في الروي بإشباع حركته، وهو الغالب أو بتوليد مقطع آخر (هـ)، وهذا التكثيف الصوتي يمنح القافية تنغيماً موسيقياً مميزاً وطابعاً فنياً مؤثراً أكثر من الروي المبتور النغم.

. تنوع الأصوات بين الحركة والسكون يمنح القافية خفة وسهولة مع نغم متنوع أفضل من القافية التي تغلب عليها وتيرة واحدة، كقافية المتكاوس التي لم ترد ولا مرة في الحماسة، أو قافية المترادف التي لم تتكرر إلا ست مرات بنسبة ٠,٤١% بواقع ١٢ بيتاً بنسبة ٠,٢٥%.

. تقدم قافية المتدارك والمتواتر كما سبق، ومن تأمل مقاطعهما نجد أنهما تتكونان كالاتي:

المتدارك /هـ//هـ، والمتواتر /هـ/هـ، ومعنى ذلك أن مقاطعهما تتساوى من جهة أن كلا منهما يتكون من مقطعين طويلين، وتميزت قافية المتدارك بأنه يفصل بين مقطعيها الطويلين مقطع قصير، وتميزت قافية المتواتر بتتابع مقطعيها وبذلك تتنوع النقلات الموسيقية التي تكسر رتابة الصوت المماثل، كما يعطي تنوعاً في الترديد، وأعتقد أن ذلك أهم ميزة فنية للموسيقى الشعرية، وعلى درجة التمكن يأتي تمكين القافية في موقعها وتناسبها مع ما سبقها من أشكال فنية ومعنوية.

ج . العلاقة الزمنية:

جدول رقم (١٨.٤)

القافية	المطلقة				المقيدة			
العصر	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة	المقاطع	النسبة	الأبيات	النسبة
الجاهلي	٢٨٩	٩٤.٧٥	٧٦٧	٩٤.٤٦	١٦	٥.٢٥	٤٥	٥.٥٤
المخضرم	٢٣١	٩٤.٢٦	٦٣٨	٩٥.٥١	١٤	٥.٧٣	٣٠	٤.٤٩
الإسلامي	٤٠١	٩٧.٨٠	١٠٩٦	٩٧.٦٠	٩	٢.٢٠	٢٧	٢.٤٠
الدولتين	٣٤	%١٠٠	١١٤	%١٠٠	٠	٠٠	٠	٠٠
العباسي	٩٥	٩٤.٦	٢٢٩	٩٥.٤٢	٦	٥.٩٤	١١	٤.٥٨

من الجدول السابق يتضح أن أعلى معدل لاستخدام القافية المطلقة هو عند مخضرمي الدولتين بنسبة ١٠٠%، ثم العصر العباسي بنسبة ٩٧.٨٠%، وبنفس شعري مساوٍ تقريباً بنسبة ٩٧.٦٠%، فالجاهلي بنسبة تكرار٩٤.٧٥%، وبنفس مساوٍ تقريباً بنسبة ٩٤.٤٦%، فمخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة تكرار ٩٤.٦٠%، وبنفس أرفع قليلاً ٩٥.٤٢%.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما القافية المقيدة، فكان أعلى استخداماً لها هو عند العباسيين بنسبة تكرار ٥.٩٤%، وبنفس أقل ٤.٥٨%، فمخضرمي الجاهلية والإسلام بنسبة تكرار ٥.٧٣%، ونفس أقل ٤.٤٩%، فالجاهلي بنسبة تكرار ٥.٢٥%، ونفس مساوٍ تقريباً ٥.٥٤%، فالإسلامي بنسبة تكرار ٢.٢٠%، ونفس مساو تقريبا ٢.٤٠%، وأخيرا غياب القافية المقيدة عند مخضرمي الدولتين وأعتقد أن ذلك راجع إلى قلة الأشعار الواردة في كتاب الحماسة نفسه لشعراء هذه المرحلة.

د . الأصوات العربية المستخدمة رويا :

استخدم في كتاب الحماسة واحد وعشرون حرفا ؛ لتكون روياً، وقد تصدرها حرف اللام بتكرار بلغ خمس وثلاثين ومائتين مقطع بنسبة ١٦.٠٦%، وبلغت أبياته ست وأربعين وستمائة بيت بنسبة ١٦.٤٦%، يليه حرف الراء من جهة التكرار بواقع واحد وثلاثين ومائتي مقطع بنسبة ١٥.٧٩%، وتقدم عليه من جهة النفس، فقد بلغت أبياته خمس وتسعين وستمائة بيت بنسبة ١٧.٧١%، وفي ما يأتي بيان ذلك:

جدول رقم (١٩.٤)

الرقم	الروي	المخرج	الصفة	التكرار	النسبة	الأبيات	النسبة
١	اللام	أدنى الحنك	مجهور	٢٣٥	%١٦.٠٦	٦٤٦	%١٦.٤٦
٢	الراء	// //	//	٢٣١	%١٥.٧٩	٦٩٥	%١٧.٧١
٣	الباء	شفوي	//	٢٠٤	%١٣.٩٤	٥٧٠	%١٤.٥٣
٤	الميم	//	//	١٧١	%١١.٦٨	٤١٢	%١٠.٥٠
٥	الدال	أسناني لثوي	//	١٣٣	%٩.٠٩	٢٨٨	%٧.٣٤
٦	العين	وسط الحلق	//	١٢٠	%٨.٢٠	٣٠٠	%٧.٦٥
٧	النون	أدنى الحنك	//	٩٦	%٦.٥٦	٢٦٧	%٦.٨٠
٨	القاف	لهوي	مهموس	٥٢	%٣.٥٥	١٥٥	%٣.٩٥
٩	الياء	وسط الحنك	مجهور	٣٦	%٢.٤٦	٨٧	%٢.٢٢
١٠	الحاء	وسط الحلق	مهموس	٣٥	%٢.٣٩	٦٩	%١.٧٦
١١	السين	لثوي	مهموس	٢٩	%١.٩٨	١١٢	%٢.٨٥
١٢	الهمزة	أقصى الحلق	//	٢٦	%١.٧٨	٨٦	%٢.١٩
١٣	التاء	أسناني لثوي	//	٢٥	%١.٧١	٥٤	%١.٣٨
١٤	الفاء	شفوي	//	١٨	%١.٢٣	٦٩	%١.٧٦
١٥	الكاف	أقصى الحنك	//	١٣	%٠.٨٩	٢٨	%٠.٧١
٢٦	الهاء	أقصى الحلق	//	١٣	%٠.٨٩	٢٣	%٠.٥٩
١٧	الجيم	وسط الحنك	مجهور	١٢	%٠.٨٢	٢٤	%٠.٦١
١٨	الضاد	أسناني لثوي	مجهور	٧	%٠.٤٨	١٤	%٠.٣٦
١٩	الصاد	لثوي أسناني	مهموس	٥	%٠.٣٤	١٥	%٠.٣٨
٢٠	الثاء	أسناني	//	٢	%٠.١٤	٤	%٠.١٠
٢١	الظاء	//	مجهور	١	%٠.٠٧	٢	%٠.٠٥

١. حروف الحلق:

مخارج الحلق ثلاثة هي: أقصى الحلق وحروفه: (الهمزة، الهاء)، ((وهو أول المخارج وأعمقها في الحلق))[١]، مخرج أوسط الحلق لصوتي العين والحاء وهو المخرج الثاني من مخارج

(١) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٤/ ٢٠٠٠، ص٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحلق، مخرج أدنى الحلق وهو لصوتي الغين والخاء))[1]، ومن استقراء ديوان الحماسة لم أجد روياً لصوت الغين والخاء الخارجات من أدنى الحلق، وجملة التكرار في الحروف الحلقية بلغ ١٩٤ مقطعا بنسبة ١٣.٢٦%، وبلغت الأبيات ٤٧٨ بيتاً بنسبة ١٢.١٨%، ومن ذلك فنسبة الاتجاه أعلى من النفس.

٢ . الحنك:

للحنك ثلاث مراتب هي : ((مخرج أقصى الحنك، وهو لصوت القاف، والكاف، ومخرج وسط الحنك، وهو لأصوات الجيم والشين والياء، ومخرج أدنى الحنك وهو لأصوات اللام والراء والنون))[2]، وقد جاءت كلها روياً إلا الشين، وجملة الأشعار في ذلك ٦٩٣ مقطعاً بنسبة ٤٧.٨٤%، و ١٩٠٢ بيتاً بنسبة ٤٨.٤٧%، وبذلك فنسبة النفس الشعري لروي أصوات الحنك أعلى من نسبة الاتجاه بقليل.

٣. الأسنان:

ويشتمل على مخرج طرف اللسان وأصول الثنايا، وطرف اللسان وبين الثنايا، وطرف اللسان وطرف الثنايا، وقد ورد من أصوات هذه المخارج (الدال، السين، التاء، الضاد، الصاد، الثاء، الظاء)، وغاب الزاي، والذال، والطاء، ومجمل الأشعار في ذلك ٢٠٢ مقطعاً بنسبة ١٣.٨١%، و٤٨٩ بيتا بنسبة ١٢.٤٦%، وعليه فنسبة النفس أقل من الاتجاه.

٤. الشفتان:

ويشتمل على المخرج الأسناني الشفوي لصوت الفاء، والمخرج الشفوي لصوت الميم والباء والواو، ولم يغب من هذه الأصوات إلا الواو، ومجمل الأشعار في ذلك ٣٩٣ مقطعاً بنسبة ٢٦.٨٦%، و ١٠٥١ بيتاً بنسبة ٢٦.٧٨%، وبذلك فنسبة النفس تساوي نسبة الاتجاه تقريباً.

ومما سبق فالأصوات الأكثر استخداماً روياً بالنسبة للمخرج هي الأصوات الخارجة من الحنك، يليه مخرج الشفتين، ثم الأسنان، والحلق.

وأكثر الأصوات المستخدمة روياً حسب درجة التواتر هي كالأتي:

جدول رقم(٢٠.٤)

الرقم	الصوت	نسبة التكرار	نسبة النفس
١	اللام	١٦.٠٦%	١٦.٤٦%
٢	الراء	١٥.٧٩%	١٧.٧١%

(١) المرجع نفسه، ص٦٦، ٦٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٩: ٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣	الباء	%١٣.٩٤	%١٤.٥٣
٤	الميم	%١١.٦٨	%١٠.٥٠
٥	الدال	%٩.٠٩	%٧.٣٤
٦	العين	%٨.٢٠	%٧.٥٦
٧	النون	%٦.٥٦	%٦.٨٠

من الجدول السابق نلاحظ أن الأصوات السبعة تنوعت بين المخارج، فاللام والراء والنون أصوات حنكية، وقد جمع القدماء والمحدثون بينها، والمحدثون يسمونها ((أشباه حركات))[١]، والباء والميم شفويان، والعين حلقي، والدال أسناني، ومن ذلك نستنتج أنها أكثر الأصوات شيوعا في العربية وخصوصاً آخر الكلمات، وأكثر الحروف تناسبا مع القافية.

أما ترتيب المخارج حسب التواتر فكالآتي:

جدول رقم (٢١.٤)

الرقم	المخرج	نسبة التكرار	نسبة الأبيات
١	الحنك	%٤٧.٨٤	%٤٨.٤٧
٢	الشفتان	%٢٦.٨٦	%٢٦.٧٨
٣	الأسنان	%١٣.٨١	%١٢.٤٦
٤	الحلق	%١٣.٢٦	%١٢.١٨

ومما سبق يبدو لي الأتي:

ـ إن درجة الشيوع للصوت اللغوي ترجع إلى خفت النطق به، فإذا تأملنا الأصوات الرئيسة التي جاءت روياً في الحماسة لوجدنا أنها أكثر خفة بين أصوات المخرج، وعلى أساس ذلك قيل: ((إن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها في آخر الكلمات))[٢]، وهذه الخفة ترجع إلى الجرس الصوتي نفسه، وإلا لما تفاوتت فيما بينها، وهذا الجرس يقربها من حروف اللين أو الحركات فهي بين الثقل وبين الخفة.

الجهر والهمس:

بالرجوع إلى صفتي الجهر والهمس نجد أن الأصوات ذات الجرس المجهور هي الغالبة، فقد تكررت في الحماسة بالنسبة للروي ١٢٤٦ مرة بنسبة ٨٥.١٧%، وبلغت أبيات التكرار ٣٣٠٥ بيتاً بنسبة ٨٤.٢٣%، أما ذات الجرس المهموس، فتكررت ٢١٧ مرة بنسبة ١٤.٨٣%، وبنفس بلغ ٦١٩ بيتاً بنسبة ١٥.٧٧%، وهذا يدعم ما عللنا به سبب الشيوع بإسناده إلى الجرس و أعتقد أن الصوت المجهور ((الذي يهتز معه الوتران الصوتيان))[٣] أخف من الصوت المهموس ((الذي لا يهتز

(١) كمال محمد بشر: علم اللغة العام ـ الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٠م، ص١٣١.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٦.

(٣) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، ص١٠٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معه الوتران الصوتيان))[1]، ولعدم اهتزاز الوترين الصوتين في المهموس يجد الناطق جهد في إخراج الصوت، بعكس ما يهتز له وتران ، ولبيان ذلك يمكن القياس على صوتي (الراء، واللام) أكثر الأصوات شيوعا في الروي، فإذا عرضناهما على بقية صفات الحروف المتضادة من جهة الصفة، فسنجد أنهما اجتمعا في صفة ما بين الشدة والرخاوة مع (الهمزة، العين، الياء، النون، الميم)، وقد غاب من الأصوات السبعة المستخدمة روياً عن هذه المجموعة (الباء، الدال)، واجتمعا (الراء واللام) في الانفتاح مع كل الأصوات السبعة ما عدا صوت العين، وفي التفخيم انفردا دون بقية الحروف السبعة، كما أنه قد يكون للصوت صفة ينفرد بها ولا يجتمع مع اللام والراء فيها غير الصفات المتضادة هذه كالقلقلة للباء، والدال، والغنة في صوت النون، والميم ، ومن اجتماع الباء والدال مع الراء واللام في بعض الصفات و تفردهما في القلقلة أكسبهما هذا التنوع صفة الشيوع، وشيوع الميم والنون لذات السبب، والعين لمشاركتها للراء واللام في أكثر الصفات.

هـ . ظواهر التقفية:

والمقصود بذلك ظاهرة التصريع، التقفية، التدوير، ومن استقراء كتاب الحماسة يتبين أن معدلات ورودها حسب الطالع كالآتي:

جدول رقم (٢٢.٤)

الظاهرة	الجزء الأول	الجزء الثاني
التصريع	٤	١٣
التقفية	٧	٢٧
التدوير	٢٨	٢١

ومما سبق يمكن القول : إن ظاهرة التصريع أو التقفية ظاهرة موسيقية تدل على الحشد الشعوري في البداية القوية، وقد وردتا في الحماسة بنسبة ٣.٤٩%، بينما نسبة التدوير بلغت ٣.٣٥%.

وجملة القول : إن أهم خصائص القافية في كتاب الحماسة هي:

. غلبت القوافي المطلقة على المقيدة.

أكثر الحروف المستخدمة روياً مع المقيدة هو حرف اللام.

أكثر حركات المجرى استخداماً هي حركة الكسر ، ثم الضم ، ثم الفتح.

. تقدمت قافية المتواتر، ثم المتدارك، ثم المتراكب ، ثم المترادف.

ـ سجل معدل استخدام القافية المطلقة حسب الفترة الزمنية تقدم شعراء الإسلام مع مخضرمي الدولتين، ثم العصر الجاهلي، فمخضرمو الجاهلية والإسلام، وأخيرا العباسي، أما المقيدة، فكان أعلى

(1) المرجع نفسه، ص١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معدل لها عند الجاهليين، فالعباسيين، فمخضرمي الجاهلية والإسلام، فالعصر الإسلامي، ولم ترد أي قافية مقيدة عند مخضرمي الدولتين.

ـ سجل الروي متخللاً عناصر القافية ما يقارب النصف، تلاه الروي الوارد قبل عناصر القافية، فالروي منفردا، فالروي بعد عناصر القافية.

. أكثر الأصوات استخداماً حسب المخارج هي الأصوات الحنكية، ثم الشفوية، ثم الأسنانية، وأخيرا الحلقية.

. أكثر الأصوات المنفردة والمستخدمة رويا اللام، فالراء، فالباء، فالميم، فالدال، فالعين، فالنون.

. تقدمت ظاهرة التصريع والتقفية على ظاهرة التدوير.

وبعد هذا الاستعراض لموسيقى الإطار على مستوى الوزن والقافية تبقى معرفة الموسيقى الداخلية في حشو البيت التي تعد مظهراً فنياً لا يمكن تجاوزه أو إهماله لعلاقته المكينة بالشكل الفني للخطاب الشعري كما سنلاحظ فيما يأتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني
الموسيقى الداخلية

فيما سبق وجدنا أن موسيقى الإطار تقوم على تقسيمات متساوية تتردد في كافة أبيات القصيدة، وهذا المبدأ لا نجده جليا في موسيقى الحشو؛ لأنها تعتمد على خصائص فنية اختيارية خاضعة لعدم التكلف والإجبار، فإذا تكلفها الشاعر وألزم نفسه بها فقدت فنيتها وتأثيرها، ولم تفصح عن ذات الشاعر بناءً على علاقة الدال بالمدلول التي تعد أبرز مشكلات هذا المبحث، وقد بُسط القول في ذلك عند علماء البلاغة في تراثنا كما قال الجرجاني: ((هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، حتى يقال: إن (رجلاً) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به))[1]، هذا بالنسبة للفظين المختلفين في الدلالة، لكنه قد يكون اللفظان دالان على مدلول واحد ((ويتصور في الاسمين الموضوعين لشيء واحد أن يكون هذا أحسن نبأً عنه، وأبين كشفاً عن صورته من الآخر))[2]، كما أنه تطرق إلى الصوت المفرد داخل الكلمة الواحدة ((فتفاضل الكلمتين المفردتين، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يَكُدُّ اللسان أبعد))[3]، ومشكلة علاقة الدال والمدلول من أبرز ما درسه علم اللغة الحديث كما هو موجود عند رائد اللسانيات في العصر الحديث دي سوسير[4]، ومن هذا الجانب يتم الانطلاق في دراسة جانب من جوانب أسلوب البناء الشعري وفقاً للعلاقة القائمة بين الشكل الفني والمعنى الدلالي تحت إطار ما يسمى بالموسيقى الداخلية بحيث نستشف العلاقات المقصودة سواء كانت علاقات ظاهرة أو مضمنة من خلال المتابعة للمظاهر الأسلوبية في هذا المجال، وكيف أن هذه المظاهر الفنية تلقي بظلالها على السامع، وتثير انتباهه، ولا يهمنا في هذ الجانب ما بسط من قول فيه لكثرة النظريات في ذلك وتشعبها، والوقوف على جوانب الاتفاق والاختلاف،

---

(1) دلائل الإعجاز، ص٤٧.

(2) المرجع نفسه، ص٤٧.

(3) المرجع نفسه، ص٤٧.

(4) انظر محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي، ص٣٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والذي يهمنا ونعنى بدراسته هو أسلوب موسيقى الحشو في كتاب الحماسة للبحتري ننطلق منه ونعود إليه في الدراسة وفقا للمحددات الصوتية والألوان البديعية التي تهتم بالشكل الموسيقى وترتبط بالمدلول وإبراز أهم تلك المظاهر كموضع للتطبيق والدراسة.

أولاً: المظاهر الموسيقية المفردة:

ندرس من خلاله جرس الصوت المفرد، أو اللفظ في أقل مستوى دلالي له والوقوف على مظاهرها الأسلوبية الملفتة، والتي تحتاج للدرس.

(أ) موسيقى الصوت المفرد:

نعالج في هذا الجانب جرس الصوت المفرد داخل حشو البيت بعيداً عن علاقة الدال والمدلول للمفردة الواحدة (اللفظ)، وذلك لمعرفة العلاقة بين ظاهرة تردد الصوت أو تماثله أو تجانسه أو تقاربه، وبين المدلول، وهل يتأتى من ذلك إطار دلالي جديد أو خاص؟ بناء على ما قرره ابن حمزة بقوله: ((ما من واحد من الأحرف السبعة والعشرين العربية إلا وهو مختص بنوع فضيلة، لكنها متفاوتة في الصفاء والرقة؛ ولهذا فإنك تجد (العين) أنصع الحروف جرسا، وألذها سمعاً، والقاف مختصة بالوضوح والمتانة...))[1]، وفي ما يأتي أهم دلالاته:

١ . المماثلة:

. الأصوات ذات الصفة الجوهرية: الجهر:

كما لاحظنا فيما سبق أن أكثر الأصوات المفردة التي تؤدي دوراً موسيقياً ودلالياً هاماً لافتاً للنظر في الروي هي الأصوات المجهورة. كذلك في موسيقى الإطار الداخلي، وأفضل ما يمثل ذلك ١- قول أبي زبيد الطائي من [الطويل . ق: المتدارك][2]:

عَلَيْكَ بِرَأْسِ الأَمْرِ قَبْلَ انْتِشَارِهِ وَشَرُّ الأُمُورِ الأَعْسَرُ المُتَدَبَّرُ

٢. وقول امرئ القيس من [الرمل . ق: المتدارك][3]:

لا يَضُرُّ العَجْزُ ذا الجَدِّ وَلا يَنْفَعُ المَحْرُوْمَ إِيْدَاعٌ وَكَدْ

رَكِبَ اللجَّ إلى اللُجِّ إلى غَمَرَاتِ البَحْرِ ذي الموجِ الأَشَدْ

٣. وقول أبي الأسود من [الطويل . ق: المتواتر][4]:

---

(١) الطراز، ١/ ١٦٠، و هند حسين: مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧/ ١٩٧٧، مطبعة المعارف، بغداد، ص٣٢٣.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩/٢.

(٣) المصدر نفسه، ٢٧/٢.

(٤) كتاب الحماسة، ١٩٥/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَلَمْ تَرَ أَنيِّ لا أُلَوِّنُ شِيْمَتي تَلَوّنَ غُوْلِ اللَّيْلِ في البَلَدِ المُفْضِي

٤. وقال كثير من [الطويل . ق: المتواتر][١]:

وَلَيْسَ خَلِيْلِي بِالمَلُولِ وَلا الَّذِي إذا غِبْتُ عَنْهُ باعَني بخِلِيلِ

وَلَكِنْ خَلِيْلِي مَنْ يُدِيمُ وصَالَهُ وَيَكْتُمُ سِرِّي عِنْدَ كُلِّ دَخِيْلِ

٥. وقال الأخيف بن مليك الكلبي[٢] من [الكامل . ق: المتواتر][٣]:

هَلْ لي مِنَ الكِبرِ المبِينِ طَبِيْبُ فَأَعُودُ شَابّاً وَالشَّبَابُ عَجِيْبُ

ذَهَبَتْ لِدَاتي والشَّبَابُ فَلَيْسَ لي في مَنْ بَقِي في الغَابِرِيْنَ ضَرِيْبُ[٤]

ذَهَبُوا وَخَلَّفَني المُخَلِّفُ بَعْدَهُمْ فَكَأَنَّني في مَنْ بَقِيْتُ غَرِيْبُ

أُسْقَى وَأَلْعَبُ قَاعِداً في قُبَّةٍ فَمِنَ ايْنَ يَبْلُغُني هُنَاكَ لُغُوبُ

فيما سبق تردد الراء في المثال الأول، وهو صوت مجهور يوحي جرسه المتتابع بعلاقته بمضمون البتر والقطع الذي يحمله البيت، وفي المثال الثاني تكرر الجيم، وهو صوت مجهور أيضا يوحي جرسه بالضوضاء والجلبة، وهو مدلول له علاقة بالتعب لمن لا جَدَّ له، وفي المثال الثالث والرابع تردد اللام، وهو من الأصوات المجهورة، وجرسه يوحي بالتقلب وعدم الثبات، وفي المثال الخامس الذي ترددت الباء في أبياته الأربعة بشكل ملفت للانتباه، وهو صوت يوحي جرسه في هذا الموضع بالضعف والتعب الذي يتعلق بالفكرة للمقطع، وهي بغض الحال التي هو عليها .

. الأصوات ذات الصفة الجوهرية : الهمس:

الأصوات المهموسة أقل ترديداً من المجهورة في كتاب الحماسة، وهي إذا ترددت بشكل أسلوبي ملفت تحمل إطاراً دلالياً يوحي بظلاله جرس الصوت، وخير ما يمثل ذلك الآتي:

١. ما قاله عبد الملك بن مروان من [الكامل . ق: المتدارك][٥]:

أَدْنَيْتُهُ مِنيِّ لِيَسْكُنَ نَفْرُهُ فَأَصُولَ صَوْلَةَ حَازِمٍ مُسْتَمْكِنِ

غَضَباً وَمحْمِيَّةً لِدِيْني إِنَّهُ ليسَ المسِيءُ سَبِيْلُهُ كَالمحْسِنِ

٢ . وما قاله صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتواتر]:[٦]

---

(١) المصدر نفسه،٢٠٢/١.

(٢) من شعار حماسة البحتري، ورد له فيها مقطعان الأول من ٤أبيات والثاني من ١٤ بيتا، انظر الحماسة، ٢/ ١٤١، ١٤٢.

(٣) كتاب الحماسة، ١٤١/٢.

(٤) الضريب: المثيل والنظير والشبيه.

(٥) الحماسة، ٦٢/١.

(٦) كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَصَافِ إذا صَافَيتَ بِالودِّ خَالصًا تَجِدْ مِثْلَمَا أَخْلَصْتَ عِنْدَ ذَوي الودِّ

٢. وما قاله بيهس بن عبد الحارث الغطفاني من [الكامل . ق: المتواتر][١]:

بَكَرَ المَشِيْبُ على الشَّبَابِ فَشَانَهُ شَيْنَ المحُرَّقِ في الحَدِيْدِ بِنَارِ

مما سبق نجد أن ترديد صوت السين يوحي جرسه بما انطوت عليه سريرته من سوء مضمر،وفي المثال الثاني تردد صوت الصاد، فأوحى جرسه بعلاقته بمدلول صدق المودة، وفي المثال الثالث يوحي ترديد صوت الشين بعلاقته بمدلول الوحشة.

وعليه لا يمكن القول: إن تعلق الصوت بمدلول أو بإطار دلالي جديد محصور في الأصوات المهموسة فقط[٢]، ومن ناحية أخرى فكثرة استخدام الأصوات المجهورة على المهموسة كما ((برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة))[٣]، وهذا الأمر أدعى إلى تعلق الأصوات المجهورة بالمدلول، وبناء على ذلك يبدو لي أن الأصوات إذا ترددت في موضع بشكل ملفت للنظر يكون له علاقة بالمضمون المتعلق بمشاعر المتكلم، والذي يستشفه السامع من تتابع كلمات عباراته أو مقاطعه التي تتضام ؛ لتحمل مدلولاً خاصاً، وتحتوي على صوت يوحي جرسه بتعلقه بذلك المدلول كتعلق الصوت برسمه، فلا يمكن إرجاع رسم الأصوات للمواضعة فقط أو الاعتباطية، فرسم الصوت أدل على الصوت من غيره، وإلا لكان رسم الميم مثلاً في عصر من العصور عين أو غير ذلك.

٢. المقابلة:

والمقصود بذلك أن الأصوات المفردة قد يوحي جرسها بمعان متقابلة داخل المقطع الواحد، كما تساهم في رسم الفكرة بدورها الصوتي الذي يوحي بإيقاع موسيقي متناسب مع المعنى الذي يستشفه المتلقي من الصياغة، وهو دور أسلوبي له مساهمته الفاعلة.

من ذلك المقابلة بين البؤس والسرور، ومثاله قول يحيى بن زياد من [البسيط . ق: المتراكب][٤] :

وَصَاحِبَينِ أذَاعَ الدَّهْرُ بَيْنَهُمَا بِفُرْقَةٍ واللَيَالي تَقْطَعُ القَرَنَا

---

(١) الحماسة، ١٠٢/٢.

(٢) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٥٥.

(٣) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط٥، ١٩٧٥م، ص٢١.

(٤) كتاب الحماسة، ج٢/ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كَانَا خَلِيْلَينِ لَمْ تُقْرَعْ صفَاتهِمَا فَخَانَ دَهْرُهمَا مِنْ بَعْدِ مَا أَمِنَا

تحمل البيتان معنى البؤس والسرور ومن تأمل الأصوات نجد تكرار القاف والعين، وهي حروف حلقية مستعلية توحي بالخرق المتناسب مع البؤس، والهاء حرف حلقي خفي يوحي بمجئ البؤس على حين غفلة، وتردد اللام والنون، وهي حروف خفيفة أشبه بالحركات يوحي جرسها بالسكينة والهدوء المتناسب مع السعادة والسرور، وبذلك يسهم جرس الصوت في فكرة المقطع الدالة على استحالة دوام السرور.

. الظهور والخفاء:

وفي ذلك قال سليمان بن المهاجر[١] في الخلق والتخلق من [الطويل . ق: المتدارك][٢] :

وَمَنْ يبْتدِعْ ما ليسَ فيهِ سَجِيَّةً يَدَعْهُ وَيَغْلِبْهُ على النَّفْسِ خِيْمُهَا(٣)

يوحي ترجيع أصوات الجهر والاستعلاء (ع، د) بالظهور والإبانة، وهو مدلول يناسب هاتين الصفتين، ويخدم مدلول الفكرة في إظهار التخلق أو الخلق المصطنع، بينما يوحي ترجيع صوت الهاء والسين بالستر، وهو مدلول يناسب الهمس والرخاوة، كما أن الهاء من حروف الخفاء، وعليه فهو مدلول يناسب فكرة الخلق المراد إخفاءه وستره عن الآخرين.

الإقدام والإحجام:

قال قيس بن الخطيم[٤] في باب حسن الفرار من [الطويل . ق: المتدارك][٥] :

إذا ما فَرَرْنا كَانَ أَسْوَا فِرَارِنا صُدُودَ الخدُودِ وازْوِرَارُ المَنَاكِبِ

صُدُودَ الخدودِ والقَنَا مُتَشَاجِرٌ وَلا تَبرَحُ الأَقْدَامُ عِنْدَ التَّضَارُبِ

تردد صوت الراء، وهو صوت مجهور وواقع بين صفتي الشدة والرخاوة يوحي جرسه بالتراخي نوعاً ما، وهو مدلول يتماشى مع صفاته، ويتعلق بالإحجام أو الفرار، وترديد صوت الدال الذي يجمع بين الجهر والشدة يوحي جرسه بالاندفاع المناسب للجهر والشدة، ويتعلق بمدلول الإقدام، والمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، إنهم لا يفرون، وإنما يصدون بوجوههم، ويميلون مناكبهم عند اشتجار القنا، وهذا لا يسمى فرارا، وإنما يسمى اتقاءً ، وهو ممدوح في الشجعان أي: إن كان منا فرار فهو هذا لاغير،

---

(١) من شعراء الحماسة، وردله فيها مقطعان الأول من ثلاث أبيات مشطورة والثاني من بيت وحيد، انظر الحماسة، ١٦٤/٢، ١٩٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١٩٣/٢.

(٣) الخيم: الطبيعة والسليقة والخلق.

(٤) هو قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو بن مسواد بن ظفر الأوسي، شاعر مخضرم، جعله ابن سلام في طبقة شعراء أهل القرى العربية، انظر الطبقات، ٢٢٨/١.

(٥) كتاب الحماسة، ١/ ١٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وذلك يناسب ما ذكرناه من ترجيع لصوت الراء والدال، وكأنه يقول: نحجم عند تشاجر القنا لنقدم عند التضارب.

٣. المجانسة والمقاربة:

وتحتوي على المدلولات الآتية:

. التعبير باللفظ عن الصوت كقول عبد الرحمن بن حسان من [الطويل . ق: المتواتر][١]:

صَلِيبُ محَزِّ العُودِ تَسْمَعُ صَوتَهُ يُصِلُّ إذا ما صُكَّ في أَقْدُحِ الخُضْلِ(٢)

فالألفاظ المعبرة عن الصوت هي (محز، صوت، يصل، صك)، وقد تجانست الألفاظ (صوت، يصل، صك) في الصاد، وتقاربت مع (محز) في الزاي من جهة الصفة (الصفير)، والدلالة على الصوت بالمكان، وكل ذلك يولد جرسا موسيقياً يجعل المتلقي أكثر توهماً وتخيلاً للصوت.

. المبالغة:

كقول حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك][٣] :

إذا شِئْتُ جَازَيْتُ امْرَأَ السُّوءِ مَا جَزَى إليَّ وَغَاشمْتُ الأَبيَّ الغِشَمْشَمَا[٤]

يوحي جرس الشين في غاشمت المتجانسة مع الغشمشم بقوة مجازاته بالسوء للرجل الأبي، وذلك مبالغة في شدته وقوة بأسه، وقارب الصوت نفسه بين المجازاة والصفح مبالغة في كرمه بالعفو عمن أساء إليه.

ومن ذلك قول مضرس بن ربعي الأسدي[٥] من [الطويل . ق: المتدارك][٦] :

وَعَورَاءَ مِنْ قِيْلِ امْرِئٍ كَانَ صَدْرُهُ مِنَ الغِشِّ قِدْماً والعَدَاوَةِ مُشْبَعا[٧]

تَغَافَلْتُ عَنْ عَورَاءَ مِنْهُ تُرِيْبُنِي لِأَبْلُغَ عُذْرَاً أو يَفِيْقَ فَيَنْزِعَا

حشد الشاعر صوتين حلقيين (ع، ء) ، وكأنه يرينا ويسمعنا ما تعرض له من إساءة مبالغة فيها؛ وافتخارا بحلمه ومبالغة فيه.

---

(١) كتاب الحماسة، ٢/٥٦.

(٢) الخضل: الصافية البراقة.

(٣) كتاب الحماسة، ١/ ٦٣.

(٤) غاشم : ظلم، الغشمشم: الجريء الماضي.

(٥) هو مضرس بن ربعي بن لقيط بن خالد بن نضلة بن الأشتر بن حجوان الأسدي، شاعر معمر محسن متمكن، كان معاصرا للفرزدق. انظر شرح كتاب الحماسة، ١/ ٣٨٣.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ٦٥.

(٧) العوراء : الكلمة القبيحة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما سبق يمكن القول: إن من خصائص أسلوب ترديد الصوت المفرد المعزول عن الإطار الدلالي للفظ سواء كان منفردا أو مع غيره من الأصوات يؤثر في الدلالة اللفظية والتركيبية بإيحاءات جرسه وهزات موسيقاه التي تسهم في رسم الجو الفكري للفظ أو المقطع والإفصاح عنه، وإن لم يكن هذا التأثير مباشراً، بل من خلال رسم إطار دلالي متعلق بالمضمون، كما أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تبادلية من جهة الاختيار وفقا للسطوة الفكرية والعاطفية المتمكنه من نفس المرسل.

ومهما يكن فالصوت المفرد يسهم في تكوين الإيقاعات الموسيقية في حشو البيت، كما أن الوظيفة الرئيسة له غالبا وظيفة فنية أكثر منها دلالية؛ إلا أنه لا يمكن اهمال دوره الدلالي؛ لأنه في الأخير أسلوب تميز بشكل محدد، ولكن كل أساليب القول شعري وغيره تصب في قالب واحد، وكلها تخدم المعنى، وعليه فالصوت المعزول أو اللفظ أو المقطع لا بد أن يمت للمدلول بصلة، ومن هنا تتأكد علاقة الدال بالمدلول.

ب . الموسيقى المحصورة في الحد الأدنى للدلالة (اللفظ) :

والمقصود بذلك تكرار الأصوات نفسها في لفظين سواءً كان الاشتراك في كل الأصوات أو بعضها، وسواء كان المعنى واحداً أو مختلفاً، وبذلك تتقدم الدراسة للموسيقى الداخلية للفظ على موسيقى الصوت المعزول إلى دلالة اللفظ سواء كان كلمة واحدة أو كلمتين، وبذلك ستأخذ دراسة الموسيقى الداخلية في هذا الإطار بجانبين هما :

١. أسلوب تكرار اللفظ والمعنى واحد:

لقد بينا في مطلب الإطناب من هذه الرسالة وظائف التكرار البلاغية، وأهميته، وتناولنا تعريفات علماء العربية له، وسنقتصر هنا على دوره الفني الموسيقي داخل حشو البيت، وعلاقته بالمدلول . ولشاعر الحماسة في ذلك ضربين:

. الترديد:

((والمقصود به إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله))[١] بمعنى أن هذا الفارق طارئ وناتج عن التحول المجازي بشرط ألا يكون ((موجوداً في استعماله أولاً))[٢]، وأن هذا الاستعمال راجع للشخص، ((وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك))[٣].

ومن ذلك الترديد اللفظي يتولد إطار موسيقي يسهم فيه الترجيع الصوتي لإعادة اللفظ، كما

---

(١) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٠

(٢) المرجع نفسه، ص٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعمل على زيادة المعنى زيادة مقبولة فنياً ودلالياً، وإذا فقدت الإعادة هذه الزيادة كان الإتيان بها عبثا لا طائل تحته.

وقد تمثلت فنية الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي في انتظامها المؤثر داخل السياق، وأفادت في كتاب الحماسة ما يأتي:

. التقارب:

ويكون بين الحقيقة والمجاز، ومثاله قول المثقب العبدي من [الطويل . ق: المتدارك][1]:

إذا ما تَدَبَّرْتَ الأُمُوْرَ تَبَيَّنَتْ عَيَانَاً صَحِيْحَاتُ الأُمُورِ وَعُورُهَا

فالأمور الأولى جاءت حقيقية مجردة ، والثانية شخصها الشاعر وشبهها بالإنسان الصحيح أو الأعور، وقد حذف المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه، الصحة أو العور على سبيل الاستعارة المكنية.

. المقارنة:

وتكون بين طرفي التشبيه كقول قيس بن عاصم[2] من [الطويل . ق: المتواتر][3]:

وَإِنَّ ابْنَ عَمِّ المَرْءِ فَاعْلَمْ جَنَاحُهُ وهلْ يَنْهَضُ البَازِي بِغَيرِ جَنَاحِ

فجناح الأولى مجاز، والثانية حقيقة، وقد عقد مقارنة بين الأولى والثانية على سبيل التشبيه الضمني.

ومن المقارنة أيضا قول أبي الأسود من [الطويل . ق: المتواتر][4]:

إذا نِلْتَ مَالاً سَرَّني أَنْ تَنَالَهُ تَنَكَّرْتَ حَتىَّ قُلْتُ ذُو لِبْدَةٍ ورْدُ

فَعَيْنَاكَ عَيْنَاهُ وَفِعْلُكَ فِعْلُهُ تمثَّلْتَهُ لي غَيرَ أَنَّكَ لا تَعْدُو

قارن الشاعر بين (عيناك عيناه)، و(فعلك فعله) تشبيها له بالأسد.

ـ المقابلة: وقد جاءت بين الوهم والحقيقة مثل قول صالح بن عبد القدوس من [الطويل . ق: المتواتر][5]:

إِذا مَا خَلَوتَ الدَّهْرَ يَوماً فلا تَقُلْ خَلَوتُ وَلَكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيْبُ

فخلوت الأولى تفيد الوهم، وفي الجملة الثانية أفادت الحقيقة وبينهما تقابل سلبي.

---

(1) الحماسة، ٢/ ١٨.

(2) هو قيس بن عاصم بن سنان بن خالد بن منقر التميمي، شاعر فارس شجاع حليم كثير الغارات، ساد في الجاهلية والإسلام، وصحب النبي ﷺ. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٣٧.

(3) الحماسة ، ٢/ ٢٣٨.

(4) المصدر نفسه ، ١/ ١٩٩.

(5) كتاب الحماسة، ٢/ ١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقابلة بين الخاص والعام كقول عنترة بن شداد من [الكامل . ق: المتدارك][1]:

فَصَبرْتُ عَارِفَةٌ لِذَلِكَ حُرَّةٌ نَفْسي إذا نَفْسُ الجَبَانِ تَطَلَّعُ

المقابلة الدالة على تبدل الأحوال مثل قول يحي بن زياد من [المديد . ق: المتواتر][2]:

عَاشَ دَهْراً صَاعِداً جَدَّهُ ثمَّ أَلْفَى الجَدُّ مِنْهُ عُثُورا

المقابلة في الصفات كقول صالح بن عبد القدوس من [الرمل . ق: المتدارك][3]:

فَمُسِرُّ الخَيرِ مَوسُومٌ بِهِ وَمُسِرُّ الشَّرِّ مَوْسُومٌ بِشَرْ

المقابلة بين الشك واليقين كقول قتيبة بن الأسدي[4] من [الطويل . ق: المتدارك]:[5]

يَشُكُّ عَلَيكَ الأَمْرُ مَا دامَ مُقْبِلاً وَتَعْرِفُ مَا فِيْهِ إِذا هُوَ أَدْبَرَا

أَلَمْ تَرَ في أَشْيَاءَ أَنَّكَ لا تَرَى صَحِيحةَ عَزْمِ الأَمْرِ حتَّى تدبَّرا

المقابلة بين الرغبة والرهبة كقول يحي بن زياد من [المديد . ق: المتواتر][6]:

إِنَّ شَيبَ الرَأْسِ بَعْدَ الشَّبابِ لَنُهىً عن جَامحاتِ التَّصَابي

إِنَّما الشَّيبُ سِهَامُ المَنَايا وَلِذي الصَّبْوَةِ أَدْنى العِتَابِ

مَرْحَبًا بِالشَّيبِ من زَائرٍ وسقى الرحمنُ شَرْخَ الشبابِ

ولد تكرار الشيب والشباب مقابلة بين الرغبة والرهبة.

. التأكيد والتجريد:

التأكيد كقول قيس بن عاصم من [الطويل . ق: المتواتر][7]:

أَخَاكَ أخاكَ إِنَّ مَن لا أَخَاً لهُ كساعٍ إلى الهَيجا بِغَيرِ سلاحِ

وقول زفر بن الحارث العامري من [البسيط . ق: المتواتر][8]:

ياقَيْسَ عيلانَ قيسَ الذلِّ إِنَّكُمُ في الحرْبِ سيَّانِ أنْتُمْ والعَصَافِيرُ

---

(1) كتاب الحماسة، ١/٣٤.

(2) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠.

(3) كتاب الحماسة ، ٢/ ١٩٥.

(4) هو قتيبة بن مسلم بن عمرو بن الحصين بن ربيعة بن خالد بن أسيد، تقلد خرسان من قبل الحجاج، كان ذا شرف في قومه وتقدم في بلده، وكان أديبا عالما . انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٧.

(5) كتاب الحماسة، ٢/ ١٧.

(6) المصدر نفسه، ٢/ ١٠٣.

(7) المصدر نفسه، ٢/ ٢٣٨.

(8) المصدر نفسه، ١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التجريد : والمقصود به مقابلة مصطلح التأكيد، ((بمعنى النسخ))[1]، ومثاله قول عبد الرحمن بن حسان من [الطويل . ق: المتدارك][2]:

وَقدْ تَأْمَنَ الشَّرَ الذي هو حَاضِرٌ وَيُهْدى لَكَ الشَّرُّ البَعِيْدُ فَيُطْرِقُ

وقول عمرو بن معدي كرب من [مخلع البسيط . ق:المتواتر][3] :

أَمَّا العِتَابَ فَلا عِتابَ لا قُرْبَ دَارٍ ولا نِسَابْ

وقول معن بن أوس المزني من [الطويل . ق: المتدارك][4]:

وإِنْ سُؤْتَني يَوماً صَفَحْتُ إلى غَدٍ لِيعْقُبَ يوماً مِنْك آخَرُ مُقْبِلُ

. الإيغال:

والمقصود ما عرفه قدامة بن جعفر بقوله: ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعرا إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))[5]، هذا بالنسبة لتكرار المدلول بلفظ مغاير أما إذا كان تكرار الدال والمدلول، فإن المعنى يصل إلى الغاية القصوى في الإيغال مثل قول عويف القوافي الفزاري[6] من [الطويل . ق: المتواتر][7]:

وإِنَّكَ إِذْ تَغْتِالُ عِرْضَكَ ظَالماً لَكَالحَامِلِ الأَوزارِ وِزْراً على وِزْرِ

فقد تم المعنى عند (الأوزار)، وزاد (وزرا على وزر) لحاجة القافية إليه، وقد تكرر لفظ الوزر، فكان بمفهوم الشاعر إيغال على إيغال.

. المبالغة:

ومثالها قول ليلى بنت طريف التغلبية ترثي أخاها من [الطويل . ق: المتواتر][8]:

حَليفُ النَّدى إِنْ عاشَ يرضى بِهِ النَّدَى وَإِنْ ماتَ لا يرْضى النَّدى بحليفِ

ذكرت الندى، ثم رددته في الجملة الثانية والثالثة تكثيفاً لمعنى الكرم، وفي كل مرة يسند له معنى

---

(1) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٤.

(2) كتاب الحماسة، ٢/ ٧٦.

(3) كتاب الحماسة، ١/ ١٠٣.

(4) كتاب الحماسة، ١/ ١٩٣.

(5) نقد الشعر/ ص١٦٩

(6) هو عويف بن معاوية بن عقبة بن حصن بن حذيفة بن بدر، سمي عويف القوافي ببيت قاله. شاعر شريف مقل من شعراء الدولة الأموية من ساكني الكوفة. انظر شرح كتاب الحماسة، ١/ ٤٦.

(7) كتاب الحماسة، ١/ ٤٦.

(8) المصدر نفسه، ٢/ ٣١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مغاير، ومتدرج إلى أن وصل إلى الغاية القصوى في الكرم الذي لا نظير له.

ومما سبق يمكن القول: إن الترديد ليس مقصورا على إعادة اللفظ والمعنى، وإنما يفيد مع ذلك حصر المادة الصوتية، وتوسيع الدلالة المعنوية المرتبطة بإيحاءات الترجيع الصوتي بفنية إيقاعية تثير الذهن وتستقطب الاهتمام بشكلها الفني، وعفويتها التي تزيد في مدلولها.

التكرار:

ونقصد به إعادة اللفظ مرة أو أكثر في نفس المعنى اللغوي الموضوع له في الأصل بحيث يكون المعنى واحد في الأول والثاني لا يزيد عليه إلا بما يتولد عن مجرد التكرار))[1].

وأسلوب التكرار ناتج عن الحاجة اللغوية التركيبية أو الصوتية، وقد تكون للحاجة الشعورية باعتداد المكرر مركز الثقل العاطفي، وكما لاحظنا في الإطناب أنه نوعان هما: إعادة اللفظ والمعنى، وإعادة المعنى دون اللفظ، وبما أننا نتناول الترجيع الموسيقي المعتمد على تكرار الأصوات، فإن النوع الأول يعد مجالاً من مجالات الدراسة، بينما النوع الثاني، لا يمت إلى البحث الموسيقي بصلة لذا لن نتعرض له. كما أن عملية التكرار لا تقتصر على مجرد الإعادة، بل لها فائدتها الفنية والدلالية على مستوى الوظيفة والضرورة.

الوظيفة: وندرس فيها التكرار من قبل التعدد الذي يصب في قالب الوظيفة الواحدة، وأهمها :

. العموم كقول مقبس بن صبابة[2] من [الطويل . ق: المتواتر][3]:

يُقَدِّمُكَ الشَّيءَ الذي لا تخافُهُ وَيمضي أَمَامَ الشَّيءِ وهْوَ مَهُولُ

أفاد تكرار كلمة الشيء إجمال صفات الممدوح بمعنى أنه يسلك بك مسلك الأمن والطمأنينة في شيء، ويسلك معك مسلك الخوف في كل شيء، بل ويقدمك في المسلك الأول، ويقدم نفسه في المسلك الثاني، وبذلك أفاد معاني: التضحية، البذل، نكران الذات، الشجاعة، الوفاء، ...

. الخصوص:

ومثاله ما قاله رجل من بني الحارث بن كعب من [الطويل . ق: المتدارك][4]:

([1]) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٢.

([2]) هو مقبس بن صبابة الكناني، شاعر مخضرم، أسلم ثم ارتد فأهدر النبي ﷺ دمه فقتله نميلة بن عبد الله يوم فتح مكة، ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ج٤/ ١٥٦، ٢٩٨، و الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ، ١١٠، ١٦٠.

([3]) كتاب الحماسة، ١/ ١٩٤.

([4]) كتاب الحماسة، ١/ ٢٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَما يَبْلُغُ الإنْعامُ في النَّفْعِ غَايَةً عَلى المَرْءِ إلا مَبْلَغَ الشُّكْرِ أَفْضَلُ
وما بَلَغَتْ أَيدِي المُنِيلِينَ بَسْطَةً مِنَ الطَّوْلِ إلا بسْطَةَ الشُّكْرِ أَطْوَلُ
و لا رجُحَتْ في الشُّكْرِ يوماً صَنِيْعَةٌ على المرْءِ إلا وهْيَ بالشُّكْرِ أَثْقَلُ

ففي تكرار الشكر في أسلوب الاستثناء المنفي مع أفعل التفضيل تخصيص بأفضليته.

. التتابع:

كقول بلال بن جرير[1] من [الكامل . ق: المتدارك][2]:

يمْضِي الغَمُوسَ على الغَمُوسِ لحاجَةٍ عَضَّ الجَمُوحِ على اللِّجَامِ المُقْدِعُ

. التسلسل:

وفي ذلك قال ثعلبة بن موسى[3] من [الكامل . ق: المتواتر][4]:

مَازِلْتُ أَصْنَعُ لِلمَشِيبِ أَكِيْدُهُ عَنِّي وَأَرْدَعُ لَوْنَهُ بخضَابِ
فَيعودُ ثمَّ أَعُودُ ثمَّ يَعودُ لي فَأَعُودُ ثمَّ مَلَلْتُ من أَتْعَابي

أفاد تكرار الفعل يعود التسلسل مع المغالبة، وفي ذلك زيادة في الدلالة.

. الضرورة اللغوية:

ونقصد بذلك ما يقتضيه التركيب من إعادة اللفظ بحيث لو لم يعاد لأدى إلى الإبهام، وهو بذلك يفيد المضمون بزيادة المعنى توضيحاً وإبانة، وأهم ما جاء منه في كتاب الحماسة ما يأتي:

. الاستئناف في مقام الحكم: مثل قول عبد الله بن سليم الأزدي[5] من [الكامل . ق: المتدارك][6]:

ولقد عَلمْتُ أُمامُ عِلْمَ حَقيقَةٍ والعِلْمُ أَرْشَدُ مُرْشِداً للمُبْصِرِ

. الاستئناف العام مثل قول حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك][7]:

ولا أَشْتَرِي مَالاً بِغَدْرٍ عَلِمْتُهُ أَلا كُلُّ مَالٍ خَالَطَ الغَدْرَ أَنْكَدُ

. في مقام الوصل كقول زهير بن أبي سلمى من [الطويل . ق: المتدارك][1]:

---

(1) هو أبو زافر بلال بن جرير بن الخطفى التميمي اليربوعي، شاعر من أسرة شعراء، وحفيده عمارة بن عقيل بن بلال شاعر مذكور أيضا، وفي أخبار بلال أنه وفد مادحا على بعض خلفاء بني أمية. انظر شرح كتاب الحماسة ٢/ ٢٨٧.

(2) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٨٧.

(3) من شعار حماسة البحتري، ورد له فيها مقطعان الأول من بيتين والثاني من ثلاث أبيات، انظر الحماسة، ٢/ ٩٢.

(4) كتاب الحماسة، ٢/ ٩٢.

(5) هو عبد الله بن سليم بن الحارث بن عوف بن ثعلبة بن عامر بن ذهل الأزدي، شاعر إزدي غامدي. انظر الحماسة، ١/ ٣١٨.

(6) كتاب الحماسة، ٢/ ٤١.

(7) المصدر نفسه، ١/ ٣٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لِسَانُ الفَتى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ

. في مقام الحال: مثل قول حسان بن ثابت من [الكامل . ق: المتدارك][٢]:

إِنْ تَغْدِرُوا فَالغَدْرُ مِنْكُمْ شِيمَةٌ وَالغَدْرُ يَنْبُتُ في أُصُولِ السَّخْبرِ

ومما سبق يمكن القول: إن أهم مظاهر إعادة اللفظ والمعنى هو: الترديد والتكرار سواء على مستوى الترديد الذي يفيد التكثيف للدلالة، أو التكرار الذي غالباً ما ينتظم في السياق للإيضاح وإزالة الإبهام، أو لما تقتضيه الضرورة اللغوية، وكل ذلك يسهم في زيادة دلالة المعنى، وإذا خرج عن هذا الإطار، فهو مستثقل لا يفيد إلا الثقل الصوتي في البيت، وأصل القاعدة يتمثل في تحديد وحصر الأصوات مقابل زيادة المعنى وتوسيعه.

. الجناس:

يعد الجناس اللفظي بنوعيه التام والناقص مجالاً من مجالات البحث في ((علم الصوتيات الشعرية))[٣]، وهو النوع الثاني من أنواع التكرار القائم على تكرار اللفظ دون المعنى، وكغيره من علوم البلاغة العربية خضع للبحث والتمحيص من البداية عند ابن المعتز ووصولاً إلى التقعيد والتقنين عند السكاكي، وأهم قضاياه : المصطلح، وحدَّه، وأنواعه، أما فنيته، فقد حصرت فيما قال عبد القاهر: ((إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيباً مستهجناً، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به))[٤]، وفي ذلك ما لا يخفى من التركيز على الوظيفة الدلالية في الجناس وإقامة فنيته على التناسب بين الدال والمدلول.

ومن المعلوم أننا إذا أخذنا في التفصيل والخلافات في الجناس كما ورد عند النقاد والبلاغيين فسيطول الأمر؛ لذا سأقتصر على اختيار ما اطرد من أنواعه في الحماسة بالاعتماد على إرجاع المادتين اللفظيتين المتجانستين إلى اختلاف أصلهما الدلالي.

---

(١) المصدر يفسه، ٢/ ٢٠٣. هذا البيت ورد لبلعاء بن قيس (شاعر جاهلي)، والأعور الشني (٥٠ هـ)، وزياد الأعجم (١٠٠ هـ) انظر قرص الموسوعة الشعرية.

(٢) المصدر نفسه، ١/٣٧٠.

(٣) د/ سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٧.

(٤) أسرار البلاغة، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبما أن درس الجناس واقع في مجال الموسيقى الداخلية فسنعتمد في دراسته على التقسيم حسب الدرجة الموسيقية الأعلى وفقا لمعيارية المكان، ودرجة تقارب الدوال كما سيأتي:

(أ) **رد العجز على الصدر:**

وهو أن يكون أحد اللفظين المتجانسين في آخر البيت والآخر في صدر المصرع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني[1]، وقد جاء في الحماسة على الأشكال الآتية:

. أن يكون اللفظان المتجانسان في آخر الصدر والعجز:

.....(.....) .....(.....)

ومثاله الوحيد من الجناس التام المستوفي قول يحيى بن زياد من [المتقارب . ق: المتدارك][2]:

مَدَدْتُ يَدَيَّ وَلَمْ (أَعْلَمِ) بحبلِ الصَّفَاءِ إلى الـ(أَعْلَمِ)

ومثاله من الجناس غير التام المضارع قول عبد المسيح بن مؤهب[3] من [الطويل . ق: المتدارك][4]:

أَلَا أَيُّهَا البَاكِي الصِّبا أَيْنَ (تَذْهَبُ) أَفِقْ قد بَدا في الرَّأْسِ ما كُنْتَ (تَرْهَبُ)

ومن الجناس اللاحق الذي اختلف فيه حرفين متباعدين في المخرج قول الربيع بن ضبع الفزاري من [الطويل . ق: المتواتر][5]:

أَلا يا لِقُومي قد تَبَدَدَ (أُخْوَاني) نَدَامايَ في شُرْبِ الخُمُورِ و (أَخْدَاني)

وقول قطري بن الفجاءة المازني[6] من [المنسرح . ق: المتراكب][7]:

يا نَفْسُ لا يُلْهِيَنَّكِ (الأَمَلُ) فَرُبَّمَا أَكْذَبَ المُنى (الأَجَلُ)

ويكون هذا النوع في الطوالع المصرعة أو المقفاة أو شبهها مما ليس بطالع .

. أن يكون اللفظ المجانس في أول العجز:

.....(.....) .....(.....)

ومثاله من الجناس التام المتماثل قول عدي بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر][1]:

---

(1) انظر القزويني: الإيضاح، ص٢١٨، د. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص١٤٩.

(2) كتاب الحماسة، ١/ ٢١٧.

(3) من شعراء حماسة البحتري، جاء له فيها مقطع واحد من بيتين، انظر كتاب الحماسة، ١١٨/٢.

(4) كتاب الحماسة، ٢/ ١١٨.

(5) كتاب الحماسة، ٢/ ١٣٥.

(6) هو قطري بن الفجاءة واسم فجاءة: جعونة بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم المازني، كان زعيما من الخوارج، خرج زمن مصعب الزبير لما ولي العراق، وقطري ليس اسمه ولكن نسبة إلى بلدة قطر، وهو موضع بين البحر وعمان من بلدة البحرين. انظر الحماسة، ١/ ٣٥

(7) كتاب الحماسة، ٢/ ١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كـ(قَصِيرٍ) إذ لم يجدْ غَيرَ أَنْ جَـ م دَعَ أَشْرافَهُ لشكْرٍ (قَصِيرِ)

فقصير الأولى اسم علم والثانية ضد طويل.

ومثاله من الجناس غير التام قول زهير بن جناب الكلبي من [مجزوء الكامل . ق: المتواتر][٢]:

(أَبَنيَّ) إِنْ أَهْلَكْ فَإِنِّي قد بنَيتُ لَكُمْ (بَنِيَّه)

أن يكون اللفظ المجانس في حشو الصدر:

.....(.....)..... .....(.....).....

ومثاله من الجناس غير التام المضارع قول ليلى بنت طريف من [الطويل . ق:المتواتر][٣]:

فَلا تجْزَعَا يا ابْني (طَرِيفٍ) فإنَّني أرى الموتَ وَقَّاعاً بكلِّ (شَرِيفِ)

ومنه ما كان منه حرف في كلمة مثل ما أورده البحتري من غير نسبة من [الوافر . ق: المتواتر][٤]:

ألا يا ليتَ أني لم أُخَالطْ أَبا قيسٍ وما يُغْني التَّمَنِّي

وقول كثير من [الطويل . ق: المتواتر][٥]:

وَلَكِنْ (خليلي) من يُديمُ وِصالَهُ ويَكْتُمُ سرِّي عِنْدَ كلِّ (دَخيلِ)

ب . أن يكون اللفظ المجانس في العجز:

. أن يكون في مطلع العجز:

..... (.....).....(.....)

و مثله من الجناس التام المماثل ما قاله الكميت بن زيد من [الخفيف . ق: المتواتر][٦]:

ولِكلٍّ مِنَ المَعِيشَةِ نحْوٌ بالُ ذِي الشَّيبِ للفتى غَيرُ بَالِ

البال الأولى بمعنى الحال والخاطر والثانية من البلى وهو القدم.

ومن الجناس المطلق الذي اتفق ركنيه في الحروف وترتيبها دون أن يجمعها اشتقاق ما قاله يزيد بن الحكم الثقفي من [البسيط . ق: المتواتر][٧]:

علام جُدْتَ فلما خِفْتَ مُوحِيَةً تَعَقَّبَتْكَ مِنَ البُخْلِ العَقَابِيْلُ

---

(١) كتاب الحماسة، ١/٢٩٢.

(٢) كتاب الحماسة، ١/٢٧٣.

(٣) كتاب الحماسة،٢/ ٣١٠.

(٤) كتاب الحماسة، ١/ ٢١٧.

(٥) كتاب الحماسة، ١/ ٢٠٢.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ١٠٦.

(٧) كتاب الحماسة، ١/ ١٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعقب بمعنى تتبع، والعقابيل: الشدايد

. أن يكون في حشو العجز :

ومثاله من الجناس التام قول عبد الرحمن بن زيد العذري[1] من [الطويل . ق: المتدارك][2]:

فلا يدْعُني قَومِي لِزَيدِ بْنِ مَالِكٍ لَئِنْ لم أُعَجِّلْ ضَرْبَةً أو أُعَجَّلْ

فأعجل الأولى تعني الثأر، والثانية تعني أن يعاجله الموت.

ومثاله من الجناس غير التام (المضارع) مما لم ينسب لقائل من [الطويل . ق: المتواتر][3]:

فَلَمَّا أَبى أَرْسَلْتُ فضْلة ثَوبِهِ إليهِ فلم يرجعْ بحزمٍ ولا عزمِ

وقع الجناس بين عزم وحزم، والعين والحاء من مخرج واحد؛ لذا سمي مضارع.

ومنه الجناس اللاحق كقول أبي زبيد الطائي من [الخفيف . ق: المتواتر][4]:

ولَعمْرُ الإِلَهِ لو كانَ للسيـ م فِ مَصالٌ وللسنانِ مَقَالُ

ومما سبق يمكن القول: إن الجناس المماثل والمستوفي في هذا الشكل قليل، ولم أجد منه في الحماسة إلا الأمثلة السابقة، وفي ذلك دلالة على أن الألفاظ خدام للمعاني تتلبس بها وقت الحاجة، وحشد الأصوات وفقا لقاعدة التوافق في العناصر الأربعة في الجناس لإثارة المتلقي بإيقاع الجرس الموسيقي للألفاظ المتجانسة، وهذا ما لمسناه في أشكال التجانس مع الضرب أو القافية الذي يعد أعلى مراتب الحشد الإيقاعي داخل البيت الواحد في شعر الحماسة.

. أن يكون اللفظ المجانس في أول البيت الثاني :

كما في المشطور

(.....).....

.....(.....)

ومثاله في الجناس غير التام قول ابن مطيع بن إياس القرشي[5] من [مشطور الرجز. ق: المتواتر][6]:

أنا الذي فَرَرْتُ يَومَ الحرَّهْ

---

(1) هو عبد الرحمن بن زيد، من بني رقاش من عذرة، وهو ابن عم الشاعر هدبة بن الخشرم. انظر شرك كتاب الحماسة، ٤٩/١.

(2) كتاب الحماسة، ١/ ٥٠.

(3) كتاب الحماسة، ١/ ١٦٩.

(4) كتاب الحماسة، ١/ ١٩١.

(5) هو عبد الله بن مطيع بن حارثة بن عوف بن عبيد بن عويج، كان من رجال قريش جلدا وشجاعا، وكان على قريش يوم الحرة، ولاه بن الزبير الكوفة، وقتل مع ابن الزبير بمكة. انظر الحماسة، ج١/١٣٢.

(6) كتاب الحماسة، ١/ ١٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و الحُرُّ لا يَفِرُّ إلا مَرَّهْ

. أن يكون اللفظ المجانس في ضرب البيت الثاني:

.....(.....)..... .....

.....(.....)..... .....

ومثاله من الجناس التام المماثل قول يحي بن زياد من [الخفيف . ق: المتواتر][1] :

وَلَقَدْ أَمْنَحُ الصَّدِيْقَ وِدَاداً لا مُرِيْحاً لَدَيَّ حُلْواً مَذَاقُهْ

وَلَقَدْ أَمْنَحُ المَوَدَّةَ أُخْوَا م ني إِذَا الوُدُّ خَانَهُ مَذَّاقُهْ

فمذاقه الأولى بمعنى طعمه، والثانية بمعنى الشخص الذي يمزجه أي أن وده غير خالص، فهو يخلطه بالكذب، وهذا النوع يسمى لزوم ما لا يلزم.

والجناس المعتمد على الكلمة في البيت الثاني أقل حشداً موسيقياً من الأول، ويعود ذلك إلى البعد بين اللفظين المتجانسين باعتداد أن اللفظ المجانس في كل بيت له معناه الخاص وإن كان لبنة أساسية في القصيدة كما أن القافية تلعب الدور ذاته، وإن لم يكن اللفظ مجانسا .

ج . المماثلة والمضارعة:

تأتي المماثلة والمضارعة في الجناس التام الذي استكمل توافق اللفظين في الحروف وترتيبها وعددها وهيئتها التابعة للحركات والسكنات، فإذا كان المتجانسان متفقين في الاسمية أو الفعلية سمي الجناس مماثلا، وإذا اختلفا بين الاسمية والفعلية سمي مضارعا، ولم أظفر من هذا النوع في الحماسة إلا على القليل كما بينا فيما سبق، ومنه قول الأسعر الجعفي[2] من [الكامل . ق: المتدارك][3]:

أُخْوَانُ صِدْقٍ ما رَأَوْكَ بِغِبْطَةٍ فإذا افْتقرْتَ فقد هوى بِكَ ما هَوَى

فهوى الأولى فعل، والثانية اسم، وفي ذلك تقوية للمعنى المقابل لمعنى الأخوة، وهو القطيعة وعدم الصلة. ومنه قول عمرو بن ضنة الثقفي[4] من [الطويل . ق: المتدارك][5]:

ومَنْ يَكُ ثِقْلاً يَمْللُ النَّاسُ ثِقْلَهُ وَإِنْ كَانَ ذا ثِقْلٍ على النَّاسِ وَاجِبِ

فثقل الأولى تحمل معنى سلبي بمعنى مستثقل كريه الخلق، وثقل الثانية تعني الأهمية .

---

(1) كتاب الحماسة، 1/ 200.

(2) هو أبو حمران الأسعر وهو لقبه، واسمه مرثد بن أبي حمران، واسم أبي حمران: الحارث بن معاوية بن الحارث بن مالك بن عوف بن سعد بن عوف بن مالك بن أدد، فارس وشاعر جاهلي مقل من أصحاب الواحدة. الحماسة 1/ 197

(3) كتاب الحماسة، 1/ 197.

(4) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطعان من ثلاث أبيات فقط، انظر كتاب الحماسة، 1/337، 2/56 لم أجد له خبرا غير هذا.

(5) كتاب الحماسة، 1/ 337.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثاله قول عبد الله بن قيس الرقيات من [الخفيف ـ ق: المتواتر][1]:

إنْ يَشِبْ مِفْرَقي فَإِنَّ نَزَاراً جَعَلَتْ بَيْنَهَا الحُرُوبَ حُرُوبَا

فحروب الثانية بمعنى العداوة.

ومنه قول مكرز بن حفص القرشي من [الطويل ـ ق: المتدارك][2]:

فَلمَّا رَأَيْتُ المرءَ ذا التَبْلِ عَامِراً تَذَكَّرْتُ أَشْلاءَ الحَبِيبِ المُلَحَّبِ

وَقلْتُ لِنَفْسي إِنَّهُ هُوَ عَامِرٌ فلا تَرْهَبِيهِ وانْظُرِي أَيَّ مَرْكَبِ

فعامر الأولى من صلاح الحال، والثانية اسم علم.

تكاد تكون هذه الأمثلة هي كل ما ورد من الجناس التام بنوعيه المماثل، والمضارع، ومن الملاحظ ارتباط جرسه بالتقوية للمدلول كما تميز بالحشد الموسيقي لتردد الأصوات وفق ضابط محدد بالتوافق يجعل المقاطع متساوية، والخصائص الموسيقية متكررة.

هـ ـ ما لم يطرد مع المماثلة والمضارعة:

والمقصود به الجناس غير التام الذي لم يأخذ بالتوافق كاملاً، ولم يلتزم أحد اللفظين المتجانسين بموقع محدد في البيت أو المقطع، ومن ذلك ما قاله لبيد من [المنسرح ـ ق: المتراكب][3]:

إنْ يُغْبَطُوا يُهْبَطُوا وإنْ أُمِرُوا يَوماً يصِيْرُوا لِلهُلْكِ والنَّفَدِ

هنا اختلف في حرفين (ع، هـ) وذلك يسمى الجناس المضارع.

وكقول أبي الأسود الكناني من [الطويل ـ ق: المتدارك][4]:

وما سَابِقٍ إلا بِساقٍ سَليمةٍ وما بَاطِشٍ إنْ لم تُعِنْهُ الأَنَامِلُ

اللفظان المتجانسان هما سابق وبساق، وقد اختلفا في الترتيب كما أن الثاني مركب من كلمة ساق + حرف الجر (الباء).

ومن ذلك أيضا قول عمار بن مزاحم الصدائي[5] من [الطويل ـ ق: المتواتر][6]:

وإيَّاكَ والمَالَ الحَرَامَ فإِنَّهُ وَبالٌ إذا ما قُدِّم الكَفَنَانِ

الجناس بين المال، وبال

---

(1) كتاب الحماسة، ٢/ ١١٣.

(2) كتاب الحماسة، ١/ ١٥٥.

(3) كتاب الحماسة، ١٩٦/٢.

(4) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٣٧.

(5) من شعراء الحماسة جاء له فيها مقطع من بيتين فقط، انظر الحماسة، ٢٠٨/٢،ولم أجد له خبرا يعتد به غير هذا.

(6) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقال إسماعيل بن يسار من [الرمل . ق: المتراكب][1]:

فَثَوَى لَيْسَ لَهُ مِمَّا حَوَى غَيْرُ أَكْفَانٍ وَنَعْشٍ وَرَجَمْ

اللفظان المتجانسان هما ثوى، حوى، وقد اختلفا في الحرف الأول.

ومن الجناس المصحف قول أبو دؤاد الإيادي[2] من [الخفيف . ق: المتواتر][3]:

وَلَقَدْ كَانَ في كَتَائِبَ خُضْرٍ وَبَلاطٍ يُلَاطُ بِالآجِرُونَ

وقع الجناس بين بلاط، ويلاط بحيث لو أزيل النقط لحصل إبهام في الرسم.

ومن الجناس المطلق قول النجاشي الحارثي من [البسيط . ق: المتراكب][4]:

أَبْلِغْ شِهَاباً أَخَا خَوْلانَ مَأْلُكَةٍ إِنَّ الكَتَائِبَ لا يُهْزَمْنَ بِالكُتُبِ

اللفظان المتجانسان هما الكتائب، الكتب، وقد توافق ركنيه في الحروف والترتيب، ولم يجمعهما اشتقاق.

ومن جناس الاشتقاق قول الفرزدق من [الطويل . ق: المتدارك][5]:

إِنْ يَنْبُ سَيْفٌ في يَدِيَّ وَجَدْتُهُ فَعَادِمُهُ بَيْنَ الأَنَامِ كَوَاجِدِ[6]

طرفي الجناس وجد، وواجد اتفقا في عدد الحروف وترتيبها ويجمعهما اشتقاق واحد.

. وظائف الجناس:

أهم وظائف الجناس ترجع إلى الشكل الفني بما يضفي من جرس موسيقي داخل حشو البيت تنظاف إلى موسيقى التجزئة والتقطيع إلا أنه لا يقتصر على ذلك فله إسهام أيضا في التوصيل بناء على علاقته بالمدلول، ((ولا يحسن إلا إذا وافق مصنوعة مطبوعة))[7]، وأبرز هذه الوظائف في الحماسة هي :

---

(1) كتاب الحماسة، 2/ 15.

(2) هو جارية بن الحجاج، وكان الحجاج يلقب حمران بن بحر بن عاصم بن منبه بن حذاقة بن زهير بن إياد بن نزار بن معد، وقيل هو حنظلة بن الشرقي، شاعر قديم من شعراء الجاهلية، وكان وصافا للخيل. انظر الحماسة، ج1/ ص240، و الشعراء، 1/ 161، والأغاني، 16/373.

(3) كتاب الحماسة، 1/ 241.

(4) كتاب الحماسة، 1/ 135.

(5) كتاب الحماسة، 1/ 139.

(6) دخل على التفعيلة الأولى من هذه البيت الخرم وهو حذف أول الوتد المجموع فعولن. من فعولن.

(7) محمد علي بن حسين المالكي: الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لنخبة الأفاضل الأزهرية، مطبعة مصطفى محمد، مصر ص151.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. التكامل:

ونقصد به اعتماد اللفظين المتجانسين على التناسب .

ومن ذلك قول الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر][1]:

فَالحَمْدُ حُلَّتُهُ وَالجُودُ حُلْيَتُهُ وَالصِّدْقُ حَوزَتُهُ إِنْ قِرْنُهُ هَابَا

فالتناسب قائم بين حلته وحليته، وذلك من حيث ارتباطهما بجمال المظهر بحيث يحدث التكامل في الشكل، وقد أسندتا إلى صفات معنوية الحمد، الجود؛ لإثبات تكاملهما في المرثي.

ومنه ما ورد من غير أن ينسب إلى قائل من [الطويل . ق: المتواتر][2]:

وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِن بَنِيْنٍ وَأُخْوَةٍ حِسَانِ الوُجُوهِ طَيِّبِي الجِسْمِ وَالنِّسْمِ

وقع التناسب بين الشكل المادي الخارجي (الجسم)، والمعنوي الداخلي (النسم) الذي يعني نفس الروح، ومن ذلك نتج التكامل الشكلي المادي والروحي المعنوي.

. الترادف :

والمقصود به أن ينزع إلى اشتراك اللفظين في المعنى الواحد دون إحداث تكامل كما مر،

ومن ذلك قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي من [الوافر . ق: المتواتر][3]:

وَقَولي كُلَّمَا جَشَأَتْ وَجَاشَتْ مَكَانَكِ تُحْمَدِي أَو تَسْتَرِيحِي

وقع الترادف بين لفظتي جشأت وجاشت، فالأولى تعني أن نفسه تطلعت ونهضت جزعا وكراهة، والثانية جاشت بمعنى ارتاعت وخافت، وفي ذلك ترادف ؛ لإظهار معنى الخوف.

. التناقض:

من ذلك قول سعد بن مالك البكري[4] من [مجزؤ الكامل . ق: المتواتر][5]:

وَالكَرُّ بَعْدَ الفَرِّ إذ كَرِهَ التَّقَدُّمَ وَالنِّطَاحَا

اللفظان المتجانسان هما الكر، الفر وهما لفظان متناقضان، ولكنهما يجتمعان في أسلوب من أساليب القتال.

---

(1) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠٠.

(2) كتاب الحماسة،١/ ١٦٩.

(3) كتاب الحماسة، ١/ ٣٠.

(4) هو سعد بن مالك بن ضبيعة بن ثعلبة، وسعد هذا والد جد طرفة بن العبد بن سفيان بن مالك، أحد سادات بكر بن وائل وفرسانها في الجاهلية، وكان شاعرا، وله أشعار جياد. انظر الحماسة، ١/ ١١٧، والمؤتلف، ص١٩٨.

(5) كتاب الحماسة، ١/ ١١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الوظيفة الفنية:

والمقصود بذلك أن الشاعر يعيد اللفظ لإحداث موسيقى مميزة تلفت الانتباه، ومن ذلك قول زياد الأعجم العبدي[1] من [الطويل . ق: المتدارك][2]:

يَزِيْدُ يَزِيْدُ الخَيْرِ لَولَا سَمَاحُهُ لَعَادَ الزَّمَانُ وَهْوَ أَرْبَدُ أَسْفَعُ

ومما سبق يمكن القول: إن الترجيع الصوتي المترتب على إعادة اللفظ في حشو البيت المتمثل في الترديد أو التكرار أو التجانس يسهم إسهاما واضحا في الموسيقى الشعرية داخل البيت بناء على الوظيفة الفنية؛ لأن إعادة اللفظ بنفس الأصوات في الأطار الدلالي الأدنى (اللفظ) أكثر إيحاء وإيقاعا من التكرار والترديد للصوت المفرد، كما أن اللفظ المعاد أكثر ارتباطا بالمدلول العام للفكرة، وبذلك يعد ((الترجيع الصوتي في رأي البعض مميز الشعر الأكبر))[3] ؛ لأن الأصوات تمتلك بجرسها طاقة إيحائية فاعلة ترتبط بالمدلولات النفسية للمتكلم، وتشارك بإيحائها الصوتي في رسم الجو العام للمعنى.

. ثانيا: موسيقى الإطار الدلالي الموسع:

يتناول هذا الإطار موسيقى التركيب في البيت أو القصيدة من خلال الشكل الذي تبنى عليه سواء كان عموديا أو أفقيا كما يأتي:

أ . التقطيع العمودي:

أدنى حد لهذا الإطار بيتين، وأعلى حد له لا يتجاوز خمس أبيات في كتاب الحماسة، ومن ذلك قول عدي بن حاتم الطائي من [الطويل . ق: المتدارك][4] :

يُذَكِّرُنِي ثَأْرِي غَدَاةَ لَقِيْتُهُ فَأَجْرَرْتُهُ رُمْحِي فَخَرَّ عَلَى الفَمِ
يُذَكِّرُنِي يَاسِيْنَ حِيْنَ طَعَنْتُهُ فَهَلَّا تَلَا يَاسِيْنَ قَبْلَ التَّقَدُّمِ

ومنه ما كان في أول الصدر، وأول العجز كقول عمرو بن أحمر الباهلي[1] من [الوافر . ق: المتواتر][2]:

([1]) هو زياد بن سليمان الأعجم، ويكنى أبا أمامة، وهو رجل من عبد القيس، أحد بني عامر بن الحارث، ثم أحد بني مالك بن عامر، ثم أحد بني الخارجية، شاعر إسلامي جعله بن سلام في الطبقة السابعة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢/ ٦٩٣.

([2]) كتاب الحماسة، ٢/ ١٧٨.

([3]) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٧٤ من جان كوهن، بنية الكلام الشعري، ص٥٨. ١٤٩.

([4]) كتاب الحماسة، ١/ ١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كَأَنَّ الصَّقْرَ يَقْلِبُ مُقْلَتَيْهِ إِذَا نَفَضَ العُيُوبَ وَقَدْ خَفِيْنَا[٣]

كَأَنَّ اللَّيْلَ لا يَأْتِي عَلَيْهِ إِذَا زَجَرَ السِّبِنْتَاهَ الأَمُونَا[٤]

ومنه ما تنوعت تراكيبه كقول ليلى الأخيلية من [الطويل ـ ق: المتدارك][٥]:

لَنِعْمَ الفَتَى يَاتَوبُ كُنْتَ وَلَمْ تَكُنْ لِتُسْبَقَ يَوْماً كُنْتَ مِنْهُ تُوَائِلُ

ونِعْمَ الفَتَى يَاتَوْبُ كُنْتَ إِذَا الْتَقَتْ صُدُورُ العَوَالِي وَاسْتَشَالَ الأَسَافِلُ

وَنِعْمَ الفَتَى يَاتُوبُ كُنْتَ لِخَائِفٍ أَتَاكَ لِكَي يُحْمَى وَنِعْمَ المُنَازِلُ

وَنِعْمَ الفتى يَاتَوْبُ جَاراً وَصَاحِباً وَنِعْمَ الفَتَى يَا تَوْبُ حِيْنَ تُفَاضِلُ

أَبَى لَكَ ذَمُّ النَّاسِ ياتَوْبُ إِنَّمَا لَقِيْتَ حِمَامَ المَوتِ وَالمَوتُ عَاجِلُ

وَلَا يُبْعِدَنَّكَ الله يَاتوبُ إِنَّمَا كَذَاكَ المَنَايَا عَاجِلَاتٌ وَ آجِلُ

وَلَا يُبْعَدَنَّكَ الله يَاتَوبُ وَ الْتَقَتْ عَلَيْكَ الغَوَادِي المُدْجِنَاتُ الهَوَاطِلُ

ومثال ما بدأ بالنداء والمنادى فيما قيل في الكبر والهرم قول تميم بن أبي بن مقبل العامري من [البسيط ـ ق: المتراكب][٦]:

يَاحُرُّ أَصْبَحْتُ شَيْخاً قَدْ وَهَى بَصَرِي وَالتَاثَ مَادُوْنَ يَومَ الوَقْتِ مِنْ عُمُرِي

يَا حُرُّ مَنْ يَعْتَذِرْ مِنْ أَنْ يَلُمَّ بِهِ رَيْبُ الزَّمَانِ فَإِنِّي غَيْرُ مُعْتَذِرِ

يَاحُرُّ أَمْسَى سَوادُ الرَّأْسِ خَالَطَهُ شَيْبُ القَذَالِ اخْتِلَاطَ الصَّفْوِ بِالكَدَرِ

يَاحُرُّ أَمْسَتْ تَلِيّاتِ الصِّبَا انْقَطَعَتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ وَ لَا أَثَرِ

. ومما سبق يمكن القول: إن شاعر الحماسة ينزع إلى التقطيع الرأسي في حال الفخر كما في المثال الأول والثاني، وفي حال الرثاء والشكوى كما في المثال الثالث والرابع.

. نفَسه في الرثاء والشكوى أطول منه في الفخر.

---

(١) هو عمرو بن أحمر بن المرَّد بن تميم بن ربيعة بن حرام بن فزَّاص، شاعر مخضرم أسلم واشترك في مغازي الروم، أخذ عليه علماء اللغة الغريب في شعره، مات في خلافة عثمان، جعله بن سلام في الطبقة الثالثة من الإسلاميين، انظر الطبقات، ٢/ ٥٧١.

(٢) كتاب الحماسة، ١/ ٣٤٢.

(٣) كأن نظره نظر الصقر، ونفض العيب: أظهر نقائص الغير.

(٤) السبنتاه: الناقة الجريئة على السير، والأمون: الناقة الصلبة الشديدة.

(٥) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٩٦.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ١٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. من الملاحظ أن المشاعر في حالة الرثاء والشكوى مشاعر منكسرة حزينة تجعل من التقطيع العمودي في التركيب المتكرر صورة حاضرة يعوض بها المفقود؛ لذا التكرار فيها أكثر، بينما نفس المفتخر مرتفعة تتباهى، ولا بد من تعدد الصفات؛ لذا يقل التقطيع الأفقي في الفخر.

. الدافع إلى التكرار في الشكوى والرثاء دافع شعوري نابع من الوجدان الممتلئ بالأسى والحزن، فكأن التركيب المكرر مركز الثقل العاطفي الذي يرينا المفقود، بينما الدافع إلى التكرار في الفخر يرجع في الغالب إلى الوظيفة التزيينية والفنية.

ب . التقطيع الأفقي والأشكال البديعية:

. الموازنة:

هي : تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية))[1]، وهذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع إلى أن تكون تامة))[2]، وهي تقوم

على الازدواج في الحماسة كما في قول منقذ الهلالي[3] من [الوافر . ق: المتواتر][4]:

فَحَسْبُكَ/ بِالتَّنَصُّفِ/ ذُلَّ/ حُرٍّ وَحَسْبُكَ/ بِالمَذَلَّةِ/ سُوءُ / حَالِ

ومنه قول النابغة الجعدي من [المتقارب . ق: المتدارك][5]:

إِذَا/ مَسَّهُ / الشَّرُّ/ لَمْ/ يَكْتَئِبْ وَإِنْ/ مَسَّهُ/ الخَيْرُ/ لَمْ/ يَعْجَبِ

وقول النابغة الذبياني من [الطويل . ق: المتدارك][6]:

وَلا/ يَحْسَبُونَ/ الخَيْرَ/ لَا شَرَّ/ بَعْدَهُ وَلا/ يَحْسَبُونَ/ الشَّرَّ/ ضَرْبَةَ/ لازِبِ

ومنها ما يقوم على الجمع مع التقسيم كقول النابغة الجعدي من [الكامل . ق: المتواتر][7]:

شَيْخٌ كَبِيْرٌ قَدْ تَخَدَّدَ لَحْمَهُ أَفْنَى ثَلَاثَ عَمَائِمَ أَلْوَانَا

سَوْدَاءَ دَاجِيَةً/ وَسَحْقَ مُفَوَّفٍ وَدُرُوْسَ مُخْلِقَةٍ/ تَلُوْحُ هِجَانَا

ومنها ما يقوم على المقابلة كقول عبد الله بن عمرو القرشي[1] من [الوافر . ق: المتواتر] [2]:

([1]) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٤٠٥.

([2]) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٧٧.

([3]) هو منقذ بن عبد الرحمن بن زياد أو دثار الهلالي، شاعر بصري خليع ماجن متهم في دينه يرمى بالزندقة، عاش في صدر الدولة العباسية انظر الحماسة، ١/ ١٩٧

([4]) كتاب الحماسة، ٢/ ٥.

([5]) كتاب الحماسة، ١ /٣١٧ .

([6]) كتاب الحماسة، ١/ ٣١٧.

([7]) كتاب الحماسة، ٢/ ١٤٤. قد سبق شرحه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَأَقْرَبُهُمْ / أَقَلُّهُمُ/ صَفَاءً وأَبْعَدُهُمْ / أَحَبُّهُمُ / إِلَيْكَا

ومما يقوم على المقابلة، ويجمع بين التقطيع الأفقي والرأسي قول حبيش بن عبدالله الهمداني [٣] من [الكامل . ق: المتدارك][٤]:

أَمَّا/ إِذَا/ اسْتَغْنَيْتُمُ/ وَأَمِنْتُمُ فَأَنَا / البَغِيْضُ/ لَدَيْكُمُ/ وَالمُشْتَكَى

أَمَّا/ إِذَا/ مَاخِفْتُمُ/ وَرَغِبْتُمُ فَأَنا/ الحَبِيْبُ/ إِلَيْكُمُ/ وَالمُصْطَفَى

ومما سبق نجد أن الموازنة تجمع معها لونا بديعيا آخر يتصل بالمحسنات المعنوية كالمزاوجة، والجمع مع التقسيم، والمقابلة

. التقطيع الأفقي والتسميط:

وهو التوافق في الوزن والسجعة في الصدر ، وأول العجز من غير القافية))[٥]، ومثاله قول الخنساء من [البسيط . ق: المتواتر][٦]:

فَالحَمْدُ حُلَّتُهُ/ وَالجُوْدُ حُلْيَتُهُ وَالصَّدْقُ حَوْزَتُهُ / إِنْ قِرْنُهُ هَابَا

خَطَّابُ مُعْضِلَةٍ / فَرَّاجُ مَظْلَمَةٍ إِنْ هَابَ مُفْظِعَةٍ/ أَتَى لَهَا بَابَا

حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ/ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ/ لِلوتْرِ طَلَّابَا

ومنه قول سلمى بنت الأحجم[٧] ترثي أخوتها من [البسيط . ق: المتراكب][٨]:

بَذْلُ الجَمِيْلِ / وَتَفْرِيْجُ الجَلِيْلِ/ وَإِعْطَـاءِ الجَزِيْلِ/ إِذَا لَمْ يُعْطِهِ أَحَدْ

. التسبيغ:

وسماه قوم تشابه الأطراف: وهو أن يعاد لفظ القافية في أول البيت الذي يليها، ومنه قول الراجز من [مشطور الرجز . ق: المتواتر][٩]:

ذَرَرْتُ عَيْنِي إِنْ شَفَانِيَ الذَّرُّ

وَالذَّرُّ فِيْهِ أَلَمٌ وَعْرُ

---

(١) هو عبد الله بن عمرو بن عبد الله بن علي بن عدي بن ربيعة بن عبد العزى القرشي، من مخضرمي الدولتين،الحماسة، ١/٢٠٣.

(٢) كتاب الحماسة، ١/ ٢٠٤.

(٣) هو حبيش بن عبد الله بن مرّ بن سليمان بن معمر الهمداني، ثم الوادعي. انظر الحماسة، ١/ ٢٢٢

(٤) كتاب الحماسة، ١/ ٢٢٢.

(٥) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت: ٩١١هـ): شرح الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص١٥٢.

(٦) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠٠.

(٧) من شواعرات الحماسة جاء لها فيها مقطع من أربع أبيات، ٢/ ٣٠٣.

(٨) كتاب الحماسة، ٢/ ٣٠٣.

(٩) كتاب الحماسة، ٢/ ٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقول عمرو بن عبد يغوث التميمي[1] من [الوافر . ق: المتواتر][2]:

إِذَا كَانَ الزَّمَانُ زَمَانَ تَيْمٍ وَعُكْلٍ فَالسَّلَامُ عَلَى الزَّمَانِ
زَمَانٌ صَارَ فِيْهِ العِزُّ ذُلًّا وَصَارَ الزَّجُّ قُدَّامَ السِّنَانِ

. الترصيع:

وهو ((تواز الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها))[3]، وهو نوعان: كامل وناقص، ولم يرد في الحماسة إلا الناقص، وهو ((توافق أكثر ألفاظ القرينتين في الوزن والتقفية))[4]، ومنه قول مالك بن حارث النخعي[5] من [البسيط . ق: المتراكب][6]:

أَظُنُّ جَهْلَكُمُ / هَذَا وَبَطْشَكُمُ سَيَنْفِذَانِكُمُ / في مُزْبِدٍ لَجِبِ

وقال آخر من [البسيط . ق: المتواتر][7]:

حُلْوٌ مُلَايَنَتِي/ شِكْسٌ مُثَاوَرَتِي عَفٌّ عَلَانِيَتِي/ لَا أَعْرِفُ الخَمْرَا

ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدي[8] من [الكامل . ق: المتواتر][9]:

وَلَقَدْ لَبِسْتُكُمُ / عَلَى شَحْنائِكُمْ وَعَرَفْتُ ما فيكُمْ/ مِنَ الأَوْصَابِ

. لزوم ما لا يلزم:

هو أن يجئ قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، بما ليس بلازم في التقفية، ويلتزم في بيتين أو أكثر))[10]، ومن ذلك ما قاله المسيب بن علس الضبعي من [المتقارب . ق: المتدارك][11]:

وَهَلْ يَقْعُدُ الأَلْفُ لا يَغْضَبُو م نَ كُلُّهُمُ أَنْفُهُمْ يُضْرَبُ
وَقَدْ كَانَ سَامَةُ في قَومِهِ لَهُ مَأْكَلٌ وَلَهُ مَشْرَبُ

(1) من شعراء حماسة البحتري جاء له فيها مقطع من بيتين فقط، انظر الحماسة ١٥٠/٢.
(2) كتاب الحماسة، ٢/ ١٥١.
(3) الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٤٠٦.
(4) علي الجندي: صور البديع فن الأسجاع، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ج٢/ ص٢١.
(5) هو المعروف بالأشتر النخعي، اسمه مالك بن الحارث بن عبد يغوث بن سلمة بن ربيعة بن جذيمة بن سعد بن مالك بن النخع، أدرك الإسلام، وكان من أصحاب علي، شهد معه الجمل وصفين، وقلده علي مصر ومات في طريقه، لقب بالأشتر لأن رجلا ضربه في يوم اليرموك على رأسه فسالت الجراحة قيحا إلى عينه فشترها. انظر معجم الشعراء، ٣٦٢، وعلي بن أبي الفرج البصري(ت: ٦٥٩هـ)، الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، ١٨٥.
(6) كتاب الحماسة، ١/ ٣٩٨.
(7) الحماسة، ١/ ٢٩٧.
(8) هو حضرمي بن عامر بن مُجمِّع بن مَوأَلَه ين عشام بن ضب بن كعب الأسدي، شاعر فارس سيد. انظر شرح كتاب الحماسة،ج١/ ٣٤٦.
(9) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٤٨.
(10) الهاشمي: جواهر البلاغة، ٤٠٧.
(11) كتاب الحماسة، ٧١/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَسَامُوهُ ضَيْماً فَلَمْ يَرْضَهُ وَفي الأَرْضِ مِنْ ضَيْمِهِمْ مَهْرَبُ

ومنه ما جاء في بيتين كقول ابن مقبل من [الرمل . ق: المتدارك][1]:

يَا ابْنَةَ الرَّحَّالِ لَوْ جَارَيْتِني سَالِفَ الدَّهْرِ لَجَارَيْتِ الرَّقِمْ[2]

وَخُصُومٍ شُمُسٍ أَرْمِي بِهِمْ شُعَبَ الجَوْرِ إِذَا لَمْ يَسْتَقِمْ[3]

ومن أشكاله في الحماسة ما يلتزم بالحرف الذي قبل الردف مثل قول مقاعس الكلابي[4] من [البسيط . ق: المتواتر][5]:

وَأَتْرُكُ الأَمْرَ في قَلْبِي بَلَابِلُهُ حِيْناً وَأَضْحَكُ عَنْهُ غَيْرَ مَسْرُورِ[6]

حَتَّى أَرَى عَوْرَةً مِنْهُ فَأَفْرُسُهَا بِصَارِمٍ مِثْلِ لَمْعِ البَرْقِ مَطْرُورِ[7]

ومنه ما يلتزم قبل الردف بالياء كقول عبيد بن الأبرص[8] من [مخلع البسيط . ق: المتواتر][9]:

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بها وَلا تَقُلْ إِنَّنِي غَرِيْبُ

قَدْ يُوصِلُ النَّازِحُ النَّائِي وَقَدْ يَقْطَعُ ذُو السِّهْمَةِ القَرِيْبُ

ومنه ما يلتزم بحرفين قبل الروي في القافية المجردة كقول الأعشى من [الطويل . ق: المتدارك][10]:

سَأُوصِي بَصِيْراً إِنْ دَنَوتُ مِنَ البَلَى وَصِيَّةَ مَنْ سَاسَ الأُمُورَ وَ جَرَّبَا

بِأَنْ لا تَأَنَّ الوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ ولا تَنَأَّ مِنْ بِغْضَةٍ إِنْ تَقَرَّبَا

. ما لا يستحيل بالانعكاس :

وهو أن يقرأ اللفظ طردا وعكسا، وقد ورد منه في الحماسة قول: حاجز بن عوف الأزدي من [الطويل . ق: المتدارك][11]:

حَطَطْتُ على جَنْبِي الشِّمَالِ وَعَيَّعُوا حُطُوطَ رَبَاعٍ مُحْضَرِ الجَرْيِ قَارِبِ[12]

([1]) كتاب الحماسة، ٢/ ٥٢.

([2]) الرقم: الداهية أو مالا يطاق.

([3]) الشمس: جمع شموس، ورجل شموس: عسير في عداوته شديد الخلاف على من عانده.

([4]) من شعراء الحماسة ورد له فيهامقطع من أربع أبيات، الحماسة ٦١/١.

([5]) كتاب الحماسة، ج١/ ٦١.

([6]) بلابله: جمع بلبال، وهو شدة الهم والوسواس في الصدر.

([7]) العورة في الثغور والحروب: خلل يتخوف منه القتل، وأفرسها: أكسر وأدق عنقها، ومطرور: محدد مسنون.

([8]) هو عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر، أحد بني دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، شاعر فحل فصيح من شعراء الجاهلية، انظر الحماسة،٢٧٩/٢.

([9]) كتاب الحماسة، ٢/ ٧١.

([10]) كتاب الحماسة، ٢/ ٧١.

([11]) كتاب الحماسة، ١/ ١٥٣.

([12]) حططت: أسرعت، وعيع: قصد، والرباعي: الحمار الذي بلغ أربع سنوات، والمحضر: الذي يرتفع ويسرع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واو العطف + عيع + واو الجماعة إذا عكست تقرأ وعيعوا أيضا

وقول المفضل العبدي[1] من [الوافر . ق: المتواتر][2]:

تَلاقَيْنَا بِسَبْسَبِ ذِي طَرِيفِ وَبَعْضُهُمُ عَلَى بَعْضٍ حَنِيْقِ[3]

الشاهد في قوله: (بسبسب)

وقول هبيرة بن طارق اليربوعي[4] من [الطويل . ق: المتدارك][5]:

لا تَتْرُكَنَّ الصَّمْتَ حُكْماً إِذَا بَدَا لَكَ الرُّشْدُ وَانْطُقْ فِيْهِ غَيْرَ مُجَمْجِمِ[6]

الشاهد في كلمة (مجمجم) ، ويكاد ينحصر هذا اللون البديعي في الحماسة على هذه الأمثلة، ومن الملاحظ أنه لم يتجاوز الجملة الواحدة إلى أكثر منها وذلك يد ل على بداهة الإتيان به، وخلوا ماجاء منه من التكلف والتلاعب اللفظي .

. العكس :

من الأشكال البديعية المعتمدة على تكرار الألفاظ مع التقطيع الأفقي، ومثاله في الحماسة قول المرقم[7] من [مجزوء الكامل . ق: المتواتر][8]:

أَنِّي عَدَوْتُ وَكُنْتُ لا أَعْدُوا عَلَى وَاقٍ وَحَاتِمْ[9]

فَإِذَا الأَشَائِمِ كَالأَيَا مِ مِنِ وَ الأَيَامِنِ كَالأَشَائِمْ

الشاهد في قوله: عدوت، كنت لا أعدو، وقوله: الأشائم كالأيامن، والأيامن كالأشائم.

. أشكال أخرى للتقطيع الأفقي:

. ما كان على جزئين:

.....(.....) .....(.....)

---

(1) هو المفضل بن معشر بن أسحم بن عدي بن شيبان بن سود بن عذرة العبدي، شاعر جاهلي، وقد فضلته قصيدته التي يقال لها المنصفة، جعله ابن سلام في طبقة شعراء البحرين، انظر الطبقات، ١/ ٢٧٤.

(2) كتاب الحماسة، ١/ ١٤٨.

(3) السبسب: الأرض البعيدة المستوية، وذو طريف: اسم مكان، وحنيق: من الغيظ.

(4) من شعراء الحماسة، أفرده البحتري بباب ما قيل في التكلم بالحق والصواب وترك الصمت، وقد احتوى على مقطعين من أربعة أبيات، انظر الحماسة، ٢/ ٢٠٢.

(5) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٠٢.

(6) دخل الخرم على التفعيلة الأولى من هذا البيت وهو حذف أول الوتد المجموع من فعولن فتصير عولن.

(7) هو خزر بن لوذان، أحد بني عوف بن سدوس بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، ويعرف بالمرقم الذهلي، وهو المعروف بابن الواقفية شاعر جاهلي قديم، قيل : إنه كان قبل امرىء القيس. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٥٢.

(8) كتاب الحماسة، ٢/ ٤٣.

(9) الحاتم: الغراب الأسود، وقيل الحاتم المشؤوم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثاله قول ورقاء بن زهير[1] من [الطويل . ق: المتدارك][2]:

رَأَيْتُ زُهَيْراً تَحْتَ كَلْكَلِ خَالِدٍ فَأَقْبَلْتُ أَسْعَى كَالعَجُولِ أُبَادِرُ

فَشُلَّتْ يَمِيْنِي يَوْمَ أَضْرِبُ خَالِداً وَيُحْصِنُهُ مِنِّي الحَدِيْدُ المُظَاهِرُ

فَيَا لَيْتَ أَنِّي قَبْلَ ضَرْبَةِ خَالِدٍ وَقَبْلَ زُهَيْرٍ لَمْ تَلِدْنِي تُمَاضِرُ

وكقول عباد بن عبد عمرو[3] من [الكامل . ق: المتواتر][4]:

وَمُقَامَةٍ غُلْبُ الرِّقَابِ شَهِدْتُهُمْ تَغْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدَى الأَبْوَابِ

مُتَسَرْبِلِي البَغْضَاءِ بَادٍ شُنْؤُهُمْ خُزْرٌ عُيُونُهُمُ عَلَيَّ غِضَابِ

يَوْماً بِأَبْوَابِ المُلُوكِ عَلَوْتُهُمْ بِبَيَانِ ذِيْ جَدَلٍ وَفَصْلُ خِطَابِ

كَفَّيْتُ غَائِبَهُمْ وَكُنْتُ وَلِيَّهُمْ فَرَجَعْتُ مَحْمُوداً بِغَيْرِ ثَوَابِ

ومنه ما تنوعت تقفيته في الشطر الأول كقول عمرو بن الأسود التميمي[5]من [الطويل . ق: المتدارك][6]:

كَذَبْتُمْ وَبَيْتُ اللهِ يَرْفَعُ عَقْلَهَا عَنِ الحَقِّ حَتَّى تَضْبَعُوا ثُمَّ نَضْبَعَا[7]

وَتَغْدُو قَنَاةٌ تَخْدُمُ ابْنَةَ عَمِّهَا وَتُمْسِي دِيَارٌ بِالجُنَيْنَةِ بَلْقَعَا[8]

هَلُمَّ إِلى حَقِّ الجِرَاحَةِ نُعْطِهَا وَلا تَسْأَلُونَا التُّرَّهَاتِ تَمُنَّعَا[9]

/ وَذِي كَرَمٍ في قَوْمِهِ لَمْ نَجِدْ لَهُ عَلَى مَثُلاتِ النَّاسِ وَالحَقِّ مَجْزَعَا

سَدَدْنَا كَمَا سَدَّ ابْنُ بَيْضٍ سَبِيْلَهُ فَلَمْ يَجِدوا فَوْقَ الثَّنِيَّةِ مَطْلَعَا

. التقطيع الثلاثي:

...../...../.....

---

(1) هو ورقاء بن زهير بن جذيمة بن رواحةُ بُن ربيعة بن مازن العبسي، كان والده زهير سيد عبس في الجاهلية، وأمه تماضر بنت الشريد السلمية، انظر الأغاني، ١١/ ٧٥: ٨١.

(2) كتاب الحماسة، ١/ ١٣٨.

(3) هو عباد بن عبد عمرو الأسدي أو التغلبي من شعراء الحماسة جاء له فيها ثلاثة مقاطع واحتوت على تسع أبيات، انظر الحماسة، ٣٠٣/١، ٥٢/٢، ٢٤٤.

(4) كتاب الحماسة، ٢/ ٥٢.

(5) هو عمرو بن الأسود بن عبد الله بن سعيدة التميمي الطهوي، وهو أخة طهية، ثم أحد بني عبداله بن سعيدة بن عوف بن مالك بن حنظلة التميمي الطهوي. انظر شرح كتاب الحماسة، ج٢/ ص٢٤.

(6) كتاب الحماسة،٢/ ٢٤.

(7) يقال : ضابعناهم بالسيوف، أي: مددنا أيدينا إليهم بالسيوف ومدوها إلينا.

(8) القناة: الرمح، والجنينة: اسم موضع، والبلقع: الأرض القفر لا شيء فيها.

(9) الحق: ينفقون أموالهم في الحقوق التي تعتريهم من ديات القتلى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونقصد به تقسيم ألفاظ البيت من حيث الوزن واللفظ إلى ثلاثة أقسام، ومنه قول حضرمي بن عامر الأسدي من [الكامل . ق: المتواتر][1]:

وَلَقَدْ لَبِسْتُكُمْ عَلَى/ شَحْنَائِكُمْ وَعَرَفْتُ ما/ فِيْكُمْ مِنَ الأَوْصَابِ

وقول شريح بن عمران اليهودي[2] من [الرمل . ق: المتدارك][3]:

بَجَلِي مِنْكَ إِذَا مَا/ خُنْتَنِيْ لَيْسَ لي في/ وَصْلِ خَوَّانٍ أَرَبْ[4]

...../..... ...../.....

ومنه قول أبي الدبية الطائي[5] من [الطويل . ق: المتدارك][6]:

وَأَنْتَ امْرِئٌ مِنَّا/ خُلِقْتَ لِغَيْرِنَا حَيَاتُكَ لا تُرْجَى/ وَمَوْتُكَ فَاجِعُ

ومنه قول النمر بن تولب[7] من [المتقارب . ق: المتواتر][8]:

فَيَوْمٌ عَلَيْنَا/ وَيَوْمٌ لَنَا وَيَوْمٌ نُسَاءُ/ وَيَوْمٌ نُسَرُّ

وقال عمرو بن معدي كرب من [مجزؤ الكامل . ق: المتواتر][9]:

كَمْ مِنْ أَخٍ/ لِي مَاجِدٍ بَوَّأْتُهُ/ بِيَدَيَّ لَحْدَا

وكقول أنس بن مساحق[10] من [المتقارب . ق: المتدارك][11]:

فَإِنَّ الدَقِيْقَ / يَهِيْجُ الجَلِيْلَ وَإِنَّ العَزِيْزَ/ إِذَا شَاءَ ذَلْ

التقطيع السداسي:

ومنه قول المقنع الكندي[12] من [الطويل . ق: المتواتر][1]:

---

(1) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٤٨.

(2) أحد شعراء اليهود، ذكره بن سلام في طبقت شعراء اليهود. انظر الطبقات، ٢٨٤/١

(3) كتاب الحماسة، ١/ ٢١٠.

(4) بجلي، أي: حسبي، والأرب: الحاجة والبغية.

(5) هو ابن عامر أخو بني سعد بن قيس بن ثعلبة. انظر المؤتلف، ١٧٣.

(6) كتاب الحماسة، ١/ ٣١٠

(7) هو أبو قيس النمر بن تولب بن أقيش بن عبد الله بن كعب بن عوف بن الحارث بن عوف العكلي، كان شاعر الرباب في الجاهلية، أدرك الإسلام فأسلم وفقه على النبي ﷺ ، وهو أحد أجواد العرب. انظر شرح كتاب الحماسة، ج١/ ص٢٥٤.

(8) كتاب الحماسة، ١/ ٣٣٠.

(9) كتاب الحماسة، ١/ ٣٤٥.

(10) هو أنس بن مساحق العبدي أحد شعراء الحماسة، جاء له فيها بيت واحد فقط، انظر الحماسة، ٣٦٧/١.

(11) كتاب الحماسة، ١/ ٣٦٧.

(12) هو محمد بن ظفر بن عمير بن أبي شمر بن فرغان بن قيس بن الأسود الكندي شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية كان له شرف ومروءة وسؤدد في عشيرته، كان أحسن الناس وجها وأمدهم قامة وأكملهم خلقا، انظر كتاب الحماسة،٢/ ٢٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَإِنْ أَكَلُوا/ لَحْمِي وَفَرْتُ/ لُحُومَهُمْ وَإِنْ هَدَمُوا/ مَجْدِي بَنَيْتُ/ لَهُمْ مَجْدَا

وكل ماسبق يدخل تحت ((التقسيم الظاهر))[٢]، ولا تخفى قيمتها الجرسية ووظيفتها الفنية.

ومما سبق يمكن تلخيص أهم خصائص الأساليب الفنية في كتاب الحماسة المتمثلة في موسيقى الإطار (الوزن، القافية)، والموسيقى الداخلية التي شملت موسيقى الصوت وموسيقى الكلمة وموسيقى العبارة، والدور الذي لعبته الألوان البديعية ذات العلاقة بالجانب الشكلي الفني تمثلت فيما يأتي:

. تقدم البحور الرئيسة (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر)، وكما يبدو أن البسيط مرحلة متطورة من وزن الطويل، والوافر مرحلة متطورة من الكامل، بمعنى أن الشعر العربي عرف الطويل قبل البسيط، والكامل قبل الوافر، ولو كان العكس لكان البسيط أكثر استخداما من الطويل، والوافر أكثر استخداما من الكامل، كما يدل على ذلك أيضا كثرة التغييرات الطارئة على وزن البسيط والوافر (زحاف، علة) بمعنى أنهما مرا بمرحلة تمحيص حتى تم انسجامهما موسيقيا.

. البحر أو الوزن كما لاحظنا له ارتباط بالمعنى أو الغرض، ولكن هذه العلاقة ليست هي المحدد الوحيد لاختيار الوزن، فهناك محددات أخرى ترجع بالدرجة الأولى لإمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغتها بيئته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملابساتها الفكرية والبيئية، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وليس المعنى إلا جزء منها.

. في الغالب نجد أن المعنى الشعري يخضع من جهة التكثيف الموسيقي للاتجاه، أو التكرار (عدد المقاطع)، وللنفس الشعري (عدد الأبيات)، ويكون التناسب في الغالب مساو تقريبا، أو مخالف بفارق بسيط.

. قلة اتجاه شاعر الحماسة إلى توظيف البحور الناقصة، وأكثرها استخداما مجزوء الكامل ومشطور الرجز.

. علاقة الوزن بالفترة الزمنية علاقة لا يمكن تجاهلها كما أثبتت تغيرات النسب من عصر إلى آخر، وذلك يثبت أن لكل بحر خصائص فنية تختلف درجة تناسبها من فتره إلى أخرى حسب إملاءات المرحلة.

. تعد القافية القمة لأشكال الشعر الفنية التي لا يبلغها إلا المبدعون، وقد أخذت في كتاب الحماسة الطابع الفني المتعارف عليه في الشعر العربي، فقد غلبت القافية المطلقة على القافية المقيدة وتقدمت قافية المتواتر والمتدارك على بقية أنواع القوافي، وتأخرت قافية المترادف، وغابت قافية المتكاوس، وكان

---

(١) كتاب الحماسة، ٢/ ٢٢٧.

(٢) انظر عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب. ج٢/ ص٣١٦: ٣٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثر هذه القوافي ورودا في الحماسة القافية المجردة، ثم المردفة ثم المؤسسة، ومن الملاحظ ارتباط القافية من جهة أنواعها الخمسة (المترادف، المتواتر، المتدارك، المتراكب، المتكاوس) بالوزن الشعري، فقد غلبت قافية المتواتر والمتدارك؛ لأنهما تتناسبان مع تشكيلات أكثر البحور توظيفا في الحماسة.

. كما ثبت أن نسب الاتجاه والنفس الشعري متقاربة أو متساوية .

. تلعب المرحلة الزمنية أيضا دورا بارزا في اختيار نوع القافية كما لاحظنا ذلك في الوزن.

. من خصائص الروي ارتباط الصوت بالصفة والمخرج من خلال استخدام أبرز الأصوات وأكثرها شيوعا بناء على خفتها وسهولة النطق بها ؛ لذا لاحظنا تقدم الأصوات المجهورة على المهموسة في مسألة الروي وحروف الحنك على باقي المخارج، ولعل ذلك دليل على أن الصوت المجهور أكثر تناسبا مع معاني الحماسة خاصة والشعر العربي عامة، وأن الحروف الحنكية أكثر شيوعا.

. من الخصائص الفنية للبيت الشعري ظاهرة التصريع والتقفية التي تكسبها جرسا خاصا، وظاهرة التدوير التي تربط بين الشطرين من الناحية المعنوية، وهي تشبه التضمين في تعلق البيت الأول بالبيت الثاني من جهة المعنى.

. تعلق جرس الصوت المنفرد في كتاب الحماسة بالترديد، التماثل التقابل، المجانسة والمقاربة من خلال التعبير عن الصوت باللفظ أو المبالغة .

. تعلق اللفظ بالمدلول الذي يتمثل في الترديد الذي أخذ شكل التقارب بين اللفظين في المجاز أو المقارنة في التشبيه والمقابلة بين الوهم والحقيقة والخاص والعام، والمقابلة في الصفات والأحوال، والتأكيد والتجريد والإيغال والمبالغة.

. يعد التكرار من الخصائص الفنية التي تربط الدوال بالمدلول، وقد تعلق في الحماسة بمدلولات وظيفية، أو متعلقة بالضرورة، وأبرز المدلولات الوظيفية: العموم، الخصوص التتابع، التسلسل، وأهم مدلولات الضرورة الاستئناف في مقام الحكم، الاستئناف العام، الوصل، الحال، كما تعلق بالضرورة الفنية المتعلقة بإتمام الوزن كإتمام القافية.

. أهم مظاهر الموسيقى الداخلية على مستوى اللفظ المفرد . الجناس اللفظي، وقد أخذ درجات موسيقية متفاوتة كان أعلاها حسب الحشد الموسيقي: رد العجز على الصدر، ثم أن يكون اللفظان المتجانسان في العجز، ثم المماثلة والمضارعة، وآخرها ما لم يطرد على المماثلة والمضارعة، بناء على الارتباط الذي ذكرناه بين الدوال والمدلولات.

. أهم وظائف الجناس في الحماسة : التكامل، الترادف، التناقض، الوظيفة الفنية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقطيع العمودي بغرض الرثاء والشكوى والفخر، ويعد نفس شاعر الحماسة في الرثاء والشكوى أطول منه في الفخر.

. تعلق التقطيع الأفقي بالأشكال البديعية الآتية: الموازنة القائمة على الازدواج أو المقابلة أو الجمع مع التقسيم، والتسميط، والتسبيغ، والترصيع، ومن أشكال التقطيع الأفقي ما كان على جزأين، وما كان على ثلاثة أجزاء، وأربعة أجزاء وستة أجزاء.

. من أنواع الموسيقى الداخلية في الحماسة لزوم ما لا يلزم، ما لا يستحيل بالانعكاس، العكس، ومن الملاحظ عموما قلة الأشكال البديعية اللفظية في الحماسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الخامس

وظائف الأسلوب

أولاً: الوظيفة التوصيلية :

أ/ التوضيح.

ب/ المبالغة.

ج/ التحسين والتقبيح.

ثانياً: الوظيفة التعبيرية :

أ/ المتعة.

ب/ اللذة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية.

د/ الطرب وهزته.

هـ/ التعجب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل شيء في الوجود له وظيفة مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيماً غَفُوراً﴾ (١). ومن هذه الموجودات الإنسان الذي ميزه الله بالعقل، وجعل له الحواس لتكون مصادره المعرفية ونوافذه المطلعة على العالم الخارجي، وجعل له اللسان ليكون أداته الناقلة لمعارفه الفكرية وأحاسيسه الشعورية إلى العالم الخارجي من خلال الأنساق التعبيرية الدالة والتي يستخدمها في التوصيل التعبيري؛ لذا ((يقول علماء المعرفة: إن الأداة الرئيسة للدخول في الدراسات الإنسانية هي الفهم، والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات)) (٢). هذا على مستوى القول العادي أما على مستوى البناء الشعري، ((فتتجلى رسالة الشعرية في تنظيم الكفاءة التي تتولى مسئولية الفهم إلى الحد الأقصى))(٣) ، ومما لا شك فيه أن لكل شخص بصماته الشخصية في التعبير، لذا ((يختلف تعبير الشعراء عن الفكرة الواحدة بأساليب مختلفة ومعان متفاوتة))(٤) .

ومن المعروف أن أسلوب الكلام إما أن يكون عادياً كالخطاب اليومي أو الأسلوب العلمي، أو يكون فنياً منحازاً إلى الجانب الجمالي والإثارة، وكلا الأسلوبين يرمي إلى التوصيل، ولكنهما يختلفان في الغاية: فغاية الأسلوب العلمي كشف الحقائق، وغاية الأسلوب الأدبي إثارة الأحاسيس ((بالاستمتاع بالتعبير))(٥) ، باعتداد الجمالية الأدبية لتراكيب هذا التعبير، ولابد من أن يجتمع في الأثر الأدبي الشروط الآتية :

أولاً: أن يحمل موضوعاً يهم الناس بوجه عام.

ثانياً: أداءه بأسلوب شائق فني.

ثالثاً: أن يثير الأحاسيس اللذيذة، المتعلقة بالجميل والفائق والمشجي أو المضحك(٦) .

وهذا يفسر لنا قول ابن خلدون: ((إن الأدب علم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته))(٧) بمعنى أنه يتضمن كافة الموضوعات باعتداده تعبير يعتمد على فن القول بأجناسه الأدبية المختلفة (الشعر، الرواية، القصة، المسرح، المقالة، ....).

---

(١) سورة الإسراء ، آية (٤٤).

(٢) د. صلاح فضل ، أساليب الشعر المعاصرة ، ص١٥.

(٣) Jean Jacgues thomas damiel delaas, poetigue generatine trad Buemos Aires 1998. Pag68

(٤) د. عبد الهادي عبد الله عطية ، نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، ط٢٠٠٦م ، ص٢٨٤ – ٢٨٥ .

(٥) د. حلمي مرزوق ، في النظرية الأدبية والحداثة ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤م ، ص١٠١.

(٦) رئيف خوري ، الأدب المسئول ، دار الآداب ، ط٢ ، ١٩٨٩م ، ص٧٧ – ٧٨.

(٧) مقدمة ابن خلدون ، ص ٢٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليس موضوع التركيز على الوظيفة وليد العصر، بل إن المتتبع لكتب البلاغة والنقد يجد مصطلحات ذات علاقة بالوظيفة وهي : (الإقناع، النصح، الإرشاد، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقبيح، التلميح، المبالغة، ....).

ومن أبرز من تناول هذا الجانب هم المعنيون ببلاغة القرآن[١] ، ويشترط في النص الأدبي أن تكون أساليبه الفنية قادرة على ((تحريك أو خلق الاستجابات المباشرة، واستثارة المشاعر البدائية، والعواطف الأولية))[٢] ، وهذا الأمر أخص خصائص الأسلوب الأدبي الذي يميزه عن الأسلوب العلمي.

وكما ألمحنا فيما سبق أن النص لابد أن يجمع بين المضمون والتعبير بحيث يمثل المضمون الجانب الفكري أو الاجتماعي ويمثل التعبير الجانب الفني المثير ((وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفاً للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقاً من تحليل مستويات الخطاب اللغوي، ومظاهر تعالقها))[٣] ، ومن ثم فالعناية بالأخلاق ((تهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى – وبذلك فإنها تؤكد نتائج الفن – أي تأثيره في السلوك))[٤] .

بمعنى أن العمل الفني يجمع بين الفائدة والإثارة، والفائدة تمثل الجانب الفكري المعتمد على الوظيفة التوصيلية التي تبرز الجانب النفعي للنص بما يحمله من مضامين فكرية، وتمثل الإثارة الجانب النفسي الشعوري المعتمد على الوظيفة التعبيرية التي تكشف عن حالة المتكلم وتجعل ((القارئ يقرأ القطعة الفنية أو المقطوعة الشعرية فيشارك الكاتب أو الشاعر في تجربته الماضية))[٥] .

ومن خلال التعبير عن التجربة الشعورية تُكشف النواحي النفسية التي ((ترتبط بنظم الشعر الذي لا ينبعث إلا عن إحساس ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان))[٦] ، ومع أن العمل الأدبي يجمع بين الفائدة والإثارة أو النفعية والفنية إلا أن ((الناحية الفنية مترتبة على الناحية الاجتماعية، ولكن كيفية التحول من القيمة الاجتماعية إلى القيمة الجمالية هي من الغموض بحيث يحسن أن تعالج كل منهما مستقلة عن الأخرى))[٧] .

---

(١) ينظر في ذلك الجرجاني ، الرماني ، الباقلاني .

(٢) . كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط٣ ،١٩٨٤م ، ص٢١

(٣) A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976. pag 12.13

(٤) جيروم ستولينتز، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٨١م ، ص٥٠٨.

(٥) محمد بن أحمد العقيلي ، دراسات في الأدب ، نادي مكة الثقافي والأدبي ، ١٤١٧هـ ، ص١٦.

(٦) د. يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت ، ص٦٣.

(٧) د. ماهر حسن فهمي ، قضايا في الأدب والنقد ، دار الثقافة ، قطر ، ط١٩٨٦م ، ص١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ووفقاً لهذا المبدأ يتم الانطلاق في دراسة الوظيفة لأسلوب شاعر الحماسة والعودة إليه باعتداده موضوع البحث والتركيز على الجوانب الموضوعية المستقاة من البيئة الاجتماعية السائدة في مجتمع شاعر الحماسة، والخصائص الفنية التي تثير المشاعر النفسية الداخلية من متعة وبهجة وسرور ولذة وطرب....الخ كما سيأتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول
الوظيفة التوصيلية

تمثل الوظيفة التوصيلية الجانب النفعي للكلام؛ لارتباطها بالمضمون الفكري المراد نقله إلى الآخر، والذي غالباً ما يتصل بالقضايا الاجتماعية، فالشعر عندما يهدف إلى المنفعة المباشرة ((يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال توجه سلوك المتلقي ومواقفة وجهات خاصة، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينية، أو كلامية، أو الدفاع عن مذهب سياسي...الخ))[1]، وقد يتعلق التوصيل بالجوانب الشخصية في الأغراض المعروفة (المدح، الفخر، الهجاء، الغزل، الطرديات...)، والتوصيل في هذه القضايا يقوم على الإفهام؛ لأن ((الجذر الحقيقي للتوصيل هو إفهام المتلقي))[2] ؛ لذا غالباً ما يستعمل المرسل الألفاظ المفهومة سواء على المستوى النمطي للغة أو التحويل الدلالي للألفاظ، والتراكيب الواضحة الخالية من التعقيد اللفظي والمعنوي، ووفقاً لهذا فأجود التشبيه عند العسكري يتمثل في ((إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به، وإخراج ما لا يعرف بالبداهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له بالصفة إلى ماله قوة فيها))[3].

ووفقاً لذلك ((فأدوات التشبيه أدوات وعي ووضوح وتعقل تصلح للتعبير عن العالم الخارجي، وعن القضايا المنطقية، أكثر من صلاحيتها للتعبير عن الأبعاد الوجدانية))[4]، ويمكِّن التشبيه من نقل الحقائق الأولى وإعادة تركيبها))[5].

وقد تناول نقادنا القدماء موضوع التوصيل تحت مسميات (الإقناع، الإمتاع، الإبانة، الإفصاح، إخراج الأغمض إلى الأوضح، التزيين، التقبيح، التلميح، المبالغة، ....الخ)، والأدب في كل ذلك يسهم بشكل أو بآخر في تغيير الواقع باعتداد عنصر الجمال، والجمال لا يعد جمالاً إلا بما يثيره في

---

(1) يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، ص٣١٦.

(2) د. كريم الوابل ، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص٣٣٨.

(3) الصناعيين ، ص٢٤٠ – ٢٤١.

(4) إيليا الحاوي ، في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ج١ ، ص١٣١ – ١٣٢.

(5) محمد الصغير بناني ، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣م ، ص٣٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفوس من بهجة ويطلق من أصداء ويحبو من حرية وخصب))[1]، وبذلك لا يقتصر الأدب على نقل المضامين الفكرية، بل لابد من ((نقل مشاعر النفس إلى النفس))[2]؛ لأن ذلك يحقق الإثارة المطلوبة ويوصل إلى القناعة والرغبة باعتداد أن ((النص عبارة عن العلاقات الاتصالية التي ترد في تفاعل اتصالي))[3].

((والعلاقات الاتصالية ـ على إطلاقها ـ تتجاوز العلاقات اللغوية إلى العلاقات غير اللغوية التي تلعب فيها السلوكيات الحركية دوراً نشطاً بين المشاركين في ذلك التفاعل الاتصالي))[4] ؛ لأن العلاقات اللغوية عبارة عن تشابك وتلاحم الألفاظ والتراكيب والأساليب داخل النص، وليست الغاية إيصالها كعلاقات لغوية وإنما تعد هي الأداة المستخدمة لإيصال المضامين الفكرية والعاطفية، وتكون الإثارة بقدر البراعة في استخدام العلاقات اللغوية المتناسبة والدالة على المضامين الفكرية والعاطفية هذا على مستوى الكتابة أما على مستوى الخطاب فإن للسلوك الحركي دوراً بارزاً في الإثارة ينظم إلى البداهة في اختيار الألفاظ وتركيبها تركيباً أسلوبياً مثيراً للانتباه وجذّاباً للعقول، ومن خلال هذه النظرة للوظيفة التوصيلية للكلام لابد أن يتنوع التوصيل بناء على المادة الفكرية للمتكلم أو الكاتب، وذلك ما سنعرفه من خلال كتاب الحماسة الذي يعد ميدان البحث، والذي سيتجلى لنا من خلاله فكر الفرد العربي وعلاقته الاجتماعية ودوره الذي يلعبه على مستوى القبيلة والدولة ضمن المحددات العرفية القبلية والدينية، وأهم أغراض التوصيل في كتاب الحماسة كما يبدو لي تتمثل فيما يأتي :

أ/ التوضيح :

يرتبط التوضيح بالإيصال ويتداخل معه؛ لأن الشاعر أو المتكلم يهدف إلى توصيل كلامه واضحاً خالياً من الغموض بهدف الجذب الفكري للمتلقي، وبناء على هذا ((يتوزع الأدب بين غايات اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو تعليمية))[5]، وفقا لمبدأ التغيير السلوكي الذي يسعى إليه الأدب المسئول أو الزيادة المعرفية، فالتغيير للسلوكيات السلبية والزيادة تكون في الصفات الإيجابية وفقاً لمقتضيات النصح والإرشاد، وعليه يجد المتتبع لديوان الحماسة أن هذا يتحقق أكثر شيء في الأخلاقيات والأخوانيات باعتداد الشعر ديوان العرب ((يسجل أحداث الحياة الداخلية أكثر من الأحداث الظاهرة.

---

(1) حمزة شحاتة ، حمار حمزة شحاتة ، الرياض ، دارا لمريخ ، ط١، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م ، ص٨٦.

(2) المنفلوطي ، النظرات دراسة وتحليل جميل جبر ، دار نوفل ، بيروت ، ١٩٩٤م ، ٩٢٢/٣ ، وأنظر أ.د جهاد المحالي التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج١٥ ، ع(٢٧) ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م ، ص٩٢٨ – ٩٢٩.

(3) Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrumg koenigseim ,1998.p45

(4) أ.د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ،٢٠٠٥م ، ص٨.

(5) د. محمد الصادق عفيفي ، النقد الأدبي والموازنات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٩٨هـ ، ١٩٧٨م ،ص١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن الأحداث الظاهرة في التاريخ العربي شديدة الاضطراب والاختلاط، ولكن حركتها الاجتماعية الداخلية التي يكشف عنها الشعر، تضعها تحت ضوء باهر))[1] ، ومن أبرز ما يمثل التوصيل بقصد الإيضاح في الحماسة ما يأتي :

ما ورد في التوضيح بعد الإبهام قول عمرو بن مالك البجلي[2] من [الطويل – ق : المتدارك]:[3]

إذا شِئْتَ أَنْ لا يَبْرَحُ الودُّ دائماً كَأَفْضَلِ ما كانتْ تَكونُ أَوائِلُهْ

فآخِ فتىً حُرّاً كريماً عُرُوقُهُ حُساماً كَنَصْلِ السيفِ حلواً شَمَائِلُهْ

فَذَاك الذي يُمنى لِواشِيكَ جَدُّهُ ويكْفِيْكَ مِنْ لَهْوِ الكَواعبِ بَاطِلُهْ

ويَحْمِلُ ما حُمِّلْتَهُ مِنْ مُلِمَّةٍ ويَكْفِيْكَ طَلْقُ الوَجْهِ ما أَنْتَ سَائِلُهْ

اتخذ الشاعر من أسلوب الشرط قالباً ضمنه محتوى مقطعه الفكري، ومن الملاحظ أنه جاء أولاً باستدامة الود وتركه مبهماً دون أن يوضح سبب الديمومة، ثم جاء بالجملة الطلبية في صيغة الأمر الصريح الذي خرج من دلالة الطلب إلى التشويق الذي دل عليه تتابع الصفات الإيجابية للممدوح، وهي: (حر، كريم، حسام كالسيف، حلو شمائله)، وبعد هذا سرد النتائج النفعية المترتبة على الإخاء (يمنى لواشيك جده، يكفيك من لهو الكوعب باطله، يحمل ما حملته من ملمة، يكفيك طلق الوجه ما أنت سائله)، وبذلك قصر الشاعر ديمومة المودة وبقاءها على الفتى الحر، الكريم....بقصد التخصيص الذي يجلو الفكرة للسامع ويوضحها، واتخذ من التشويق عاملاً للإثارة ولفت الانتباه، ومن الملاحظ أن صفات من تدوم مودته صفات متلازمة يكمل بعضها بعض، والغاية المرجوة هي إقناع السامع بالمضمون الفكري (بقاء المودة وديمومتها المتوقف على اختيار الشخص المؤهل لذلك).

ومن ذلك ما قاله الأعشى من [الطويل – ق : المتدارك]:[4]

ومَنْ يَغْتَرِبْ عَنْ قَومِهِ لا يَزَلْ يَرَى مَصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجَرّاً وَمَسْحَبا[5]

وَتُدْفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ وَإِنْ يُسِئْ يَكُنْ ما أَسَاءَ النَّارَ في رَأْسِ كَبْكَبَا[6]

اتخذ الشاعر أسلوب الشرط في هذا المثال أيضاً الذي يأخذ الطابع المنطقي حيث جاء بمقدمة (من

---

(1) شكري عياد ، ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م ، ص١٦٠.

(2) هو أبو ضرار عمر بن مالك بن زيد بن كعب بن بجالة بن ذهل بن مالك ويسمى الرُّدَيم؛ لأنه كان يحمل على بعيرين يقرن بينهما من ثقله ، فارس جاهلي قتل يوم أعيار. انظر الحماسة ١٧١/١.

(3) الحماسة ، ج١ ، ص١٧١.

(4) الحماسة ، ٢ /٢٨٤ .

(5) لا يزال كل يوم صريع ظلم جديد ، يتقاذفه جراً وسحباً.

(6) إن أحسن ستروا صالح أعماله ، وإن أخطأ شهدوا بخطئه وأذاعوه حتى كأنه النار في رأس كبكب، وكبكب: اسم جبل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

+ يغترب) بنا عليها نتيجة (لا يزال يرى مصارع + وتدفن منه الصالحات + وإن يسئ يكن ما أساء النار في رأس كبكبا)، وفي جملة إن يسيء مبالغة، والمعنى أن من يفارق أهله وعشيرته يعيش مظلوماً مقهوراً لا ينتصر له أحد ولا أحد يقف بجانبه، ومصدر هذا المضمون الفكري هو المورث الثقافي الاجتماعي للقبيلة التي تغذى منه فكر الشاعر فصار سلوكاً يتمثله في واقعه باعتداد أن مهمة الشاعر ((التعبير عن الجماعة، كما حدد للشاعر مكانه حين وكل إليه القيادة المعنوية لقومه))[1]؛ لذا كان التوضيح بأسلوب الشرط المصبوغ بالصيغة العقلانية والمنطقية. وقد جاء بجملة فعل الشرط لتمسك بزمام الجمل التي تليها بواسطة المعنى الفكري العام مع أن لكل جملة خصوصيتها سواء في التركيب أو المدلول ولكنها في الأخير تسهم في توضيح المعنى العام للمقطع، والتوضيح أخذ هنا طابع التفصيل.

كما يعتمد الشاعر على التشبيه في التوضيح باعتداد المقارنة بين شيئين اتحدا من وجوه وافترقا من وجوه أخرى، ويعود ذلك إلى ((الانتقال من الغامض أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح... ومادام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوي إلى الحسي تعني النقلة من المجهول إلى المعلوم، والحسي أوضح من المعنوي لإلفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم))[2] ومثال هذا قول زهير بن أبي سلمى من [المنسرح – ق : المتراكب]:[3]

وَالإِثْمُ مِنْ شَرِّ ما يُصَالُ بِـهِ والبِرُّ كالغَيثِ نَبْتُهُ أَمِـرُ [4]

في هذا البيت نجد الشاعر أخرج ما لا يدرك بالحاسة (البر) إلى ما يدرك بالحاسة (الغيث)، والصورة تتشكل كالآتي :

مشبه (مجرد) الأداة مشبه (حسي) الجامع المعنوي

البر الكاف الغيث نبته أمر

ومن خلال هذه الصورة القائمة على المقارنة بين طرفين تمايزا من جهة واشتركا من جهة نجد أن ذلك أقرب إلى الإيضاح والإفهام لنفعية البر التي أصبحت من خلال المعادل في صورة حسية بصرية كأننا ننظر إليها.

ومما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها قول لبيد من [الطويل، ق: المتدارك]:[5]

وَمَا المَرْءُ إِلَّا كالشِّهَابِ وَضَوْئِهِ يَحُورُ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ

([1]) د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ص٢٧.

([2]) د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص٤٠٣.

([3]) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص١٧٢.

([4]) ما يصال به ، ما يفتخر به ، أمر : كثيرة يزداد.

([5]) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص٢٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الملاحظ أن الصفة المراد إيضاحها وتوصيلها هي الإنتهاء بعد القوة والسطوع لا تبلغ قوتها في طرف التشبيه الأول (حياة المرء) مبلغها في طرف التشبيه الثاني (كالشهاب وضوئه يحور رمادا)؛ وذلك لاعتماد الصورة الثانية على صورة بصرية محسوسة. وقد زاد التفصيل(بعد إذ هو ساطع)في جماليتها وفقاً لما قرره عبد القاهر الجرجاني في قوله عن فنية التشبيه ((كلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد))[1].

ومن الإيضاح إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة، وأكثر أسلوباً يأتي على هذا الشكل هو أسلوب التشبيه الضمني كقول الربيع بن حقيق اليهودي من [البسيط – ق: المتواتر] [2] :

تَرْجُو الغُلامَ وَقَدْ أَعْيَاكَ وَالِـدُهُ وفي أُرُومَتِهِ ما يَنْبُتُ العُـودُ

مما جرت به العادة مطلقاً أن الفرع ينبت في الأصل ويأخذ منه جميع صفاته، ويعد هذا هو المعادل لصورة الابن الذي يأخذ من أبيه صفاته أو بعضها، وبذلك أخرج ما لم تجر به العادة على الإطلاق إلى ما جرت به العادة مطلقاً بقصد إيضاح استحالة تغيير الولد المشابه لأبيه.

ومما لا يدرك بالبداهة إلى ما يدرك بها قول تميم العامري من [البسيط – ق : المتراكب]:[3]

أَرَى النُّجُومَ فَأَشْوِيهَا وَتَثْلِمُنى ثَلْمَ الإِنَاءِ فَأَغْدُو غَيْرَ مُنْتَصِرِ[4]

الشاعر يشكو ضعفه أمام نوائب الدهر وتتابعها عليه، وقد كنى عن ذلك بالنجوم التي يرميها فلا يصيبها بل تصيبه فهو يحاول مغالبت نوائب الدهر وقد استعار للمغالبة كلمة (أرميها)، فتغلبه التي استعار لها كلمة (تثلمني) ، وكل هذا لا يدرك حق الإدراك إلا بعد سماع طرف المقارنة الثاني (ثلم الإناء) المعادل الذي يوضح إبهام الطرف الأول، وبذلك يدلنا على أن المعنى غلبة الأيام التي أوجدت فيه فجوة من الضعف والوهن فصار كالإناء المكسور.

ومما سبق يمكن القول: إن المتكلم إذا أراد أن يجنح بكلامه إلى جانب التوضيح، فلابد ((أن يكون كلامه ظاهر الدلالة على المعنى المراد، وذلك شرط أساسي في الكلام البليغ المؤثر))[5]، والمقصود أن يكون الأسلوب المتبع في هذا الشأن سهلا قريبا للأذهان بعيدا عن الغموض في المعنى، والتعقيد في التركيب، والإغراب في الألفاظ، لذا قيل: ((ليست البلاغة أن يطال عنان القلم أو سنانه، ويبسط رهان القول أو ميدانه، بل هو أن يبلغ أمد المراد، بألفاظ أعيان ومعان أفراد، من حيث لا مزيد على

---

(1) أسرار البلاغة ، ص١٣٨.

(2) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص١٧٣.

(3) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٢٩.

(4) أشويها: لا أصيب منها مقتلا، الثلم: الكسر

(5) د. أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٦ ، ٢٠٠٤م ، ص٤٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحاجة، ولا إخلال يفضي إلى الفاقة. البلاغة ميدان لا يُقْطعُ إلا بسوابق الأذهان، ولا يسلك إلا ببصائر البيان))[1]، وعليه فالغاية المقصودة هي: إحداث التأثير .ولا يكون إلا بالأسلوب السلس، وبالألفاظ المتلبسة بمعانيها المناسبة المتبادرة إلى الذهن بأوضح دلالة وأفصح عبارة خالية من التعقيد اللفظي والمعنوي والتنافر بين أصواتها جارية على التركيب في حسن نظمها وجودة سبكها.

ومن تتبع هذه الغاية النفعية في كتاب الحماسة نجد أن الأساليب البلاغية عندما تأخذ طابع التوضيح تعتمد على إطلاق حكم عام ثم تخصصه، أو تفصله، أو تصفه بما يزيل إبهامه، أو تراكيب أسلوبيه تعتمد على المقارنة التي تقرب المعنى المراد توضيحه إلى الذهن عن طريق ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها، أو ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة فيها، أو ما لا يدرك بالبديهة إلى ما يدرك بها أو ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة، وكل ذلك وفقاً لغاية التوصيل باعتداد التوضيح أول مرتبة من مراتبه.

ب/ المبالغة :

إذا كانت الغاية النفعية للتوضيح هي فك شفرة الإبهام إما بالتخصيص أو التفصيل أو المقارنة، فإن المبالغة مرحلة أعلى من التوضيح في عملية التوصيل، لاعتمادها على الزيادة اللفظية التي يترتب عليها الزيادة الدلالية التي تخرجها من دائرة العبثية، ((فمن شأن العرب تبالغ في الوصف والذم، والمبالغة تنقسم قسمين: أحدهما في اللفظ، والآخر في المعنى، فأما المبالغة في اللفظ فتجري مجرى التأكيد... وأما المبالغة في المعنى فإخراج القول على أبلغ غايات معانيه))[2]، ولا يتأتى ذلك إلا بالألفاظ الجزلة والمعنى الشريف أو العكس في المدح أو الهجاء؛ لإحداث هزة نفسية تكسب السامع متعة اللذة والطرب.

وضابط المبالغة ((أن المعنى إذا زاد على التمام سمي مبالغة))[3]، وقد اختلفت ألفاظه في كتب القدماء، ((فسماه قوم: الإفراط، والغلو، والإيغال، والمبالغة))[4].

ومما سبق يمكن القول: إن المبالغة أسلوب من أساليب الإيصال يعتمد على توظيف الألفاظ الزائدة على الحاجة بقصد تقوية المعنى والبلوغ به مبلغ الشرف والرفعة في المدح، والضعة في الهجاء، كما أنها تمنح الشاعر السعة في إتمام أبياته والوصول إلى القافية المطلوبة وتمنح المتلقي سعة الخيال ودقة الإدراك وقوة المعنى، وبذلك تجمع بين النفعية والفنية شأنها شأن أساليب القول الشعري، وقد وردت في كتاب

---

(1) أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيساوري (ت: ٤٢٩ ، سحر البلاغة وسر البلاغة ، دارا لكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م ، ص٤٧.

(2) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م ، ص٧١٢٧٠ وهناك من ينسب هذا الكتاب لابن وهب تحت مسمى "البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م ، ص٦٤.

(3) أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، حقق وقدم له: عبد علي آ ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م ، ص١٥٥.

(4) المرجع السابق، ص١٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحماسة بنوعيها اللفظي والمعنوي، فمن المبالغة في المعنى قول الخنساء ترثي أخاها من [البسيط – ق : المتواتر]:[1]

خطَّابُ مُعْضِلَةٍ فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ إن هابَ مُفْضِعَةٍ أتا لها بَابا
حمَّالُ أَلْوِيَةٍ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ قَطَّاعُ أَوديةٍ للوتْرِ طَلَّابا
سُمُّ العدَاةِ وفَكَّاكُ العَنَاةِ إذا لاقى الوغى لم يكنْ للقِرْنِ هَيَّابَا

نجد الشاعرة أخرجت القول في أبياتها السابقة – على أبلغ غايات معانيه بقصد الفخر بأخيها والامتداح بصفاته التي بلغت الغاية القصوى، وذلك ناتج عن العامل النفسي الوجداني الذي ألم بها بعد فقدانه، وقد وظفت لذلك صيغة المبالغة (فعال) ثماني مرات: (خطاب، فراج، حمال، شهاد، قطاع، طلاب، فكاك، لم يكن للقرن هياب) ؛ لإخراج القول هذا المخرج، بقصد بث وجدانها من خلاله، وتوصيله بأجزل لفظ وأبين عبارة مؤثرة تجعل المتلقي يشاركها ألامها وأحزانها ومن ذلك قول رفيع بن أديل[2] من [البسيط – ق : المتراكب]:[3]

إني أنا ابنُ جَلا إنْ كُنْتَ تُنْكرُني فَاهْرُبْ بِشَخْصِكَ أو صَمِّمْ على فَلَلِ[4]
مُعَاوِدُ السَّبْقِ في الضَّمَّاتِ إنْ جُمِعَتْ ولِلمَوَاحِيدِ سَبَّاقٌ على المَهَلِ[5]
نَسِيْجُ وَحْدِي فَلا وَانٍ ولا ضَرَعٌ تَنْبُو الفُئُوسُ إذا اسْتُكْرِهْنَ عَنْ جَبَلِي

في هذا الأنموذج استخدم الشاعر للافتخار بنفسه والمبالغة في الصفات التي أسندها إلى نفسه أكثر من أسلوب وهي : العبارات مضرب المثل (أنا ابن جلا) مثل يضرب للمشهور المتعالم، وأسلوب التصوير في جملة (نسيج وحدي) أي: لا شبيه له في رأيه وجميع أموره وقد، احترس في هذه الجملة مما قد يقع فيه السامع من وهم فنفى عن نفسه الضعف والاستكانة (لا وانٍ ، ولا ضرعٌ) احتراساً لدفع التوهم، والتصوير بالكناية عن قوته وشدته (تنبو الفئوس عن جبلي)، ووظف أيضاً لفظاً من ألفاظ المبالغة (فعال) في قوله (سبَّاق) وكل هذه الأساليب تتضافر في دعم المبالغة في إيصال الأوصاف التي أسندها إلى نفسه بقصد الفخر.

ومن المبالغة في اللفظ قول ضمرة بن جابر الحنفي[1] من [الوافر – ق: المتواتر]:[2]

---

(1) الحماسة ، ٢/ ٣٠٠.

(2) من شعراء الحماسة، ورد له فيها ثلاثة مقاطع احتوت على ثمان أبيات، ٤٢/١، ٢٣٩/٢.

(3) الحماسة ، ٤٢/١.

(4) أنا ابن جلا: أي الظاهر الذي لا يخفى ، والفلل: الهزيمة.

(5) المعاود : المواضب على الشيء ، والضمات : مفردها ضمة، وهي الحلبة لأنها تضم الخيل المندفعة من كل أوب، والمواحيد: جمع موحد، يقال دخل القوم توحد موحد، أي : فرادة واحداً واحداً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَرِيدُوني إِرَادَتِكُمْ فَإِنِّي على مُرِّ العَدَاوَةِ ما بَقِيتُ

نَشَأْتُ بِهَا لَدُنْ أَنِّي وَلِيْدٌ وأُوْرِثُهَا بَنِيَّ إذا فَنِيْتُ

في هاتين البيتين تابع الشاعر بين الجمل التي أخرجها مخرج التأكيد والتكرار للمعنى مبالغة في عداوته، فبعد أن ألقي كلامه في الجملة الأولى خالي من المؤكدات؛ للتقليل مما أسنده إليهم، استأنف بالتأكيد لما أسنده إلى نفسه من العداوة، وبين أنه نشأ على هذه العداوة، وتربى عليها وسوف يربي بنيه عليها فيحملونها بعد موته.

ومن ذلك قول حسان بن ثابت من [الطويل – ق : المتواتر]:[٣]

وَقَومٍ مِنَ البَغْضَاءِ زَوْرٍ كأَنَّمَا بِأَجْوَافِهِمْ مما تَجِنُّ لنا الجَمْرُ[٤]

يَجِيشُ بما فيها لنا الغَلْيُ مِثْلَمَا تَجِيْشُ بِمَا فِيها مِنَ اللهَبِ القِدْرُ[٥]

تَصُدُّ إذا ما واجَهَتْني خُدُودُهُمْ لدى مَحْفَلٍ حتى كَأَنَّهُمُ صُعْرُ[٦]

وصفهم الشاعر بأنهم من شدة عداوتهم وضغنهم ازورت حواجبهم، فكأن حقدهم المستور في صدورهم كالجمر المتوقدة، وصدورهم تغلي بما فيها من البغض والضغينة مثلما تغلي المراجل من شدة اللهب، يعرضون بوجوههم عنا في مجامع الناس مثلما يلوي خده المتكبر من التيه، ومن ذلك نجد أنه لم يكتفي بوصفهم بالعداوة، بل بالغ في وصف عداواتهم موظفاً التشبيه لبيان هذه المبالغة، فكأن أضغانهم كالجمر المستعر، بل جعل صدورهم تغلي بما فيها من الحقد غليان المراجل من شدة لهب النار بحيث لا يستطيعون إخفاء أحقادهم في مجامع الناس، فتظهر على وجوههم وتزور حواجبهم ويعرضون عنا بخدودهم إعراض المتكبر.

وقد اتخذ الشاعر أسلوباً مغايراً للأساليب السابقة في المبالغة لا يعتمد على المباشرة في الوصف المبالغ فيه، بل يبالغ في وصف الشخص الغير المراد ثم ينتقل إلى القول : إنه رغم كل هذا التجاوز للحد المطلوب بلغ مرتبة أعلى منه في صفة مغايرة لصفته وأنه استطاع التفوق عليه بمعنى أنه بالغ في وصف خصمه، ثم يعطي لنفسه التجاوز والغلبة، وهذا في رأيي أشد وقعاً في التأثير على السامع ولفت انتباهه؛ لأنه هيأ ذهن السامع بمقدمة بالغ فيها بالحديث عن خصمه، وبناء على ذلك يطلب السامع إتمام

---

(١) هو ضمرة بن جابر بن قطن بن نهشل بن دارم بن حنظله بن مالك كان ضمرة سيداً ضخم الشرف. انظر كتاب الحماسة، ج١/ ص٦٥.

(٢) كتاب الحماسة ، ٦٥/١.

(٣) كتاب الحماسة ، ٢٥٠/٢.

(٤) تجن : تخفي وستر.

(٥) جاش الصدر : غلا غيظاً.

(٦) الصعر : جمع أصعر ، وهو الذي يرفع خده تيهاً وخيلاء، والمحفل : مجمع القوم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلام، فيجعل المتكلم من نفسه الشخصية المثالية التي تغلبت على الأعداء الأشداء ، وهذا ما يمكن أن نسميه التجاوز في المبالغة وهي مرتبة أعلى من المبالغة العادية كما سبق، فمثلاً عندما يقول عباد بن عبد عمرو من [الكامل – ق : المتواتر]:[1]

وَمُقَامَةٍ غُلْبِ الرِّقابِ شَهِدْتُهُمْ تَغْلِي مَرَاجِلُهُمْ لَدى الأبْوَابِ[2]

مُتَسَرْبِلِي البَغْضَاءِ بَادٍ شَنْؤُهُمْ خُزْرٍ عُيُونُهُمْ علىَّ غِضَابِ[3]

يَوماً بِأَبْوَابِ المُلُوكِ عَلَوتُهُمْ بِبَيَانِ ذي جَدَلٍ وَفَصْلِ خِطَابِ[4]

بدأ الشاعر بذكر المجلس الذي يجتمع فيه السادة مستخدماً الكناية (غلب الرقاب) لإثبات سيادتهم، ثم عدد أوصاف بغضهم له (تغلي مراجلهم، متسربلي البغضاء، بادٍ شنؤهم،خزر عيونهم، غضاب)، وبعد المبالغة في بيان سيادتهم وبغضهم له، انتقل إلى بيان غلبته عليهم (علوتهم ببيان ذي جدل)، ولم يكتف بذلك ولو اكتفى لأجزأه، لكنه زاد اللفظ (فصل الخطاب) مبالغة في قوة حجته، وعليه فقد بالغ في قدرتهم وبغضهم، وتجاوز هذا إلى غلبته لهم وتمكنه منهم، وفي ذلك مبالغة فيما أسنده لنفسه من قوة الحجة، وكأنه يقول لو كان غيري لغلبوه.

ويعد الإيغال أعلى مراتب المبالغة، وهو كما عرفه قدامة بن جعفر : ((أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت))[5]، وقد سبق التكلم عليه في الإطناب ومن أمثلته في الحماسة قول عبد الرحمن بن دارة الفزاري من [الطويل – ق: المتواتر]:[6]

لَئِنْ أنْتُمُ لم تَثْأَرُوا بِأَخِيْكُمُ فَكُونوا نِسَاءً لِلخَلُوقِ وللكُحْلِ[7]

نزع الشاعر عن المخاطبين صفة الرجولة إذا لم يأخذوا بثأر أخيهم وشبههم بالنساء، وقد غيب في هذه الصورة أداة التشبيه، والمشترك المعنوي (القعود) مبالغة في ذمهم بقصد إثارة حفائظهم ولو اكتفى بهذه المبالغة لأجزأه ذلك، ولكن لم يصل إلى الوزن والقافية فكان لابد أن يصل إليهما ليكون شعره شعراً تاما، ولا يكون التوصل إلا بما يناسب معنى القعود فزاد للخلوق وللكحل التي تعد من مستلزمات

---

(1) الحماسة ، ج٢ ، ص٥٢.

(2) المقامة: المجلس وغلب وهو الغليظ الرقابة وهم يصفون السادة بغلظ الرقبة وطولها.

(3) الشناءة، : البغض وخزر العيون أي ينظرون بمآخير عيونهم.

(4) بيان جدل : شديد قوى يقابل الحجة بالحجة ، وفصل الخطاب، أي : يفصل بين الحق والباطل ، وأبواب الملوك: أراد مجالس الملوك.

(5) نقد الشعر ، ص١٦٩.

(6) كتاب الحماسة ، ٥٣/١٢.

(7) الخلوق : ضرب من الطيب وقيل الزعفران .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النساء وبهذا يكون قد أتم وزنه ووصل إلى قافيته، وأبلغ بالمدلول المراد وهو (القعود) درجة الإيغال، لأن المرأة المتزينة هي التي تقعد بانتظار زوجها ومن ذلك أيضاً قول عبده بن الطبيب من [الكامل – ق : المتدارك]:[1]

إنَّ الذي يُسْدِي النَّمِيْمَةَ بَيْنَكُـمْ مُتَنَصِّحاً ذاكَ السُمامُ المُنْقَـعُ

شبه الشاعر ما يسديه النمام بالسم وحذف الأداة والمشترك المعنوي مبالغة في التساوي، وزاد (المنقع)، إيغالا في المعنى وتقوية له.

وعليه تعد المبالغة أسلوباً من أساليب التوصيل، تحتل في الوظيفة النفعية منزلة أعلى من التوضيح، وقد تنوعت مراتبها في الحماسة بين المبالغة العادية، وتجاوز المبالغة، والإيغال، وأخذت من الناحية الموضوعية: الدلالات الإيجابية في المدح والفخر والرثاء، والمدلولات السلبية في الهجاء وشحذ الهمة، ووردت بنوعيها: المبالغة المعنوية والمبالغة اللفظية، وقد وظف شاعر الحماسة؛ لإخراج مبالغاته . صيغ المبالغة، والتصوير، وتكرار المعنى دون اللفظ.

ج/ التحسين والتقبيح :

تتعدد أساليب الإقناع وتتفاوت مراتبها بناء على المضمون الفكري الذي تحمله، فإذا كان المضمون متبادراً إلى الذهن، ووضع السامع خالي الذهن أو متردد كان التوضيح هو الأنسب وخصوصاً في مقام النصح والإرشاد، وإذا تطلب الأمر تأكيداً يكون التوصيل بالمبالغة الأنسب وغالباً يكون السامع متردداً أو منكراً، وخصوصاً في مقام إثبات المرء صفات نفسه، وقد يصل الأمر إلى تحسين القبيح وتقبيح الحسن، وعليه فمراتب الإقناع ((تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح))[2]، والسبب في أن التحسين والتقبيح أعلى مراتب التوصيل يرجع إلى ما قرره حازم القرطاجني: ((إن الشيء إذا حوكي جملة أو تفصيلاً، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين، وفي الشهرة إن قصد التقبيح))[3]، ((ومنا شيء الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي ، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشيء صدِّق الصادق منها وكذّب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك، ومثال ذلك الكِبْر، فإنه معيب بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلة الداعية إليه والحال الموجبة له))[4] ، ومن هذا يعد التحسين والتقبيح من أعلى مراتب التوصيل؛ لأن المتكلم يقنع السامع بخلاف المعتاد بما يعتمد عليه من الحجة

(1) كتاب الحماسة ، ٢/٢٠.

(2) د. جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص٣٣٢.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص١٠١.

(4) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج١، ص١٥٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والبراهين، لما يحتاج من كثرة الإيضاح والإبانة؛ لذا قصر كثير من النقاد القدماء وظيفة البلاغة على ((تصوير الحق في صورة الباطل، وتصوير الباطل في صورة الحق))[1] ، ((وتعد الفضيلة والنقيصة والجميل والقبيح، وإثبات المرء صفة نفسه وسائل الإقناع عند أرسطو))[2]، وكلها تتطلب الحجة والبرهان لإثباتها حسب الحاجة الداعية إلى ذلك، وأعتقد أن تحسين القبيح، وتقبيح الحسن أكثر احتياجاً للإثبات، ثم يليه إثبات المرء صفات نفسه، ثم إثبات الفضيلة والنقيصة.

ومن استقراء كتاب الحماسة نجد قلة التحسين والتقبيح، ومن ذلك ما قاله قيس بن الخطيم في الباب التاسع عشر في ما قيل في حسن الفرار من [الطويل – ق: المتدارك][3]:

وَإذا ما فَرزْنَا كانَ أسْوا فِرارنَا صُدُودُ الخُدُودِ وَازْورارُ المَنَاكِبِ

صدودُ الخُدودِ والقَنَا مُتَشاجِرٌ ولا تَبْرَحُ الأَقْدامُ عِنْدَ التَّضَارُبِ

الشاعر هنا حسن منظر الفرار، فهو يقول: لا نفر في الحرب أبداً وإنما نصد بوجو هنا ونميل مناكبنا عند اشتجار القنا....وهذا لا يسمى فراراً، وإنما يسمى اتقاء ومن ذ لك أيضاً قول الربيع بن زياد العبسي[4] من [البسيط– ق: المتواتر][5] :

الحرْبُ أَحْلى إذا ما خِفْتَ نَائِرَةً مِنَ المُقَامِ على ذُلٍّ وتَصْغِيرِ[6]

حسن الشاعر الحرب وفضلها مع أن لا أحد يفضل الحرب وأقام على حجته البراهين (خفت نائرة من المقام على ذل وتصغير).

أما التقبيح فيأخذ الشكل العكسي للتحسين ومن ذلك ما قاله منقذ الهلالي من [الوافر – ق : المتواتر][7] :

سَئِمْتُ العَيشَ حِيْنَ رأيْتُ دَهْراً يُكَلِّفُنِي التَّذَلُّلَ للرِّجَالِ

فَحَسْبُكَ بِالتَّنَصُّفِ ذُلَّ حُرٍّ وحسبك بالمَذَلَّةِ سُوءَ حَالِ

ادعى الشاعر سأمه من الحياة والعيش مع أنه في الغالب لا يسأم أحد من العيش وقد أقام على دعواه الحجة والبرهان (حين رأيت دهرا يكلفني التذلل للرجال).

---

(1) ابن عبد ربه، العقد الفريد ، ج٤ ، ص٢٤٢.

(2) ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، ص٧١

(3) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص١٣٣

(4) هو الربيع بين زيادة بن عبد الله بن سفيان بن ناشب بن هرم بن عوذ بن غالب العبسي، سيد من سادات قومه، وشاعر فارس محكم كان مع أخوته يضرب بهم المثل في النجابة، عاش حرب داحس والخبراء وحاول الصلح ودفع القتلى. انظر الحماسة، ج١/ ص٧٣.

(5) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص٧٤.

(6) النائرة : العداوة والشحناء والفتنة.

(7) كتاب الحماسة ، ج٢ / ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك ما ورد في مدح المشيب كقول طريح بن إسماعيل الثقفي من [الكامل – ق: المتدارك]:[1]

وَالشَّيبُ زَينُ ذَوِي المُرُوءَةِ والحِجَى فِيهِ لَهُمْ شَرَفٌ وَحَقٌّ يُبْدَعُ

وتَنَزُّهٌ عَنْ كُلِّ ما نَقَصَ الفَتى وَتَأَمُّلٌ وتحفُّظٌ وتَـوَرُّعُ

الشيب عند الشاعر زين مع أن لا أحد يستحبه وبراهين دعواه على ذلك هي أن فيه شرف، وحق يبدع، وتنزه عن كل ما ينقص الفتى، وتأمل، وتحفظ، وتورع، وقد يجمع الشاعر بين التحسين والتقبيح في مثال واحد، وقد جاء من ذلك الباب الحادي والعشرون والمائة فيما قيل في مدح الشيب وذم الشباب ومن ذلك قول رجل من بني الحارث من [الكامل – ق: المتواتر][2] :

الشَّيْبُ حُلْمٌ وَالشَّبَابُ جُنُونُ وَأَخُو الشَّيْبَةِ بِالسَّفَاهِ رَهِيـنُ

جمع الشاعر بين تحسين الشيب وتقبيح الشباب خلاف ما هو متعارف عليه، وأقام على دعوى تفضيل الشيب حجة الحلم، وأقام على دعوى تقبيح الشباب دعوى الجنون وأن صاحبه رهين الطيش والسفاه ومن الملاحظ أنه وظف المقابلة بين اثنين (الشيب، الحلم، الشباب، الطيش)، وذلك يقوي المعنى، لأن الشيء يبين بضده، وبهذا تتضافر البراهين لإبراز فكرته.

ومن ذلك ما قاله نابغة بن شيبان من [البسيط – ق: المتراكب][3] :

إنَّ الشَّبَابَ جُنُونٌ شَرْخُ بَاطِلِهِ يُقِيْمُ غَضَّاً زماناً ثم يَنْكَسِفُ [4]

ذَرِ الشَّبَابَ ولا تَتْبَعْ لذَاذَتَهُ إنَّ الذي يَتْبَعِ اللذاتِ مُقْتَرِفُ[5]

مَنْ يَعْلُهُ الشَّيْبُ لم يُحْدِثْ لَهُ عِظَةً فذاكَ مِنْ سُوسِهِ الإفْراطُ وَالعُنُفُ[6]

وفي هذا المثال أيضاً قام الشاعر بالمغالطة في تفضيل الشيب وذم الشباب، وهذا يعد نوع من ((غايات التخيل الشعري عند الفلاسفة. فالتخيل طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقي، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تغير المتلقي من شيء وترغيبه فيه، بضرب من التحسين والتقبيح))[7] .

ومما سبق يمكن القول: إن الوظيفة التوصيلية تهدف إلى النفعية، وتتوجه إلى المخاطبة الفكرية الإقناعية بقصد تغيير المضامين الفكرية إلى خلافها ولو بشكل آني. وقد أخذت في كتاب الحماسة ثلاث مراتب:

---

(1) كتاب الحماسة ، ج٢ / ص١١٥ – ١١٦.

(2) كتاب الحماسة ، ج٢ / ص١٢٧.

(3) كتاب الحماسة، ج٢/ ص١٢٧.

(4) شرخ الشباب ، أوله، الغض : الناضر.

(5) المقترف ، مرتكب الذنب.

(6) السوس : الطبع والخلق والسجية، العنف: بتسكين النون وحركها للضرورة: قلة الرفق.

(7) د. خالد الزواوي ، تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٠، ص٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولها الإيضاح الذي اعتمد في حماسة البحتري على إطلاق حكم عام ثم توضيحه بالتخصيص أو التفصيل، أو الوصف الذي يزيل إبهامه، كما اعتمد التوضيح على تراكيب أسلوبية تقوم على المقارنة لتقريب المعنى الذهني وإخراج طرف المقارنة المراد توصيله وإيضاحه، إلى ما يدرك بالحاسة، أو إلى ما يدرك بالبراهين، أو إلى ماله قوة في الصفة، أو إلى ما جرت به العادة.

ومن أنواع الإيصال المبالغة التي تأخذ منزلة أرفع من التوضيح وقد تنوعت مراتبها في كتاب الحماسة بين المبالغة العادية، والتجاوز في المبالغة، والإيغال وأخذت من الناحية الدلالية :المعاني الإيجابية في غرض المدح والفخر والرثاء، والدلالات السلبية في غرض الهجاء بقصد التقليل والانتقاص، أو الهجاء بقصد التعبير والتوبيخ لشحذ الهمة، واستخدمت في كتاب الحماسة بنوعيها المعنوي واللفظي والأساليب الموظفة في مبالغات شاعر الحماسة هي: تعدد ألفاظ المبالغة، وأسلوب التصوير، وأسلوب التكرار.

وأعلى مراتب الإيصال هي أن يريك المتكلم صورة الحق في صورة الباطل أو العكس، معتمداً على القياس الخادع والمغالطة الذهنية وإقامة الحجج والبراهين المنطقية لإثبات دعواه بقصد تنفير المتلقي أو ترغيبه، وهذا موجود في كتاب الحماسة سواء الترغيب عن طريق تحسين أمر غير مرغوب فيه، أو التنفير عن طريق التقبيح مع أنه مما يرغب فيه، أو الجمع بين التحسين والتقبيح الذي يعد من وجهة نظري أعلى مراتب التوصيل وأظهرها لاعتماده على المقابلة التي تقوي المعنى بالإضافة إلى ما ذكر من أنه أعلى مراتب التوصيل. ومع ذلك لا يمكن القول: إن الخطاب الشعري يقتصر على وظيفة التوصيل فقط، بل لابد أن يجمع بين الحجة في الإيصال وجمالية التعبير المؤثر كما سيأتي بيانه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني
الوظيفة التعبيرية

فيما سبق رأينا أن الشاعر في الوظيفة التوصيلية يتوجه إلى غرس القيم الجميلة ويتجه إلى جانب النبل والشرف، ((وإذا كان للأدب أن يكون في جانب النبل والفضيلة فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلى عن رسالته في عالم الذوق والفن والمهارة في البناء حتى لا يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل أو إعطاء العظات))[١] التي تعد أبرز ميزات فن الخطابة بخلاف الوظيفة التعبيرية المتميزة ((بجانب المتعة))[٢] ، الذي لا يهدف إلى نفع مباشر، ولا يقصد به سلوك المتلقي وموافقة))[٣] ، وأعتقد أن هذا الجانب الفني هو المميز للتجربة الشعرية التي يتفرد بها الشاعر دون غيره، والتي تعد بصمته الخاصة به التي كبصمة بنانه باعتداد ((الشعر خلق فني يأخذ لونه وطعمه ونكهته، بل واتجاهه من مجموعة التجارب الشعرية التي يعايشها شاعر أو شعراء معنيون في فترة زمنية معينة، وفي بيئة مكانية خاصة))[٤]، وأهم ما يميز البصمة الفنية هو الجانب الشكلي للأسلوب والخصائص الفنية المتمثلة في الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والموسيقى الداخلية والمحسنات البديعية والمعجم الشعري والتصوير الخيالي، والتركيب اللغوي. وهذا التشكيل الجديد ((متأت من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقاً مساوياً لتجربته الانفعالية ليخلق خلقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البيئة التركيبية))[٥].

ومن خلال القصيدة الغنائية((يحاول الشاعر أن يعرض حالته الذهنية التي تقود إلى حالته النفسية))[٦] من بهجة ومتعة وسرور التي تبرز من خلال خصائص النص الأسلوبي باعتداد الشعر الغنائي تعبير عن الوجدان بطريقة فنية مميزة تثير أحاسيس الآخرين بالبهجة والسرور أو الأسى والألم، ((ولعل النقاد لم يقفوا عند حد إثارة الشعر للسرور فحسب، بل نظروا نظرة أشمل من ذلك، وأضافوا إلى إثارة النفس سروراً هزها وتحريك طباعها، وقد يكون ذلك ألماً أو ثورة أو ما أشبه ذلك، ليدخل

---

(١) د.محمد زكي العشماوي ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، ط٢ ، ص١٧٦.

(٢) د. كريم الوايلي ، الخطاب النقدي عند المعتزلة ، ص٣٤٥.

(٣) د. محمد ناصر العجمي ، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحاي ، تونس ، ط١، ١٩٩٨م ، ص١٦٨.

(٤) د. عدنان حسين قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٦، ص٢٩.

(٥) د. عبد الكريم راضي جعفر ، رماد الشعر ، ط ١٩٩٨م ، ص١٢٤.

(٦) انظر ديفد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦، صـ ٥٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعر الرثاء، وشعر الحث والتحريض))[1]، وقد وردت مسميات عدة تحت هذين الجانبين هي (اللذة، المتعة ، الرغبة،والطمع والشهوة، الطرب وهزته، اللمح والإيماء، التعجب). وكل هذه الأمور تتعلق بالحالة النفسية. وعليه فالهدف الأساسي للشعر عند نقادنا هو: ((بعث السرور للنفس، وهز القلوب طرباً وابتهاجاً))[2]، وفي ذلك يقول بن رشيق: ((إنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه))[3].

أ/ **المتعة** :

توحي دلالتها إلى الجمع بين الفائدة الفكرية والإثارة النفسية، وهذا الجمع يعد من أسس دراسة البلاغة ؛ لأن ((البلاغة تسيطر على الفكر والوجدان))[4] ، فالفائدة تتعلق بمضامين النص الفكرية، والإثارة في المتعة تتعلق بالوجدان من خلال ما يكمن فيه وينطوي عليه من شعور بالامتلاء ((ولاسيما الانتفاع بما يسر ويبهج))[5].

ويعد فلاسفة اليونان أول من تحدث عن فائدة الشعر ومتعته، ((فقد نسب أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية كلاماً إلى سقراط يسمح فيه لأنصار ربة الشعر بأن يدافعوا عنها ويبرهنوا على أنها مفيدة للدولة فوق أنها مصدر سرور؛ لأن في ذلك برهان على أن الشعر مفيد وعلى أنه يمنح المتعة))[6].
المتعة))[6].

أما عن المتعة عند النقاد العرب القدماء فقد ((ربطوا بينها وبين النفع ومنهم من تحدث عنها بصورة صريحة أو ضمنياً، ومنهم من ربط بينها وبين الصورة الشعرية))[7] ، وأصحاب نظريات الأدب يربطون بين الإثارة والفائدة فالشعر عندهم ((يمتع ويعلم أو أنه يعلم من خلال المتعة))[8] ، إذن الفائدة تابعة للمتعة في العمل الأدبي ومترتبة عليها، وعليه ((فالمتعة توحي بنوع من الامتلاء، وما يؤدي إلى اكتفاء مادي أو جسدي أو نفسي، وذلك الاكتفاء النفسي سرور سببه الظروف أو غيرها، وبذلك تؤدي معنى المنفعة والسعادة في وقت معاً))[9] ، وأعتقد أن المتعة تتأتى من جميع عناصر التعبير الشعري: الخيال و

---

(1) د. أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص٦٣.

(2) المرجع نفسه ، ص٦٣.

(3) العمدة ، ٧١/١.

(4) احمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، ص٦٤.

(5) د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣ – ٢٠٠٢م ، ص٢٤١.

(6) ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ص٤٠.

(7) انظر مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، صـ٢٤٥.

(8) رينيه ويلك ، نظرية الأدب ، ص٣١

(9) انظر مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر العربي ، ص٢٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموسيقى واللغة والشكل والمحتوى على المستوى الخاص للكلمة أو الجملة أو المقطع، وعلى مستوى البناء الكلي للنص الشعري، وذلك ما سيتبين من خلال كتاب الحماسة باعتداد أنه يجمع بين الجانب المتمثل في أكبر الأغراض الشعرية عند العرب (الحماسة) ودراسته من الجانب المثير للبهجة والسرور، ومن النافع الممتع في الحماسة قول قيس بن عاصم من [الطويل – ق: المتواتر]:[1]

أخاكَ أخاكَ إنَّ مَنْ لا أخا لَهُ كسَاعٍ إلى الهَيجَا بِغَيرِ سِلاحِ

وَإنَّ ابْنَ عَمِّ المَرءِ فاعْلَمْ جَناحُهوهَلْ ينْهَضُ البَازِي بِغيرِ جَنَاحِ

يمثل الجانب النافع ما تحمله البيتين من مضمون فكري يتمثل في ترك حمل الضغائن التي تقطع بني العم، واستصلاح من يقطع الصلة منهم، ويمثل جانب الامتلاء والسرور ما يثيره أسلوب التصوير البلاغي (كساع إلى الهيجاء بدون سلاح ، ابن عم المرء جناحه، وهل ينهض البازي بغير جناح، والتركيب (الإغراء، أخاك أخاك، التقديم والتأخير، وإن ابن عم المرء فعلم جناحه، خروج الاستفهام إلى النفي) ـ من بهجة وإثارة تقف أمام براعة الشاعر موقف من أدرك ضالته ووجد بغيته، وبذلك يمكن الحكم على أن الشاعر يمتع ويعلم.

ومن المتعة أيضاً ما قاله أبو زبيد الطائي في صحة المودة وحفظ الإخاء من [الخفيف – ق: المتواتر]:[2]

وَلَعَمْرُ الإلهِ لو كانَ لِلسَّيـ م ـفِ مَصَالٌ وِلِلسِّنَانِ مَقَالُ[3]

مَا تَنَاسَيتُكَ الصَّفَاءَ ولا الـودَّ ولا حَالَ دُونَكَ الأَشْغَالُ

وَلَحَرَّمْتُ لَحْمَكَ المُتَعَضِّي ضُلَّةٌ ضَلَّ بَالهُمْ ما اغْتَالُوا[4]

غَيرَ مَا طَالِبِينَ ذَحْلاً وَلَكِنْ مَالَ دَهْرٌ على أُنَاسٍ فَمَالُوا

مَنْ يَخُنْكَ الصَفَاءَ أو يَتَبَدَّلْ أو يَزُلْ مِثْلَ مَا تَزُولُ الظِّلالُ

فَاعْلَمَنْ أَنَّني أَخُوكَ أخو العَهْـ م ـدِ حَيَاتي حَتَّى تَزولَ الجبَالُ

فَلكَ النَّصْرُ باللِّسانِ وبِالكَفِّ إذا كَانَ للْيَدَيْنِ مَصَالُ

في هذا المقطع مثل الجانب النفعي المضمون الفكري المتمثل في صحة المودة وحفظ الإخاء، ومثل جانب المتعة النبض الوجداني الذي يجعل المتلقي يشاركه في مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور الناتج عن

---

(1) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٣٨ .

(2) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص١٩١.

(3) مصال من الصول، يقال: صال على قرنه يصول إذا وثب عليه واستطال مصال من الصول.

(4) المتعضي: المتقطع والمتفرق ، ضل سعيهم ، لم ينجح ، والذحل: الثأر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوصف الشعري، وخاصة في جوانب الشفقة، تلك الجوانب التي تكون سارة وممتعة نتيجة الوصف ا لشعري المتعلق بالمضمون الفكري في حال الابتهاج والسرور، وهذه المشاعر ((تقترب كثيراً من المشاعر التي تثيرها الأحداث الواقعية))[1] ، ومثل ذلك وصفه الذي بدأ بالقسم لتأكيد مصداقية إخلاص المودة التي لن يحول عنها حائل والنصرة بالسيف والدفاع عن كل ما يمسه والبقاء على صفاء الأخوة والمودة وإن تبدل غيره وتحول عن هذه الحال ويؤكد مرة أخرى على أنه أخوه، وعلى استحالة التحول فهو باق على نصرته باللسان والسنان. ومما يثير مشاعر البهجة والسرور إدراك ما يطمح له الإنسان أو ما سعى له ومن ذلك ما قيل في إدراك الثأر والاشتفاء من العدو كقول عدي بن حاتم من [الطويل – ق: المتدارك][2] :

مَنْ مُبْلِغٌ أَفْنَاءِ مَذْحَجَ أَنَّنِي ثَأَرْتُ بِخَالي ثُمَّ لم أَتَأَثَّمِ [3]

تَرَكْتُ أَبَابَكْرٍ يَنُوءُ بِصَدْرِهِ بِصِفِّينَ مَخْضُوبَ الكُعُوبِ مِنَ الدَّمِ [4]

يُذَكِّرُنِي ثأْرِي غَدَاةَ لَقِيْتُهُ فَأَجْرَرْتُهُ رُمْحِي فَخَرَّ على الفَمِ[5]

أثار الشاعر هنا مشاعر الامتلاء في إدراك ثأره وهذه المتعة من المتعة المتعلقة بالشاعر والتي أظهرها صراحة.

ومن ذلك أيضاً ما قاله امرؤ القيس من [السريع – ق: المتدارك]:[6]

حَلَّتْ لِيَ الخَمْرُ وَكُنْتُ امْرِءًا عَنْ شُرْبِهَا في شُغُلٍ شَاغِلِ

فاليومَ أَشْرَبُ لا مُسْتَحْقِبٍ إثماً مِنَ اللهِ ولا وَاغِلِ [7]

تتصل مشاعر الامتلاء في هذا المقطع بالشاعر نفسه وهي ذات علاقة بمشاعر البهجة والسرور المترتبة على إدراك الثأر، ولكن الشاعر لم يصرح بذلك واكتفى بالإيماء إليه ، فمن عادة العرب ألا يشرب الخمر من له ثأر حتى يدرك ثأره، فامرؤ القيس حرمها على نفسه حتى يدرك وتره، وعندما أدرك ثأره رجع إلى الشراب.

ومن ذلك ما قيل في الجفاء بعد الصلة كقول أبي الأسود الكناني من [الكامل – ق: المتدارك]:[8]

مَنْ ذا الذي بِإِخَائِهِ وَبِودِّهِ مِنْ بَعْدِ ودِّكَ أَو إِخَائِكَ أَفْرَحُ

---

(1) ديفد ديتشس، مناهج النقد الأدبي ، ص٢٢٥

(2) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص١١٣.

(3) أفناء مذحج: أحياء مذحج ، ومذحج اسم قبيلة يمنية. دخل أول هذا البيت الخزم في من مب /هـ /هـ .

(4) ينوء بصدره: ينهض ، والمخضوب : الذي تخضب بالدم ، والكعوب: عقدة ما بين الأنبوبين من القنا.

(5) أجررته رمحي : أمضيته فيه ، ولم أرجع عنه.

(6) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص١١٣.

(7) غير مستحقب إثما من الله : أي غير مكتسبة ولا محتملة والواغل: الداخل على القوم يشربون ولم يدع.

(8) كتاب الحماسة ، ج٢، ص٢٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَمَّا يَقُولُ الكَاشِحُونَ لَنَا غَداً وَعُيُونُهُمْ نَحْوِي وَنَحْوَكَ تَلْمَحُ
قدْ رَابَهُمْ مِنْ بَعْدِ حُسْنِ تَوَاصُلٍ مِنَّا مُبَاعَدَةٌ وَبَيْنٌ مُفْصِحُ
أَمُرِيْهِمُ ما يَشْتَهُونَ وَفَاعِلٌ مِنْ ذَاكَ مَا يُثْنِي وما يُسْتَقْبَحُ
أَمْ مُمْسِكٌ بِوِصَالِ خِلٍّ نَاصِحٍ مَحْضِ الأُخُوَّةِ مِثْلُهُ لا يُطْرَحُ
أَيًّا فَعَلْتَ فلا تَزَالُ مُقِيْمَةً في الصَّدْرِ مِنْكَ مَوَدَّةٌ لا تَبْرَحُ

بدأ الشاعر مقطعه بالاستفهام لتقرير بقاء وده، وثنى بعتاب من يوده وأرجع سبب عتابه إلى تصديق من يوده لقول الكاشحين، ورأيهم من حسن المودة والصلة، ثم يستفهم لانكار القطيعة التي يسر بها العدو، ويوجد المعادل بعد أم الذي يجب أن يكون خليله عليه، ويختم بتقرير بقاءه على المودة والصلة سواء بقى من يوده على الجفاء أو تحول إلى الصفاء والمودة، ويعد ذلك الجانب النفعي، بينما تمثل جانب الامتلاء والسرور في المشاعر الفياضة التي رتبها الشاعر، فبدأ بتقرير مودته، ثم العتاب على القطيعة، ثم تقرير ما يجب أن يكون بينهما من الصلة، وأخيراً استدار وقرر ما بدأ مقطعه به من بقائه على إخلاص الود والصلة في كل الأحوال، وذلك يجعل المتلقي يشاركه مشاعره من خلال الأسلوب الشعري والمضمون الوجداني الذي يثير مشاعر الامتلاء بالبهجة والسرور؛ ولذا قيل: ((إن ميزة الظاهرة الشعرية أنها لا تظهر المعنى حسب، ولكنها في الوقت نفسه تظهر الوعي الشعري الذي يباطنها ويؤسس المعنى فيها، أي أنها فضاءه الجمالي يتحق فيه ويجد ذاته في كل جزء منه))[1].

وعليه، فإن مقتضيات الوظيفة الامتاعية المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور تتعلق بالنفع وإدراك الغايات، وارتبط ذلك فيما جاء في كتاب الحماسة بالفخر والفروسية كإدراك الثأر والتشفي من الأعداء، أو ما اتصل بأبواب الأخوانيات كالصلة والمودة، أو الدلالات الخلقية، وكل هذه الدلالات ارتبطت بالوعي الشعري من جهة الصورة الشعرية أو اللغة والتركيب، أو عن طريق تعلقها بالشاعر أو المخاطب. وقد رأينا في الأمثلة السابقة أن من الشعراء من ألمح إلى جانب المتعة إلماحاً، ومنهم من ذكرها صراحة وعليه يمكن القول: إن الإمتاع الشعري :هو المزج بين المعطيات الفكرية النفعية والانفعالات النفسية وإخراجها في قالب شعري يأخذ طابع البهجة والسرور.

(1) د. هلال الجهاد ، جماليات الشعر العربي ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص٨٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب/ اللذة :

من الأمور المعنوية التي لا مقياس لها ولا ضابط يضبطها إلا ما يشعر به الشاعر أو المتلقي، ((وذلك لأن الأدب ليست له مقاييس تعتمد على الماديات وإنما للأدب مقاييسه المعنوية والنفسية))[1] ، ومن هذه المقاييس ما يحدثه من شعور باللذة ((التي يطلبها المتلقي أو يسعى الشاعر إلى إحداثها فيه))[2].

وقد ارتبطت هذه الحالة النفسية عند ابن طباطبا ((بالأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة، الرائقة سماعاً الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها))[3]. ومهما يكن فسيتم تحاشي التطويل و الدخول في التشعبات التنظيرية لمصطلح اللذة سواء عند النقاد أو الفلاسفة.

ومن تتبع هذا المصطلح عند النقاد نجد أن معطياته تتعلق بالمعاني السهلة الواضحة، وبرقة الطبع، وسيرورة الشعر، والمعادل الحسي لمصطلح اللذة الشعرية عند العرب هو لذة الطعام والشراب باعتداد الطعام والشراب حسي مادي، واللذة الشعرية نفسية معنوية، وفي ذلك إخراج المعنوي إلى الحسي.

أما عند الفلاسفة فاللذة ناتجة عن ((المحاكاة وأهم ما يثيرها المحبة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء))[4] والذي يهمنا ويعد مجالاً لدراسة هو ما جاء في كتاب الحماسة من مقاطع أو أبيات تثير هذه النشوة النفسية بناءً على ما ذكر سابقاً من تعلقها بالطعام، والشراب، المحبة، الإعجاب، الإكرام، تكرار الشيء. وفي اعتقادي أن هذه أهم مصادر الشعور باللذة.

ومما ارتبط بلذة الشراب قول المثلم بن عمرو[5] من [المنسرح – ق: المتراكب]:[6]

إنِّي أَبَى اللهُ أَنْ أَمُوتَ وَفِي صدْرِيَ همٌّ كأنَّهُ جبَلُ

يَمْنَعُ مِنِّي طَعْمَ الشَّرَابِ وَإِنْ كَانَ رَحِيْقاً مِزَاجُهُ عَسَلُ

حَتَّى نَقَضْتُ الوِتْرَ العَظِيمَ وَدَا م نَيْتُ بُيوتاً وَبَيْنَهَا خَلَلُ

يقول الشاعر: أمضيت همومي كلها وبلغت مرادي وأبى الله أن أموت ولي هم لم أمضه ((يمنع عني

---

(1) د. عبد الهادي عبد الله عطية ، نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، ص٢٨٥.

(2) د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، ص٢٠٩.

(3) عيار الشعر ، ص١١٩.

(4) انظر مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر من ٢٠٩ – ٢١٧ وقد تناول أراء النقاد العرب والفلاسفة من عهد المتوكل على الله جعفر بن المعتصم " ت: ٢٤٧هـ" إلى عهد بن رشد "٥٩٥هـ" مع الأخذ بآراء المعاصرين كمصطفى صادق الرافعي في ذلك.

(5) هو المثلم بن عمرو التنوخي ، من شعراء الحماسة أنشد له الطائي قطعة أنظر المؤتلف ، ص٢٧٦.

(6) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص١١٣ – ١١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التلذذ بالشراب))[1] ، فقد أخذت بثأري الذي كان يمنعني التلذذ بالشراب، وسددت الفرجة المتثلمة في حياتي، ومن ذلك يمكن القول: إن الشاعر عبر عن مكنون وجدانه المتمثل في انجلاء همه وعودته إلى حياة اللذة. وهو بذلك يسعى إلى إحداث استجابة التلذذ بإدراك الثأر في من وجه خطابه إليه ليشاركه حالته النفسية الشعورية المرتبطة بلذة الشراب.

ومن أفضل ما قيل في التلذذ قول السموءل بن عادياء اليهودي في باب ما قيل في نماء القليل من الحلال ونفعه وقلة نفع الخبيث ونمائه من [الخفيف – ق: المتواتر]:[2]

يَنْفَعُ الطَّيِّبُ الحَلالُ مِنَ الرِّزْ م قِ ولا يَنْفَعُ الكَثِيرُ الخَبِيثُ[3]

مصدر اللذة في هذا البيت الرضى بحلال العيش والقناعة عن الرزق الحرام. والشاعر يوجه خطابه بقصد إحداث هذا في المتلقي.

ومنه ما يتعلق في إيثار الإنسان نفسه بماله وأكله إياه كقول وهب ابن عبد مناف القرشي[4] من [المتقارب – ق : المتدارك]:[5]

أُبَادِرُ بِالمَالِ إنْفَاقَـهُ وَقَولَ المُعَوّقِ وَالرَائِثِ[6]

أُبَادِرُ إِنْفَـاقَ مُستَحْمِـدٍ بِمَالِيَ أَوْ عَبَثِ العَـابِثِ

وَأَحْبِسُ مـالي على لَـذَّتي وَأُوثِرُ نَفْسي على الوَارِثِ[7]

في هذه الأبيات تعلقت لذة الشاعر بإنفاق ماله على لذاته في حياته وفي نفس المعنى قال مرة بن محكان السعدي[8] من [الطويل – ق : المتدارك]:[9]

---

(1) الخطيب التبريزي، شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب ، بيروت ، ج٢ ، ص١٩.

(2) كتاب الحماسة، ج٢ ، ص٢٠٨.

(3) الخبيث : هو الخبيث بقلب الثاء إلى تاء لتناسب روى القصيدة التي مطلعها:

نطفة من ماء منيت يوم منيت أجريت أمرها وفيها بريت

انظر ديوان السموءل، ضمن قرص الموسوعة الشعرية.

(4) هو وهب بن عبد مناف بن هرة بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي القرشي جد النبي صلى الله عليه وسلم أبو أمه. انظر كتاب الحماسة، ٢٢٠/٢.

(5) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٢٠.

(6) الرائث : المبطئ .

(7) أحبس مالي : أمنعه إلا على لذتي .

(8) هو مرة بن محكان ، أحد بني سعد بن زيد مناة بن تميم، شاعر فحل من شعراء الدولة الأموية عاصر جرير والفرزدق ،كان مرة شريفاً جواداً ، وهو أحد من حبس في المناحرة والإطعام ، انظر كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٢١.

(9) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَلا فَاسْقِيَاني قَبْلَ أَغْبَرَ مُظْلِمٍ بَعِيْدٌ عَنِ الأَحْبَابِ مَنْ هُوَ نَازِلُهْ[1]

ذَرِيني أُنَعِّمْ في الحَيَاةِ مَعِيشَتِي فَآكُلُ مَالي دُونَ مَنْ هُوَ آكِلُـهْ

ربط الشاعر لذته في البيتين السابقين بإنفاق ماله على شهواته من أكل وشرب وتمتع.

ومن ذلك أيضاً قول حاتم الطائي من [الطويل – ق: المتراكب]:[2]

أَهِنْ في الذي تَهْوَى التِّلادَ فَإِنَّهُ يَكُونُ إِذا ما مُتَّ نَهْباً مُقَسَّمَـا[3]

ارتبطت اللذة في هذا البيت بإنفاق المال، ولكنه لم يقصره على ملذاته، بل ترك الإنفاق عامّاً، وبذلك يشمل كل أنواع الإنفاق سواءً على اللذات أو العطاء والجود.

ومما ارتبط بالتكرار قول ليلى الأخيلية من [الطويل – ق: المتدارك]:[4]

لَنِعْمَ الفتى يَاتَوبَ كُنْتَ ولم تَكُنْ لِتُسْبَقَ يوماً كُنْتَ مِنْهُ تُوَائِلُ[5]

وَنِعْمَ الفَتى ياتوبَ كُنْتَ إذا التَقَتْ صُدُورُ العَوَالي وَاسْتَشَالَ الأَسَافِلُ[6]

ونعمَ الفَتَى ياتُوبَ كُنْتَ لِخَائِفٍ أَتَاكَ لِكَي يُحْمَي وَنِعْمَ المُنَازِلُ

ونِعْمَ الفَتَى يَاتُوبَ جَاراً وَصَاحِباً وَنِعْمَ الفَتَى يَاتُوْبَ حِيْنَ تُفَاضِلُ[7]

ارتبط تكرار جملة (نعم الفتى ياتوب) بما تجده الشاعرة من لذة في تكرار اسم من تهواه وتتغنى بفضائله .

ومما يتعلق بشهوة القول من حمد وثناء قول القطامي من [البسيط – ق: المتراكب]:[8]

النَّاسُ مَنْ يَلْقَ خَيراً قَائِلُونَ لَـهُ مَا يَشْتَهِي وَلِأُمِّ الْمُخْطِئِ الهَبَـلُ[9]

ربط اللذة عند من يفعل الخير بالكلام الحسن الذي يريده ويتلذذ بسماعه من الناس، وعلى العكس يقولون: للمخطئ ثكلته أمه.

ومما سبق يمكن القول: إن اللذة شعور نفسي داخلي يتم إخراجه في شكل انفعالات حركية وتعبيرية عند جميع الناس، ولكن الشاعر يسعى عن طريق التعبير الشعري إلى إشراك الآخرين في هذه اللذة من خلال ابتداع الأنساق والصور والتراكيب والخصائص الفنية الإبداعية ويكون التأثير بقدر

---

(1) الأغبر المظلم : أرادبه القبر.

(2) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٢٠.

(3) أهن : أذله وأحقره ، التلاد : المال القديم وهو مفعول أهن ، النهب : الغنيمة .

(4) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢٩٦.

(5) توائل : تفر وتنجو .

(6) العوالي : الرماح ، واستشال : ارتفع ، الأسافل : جمع أسفل وهو القسم الأدنى من الرمح .

(7) تفاضل : تغلب الآخرين بالفضل .

(8) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٢١٦.

(9) الهبل : الثكل ، أي يقال له : ثكلته أمه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإبداع، وتعد عناصر التعبير الشعري هي العامل الأول في إثارة اللذة أكثر من المضمون الدلالي الذي يحمله النص الشعري.

وكما رأينا فقد ارتبطت اللذة في كتاب الحماسة بشهوة الطعام، والشراب، والكلام الحسن هذا في الجانب الحسي، أما في الجانب المعنوي فقد ارتبطت بالكرم والحب والرثاء، والتكرار للشيء الذي يعد مصدر الثقل للأحاسيس الداخلية التي تدفع إلى تكراره والتلذذ المنبعث من ذلك التكرار.

والفرق بين اللذة والمتعة أن المتعة تجمع بين المنفعة والتأثير وتركز عليهما معاً، بينما اللذة تركز على جانب الإثارة أكثر من الفائدة.

ج/ الانفعال والإثارة الفنية :

يعد الإحساس بالجميل شهوة يسعى الإنسان إلى إشباعها. وهي تختلف حسب التوجهات الفكرية والنفسية من شخص لآخر حسب فن القول أو الرسم أو النحت نتيجة التصور الثقافي المختزل، وبذلك ((فالقارئ أو المنشد يشعر بنشوة وارتياح للأثر الفني، وفيض من البهجة للأثر الجميل كما يشعر بالتأثير الجمالي المحسوس))[1]، وهذا الانفعال يبعثه الإحساس بالأثر الجميل، وفي اعتقادي أن كل ما ورد في الحماسة يثير هذا الشعور النفسي بناء على أن اختيار مقاطع الحماسة تم من قبل شاعر بلغت ذائقته الفنية الغاية القصوى حيث وصف بأنه الشاعر، وأن أبا تمام والمتنبئ حكيمان.

وقد اخترت من ذلك ما يتناسب مع المراد كقول كثير بن عبد الرحمن الخزاعي من [الطويل – ق: المتواتر]:[2]

وَلَيْسَ خَلِيْلِي بِالمَلُولِ ولا الَّذِي إِذَا غِبْتُ عَنْهُ بَاعَنِي بِخَلِيلِ

وَلَكِنْ خَلِيلِي مَنْ يُدِيْمُ وِصَالَهُ وَيَكْتُمُ سِرِّى عِنْدَ كُلِّ دَخِيْلِ

من يقرأ هذين البيتين أو ينشدهما يحس بنشوة انفعالية مثيرة لكوامن النفس بما تميزت به من سهولة اللفظ ووضوح الدلالة وتناسق العبارة مع إيقاع شعري يدق أوتار القلب، وقد ساعد على هذه الأريحية تكرار كلمة خليل ذات الأثر الوجداني العميق، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يقلها بقصد توصيل حكم، وإنما الغرض التعبير عن وجدان؛ لذا جاء بها المؤلف تحت باب ما قيل في كراهة ود الملول. ومن ذلك قول المثقب العبدي من [الوافر – ق: المتواتر]:[3]

فَلَا وَأَبِيْكَ لَو كَرِهَتْ شِمَالي يَمِيْنِي ما وَصَلْتُ بها يَمِينِي

---

(1) محمد بن أحمد العقيلي: دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية ، مكة المكرمة ، ١٤١٧هـ ، ص١٦.

(2) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص٢٠٢.

(3) كتاب الحماسة ، ج١ ، ص٢٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذاً لَقطَعْتُهَا وَلَقُـلْـتُ بِيْنِـي كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِيْنِي

من الملاحظ أن رد العجز على الصدر المتشكل كالآتي :

.....يميني.....يميني

.....يميني .....أجتوبي.....يجتويني

. ساعد على الإثارة الفنية التي تهز مشاعر السامع وتجعله يطرب لما يسمع ويهتز له.

ومما يحدث الهزة النفسية ويثير لذة الطرب قول المقنع الكندي من [الطويل – ق: المتواتر]:[1]

وَإِنَّ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَ بَنِي أَبِي وَبَيْنَ بَنِي عَمِّي لَمَخْتَلِفٌ جِـدّا

فَإِنْ أَكَلُوا لَحْمِي وَفَرْتُ لُحُومَهُمْ وَإِنْ هَدَمُوا مَجْدِي بَنَيْتُ لَهُمْ مَجْدَا

وَإِنْ زَجَرُوا طَيْراً بِنَحْسٍ تَمُرُّ بي زَجَرْتُ لَهُمْ طَيْراً تَمُرُّ بِهِم سَعْدَا

وَإِنْ هَبَطُوا غَوْراً لأَمْرٍ يسوؤُني طَلَعْتُ لَهُمْ فيما يَسُرُّهُمْ نَجْدا

فَإِنْ قَدَحُوا لي نَارَ زَنْدٍ تُشِيْنُني قَدَحْتُ لَهُمْ في نَارِ مَكْرُمَةٍ زَنْدا

وَإِنْ بَادَ هُوني بِالعَدَاوَةِ لَمْ أَكُنْ أُبَادِهُهُمْ إِلَّا بِمَا يَبْعَثُ الرُّشْدَا

وإِنْ قَطَعُوا منِّي الأَوَاصِرَ ضَلَّةً وَصلْتُ لَهُمْ منِّي المحَبَّةَ وَالـودَّا

يجد قارئ هذه الأبيات أو مرددها أنها تنساب إلى وجدانه بسهولة وسلاسة لبراعة الشاعر في انتقاء الألفاظ الملائمة للتشكيل العروضي والنبر الموسيقي الذي يعطي نسقاً شعرياً مميزاً، وربطاً دلالياً قوياً يعتمد على الطباق السلبي في الأفعال: (زجر، قدح، بادَهَ)، أو الإيجابي في الأفعال (أكل/وفر، هبط /طلع، قطع/وصل) وهذا الربط الفني والدلالي يجعل السامع ينفعل عند سماعه أو ترديده لهذا المقطع كأنه يحيا مع مشهد هذه المقطوعة بجميع أحاسيسه.

وعليه: فالانفعال بمقطع شعري يرجع في الدرجة الأولى إلى خصائصه الفنية، ومن الملاحظ أن المضمون يتعلق بوجدان الشاعر ومشاعره وهو بذلك لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كوامنه

د/ الطرب وهزته :

من أنواع الانفعال النفسي، والفرق بينه وبين الانفعال الفني أن الطرب يتعلق بجانب النشوة والمرح ويركز عليهما، بينما يشمل الانفعال الفني كافة المعاني.

وعلى ذلك فالطرب يمثل ((الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصله السماع: الموسيقى والغناء وما شابه ذلك، مع التعبير الانفعالي العفوي عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوه أو الترنح أو

(1) كتاب الحماسة ، ج ٢ ، ص٢٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما قاربه))[1].

وقد ورد في النقد العربي القديم تحت مسميات الطرب، هزة الطرب، الطِّرْبَة، ((ومن أخص خصائص الشعر الإطراب وهز النفوس وتحريك الطباع))[2] ، ويكاد يكون هناك شبه إجماع بين النقاد العرب القدماء على أن القصد من الشعر هو الإطراب.

كما يعد الطرب باعثاً من بواعث الشعر وقد ((أُرْجِعَ سبب الطرب إما إلى الوزن، أو المعنى أو الصورة، وقد تم الربط بينه وبين الهزة والأريحية والسرور والغناء وشدة الانفعال والنسيب والإفهام))[3] ، ولو أردنا التفصيل في ذلك لطال الأمر، لذا سأقتصر على الطرب من حيث هو باعث للسرور ومحرك للشعور مع الأريحية والهزة الانفعالية المنبعثة من اللفظ الرشيق وتطبيق ذلك على شواهد من كتاب الحماسة المعني بالبحث.

وأفضل ما يمثل حالة الطرب في كتاب الحماسة ما قيل في الشباب ومدحه من ذلك قول الأحوص الأنصاري من [الكامل – ق: المتواتر]:[4]

وَلَقَدْ أَرَاني وَالشَّبَابُ يَقُودُني وَرِدَاؤُهُ حَسَنٌ عَلَيَّ جَمِيْلُ
وَعَلَيَّ مِنْ وَرَقِ الشَّبَابِ وَظِلِّهِ غُصْنٌ تَفَرَّعَ في الغُصُونِ ظَلِيْلُ
بَشَرٌ يَكُونُ مِنَ الحَرِيْرِ وَلِمَّةٌ مِثْلُ الجَنَاحِ وَعَارِضٌ مَصْقُولُ[5]

اهتز الشاعر طرباً للشباب وفتوته، فمدحه، ومن الملاحظ أن الحديث عن الشباب ارتبط بوزن الكامل، الذي يعد من الأوزان الأكثر شيوعاً في الشعر العربي مع قافية المتواتر، الأكثر شيوعاً أيضاً، وروى (اللام) الأكثر استخداماً في ألفاظ اللغة العربية، كما ارتبط بالصورة من جهة التشخيص (يقودني، ورداؤه حسن علي جميل)، ومن جهة التجسيد (وعلى من ورق الشباب وظله...)، وبذلك تعكس الصورة دلالات السرور والفهم وتعكس الإيقاعات الهزة وشدة الانفعال والطرب، وقد عبر عن مضمون مقطعه بأسلوب سلس، وبألفاظ سهلة رشيقة بعيدة عن الغموض والتكلف والإعراب. تهز بجرسها أوتار وجدان السامع وتثير فيه لذة الطرب وهزته، ومما يطرب قول مطيع بن إياس من [مخلع البسيط – ق: المتواتر]:[6]

---

(1) د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ، ص٢٢٨.

(2) ابن رشيق العمدة ، ج١/ص١١٦.

(3) انظر د. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، من ٢٢٨ – ٢٤٠.

(4) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص٩٤.

(5) اللمة ، الشعر المجاور للأذن .

(6) كتاب الحماسة ، ج٢ ، ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يالَهْفَ نَفْسي على الشَّبَابِ إنِّي عليهِ لَذُو اكْتِئَابِ
أَصْبَحْتُ أَبْكي على شَبِابي بُكَاءَ صَبٍّ عَلى التَّصَابي

عبر الشاعر في هذيَن البيتين عن حسرته لفقدانه شبابه تعبيرا عفويا أشبه بالتأوه أخرج ما بداخله من حسرة في شكل آهة عبر عنها بفعل حركي هو البكاء، وأوجد المعادل له، وهو بكاء الصب على التصابي، وذلك يبعث على الطرب من جهة الوزن والمعنى المؤدى بألفاظ رشيقة سهلة.

وقال عمر بن قميئة من [المنسرح . ق:المتراكب]:[1]

يَا لَهْفَ نَفْسِي على الشَّبَابِ وَ لَم أَفْقِدْ بِهِ إِذْ فَقَدْتُه أَمَمَا[2]
قَدْكُنْتُ في مَيْعَةٍ أُسَرُّ بها أَمْنَعُ ضَيْمِي وَأَهْبِطُ العُصُمَا[3]
وَأَسْحَبُ الذَّيْل والمُرُوطَ إلى أَدْنَى تِجَاري وَأَنْفُضُ اللِّمَمَا[4]

بدأ الشاعر بإظهار حسرته (يالهف نفسي) على الشباب الذي فاته ومن الطبيعي أن يلازم هذا التلهف فعل حركي (التأوه)، وبعد ذلك وصف طبيعة حياته التي عاشها أيام شبابه وصفاً ممتلئاً بالطرب والشعور بالسرور والبهجة (وأمنع ضيمي، وأهبط العصما، أسحب الذيل والمروط، أدني تجاري، انفض اللمم)، وكلها تحمل دلالات تعكس السرور والبهجة، وقد ساعد الطباق بين إظهار الحسرة، وإعادة ذكريات الشباب السارة على توسيع أفق الصورة وتقوية الإثارة وانفعال المتلقي. ون

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إن الطرب انفعال نفسي ممزوج بالسرور والبهجة مهما كان الباعث لهذا الانفعال سواء كان موقفاً آنياً معاشاً أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اكتفى الشاعر بذكر الماضي المشرق والمبهج فقط، أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل، وهذين النجدين سلكهما شاعر الحماسة في الدور الوظيفي للشعر الباعث للطرب وهزته.

هـ/ **التعجب** :

انفعال نفسي يتعلق بمكونات العمل الشعري المثير للدهشة والاستغراب عند المتلقي، وهو من الأمور التي ((تساعد على النظم والتركيز))[5] ، لأن البداية أمر غريب أو غير متوقع يثير الشاعر فيدفعه لقول الشعر بتراكيبه التعبيرية الممزوجة بالعاطفة المندهشة ، وذلك يلقى بظلاله على المتلقي فيثير دهشته من الموقف الذي صوره أمامه الشاعر ليحدث العجب كما حدث في نفسه، وأهم خصائص الشعر المثيرة

(1) كتاب الحماسة، ج٢/ ص٨٨.
(2) الأمم: العظيم، والصغير، وفي شرح الحماسة للتبريزي ٣/ ٨١ ((لم أفقد بالشباب أمرا هينا قريبا، ولكن فقدت به أمرا جليلا)).
(3) الميعة: الشباب، والعصم: الوعل.
(4) المروط: جمع مرط، وهو كساء من خز ونحوه والتجار هنا: الخمارون، واللمم: جمع لمة وهو ما ألم بالمنكب من شعر، انظر الحماسة ٢/ ٨٨.
(5) سبتر تسنفن ، نظم الشعر، ترجمة : عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" آيار ١٩٨١م ، ص١٢. ومارك شورد وآخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ،مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦م ، ص٣٣٨ – ٣٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للدهشة والعجب هو جماله وعليه فإن نقادنا ربطوه بالأساليب البيانية والعروضية وإن اختلفوا في جزئياته إلا أنهم متفقون حول أثر التخيل في التعجب ويعد أبرزهم الجرجاني الذي جعل إثارة التعجب نتيجة لوجود الشيء في غير مكانه، أو لادعاء الوجود لشيء غير موجود[1]، أما حازم القرطاجي فيجعل التعجب منوطاً بالتخيل[2]، والذي يهمنا هنا هو التركيز على إدهاش المتلقي وإثارة عجبه كما انفعل الشاعر واندهش فصور انفعاله ودهشته بأسلوب يدهش المتلقي ويجعله يشاركه الحدث أو الموقف ويتخيله كما عايشه الشاعر وتخيله ومن هذه المواقف المدهشة والمثيرة للاستغراب والتعجب موقف صالح بن عبد القدوس الذي صوره في قوله من [البسيط – ق: المتواتر]:[3]

قُلْ للذي لَسْتُ أَدْرِي مِنْ تَلَوُّنِهِ أَنَاصِحٌ أمْ على غِشٍ يُدَاجِيني

إِنِّي لَأُكْثِرُ مِمَّا سُمْتَني عَجَباً يَدٌ تَشُجُّ وَأُخْرى مِنْكَ تَأْسُوني

الموقف المثير للعجب والدهشة الجمع بين شيئين لا يمكن اجتماعهما (النصح، والغش)، فلا يمكن أن يجتمعا في آن واحد، وقد ربط الشاعر ذلك بالصورة البيانية، (يد تشج وأخرى تأسوني)، وذلك ما آثار دهشة الشاعر وولد عنده تساؤل كيف يمكن أن يكون من تتهم مودته ولا يوثق بإخائه ناصح.

ومن هذه المواقف المثيرة للتعجب نتيجة لوضع الشيء في غير مكانه موقف الأعشى المتمثل في قوله من [الطويل – ق: المتدارك]:[4]

فَإِنِّي وَمَا كَلَّفْتُمُوني بِجَهْلِكُمْ وَيَعْلَمُ رَبِّي مَنْ أَعَقَّ وَأَحْوبَا

لَكَالثَّوْرِ والجِنِّيُّ يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبَهُ إِنْ عَافَتِ المَاءَ مَشْرَبَا

وَما ذَنْبُهُ إِنْ عافَتِ الماءَ بَاقِرٌ وَما إِنْ تعافُ الماءَ إِلَّا لِيُضْرَبَا

المثير للتعجب في هذا الموقف حسب رأي الجرجاني السابق ذكره وجود الشيء في غير مكانه، فالشاعر تعجب مما كلف به وحمل من الذنب وهو لم يقترفه، وجعل تعجبه منوطاً بالتخيل في صورة الثور الذي يضربه الراعي كي يعود ليرد الماء فتعود باقي البقر لتشرب.

ومما سبق يمكن القول: إن التعجب انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأبرز المواقف المثيرة للدهشة والتعجب في الحماسة هي:

- ادعاء الوجود لشيء غير موجود ومنه الجمع بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا.
- والتعجب من وضع الشيء في غير موضعه.

---

(1) أسرار البلاغة، صـ١١٨

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٩١ – ٩٢.

(3) كتاب الحماسة، ج٢، صـ ١٧٨.

(4) كتاب الحماسة ، ١٨٠/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن من الملاحظ أن شاعر الحماسة يتخذ من التصوير والتخييل أسلوباً لإثبات الموقف الذي تعجب منه من جهة، وإثارة انفعال المتلقي ليشاركه في التعجب من الموقف نفسه من جهة أخرى، لذا أناط مدلول التعجب بالتخييل.

وبناء على اعتداد الانفعال النفسي أهم خصائص الوظيفة التعبيرية، فإن أهم أقسام هذه الوظيفة التعبيرية في الحماسة هي: المتعة المتمثلة في امتلاء النفس بالبهجة والسرور المتعلق بالنفع وإدراك الغايات، وقد ارتبطت في الحماسة بالفخر والفروسية، وبالاخوانيات.

- اللذة: ارتبطت في الحماسة بشهوة الطعام، الشراب، الكلام الحسن، في الجانب الحسي، وارتبطت في الجانب المعنوي بالكرم والحب والرثاء، التكرار للشيء.
- الإثارة الفنية: ترجع إلى الخصائص الفنية، وهي تتعلق بوجدان الشاعر ومشاعره والشاعر هنا لا يحاول إيصال حكم، بل التعبير عن كوامن النفس.
- الطرب وهزته: يتم التركيز في هذه الوظيفة على جانب السرور والبهجة، والمواقف الباعثة على الطرب في الحماسة: مواقف آنية معاشة، أو ذكريات قديمة سارة عاشها الفرد، وسواء اعتمد على ذكر الماضي السار وحسب أو قارن بينه وبين الحاضر والمستقبل.
- التعجب: انفعال نفسي ناتج عن موقف مثير للدهشة، وأهم المواقف المثيرة للدهشة في الحماسة :ادعاء الوجود لشيء غير موجود، ووضع الشيء في غير موضعه. ومن المقارنة بين الوظيفة التوصيلية والتعبيرية نجد أن الوظيفة التوصيلية :
- فكرية : تركز على المضامين الفكرية.
- نفعية: تسعى إلى إحداث تغيير السلوكيات عند المتلقي.
- خطابية: يتم توظيف الأساليب المدعمة بالتصريفات والحجج المبرهنة على صحة المضمون الفكري والاجتماعي.

والوظيفة التعبيرية :

- نفسية : تركز على جانب المشاعر والعاطفة.
- ذاتية : تتعلق بالدرجة الأولى بالانفعالات المتعلقة بالشاعر نفسه.
- انفعالية: تعتمد على المواقف الباعثة على الانفعال والأساليب الفنية الملفتة للانتباه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

في نهاية مطاف دراسة الأساليب البلاغية في كتاب الحماسة لأبي عبادة البحتري ننيخ الركب على أهم النتائج التي تم التوصل إليها في فصول البحث الخمسة وما طُرق فيها من الأساليب المتعلقة بالقول الشعري في موضوع البحث وهي كالآتي:

. حماسة البحتري أكثر تخصصاً وتفصيلاً في موضوع الحماسة من حماسة أبي تمام.

. الدراسة الأسلوبية قائمة على التحول الدلالي أو التركيبي أو النسقي، وذلك صلب الدرس البلاغي خصوصاً في علم المعاني وعلم البيان، وبذلك فالأسلوبية تابعة للبلاغة وفقاً لمنهاج التحول عن المعيار النمطي للغة.

. إن أغراض الخبر ومقاصده تتعلق في المقام الأول بالاتجاه الفكري للمرسل بناءً على رؤيته لما ينبغي أن يكون عليه السامع، وعلى الحالة التي عليها السامع ، وبذلك يتعلق الأسلوب الخبري بثنائية فكرية بين المرسل والمستقبل، دون انفراد السامع بهذه الميزة.

. الخبر الطلبي أكثر توظيفاً في الحماسة، ثم الابتدائي، وأخيراً الإنكاري، أما بالنسبة للتوظيف حسب العصر فهو كالآتي: الخبر الابتدائي: تقدم مخضرمو الدولتين، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الإسلاميون، ثم مخضرمو الجاهلية والإسلام، ثم العباسيون، وفي الخبر الطلبي تقدم شعراء العصر العباسي، ثم شعراء العصر الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي مع الأموي، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين. وفي الخبر الإنكاري تقدم شعراء العصر العباسي، ثم الإسلامي، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيرا المخضرمون في الدولتين، وذلك يعود إلى المعطيات التي يقوم عليها الكلام والتي تتنوع بتنوع السمات أو الخصائص الفردية للمرسل والمستقبل، واختلافها باختلاف العوامل البيئية المؤثرة في العملية الخطابية وفقاً للثقافة والعلاقات الاجتماعية المحيطة؛ لذا تفاوتت النسب بين مختلف عصور الأدب العربي مما يدل دلالة واضحة أن لكل عصر خصائصه التي تميزه عن غيره.

ـ خرج الكلام عن مقتضى الظاهر (العلم والتصديق، نفي الشك، تحويل معتقد المخاطب) في الحماسة إلى أغراض أخرى كالتوجيه، والتنبيه، والتهديد، والتوبيخ، والاحتقار، والتبكيت.

. الوضع الغالب على الخطاب في شعر الحماسة هو وضع طلب التثبت، ثم خلو الذهن، وذلك يدل على الذكاء وصفاء الذهن والحذر مع الفطنة بلا جحود، ويندر الإنكار الدال على الجحود والعناد.

. إن الألفاظ العربية قادرة على خلق شيء جديد من خلال تراكيبها شيء اسمه المفهوم أو المدلول للعبارة وهو يتغير بتغير التركيب، ويتحصل من ذلك المفهوم إيجاب الشيء أو نفيه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. الجملة الخبرية أكثر توظيفاً في كتاب الحماسة من الجملة الإنشائية .

. يعد الأمر أعلى أساليب الإنشاء حضوراً في الحماسة، يليه النهي، ثم الاستفهام، ثم النداء، ثم التمني.

ـ أكثر الشعراء تمثلا لمدلولات الأمر هم شعراء الدولة العباسية، ثم مخضرموا الدولتين، ثم مخضرموا الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الجاهلي، وأخيرا الإسلامي.

ـ الشعراء العباسيون أكثر الشعراء توظيفا لمدلولات النهي، ثم شعراء العصر الإسلامي، ثم الجاهلي، ثم الشعراء المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم المخضرمون بين الدولتين.

ـ يعد شعراء العصر الجاهلي أكثر تمثلا لمدلولات الاستفهام، ثم الشعراء المخضرمون في الدولتين، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم شعراء العصر الإسلامي، وأخيراً العباسي.

ـ يعد المخضرمون في الدولتين أكثر الشعراء توظيفا للتمني، ثم الإسلاميون، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم العباسيون، ثم الجاهليون.

ـ يعد شعراء العصر الإسلامي أكثر استخدما للنداء، ثم المخضرمون في الجاهلية والإسلام، ثم الجاهليون، ثم المخضرمون في الدولتين، وأخيراً شعراء العصر العباسي.

ـ يتميز أسلوب الخبر بأنه فكري، تصديقي، إلقائي، ويتميز أسلوب الإنشاء بأنه نفسي، حواري، تصنيفي.

ـ يتميز الحذف بأنه أسلوب يخاطب خواص الناس، كما يدل على الحذق والفطنة، ويترك للمتلقي المشاركة، وعادة يقوم مقام المحذوف . في الحماسة . شيء يدل عليه، أو لا يقيم مقام المحذوف شيء يدل عليه، بل يترك أمر إدراكه للقرائن الدالة، وهي في الحماسة: العقل والعرف، أو العقل وحده، أو ارتباط الكلام بمناسبة، أو دلالة العقل والشرع.

ـ يتميز الإطناب بأنه أسلوب يخاطب به الخاص والعام، ويفيد في الحماسة المبالغة والتأكيد، ويزيد التصور، ويدل على الفكر والعاطفة، كما يتميز بأنه إلقائي يتناسب مع الخطاب في المواطن الجامعة والحافلة.

ـ يتميز أسلوب التقديم والتأخير بأنه مرن يتشكل حسب المعطيات الفكرية، وتعبيري يأخذ في نسقه الترتيبي بمقتضيات العاطفة، وشخصي يكشف عن اهتمامات المتكلم ومقاصده وتوجهاته.

. يقوم القصر على الطباق السلبي، ويتصف بالإيجاز المعتمد على التركيب الأداتي، يستخدم في نفي الشك والتنبيه، ويعتمد على انفعالية المتكلم في الإثبات، وغالبا ما يوظف في مقام من ظهرت عليه علامات الشك والغفلة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. تأخذ نصوص كتاب الحماسة ثلاثة مستويات هي: مستوى تركيب المقطع ، وقد أخذ شاعر الحماسة في تركيب مقاطعه بأساليب الربط اللفظية والإحالية والدلالية، وأخذ بهذه الأساليب أيضا في تركيب النصوص، واعتمد في تركيب الباب على الربط الدلالي للمدلولات الجزئية التي تتعلق بالعنوان أو دلالة الكلمة المفاتيح.

. تعد الاستعارة أبرز أنواع الصورة عند شاعر الحماسة الذي يميل في استعاراته إلى التماهي متخذا من الطابع الحركي في الغالب قالبا تعبيريا مع الأخذ بطابع الثبات في هيئة الاسم. وقد أخذت الاستعارة عند شاعر الحماسة حسب الإسناد الزمني من جهة التوظيف منحا تصاعديا من العصر الجاهلي حتى العباسي، ويمثل الجانب المادي المحسوس الجانب الأكبر في مصادر الصورة، ويعد التشخيص المصدر الحسي الغالب يليه التجسيد.

ـ تنحو أكثر تشبيهات شاعر الحماسة إلى إبراز المقارنة من خلال ذكر أداة التشبيه، وتأخذ بالنسبة للتوظيف في الفترة الزمنية منحا تنازليا بعكس الاستعارة من الجاهلي إلى العباسي.

. جاءت الكناية في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة والتشبيه، ويعد التعبير عن صفة أكثر حضورا، ثم التعبير عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة وأخذت منحا تنازليا حسب الفترة الزمنية من حيث التوظيف كالتشبيه، وأعلى هذه الفترات، العصر الجاهلي، وتدرجت المراتب إلى العصر العباسي .

ـ أخذت الصورة حسب عناوين أبواب الحماسة مناح متعددة هي: المنحى التراكمي، والسردي، والتكرار المركزي.

. تقدمت البحور الرئيسة (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر) على بقية البحور الشعرية.

ـ لا يقتصر اختيار الوزن على ارتباطه بالمعنى، بل يرجع بالدرجة الأولى إلى إمكانات الشاعر الثقافية والفكرية التي صاغتها بيئته الاجتماعية بكافة مكوناتها وملابساتها، والعلاقات الشخصية، والاتجاهات العاطفية، وفقا للفترة الزمنية التي عاش فيها.

. أخذت القافية في كتاب الحماسة الطابع الفني المتعارف عليه وهو، كثرة استخدام القافية المطلقة، وقلة توظيف القافية المقيدة، كما تقدمت قافية المتواتر والمتدارك، وتأخرت قافية المترادف، وغابت قافية المتكاوس غيابا كليا، ومن الملاحظ أن المرحلة الزمنية بجميع ملابساتها البيئية العامة والخاصة ذات دور بارز في اختيار القافية .

. ارتبط الصوت بالصفة والمخرج، وقد تقدمت الأصوات المجهورة في الروي على المهموسة كما تقدمت حروف الحنك على بقية المخارج.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. تعلق الصوت المفرد في كتاب الحماسة بظاهرة الترديد، التماثل، التقابل، المجانسة، المقاربة، كما أخذ اللفظ الذي يتمثل في الترديد شكل التقارب في المجاز أو المقارنة في التشبيه، والمقابلة، والتأكيد، والتجريد، والإيغال، والمبالغة.

ـ يعد التكرار من الخصائص الفنية التي تربط الدوال بالمدلولات، وقد تعلق في الحماسة بالوظيفة أو الضرورة الشعرية.

ـ أخذ الجناس اللفظي في الحماسة درجات موسيقية متفاوتة أعلاها: رد العجز على الصدر، ثم أن يكون اللفظان المتجانسان في العجز، ثم المماثلة والمضارعة، وآخرها ما لم يطرد على المماثلة والمضارعة. وأهم وظائف الجناس: التكامل، الترادف، التناقض، الوظيفة الفنية.

. ارتبطت موسيقى التركيب أو العبارة في التقطيع العمودي بغرض الرثاء والشكوى والفخر.

ـ تعلق التقطيع الأفقي بالأشكال البديعية الآتية: الموازنة، الازدواج، المقابلة، الجمع مع التقسيم، التسميط، التسبيغ، الترصيع، لزوم ما لا يلزم، ومن الملاحظ في كتاب الحماسة، قلة الأشكال البديعية وندرتها.

ـ أخذت الوظيفة التوصيلية في كتاب الحماسة ثلاثة مراتب هي: الإيضاح بالتخصيص أو التفصيل أو الوصف أو المقارنة، والمبالغة العادية أو التجاوز في المبالغة أو الإيغال، والتحسين والتقبيح.

ـ أبرز سمات الوظيفة التوصيلية التركيز على المضامين الفكرية، وتوظيف الأساليب الخطابية المدعمة بالتصديقات والبراهين من أجل تغيير سلوكيات المخاطب.

ـ أهم خصائص الوظيفة التعبيرية : الإمتاع الذي ارتبط في الحماسة بالفخر والفروسية والأخوانيات، واللذة المرتبطة بالطعام والشراب والكلام والكرم والحب والرثاء وتكرار الشيء، والإثارة الفنية، والطرب وهزته القائم على مواقف آنية معاشة أو ذكريات قديمة سارة، والتعجب القائم على الادعاء لشيء غير موجود، أو وضع الشيء في غير موضعه.

ـ أهم وظائف الخصائص الفنية التركيز على الجانب العاطفي، وتتصف بأنها ذاتية ترتبط بانفعالات الشاعر التي تعتمد على الموقف الباعث للانفعال والتعبير عنه بأساليب ملفته للانتباه.

تكاد تكون هذه أهم النتائج التي تمخض عنها البحث، ولا يمكن القول: إنه قدتم رصد جميع الظواهر البلاغية والخصائص الأسلوبية والأشكال الفنية، لذا أوصي الباحثين من بعدي بمتابعة الدراسة لكتاب الحماسة من جميع النواحي وسبر أغواره بالبحث والتقصي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفهارس

- فهرس الآيات .
- فهرس القوافي .
- فهرس الأعلام .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الآيات

الآية	السورة	رقم الآية	الصفحة
﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا اللَّهُ أَوْ تَأْتِينَا آيَةٌ كَذَٰلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِم مِّثْلَ قَوْلِهِمْ تَشَابَهَتْ قُلُوبُهُمْ قَدْ بَيَّنَّا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ ﴾	البقرة	١١٨	١٥٥
﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾	النساء	١٥٧	١٥٥
﴿ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيماً غَفُوراً ﴾	الإسراء	٤٤	٢٧٦
﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾	مريم	٤	
﴿ أَفْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَم بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ وَالضَّلَالِ الْبَعِيدِ ﴾	سبأ	٨	
﴿ إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ (١٤) قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَٰنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ (١٥) قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ (١٦)	يس	١٤. ١٥	
﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾	الزمر	٧٤	
﴿ إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ	المنافقون	١	

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المطلع	القافية	الشاعر	البحر	رقم الصفحة
قافية الهمزة المضمومة				
أتترك عارض	براء	نهشل بن حري	الوافر	١٠٧
جنا العداوة	أبناء	طارق بن ديسق	البسيط	١٠٤
الهمزة المكسورة				
ليس من مات	أحياء	صالح بن عبد القدوس	الخفيف	١٢١
الباء الساكنة				
أما العتاب	نساب	عمرو بن معدي كرب	مخلع البسيط	٢٤٧
بجلي منك	أرب	شريح بن عمران اليهودي	الرمل	٢٦٨
الباء المفتوحة				
أصبح ربي	الطلبا	ربيعة بن مقروم	المنسرح	١٣٤
أما إذا استغنيتم	المشتكى	حبيش الهمداني	الكامل	٢٥٣
إن يشب مفرقي	حروبا	عبيد الله بن قيس الرقيات	الخفيف	٢٥٦
بأن لا تأن	تقربا	الأعشى	الطويل	٢٥٧
خطاب معضلة	بابا	الخنساء	البسيط	٢٨٣
سأوصي بصيراً	جربا	الأعشى	الطويل	٢٦٦
فإني وما	أحوبا	الأعشى	الطويل	٣٠٦/١٦٩/٥٠
فالحمد حلته	هابا	الخنساء	البسيط	٢٦٣/٢٥٨/١٨٨
وعدت فلما	أقربا	عبد الرحمن بن حسان	الطويل	١٦٥
ومن يغترب	مسحبا	الأعشى	الطويل	٢٨٠
الباء المضمومة				
إذا كان	ركائبه	بشار بن برد	الطويل	٦٤
إذا ما خلوت	رقيب	صالح بن عبد القدوس	الطويل	٢٤٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ألا أيها الباكي	ترهب	عبد المسيح بن مؤهب	الطويل	٢٥١
أما العتاب	نساب	عمر بن معدي كرب	مخلع البسيط	٢١٣
جيران سوء	تعايب	عبيد الله بين قيس الرقيات	مجزؤ الكامل	١٦٣
ساعد بأرض	غريب	عبيد بين الأبرص	مخلع البسيط	٢١٣/٢٦٥
الظلم فرق	تغلب	طرفة بن العبد	الكامل	٥٤
عصاني فلم	عواقبه	المتلمس الضبعي	الطويل	١٢٣
فإن يعي	مذاهبه	عبيد الله بن الحر الجعفي	الطويل	٥٠
قد يبعث	تصبب	طرفة بن العبد	الكامل	٣٣
ماذا ترجي	كاذبها	عدي بن زيد	المنسرح	١٣٦
من الناس	أقرب	صالح بن عبد القدوس	المتقارب	١٠٤
هل لي	عجيب	الأخيف بي مليك	الكامل	٢٣٩
وهل يقعد	يضرب	المسيب بن علس	المتقارب	١٨٨/٢٦٥

الباء المكسورة

أبلغ شهاباً	الكتب	النجاشي الحارثي	البسيط	٦٢/٢٥٧
إذا مسه الشر	يعجب	النابغة الجعدي	المتقارب	٢٦٢
إذا ما فررنا	مناكب	قيس بن الخطيم	الطويل	٢٤/٢٨٩
ارعى الأمانة	الأنكب	كعب بن زهير	الكامل	٣٨
أظن جهلكم	لجب	مالك بن حارث النخعي	البسيط	٢٦٤
أعلي تقتحم	أصحابي	علي عليه السلام	الكامل	٧٠
إن شيب الرأس	تصابي	يحيى بن زياد	المديد	٢٤٦
إنما الشيب	عتاب	يحيى بن زياد	المديد	٦١
إني لباك	طربي	مطيع بن إياس	المنسرح	٣٦
تقطع أحشائي	سواكب	سلمة بن عياش	الطويل	١١١
تهدي الوعيد	اقترب	النجاشي الحارثي	البسيط	٦٢
حلفت على	قارب	حاجز بن عوف	الطويل	٢٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خفضت له	مجرب	مكرز بن حفص القرشي	الطويل	٩٥
ذهب الشباب	يكذب	خشرم بن زيد البلوي	الكامل	٦١
سلام على	وهب	حلحلة الفزاري	الطويل	١٨٠/٩٤/٨٦
فإن لم	ترقب	النابغة الجعدي	المتقارب	٥٢
فغير الشد أغاثني	الأكاذب	عوف الأزدي	الطويل	١١٢
فلما رأيت	ملحب	مكرز بن حفص	الطويل	٢٥٦
فيا ابني لؤي	نسب	ضرار بن الخطاب القرشي	الطويل	١٢٣
كان إذا نمت	رتب	مطيع بن إياس	المنسرح	٦٣
لعمري ما شتمي	دبيب	هدبة بن الخشرم	الطويل	١٢٨/١٠٨
لما رأيب المرء	الملحب	أمية ابن أبي مكرز	الطويل	١٣٠
ليت الشبيبة	يغب	الكميت بن زيد الأسدي	البسيط	٧٤
ما زلت أصنع	للمشيب	ثعلبة بن موسى	الكامل	٢٤٩
ما لجدي	تعذيبي	أبي نوفل	الخفيف	١٣٦
هل للشباب	منقلب	الكميت بن زيد الأسدي	البسيط	٧٤
وكن رجلا	جانب	منظور بن الربيع العامري	الطويل	١٤٤
ولا يحسبون	لازب	النابغة الذبياني	الطويل	٢٦٢
ولقد لبستكم	الأوصاب	حضرمي بن عامر الأسدي	الكامل	٢٦٨/٢٦٤
ومقامة	أبواب	عباد بن عبد عمر	الكامل	٢٦٧
ومن يك ثقلا	واجب	عمرو بن ضنة	الطويل	٢٥٥
يا لهف نفسي	اكتئابي	مطيع بن إياس	مخلع البسيط	٣٠٤/٢١٣

التاء المضمومة

أريدوني	بقيت	ضمرة بن جابر الحنفي	الوافر	٢٨٤
ينفع الطيب	خبيت	السموءل بن عادياء	الخفيف	٢٩٨

التاء المكسورة

ليس آت ببعيد	يأتي	عبد الله بن عبد الأعلى	مجزؤ الرمل	١٢٢/٨٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثاء المكسورة

أبادر بالمال	رائث	وهب بن عبد مناف	المتقارب	٢٩٩

الجيم المكسورة

ألم تك	حجاج	عبد الله بن معاوية	الوافر	٨٤

الحاء المفتوحة

والكر بعد الفر	نطاحا	سعد بن مالك البكري	مجزؤ الكامل	٢٥٩

الحاء المضمومة

من ذا الذي	أفرح	أبو الأسود الكناني	الكامل	٢٩٦
هو العسل	ذرارح	كثير بن عبد الرحمن	الطويل	١٦٢
وإن ابن عم	جناح	قيس بن عاصم	الطويل	٢٤٥
ولما قضينا	ماسح	غير معروف	الطويل	٢٢١

الحاء المكسورة

أخاك أخاك	سلاح	قيس بن عاصم	الطويل	٢٤٦/٢٩٤
إذا ناجى	مناجي	عبد الله بن معاوية	الوافر	٨٧
ألا لا تأخذوا	السلاح	امرأة من ضبة	الوافر	١٨٠
وقولي كلما	تستريحي	عمرو بن الإطنابة	الوافر	٨٥/١٢٧/٢٥٩

قافية الدال الساكنة

لا يضر العجز	وكد	امرئ القيس	الرمل	٢٣٩
بذل الجميل	أحد	سلمى بنت الأحجم	البسيط	٢٦٣

قافية الدال المفتوحة

ليس الجمال	بردا	عمرو بن معدي كرب	مجزؤ الكامل	٣٣
كم من أخ	لحدا	عمرو بن معدي كرب	مجزؤ الكامل	٢٦٩
فإن أكلوا لحمي	مجدا	المقنع الكندي	الطويل	٢٦٩/٣٠٢

قافية الدال المضمومة

إذا قال أوفى	مواعده	زهير بن أبي سلمى	الطويل	١٦١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا نلت مالاً	ورد	أبو الأسود الكناني	الطويل	٢٤٥
بالوا مخافتها	أخمدوا	الطرماح	الكامل	٤٢
ترجو الغلام	عود	الربيع بن حقيق اليهودي	البسيط	٢٨١
دعوت بني قحافة	ورود	أنس بن مدرك الخثعمي	الوافر	٥٩
وإن على شاطئ	افتدوا	الوليد بن يزيد	الطويل	٨٧
وإني للباس	حسود	مزرد بن ضرار	الطويل	٤٩
ولا أشتري	أنكد	حاتم الطائي	الطويل	٢٥٠

قافية الدال المكسورة

إن يغبطوا	النفد	لبيد	المنسرح	٢٥٦
إن ينب	واجد	الفرزدق	الطويل	٢٥٨
عن المرء	مقتدي	عدي بن زيد	الطويل	٤٥
فكأنما في المال	حصاد	كعب الأشقري	الكامل	١٣٤
لحفظ المال	زاد	المتلمس الضبعي	الوافر	٣٨
ما يؤمن المرء	الممهد	العباس بن مرداس السلمي	الطويل	١٤٦
وصاف إذا	الود	صالح بن عبد القدوس	الطويل	٢٤٠
ولا يقيم	والوتد	المتلمس الضبعي	البسيط	٩٤

قافية الراء الساكنة

بكرا	التبكير	بشار بن برد	الخفيف	٤٨
فمسر الخير	بشر	صالح بن عبد القدوس	الرمل	٢٤٦
وإنك إذ تغتال	وزر	عويف القوافي	الطويل	٢٤٧
ونشرب رنق	الكدر	إسماعيل بن يسار	الطويل	١٨٥

قافية الراء المفتوحة

أصبحت	يفرا	الربيع بن ضبع الفزاري	المنسرح	١٠٩
أمسى شبابك	عبرا	الأحوص	البسيط	٩٢
أهان وأقصى	قسرا	حارثة بن بدر التميمي	الطويل	٧١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا الذي	حرة	ابن مطيع	مشطور الرجز	٢٥٤
بليت وأفناني	عشرا	عميرة بن هاجر	الطويل	١٨١/٣٦
حلو ملاينتي	الخمرا	غير معروف	البسيط	٢٤٦
عاش دهراً	عثورا	يحيى بن زياد	المديد	٢٤٦
وما يدرك	شمرا	أبو العطاء السندي	الطويل	١٧١
يشك عليك	أدبرا	قتيبة بن الأسدي	الطويل	٢٤٦

قافية الراء المضمومة

أبلغ لديك	معتبر	عبد الله بن الحشرج	البسيط	١٣٥
إذا ما تدبرت	عورها	المثقب العبدي	الطويل	٢٤٥
أقول لنفس	صبر	ليلى بنت سلمة	الطويل	٧٢
أكاشح أقواما	مكاشر	عمرو بن جابر الحنفي	الطويل	١٢٨
إن الأمور	لا بطر	ضرار بن الأزور	البسيط	٧٠
أيها الشامت	موفور	عدي بن زيد	الخفيف	١٠٦
تفكروا هل	الغير	ضرار بن الأزور	البسيط	٧٠
جمعت ضبرا	لا تذر	النجاشي الحارثي	البسيط	٨٦
ذررت	الذر	غير معروف	مشطور الرجز	٢٦٤
رأيت زهيرا	أبادر	ورقاء بن زهير	الطويل	٢٦٧
سائل بني يربوع	خابر	مسعود بن عبد الله الأسدي	الكامل	١٤٦
عليك برأس	متدبر	أبو زبيد الطائي	الطويل	٢٣٩
فإن جزعنا	صبر	أعشى باهلة	البسيط	١١١
فإن يكفرونا	يشكر	الأحمر بن شجاع	الطويل	١١٣
فتى لا يعد	كبر	سلمة بن زيد	الطويل	١١٣
فصبرا	ماطره	نهشل بن حري	الطويل	٦٠
ففرج عني الله	غدر	نافع بن خليفة	الطويل	٩٧
فيوم علينا	نسر	النمر بن تولب	المتقارب	٢٦٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قالت وكيف	عذار	الفرزدق	الكامل	١٨٥
كنا كأنجم ليل	القمر	صفية الباهلية	البسيط	١٦٩
لعمرك	معاير	ليلى الأخيلية	الطويل	١٠٤
ما بات من	موتور	أمية بنت ضرار	البسيط	١٨٦
متى يشبمل	قثير	عبد الله بن المخارق الشيباني	الطويل	١٣٣
وابيضاض	نذير	عدي بن زيد	الخفيف	١٨٤
والإثم من شر	أمر	زهير بن أبي سلمى	المنسرح	٢٨٠
وإني لتراك	أستثيرها	شبيب بن البرصاء	الطويل	١٢٠
وبنو الأصفر	مذكور	عدي بن زيد	الخفيف	١٨٤
والشر	الشر	غير معروف	مشطور الرجز	١١٧
وقوم من	جمر	حسان بن ثابت	الطويل	٢٨٥
يا قيس عيلان	العصافير	زفر بن الحارث العامري	البسيط	٣٧/٧٧/١٨٠/٢٤٦

قافية الراء المكسورة

إذا ازور	مدبر	عامر بن الطفيل	الطويل	٦٠
أرى النجوم	منتصر	تميم العامري	البسيط	٢٨٢
أعيني	نزر	الخنساء	الطويل	١٢١
ألا ياعين	نزر	الخنساء	الوافر	٧٧
إن تغدروا	السخبر	حسان بن ثابت	الكامل	٢٥٠
بكر المشيب	بنار	بيهس بن عبد الحارث	الكامل	٩٩/٢٤٠
الحرب أحلى	تصغير	الربيع بن زياد العبسي	البسيط	٢٨٨
فلا يبعدن قبر	قطر	الخنساء	الطويل	٦٧
فلا يبعدنك	حاسر	ليلى الأخيلية	الطويل	٦٦
فما رقد	حافر	مزرد بن ضرار	الطويل	١١٢
فما الظبي	الظفر	حاجز بن عوف الأزدي	الطويل	١٦٥
كأنهما والآل	غمر	الأخطل	الطويل	١٦٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كقصير	قصير	عدي بن زيد	الخفيف	٢٥٢
نظرت وركن	ناظر	ليلى الأخيلية	الطويل	٩٩
هلا ثأرتم	خنازير	زفر بن الحارث العامري	البسيط	٧٥
وأترك الأمر	مسرور	مقاعس الكلابي	البسيط	٢٦٥
وأدبر	الذعر	مالك بن حريم الهمداني	الطويل	٣٥
وفينا وإن قلنا	نشر	طارق بن ديسق التميمي	الطويل	٩٩
وكن رجلا	زاجر	المرار بن سعيد الأسدي	الطويل	١٤٤
ولا تعدي عزاء	صبري	الخنساء	الوافر	٦٧
ولقد علمت	مبصر	عبد الله بن سليم الأزدي	الكامل	٢٥٠/٩٨
ولن أصالح	قار	الخنساء	البسيط	١٨٧
يا أيها الشامت	عار	حارثة بن بدر التميمي	البسيط	٧٦
يا حر	عمري	تميم بن أبي مقبل العامري	البسيط	٢٦١/١٢٩

قافية السين المضمومة

لا تأخذن ضيما	أملس	المتلمس الضبعي	الطويل	١٢٨

قافية السين المكسورة

الشيخ لايترك	رمسه	صالح بن عبد القدوس	السريع	٣٤
ياأيها الدارس	درسه	صالح بن عبد القدوس	السريع	٧٨

قافية الضاد المكسورة

ألم تر أني	مفضي	أبو الأسود الكناني	الطويل	٢٣٩/٧٠
عذير الحي	الأرض	ذو الإصبع العدواني	الهزج	١٦٣

قافية العين المفتوحة

فقلت له	تتصدعا	أبو الأسود الكناني	الطويل	٦٣
كذبتم وبيت الله	نضبعا	عمرو بن الأسود التميمي	الطويل	٢٦٨
وعوراء من قيل	مشبعا	مضرس بن ربعي	الطويل	٢٤٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قافية العين المضمومة

إذا مات منا	بارع	الربيع بن حقيق اليهودي	الطويل	١٦٧
إن الذي	منقع	عبده بن الطبيب	الكامل	٢٨٧
فإنك كالليل	واسع	النابغة الذبياني	الطويل	١٦١
فصبرت عارفة	تطلع	عنترة	الكامل	٢٤٥/٨٦
للمنذرين	**ينزع**	النابغة الذبياني	الكامل	١٦٧
وإذا المنية	تنفع	أبو ذؤيب الهذلي	الكامل	١١٢
وأنت امرئ	فاجع	أبي الدبية الطائي	الطويل	٢٦٩
والشيب زين	يبدع	طريح بن إسماعيل	الكامل	٢٨٩
وما المرء	ساطع	لبيد	الطويل	٢٨١
ونحن أناس	يمنع	كعب بن مالك الأنصاري	الطويل	١٠٩
يمضي الغموس	مقدع	بلال بن جرير	الكامل	٢٤٩
يزيد يزيد الخير	أسفع	زياد الأعجم	الطويل	٢٥٩

قافية العين المكسورة

قد حصت	تهجاع	أبو قيس الأنصاري	السريع	٤٥

قافية الفاء المضمومة

إن الشباب	ينكسف	نابغة بني شيبان	البسيط	٢٩٠
مضى قدما	مواقف	هدبة بن الخشرم	الطويل	٣٥

قافية الفاء المكسورة

بني عمنا	الإلف	عبده بن الضجاك	الطويل	٦٥/٦٢
حليف الندى	حليف	ليلى بنت طريف	الطويل	٢٤٨
فلا تجزعا	شريف	ليلى بنت طريف	الطويل	٢٥٢/٦٧

قافية القاف المضمومة

أنا ما تعلمين	خليق	الجواس بن قعطل	الخفيف	٧٨
هل يسمعن	ينطق	قتيلة بنت النضر	الكامل	١١٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تأمن يطرق	عبد الرحمن بن حسان	الطويل	٢٤٧
ومن شر ينفق	أبي زبيد الطائي	الطويل	١٢٢
ولقد أمنح مذاقه	يحيى بن زياد	الخفيف	٢٥٥

قافية القاف المكسورة

أبيت الذي مفرق	أبي زبيد الطائي	الطويل	٨٥
تلاقينا حنيق	المفضل العبدي	الوافر	٢٦٦

قافية الكاف المفتوحة

فأقربهم إليكا	عبد الله بن عمرو القرشي	الوافر	٢٦٢
لا تقطعن إدراكها	دعامة بن جسر	الكامل	١٧٨
وما ذاك سؤالك	الأعشى	الطويل	١٧٩

قافية الكاف المكسورة

ذهبت وكان مالك	أبو الأسود الكناني	الطويل	١٤٧/٣٣

قافية اللام الساكنة

فلا يدعني أعجل	عبد الرحمن بن زيد العذري	الطويل	٢٥٣
وإذا جوزيت الجمل	لبيد	الرمل	١٢٣

قافية اللام المفتوحة

إن التي سام عدولا	بشامة بن الغدير	المتقارب	١١٠
إني سأوصي عدلا	مسحل العقيلي	البسيط	٩٣
فاشرب هنيئا محلالا	أمية بن أبي الصلت	البسيط	٩٨
فإن الدقيق ذل	أنس بن مساحق	المتقارب	٢٦٩
فكونوا أقبلا	الأعرج بن مالك المري	الطويل	٥٩
هو المرء مثالها	كثير بن عبد الرحمن	الطويل	١١٠
ورب كلام فعجلا	هدبة بن الخشرم	الطويل	٣٨
ولا تهن خوله	عبدالله بن معاوية	المنسرح	١٣٥
وليس أخوك مقبلا	أوس بن حجر	الطويل	٣٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ياأبا الصلت	يقولا	عمرو بن شأس الأسدي	الخفيف	٧٧
يرمي إلي	ذللا	ربيع بن أبي الحقيق	البسيط	١٣٥

قافية اللام المضمومة

إذا شئت	أوائله	عمرو بن مالك البجلي	الطويل	٢٧٩
أرى الأثل	غوائله	زينب بنت الطثرية	الطويل	١٣١/١٣٠
أعبد الملك	آكل	جواس بن قعطل الكلبي	الطويل	٧٧
ألا فاسقيا	نازله	مرة بن محكان	الطويل	٢٩٩
ألم تر المرء	تنتضل	طريح بن إسماعيل	البسيط	١٧٤
إني أبى الله	جبل	المثلم بن عمرو	المنسرح	٢٩٨
تعز عنها	تضليل	عبده بن الطبيب	البسيط	٦٣
علام جدت	عقابيل	يزيد بن الحكم	البسيط	٢٥٣/٧٠
فلما رأيتم	الأكل	بشر بين صفوان الكلبي	الطويل	٦٦
كانت مواعيد	أباطيل	كعب بن زهير	البسيط	١١٧
لاتلتمس	عواذله	حارث بن بدر التميمي	الطويل	١٤٥
لنعم الفتى	توائل	ليلى الأخيلية	الطويل	٣٠٠/٢٦٠/٩٢
ليس الجديد	يصل	القطامي	البسيط	١١٨
نزل المشيب	سبيل	الأحوص	الكامل	١٧٦
الناس من	الهبل	القطامي	البسيط	٣٠٠
هممت ولم	حلائله	ضابئ بن الحارث البرجمي	الطويل	١٤٥
وإذا توعر	أسهل	يحيى بن زياد	الكامل	١٧٧
وإن افتقادي	خليل	علي عليه السلام	الطويل	١٠١
وإن سؤتني	مقبل	معن بن أوس المزني	الطويل	٢٤٧
وإني وإياهم	قائله	نصيب بن رباح	الطويل	٤٥
والشيب	فلل	طريح بن إسماعيل	البسيط	١٦٢
وكنت إذا	أفعل	معن بن أوس المزني	الطويل	١٨٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعمر الإله مقال	أبي زبيد	الخفيف	٢٥٤/٢٩٤
ولقد أراني جميل	الأحوص الأنصاري	الكامل	٣٠٣
وما سابق أنامل	أبو الأسود الكناني	الطويل	٢٥٦
وما يبلغ أفضل	رجل من بني الحارث	الطويل	٢٤٩
وما يفعلوا قبل	زهير بن أبي سلمى	الطويل	١٠٧/١٦٧
يا نفس لا الأجل	قطري بن الفجاءة	المنسرح	٢٥٨
يقدمك مهول	مقبس بن صبابة	الطويل	٢٤٨

قافية اللام المكسورة

إني أنا فلل	رفيع بن أديل	البسيط	٢٨٤
حلت لي شاغل	امرئ القيس	السريع	٢٩٦
سئمت للرجال	منقذ الهلالي	الوافر	٢٨٩
صليب محز خضل	عبد الرحمن بن حسان	الطويل	٢٤٢
عليك بتقوى مطول	أعشى باهلة	الطويل	٦٠
فإن تغرموني عواسل	نهشل بن حري	الطويل	١٧٤
فحسبك حال	منقذ الهلالي	الوافر	.....٢٥٣
كرهوا الذليل	حسان بن ثابت	الخفيف	٤٢
كيف أشري اعتدال	الكميت بن زيد	الخفيف	٧٢
لئن أنتم كحل	عبد الرحمن بن دارة	الطويل	٢٨٦
لعمرك قتل	هبيرة بن أبي وهب	الطويل	٤٦
لو كان سيء مأسل	لبيد	الكامل	١٣٧
ملأت عليه حابل	الطرماح	الطويل	١٦١
وأكرم بها منازل	عبيد الله بن الحر الجعفي	الطويل	٨٧
وبيعوا نبل	عبد الرحمن بن دارة الفزاري	الطويل	٩٧
ولكل من بال	الكميت بن زيد	الخفيف	٢٥٣
ولكن خليل دخيل	كثير	الطويل	٢٥٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليس خليلي خليل	كثير	الطويل	٣٠٠/٢٣٩

قافية الميم الساكنة

أنى دعوت المرقم	حاتم الطائي	مجزؤ الكامل	٢٦٧
فإذا قلت خلف ذم	المثقب العبدي	الرمل	٤٦
فثوى ليس ورجم	إسماعيل بن يسار	الرمل	٢٥٧
وقعودي الكلم	ابن مقبل	الرمل	١٧٧
يا ابنة الرحال الرقم	ابن مقبل	الرمل	٢٦٥

قافية الميم المفتوحة

أبينا فلا مقوما	الشداخ بن عوف الكناني	الطويل	٩٥
إذا شئت غشمشما	حاتم الطائي	الطويل	٢٤٣
إن أكن	يحيى بن زياد	الخفيف	١٦١
أهن في مقسما	حاتم الطائي	الطويل	٢٩٩
من مبلغ مظالما	الزبرقان بن بدر	الطويل	٧١
نفسك مكرما	غير معروف	الطويل	١٠٤
ويفرج عنه الثلما	الأحوص	الطويل	١٧٥
يا لهف أمما	عمرو بن قميئة	المنسرح	٣٠٤

قافية الميم المضمومة

أطب من هيم	تأبط شرا	الوافر	١٠٥/٧٠
عروف الكرام	قتادة بن طارق الأزدي	الوافر	٣٧
علوت بذي أكارم	الحارث بن ظالم المري	الطويل	١٤٦/٣٧
لاتنه عن عظيم	المتوكل الليثي	الكامل	١٣٦
لا ينبت السلم	الكميت	البسيط	١٦٧
وإن ظنون جهام	صالح بن عبد القدوس	الطويل	١٦١
وما غنم يظلم	صالح بن عبد القدوس	الطويل	٨٣
ومن يبتدع خيمها	سليمان بن المهاجر	الطويل	٢٤١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول لي عكوم	تأبط شرا	الوافر	١٧٩

قافية الميم المكسورة

أسل على حتمي	الطفيل بن عمرو الأزدي	الطويل	٦٩
ألم تعلمي صوارم	رؤاس بن تميم	الطويل	٨٤/٧٨
أو لم تر عظيم	لبيد	الكامل	١٠٦
فلما أبى عزم	عير معروف	الطويل	٢٥٣
فلن اصالح إبهامي	الزبرقان بن بدر	البسيط	١٨٠
فلو أنني سهام	عمرو بن قميئة	الطويل	٧٥
كأني وقد لجامي	عمرو بن قميئة	الطويل	٧٢
لا تتركن مجمجم	هبيرة بن طارق اليربوعي	الطويل	٢٦٦
لا ينبت السلم	الكميت [[[[[[[[[[	البسيط	١٦٧
لسان الفتى الدم	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٢٥٠
له خلقان مطعم	يحيى بن زياد	المتقارب	١٧٨
مددت أعلم	يحيى بن زياد	المتقارب	٢٥١
من مبلغ أتأثم	عدي بن حاتم	الطويل	٢٩٥
ناق إني إسلام	مويلك بن عقفان السدوسي	الخفيف	٨٥
وأصبح النسم	غير معروف	الطويل	٥٨
وحلبت علم	الحارث بن وعلة	الكامل	١٧٧
ومات أبي الأراقم	الفرزدق	الطويل	١٦٤
ومنم ينمي	يحيى بن زياد	الرمل	٨٨
ومن يبغ والفم	المتلمس الضبعي	الطويل	١٨٦
يذكرني الفم	عدي بن حاتم	الطويل	٢٦٠

قافية النون المفتوحة

شيخ كبير ألونا	النابغة الجعدي	الكامل	٢٦٢/٩٤
كأن الصقر خفينا	عمرو بن أحمر الباهلي	الوافر	٦٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصاحبين	القرنا	يحيى بن زياد	البسيط	٢٤١
ولقد كان	آخرون	أبو دؤاد الإيادي	الخفيف	٢٥٧

النون المضمومة

إنما الرمح	سنان	عبد الرحمن بن حسان	الخفيف	١١٩
الشيب	رهين	رجل من بني الحارث	الكامل	٢٨٩
الصمت	يشينه	يحيى بن زياد	مجزؤ الكامل	٤٢
يسير	عيون	قرط بن قدامة الكلبي	الوافر	١٣٦

قافية النون المكسورة

أخو	شئوني	سحيم بن وثيل التميمي	الوافر	١٨١
إذا كان	الزمان	عمرو بن عبد يغوث	الوافر	٢٦٤
أدنيته	مستمكن	عبد الملك بن مروان	الكامل	٢٤٠
ألا يالقومي أخداني		الربيع بن ضبع الفزاري	الطويل	٢٥٢
ألا ياليت	تمني	عيرمعروف	الوافر	٢٥٣
أنا ابن	تعرفوني	سحيم بن وثيل	الوافر	٨٧
أنا ابن	جبيني	سحيم بن وثيل التميمي	الوافر	١٦٠
إني لأكثر	تأسوني	صالح بن عبد القدوس	البسيط	٤٩
أيواعدني	دوني	عمرو بن معدي كرب	الوافر	١٠٧
فأجبتها	أزمان	عمرو بن مفروق العدوي	الكامل	١٢٢
فلا وأبيك	يميني	المثقب العبدي	الوافر	٣٠١
قل للذي	يداجيني	صالح بن عبد القدوس	البسيط	٣٠٥/١٠٦
لا أكثر	يكفيني	ثابت بن قطنة	البسيط	٤٣
لايمنع	كانا	هبيرة بن جناب [[[[[[[[	البسيط	٩٦
وإنما قوة	للسان	كعب بن مالك	البسيط	١٢٠
وإياك	كفنان	عمار بن مزاحم	الطويل	٢٥٧
وما ذا	أربعين	سحيم بن وثيل	الوافر	٧١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قافية الهاء الساكنة

أبني	بنية	زهير بن جناب الكلبي	مجزوء الكامل	٢٥٢

قافية الياء المفتوحة

أخوان	هوى	الأسعر الجعفي	الكامل	٢٥٥
ألم تعلموا	يباديا	منظور بن البيع العامري	الطويل	١٤٤

قافية الياء المكسورة

ألا ليت	ولا ليا	تميم بن عداء الطائي	الطويل	٧٤
تصافح	منطوي	يزيد بن الحكم	الطويل	٣٥

فهرس الأعلام

أ

إبراهيم أنيس. ٢١١/ ٢٢٢/ ٢٢٣

ابن الأثير. ١٥٤

الأحمر بن شجاع. ١١٢

الأحوص الأنصاري. ٩٢/ ١٧٥/ ١٧٦/ ٣٠٣

الأخطل. ١٦٩

الأخيف بن مليك. ٢٣٩

أرسطو. ٢٨/٤٨/١٥٣/١٧١/٢٨٨

الأسعر الجعفي. ٢٥٥

إسماعيل بن يسار. ١٨٥/ ٢٥٧

أبو الأسود. ٣٣/ ٦٣/ ٧٠/ ١٧٤/ ٢٣٩/ ٢٤٥/ ٢٥٦/ ٢٩٦

ابن أبي الأصبع ٩١

ذو الأصبع العدواني. ١٦٣

الأعرج بن مالك المربي. ٥٩

أعشى باهلة. ١١١

الأعشى. ٥٠/ ١٦٩/ ١٧٩/ ٢٥٦/ ٢٦٦/ ٢٨٠/ ٣٠٦

الأعلم. ١٢

أفلاطون. ١٥٣/ ٢٩٣

امرئ القيس ٢٣٩/ ٢٩٦

أمية بن أبي الصلت. ٩٨

أمية بنت ضرار. ١٨٦

أمية بن أبي مكرز القرشي. ١٣٠

أنس بن مدرك. ٥٩

أنس بن مساحق. ٢٦٩

أوس بن حجر. ٣٢

ب

الباقلاني. ١٥٣

بالي. ٢٣/ ٢٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البحتري. ١١/ ١٢/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ٥٢
/٥٧ ١٠٥ ١٩٦/ ١٩٨/ ٢٣٨/ ٢٥٣/ ٢٩٠/
بشار بن برد. ٤٧/٤٨/ ٦٤
بشر بن صفوان. ٦٦
بشر بن المعتمر. ١٩/ ٢٠
بشامة بن الغدير. ١١٠
البغدادي. ١١
بلال بن جرير. ٢٤٩
بيهس بن عبد الحارث الغطفاني. ١٠٠/ ٢٤٠
ت
تأبط شرا. ٧٠/ ١٠٥/ ١٧٩
أبو تمام. ١١/ ١٢/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٦/
تميم بن عداء الطائي. ٧٤
تميم بن أبي مقبل العامري. ١٢٩/ ١٧٧/ ٢٦١/
٢٦٥/ ٢٨٢
ث
ثابت بن قطنة. ٤٣
ثعلب. ٢٨
ثعلبة بن موسى. ٢٤٩
ج
الجاحظ. ١٩/ ٢٠/ ٣٠/ ١٥٣/ ١٧٠
الجرجاني. ١٩/ ٢١/ ٢٢/ ٨٤/ ١٠٢/ ١٠٥/
١٠٦/ ١١٦/ ١١٩/ ١٢٠/ ١٢٧/ ١٥٤/ ١٥٥/
١٧٠/ ١٧٢/ ١٨٢/ ١٨٧/ ٢٣٧/ ٢٥٣/ ٢٨١
جساس بن مرة. ٥٤
ابن جني. ١٠٢/ ١١٥
جواس بن قعدل الكلابي. ٧٧/ ٧٨
جوستاف. ٢٢
رفيع بن أديل. ٢٨٤
ح
حاتم الطائي. ٢٤٣/ ٢٥٠/ ٢٩٩
حاجز بن عوف الأزدي. ١٦٥/ ٢٦٦
حارثة بن بدر التميمي. ٧١/ ٧٦/ ١٤٥
الحارث بن ظالم المري. ٣٧/ ١٤٦
الحارث بن وعلة. ١٧٧
حازم القرطاجني. ٢٨٧
حبيش بن عبدالله الهمداني. ٢٦٢
حسان بن ثابت. ٤١/ ٢٥٠/ ٢٨٥
حضرمي بن عامر الأسدي. ٢٦٨/ ٢٦٤
ابن حمزة. ١٥٤/ ١٦٤/ ٢٣٨
حلحلة الفزاري. ٨٦/ ٩٤/ ١٨٠
الحلي. ١٢
خ
خشرم بن زيد البلوي. ٦١
ابن خلدون. ٢٧٥
خلف الأحمر. ٤٧/ ٤٨
الخليل بن أحمد. ٨٣/ ١٠٢/ ٢٢٢/ ٢٢٦
الخنساء. ٦٧/ ٧٧/ ١٢١/ ١٧٨/ ١٨٧/ ٢٥٨/
٢٦٣/ ٢٨٣
د
أبو دؤاد الإيادي. ٢٥٧
أبو الدبية الطائي. ٢٧٩
دعامة بن جسر. ١٨٧
دي سوسير. ٢٣٧
ذ
أبو ذؤيب الهذلي. ١١٢
ر
رؤاس بن تميم. ٧٨/ ٨٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ربيع بن حقيق اليهودي. ١٣٥/ ١٦٧/ ١٩٦/ ٢٨١
الربيع بن زياد العبسي. ٢٨٨
الربيع بن ضبع الفزاري. ١٠٩/ ٢٥٢
ربيع بن مقروم الضبي. ١٣٤
ابن رشيق. ٣٠/ ٩٠/ ٩١/ ١٥٤/ ٢٩٣
الرماني. ٨٣/ ١٥٤
ريفاتير. ٢٤
ز
الزبرقان بن بدر. ٧١/ ١٨٠
أبو زبيد الطائي. ٨٥/ ١٢٢/ ٢٣٨/ ٢٥٤/ ٢٩٤
الزركشي. ١٠٣
زفر بن الحارث. ٣٧/ ٧٥/ ٧٧/ ١٨٠/ ٢٤٦
الزملكاني. ١٨٢
زهير بن جناب الكلبي. ٩٦/ ٢٥٢
زهير بن أبي سلمى. ١٠٧/ ١٦١/ ١٦٧/ ٢٥٠/ ٢٨٠
الزوزني. ١٢
زياد الأعجم. ٢٥٩
زينب بنت الطثرية. ١٣٠/ ١٣١
س
سحيم بن وثيل التميمي. ٧١/ ٨٦/ ١٦٠/ ١٨١
أبي السعادات. ١٢
سعد بن مالك البكري. ٢٥٩
سقراط. ٢٩٣
السكاكي. ٣٢
سلمة بن عياش. ١١٠
ع
عباد بن عبد عمرو. ٢٦٧/ ٢٨٦
سلمة بن يزيد الطائي. ١١٣
سلمى بنت الأحجم. ٢٦٣
السموءل بن عاديا. ٢٩٨
سليمان بن المهاجر. ٢٤١
سيبويه. ٨٣/ ٨٤/ ٩١/ ١٠٢/ ١١٤/ ١١٥
ش
الشاطبي. ١٢
شبيب بن البرصاء. ١٢٠
الشداخ بن عوف الكناني. ٩٥
شريح بن عمران اليهودي. ٢٦٨
ص
صالح بن عبد القدوس. ٣٣/ ٣٨/ ٤٩/ ٧٨/ ١٠٣/ ١٠٦/ ١٢٠/ ١٦١/ ٢٤٠/ ٢٤٥/ ٢٤٦/ ٣٠٦
صفية الباهلية. ١٦٩
ض
ضابئ بن الحارث البرجمي. ١٤٥
ضرار بن الأزور. ٥٣/ ٧٠
ضرار بن الخطاب القرشي. ١٢٣
ضمرة بن جابر الحنفي. ٢٨٤
ط
طارق بن ديسق التميمي. ٩٩/ ١٠٤
ابن طباطبا. ٢٠/ ٢٩٧
طرفة. ٣٢/ ٥٤
الطرماح. ١٦١
طريح بن إسماعيل. ١٦٢/ ١٧٤/ ٢٨٩
الطفيل بن عامر الأزدي. ٦٩
طريفي. ١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العباس بن مرداس السلمي ١٤٦
عبد الرحمن بن حسان. ١١٩/ ١٦٥/ ٢٤٢/ ٢٤٦
عبد الرحمن بن دارة الفزاري. ٩٦/ ٢٨٦
عبد الرحمن بن زيد العذري. ٢٥٣
عبد الله بن الحشرج. ١٣٥
عبد الله بن سليم الأزدي. ٩٨/ ٢٥٠
عبد الله الطيب. ١٩٨
عبد الله بن عبد الأعلى. ٨٨/ ١٢١
عبد الله بن عمرو القرشي. ٢٦٢
عبد الله بن المخارق الشيباني. ١٣٣/ ٢٩٠
عبدا لله بن معاوية الجعفري. ٨٧/ ١٣٥/ ١٨٤
عبد المسيح بن مؤهب . ٢٥١
عبد الملك بن مروان. ٧٧/ ٢٤٠
عبده بن الضحاك. ٦٢/ ٦٥
عبده بن الطبيب. ٦٢/ ٢٨٧
عبد يغوث الحارثي. ٢٦٨
عبيد بن الأبرص. ٢١٣/ ٢٦٥
عبيد الله بن الحر الجعفي. ٥٠/ ٨٧
عبيد الله بن قيس الرقيات. ١٣٥/ ٢٥٥
عدي بن حاتم. ٢٦٠/ ٢٩٥
عدي بن زيد. ٤٥/ ١٠٦/ ١٣٦/ ١٨٤/ ٢٥٢
العز بن عبد السلام. ٨٨
أبو العطاء السندي. ١١٧
علي عليه السلام. ٧٠/ ١٠١
عمار بن مزاحم. ٢٥٧
عمرو بن أحمر الباهلي. ٢٦٠
قتيلة بنت النضر. ١١٣
قدامة بن جعفر. ٢٠/ ٣٠/ ٩٥/ ١٥٤/ ١٨٢/ ٢٨٦
عمرو بن الأسود التميمي. ٢٦٨
عمرو بن الأطنابة. ٨٥/ ١٢٧/ ٢٥٩
عمرو بن جابر الحنفي. ١٢٨
عمرو بن شأس الأسدي. ٧٧
عمرو بن ضنة الثقفي ٢٥٥
أبو عمر بن العلاء . ٤٧
عمرو بن قميئة. ٧٢/ ٧٥/ ٣٠٤
عمرو بن مالك البجلي.٢٧٩
عمرو بن معدي كرب. ٣٣/ ١٠٧/ ٢١٢/ ٢٤٧/٢٦٩
عمرو بن مفروق العدوي. ١٢٢
عميرة بن هاجر. ٣٦/ ١٨١
عميرة بن هاجر. ٣٦
عنترة. ٨٦/ ٢٤٥
عوف الأزدي. ١١١
عويف القوافي. ٢٤٧

ف

الفارابي. ١٩٥
ابن فارس. ١٢/ ٢٨/ ٩١/ ١١٥
فاليري. ٢٥
الفتح بن خاقان. ١٢
الفراء. ٨٣/ ١١٥
أبو الفرج البصري ١٢
الفرزدق. ١٦٤/ ١٨٥/ ٢٥٧

ق

القاضي الجرجاني. ١٧٠
قتادة بن طارق الأزدي. ٣٧
قتيبة الأسدي. ٢٤٦
ابن قتيبة. ٢٠/ ٢٨/ ٤٨/ ٩١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قرط بن قدامة الكلبي. ١٣٦
القطامي. ١١٨/ ٣١
قطري بن الفجاءة. ٢٥٢
أبو قيس الأنصاري. ٤٤
قيس بن الخطيم. ٢٤٢/ ٢٨٨
قيس بن عاصم. ٢٤٥/ ٢٤٦/ ٢٩٤
ك
كثير بن عبد الرحمن. ١١٠/ ١٦٢/ ٢٣٩/ ٢٥٣/ ٣٠١
كعب الأشقري. ١٣٤
كعب بن زهير. ٣٨/ ١١٧
كعب بن مالك ١٠٩/ ١٢٠
كليب بن ربيعة. ٥٤
كمال مصطفى. ١٦
الكميت بن زيد ٧٢/ ٧٤/ ١٦٧/ ٢٥٣
ل
لبيد. ١٠٦/١٢٣/ ١٣٦/ ٢٥٦/ ٢٨١
ليلى الأخيلية. ٦٦/ ٩٢/ ٩٩/ ١٠٤/ ٢٦٠/ ٣٠٠
ليلى بنت سلمة. ٧٢
ليلى بنت طريف. ٦٧/ ٢٤٧/ ٢٥٢
لويس شيخو. ١٦
م
مالك بن حارث. ٢٦٤
مالك بن حريم . ٣٥
المبرد. ٢٠/ ١٤٥/ ١٧٠
ن
النابغة. الجعدي. ٥٢/ ٩٤/ ٢٦٢
النابغة الذبياني. ١٦١/ ١٦٧/ ٢٦٢
المتلمس الضبعي. ٣٨/ ٩٤/ ١٢٣/ ١٢٨/ ١٨٦
المتنبي. ١١/ ١٣
المتوكل الليثي. ١٣٥
المثقب العبدي. ٤٦/ ٢٤٤/ ٣٠١
المثلم بن عمرو. ٢٩٨
المرار بن سعيد الأسدي ١٤٤
ابن المرزبان. ١٢
المرقم. ٢٦٧
مرة بن محكان. ٢٩٩
مزرد بن ضرار. ٤٩/ ٢٢١
مسحل العقيلي. ٩٣
مسعود بن عبد الله الأسدي. ١٤٦
المسيب بن علس. ١٨٨/ ٢٦٥
مضرس بن ربعي. ٢٤٣
مطيع بن إياس. ٣٦/ ٦٣/ ٢١٣/ ٣٠٤
ابن مطيع. ٢٥٤
منظور بن الربيع العامري. ١٤٤
ابن المعتز. ٣٠/ ٢٥٠
المعري. ١١
معن بن أوس المزني. ١٨٦/ ٢٤٧
المفضل العبدي. ٢٦٦
مقاعس الكلابي. ٢٦٥
مقبس بن صبابة. ٢٤٨
المقنع الكندي. ٢٦٩/ ٣٠٢
مكرز بن حفص القرشي. ٩٥/ ٢٥٦
منقذ الهلالي. ٢٦٢/ ٢٨٩
مويلك بن عقفان السدوسي ٨٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نافع بن خليفة. ٩٧
النجاشي الحارثي. ٦٢/ ٨٦/ ٢٥٧
نصيب. ٤٥
النمر بن تولب. ٢٦٩
نهشل بن حري. ١٠٧/ ١٧٤
أبو نوفل . ١٣٦
هـ
هبيرة بن أبي وهب. ٤٦
هبيرة بن طارق اليربوعي. ٢٦٦
هدبة بن الخشرم. ٣٤/ ٣٨/ ١٠٨/ ١٢٨
أبو هلال العسكري. ١٢/ ٢٠/ ١٥٤/ ٢٧٧
و
ورقاء بن زهير. ٢٦٧
الوليد بن يزيد. ٨٧
وهب بن عبد مناف. ٢٩٩
ويدنر. ١٧
ي
يزيد بن الحكم. ٣٥/ ٧٠/ ٢٥٣
يحي بن زياد. ٦١/ ٨٨/ ١٦١/ ١٧٧/ ١٧٨/ ٢٤١/ ٢٤٥/ ٢٤٦/ ٢٥٣/ ٢٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثبت المصادر والمراجع

*القرءان الكريم.

كتب التفسير وعلوم الدين

١ ـ ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.

٢ ـ الحمصي حسن (محمد): تفسير وبيان مفردات القرآن، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ١٤١٩.

٣ ـ خلاف (عبد الوهاب): علم أصول الفقه ، دار القلم ، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م.

٤ ـ الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة.

٥ ـ بن عاشور الطاهر (محمد): تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م. ٦ ـ ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة.

٧ ـ محمد سعد (أحمد): التوجيه القرآني للقرآت القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط٢، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

كتب النحو والصرف:

١ ـ الأنطاكي (محمد): المنهاج في القواعد والإعراب، دار الشرق العربي، بيروت، ط.٦

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

٣ ـ الدقيقي بن بنين (سليمان): إتفاق المباني وافتراق المعاني، تحقيق: د. يحيى عبد الرؤف جبر،دار عمان ، عمان، ط١، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

٤ ـ الزمخشري: المفصل في صناعة الإعراب ، تقديم : د/ علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٥ ـ ابن السراج بن سهل (محمد): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة دار الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

٦ ـ سيبويه: الكتاب، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٢، ١٣٨٧تـ ١٩٦٧م.

٧ ـ السيوطي (جلال الدين): همع الهوامع ، تصحيح : بدر الدين النعساني، دار المعرفة ، بيرت.

٨ ـ عمايرة أحمد (خليل): أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية، جامعة اليرموك.

٩ ـ ابن عقيل: شرح بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.

١٠ ـ مكرم سالم (عبد العال): تطبيقات نحوية وبلاغية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٣/١٩٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١١ . ابن هشام:

. أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، دار العلوم ، بيروت ، ١٤٠٢هـ . ١٩٨٢م، ص٢٥٠.

. مغني اللبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيوت، ط٦، ١٩٨٥.

كتب البلاغة:

١ . ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٣٩٢.

٢ ـ أمين شيخ (بكري): البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين ،بيروت، لبنان، ط١، ١٣٩٩ـ ١٩٧٩.

٣ . الباقلاني: إعجاز القرآن ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، .١٩٩٣

٤ . البغدادي (ابن ناقيا): الجمان في تشبيهات القرآن، تحقيق: د.محمدرضوان الداية، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢.

٥ . بناني الصغير (محمد):

. النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

. النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٣م.

٦ . التفتازني (سعد الدين): المختصر على تلخيص المفتاح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م.

٧ . الثعالبي: ، سحر البلاغة وسر البلاغة ، دارا الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.

٨ . الجرجاني عبد القاهر:

. أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

. دلائل الإعجاز، تصحصح الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية القاهرة.

٩ . الجندي علي: صور البديع فن الأسجاع، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر.

١٠ . حسن السيد (محمود): روائع الإعجاز في القصص القرآني، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.

١١ . حسن (صلاح الدين): التقديم والتأخير ضمن فصول من البلاغة والنقد، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣.

١٢ . حسين (عبد القادر):

. أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

. فن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، ١٤٠٥هـ.١٩٨٤م..

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

١٣ ـ الحمداني حمد (فالح): الصوره البيانية في الحديث النبوي الشريف، مؤسسة الوراق، ط١، ٢٠٠١م.
١٤ ـ الدوسي (حسن): البلاغة العربية (علم المعاني)، دار الكتب . صنعاء، ط٤، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٣م.
١٥ ـ الرضي (الشريف): تلخيص البيان في مجازت القرآن، تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت، ١٩٨٦م.
١٦ ـ الرماني: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل، تحقيق محمد زغلول سلام دار المعارف.
١٧ ـ ابن الزملكاني: التبيان في علم البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود.خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.
١٨ ـ سقال (ديزيرية): علم البيان بين النظريات والتطبيق، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
١٩ ـ السكاكي: مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة.
٢٠ ـ سلطان (منير):
. بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية.
. الصورة الفنية في شعر المتنبي [التشبيه]، منشأة المعارف، الاسكندرية، ٢٠٠٢م.
. الصورة الفنية في شعر المتنبي [الكناية والتعريض]، منشات المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
٢١ ـ السيوطي (جلال الدين): شرح الجمان في علم المعاني والبيان، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
٢٣ ـ شرف محمد (حفني): الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٣٨٥، ١٩٦٥.
٢٤ ـ الصعيدي (عبد المتعال): بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٥ ـ الصغير علي (محمد): أصول البيان العربي، دار الشؤون الثقافي،بغداد.
٢٦ ـ الصيفي (إسماعيل): فصول من البلاغة والنقد الأدبي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٣.
٢٧ ـ طبانة (بدوي): انظر البيان العربي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٦م.
٢٨ ـ الطيبي: التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٦م.
٢٩ ـ العاكوب علي (عيسى) و علي سعد الشتوي: الكافي في علوم البلاغة العربية، ، الجامعة المفتوحة ١٩٩٣،
٣٠ ـ عامر أحمد (فتحي): فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، القاهرة، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥.
٣١ ـ عباس حسن (فضل): البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، مكتبة الحسن، عمان، ط٢، ١٤٠٩. ١٩٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٢ ـ عبد الجليل (عبد القادر): الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط١، ١٤٢٢. ٢٠٠٢.

٣٣ ـ ابن عبد السلام (العز): الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم، تقديم رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر، بيروت، ط١، ١٤٠٨/ ١٩٨٧.

٣٤ ـ عتيق عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة، بيروت.

٣٥ ـ العلوي (ابن حمزة): الطراز، دار الكتب.

٣٦ ـ عيد (رجاء):

ـ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية.

ـ في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط.

٣٧ ـ الفراء: معاني القرآن، تحقيق ومراجعة:د. محمد علي النجار، الدار المصرية.

٣٨ ـ القزويني:

ـ التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيرت، لبنان، ط١، ١٩٠٤م.

ـ شرح التلخيص، شرح وتخريج: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٠٩. ١٩٨٩.

ـ الإيضاح، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان ،ط٣.

٣٩ ـ قليقلة عبد العزيز (عبده): البلاغة الاصطلاحية، مطابع الرجوي، القاهرة، ١٩٨٣.

٤٠ ـ لاشين (عبد الفتاح):

ـ بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار، دار الفكر العربي.

ـ المعاني في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨،

٤١ ـ المالكي حسين علي بن (محمد): الحواشي النقية على كتاب البلاغة: لنخبة الأفاضل الأزهرية، مطبعة مصطفى محمد، مصر.

٤٢ ـ مصلوح عبد العزيز (سعد): في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت مجلس النشر العلمي، ط١، ٢٠٠٣م.

٤٣ ـ (مطلوب) أحمد:

ـ أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات ، الكويت، ط١، ١٩٨٠م، ص١٢٧.

ـ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٤ ـ ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، شرح و تحقيق: عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ،بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ. ٢٠٠١م.

٤٥ . (المغربي) ابن يعقوب ، مواهب المفتاح ضمن الشروح، دار البيان، بيروت ،لبنان، ط٤، ١٤١٢.١٩٩٢.

٤٦ . أبو موسى (محمد): التصوير البياني، جامعة قار يونس، ليبيا، ط١، .١٩٧٨

٤٧ . نحلة أحمد (محمود): في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤١٠/ ١٩٩٠.

٤٨ . الهاشمي (أحمد): جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١٢.

٤٩ . [...] شروح التلخيص، دار الهادي ، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ.١٩٩٢ ،

٥٠ . [...] عروس الأفراح ضمن شروح التلخيص، دار البيان، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤١٢هـ. ١٩٩٢م.

كتب علم اللغة :

١ . إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مصر، ط٥، ١٩٧٥م.

٢ . عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسة العربية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٤/ .٢٠٠٠

٣ . ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٤١٤/ ١٩٩٣.

٤ .كمال محمد بشر: علم اللغة العام. الأصوات، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٨٠م.

٥ . محمود السعران: علم اللغة، دار الفكر العربي.

٦ . أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

المعاجم:

١ . الحموي (ياقوت): معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ. ١٩٩١م.

٢ . الرازي: مختار الصحاح ، دار القاسم ، بيروت ، (باب الفاء فصل النون) ، ص٥١٣.

٣ . فرحات (سميرة): معجم الباقلاني، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ. ١٩٩١م.

٤ . الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الرسالة، بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

٥ . ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط٣ ، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م.

الدواوين وكتب المختارات الشعرية:

١ . الأحوص: ديوانه، جمع وتحقيق واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، .١٩٩٨

٢ . البحتري: كتاب الحماسة، مقدمة المحقق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ. ٢٠٠٢م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣ . البصري بن أبي الفرج (علي): الحماسة البصرية، تحقيق: د/ مختار الدين أحمد، ضمن قرص الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٣، .١٨٥
٤ . التبريزي (الخطيب): شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب ، بيروت.
٥ . الجراوي بن عباس (أحمد): الحماسة المغربية، تحقيق د/ رضوان الداية، دمشق، ١٩٩١م.
٦ . الجعدي (النابغة): ديوانه، تحقيق عبد العزيز رباح، منشورات المكتب الاسلامي، دمشق، ١٣٨٨.
٧ . الشيباني (النابغة): ديوانه، تحقيق وشرح : محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٨ . ابن أبي الصلت (أمية): ديوانه ، جمع وتحقيق، سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٩ . ابن يزيد (الوليد): ديوانه ضمن شعراء إسلاميين ، تحقيق: نوري حمودي القيسي، ط٤، ١٤٠٥هـ.

كتب الأدب والنقد القديم :

١ . الآمدي، المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج،مطبعة عيسى البابي ، القاهرة، ١٣٨١هـ/ ١٩١٦.
٢ . ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
٣ . الأخفش: القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م.
٤ . الأصفهاني بن حسن (حمزة): التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م.
٥ . الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر ، بيروت، ط.٢
٦ . الأندلسي (ابن حزم): جمهرة أنساب العرب، لابن حزم ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٣/ ١٩٨٣.
٧ . البغدادي:
. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم ووضع هوامشه وفهارسه محمد نبيل طريفي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٤١٨/ ١٩٩٨.
ـ شرح أبيات المغني، تحقيق: عبد العزيز رباح وأحمد يوسف دقاق ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط١ ، ١٣٩٣هـ -١٩٧٣م.
٨ . البكري (أبو عبيد): فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ، تحقيق: د. إحسان عباس ود. عتد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
٩ . التنوخي: القوافي، تحقيق: د.عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٠ ـ التوحيدي (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ج١، ص١٥٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١١ . ثعلب: قواعد الشعر، ت: رمضان عبد التواب، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٦.

١٢ . الجاحظ:

. البيان والتبيين ، تحقيق المحامي فوزي العطوي ، دار مصعب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٨م.

. الحيوان : عبد السلام هارون ، دار الكتب العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٩م.

١٣ . الجرجاني بن محمد (علي):

. التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٢٣هـ. ٢٠٠٢م.

. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط.٣

١٤ . ابن جعفر(قدامة):

. نقد الشعر ، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط٣.

. نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.

١٥ . الجمحي (ابن سلام): ، طبقات فحول الشعراء،تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٩٤هـ. ١٩٧٤م.

١٦ . الحنفي (جلال): العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط١، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م.

١٧ . الدمنهوري (محمد): الحاشية الكبرى، مطبعة المعاهد، مكتبة محمود توفيق، القاهرة، ط١، ١٣٥٣هـ/ ١٩٤٣م.

١٨ . ابن رشيق: الصناعتين ، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ،بيروت ط١ ، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م

١٩ . الزمخشري:

. المستقصى في أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

. المقامات ،تحقيق يوسف بقاعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٢٠ . الصولي: أخبار البحتري، تحقيق: صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ١٣٨٤هـ. ١٩٦٤م.

٢١ . ابن طباطبا: عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط٣.

٢٢ . ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر.

٢٣ . العسكري (أبو هلال): العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان.

٢٤ . ابن فارس: الصاحبي، تح: د/عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت،ط١، ١٤١٤. ١٩٩٣.

٢٥ . ابن قتيبة:

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

. أدب الكاتب، شرح وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨. ١٩٨٨، ص١١.
. الشعر والشعراء ، تحقيق: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٤٠٠/ .١٩٨٠
٢٦ ـ القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٦، ص١١٨.
٢٧ . المبرد: الكامل في اللغة والأدب ، مؤسسة المعارف ، بيروت.
٢٨ . المرزباني:، معجم الشعراء ، إعداد عبد الستار فراج،ط.١٩٦٠
٢٩ . ابن منقذ (أسامة) ، البديع في نقد الشعر ، حقق وقدم له: عبد علي آ ، دار الكتب العلمية يبروت ، ط١ ، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
٣٠ . ابن ميمون، منتهى الطلب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٣١ . ابن وهب: البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م ، ص٦٤.
٣٢ . اليزيدي: المراثي، تحقيق: محمد نبيل طريفي، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١.

كتب الأدب والنقد الحديث:

١ . أنيس (إبراهيم): موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط٥، ص.١٩٠
٢ . بدوي أحمد (أحمد): ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٦ ، ٢٠٠٤م
٣ . البستاني صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٤ . بكار حسين (يوسف): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس، بيروت.
٥ . الجبوري (يحي): الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٨ ، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م.
٦ . جعفر راضي (عبد الكريم): رماد الشعر ، ط ١٩٩٨م.
٧ . الجهاد (هلال): جماليات الشعر العربي ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م.
٨ . الجوزو (مصطفى): نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣ — ٢٠٠٢م.
٩ . الحاوي (إيليا): في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م.
١٠ . الحجوي (محمد): بناء القافية وطرق تأصيلها، كلية الآداب، القنيطرة، الرباط، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.
١١ . الحربي بدري (فرحان): الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط١، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.
١٢ . حقي (ممدوح): العروض الواضح، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١٦، ١٩٨٤م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣ . حمدان أحمد سعيد (فاطمة): مفهوم الخيال ووظيفته، معهد البحوث العلمية، مكة المكرمة، ٢٠٠٠م.
١٤ . خفاجي (عبد المنعم) وآخران: الأسلوبية والبيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
١٥ . خليل (إبراهيم): مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، الأردن، ط١، ١٤٢٤هـ /٢٠٠٣م.
١٦ . خليل محمود (أحمد): في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.
١٧ . خوري (رئيف): الأدب المسئول ، دار الآداب ، ط٢ ، ١٩٨٩م.
١٨ . الداية (فايز): الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦.
١٩ . أبو ديب (كمال):
. جدلية الخلفاء والتحلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط٣ ،١٩٨٤م.
. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
٢٠ . الرباعي عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠.
٢١ . رجائي (أحمد): أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.
٢٢ . الزواوي (خالد): تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٠.
٢٣ . أبو زيد إبراهيم (علي): الصورة الفنية في شعر دعبل، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٢٤ . السيد (شفيع): الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة.
٢٥ . بنت الشاطئ عبد الرحمن (عائشة): قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة.
٢٦ . الشايب (أحمد): الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٦٦م.
٢٧ . شحاتة (حمزة): حمار حمزة شحاتة ، الرياض ، دارا لمريخ ، ط١، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م.
٢٨ . الشعار (فواز): الأدب العربي ، إشراف د. إميل يعقوب ، دار الجيل ، بيروت ط١ ، ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م.
٢٩ . الصباغ (رمضان): في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط١، ١٩٩٨.
٣٠ . الصغير علي (محمد): الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
٣١ . صفوت زكي (أحمد): جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت.
٣٢ . الصكر (حاتم):كتاب الذات دراسة في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٣ . الطرابلسي الهادي (محمد): خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط الهيئة المصرية للثقافة.

٣٤ . الطوانسي (شكري): ستويات البناء الشعري عند أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٣٥ . الطيب (عبد الله): المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٩١.

٣٦ . عباس إحسان: فن الشعر ، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م.

٣٧ . عبد الله حسن (محمد): الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.

٣٨ . العبد (محمد): النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ،٢٠٠٥م.

٣٩ . العجمي ناصر (محمد): النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحاي ، تونس ، ط١ ،١٩٩٨م.

٤٠ . العزاوي رحيم (نعمة): النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٦٧م.

٤١ . العشماوي زكي (محمد): الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، ط٢.

٤٢ . عصفور (جابر): الصورة الفنية ،دار التنوير، بيروت،ط٢، ١٩٨٣.

٤٣ . عطية عبد الله (عبد الهادي): نظرات في الأدب العربي ونقده دراسة تحليلية ، مكتبة بسنان المعرفة ، مصر ، ط٢٠٠٦م.

٤٤ . عفيفي الصادق (محمد) ، النقد الأدبي والموازنات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م.

٤٥ . العقاد (عباس): اللغة الشاعرة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٦٠م.

٤٦ . العقيلي أحمد (محمد): دراسات في الأدب، مكتبة الملك فهد الوطنية ، نادي مكة الثقافي والأدبي، مكة المكرمة ، ١٤١٧هـ.

٤٧ . علي (عبد الرضا): موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، المنار للطباعة، صنعاء، ١٩٩٦م. ٤٨ . عمار سيد (أحمد): نظرية الإعجاز القرأني، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٤، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

٤٩ . العوادي حسين (عدنان): لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، دائرة الشئون الثقافية، العراق، سلسلة دراسات(٣٧٥)، ١٩٨٥م.

٥٠ . عياد محمد (شكري):

. ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة ضمن بحوث الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
٥١ . فضل (صلاح):
. أساليب الشعر المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
. إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
. علم الأسلوب ، دار الشروق ، القاهرة، ط١ ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م ،
. نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
٥٢ . فهمي حسن (ماهر): قضايا في الأدب والنقد ، دار الثقافة ، قطر ، ط١٩٨٦م.
٥٣ . الفيومي المقري (أحمد): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المكتبة العلمية، بيروت.
٥٤ . قاسم حسين (عدنان): الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٦.
٥٥ . قصاب (وليد): قضايا عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، المكتبة الحديثة، العين، الإمارات، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
٥٦ . قطب (سيد): التصوير الفني، دار الشروق، بيروت، ط٨، ١٩٨٣.
٥٧ . القط (عبد القادر): قضايا ومواقف ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠١م.
٥٨ . لاشين عبد الفتاح: الخصومات النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة.
٥٩ . محمد (الولي): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٦٠ . مرزوق (حلمي): ، في النظرية الأدبية والحداثة ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.
٦١ . المسدي (عبد السلام): الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط٤، ١٩٩٣م.
٦٢ . المصري عبد الغني (محمد) وآخر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
٦٣ . مطلوب (أحمد): معجم النقد العربي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٦٤ . مفتاح (محمد):
. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.
. دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
٦٥ . المنفلوطي: النظرات دراسة وتحليل جميل جبر ، دار نوفل ، بيروت ، ١٩٩٤م.
٦٦ . أبو موسى (محمد): خصائص التركيب ، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣.
٦٧ . ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦٨ . نبهان عرفات (كمال): العلاقات بين النصوص في التأليف العربي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

٦٩ . نصر جودة (عاطف): الخيال مفهوم ووظائفه، الهيئة المصرية، ١٩٨٤.

٧٠ . نعيمة (ميخائيل): الغربال، دار صادر ، بيروت، ١٩٦٤م.

٧١ . هلال غنيمي (محمد):

. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر،

. النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣.

٧٢ . الوائلي (كريم):

. الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار النشر للجامعات، صنعاء، ١٩٩٧.

. الشعر الجاهلي، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، ط١، ٢٠٠٢م.

٧٣ . اليوسف (يوسف): مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقوق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

كتب التاريخية:

١ . الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ.

٢ . ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت.

كتب الفلسفة والمنطق والمجتمع:

١ . بدوي (عبد الرحمن): المنطق الصوري والرياضي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٥، ١٩٨١،

٢ . الأبهري (أثير الدين): متن إيساغوجي، ضمن مجموع مهمات المتون، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة الحلبي القاهري، ١٣٦٩. ١٩٤٩، ص٢٧١.

٣ . ابن خلدون ، دار إحياء التراث ،العربي ،بيروت، لبنان، ط٤.

٤ . ابن رشد ، تلخيص الخطابة ، تحقيق: عبد الرحمن بدوي ، دار القلم ، بيروت ، ص٢٤٨.

الرسائل الجامعية:

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

٢ ـ إسماعيل محمد (أبو هدية): الحماسة عند الشريف الرضي، إشراف: د. الحسن الفضل علي، جامعة النيلين كلية الدراسات العليا، رسالة ماجستير، ١٤٢١هـ. ٢٠٠٠م.

٣ . بطرن سليمان (محمد): الصورة البيانية في شعر أمريء القيس،رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٢م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

٦ . الصعفاني (عبد الله): تشكل الصورة ودلالتها في شعر زهير، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، ٢٠٠٢م.

٧ . عبده عبد النبي (رشاد): كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري وابن الشجري: دراسة وتحليل وموازنة، إشراف : عبد السلام أبو النجا سرحان، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٩٨٤م.

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

٩ . العامري (محمد): الصورة في الشعر العربي في اليمن، رسالة دكتوراه، جامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م.

١٠ . قلي علي (علي): الصورة البيانية في شعر الزبيري، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية،٢٠٠٥م.

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

الدوريات:

١ . بوحوش (زاتج): مجلة فصول ، مقال: واقع الدراسات الإنسانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس ، عدد٤،٥، ٦، ١٩٨٥م.

٢ . تسنفن (سبتر): نظم الشعر، ترجمة : عبد الكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية عدد "٢٣١" آيار ١٩٨١م.

٣ . الخفاجي يحيى (حسن): وخليل إبراهيم عبد الوهاب: أثر التشبيه الضمني في الصورة الفنية عند ابن سعيد المغربي، مجلة كلية التربية بالجامعة المستنصرية، بغداد، العدد (٣)، ١٩٩٣م.

٤ . حسنين (صلاح الدين) علامات في النقد، الروابط بين الجمل في النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، جزء ٣٩، ذو الحجة ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م.

٥ . حسين (هند): مجلة آداب المستنصرية، اللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي، مطبعة المعارف، بغداد، العدد الثاني، السنة الثانية، ١٣٩٧/ ١٩٧٧.

٦ . ريفاتير: محاولات في الأسلوبية، ترجمة: دولاس ، تقديم: عبد السلام السعدي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع١٠ ، ١٩٩٣م.

٧ . العطار (سليمان): مجلة فصول (الأسلوبية علم وتاريخ) ،القاهرة، مج١، ع٢، ١٩٨٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٨ ـ فضل (صلاح): الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد(١٦٤)، ١٩٩٢م.

٩. المجالي (جهاد) التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع ، مجلة جامعة أم القرى ، ج١٥، ع(٢٧) ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

كتب مترجمة:

١ . أرسطو: كتاب الشعر، نقل:أبي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثة:شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ . ١٩٦٧، ص١٠٧,١٠٨.

٢ . ت.س: أليوت: نظرات في الشعر الحر، ترجمة : منح الخوري، ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.

٣ . جيرو (بيير): الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ،

٤ . ديتشس (ديفد): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٦.

٥ . ر.ل برتب: موسوعة المصطلح النقدي، (التصور والخيال)، ت: د/ عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.

٦ . س. موريه: حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث، ترجمه وعلق عليه: سعد مصلوح، عالم الكتب، مط المدني، القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٧ . سنولينتز (جبروم): النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٨١م.

٨ ـ شورد (ومارك)، وآخرون ، أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ،مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦م.

٩ . فرانسوا (مورو): البلاغة، ترجمة: محمد الولي وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

١٠ .كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

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

١٢ . مكليش (أرشيبالد): الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: دار اليقضة العربية وموءسسة فرانكلين، بيروت . نيويورك،١٩٦٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣ ـ هـانف (كراهـام): الأسـلوب والأسـلوبية ، ترجمـة: كـاظم سـعد الـدين، دار الشـئون الثقافيـة ، بغـداد، ١٩٨٥م.

١٤ . هـ.ب. ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية، ترجمة: د/ علي عبد المعطي محمد و د/ محمد علي محمد، بيروت، ١٩٧٩م.

١٥ . ويليك (رينيه)، وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة: محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب.

١٧ . يابكسون (رومان): قضايا الشعر، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

كتب غير مترجمة:

1. A.J. Grimas: Essais de Semiotique. Trad. Barcelona 1976.
2. Charles Bally: trite de stulistigue Frsncoise- Psris Klincksie ck 3 eme ed 1951.
3. G.Browno and G.Yule:1983 .
4. Jean Jacgues thomas damiel delaas, poetigue generatine trad Buemos Aires 1998.
5. Kallmeyer, w.u.a, Lektuekolleg zur textling uisticle, bd1 einfuehrumg koenigseim ,1998.

المواقع والأقراص الإلكترونية :

١. قرص الموسوعة الشعرية: المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٧. ٢٠٠٣

2 www.awu – dam org/mokifadaby/439 – 003 htm – 65k

3 www. Google .com

4 www. Moaber. 50 megs. com

5 www.oman.net

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com