

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Faculty of art
P.H.D Arabic language



الجامعة الإسلامية- غزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب
دكتوراه لغة عربية

الحماسة الشجرية
"دراسة أسلوبية"
Shajaria Zealousy
"Stylistic study"

إعدادُ الباحثِ

عبد الفتاح داود كاك

إشرافُ

الأستاذ الدكتور

نبيل خالد رياح أبو علي

قُدِّمَ هَذَا البَحْثُ إِسْتِكْمَالاً لِمُتَطَلِبَاتِ الحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الدُكْتُوراهِ
فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَةِ الآدَابِ فِي الجَامِعَةِ الإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

يوليو/ 2017م - شوال/ 1438هـ

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان :

الحماسة الشجرية

"دراسة أسلوبية"

Shajaria Zealousy

"Stylistic study"

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

Declaration

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

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

Student's name:		اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:



هاتف داخلي 1150

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا

الرقم: ج س غ / 35

التاريخ: 2017/8/12م

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ عبدالفتاح داود عبدالفتاح كاك لنيل درجة الدكتوراة في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، وموضوعها:

الحماسة الشجرية - دراسة أسلوبية

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم السبت 20 ذو القعدة 1438هـ، الموافق 2017/8/12م الساعة العاشرة صباحاً في قاعة المؤتمرات الكبرى بالجامعة الإسلامية، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

.....	مشرفاً و رئيساً	أ.د. نبيل خالد أبو علي
.....	مناقشاً داخلياً	أ.د. كمال أحمد غنيم
.....	مناقشاً داخلياً	أ.د. عبد الخالق محمد العف
.....	مناقشاً خارجياً	د. محمد اسماعيل حسونة
.....	مناقشاً خارجياً	أ.د. عبد الجليل حسن صرصور

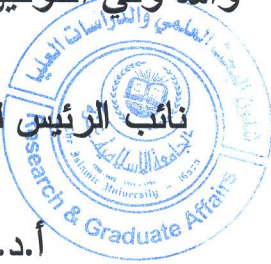
وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراة في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية.

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

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤف علي المناعمة



ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء معالم الجمال النصي في الحماسة الشجرية كونها أحد أهم مصادر الشعر العربي القديم، اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي كونه منهجاً إجرائياً، في استقراء النصوص الشعرية ومقاربتها.

بدأ البحث بمقدمة جاء فيها أهمية البحث، ودوافع اختيار الموضوع، ومنهج البحث وأهداف الدراسة، والدراسات السابقة .

ثم التمهيد جاء فيه ترجمة حياة ابن الشجري، وتناول الباحث أيضاً كتاب الحماسة الشجرية بالوصف وبيان ما له وما عليه .

قُسِّمَ البحث إلى خمسة فصول، هي الفصل الأول الأسلوب الأسلوبية ، الفصل الثاني المستوى الإيقاعي، الفصل الثالث، المستوى التركيبي، الفصل الرابع المستوى الدلالي الفصل الخامس المستوى الجمالي .

وأخيراً الخاتمة و فيها الحديث عن خلاصة البحث وأبرز النتائج والتوصيات ثم ثبت المصادر والمراجع .

ومن أهم نتائج الدراسة : أنَّ الحماسة الشجرية أحد أهم مصادر الشعر العربي التاريخية حتى سنة (542هـ) ، حيث كانت مصدراً مهماً للشعر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، وفترة طويلة من العصر العباسي . كما استطاع شعراء الحماسة الشجرية بناء نصوص شعرية موجهة للمتلقى من خلال تراكيب مميزة، تعج بمختلف ألوان الجمال الأسلوبي .

ومن أهم التوصيات : توجيه الباحثين إلى دراسة التراث العربي القديم بالمناهج النقدية الحديثة وخاصة الأسلوبية، لما تستجليه هذه المناهج من جمال النصوص القديمة . و توجيه عناية الباحثين أيضاً إلى دراسة الحماسة الشجرية بالمناهج النصية الأخرى، للخروج بنتائج جديدة .

ABSTRACT

This study aims to clarify the features of textual beauty in the Shajaria Zealousy in the works of Ibn Al-Shajri, being one of the most important sources of ancient Arabic poetry This study has adopted the stylistic approach as a procedural approach, being one of the most important modern methods in the investigation of poetic texts.

The research started with an introduction which included the research importance, motives of choosing the subject, methodology, objectives, and the previous studies.

This was followed by a preface that introduced the life of Ibn Al-Shajri, and the strength and weakness aspects in the book of Shajaria Zealousy in the works of Ibn Al-Shajri.

The researcher divided his research into five chapters. The first one tackled the issues of style and stylistic method. The second one discussed the issue of rhythmic level. The third one presented the synthetic level. The fourth one explained the indicative level. The last one illustrated the aesthetical level.

Finally, the conclusion came to present the results of the research, and to highlight its findings and recommendations. This is followed by the list of sources and references.

One of the most important findings of the study is that enthusiasm in the works of Ibn Al-Shajri one of the most important historical sources of Arabic poetry until the year 542 AH. It is an important source of pre-Islamic, Islamic, and Umayyad poetry and a long period of the Abbasid period as well. Poets of this style were able to compile poetry texts addressed to the recipient through distinctive structures, full of different themes of stylistic beauty.

Among the most important recommendations of the study is to guide researchers to study the ancient Arab heritage using modern critical methods, especially the stylistic method This is because these methods are able to discover the beauty of these ancient texts. The study also recommends drawing the attention of researchers to study Zealousy in the works of Ibn Al-Shajri using other textual approaches to produce new results.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ

وَرَسُولُهُ ^ص وَالْمُؤْمِنُونَ

وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ

وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ

تَعْمَلُونَ ﴿

[التوبة: 105]

أقرب الناس
من مشايخنا

إلى أبي ...

إلى أمي ...

إلى زوجتي وأبنائي.

أهدي جهدي المتواضع.

شكر وتقدير

الحمدُ لله ربِّ العالمين والصلاة والسلامُ على النبي المصطفى صادق الوعدِ الأمين، و على آله وصحابته الغرِّ الميامين وتابعيهم وتابعي تابعيهم إلى يوم الدين. اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليمُ الحكيم، اللهم علمنا ما ينفعنا وانفعنا بما علمتنا وزدنا علماً، اللهم أرنا الحق حقاً وارزقنا إتباعه، وأرنا الباطل باطلاً وارزقنا اجتنابه، واحشرنا برحمتك يا ربنا في عبادك الصالحين.

يقول الحق سبحانه وتعالى في كتابه العزيز: ﴿رَبِّ أَوْزِرْ عَنِّي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾. [النمل:19].

أحمدُه سبحانه على جزيل نعمه، وفيض عطاياه، وما غمرني به من فضلٍ وتوفيق، و ما منحني من صبرٍ ومثابرة، إلى أن وفقني لإتمام هذا الجهد المتواضع. أسأل الله أن يُنتفع به ويكون عوناً لي على طاعته.

وانطلاقاً من حديث المصطفى ﷺ "لم يشكر الله من لم يشكر الناس" فإني أجد لزاماً عليّ أن أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور / **نبيل خالد أبو علي** على ما قدمه لي من نصح وإرشاد في إتمام هذا البحث.

كما وأتقدم بجزيل الشكر إلى لجنة المناقشة التي وافقت مشكورة على قبول مناقشتي، وإثراء بحثي بأرائهم النيرة ، المتمثلة بكل من:

أ.د. كمال أحمد غنيم أ.د. عبد الخالق محمد العف

أ.د. محمد إسماعيل حسونة أ.د. عبد الجليل حسن صرصور

على ما سيقدمونه لي من تعديلات، وملاحظات، وتوجيهات، حتى تبدو رسالتي بأبهى صورها فلهم جزيل الشكر ، ونفع الله بهم جميعاً .

الباحث

عبد الفتاح داود كاك

فهرس المحتويات

أ.....	إقرار
ب.....	ملخص
ج.....	ABSTRACT
و.....	شكر وتقدير
ز.....	فهرس المحتويات
1.....	المقدمة
2.....	أولاً : أهمية البحث
2.....	ثانياً : دوافع اختيار الموضوع
2.....	ثالثاً : منهج البحث
3.....	رابعاً : أهداف الدراسة :
3.....	خامساً : الدراسات السابقة
5.....	سادساً : خطة البحث
6.....	التمهيد ابن الشجري اسمه ونسبه
9.....	وفاته
10.....	الحماسة الشجرية
10.....	الحماسة لغة
10.....	الحماسة اصطلاحاً
10.....	الحماسة الشجرية - الوصف والمنهج

12.....	مصادر الحماسة الشجرية.....
14.....	قيمة كتاب الحماسة الشجرية.....
21.....	ما يُؤخذ على الحماسة الشجرية.....
22.....	الفصل الأول.....
22.....	الأسلوب و الأسلوبية.....
23.....	المبحث الأول : الأسلوب.....
24.....	الأسلوب اصطلاحاً.....
26.....	المبحث الثاني : الأسلوبية.....
28.....	نشأة الأسلوبية.....
30.....	أهداف الأسلوبية.....
32.....	المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.....
32.....	أولاً : علاقة الأسلوبية باللسانيات.....
34.....	ثانياً : علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....
36.....	ثالثاً : علاقة الأسلوبية بالنقد.....
39.....	المبحث الرابع : الاتجاهات الأسلوبية.....
39.....	أولاً : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير.....
39.....	الأسلوبية التعبيرية.....
42.....	الأسلوبية الإحصائية.....
45.....	الأسلوبية البنائية.....
49.....	الأسلوبية الصوتية.....

52.....	ثانيا : الاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية.....
52.....	الأسلوبية النفسية الاجتماعية.....
54.....	الأسلوبية الأدبية.....
56.....	الفصل الثاني.....
56.....	المستوى الصوتي.....
57.....	المبحث الأول : الموسيقى الخارجية.....
57.....	أولاً : الوزن.....
64.....	بحر الطويل.....
70.....	بحر الكامل.....
74.....	بحر البسيط.....
76.....	بحر الوافر.....
79.....	بحر الخفيف.....
81.....	بحر المتقارب.....
83.....	بحر المنسرح.....
84.....	بحر الرجز.....
86.....	بحر السريع.....
87.....	بحر الهزج.....
88.....	بحر الرمل.....
89.....	بحر المديد.....
92.....	حرف الروي.....

95.....	حروف الروي المجهورة والمهموسة.....
95.....	أولاً : حروف الروي المجهورة.....
95.....	روي الراء
97.....	روي اللام
99.....	روي الميم
101.....	روي الباء
102.....	روي الدال
103.....	روي العين
105.....	روي القاف
107.....	روي النون
108	ثانياً : حروف الروي المهموسة.....
108.....	روي التاء
110.....	روي السين
111.....	روي الفاء
112.....	الإطلاق والتقييد
113.....	القافية المطلقة
116.....	القافية المقيدة
119	المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية.....
120.....	أولاً : التصريح
122.....	ثانياً : الجناس
127.....	ثالثاً : التصدير

128.....	رابعاً: التكرار
136.....	خامساً : حسن التقسيم
137.....	سادساً : التدوير
140.....	سابعاً : لزوم ما لا يلزم
142	الفصل الثالث
142	المستوى التركيبي.....
143	مفتتح
147	المبحث الأول : الجُمَل.....
147.....	أولاً : الجملة الفعلية
153.....	ثانياً : الجملة الاسمية
157.....	ثالثاً : التقديم والتأخير
159.....	تقديم المفعول به على الفاعل
160.....	تقديم الجار والمجرور
161.....	تقديم الظرف
163.....	تقديم المسند إليه
165	المبحث الثاني : الأساليب.....
165.....	أولاً : أساليب الإنشاء الطلبي
165.....	الأمر
167.....	النهي
168.....	الاستفهام
171.....	التمني

172	النداء
175	ثانيا : أساليب الإنشاء غير الطلبي
176	التعجب
177	القسم
178	المدح والذم
179	الرجاء
180	ثالثا : أساليب أخرى
180	التوكيد
181	التوكيد بإنَّ وأنَّ
182	التوكيد بقَدْ
185	التفضيل
187	النفى
189	الحذف والإضمار
191	الأسلوب الساخر
193	الفصل الرابع
193	المستوى الدلالي
194	مفتاح
202	المبحث الأول : حقل الطبيعة
203	أولاً الطبيعة الصامتة
203	الماء ومتعلقاته
206	الهواء ومتعلقاته

207	النبات ومتعلقاته
210	السماء ومتعلقاتها
211	ثانياً الطبيعة المتحركة أو الحية
212	الإبل
218	الخيول
222	حيوانات أخرى
229	المبحث الثاني : حقل ألفاظ الحرب
229	السيف
236	الرمح
239	الدرع
241	المبحث الثالث حقل ألفاظ المرأة
241	المحور الأول : الموت والفناء
245	المحور الثاني : استمرار الحياة والنوع
247	المبحث الرابع : حقل المشاعر والأحاسيس
247	الحب واللقاء والهجر
253	الغربة والحنين
257	الحزن والأنين والألم
263	المبحث الخامس : حقل الألوان
270	الفصل الخامس
270	المستوى الجمالي

271	مفتتح
277	المبحث الأول : حسية التشكيل الشعري
279	الصورة البصرية الحركية
283	الصورة البصرية اللونية
290	الصورة السمعية
292	الصورة الشمية
295	الصورة الذوقية
297	تراسل الحواس
301	المبحث الثاني : البناءات الجمالية للنص
301	البناء التوقيعي
303	البناء الدائري
304	البناء التشكيلي
307	البناء القصصي
309	البناء الدرامي
312	المبحث الثالث : التناص
314	التناص الديني
319	التناص التاريخي
322	التناص الأدبي
326	الخاتمة
326	النتائج

329	التوصيات.....
351	الفهارس العامة.....
351	فهرس الآيات.....
352	فهرس الحديث الشريف.....
353	فهرس الأشعار.....
374	فهرس الأعلام.....

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد بن عبد الله الصادق الوعد الأمين، وعلى آله وأزواجه، وأصحابه، وأتباعه أفضل الصلاة وأتم التسليم الى يوم الدين .
اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنك أنت العليم الحكيم، اللهم علمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علمتنا، وزدنا علماً، أما بعد :

لقد مثل الشعر العربي على مر العصور وسيلة فريدة للتعبير عن الواقع، استخدمها الشعراء في كافة مناحي الحياة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية، منذ نشأته وحتى يومنا هذا .

حيث بدا اهتمام الناس وخاصة النقاد واضحاً جلياً من خلال مصنفاتهم التي أفردوها لجمع الشعر العربي وتذوقه ونقده، بدءاً من بدايات التأليف وحتى ظهور الحماسة الشجرية لابن الشجري (542هـ) إلى حيز الوجود، التي تعد من مصادر الشعر العربي المهمة على مدار أربعة عصور الجاهلي، والإسلامي، والأموي، وجزء كبير من العصر العباسي، انتقى فيها ابن الشجري الكثير من النصوص المتنوعة الأغراض، حذا فيها حذو أبي تمام والبحري ولم يختلف منهجه عن منهجهما كثيراً .

بلغ عدد شعرائها ثلاثمائة وخمسة وستين شاعراً عدا المجهولين الذين لم يسمهم، وبلغت مقطعاتها تسعمائة وأربعاً وأربعين مقطّعة. وهي تشارك سابقاتها في التبويب والأغراض واختيار الشعر القديم، وتهتم أكثر منها بشعر المولّدين مثل بشّار، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وأبي تمام والبحري، ولم يكتف بذلك بل أفرد للغزل في شعر المحدثين باباً.

إن الحماسة الشجرية أحد أهم مصادر الشعر العربي القديم، لما حوته بين جنباتها من أشعار لولاها لما وصلت إلينا .

أولاً : أهمية البحث

للنصوص القديمة أهمية كبيرة حيث تمثل غرة الشعر العربي، فهي أول ما وصلنا من نصوص الشعر العربي، فقد جمع ابن الشجري نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي في حماسته كما جمع فيها الكثير من المقطوعات الشعرية من العصر الإسلامي التي مثلت أولى ملامح تطور الشعر العربي من حيث الأغراض والمعاني، أتبعها بمقطوعات شعرية من عصور الازدهار الأدبي والشعري، مما شكل مادة خصبة لدراسة النصوص القديمة وفق منهج جديد هو المنهج الأسلوبى .

ثانياً : دوافع اختيار الموضوع

- 1- إعطاء أدبنا وتراثنا النقدي أهمية تليق بمقامه من خلال دراسته وتحليله وفق المناهج النصية الحديثة ، واستخراج أهم أفكاره سعياً في إحياء التراث وموضوعاته .
- 2- قلة الدراسات الأسلوبية في هذا المجال وخاصة فيما يخص الحماسة الشجرية، على الرغم من دورها الكبير والمهم في الحركة الأدبية والنقدية .
- 3- القيمة التاريخية والأدبية التي تحملها الحماسة الشجرية.

ثالثاً : منهج البحث

منهج هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبى، وهو منهج يسعى إلى كشف مستويات النص ودلالاته، كما يقدم رؤى جديدة ترصد البنى اللسانية للنصوص، وتستنتق جمالياتها المكونة . ويجعل المنهج الأسلوبى من البيانات اللغوية مرتكزاً له، ويؤسس للنص الأدبى رؤية عميقة، إذ يتناوله بلاغياً، وجمالياً، ودلالياً، وبذلك تغدو مكونات النص تحمل معاني مسطحة، وأخرى عميقة تصل إليها الدراسة الجادة.

ويرمي المنهج الأسلوبى إلى تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية، فهو منهج يتحرى التجريب الدقيق، الملازم للعلوم الطبيعية، ويحاول أن يقيس الأسلوب عليها أولاً، ومن إيمانه بأن لكل شخص أسلوبه الخاص به، الذي يتميز عن غيره، فإن من المفترض أن يحلّ هذا المنهج النقدي الحديث، مسألة تعدد الأصوات الشعرية في الحماسة الشجرية وتنوعها .

ويسعى المنهج الأسلوبي لرصد البنى اللغوية للنصوص واستنتاج مكنوناتها واستخراج جمالها، فدراسة النصوص القديمة بمنهج جديد هو عملية بعث للنصوص القديمة وفق آليات جديدة لم يعهدها النقاد العرب القدماء في ذلك الوقت .

فالأسلوبية تنظر في النص الأدبي بحسبانه كياناً مستقلاً تُبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية بعيداً عن الانطباعية والذاتية، فتقوم بعملية اختيار الظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، التي تلعب دوراً مهماً في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقوم بوصفها وتحليلها، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن يحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنية النص .

رابعاً: أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى :

- 1- دراسة الحماسة الشجرية دراسة أسلوبية .
- 2- التعرف على شخصية ابن الشجري ومنهجه في حماسته .
- 3- ربط النسيج اللغوي بقيمته التعبيرية من خلال استخدام المنهج الأسلوبي ، وذلك لتعدد مستويات نصوص الحماسة الشجرية فهي بحاجة إلى تحليل وإحصاء تراكيبيها .
- 4- استنتاج النصوص الشعرية بهدف الوقوف على شيء من تطور الفكرة والموقف والأسلوب.

خامساً : الدراسات السابقة

من خلال البحث والتنقيب وفي حدود اطلاعي، تبين لي أن الحماسة الشجرية لم تُدرس أسلوبياً من قبل .

ومن خلال البحث والاطلاع تبين لي أيضاً أن الحماسة الشجرية لم تحظ إلا بدراستين بعيدتين كل البعد عن المنهج الأسلوبي الأولى، للباحث فهمي محمود عواد شعيل "حماسة ابن الشجري دراسة موازنة" من جامعة مؤتة نال بها الباحث درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها عام 2011م .

والثانية رسالة ماجستير للباحثة، مظاهر بشير علي أحمد، بعنوان القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري، نالت بها الباحثة درجة الماجستير في الأدب والنقد من جامعة الخرطوم عام 2008م.

وبالتالي فإنّ الحماسة الشجرية لم تحظ بدراسة أسلوبية، الأمر الذي نتمنى تحقيقه في هذه الدراسة.

ومن أهم نتائج أطروحة الباحث فهمي محمود عواد شعيل "حماسة ابن الشجري دراسة موازنة" أنها سعت إلى دراسة حماسة ابن الشجري ومقارنتها بالحماسات السابقة، مثل حماسة أبي تمام والبحري وغيرهما مما تطرق إليه لباحث، عن طريق الموازنة بين هذه الحماسات جميعاً.

ومن النتائج التي توصل إليها الباحث أيضاً في دراسته، تميز ابن الشجري عن غيره في جمعه مادة حماسته وتبويبها وتصنيفها ، وخلو الحماسات السابقة على حماسة ابن الشجري من الشرح والتعليق ، حيث بدا شرح ابن الشجري لكثير من حماسياته واضحاً جلياً ، وهو منهج لم يتبعه أحد من أصحاب الحماسات الأخرى، كما سعت دراسة الباحث إلى إظهار ما تميزت به حماسة ابن الشجري عن غيرها من الحماسات، ودراسة ما تميزت به الحماسات الأخرى عن حماسة ابن الشجري عن طريق الدراسة الموازنة بين الحماسات جميعاً.

وسعت الدراسة الثانية المعنونة بالقيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري، التي لم تشر الباحثة في أي من صفحاتها إلى طبيعة المنهج والأداة التي ستقارب بها النصوص، وإن كانت دراستها يمكن تصنيفها بأنها دراسة وصفية تحليلية ، وقد توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج أهمها : اهتمام ابن الشجري برواية الشعر، فقد أورد عدد من المقطوعات وضح أنها جاءت مختلفة الرواية، مع اشارته للسرقات الأدبية وشعر النقائض. كما أن معظم اختياراته كانت لشعراء من العصر العباسي.

كما أن ابن الشجري كان يذكر رأيه في كثير من الأحيان بعد أن يورد المقطوعة الشعرية ويقوم بشرحها . فأكثر من قوله : هذا جيد، وهذا حسن، وما إلى ذلك من آراء.

والنتائج التي توصلت لها الدراسات السابقة مخالفة تماماً لما توصلت إليه من خلال دراستي الأسلوبية، وذلك لاختلاف الأداة والمنهج التي تم بها بمقاربة النصوص الأدبية وتحليلها .

سادساً : خطة البحث

اقتضت طبيعة البحث أن يقسم إلى مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة متبوعة بأهم النتائج والتوصيات، ثم ثبت المصادر والمراجع .

أما المقدمة فتم الحديث فيها عن أهمية الموضوع، وسبب اختياره، وأهداف الدراسة، وخطة البحث، ومنهج الدراسة .

وجاء التمهيد يتناول الحديث عن ابن الشجري وحماسته ومنهجه فيها ثم يقدم لمحة عامة عن الحماسة الشجرية .

أما الفصل الأول فهو بعنوان الأسلوب والأسلوبية، تم تقسيمه إلى أربعة مباحث، هي : المبحث الأول عن الأسلوب، أما الثاني الأسلوبية، أما الثالث فكان بعنوان الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، وخصصت المبحث الرابع للحديث عن اتجاهات الأسلوبية .

وجاء الفصل الثاني بعنوان المستوى الإيقاعي ضمن مبحثين كبيرين هما : الأول الموسيقى الخارجية، والثاني الموسيقى الداخلية .

وجاء الفصل الثالث بعنوان المستوى التركيبي، ضمن مبحثين كبيرين أيضاً هما مبحث الجُمَل ومبحث الأساليب .

أما المستوى الدلالي فكان عنوان الفصل الرابع الذي قُصِرَ فيه الحديث على خمسة مباحث هي الأول حقل الطبيعة، والثاني، حقل أَلْفَاظ الحرب، والثالث، حقل أَلْفَاظ المرأة والرابع حقل المشاعر والأحاسيس، والأخير حقل الألوان .

وقد جاء الفصل الأخير بعنوان المستوى الجمالي ضمن ثلاثة مباحث هي : حسية التشكيل الشعري، و البناءات الجمالية للنص، والتناص .

ثم الخاتمة و فيها الحديث عن خلاصة البحث وأبرز النتائج والتوصيات ثم ثبت المصادر والمراجع .

التمهيد

ابن الشجري اسمه ونسبه

هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة بن علي بن عبد الله بن أبي الحسن بن عبد الأمين بن عبد الله بن الحسن بن الحسين بن الحسن بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه المعروف بابن الشجري (1).

ولد ببغداد عام خمسين وأربعمائة للهجرة، ولقب بابن الشجري نسبة إلى بيت الشجري من جهة أمه (2)، وقيل نسبة إلى شجرة كانت مزروعة في بيته ليس في البلد غيرها، وقيل نسبة إلى قرية اسمها شجرة تقع في مدينة رسول الله ﷺ، وقيل نسبة إلى أحد أجداده واسمه شجرة (3).

نشأ ابن الشجري في بيت مشهود له بالدين والعلم فهو سليل أسرة شريفة يمتد نسبها إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه_ فهو أحد علماء آل البيت رضوان الله عليهم. كان تكي الفؤاد، فصيح اللسان، حسن الكلام، حلو الألفاظ، فصيحاً، جيد البيان والتفهيم (4)، وهو أحد العلماء الذين تتوع علمهم فنبح في مجالات شتى في اللغة، والأدب، والحديث، وغير ذلك من العلوم فكان "أوحد زمانه، وفرّد أوانه في علم العربية ومعرفة اللغة وأشعار العرب وأيامها وأحوالها، متضلعا من الأدب، كامل الفضل. قرأ على ابن فضال، والخطيب التبريزي، وسعيد بن علي السلال، و أبي المعمر بن طباطبا العلوي، وسمع الحديث من أبي الحسن الصيرفي، وأقرأ النحو سبعين سنة" (5).

وكانت حلقات علمه يؤمها طلبة العلم من شتى الأقطار، فهو لا يتكلم في مجلسه بكلمة " إلا وتتضمن أدب نفس أو أدب درس، كما كان كريم الأخلاق رقيقاً" (6).

(1) ينظر، ابن خلكان، وفيات الأعيان (ج45/6).

(2) ينظر، الحموي، معجم الأديباء (ج1/2775).

(3) ينظر، السيوطي، بغية الوعاة (ج2/324).

(4) ينظر، ابن خلكان، وفيات الأعيان (ج46/6).

(5) السيوطي، بغية الوعاة (ج2/324).

(6) الذهبي، سير أعلام النبلاء (ج196/20).

وهو أحد أئمة الشيعة ومن أكابر علمائهم فقد كان "نقيب الطالبين بالكرخ نيابة عن والده الطاهر" (1).

صنف ابن الشجري مصنفات كثيرة ومتنوعة منها " كتاب الأمالي وهو أكبر تأليفه وأكثرها فائدة، أملاه في أربعة وثمانين مجلساً وهو يشتمل على فوائد جمة من فنون الأدب ... وجمع أيضاً كتاباً سماه الحماسة ضاهى به حماسة أبي تمام وهو كتاب غريب أحسن فيه، وله في النحو عدة تصانيف، وله ما اتفق لفظه واختلف معناه وشرح للمع لابن جني وشرح التصريف الملوكي" (2).

كما أن له كتباً أخرى هي الانتصار ردّ فيه على ابن الخشاب على ما انتقده فيه في كتابه الأمالي، وهو كتاب مفيد جداً على صغر حجمه، وديوان مختارات العرب، وهو غير الحماسة الشجرية عني فيه ابن الشجري بجمع بعض أشعار الجاهليين، والإسلاميين، والأمويين وفق منهج مختلف عما ورد في الحماسة الشجرية، وديوان شعر (3).

من أهم تلامذته عبد الرحمن بن محمد الأنباري صاحب كتاب الإنصاف في مسائل الخلاف (4) الملقب بأبي البركات، كان دائم المدح له قال عنه: " كان الشريف ابن الشجري أنحى من رأينا من علماء العربية، وآخر من شهدنا من حدّاقهم وأكابرهم ... وعنه أخذت علم العربية" (5).

ولابن الشجري شعر كثير حسن منه قوله :

هذي السديرة والغدير الطافح
يا سدرة الوادي الذي إن ضلّه
فاحفظ فؤادك إنني لك ناصح
الساري هداه نشره المتفاح

(1) ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج6/45).

(2) الحنبلي ، شذرات الذهب (ج 6/216).

(3) ينظر : الزركلي ، الأعلام (ج 8/74).

(4) عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري(513هـ - 577هـ) من علماء اللغة والأدب وتاريخ الرجال، كان زاهدا عفيفا، خشن العيش والملبس، سكن بغداد وتوفي فيها من مؤلفاته ، نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، و الإغراب في جدل الأعراب ، و أسرار العربية ، و لمع الأدلة ، و الإنصاف في مسائل الخلاف في نحو الكوفيين والبصريين ، و البيان في غريب إعراب القرآن ، و عمدة الأدباء في معرفة ما يكتب فيه بالألف والياء ، و الميزان في النحو. ينظر ، الفيروز أبادي، البلغة ، ص 183.

(5) ابن الأنباري ، نزهة الألباء(ص202,301).

هل عايد قبل الممات لمغرم
شط المزار به ونوئي منزلاً
غصن تعطفه النسيم وفوقه
ولقد مررنا بالعقيق فشاقتنا
ظللنا به نبكي ، فكم من مضمّر
عيش تقضى في ظلالك صالح
بصميم قلبك فهو دانٍ نازح
قمر يحفّ به ظلام طايح
فيه مراتع للمها ومسارح
وجداً أذاع هواه دمع سافح⁽¹⁾

وفاته

توفي ابن الشجري في داره بالكرخ ببغداد يوم الخميس الثاني عشر من رمضان عام ثلاثة وأربعين وخمسائة للهجرة، رحمه الله تعالى⁽²⁾.

(1) اليافعي ، مرآة الجنان (ج3/212).

(2) ينظر ، بن تغري بردي ، النجوم الزاهرة (ج5/272).

الحماسة الشجرية

الحماسة لغة / الحماسة، الشجاعة، وهي مأخوذة من الاشتداد في قولهم حمس الأمر والشر، أي اشتد، وتحامس القوم تحامساً وحماساً أي تشادوا واقتتلوا، والحماسة أيضاً المنع والمحاربة، والتحمسُ التشدد⁽¹⁾.

الحماسة اصطلاحاً / كتاب يضم " مجموعة من القطع والقصائد لعدد من الشعراء يختارها جامعها على أساس قيمتها الأدبية في نظره، ويصنفها بحسب الموضوع الأدبي الذي تنتمي إليه، أو الفكرة التي تعبر عنها، من غير أن يصدر حكماً عليها أو ينتقدها "⁽²⁾ والحماسة اسم مجازي على سبيل تسمية الكل باسم الجزء، أو أطلق عليها تغليباً من قبيل تغليب الجزء على الكل، ولعل سبب تسميتها بهذا الاسم أن باب الحماسة هو أول الأبواب .

الحماسة الشجرية - الوصف والمنهج

تعدُّ الحماسة الشجرية من أهم الحماسات التي وصلتنا حيث تشكل حلقة ذهبية في سلسلة المختارات الشعرية بل الحماسات منها، وهي مجموعة قصائد، ومقطوعات، وأشعار اختارها هبة الله شأن أبي تمام في مختاراته لشعراء الجاهلية، و صدر الإسلام والعصرين الأموي والعباسي "⁽³⁾.

والحماسة الشجرية من حيث العدد تبلغ تسعمائة وأربعاً وأربعين حماسية مقسمة على تسعة أبواب هي :

1. باب الشدة والشجاعة .
2. باب اللوم والعتاب .
3. باب المراثي .
4. باب المديح .
5. باب الهجاء .

(1) ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب (ج3/323).

(2) التنجى ، المعجم المفصل في الأدب (ج1/381).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية .

6. باب الأدب .
7. باب النسيب .
8. باب الصفات والتشبيهات .
9. باب المُلح.

اتبع ابن الشجري في تصنيفه حماسته منهجاً مشابهاً لحماسة أبي تمام، وحماسة البحتري واقتدى بهما في كثير من أبواب حماسته موافقاً حيناً ومخالفاً حيناً آخر، ومتفرداً في أحيان كثيرة "حيث اتبع سبل كتب الحماسات السابقة له في سماتها ومناهجها، مع اختلاف في تسمية بعض الأبواب أو من التفصيلات المجزأة لكثير من فنون الشعر في أبواب أو فصول خاصة بها"⁽¹⁾. ومن الطبيعي أن يطلع ابن الشجري على أول نماذج الحماسات وهما حماسة أبي تمام وحماسة البحتري تلميذه فجمع في حماسته أفضل ما جاء فيهما إضافة لما زاده عليهما وتفرد به.

فقد سار في تصنيف حماسته من حيث الأبواب كما قسم أبو تمام حماسته، فكل باب مخصص لفن من فنون الشعر، مع مخالفة واضحة لعدد الأبواب فقد بلغت أبواب ابن الشجري تسعة أبواب، وعند أبي تمام عشرة أبواب كما أن تسمية بعض الأبواب تختلف عند ابن الشجري عما ورد في حماسة أبي تمام من حيث إسقاط بابٍ واستحداث باب آخر ففي حماسة ابن الشجري باب "اللوم والعتاب" جعله مكان باب آخر نظير له عند أبي تمام وهو باب "مذمة النساء"، كما أن ابن الشجري استهل حماسته بباب الشدة والشجاعة مخالفاً تسمية أبي تمام في بابه الأول الذي أسماه "باب الحماسة"⁽²⁾.

أما فيما يتعلق بحماسة البحتري فقد اتفق معه في أنه لم يسم باباً باسم الحماسة، وتسمية الكتاب باسم الحماسة لا تتعلق باسم الباب الأول منها .

كما اعتمد ابن الشجري في منهجه التقنيت والتفريع لبعض أبواب حماسته كما جاء في باب الصفات والتشبيهات .

كما يغلب على حماسيات ابن الشجري صفة المقطعات الصغيرة الحجم التي كثيراً ما تكون بيتاً واحداً يمثل حماسية منفردة في مقابل أبيات كثيرة .

(1) أحمد ، القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري (ص63).

(2) ينظر ، إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص107).

كما اتسم منهج ابن الشجري بروح العالم اللغوي الذي يميل إلى شرح معاني المفردات وتفسيرها أو الأبيات كاملة في غير موضع من كتابه إضافة إلى استحسانه بعض الأبيات، كما أن كتابه يضم بين دفتيه عدداً لا بأس به من أشعار علماء النحو واللغة .

مصادر الحماسة الشجرية

تعد الفترة التي عاشها ابن الشجري التي تمتد من سنة ميلاده حتى وفاته من أزهى العصور الأدبية حيث عني علماء تلك الفترة بجمع المختارات الشعرية⁽¹⁾، حيث اعتمد ابن الشجري في تصنيف وانتقاء حماسته على السابقين له فكانت أمامه نماذج عديدة مثل الأصمعيات، والمفضليات، والحماسات السابقة له كحماسة أبي تمام والبحتري وهو أمر طبيعي أن يتأثر المتأخرون بالمتقدمين، ولكن من المصادر التي نص عليها ابن الشجري صراحة في حماسته كتاب "الطيف والخيال" للشريف المرتضي⁽²⁾، حيث نراه يقول في أبيات ذكرها في حماسته: "نقلت هذه الأبيات من كتاب الطيف والخيال للمرتضي رضي الله عنه ورأيتة قد أطنب في مدحها"⁽³⁾.

فناه ينقل عن المرتضي في طيف الخيال: "ولعمرو بن قميئة ويقال: إنه أول من نطق بوصف الطيف"⁽⁴⁾ (من المتقارب).

نأتك أمامة إلا سـؤالا وإلا خيالاً يـوافي خيالاً

(1) ينظر ، ضيف ، عصر الدول والإمارات (ص296).

(2) الشريف المرتضي علي بن الحسين من أحفاد الحسين بن علي كرم الله وجهه ، نقيب الطالبين ببغداد وأحد أئمة علم الكلام واللغة والأدب ، ولد ببغداد عام(355هـ) توفي فيها عام (406هـ) ، من مؤلفاته الغرر والدرر ، وطيف الخيال ، والشافى في الإمامة وديوان شعر وغيرها الكثير من المؤلفات ، وكتاب طيف الخيال يتناول لأول مرة ضمن كتاب مستقل طيف المحبوبة الذي يزور المحب ليلا بعدما حالت الظروف بينه وبينها فقد أكثر الشعراء من تناول هذا الموضوع في شعرهم لذلك أفرد له الشريف كتابا مستقلا وقد قصر الحديث فيه على شعر البحتري وأبي تمام و شعره وشعر أخيه الرضى ، وتناول بعض أبيات لشعراء آخرين في هذا الكتاب تبرز موهبة المؤلف في فهم وتدقيق الشعر وردوده على بعض نقاد عصره كما أنه حفظ الكثير من شعره الذي ضاع أغلبه ينظر : الزركلي ، خير الدين ، الأعلام ، 278/6، و الشريف المرتضى ، طيف الخيال (ص6،7).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص612).

(4) الشريف المرتضى، طيف الخيال (ص65) ، ابن الشجري، الحماسة الشجرية ، (ص612، 613).

يُوافي مع الليل مُستوطناً ويأبى مع الصبح إلا زيالاً
خيالاً يُخَيِّلُ لي نيلها ولو قَدَرْتُ لم تُخَيِّلِ نوالاً⁽¹⁾

وبعد أن يورد ابن الشجري هذه الأبيات يعقب عليها بما عقبه المرتضي في طيف خياله، حيث تتجلى أمانة النقل عند ابن الشجري، فينقل النص صريحاً واضحاً كما ورد دونما إخلال فيقول : "انظر هذا الطبع المتدفق، والنسج، المطرد المنسق من أعرابي فُحِّ قيل إنه أول مُفْتَتِحٍ لوصف الطيف، وكأنه لانطباع سبكه، وجودة وصفه لما قال هذا المعنى الكبير، وقَلَّبَ باطنه وظاهره وبأشر أوله وآخره، قد سمع فيه من أقوال المحسنين، وإجادة المجيدين، ما سلك منهجه وأخرج كلامه مخرجه"⁽²⁾. ومن المصادر التي أشار إليها ابن الشجري في حماسته صراحة ونقل عنها كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، فيما يرويه في باب الشدة والشجاعة قال : أبو الفرج الأصبهاني في كتاب الأغاني : نكروا أن عمرو بن معد يكرب خرج في خيل من زبيد يريد غطفان، فبينما هو يسير وقد انفرد من أصحابه في ليلة باردة إذ سمع رجلاً يقول"⁽³⁾ (من المتقارب) :

أما من فتى لا يخاف العطب يبلى عمرو بن معد يكرب
بأننا منوطون في مازن بأرجلنا مثل نوط القرب
فإن هو لم يأتنا مُصرخاً فيكشف عَنَّا ظلام الكُرب
والا استغثنا بعبد المدان وعبد المدان لها إن طلب⁽⁴⁾

وفي مواضع أخرى ينقل عن أبي الفرج الأصبهاني فيورد الشعر مباشرة⁽⁵⁾.

كما اعتمد ابن الشجري في مصادره على مثل قوله : أخبرنا، وأخبرني في إشارات واضحة لشخصيات معاصرة له مثل الشريف المرتضي، وغيرهم، كما أورد روايات مجهولة النسب في قوله يُروى، ويحكى دون إشارة واضحة إلى مصدر هذه الروايات .

(1) الشريف المرتضى ، طيف الخيال (ص 65) ، ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 612).

(2) الشريف المرتضى ، طيف الخيال،(ص 65، 66)، وابن الشجري، الحماسة الشجرية ، (ص 612 ، 613).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 41).

(4) المرجع السابق، ص 41.

(5) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 67، 407، 469.

كما أورد روايات لم يسندها إلى أحد مثل حماسته المائتين والسادسة والتسعين حيث يقول: "كان ليبيد بن ربيعة العامري آلى في جاهليته أن لا تهب الصّبا إلا نحر وأطعم الناس حتى تسكن وألزم ذلك نفسه في الإسلام"⁽¹⁾ إلى آخر الحماسية فلم يشر ابن الشجري ولو إشارة واحدة إلى مصدر هذه الرواية التي نأى زمنها عنه وبَعَدَ كل البعد.

ولكنه في كثير من الأحيان يعتمد في نقله للرواية على إظهار سلسلة السند كما في قوله: "أخبرني ابن قدامة قال: أخبرني المرتضى - رضي الله عنه - قال: أخبرنا المرزباني قال: حدثنا محمد بن إبراهيم قال: حدثنا أبو العيّن قال: حدثنا الأصمعي"⁽²⁾.

ومع هذا تبقى الحماسة الشجرية بتنوع مصادرها درة نفيسة بين درر المصادر الشعرية القديمة التي لا غنى عنها لدارس الأدب .

قيمة كتاب الحماسة الشجرية

يعدّ هذا الكتاب أحد أهم مصادر الشعر العربي حتى عام (542هـ) وهو العام الذي توفي فيه ابن الشجري حيث ضم هذا الكتاب بين جنباته أسماء ثلاثمائة وخمسة وستين شاعراً عدا الشعراء المجهولين الذين ورد شعرهم دونما نسبة .

إضافة إلى أنه أورد الكثير من الشعر للشعراء المحدثين المعاصرين له، وهو ما خالف به الحماسات السابقة له حيث يعتد ابن الشجري اعتداداً كبيراً بهؤلاء الشعراء المحدثين إذ "أولى ابن الشجري اهتماماً كبيراً للشعراء المحدثين وبعض الأمويين فعمد إلى الإكثار من الاختيار لشعرهم بحيث جعل منهم نجوماً لحماسته وهم أبو نواس، أبو تمام، البحتري، ابن الرومي ابن المعتز، الشريف المرتضى . ومن الأمويين أكثر من الاختيار لكل من جرير والفرزدق والأخطل"⁽³⁾، إضافة للأبواب الجديدة التي أضافها والتقسيمات التي استحدثها، كما أنه حفظ لنا أشعاراً كثيرة لشاعرات عربيات كثر، وإن كانت أغلب اختياراته للشاعرات في فن الرثاء مثل فارعة بنت شداد المريّة، وكبشة بنت الشيطان الكندية، و سعدى بنت الشمردل، وجنوب الهذلية

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص378).

(2) المرجع السابق ، ص478 ، 479.

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص518).

وليلي الأخيلية، والخنساء، ومية أخت قبيصة بن ضرار، وليلي بنت طريف، وأم الضحاك المحاربية وغيرهن .

قال معظم المؤرخين في خضم حديثهم عن ابن الشجري وحماسته :إنّ كتاب الحماسة ضاهى به حماسة أبي تمام، وهو كتاب غريب مليح أحسن ابن الشجري فيه (1).

لاقت الحماسة الشجرية استحساناً كبيراً لدى الأقدمين، أمثال صاحب خزنة الأدب البغدادي، حيث يستشهد كثيراً بأبيات شعر الحماسة في تأصيله قواعد النحو العربي فيقول: " وكذلك قال الشريف ضياء الدين هبة الله علي بن محمد بن حمزة الحسيني في الحماسة التي صنّفها كحماسة أبي تمام، وزاد عليه أبواباً كثيرة، وأورد فيها أشعاراً جيدة، وقد أجاد في الاختيار والنقد عندما أورد هذا الشعر فيها" (2).

لقد جاءت حماسة ابن الشجري امتداداً طبيعياً لسلسلة كتب الحماسات التي بدأها أبو تمام وحذا حذوه تلميذه البحترى، وتأثر بهما ابن الشجري وزاد على " منهجهما ما أملتة طبيعة مسيرة الزمن وتطور فن الشعر" (3).

كما تطرق ابن الشجري في حماسته لقضية السرقات متأثراً بالتيارات النقدية السائدة في ذلك الوقت فقد كان "يصنع صنيع نقاد الشعر في رصدهم للسرقات الشعرية . وهذا منهج يخالف منهج الحماسة وفكرة الاختيار، وإن كان مفيداً في قضية السرقات وفي رصد تطور المعاني الأدبية" (4).

وإن كان ابن الشجري قد تأثر بالتيارات النقدية السائدة في عصره، فهو يورد الأشعار ويبين أي الشعراء أخذ من الآخر دونما تعقيب ويمكن الاستدلال على صحة ذلك بما ورد في الحماسة الشجرية .

قال بشار بن برد(من الطويل) :

(1) ينظر ، الحموي ، معجم الأدباء(ج1/2775) ، و ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج6/46).

(2) البغدادي ، خزنة الأدب (ج5/19 ، 20).

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص517).

(4) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص115).

إذا آخَرَ المَالَ البَخِيلُ فَإِنَّمَا
وَبِيضٌ بِهَا مَسْكٌ لِمَسِّ أَكْفِهِمْ
أخذه ابن المعتز فقال (من الطويل) :

مُلوِكٌ إِذَا خَاضُوا الوَعْيَ فَسُيُوفُهُمْ مَقَابِضُهَا مِسْكٌ وَسَائِرُهَا دَمٌ⁽²⁾
وتبرز قيمة الحماسة الشجرية أيضاً فيما قدمه ابن الشجري من مناسبات قول الأشعار التي يوردها حيث "استغل ابن الشجري معرفته بالأخبار ومناسبات الأشعار فكان كثيراً ما يقدم بين يدي الحماسة بما يشير إلى مناسبتها"⁽³⁾، ومن ذلك قوله " قال يزيد بن حبناء التميمي الخارجي. وكان خرج مع الأزارقة فكتبت إليه امرأته من البصرة تلومه وتستبطنه في هدية يبعثها إليها"⁽⁴⁾ (من الطويل):

دعي اللومَ إنَّ العيشَ ليس بدائم ولا تعجَلِي باللومِ يا أمَّ عاصم
ولا تعذِّلينا في الهدية إنما تكونُ الهدايا من فضولِ الغنائم⁽⁵⁾

نحا ابن الشجري المنحى القصصي في إيراد بعض حماسياته وخاصة في فن الغزل فقد "عمد ابن الشجري لأول مرة بين أصحاب دواوين الحماسة إلى رواية قصة يتمثل بطلها بلون معين من الشعر، وهو الغزل، ويجعل من كل مثال يتمثل به مقطوعة مستقلة أو حماسية مستقلة ولو كانت بيتاً واحداً لا غير وهي محاولة فريدة عند أصحاب كتب الحماسة"⁽⁶⁾.

قال ابن الشجري: "روى ابن دريد قال : أخبرنا الرياشي عن الأصمعي قال، حدثني مُنتجع بن نبهان قال أخبرني رجل من بني الصيذاء من أهل الصريم قال : كنت أهوى جارية من باهلة

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص394).

(2) المرجع السابق ، ص215.

(3) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص110).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص218).

(5) المرجع السابق ، ص219.

(6) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص520).

فأخافني قومها وأخذوا عليّ المسالك، فخرجت ذات يوم فإذا حمامات يسجعن في أفنان أيكات
متناوحات في سِراةٍ وإِدٍ فاستقرني الشوق ، فركبت وأنا أقول⁽¹⁾:

دَعَتْ فَوْقَ أُغْصَانٍ مِنَ الْأَيْكِ غُدْوَةً مُطَوَّقَةٌ وَرِقَاءً فِي إِثْرِ آلِفِ
فَهَاجَتِ عَقَابِيْلُ الْهَوَى إِذْ تَرْنَمَتْ وَشَبَّتْ ضِرَامُ الشُّوقِ بَيْنَ الشَّرَاسِفِ
بَكَتْ بِجَفْوَنِ دَمْعُهَا غَيْرَ ذَارِفٍ فَأَعْرَتْ جَفْوَنِي بِالْدموعِ الذَّوَارِفِ⁽²⁾

حيث رسم ابن الشجري مقدمة قصته التي يسوقها بمطلع يشوق القاريء لمعرفة ما سيجري
بعدها حل بالشاعر من ألم الشوق والفرق وما أثارته الورقاء في نفسه من هم وحزن وخوف
حيث أسقط الشاعر ما بنفسه على تلك الورقاء فاستقرت دموعه وأججت مشاعره .

ثم يقول : "ثم سرت فأتيت أرضها فأواني الليل إلى حي فخفت أن يكونوا من قومها فبت بالفقير
فلما هدأت الرِّجْل، ورثَّتْ عيني سِنَّةً إِذَا قَائِلٌ يَقُولُ"⁽³⁾ (من الوافر) :

تَمْتَعُ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجِدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص512).

(2) المرجع السابق ، ص513،512.

(3) المرجع نفسه ، ص513.

(4) المرجع نفسه ، ص514.

ثم يتابع ابن الشجري فيقول: "فتساءلت - علم الله - ثم غلبتني عينايا فإذا آخر يقول" (من الوافر):

ولامِيَّ بعدَ اليومِ إلا تعلقةً من الطَّيْفِ أو تلقى لها منزلاً قَفَرًا⁽¹⁾

"فزادني ذلك قلقاً فإذا ثالث يقول"⁽²⁾ (من الكامل):

لن يلبث القُرْناء أن يتفرقوا ليلٌ يُكْر عليهم ونهارٌ⁽³⁾

"فهمت وركبت ناقتي متنكباً الطريق، فلما برق الفجر، إذا راعٍ مع الشروق قد سرح غنماً وهو يتمثل (من الطويل):

كفى بالليالي مُخلقاتٍ لجةً وبالموت قطعاً حبال القرائن⁽⁴⁾

"فأظلمت عليّ الأرض، فتأملته فعرفته فقلت: فلان؟ فقال: فلان. قلت: ما وراءك؟ قال: ضاجعت والله رملةً الثرى، فما تماكنت أن سقطت عن بعيري فما أفقت حتى حميت عليّ الشمس، فاستيقظت وقد عَقَلَ الغلام ناقتي ومضى فكررت وأنا أقول"⁽⁵⁾ (من البسيط):

يا راعي الضأن قد أبقيت لي كمداً يبقى ويقلقني يا راعي الضانِ

نَعَيْتُ نفسي إلى نفسي فكيف إذن أبقى ونفسي في أثناء أكفان⁽⁶⁾؟

لقد اعتمد ابن الشجري في سرده وقائع قصته مبدأ تقسيط الحدث، وذلك لجذب انتباه القارئ وتوفير عنصر التشويق، إضافة إلى تقديم شخوص قصته واحداً تلو الآخر، مركزاً على دور كل من هذه الشخصيات من خلال الحدث، وهي طريقة جديدة في إيراد الحماسيات لم يعهدها أحد قبل ابن الشجري .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص514).

(2) المرجع السابق ، ص514.

(3) المرجع نفسه ، ص514.

(4) المرجع نفسه ، ص514

(5) المرجع نفسه ، ص515.

(6) المرجع نفسه ، ص515

ومما يحسب لابن الشجري في حماسته ذلك التفرع الفني لبعض أبوابها، حيث أضاف لها هذا التفرع والتنويع الكثير من التشويق، ووُسِمَ هذا المنحى بالجدة، وهو ما نلاحظه في بابي النسب والصفات والتشبيهات، ففي باب النسب الذي قسمه ابن الشجري "إلى عدة فصول، جعل الفصل الأول لاختيارات من شعر العشاق المشهورين في نطاق حماسيات يُبدون من خلالها شكواهم ولوعتهم ووجدهم وصبابتهم مثل المجنون، وقيس بن ذريح، ويزيد بن الطثية وجميل بن معمر وكثير بن عبد الرحمن، والأحوص، والعرجي، وبعض من أحسنوا القول في الغزل مثل سحيم وأبي حية النميري، والحسن بن مطير . وفي نفس الفصل يأتي بقطعتين من غزل النساء لأم الضحاك المحاربية، وقطعة لضاحية الهلالية ... إن هذا الفصل من باب الغزل يشتمل على غنائيات كثيرة مما يطرب له السمع، وتلذ الأذن ، ويهتز الوجدان"⁽¹⁾.

ومن الفصول التي أفردتها ابن الشجري ضمن إطار باب النسب "فصلاً لطيفاً يضم عدة مقطوعات قيلت في الحنين إلى الأوطان، ثم يتبعها بفصل آخر في الارتياح عند هبوب الريح وآخر في الاشتياق عند لمعان البروق، وآخر في النزاع عند نوح الحمام، وغيره في الشوق عند حنين الإبل، يتبعه بفصل في الطيف والخيال"⁽²⁾.

إن هذه التفرعات المتعددة لباب النسب جديد كل الجدة على كتب الحماسات ، جمع فيه ابن الشجري كل ما يتعلق بالنسب والحب وخاصة في فصل الحنين إلى الأوطان وهو منزع جديد لم يسبقه إليه أحد .

ومن اللافت للنظر في حماسة ابن الشجري تسميته لأكبر أبواب حماسته "الصفات والتشبيهات " الذي يضم ثلاثمائة وثمانين وخمسين حماسية، وهو ما يقارب ثلث الديوان حيث أقرن الصفة بالتشبيه في تسميته ويبدو أن ابن الشجري في هذه التسمية قد تأثر "بالأفكار البلاغية والنقدية التي استفاض الحديث فيها في القرن الرابع الهجري وبعده وقد ظهر هذا الأثر واضحاً فيما سماه باب الصفات والتشبيهات في حماسته"⁽³⁾.

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص523).

(2) المرجع السابق ، ص523.

(3) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص114).

ورغم ما جمعه ابن الشجري من شتات مختلف في بابه الصفات والتشبيهات وما فيه من فصول كثيرة منها فصل من صفات النساء، فصل في وصف النار، وفصل في الصفات والتشبيهات في الليل والنجوم والمجرة والهلال، وفصل صفات آلة الحرب، وفصل صفات الكتب والخط إلى غير ذلك من الفصول داخل هذا الباب حيث أنه من الممكن أن ابن الشجري أراد "أن يجعل هذه الفصول المتنافر منها والمتآلف تحت عنوان أقرب ما يكون إلى علم البيان وهو التشبيهات"⁽¹⁾.

ويبدو أن ابن الشجري بهذا المزج الواضح بين الصفات والتشبيهات قد مثّل "أساساً جديداً في الاختيار . إنه يضيف إلى التفرع المعنوي ... عناية خاصة بالتشبيهات الفنية الرائعة في كل الأغراض الرئيسية والمعاني الفرعية . وهذا كله من أمر ذبوع الأفكار البلاغية"⁽²⁾.

ومهما يكن من أمر الحماسة الشجرية يبقى صاحبها على قدر عال من الثقافة التي أهلتها لاختيار هذه الأشعار فهو ذواقة للشعر، حيث دلت لنا اختياراته على حسن تذوقه الفني للشعر الذي اختاره إضافة لحسن الاختيار وشفافيته في الاختيار وعدم تحيزه ، كما ويحسب لابن الشجري اهتمامه الكبير وفطنته "إلى الشعر المرتبط بأسباب الثقافة والعلم كوصف الكتب والرسائل التي يتبادلها الأنداد والأصحاب والمتحابون"⁽³⁾ حيث مثلت هذه الأشعار بعض الرسائل الإخوانية التي كتبت شعراً .

وعلى هذا تبقى الحماسة الشجرية إحدى أهم مصادر الشعر العربي القديم "فهي واحدة من أنفس الحماسات التي وصلت إلينا وأثمنها قيمة وأرفعها قدراً، يجد فيها الآمل بغيته وطالب الثقافة حاجته والمتأدب زاده وعدته، وهي إحدى الثمار الجنية النفيسة التي تركها هذا العالم الجليل"⁽⁴⁾.

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص524).

(2) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص114).

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص526).

(4) المرجع السابق ، ص528.

ما يُؤخذ على الحماسة الشجرية

1. تعثر ابن الشجري بشدة في اختياره من شعر القرون الرابع والخامس السادس الهجري"ففي الوقت الذي وفي فيه شعراء القرنين الثاني والثالث حقهم من الاختيار بدا وكأنه بخيل بشعراء القرن الرابع فإذا ما اختار لبعضهم فإنه يختار في بخل وحذر ، اللهم إلا الشريف الرضى فإنه اختار له ثلاث عشرة مقطوعة حماسية"⁽¹⁾.
2. اختياراته الكثيرة للشريف الرضى دليل على ظهور النزعة الشيعية الطائفية فقد أكثر من ذكر مقطعات لشعراء آل البيت، والشيعية، وخاصة في باب الشدة والشجاعة، فقد أورد شعراً لكل من العباس، وأبي طالب ابني عبد المطلب، إضافة إلى شعر موقعتي الجمل وصفين⁽²⁾. كما أنه في نقوله الصريحة عن الكتب لم ينقل إلا عن كتابين هما طيف الخيال للشريف المرتضى، والأغاني للأصبهاني وهما من أكابر أعيان الشيعة، إضافة لتمجيده الدائم لشعراء الشيعة في غير موضع .
3. إغفاله لبعض أعلام الشعراء مثل المنتبي الذي لم يأت له إلا بمقطوعتين مجموعهما أربعة أبيات، وإغفاله لأبي فراس الحمداني في باب الشدة والشجاعة وكأن الشاعر لا علاقة له بهذا الباب الذي هو أهل له فاستشهد له فقط في باب الغزل والرتاء والعتاب .

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص518).

(2) المرجع السابق ، ص522.

الفصل الأول الأسلوب و الأسلوبية

المبحث الأول : الأسلوب

الأسلوب لغة / هو الطريق أو المذهب أو سطر النخيل الممتد، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا أي طريقته ومذهبه والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، والأسلوب الفن، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه (1) .

عرف النقاد والبلاغيون العرب القدماء الأسلوب منذ قديم الزمان كطريقة معينة في إيراد الكلام وهو ما نلمسه من التعريف اللغوي حيث ربط ابن منظور بين الأسلوب والطريق أو المذهب الذي يستعمله الكاتب في توصيل مراده والتنويع في ذلك .

لقد حمل مصطلح الأسلوب عند العرب القدماء بعداً مادياً كما سبق من التعريف اللغوي الذي تناول الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، كما تحمل كلمة أسلوب أيضاً بعداً فنياً يتمثل بأساليب القول وأفانينه(2).

وإذا ما نظرنا إلى التراث العربي والمؤلفات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم وجدناهم اهتموا اهتماماً كبيراً بالأسلوب "ففي الآداب العربية استخدمت كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتساقه في كلام البلاغيين حول "إعجاز القرآن الكريم" وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه الموسوم بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه"(3).

ومن المؤلفات العربية القديمة التي تناولت الأسلوب والتنويع فيه كتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة فقد نوعت العرب في استعمال الأساليب البلاغية يقول ابن قتيبة: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتاتها في الأساليب "(4) .

لقد استعمل العرب الفصحاء البلغاء الأسلوب ونوعوا فيه من خلال المقام فقد عرف العرب منذ القدم بأن لكل مقام مقالاً وهو ما وضعه ابن قتيبة فقال: " فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاماً

(1) ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب (ج1/ 472).

(2) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص10).

(3) خليل ، في النقد والنقد الألسني (ص138).

(4) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن (ص 12).

في نكاح، أو حَمَالَة، أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد بل يَفْتَنُ : فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء . وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقد الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام، ثم لا يأتي بالكلام كله، مهذباً كل التهذيب، ومصفى كل التصفية بل تجده يمزج ويثوب؛ ليدل بالناقص على الوافر، وبالغث على السمين، ولو جعله كله نَحْراً واحداً، لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه" (1).

لقد تنبه الفصحاء والبلغاء والخطباء إلى ضرورة التنويع في توصيل الفكرة إلى السامع من خلال التنويع في الأسلوب حسب ما تقتضيه المقامات، فقد استطاع ابن قتيبة الربط بين "النوع الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حَمَالَة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك" (2).

ولسنا هنا في مقام تتبع أقوال العلماء العرب الأوائل في تنويعهم للأساليب حسب الحاجة فكتب التراث تعج بمثل هذه الأقوال (3) .

الأسلوب اصطلاحاً

"طريقة خاصة في استخدام اللغة، يتميز بها كاتب أو شاعر أو جماعة أدبية، أو حقبة زمنية أو جنس أدبي . وهو يميز أديب عن آخر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، ويمثل طريقة في إبداع الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية" (4).

ووفق هذه الرؤية تنبه النقاد العرب الأوائل إلى أساليب الشعراء في طريقة عرضهم الصور اللفظية التي يتمثلونها، فتنبهوا مثلاً لأسلوب الشاعر "أبي تمام" وما يضيفه من زخرفات بديعية وبيانية إلى شعره. حيث مثل أسلوب هذا الشاعر ظاهرة جديدة دفعت النقاد إلى تناول شعره ما بين مؤيد ومعارض ومتوسط بينهما .

(1) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن (ص 13).

(2) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، (ص12).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 11 - 23).

(4) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

إن هذه الرؤية للأسلوب دفعت النقاد العرب الأوائل إلى "دراسة الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية، وعكف النقاد والبلاغيون على دراسة أساليب الأدب والبحث في أسباب الجمال والجودة التي تميز أسلوباً عن آخر"⁽¹⁾.

لقد نظر النقاد إلى أساليب الأدب والشعر قديماً ضمن إطار البلاغة العربية، ومن خلال مفردات البلاغة العربية، كان يصدر الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة .

لقد درس النقاد العرب القدماء الأسلوب من خلال مفردات البلاغة العربية ، فركزوا على الصور البلاغية، وعلى علم البديع بكافة مفرداته لشعورهم العميق بأن دراسة الأسلوب من خلال البلاغة العربية هو الجوهر في فهم النص الأدبي ويمثل بؤرة ارتكاز عميقة في توصيل الصورة اللفظية المرادة، فكانت البلاغة العربية هي الأداة الوحيدة التي يتم بها ومن خلالها تحليل النص الأدبي وفهمه .

إن مصطلح الأسلوب "واكب فترة طويلة البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية"⁽²⁾.

ومن هنا يمكن القول: إن مفهوم الأسلوب واستخدامه من قبل العلماء العرب الأوائل كانت نشأته قبل القرن الثاني الهجري، واستخدمه النقاد والبلاغيون العرب بكثرة في مصنفاتهم⁽³⁾ .

أما عن نشأة الأسلوب عند الغرب فقد نشأ متأخراً جداً، فمع بداية القرن الخامس عشر الميلادي بدأ يُدرج في المعاجم اللغوية الغربية⁽⁴⁾ .

وهذا يمثل أسبقية للنقاد والبلاغيين العرب، في اهتمامهم غير المسبوق بالأسلوب، وهو ما يدل على تلك المؤلفات النقدية والبلاغية الكثيرة التي صنفتها، وخاصة فيما يخص إعجاز القرآن الكريم.

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

(2) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص 60).

(3) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص70).

(4) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص 60).

المبحث الثاني : الأسلوبية

مصدر صناعي من كلمة أسلوب وهي إحد العلوم المستحدثة التي ظهرت في بداية القرن العشرين، ارتبطت نشأة الأسلوبية بالدراسات اللسانية اللغوية فقد كمن الدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية في "التطور الذي لحق الدراسات اللغوية، وتكاد الدراسات العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا التطور، وتعدده أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليد التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد والبلاغة واللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية لغوية، ولاسيما التطور في مجال الدراسات الأدبية"⁽¹⁾.

إن معظم من تناولوا الأسلوبية بالدراسة، وحاولوا تعريفها قدموا لها تعريفات من الزاوية الغربية حيث ارتبطت تعريفاتهم بشكل أساسي بنشوء وارتقاء الدراسات اللسانية اللغوية الحديثة⁽²⁾.

ويمكن تعريف الأسلوبية بأنها المنهج التحليلي العلمي الذي يهتم بدراسة الأعمال الأدبية مستخدماً أفكار علم اللغة الحديث في إبراز الخصائص والسمات الأسلوبية المميزة لعمل أدبي أو أديب أو حتى حقبة زمنية⁽³⁾.

أو هي "فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون و الكتاب في السياقات - البيئات - الأدبية وغير الأدبية"⁽⁴⁾.

ومع انتشار الأسلوبية مع بدايات القرن العشرين" لم يكتف الدارسون الأسلوبيون بأدوات البلاغة العربية بل تطلّعوا إلى الإفادة من بعض أدوات بعض العلوم العربية كالأصوات والصرف والدلالة والتراكيب ، وكذلك استلهموا منجزات علمي النفس والاجتماع ، وانتفعوا بنتائج علم

(1) عبد الجواد ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص 21 - 22).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 24 - 32).

(3) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص 71).

(4) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 35).

النفس اللغوي ، وعلم اللغة الاجتماعي الأمر الذي أسهم في بلورة رؤية عربية ناضجة للمنهج الأسلوبي⁽¹⁾ .

ووفق هذه الرؤية سعت الأسلوبية إلى إيجاد التكامل بين فروع اللغة الواحدة فبعد أن كان الاعتماد الأول والأخير على البلاغة، اهتمت بعدة مستويات أخرى على قدر كبير من الأهمية كالتركيب، والأصوات، والصرف، وحتى الإيقاع الموسيقي للنصوص الأدبية، كما أنها تجاوزت تلك الوحدة فسعت إلى إنشاء روابط جديدة بين العلوم الأخرى وخاصة علمي النفس والاجتماع .

"فالأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية . ومن ثم، فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبي، وغير الأدبي مع جرد مواصفاته المتميزة، وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي أو القارئ ذهنياً، ووجدانياً، وحركياً، ويعني هذا كله أن الأسلوبية تهتم بالأجناس الأدبية، وصيغ تأليف النصوص ، والتركيز على الأساليب اللغوية الخاصة لدى مبدع ما، وتدرس أيضاً أنواع الأساليب التي يستثمرها الكاتب"⁽²⁾.

ومع هذه النظرة الجديدة للنصوص الأدبية والاستعانة بمستويات وعلوم شتى تجاوزت الأسلوبية البلاغة من حيث نظرتها إلى النصوص وكيفية تحليلها لسبر أغوارها فأصبحت الأسلوبية وريثاً شرعياً للبلاغة⁽³⁾ . أو كما قيل : "البلاغة هي سلف الأسلوبية"⁽⁴⁾ .

ومن ناحية أخرى اعتبر بعض الباحثين أنّ مصطلح الأسلوبية نشأ على أنقاض البلاغة القديمة فقد ظهرت " الأسلوبية - تاريخياً - في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، على أنقاض البلاغة التقليدية التي استنفذت إمكاناتها التعليمية، فتحجرت مقاييسها المعيارية، ثم أصبحت آفاقها المستقبلية مسدودة ، لذلك أعلن كثير من الدارسين موتها"⁽⁵⁾ . ويرى الباحث أن الأسلوبية ، وإن كانت قد انطلقت في فضاء أرحب من فضاء البلاغة ، في معالجتها النصوص

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

(2) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص 8 - 9).

(3) ينظر ، عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص35-40).

(4) ساندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية (ص95).

(5) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص10).

الأدبية، إلا أنها لم تقم على أنقاضها، فقط تجاوزتها وتعددت أساليبها في مقارنة النصوص الأدبية بعيداً عن معيارية البلاغة العربية .

لقد احتوت الأسلوبية المباحث البلاغية في تحليل الخطاب الأدبي وتجاوزت هذه المباحث غيرها من مباحث اللغة والعلوم الأخرى لسبر أغوار النصوص الأدبية فأصبحت "تمثل تعريفاً مضاعفاً للبلاغة إذ تتوجه إلى دراسة الصورة وأدوات التعبير وتأخذ في بعدها النظري حقيقة الأساليب والأجناس وأثرها في إنتاج النص ... وتهتم بعلاقة اللغة مع التفكير من جهة وعلاقة الفرد مع الأمة من جهة أخرى" (1).

نشأة الأسلوبية

هناك شبه إجماع بين الباحثين على أن شارل بالي (1865م - 1947م) هو مؤسس الأسلوبية معتمداً على آراء أستاذه دي سوسير، وإن كان بعض الباحثين يرجع نشأة الأسلوبية أو الإرهاصات السابقة للنشأة قبل سوسير بكثير من حيث نظريته للغة فلم "يكن سوسير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه ، فقد كان له سابقون ومعاصرون مهدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها" (2).

من أولئك العلماء الذين بدت إرهاصات الأسلوبية الحديثة في كلامه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتج" (1886م) الذي نصّ على أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية، حيث يجعل هذا القول بمثابة الوقت الفعلي لولادة علم الأسلوب (3) .

ولسنا هنا بصدد عرض الآراء المختلفة لبداية الأسلوبية ، وكفيينا في هذا المقام اتباع إجماع الباحثين على أن بالي هو المؤسس الفعلي للأسلوبية ، وذلك لآرائه الفريدة ونظريته العميقة للغة التي تجاوزت آراء أستاذه سوسير ومن قبله، حيث كان مصطلح الأسلوب أو الأسلوبية ما يزال فضفاضاً واسعاً غير محدد المعالم في القرن التاسع عشر وبدأ يأخذ معنى محدداً في القرن العشرين على يد بالي " فكلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص27).

(2) عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص21).

(3) ينظر ، فضل ، علم الأسلوب (ص16).

معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة⁽¹⁾.

ومن هنا يمكن القول: إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك⁽²⁾.

ولم يسلم هذا المصطلح الجديد عند الباحثين من الخلط الواضح بين الأسلوب والأسلوبية فبينما فرق بعض الباحثين بينهما، إلا أن هناك فريقاً يستخدم كلا المصطلحين للدلالة على الآخر وأن أحدهما يقوم مقام الآخر غالباً في كتابات النقاد المعاصرين⁽³⁾.

إلا أنه يمكن التفريق بين المصطلحين فمصطلح "الأسلوبية" يختلف عن مصطلح علم الأسلوب لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولاً إلى علم بأساليبه بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد⁽⁴⁾.

إضافة إلى أن الأسلوب سبق الأسلوبية بقرون عديدة ، وتحددت أصوله ومفاهيمه ، ووقف عند المباحث البلاغية في تحليل النصوص "إن درس الأسلوب اقترن في البداية بالتصور البلاغي التقليدي الذي كان يمجّد الأسلوب الفصيح البليغ الرائع ، والمعجز فنياً وجمالياً والموجود بصور المشابهة والمجاورة ، والمزخرف بالمحسنات البديعية"⁽⁵⁾ ، أما الأسلوبية فحديثه النشأة سعت إلى التكاملية بين فروع اللغة الواحدة في نقد وتحليل النص، كما أنها تطلعت للإفادة من علم اللغة الحديث والعلوم الأخرى.

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص172).

(2) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص61).

(3) ينظر ، فضل ، علم الأسلوب (ص 9 - 113).

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

(5) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص 7).

المهم أن هذا المصطلح قد سطع نوره وحظي باهتمام كبير بين النقاد والباحثين فقد "تضافرت جهود كثيرة لإنضاج هذا المنهج النقدي، وتعددت المدارس الأسلوبية، وتتنوع اتجاهاتها وغاياتها" (1). الأمر الذي دفع الكثير من الباحثين للاهتمام بهذا المنهج رغم تعدد فروعها التي باتت تستعمل في استجلاء جمال النصوص الأدبية. فقد حظي هذا المنهج باهتمام كبير وخاصة عندما تم تطبيقه على النصوص الأدبية القديمة التي كانت قبل ميلاد الأسلوبية .

أهداف الأسلوبية

تهدف الأسلوبية كونها منهجاً لتحليل النصوص ومقاربتها إلى تحليل النصوص الأدبية وفق منهجية نقدية دقيقة، ودراسة الأسلوب في مختلف صورته التركيبية، والصرفية، والصوتية والدلالية من خلال تجاوز البلاغة المعيارية التي كان يعتمد عليها النقد القديم اعتماداً كلياً إضافة إلى تجريد الناقد من انطباعية النقد عند تحليله ومقارنته النصوص، حتى يتم وصف الأسلوب وصفاً علمياً يعتمد على منهجية محددة .

وتستعين الأسلوبية بالعلوم الأخرى في عملية استجلاء حقائق النصوص، حيث يتم ربط الأسلوب بوجودان الكاتب ونفسيته وانفعالاته وتطلعاته، من خلال الاستعانة بعلمي النفس والاجتماع .

كما وتهتم الأسلوبية بدراسة المعجم الشعري عبر الأسلوبية الإحصائية والوقوف على الحقول الدلالية للكاتب من خلال أسلوبه لرصد الظواهر الأسلوبية البارزة في النص والمسيطرة عليه بدقة بالغة من خلال استعمال علم الإحصاء الرياضي .

وتسعى الأسلوبية لدراسة الظواهر الأسلوبية في سياق النص مع الأخذ بعين الاعتبار المرجعيات التي قد يُبنى عليها النص مثل علاقة النص بالنصوص الأخرى "التناص" .

كما أن اهتمام الأسلوبية ينصب في المقام الأول على النص، أو الخطاب الأدبي أي على بنيته، كما يتناول التحليل الأسلوبية المقصد من النص، والهدف الذي يريد توصيله الأديب من خلال بنية نصه من خلال أساليبه المتعددة المحملة بالدلالات، من خلال التركيز على الانزياح، والاختيار، والتركيب، والوظيفة الأدبية، والإيحاء وغيرها من المصطلحات التي تم

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص73).

طرحها في عملية مقارنة وتحليل النصوص أسلوبياً . فالأسلوبية تهدف إلى دراسة النصوص الأدبية " عن طريق تحليلها لغوياً بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصه "(1).

كما أن الأسلوبية وضعت نصب عينيها المتلقي كطرف أساسي من حيث إبلاغه وتفهيمه فسعت إلى التأثير فيه " إن الأسلوبية تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي ، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة"(2) .

إنّ الاهتمام الذي أولته الأسلوبية للمتلقي هو أكثر ما ميزها كمنهج نقدي، حيث سعت الى التأثير في المتلقي، وجعله طرفاً مهماً من أطراف عملية الإبداع.

(1) سليمان ، الأسلوبية (ص43).

(2) ربابعة ، الأسلوبية (ص 9).

المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى

تأثرت الأسلوبية في نشأتها بعدد من العلوم السابقة لها شأنها في ذلك شأن كل العلوم الأخرى، فالعلوم اللاحقة تتأثر بالعلوم السابقة لها، وقد تلتقي ببعض المباحث وتفترق في البعض الآخر، وقد نشأت الأسلوبية الحديثة في ظل ثلاثة علوم وثيقة الصلة بها هي اللسانيات البلاغة ، والنقد الأدبي .

أولاً : علاقة الأسلوبية باللسانيات

تعدّ الأسلوبية من المناهج التي اتكأت بشدة على الدراسات اللغوية ، فقد اعتمدت الأسلوبية "على الدراسات اللغوية أساساً في تحليل النصوص"⁽¹⁾، بحيث انطلقت جل الآراء الأسلوبية من تلك المحاضرات التي بدأها دي سوسير عن علم اللغة، وما إن صار لعلم اللغة الحديث أنصاره ومنظروه، حتى بدأت الأسلوبية في الظهور. فهناك شبه ارتباط تاريخي ومزامنة بين العلمين، هذه المزامنة أوقعت بعض نقاد الأدب في الخلط بين العلمين، فصاروا يعدون أي تناول للأدب فيه اهتمام بالمظاهر اللغوية من الدراسات الأسلوبية⁽²⁾ .

ولكن فرق بعض النقاد بين العلمين وجعلوا الأسلوبية أحد فروع علم اللغة، فقد " نظروا إلى علم الأسلوب في العادة على أنه فرع من علم اللغة ولكن بما أنه يعتمد على وجهة نظر خاصة به تميزه عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فقد يكون الأقرب إلى المنطق اعتباره علماً مساوقاً لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب نفس الأقسام لعلم اللغة"⁽³⁾.

ومع هذا الخلط البين بين العلمين اجتهد بعض الباحثين لبيان معالم كل علم وتحديدتها، فعلم اللغة " يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد"⁽⁴⁾.

(1) عودة ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (ص7).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص40).

(3) عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي (ص96).

(4) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص186).

إن اللغة تمثل المادة الخام الأولى التي يستعملها المتكلم للإفصاح عن فكرته، أما الأسلوبية فترشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة اللغوية للتوصل إلى نوع من التأثير في السامع وشحن عواطفه تجاه النص بحيث تجعله هذه العواطف يتماهى مع النص . "إن الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص" (1).

لقد مثلت اللغة المادة الأولية التي بدونها لا يستطيع الكاتب إبداع نصه، واتجهت الدراسات اللغوية اللسانية الحديثة منذ سوسير إلى دراسة اللغة والكلام دون أي تمييز بين أنواع الخطابات سواء الفردية أو الأدبية، أو حتى إذا كان الخطاب بالعامية، أما الفكرة الأساسية للأسلوبية " فلم تعد تهتم بالكلام وحده بقدر ما أصبحت تهتم بكيفية صياغة هذا الكلام وقولبته ليدخل محراب العملية الاتصالية" (2)، وقد انطلقت الأسلوبية من هذه الثنائية فدرست الوجه الآخر للكلام الذي لم يتطرق إليه سوسير فدرست خصائص التعبير كما ذكرنا عند بالي، ثم تنوعت الدراسات والمدارس الأسلوبية متجاوزة بدراساتها علم اللغة الحديث مستعملة الوصف والتعبير والإحصاء باحثة عن الأثر النفسي الذي يخلفه النص، مجتهدة في بيان فرادة وتنوع الأساليب التي تصدم القارئ وتؤثر فيه، فالبحت الأسلوبي يدرس " اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية ، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز" (3).

ولعل أبرز الفروق بين علم اللغة الحديث والأسلوبية وأهمها، أن اللسانيات وجهت عنايتها الكاملة لدراسة الجملة ، واعتنت بالتنظير للغة تمثله القوانين المتعارف عليها، كما سعت لبيان وكشف واستقصاء هذه القوانين، أما الأسلوبية فوجهت العناية التامة للإنتاج الكلي للكلام، وما هو منجز فعلاً، كما اهتمت بالأثر المتروك في نفس المتلقي، مع اهتمامها بالقيمة الإبلاغية والإفهامية ، ووصفت الكلام بأنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة (4).

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص40).

(2) الوعر ، الاتجاهات اللسانية (ص143).

(3) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص186).

(4) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص25).

يتضح من الفروقات السابقة بين اللسانيات و الأسلوبية " أن المشترك بين الطرفين هو اللغة غير أن التباين يتجسد في النتائج فاللسانيات تنطلق في عملية الوصف و التحليل من الجملة و بالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجاً كلياً، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة" (1).

ثانياً : علاقة الأسلوبية بالبلاغة

طرح بعض الباحثين الأسلوبيين الأسلوبية كبديل شرعي ووحيد للبلاغة العربية وأعلن البعض وفاة البلاغة العربية، بعد اتخاذهم الأسلوبية منهجاً لمقاربة النصوص الادبية واستجلاء جمالياتها ، فقد رأى أصحاب هذا التوجه أن المعيارية في قوانين البلاغة الثابتة والسابقة على العمل الأدبي بمثابة "المزلق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها" (2) .

لقد كان للبلاغة " أن تبقى تتبوأ مكاناً في الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة ، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات، واستواؤه علماً متميزاً ذو مناهج خاصة وتوجهات معينة على مستويي التنظير والممارسة معاً، وهو الأسلوبية فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيراً من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتقظة بجديتها وأهميتها على الرغم من الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروحات والتلخيصات فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء، وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة" (3).

لقد نظر الباحثون الأسلوبيون إلى البلاغة بهذه النظرة كونها سابقة على العمل الأدبي وانطلاقها من قوانين معيارية كثيرة التفرع، تهدف من خلالها إلى تقويم النص والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، كما أن البلاغة لم تعط المتلقي إلا أقل القليل فهو أحد جوانب سياق أو

(1) السعدي ، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص33).

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

(3) أبو العدوس ، البلاغة و الأسلوبية (ص169).

مقتضى الحال، إضافة إلى الفصل التام بين الشكل والمضمون، وعدم الاكتراث بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص، بخلاف بعض المدارس الأسلوبية وخاصة أسلوبية ريفاتير .

حيث رأى البعض من خلال ذلك أن العلاقة القائمة بين الأسلوبية والبلاغة العربية القديمة علاقة تنافر وتباين "فالأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي موحد" (1).

ويتابع الدكتور المسدي كلامه فيقول: " معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة والمفهوم الأصولي للبدل - كما نعلم - أن يتولد عن واقع مُعطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولد عنه ، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضاً" (2)، والذي دفع الباحثين لإطلاق مثل هذه الأحكام على البلاغة هو ما تميزت به الأسلوبية عن البلاغة العربية في مقاربتها للخطابات الأدبية وسعيها الدائم لبيان الأثر الذي يتركه النص في متلقيه، وهي مباحث غابت عن البلاغة العربية كما أن الأسلوبية تتعامل مع النصوص بعد إبداعها، ولا قوانين سابقة أو أحكام معيارية معلقة أمام النص وصاحبه، كما أن البلاغة سعت دائماً للحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة من خلال أحكام كانت في بدايتها انطباقية على غرار الأحكام التي طرحت في قضية السرقات الشعرية، حيث تجاوزت الأسلوبية هذه الأحكام من خلال ما يسمى الآن بالتناص، إضافة لتلك الروح والحيوية التي يبعثها المتلقي في النص، حيث تتطرق الأحكام النقدية الأسلوبية من خلال آراء وتوجهات القراء إزاء العمل الأدبي، ولعل العنصر الأبرز في مقارنة النص أسلوبياً هو التعامل مع النص وحدة لغوية متكاملة بجميع دواله ودلالاته ، خلافاً للبلاغة العربية التي وجهت دراساتها للكلمة والجملة .

إن العلوم اللسانية في تطور مستمر ودائم ولكنه ليس من اليسير على المرء "أن يتقبل فكرة وراثه علم ما لعلم سابق، طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق

(1) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص52).

(2) المرجع السابق ، ص52.

بوصفه علماً مستقلاً له تميزه الخاص، واقتصار كينونته، فيما بعد تحقق الوراثة، على تلك الكينونة الظلية التي لا تكاد تبين"⁽¹⁾.

إن الملامح العامة لكل من البلاغة والأسلوبية تظهر بشكل ولو يسير وجود روابط ولو يسيرة بين العلمين ، فالأسلوبية تهتم بعالم الجمال الموجود في النص وتسعى لفهم معماريته وأثر ذلك على المتلقي وهذه النظرة ترتبط بشكل أو بآخر "بالدراسات البلاغية القديمة وترتبط الى حد ما بجهد البلاغيين القدماء في هذا المجال"⁽²⁾ .

إن الأسلوبية عالجت مسائل وقضايا لم تعالجها البلاغة العربية القديمة ، وتوقفت عليها في معالجتها النصوص الأدبية، إلا انه هناك الكثير من أوجه الاتفاق والالتقاء بينهما أن " كليهما يتعامل مع الجانب الجمالي للغة ، وعلاقة اللغة الإبداعية بالمبدع أولاً، ثم بالمتلقي ثانياً وهنا يمكن ملاحظة هذه العلاقة من خلال تأمل ما في علوم البلاغة العربية من قضايا بلاغية يمكن أن تشكل أساساً لكثير من القضايا التي تعالجها الأسلوبية الحديثة"⁽³⁾ .

ويميل الباحث إلى أن علاقة البلاغة بالأسلوبية علاقة تكاملية، حيث أن الأسلوبية أكملت جوانب النقص، وغطت جوانب القصور في مقارنة الخطابات الأدبية، فما زال الدارسون الأسلوبيين يتكئون على مباحث البلاغة العربية في استجلاء معالم الجمال، وفهم هندستها ومعماريتها . ورغم هذا الاتكاء الواضح إلا أن الأسلوبية جعلت النص مفتوحاً أمام المتلقي فالنص لا يُقرأ قراءة واحدة بل تتوالى قراءات النصوص إلى عدد لا نهائي .

ثالثاً : علاقة الأسلوبية بالنقد

توصف الأسلوبية في مفهومها العام بأنها علم يسعى إلى مقارنة النصوص الأدبية وغير الأدبية متخذة من اللغة الركيزة الأساسية، حيث يتم مقارنة النص من خلال لغته وعناصره وبنيته ومقوماته والظروف المحيطة به، فالأسلوبية تتخذ من " اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية

(1) أبو العدوس ، البلاغة و الأسلوبية (ص169- 170).

(2) عودة ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (ص69).

(3) المرجع السابق ، ص70.

في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، تركز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه⁽¹⁾.

ولكن النقد يعتمد "في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي. وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسات الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء"⁽²⁾.

والملاحظ على العلاقة بين النقد والأسلوبية أنها علاقة فيها الكثير من التقارب وأوجه الشبه، مع اختلاف في المنهجية، فكلاهما يبحث في النصوص الأدبية بغية إدراك جمالها من خلال العناصر الكلامية التي يُبنى منها النص فهذا التقارب يتم من "خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر اللغوية المتعددة للنص الأدبي، من حيث التركيب واللغة والموسيقى"⁽³⁾.

ولعل معظم الباحثين الذين تحدثوا عن هذه العلاقة بين الأسلوبية والنقد يمكن إجمال آرائهم جميعاً تحت ثلاثة تيارات هي :

1) الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي ولكنها لم ترثه بعد . فالأسلوبية تتوجه بكليتها إلى اللغة التي تعد المكون الأساسي للنص وبهذا لا يمكن "أن تقول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وعلّة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنّة في إمطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه"⁽⁴⁾. فقد رفض أصحاب هذا الاتجاه شمولية الأسلوبية كمنهج لتحليل النصوص وحصروا عملها ضمن المستويات التي يُحلل النص من خلالها، أما عمل الناقد الأدبي فيتمثل بإصدار الأحكام مستخدماً في ذلك أدوات كثيرة كاللغة والذوق، وبعض العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم التاريخ. ويؤدي هذا القول إلى أن الأسلوبية تركز على العمل

(1) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص51).

(2) بن ذريل، النقد والأسلوبية (ص149).

(3) أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص52).

(4) المسدي، الأسلوبية والأسلوب (ص119).

الأدبي من خلال لغته، وليس من وظيفتها إصدار الأحكام في شأن الأدب وتقييمه، إنما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى⁽¹⁾.

إن العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة اشتراك ومنفعة متبادلة حيث أن "الأسلوبية منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي ، فهي إذن نظرية شمولية فيه من حيث إنها تحدد وتضبط السبل العلمية لتحليله اختبارياً ... وكل نظرية نقدية في الأدب تقتضي الاحتكام إلى مقياس الأسلوب باعتباره المظهر الفني الذي يقوم به قوام الإبداع الأدبي"⁽²⁾.

(2) العلاقة بين هذين العلمين علاقة جدلية تقوم على ما يقدمه كل علم للآخر⁽³⁾ . فكلا العلمين بإمكانه إفادة العلم الآخر بطرق شتى تتضافر لاستجلاء القيم الفنية والتعبيرية والحكم على العمل الأدبي ، فلكل علم خبراته الخاصة التي توفرت له في مجال دراسته "فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي ، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه"⁽⁴⁾.

(3) تغيرت طبيعة النقد واستحالت إلى نقد للأسلوب، فصار أحد فروع علم الأسلوب، ومهمة النقد تتحدد في كيفية مد علم الأسلوب بتعريفات ومعايير جديدة⁽⁵⁾.

(4) إن وجه الإفادة الذي يمكن للدرس الأسلوبي أن يقدمه للنقد يتمثل في الدراسة المتكاملة لبنية النص اللغوية في جميع مستوياتها، كما تتمثل إفادة النقد للدرس الأسلوبي في عدة مجالات مختلفة قد تكون نفسية، أو اجتماعية، أو حتى جمالية حتى يتسنى للدرس الأسلوبي وصف نفسه بالكمال في مقارنة النصوص .

(1) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص379).

(2) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص110).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 52-53).

(4) عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص32).

(5) ينظر ، عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب (ص123).

المبحث الرابع : الاتجاهات الأسلوبية

مع انطلاق مصطلح الأسلوبية في سماء النقد، مع الأخذ بعين الاعتبار المرجعيات التي انطلق منها هذا المصطلح العلمي الجديد في مقارنة وتحليل الخطاب الأدبي وفق هذه الآلية الجديدة، فقد كان لعلم اللغة الحديث دور كبير في نشوء هذا العلم الجديد إضافة إلى علاقته بعلمي البلاغة والنقد الأدبي والعلوم الأخرى ، كانت هذه المرتكزات والعلاقات سبباً في تنوع المدارس الأسلوبية وتعددتها، وفق الجهة التي ينظر منها أصحاب كل مدرسة، فقد غدت الأسلوبية بمثابة أيقة كثيفة متعانقة الأغصان متنوعة الأشكال متعددة الفروع . هذا التعدد والتنوع في المدارس الأسلوبية نتيجة نزعات فردية في طريقة النظر إلى الأسلوب فمن المدارس ما درست الأسلوب إلا من أجل الأسلوب بوصفه ظاهرة ، ومنهم من درسه لموضوعية العلم ومنهم من درسه كفاعل في موضوعه ومؤثر فيه ⁽¹⁾. لذلك " تنوعت المدارس الأسلوبية وتفرعت مباحثها واتجاهاتها حتى بات من الصعب حصر فروعها ، ومع ذلك فقد تحدث الدارسون عن اتجاهين كبيرين يندرج تحتهما العديد من المدارس والاتجاهات الأسلوبية، هما : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير، والاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية ⁽²⁾.

أولاً : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير

الأسلوبية التعبيرية

رائد هذه المدرسة شارل بالي، ويعدّ المؤسس الفعلي للأسلوبية، وقد استفاد من آراء أستاذه سوسير عن اللغة، حيث طورها ونظر للغة من جانبيها الشكلي والمنطقي، فقد كانت آراء سوسير اللغوية تنص على التفريق بين ثنائية اللغة والكلام، يقول سوسير : "تشمل دراسة اللسان جزءين : الأول : جوهري وغرضه اللغة . الثاني ثانوي ، وغرضه الجزء الفردي من اللسان ونعني به الكلام"⁽³⁾ ، وبهذا يكون سوسير قد وجه دراساته واهتماماته إلى شق واحد من الثنائية التي طرحها وهي "اللغة"، ولكن تلميذه شارل بالي وجه اهتماماً كبيراً للشق الثاني من ثنائية أستاذه "الكلام" ففرق بين نوعين من الكلام هما الخطاب العادي، والخطاب الأدبي "الفني" فالخطاب بنوعيه "ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلاجات

(1) ينظر ، عياشي ، مقالات في الأسلوبية (ص43).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص80).

(3) دي سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة (ص32).

وكل الانفعالات⁽¹⁾، فهو أول من تنبه للجانب الوجداني للغة "فقد رأى بالي أن اللغة تتكون من نظام لأدوات التعبير ، وأن مهمتها لا تتوقف عند مجرد نقل الأفكار بل تتجاوز ذلك إلى نقل المشاعر والأحاسيس أيضاً، إنها وعاء الفكر والعاطفة" وبهذا التحديد لدور اللغة في نقل العواطف والمشاعر والأحاسيس نقل بالي التفكير الأسلوبي نقلة نوعية اتجهت بشكل كبير إلى المتلقي الذي سيتلقى أحاسيس كاتب النص ويماهيه في تجربته. هذه النقطة تمثلت "بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على عد اللغة ملكة إنسانية"⁽²⁾ .

فمفهوم الأسلوبية عند بالي "يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة ، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية أخرى، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة من وجهة نظر محتواها التأثيري"⁽³⁾ .

فأسلوبية بالي تدرس " وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية ... حيث يشكل المضمون الوجداني للغة موضوع الأسلوبية عند شارل بالي"⁽⁴⁾ .

وبهذا التوجه العميق نحو دراسة المحتوى العاطفي للغة خالف بالي "الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية"⁽⁵⁾ .

(1) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص 40).

(2) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص89).

(3) فضل ، علم الأسلوب (ص 97 – 98).

(4) جيرو ، الأسلوبية (ص54).

(5) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص90).

ودراسة المحتوى العاطفي للغة لا يعني بشكل من الأشكال إهمال المباحث البلاغية التقليدية وباقي فروع اللغة للوقوف على خصائص الأسلوب التعبيري فقد "تكأت الأسلوبية الوصفية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في طليعتها، بالإضافة إلى الأشكال البلاغية التقليدية وتناولت الدراسات الوصفية الأسلوبية وصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، ودرست النصوص الأدبية من الخارج، باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساسي الذي يمكننا الوقوف عليه لمعرفة المكنون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص"⁽¹⁾.

وبهذا تكون أسلوبية التعبير " دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة"⁽²⁾.

ومن أهم الخصائص التي تميز الأسلوبية التعبيرية، أنها تدرس علاقات الشكل المتعددة بالتفكير ، ولا تخرج عن إطار اللغة أو الحدث اللساني، كما أنها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل نظامها اللغوي، وأشد ما يميزها أنها تدرس الأثر لذلك فهي على علاقة وطيدة بعلم الدلالة ودراسة المعاني⁽³⁾.

لقد وجه بالي عناية خاصة ليس للأسلوب الأدبي فقط بل عم أسلوبيته الوصفية التعبيرية على "كل كلام مشحون بالعواطف"⁽⁴⁾، فالأسلوبية التعبيرية تهتم "بتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة"⁽⁵⁾.

ويرى الباحث أن أسلوبية بالي تستجلي معالم الأثر الوجداني في نفس المتلقي، بعد تعرضه لأسلوب الأديب من خلال نصه، وكيف أثر فيه هذا الأسلوب، ومستوى نسبة الشحن التي أصابت عاطفة المتلقي. فدراسة النصوص الأدبية المشحونة بالعواطف هي أهم ماتسعى إليه أسلوبية بالي، وتوجه إليه عنايتها .

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص90).

(2) جبرو ، الأسلوبية (ص53).

(3) عياشي ، مقالات في الأسلوبية (ص44).

(4) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص12).

(5) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص37).

الأسلوبية الإحصائية

وهي الأسلوبية التي اعتمدت على الإحصاء الرياضي في كشف سمات الأسلوب وخصائصه للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، بهدف البعد عن الذاتية والانطباعية في النقد والاستدلال على الظواهر الأسلوبية من خلال الإحصاء، وفيها يتم الكشف عن السمات الأسلوبية من خلال المنهج العلمي، وبيان ما يميز الأسلوب عن غيره من الأساليب .

والإحصاء هو العلم الذي "يدرس الانزياحات، وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي"⁽¹⁾.

وأول مَنْ وجه الدراسة الأسلوبية للاستعانة بالمنهج الإحصائي هو بير جيرو في كتابه الخصائص الإحصائية للكلمات⁽²⁾ .

فقد أسس بير جيرو الأسلوبية الإحصائية بتوظيف الإحصاء لرصد بنيات المعجم الدلالي عند الأدباء من خلال مؤلفاتهم المتميزة، وذلك باستقراء الحقلين الدلالي والمعجمي ، حيث قام برصد الكلمات التي تميز كاتباً أو مبدعاً ما من خلال الإحصاء فبحث عن التكرار والتواتر... الخ أي على كل ما يميز الأديب ويتعلق بأسلوبه الذي يشكل هويته ويجعله متفرداً بهذا النمط من التعبير⁽³⁾.

ويمكن الوصول للمميزات والملامح الأسلوبية للنصوص " عن طريق الكم . تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص ... أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى"⁽⁴⁾ .

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص20).

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

(3) ينظر ، جميل ، اتجاهات الأسلوبية (ص 17 ، 18).

(4) بليث ، البلاغة والاسلوبية (ص 58 ، 59).

والأسلوبية الإحصائية "امتداد للأسلوبية التعبيرية وتقوم غالباً على دراسة ذات طرفين، أولهما إحصاء التعبير بالحدث، أي الكلمات والجمل التي تعبر عن حدث، الأفعال والجمل الفعلية وثانيهما إحصاء التعبير بالوصف، أي الكلمات التي تعبر عن صفة"⁽¹⁾.

ويرى أصحاب الأسلوبية الإحصائية أن اعتماد الإحصاء كوسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية"⁽²⁾، وهي طريقة مثلى عندما يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين"⁽³⁾.

ويمكن للأسلوبية الإحصائية أن تفرق بين الأساليب المختلفة للأدباء المختلفين، فباستعمالها نفرق بين "أسلوب كاتب وآخر، وذلك من خلال رصد معجم كاتب أو شاعر، ودلالة تكرار كلمة معينة عدداً من المرات، أو التعرف على نسبة عدد الجمل الفعلية إلى الوصفية، ودلالة الجمل الفعلية على الأسلوب الانفعالي والحركي، أو دلالة الجمل الوصفية على الأسلوب العقلاني"⁽⁴⁾.

إن تتبع أسلوب شاعر ما يتحدث مثلاً عن قضية وطنية وآمالاً لشعبه سنجده يُكثر في أسلوبه من استعمال التعبير بالحدث أي الأفعال بجميع أنواعها و الجمل الفعلية، أملاً في التغيير ولكن إذا تتبعنا أسلوب شاعر يتحدث مثلاً عن محبوبته التي فارقها سنجده التعبير بالوصف هو المسيطر في هذا النوع من القصائد، إن التحليل الأسلوبي في طبيعته يتجه إلى "الألفاظ ممثلة لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"⁽⁵⁾.

فضلاً عن أن التجربة الشعورية للشاعر تستدعي التعبير بإحدى الطريقتين حسب ما يقتضيه المقام فالتجربة الشعورية ترتبط بشكل أو بآخر بأسلوب الأديب .

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

(2) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص21).

(3) ينظر ، مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (ص57).

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

(5) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص207).

وترجع أهمية التحليل الإحصائي إلى التمييز بين "السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً"⁽¹⁾. حيث أن الاتجاه إلى دراسة سمات وردت عشوائياً في النص بدون قصد، من شأنه إبعاد النص عن أهدافه ومقاصده ، والاتجاه بالتحليل إلى غير مراد الكاتب .

وتتبدى نجاعة المنهج الأسلوبي في إمكانية الترجيح في نسبة المؤلفات المجهولة النسب أو المشكوك في نسبها إلى أصحابها حيث " تشدد الحاجة إلى الاستعانة بالمنهج الإحصائي عندما تتعدم الشواهد التاريخية أو الوثائقية النصية التي يمكن الاعتماد عليها لترجيح قول على قول، حينئذ يكون القياس الكمي لسمات معينة في نصوص مقطوع بنسبتها إلى مؤلفيها ومقارنة نتائج القياس بما يتمخض عنه قياس السمات نفسها في النص مجهول المؤلف أو المشكوك في نسبه إلى مؤلفه - أساساً طيباً لحل مثل هذه المشكلات"⁽²⁾.

إن الترجيح أو القطع بنسبة عمل أدبي مجهول إلى مؤلفه ، وإقصاء ذاتية الناقد من مزايا الأسلوبية الإحصائية التي تعدّ في كثير من الأحيان عنصراً أساسياً مكملاً للمدارس الأسلوبية الأخرى "فهي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحياناً أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال"⁽³⁾.

إن تحليل النصوص واستكشافها وسبر أغوارها والوقوف على خصائصها عبر آلية الدرس الأسلوبي عامة واتباع المنهج الإحصائي خاصة هو في "حقيقته اتجاه إلى شكل مميز من أشكال اللغة، ركبت عبره عناصرها بطريقة غير مألوفة في مجالات التعبير الأخرى، وترابطت وحداتها بنظام ينطوي على الكثير من الأسرار، وانطلقت من مصادر بعيدة، تحتاج في استكشافها إلى سبر الكثير من أغوار النص وإعادة قراءته، وملاحظة ما يكمن وراء صورته وتراكيبه"⁽⁴⁾.

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

(2) المرجع السابق ، ص 63.

(3) بليث ، البلاغة والأسلوبية (ص60).

(4) فرج العقدة ، التحليل النقدي للشعر (ص4).

لذلك أصبح المنهج الإحصائي "صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي"⁽¹⁾.

الأسلوبية البنائية

تعتمد الأسلوبية البنائية في مضمونها وطرق تحليلها النصوص ، على أسلوبية شارل بالي حيث "ارتكزت البنائية في تطورها على مذهب شارل بالي في الأسلوبية الوصفية"⁽²⁾، التي اعتمدت ثنائية دي سوسير في التفريق بين اللغة والكلام ، حيث نظر بالي إلى الوجه الآخر للشق الثاني من ثنائية أستاذه سوسير (الكلام) فدرس الوسائل التعبيرية وأثرها الكبير في إنتاج معاني النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية ، وبهذا تكون الدراسة البنيوية للأسلوب ذات مرجعيات لسانية لغوية ، حيث تعدّ الأسلوبية البنائية "مداً مباشراً من اللسانيات التي تعتمد أساساً على دراسات دي سوسير ... حيث تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النصوص اللغوية وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية"⁽³⁾.

ويعدّ رومان جاكسون رائداً لهذا الاتجاه حيث جعل من الأسلوب الميدان الأول والأخير للبحث⁽⁴⁾. فقد انطلقت الأسلوبية البنائية عند جاكسون من تعريفه للأسلوبية بقوله: "البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"⁽⁵⁾. وهو بهذا التعريف يقصر عمل الأسلوبية على الكلام الفني فلا عبرة بباقي الخطابات الأخرى ، وهو بهذا الطرح يمنح الأسلوبية خصوصية البحث في الخطابات الفنية .

اهتم جاكسون في أسلوبيته البنائية في البحث عن الوظيفة الشعرية للكلام داخل النص الأدبي، وجعل غاية أسلوبيته البنائية في البحث عن العلاقات الداخلية لعناصر النص الواحد

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص198).

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

(3) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص17).

(4) المرجع السابق ، ص18.

(5) ريباعة ، الأسلوبية (ص12).

وبين النص المدروس أسلوبياً والنصوص الأخرى الغائبة أو الخارجة عن النص التي تمثل مرجعيات ثقافية واجتماعية تأثر بها النص ، فالنص يتفاعل مع غيره من النصوص (1).

إن أهم ما نادى به جاكبسون في أسلوبيته هو توظيف نظرية التواصل، حيث نقل هذه النظرية من علوم الاتصالات التي تستخدم الذبذبات والموجات الصوتية والكهربائية في توصيل الرسائل فوظف هذه النظرية في مجال اللغة كون اللغة نظام من الدلائل التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره (2) . فهي من أهم وظائف اللغة بها يتمكن الإنسان من التواصل مع غيره من بني جنسه سواء كان التواصل لفظياً أم مكتوباً (3).

ويمكن تحديد مفهوم التواصل بأنه التعبير عن الفكرة سواء كان التعبير شفويًا منطوقًا أو تعبيراً مكتوباً، هذا التعبير بإحدى الطريقتين يؤسس لوجود نشاط لغوي يترتب عليه مرسل ومستقبل ويقتصر هذا الاتصال على تقديم ملاحظة، أو الإخبار بحدث أو فكرة ما، للتأثير في المتلقي لذلك توجب على صاحب الأسلوب الاستعانة بكل طاقات اللغة إضافة إلى توظيف الجوانب النفسية والاجتماعية من أجل إحداث التأثير (4).

وتقوم نظرية التواصل اللفظي عند جاكبسون على ستة عناصر هي : "مرسل (متكلم أو مؤلف) ومستقبل (سامع أو قارئ)، ورسالة (نص)، وسياق، واتصال (السمع أو القراءة)، شيفرة أو رمز (اللغة)" (5).

اهتم جاكبسون اهتماماً كبيراً بثنائية الرمز والرسالة، فرأى أن الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج بين طرفي الثنائية، ودراسة الرسالة تعني دراسة الفاعلية الناتجة من وضع الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة (6).

(1) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص74).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص124).

(3) ينظر ، بركة ، النظرية الأسنوية عند رومان جاكبسون (ص49).

(4) ينظر ، خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي (ص19).

(5) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص125 - 129).

(6) ينظر ، درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص65).

لقد مثلت آراء جاكسون في طرحه السابق عن الأسلوبية البنائية ومعالجته لقضية اللغة والإيصال وثنائية الرمز والرسالة "نقطة مهمة جداً في تطور الدراسات، التي تجسر الربط بين علم اللغة والنصوص الأدبية"⁽¹⁾.

إن طرح جاكسون السابق لماهية التحليل الأسلوبي البنيوي يثبت بما لا يدع مجالاً للشك مزاجته بين منهجين نقديين هما الأسلوبية والبنيوية حيث سعى في منهجه هذا إلى استخراج القيم الجمالية والتعبيرية من خلال دراسة العلاقات المكونة لبنية النص.

كما ويعدّ ميشال ريفاتير من مؤسسي الأسلوبية البنيوية حيث سعى إلى كشف أبعادها ودلالاتها من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية"⁽²⁾.

ويعرف ريفاتير الأسلوب بقوله: " هو كل شيء مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية "⁽³⁾ وهو بهذا التعريف يجعل مفهومه للأسلوب يقوم على ثلاثة عناصر هي الكاتب والقارئ والنص، مع الاهتمام الكبير بالقارئ وخاصة المثقف الذي يمكنه إدراك الخصائص الأسلوبية في النص من خلال قراءتين الأولى للوقوف على الظواهر الأسلوبية ورصدها، والثانية قراءة التحليل والتأويل وفك شفرة النص ⁽⁴⁾.

وذلك لأن القارئ العادي الذي لا يمعن فكره في النص " لا يهتم بالأسلوب يفهم فهماً بئساً الصور والأفكار شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل ألوان اللوحة ولا ينظر إليها متكاملة ولذلك لا يفهمها في الحقيقة لأن تفاعل الألوان هو أول عناصر الصورة المرسومة"⁽⁵⁾.

حيث أولى ريفاتير المتلقي اهتماماً كبيراً فعُرفت أسلوبيته في كثير من الأحيان بأسلوبية التلقي⁽⁶⁾.

(1) رابعة ، الأسلوبية (ص12).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص19).

(3) ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب (ص19).

(4) ينظر ، المرجع السابق ، ص137-139.

(5) تشيتشيرين ، الأفكار والأسلوبية (ص21).

(6) ينظر ، رابعة ، الأسلوبية (ص18).

فقد تجاوز ريفاتير العلاقة "السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلكاً، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص" (1).

لذلك دعا إلى اعتماد قارئ ناقد أو مخبر يستطيع الحكم على النص وهو دور يقوم على الوعي والإدراك ، لذلك وجه عنايته إلى العناصر الأسلوبية ذات التأثير الفعلي في القارئ التي أودعها صاحب النص في نصه، لذلك رأى أن آراء القراء تصلح لأن تكون نقطة البداية لعمل المحلل الأسلوبي وليس النص نفسه فالنص لا يمثل نقطة انطلاق (2).

لقد منح ريفاتير القارئ "دوراً أساسياً وفاعلاً في عملية القراءة ، فلم يعد القارئ مرسلًا إليه فقط وإنما أصبح متلقياً قادراً على الدخول أو العبور إلى النص أو الاندماج فيه" (3).

أسس ريفاتير نظريته وما توليه للقارئ من دور هام وفعلي على عنصر المفاجأة "التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له فكلماً كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه" (4). فغاية الأسلوبية البنائية عند ريفاتير تتمثل في "تكثيف طاقات التعبير في اللغة إلى الحد الأدنى الذي يضمن فيه المرسل نفاذ الرسالة اللغوية إلى صميم أحاسيس المستقبل، أي أن المرسل يستخدم الخصائص الأسلوبية بطريقة خاصة تمكنه من إبلاغ مضمون رسالته إلى المستقبل على أفضل وجه" (5).

ومن الظواهر الأسلوبية عند ريفاتير ظاهرة تجاوز النمط التعبيري المتعارف عليه والإتيان بالصيغ التعبيرية النادرة التي تحقق انتباه القارئ وتمكنه من استجلاء دلالات النص والوصول إليها . كما تناول ريفاتير مبدأ الطابع الشخصي للأسلوب، حيث أن لكل كاتب أسلوباً

(1) ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي (ص99).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص20).

(3) ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي (ص100).

(4) ربابعة ، الأسلوبية (ص17).

(5) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص78).

معيناً يمنحه خصوصية في طريقة إبلاغ مضامين نصوصه، هذه الخصوصية تتحقق شريطة تواترها وانتظامها وتحقيقها دلالات نوعية⁽¹⁾.

لقد حدد ريفاتير معايير التحليل الأسلوبي من أجل الوصول إلى نتائج بعيدة عن الذاتية والانطباعية، وتجاهل الأحكام المسبقة من خلال فرادة النص المُحلل، القارئ المخبر المثقف الذي يكون وسيطاً بين المرسل والمحلل الأسلوبي، إضافة إلى الانحراف، والسياق بشقيه الأكبر والأصغر، والتشبع، وعنصر المفاجأة⁽²⁾.

لقد ربط ريفاتير بين الأسلوبية البنائية ونظرية التلقي ربطاً واضحاً من خلال آرائه السابقة فمجمّل الآراء والمفاهيم الخاصة بالأسلوب عنده هي ما جذبت انتباه القارئ وجعلته يتوقف ملياً أمام هذه العناصر والسمات الأسلوبية⁽³⁾.

الأسلوبية الصوتية

علم يدرس العناصر الصوتية في لغة الإنسان التي تحمل الوظيفتين الانفعالية والندائية وتتمثل هذه العناصر في كيفية النطق والنبر وحدة الصوت، حيث تسمح هذه العناصر بتكوين فكرة عن المتكلم كأصله الاجتماعي أو عمره أو منطقة سكناه أو درجة ثقافته⁽⁴⁾.

فالتنغيم والجرس في الصوت وكل الوحدات الصوتية في لغة ما تتدرج تحت ما يسمى بعلم الأسلوب الصوتي الذي يساعد كثيراً في تحديد مرجعيات المتكلم⁽⁵⁾.

والأسلوبية الصوتية يقابلها في العربية علم الجمال الصوتي الذي يهتم بدراسة الأصوات في النصوص الشعرية، ويساعد في كشف أبعاد النص التي تؤثر على المتلقي، حيث يقوم

(1) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص78).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، (ص20 ، 21) ، و مكروسي ، التكبير

الأسلوبي عند ريفاتير (ص70 - 93).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص140).

(4) ينظر ، يعقوب وآخرون ، المعجم المفصل في اللغة والأدب (ص623).

(5) ينظر ، الحساني ، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس (ص33).

رصد ووصف وتصنيف هذه الظواهر الصوتية، وبذلك يتم استهلاك طاقة النص وفهم المعزى من خلال الإدراك للاستخدام الفني، وإدراك الوظائف الجمالية للأصوات والألفاظ⁽¹⁾.

وتعدُّ الأسلوبية الصوتية أحد فروع الأسلوبية البنائية، وتهتم بدراسة العلاقة بين ثنائية الصوت والمعنى، ويعد جاكبسون هو المؤسس لهذا الفرع الجديد من الأسلوبية حيث رأى أن العلاقة بين الصوت والمعنى "قد تكون علاقة مشابهة أو علاقة مغايرة، وذلك حسب رمزية الصوت وعلاقته الموضوعية، وأن هذه العلاقة تتجلى في الشعر الذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات والمعاني من علاقات خفية إلى علاقات جلية"⁽²⁾.

ومن خلال هذه النظرة إلى العلاقة بين الصوت والمعنى وتوفره في الشعر لاحتوائه الكثير من المقومات التي تبرز العلاقة بين الصوت والمعنى كالوزن الشعري والقوافي بأنواعها التي تمنح الشعر موسيقاه الخارجية والداخلية أسس جاكبسون أساساً هاماً من أسس تحليل الشعر هو التوازي وذلك لأن "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، وأن الوزن هو الذي يفرض التوازي لأن بنية البيت الموسيقية والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويرى أن الأصوات في هذه الحالة أسبق من الدلالة"⁽³⁾.

وتعتمد الأسلوبية الصوتية في تحليلها الشعر على "المتغيرات الأسلوبية الصوتية الأسلوبية وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"⁽⁴⁾.

وفي سياق الدراسات الأسلوبية الصوتية تم التمييز بين ثلاثة مستويات في آلية تحليل الخطابات الأدبية هي: الصوتية التمثيلية، تهتم بدراسة الصوائت باعتبارها عناصر لغوية جديرة بالدراسة ولها دلالاتها، والأسلوبية الندائية وتهتم بدراسة المتغيرات الصوتية الهادفة إلى إحداث أثر في

(1) ينظر ، الضالع ، الأسلوبية الصوتية (ص15).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص75).

(3) المرجع السابق ، ص75 - 76.

(4) جيرو ، الأسلوبية (ص60).

السامع، والصوتية التعبيرية التي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج، وعن السلوك العفوي للمتكلم (1).

لقد اتجهت الدراسات الأسلوبية الصوتية إلى دراسة وتحليل لغة الشعر "وتوصيف مستويات النص وتمييزها لتخصص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها، وقد عولت هذه الدراسات على وصف المستوى الصوتي" (2).

هذا الاهتمام إلى دراسة صوتية الشعر نابغ من جوهر موسيقاه الداخلية والخارجية فأساس الشعر موسيقاه ثم أن هناك "إمكانات تعبيرية كافية في المادة الصوتية، هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكون دلالة الكلمات منها الظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها أو مضادة لهذه القيم . ولكنها تنفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية . وإذن فثمة مجال بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق لعلم أصوات تعبيرية يمكن أن يلقي كثيراً من الضوء على ذلك العلم الأول، إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة" (3).

إن الباحث الأسلوبي في تحليله الأعمال الشعرية يكون جل اهتمامه بالجانب الصوتي لما تحمله المفردات من معان تتجاوز العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى، فهو يبذل جهداً كبيراً في استنطاق النصوص الشعرية صوتياً " فلا يتم الفهم العميق والدقيق للفن إلا من خلال تعاليم لغته الفنية ووسائله الجمالية . وما دام وعاء الأدب ومادته هما الأصوات والألفاظ . فأبي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي" (4).

(1) ينظر ، جيرو ، الأسلوبية (ص 59 - 60).

(2) الحساني ، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس (ص34).

(3) عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي (ص32 - 33).

(4) الضالع ، الأسلوبية الصوتية (ص20).

ثانياً : الاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية

وهي ذات اهتمام كبير بدراسة الأسلوب واستجلاء خصائصه وبيانها، وتولى اهتماماً كبيراً أيضاً لمضامين النصوص للتعرف على نفسية أصحاب النصوص المدروسة، كما تعنى بالبحث والتقيب عن العوامل البيئية سواء السياسية، والاجتماعية، والدينية التي واكبتها النصوص ساعة إبداعها، "وإذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هي طرح السؤال "كيف" حول النص المدروس، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى مثل "من أين" و "لماذا" وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التي ينتمي إليها، وبحسب اهتماماتها التاريخية والاجتماعية أو النفسية أو الأدبية"⁽¹⁾.

واتجاهات المدرسة الأسلوبية التأصيلية كثيرة من أهم هذه الاتجاهات :

الأسلوبية النفسية الاجتماعية

اهتمت الأسلوبية النفسية الاجتماعية بدراسة وتحليل الأثر الأدبي كوسيلة ناجعة للاطلاع على نفسية الأديب وسبر أغوارها من خلال سمات أسلوبية خاصة وبارزة في نسيج النص الأدبي، الذي يعطي صورة حقيقية عن مضمون الرسالة الموجهة للقارئ.

يعد الباحث الفرنسي "هنري مورير" أحد أبرز رواد هذا الاتجاه الأسلوبي حيث نشر كتابه سيكولوجية الأدب" عام 1959م الذي سعى من خلاله إلى اكتشاف تصور المؤلف للكون من خلال أسلوبه ، وقد حدد خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة للمؤلف لاستجلاء هذه الرؤية هذه التيارات هي القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، فمن خلال التعرف على أنماط هذه التيارات ومظاهرها وحركتها وربط بعضها ببعض، كونها تشكل نظام الذات الداخلية، يمكننا التعرف على تصورات الكاتب من خلال أسلوبه وتركيزه على بعض الأنماط في الكتابة كاستخدام صيغة معينة من صيغ الأفعال، أو الإكثار من الصور، أو استخدام علامات الترقيم بكثرة، حيث أن لكل سمة أسلوبية دلالتها الخاصة في النص، وهي دلالات تسود الأنا العميقة⁽²⁾.

(1) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص66).

(2) ينظر ، المرجع السابق ، ص66 - 67.

فالنص اللغوي عبارة عن صورة لما ينتجه العقل فهو "انعكاس للواقع النفسي والاقتصادي والاجتماعي للفرد المنتج، في مرحلة كتابته النص"⁽¹⁾.

إن أهم ما يميز هذه الأسلوبية وخاصة آراء رائدها ليوسبيتزر، أنها تهتم بالمبدع وتفردته في طريقة الكتابة مما ينتج الخصوصية عنده، وتساعد الباحث والمحلل الأسلوبي في استنتاج النص وتقصي جمالياته . فقد " ذهب الأسلوبية النفسية . من خلال طرحها في مقارنة النص . إلى أن علم الأسلوب . من منظورها . قادر على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفردة أوجدتها طاقة خلاقية منبثقة من نفس مبدعة وتفردته في الإلقاء، وقدرته على القول، وتمكنه من التعبير وهنا ينصب جهد البحث الأسلوبي النفسي على تتبع التحولات اللغوية، التي أحدثها المبدع في خصوصيته وفرديته المتميزة انطلاقاً من دفقة شعرية يختص بها"⁽²⁾.

لقد انطلق رواد هذا الاتجاه من مقولة بوفون "الأسلوب هو الرجل نفسه"⁽³⁾ ، في مقارنة النصوص الأدبية فعلم الأسلوب قادر على إدراك واستجلاء كل مكونات النفس المتمثلة في النصوص التي أبدعتها الطاقة الخلاقية الكامنة في نفس الأديب مما يميز أسلوبه بالخصوصية والفردة، فقد أقام سبيتزر "جسراً بين دراسة اللغة ودراسة الأدب ... وأحدث تحولاً أساسياً وجوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية "⁽⁴⁾. ويمثل منهج ليوسبيتزر "أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي؛ لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ"⁽⁵⁾. إن الأديب أو روحه المسيطرة في نصه "تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص18).

(2) بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية (ص14).

(3) فضل ، علم الأسلوب (ص57).

(4) ريباعة ، الأسلوبية (ص 11).

(5) فضل ، علم الأسلوب (ص59).

في عناصر النص جميعها، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة في روح النص نفسه⁽¹⁾.

ويمكن تلخيص الأسس الأسلوبية النفسية عند سببترز فيما يأتي :

انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص نفسه، معالجة النص من خلال السمات الأسلوبية البارزة فيه تعطينا صورة أصيلة عن نفسية المبدع، كما أنه يجب على الناقد الأسلوبية التماهي مع النص حتى يستطيع الولوج إليه ونقده، كما أن التحليل الأسلوبية يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص، وتتم عملية دخول النص من خلال الحدس القائم على الموهبة والدرية والخبرة . وأن السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تعريغ أسلوبية فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تتزاح عن الكلام العادي، وأن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى⁽²⁾.

إن هذه النظرة لطبيعة التحليل الأسلوبية التي يجب أن تطبق على النصوص، تثبت بما لا يدع مجالا للشك تأثر سببترز بالأبحاث السيكولوجية التي سبقته وعاصرتة فسعى في تحليله إلى التعمق في نفسية الكاتب، وبيان تفردتها في التجربة الأدبية⁽³⁾.

الأسلوبية الأدبية

ارتبطت نشأة الأسلوبية الأدبية ، بنشأة المدرسة المثالية الألمانية ، التي تزعمها "كارل فولستر"، وهي أخصب تفرعات الأسلوبية التأصيلية ، حيث دعا إلى الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، فدراسة التاريخ الأدبي لعصر من العصور تفرض علينا أن نوجه اهتمامنا إلى التحليل

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص115).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص16). و رابعة ، الأسلوبية (ص12) . و

جيرو ، الأسلوبية (ص79- 81). و أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص120 - 122) . و بن

ذريل ، اللغة والأسلوب (ص138- 139).

(3) ينظر ، مداني ، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي (ص29). و رابعة،

الأسلوبية (ص 11).

اللغوي، وتفرض علينا أيضاً الاهتمام بتحليل الواقع السياسي، والاجتماعي، والديني المحيط بالنص (1).

ويعد " ليوسبيتزر " هو رائد الأسلوبية الأدبية، حيث نماها وطورها، وربط النص بمختلف التجليات الأسلوبية، وخاصة نفسية الأديب، كما اهتم باستقصاء العوامل المحيطة بالنص ساعة إبداعه (2).

وتتبلور رؤية ليوسبيتزر في تنمية هذا الاتجاه من خلال نظريته واهتمامه "بدراسة المؤلفات في ضوء أسلوبية معاصرة، ولم يهتم باللغة في عموميتها ... فركز على خصوصية اللغة وفرادة الأسلوب وتميزه الخاص، ومن ثم فشخصية الكاتب هي التي تضي على العمل الأدبي اتساقه وانسجامه . كما أن خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المؤلف" (3).

لقد عني سبيتزر في أسلوبيته بالدرجة الأولى، بما يريثيه الكاتب وتصوره عن الكون والعالم ولم يهتم اهتماماً كبيراً، في سرد تفاصيل سيرة المؤلف الشخصية .

(1) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص67).

(2) ينظر ، حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص16).

(3) المرجع السابق ، ص16.

الفصل الثاني المستوى الصوتي

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

أولاً : الوزن

يعد الوزن والقافية من أهم الشروط الواجب توفرها في البيت الشعري، وهو ما يظهر من التعريفات القديمة والجديدة للشعر، وهو ما تناوله الأقدمون في مصنفاتهم وأكدوا عليه من أهمية الوزن والقافية في الشعر وضرورة توفرهما، وخلوهما من العيوب للتفريق بين الشعر، وبين سائر الخطابات الأدبية الأخرى، فقد عُرف الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽¹⁾ و يقول ابن طباطبا: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور"⁽²⁾، وقد جعل ابن رشيق الوزن والقافية من الشروط التي لا يقوم الشعر إلا بهما⁽³⁾.

فالوزن" نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري . وقد اتبع الشعراء أنساقاً مختلفة يطلق على كل منها بحر، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكنات"⁽⁴⁾ التي تمنح النص الشعري موسيقاه الخاصة به .

فالوزن والقافية يمنحان الشعر روحه وحيويته ، ويمهدان لقبوله على الأسماع ، ويفسحان له مكاناً كبيراً في القلوب . والوزن أو الموسيقى الشعرية هي جوهر الشعر العربي كونه شعراً غنائياً بالدرجة الأولى وهي "المدخل الذي يفتح به شفرات النص الشعري؛ وذلك لارتباطها بالشعر منذ نشأته، فهي التي تجعل القارئ للشعر العربي يستمتع بجمال القصيدة؛ وذلك لأنها تحجب ذلك الحاجز الذي تفرضه القصيدة على المتلقي، بأن تدخله إلى عالم القصيدة، وعالم المبدع بصفة خاصة"⁽⁵⁾.

والوزن في كل تجلياته وأنواعه وباختلاف تفعيلات بحوره له إيقاع متواتر ومكثف داخل النصوص الشعرية، فهو يساهم مساهمة فاعلة في تشكيل هندسة صوتية منتظمة داخل النص

(1) ابن جعفر ، نقد الشعر (ص64).

(2) ابن طباطبا ، عيار الشعر (ص9).

(3) ينظر ، الفيرواني ، العمدة ،(ج 1/127).

(4) يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني (ص29).

(5) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص21).

الشعري⁽¹⁾ . مما يحقق المتعة لدى القارئ، فالموسيقى الشعرية تمنح المتلقي متعة كبيرة في حال القراءة أو السماع، فالشعر بمجمله "يجب أن يمنح المتعة"⁽²⁾. وهذه المتعة لا تتحقق في الشعر إلا من خلال الموسيقى حيث أن "شرط ذبوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استماعهم بمعانيه ومراميه"⁽³⁾ .

إن عدّ الموسيقى كعنصر فعال لا غنى عنه في بناء النص الشعري، وجعلها جزءاً من أسلوب الشاعر يفرض على دارس النصوص الشعرية دراسة هذه الموسيقى وبيان أوجه خدمتها في بناء النص الشعري ككل حيث "تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الأسلوبية . وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"⁽⁴⁾.

وإلى جانب الوزن هناك الإيقاع الذي يُقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة ... والإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي"⁽⁵⁾. والإيقاع هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"⁽⁶⁾.

والإيقاع في الشعر "فتمثله التفعيلة في البحر العربي فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت أي توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت"⁽⁷⁾.

(1) ينظر ، داود ، الأسلوبية الشعرية (ص90).

(2) إليوت ، في الشعر والشعراء (ص 13).

(3) أنيس ، موسيقى الشعر (ص184).

(4) جبرو ، الأسلوبية (ص60).

(5) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص 435).

(6) أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (ص231).

(7) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص 435).

فرتابة توالي الحركات والسكنات في نسق واحد مميز يعطي البيت إيقاعاً لا يمكن أن تغفله الأذن ، مما يحقق سمة أسلوبية للشاعر لها دلالاتها . فالوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي، ولكن القسم الأكبر إنما يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر⁽¹⁾.

فالإيقاع سمة أساسية بارزة في تكوين النصوص الشعرية، واختفاء "الإيقاع كعامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز دوره البناء في تكوين البيت الشعري"⁽²⁾.

ويتمثل الإيقاع في النصوص الشعرية من خلال بعدين هما: الإيقاع الخارجي الذي يتمثل في الوزن والقافية، بينما يمثل التكرار والتصريع والترصيع والجناس وغيرها من المباحث ملامح الإيقاع الداخلي الذي يتميز " بتناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"⁽³⁾.

والإيقاع بما يتضمنه من موسيقى خارجية وداخلية هو العنصر الأهم في بناء القصيدة بدلالاته الموحية التي يتردد صداها، فهو صورة واضحة جلية تعج بكافة الأشكال والأنماط للأنساق الدلالية مما يجعل النص مجالاً خصباً للعديد من التأويلات والتفسيرات .

اعتمد البحث في هذا المجال على علم الإحصاء لأنه "العلم الذي يدرس الانحرافات"⁽⁴⁾ وهو أيضاً " المنهج الذي يسمح بملاحظتها ، وقياسها وتأويلها . ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"⁽⁵⁾.

وليس الإحصاء هدفاً في ذاته، لأنه لا يمكن الوقوف على الشعور المسيطر على الشاعر من خلال علم الإحصاء التجريدي الصرف الذي لا يقدم إلا الأرقام، ولكنه في الوقت ذاته أحد أهم الوسائل "التي تساعد على فهم الظاهرة المترددة في شعر الشعراء"⁽⁶⁾.

(1) حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (ص46).

(2) فضل ، نظرية البنائية (ص 50) .

(3) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص60).

(4) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص32).

(5) جيرو ، الأسلوبية (ص134).

(6) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص32).

وصحيح أن النقاد العرب القدماء لم يستعملوا علم الإحصاء في دراسة بحور الشعر، ولكنهم تنبهوا إلى نسبة شيوع كل بحر، فرتبوا البحور حسب التخمين في إطار الحديث عن البنية الموسيقية لها⁽¹⁾. "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعراب وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوها الوافر والكامل ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما ضعف ولين"⁽²⁾.

وعند معاينة مادة الحماسة الشجرية وإحصائها بلغ عدد الحماسيات فيها تسعمائة واثنان وأربعين حماسية ، وعند إحصاء الأوزان التي جاءت عليها الحماسيات تبين الآتي :

مسلسل	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	الطويل	428	45,44%
2	الكامل	138	14,6%
3	البسيط	123	13,1%
4	الوافر	114	12,1%
5	الخفيف	40	4,2%
6	المتقارب	32	3,4%
7	المنسرح	24	2,5%
8	الرجز	20	2,1%
9	السريع	14	1,5%
10	الهمزج	4	0,4%
11	الرمل	4	0,4%
12	المديد	1	0,1%
المجموع 942 حماسية			

(1) ينظر ، الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص30).

(2) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص268).

يتضح من الجدول السابق أن البحور التي جاءت عليها حماسيات ابن الشجري هي (الطويل والكامل، والبسيط، الوافر، والخفيف، والمتقارب، و المنسرح، والرجز، والسريع، والهزج، و الرمل والمديد) . كان للبحر الطويل النصيب الأكبر من هذه الحماسيات، حيث شكلت سياقات البحر الطويل في الحماسة الشجرية السواد الأعظم من هذه الحماسيات، هذه الكثرة تتسجم انسجاماً تاماً مع ما عُرف عن العرب من حبهم الشديد وإيثارهم البحر الطويل في نظمهم ، فقد نظم العرب على البحر الطويل "ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ، ولاسيما في الأغراض الجدية جليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفارقة والمهاجاة والمناظرة"⁽¹⁾، فالبحر الطويل أكثر البحور الشعرية استعمالاً وفي رأي آخر يكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوباً على البحر الطويل⁽²⁾. ويأتي بحر المديد وهو الأقل وروداً حيث جاءت حماسية واحدة على هذا البحر وهي نسبة لا تكاد تذكر مقارنة مع باقي البحور، وربما كان السبب في قلة ورود هذا البحر في الحماسة الشجرية، أن الشعراء لم ينظموا عليه لثقل وزنه⁽³⁾، وصعوبته فهو بحر صعب المراس تحاشاه الكثير من الشعراء وخاصة الجاهليين وهو بحر يكاد يكون مهملاً إلا من بعض المقطعات⁽⁴⁾، لذلك من الطبيعي أن تكون اختيارات ابن الشجري قليلة من هذا البحر. كما تفاوتت البحور الأخرى في النسب المئوية وفي تشكيلها مادة الحماسة الشجرية كما هو موضح بالجدول الذي اعتمد فيه الباحث الترتيب التنازلي من الأكبر إلى الأصغر .

في حين غابت البحور (المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك) تماماً عن مادة الحماسة الشجرية .

وتأتي كثرة سياقات البحور الشعرية الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف على الترتيب كما هو موضح بالجدول السابق هي الأكثر وروداً، وذلك لأن هذه " البحور الخمسة ظلت في كل

(1) أنيس ، موسيقى الشعر (ص189).

(2) ينظر ، حركات ، أوزان الشعر (ص59).

(3) ينظر ، الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب (ص36).

(4) ينظر ، علي، موسيقى الشعر العربي ، قديمه وحديثه (ص145).

العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثر النظم منها، وتألّفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية⁽¹⁾.

ويمكن إرجاع سبب شيوع هذه الأوزان أو البحور الطويلة في الحماسة الشجرية أن "هذه البحور كثيرة المقاطع وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد"⁽²⁾.

وقد تنبه القدماء إلى وجود علاقة بين اختيار الشاعر البحر الشعري المناسب لغرضه وبين ما تقتضيه الحالة النفسية والشعورية المصاحبة لعملية الإبداع الفني، ولعل ابن طباطبا من الأوائل الذين تنبهوا لوجود مثل هذه العلاقة التي تفرض سلطانها على عملية خلق النصوص الشعرية "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَحْضُ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يُلبّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"⁽³⁾.

ويرصد القرطاجني هذه العلاقة بوضوح أكبر وبموضوعية تتجلى فيها علاقة الأوزان الشعرية والحالة النفسية المصاحبة لتجربة الشاعر والغرض الذي يقصده فيقول: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد موضعاً قصداً هزلياً أو استخفافاً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة قليلة البهاء"⁽⁴⁾.

إن الشاعر في مرحلة كتابته القصيدة الشعرية يكون في حالة هي أشبه ما تكون إلى حالة اللاوعي ومن هنا تكون هذه الحالة هي المسيطرة على عملية اختيار الوزن المناسب. ومن هنا جاء تعدد الأوزان حسب مقتضيات الحالات النفسية المختلفة للشاعر، وإلا لكان قد أغنى وزن

(1) أنيس ، موسيقى الشعر (ص189 ، 190).

(2) المرجع السابق ، ص 190.

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر (ص11).

(4) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص266).

واحد لجميع الأغراض ، ولكل الشعراء ، ولكن في اختلاف الأوزان اختلاف في الأغراض لحاجة دعت إلى ذلك⁽¹⁾.

ولكن بالرجوع إلى تجارب القدماء وخاصة الجاهليين منهم لم يقصد عند قوله الشعر أن ينظم على بحر محدد لتجربة شعورية محددة، ولكن البحر الواحد سواء كان تاماً أو مجزئاً يصلح لأكثر من تجربة، بل يصلح لنظم تجارب متباينة في الشعور، فقد ينظم الشاعر الواحد على نفس البحر مرة في الحنين، وثانية في الحزن وأخرى في هجاء إلى غير ذلك من الأغراض⁽²⁾. فالشاعر "لحظة تشكيل القصيدة لا يملك نوع البحر الذي ينظم عليه، بل يحاول أن يُخرج هذه الشحنة الشعورية حتى يهدأ من ثورته فيخرج نظمه في شكل من أشكال الشعر، يعرفه بعد هدوئه ثم يحدد اسم بحره الذي نظم عليه وخواصه"⁽³⁾.

فلم يحدد القدماء أوزاناً خاصة لكل غرض أو لكل عاطفة شعورية فالعرب " لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديم . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر ... فقد يقع على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن، لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محبباً كان أو راثياً، أو لملائمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى القتال وما إليها ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل"⁽⁴⁾.

إن تعدد البحور والأوزان الشعرية في قصائد الحماسة الشجرية مرجعه إلى تعدد الأغراض التي نظمت عليها هذه القصائد، وهو ما نلاحظه في تقسيمات أبواب الحماسة الشجرية . لذلك وجب الكشف عن سمات الأسلوب الشعري في الحماسة الشجرية، عن طرق دراسة الأوزان الشعرية التي ساهمت بقوة في تشكيل الخطاب الشعري، وكيف قدّم شعراء الحماسة الشجرية نتاجهم من خلال الأوزان المختلفة .

(1) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج 1 / 93 ، 94).

(2) ينظر ، الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص 39).

(3) المرجع السابق ، ص 38.

(4) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص 441، 442).

بحر الطويل

اهتم الشعراء العرب القدماء اهتماماً كبيراً بالبحر الطويل حيث نظموا من خلاله في الكثير من أغراض الشعر الأساسية كالفخر، والمديح، والحماسة وغيرها من الأغراض، لذلك أطلقت عليه العرب اسم الركوب "لكثرة ما كان يركبونه في أشعارهم"⁽¹⁾.

وترجع كثرة النظم على هذا البحر لما يحمله في طياته من القدرة الاستيعابية لجميع التجارب الشعورية، التي تحتوي على طاقة هائلة في استيعاب الشاعر وحالته النفسية مهما اختلفت العاطفة المسيطرة عليه ، وذلك لأن حروف هذا البحر بلغت ثمانية وأربعين حرفاً، حيث لم يبلغها بحر من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، فضلاً على أن هذا البحر يمتاز ببطء التفاعيل وثقلها⁽²⁾، ومما لا شك فيه أن التفعيلات الثقيلة بطيئة الوقع ، لها دور كبير في إبراز المعاني المتعلقة بالفخر والحماسة ، فهي تُعطي المعنى قوة وإيقاعاً، في سياق العاطفة المتحدثة عن التهديد والوعيد، مما يزيد المعاني قوة تكتسبها من البطء والثقل ، وهذا يرسخ المعاني في العقول والقلوب . يقول الشاعر بشار بن برد(من الطويل) :

إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَّارُ صَعَرَ خَدَّهُ مَشَيْنَا إِلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نُعَاتِبُهُ
وَأَزَعَنَ يَغْشَى الشَّمْسَ لَوْنُ حديدِهِ وتخلص أبصار الكمأة كتائبُهُ
تَغْصُ بِهِ الْأَرْضُ الْفُضَاءُ إِذَا غَدَا نُزَاجِمُ أَرْكَانَ الْجِبَالِ مَنَاكِبُهُ
رَكِبْنَا لَهُ جَهْرًا بِكُلِّ مُثَقَّفٍ وَأَبْيَضَ تَسْتَسْقِي الدِّمَاءَ مَضَارِبُهُ
كَأَنَّ مَثَارَ النَّعِجِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ⁽³⁾

فقد تكاثف الإيقاع البطيء ذو الثقل الواضح في تفعيلات البحر الطويل الذي نُسجت عليه القصيدة، مع قوة الألفاظ التي تؤكد معاني الفخر والقوة والشجاعة الواردة في الأبيات، كما كان لصوت الهاء الساكنة التي مثلت خَرُوجَ القافية دور كبير في تأكيد المعاني، حيث أن السكون في الأبيات يهيئ القارئ أو المستمع لموجة أخرى من معاني الفخر والقوة، هذا الصوت الذي

(1) حمود ، تبسيط العروض (ص109).

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

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص161، 162).

يخرج معه الزفير يهیی لامتداد صوتي جديد يمهد للإيقاع التالي في البيت الجديد مما يساهم في تطويل معاني الفخر الواردة في القصيدة .

ومنه قول الشاعر مُضَرَّس النهدي(من الطويل) :

وَأَصْبِرُ نَفْسِي عِنْدَ كُلِّ زَحَامٍ	وَإِنِّي لِأَحْمِي عَوْرَةَ الْقَوْمِ مُغْلَمًا
0/0// _ 0/0// _ 0/0/0// _ /0//	0//0// _ 0/0// _ 0/0/0// _ /0//
فَعُولٌ مَفَاعِيلِينَ فَعُولِينَ مَفَاعِي	فَعُولٌ مَفَاعِيلِينَ فَعُولِينَ مَفَاعِلِينَ
بِذِي رَوْنَقٍ صَافِي الْحَدِيدِ حَسَامٍ	وَأَضْرِبُ رَأْسَ الْكَبْشِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى
حَفَاطًا إِذَا هَابَ الشَّجَاعُ مَقَامِي ⁽¹⁾	وَأَبْذُلُ نَفْسِي عِنْدَ كُلِّ كَرِيهَةٍ

لقد استخدم الشاعر نسق البحر الطويل للتعبير عن شجاعته وبذله لنفسه في سبيل الغير ، فهو لا يهاب كبير القوم بل يطلبه في ساحة النزال حاملاً حسامه، وقد جادت تفعيلات الطويل في تأكيد هذه المعاني الفياضة من الشجاعة والإقدام والإيثار، وقد استخدم الشاعر زحاف القبض للتعبير عما يريده . والقبض حذف الخامس الساكن من "مفاعيلن" فتصبح "مفاعلن"⁽²⁾، وهو ما أكسب القصيدة الكثير من المرونة والانسيابية التي تستطيع الأذن الموسيقية اقتناصها من خلال التنوع في البنية الموسيقية لهذا البحر، وكسر الرتابة وإبعاد السأم والملل، وهذا التنوع له استحسان عند أهل العروض فمن " الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة، مثال ذلك مفاعيلن في عروض الطويل التام تصير مفاعلن في جميع أبياته"⁽³⁾، إن القبض الذي استعملها الشاعر في قصيدته منحته حرية كبيرة في التنقل عبر أجزاء أبياته الموسيقية من خلال الاستغناء التام عن السواكن .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص90).

(2) ينظر ، عتيق ، علم العروض والقافية (ص28).

(3) ابن رشيق ، العمدة (ج1/145).

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بالحذف في تشكيل أنساق الموسيقى الشعرية في قصائدهم والحذف "ما سقط من آخره سبب خفيف ... وكان أصله مفاعيلن فحذفت منه "لن" فبقي "مفاعي" فنقل الى فعولن" (1) ومنه قول الشاعر قطري بن الفجاءة المازني (من الطويل) :

لَعْمَرِكَ إِنِّي فِي الْحَيَاةِ لَزَاهِدٌ وَفِي الْعَيْشِ مَا لَمْ أَلْقَ أُمَّ حَكِيمٍ
0/0// _ /0// _ 0/0/0// _ 0/0//

لَعْمَرِكَ إِنِّي يَوْمَ أَلِطُّمْ وَجْهَهَا عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ جَدُّ لُئِيمٍ
وَلَوْ شَهِدْتَنِي يَوْمَ دَوْلَابٍ أَبْصَرْتِ طِعَانَ فَتَى فِي الْحَرْبِ غَيْرِ نَمِيمٍ
عَدَاةَ طَفَّتْ عِ الْمَاءِ بَكَرُ بْنُ وَائِلٍ وَعُجْنَا صُدُورَ الْخَيْلِ نَحْوَ تَمِيمٍ (2)

فقد نقل الشاعر عن قصد التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني في قصيدته إلى فعولن، قاصداً بذلك التنويع الموسيقي، الذي يترك أثراً جلياً لدى السامع من حيث تغيير الإيقاع المفترض لهذا البحر، وهو ما يلمسه السامع في جميع أبيات القصيدة .

ومنه قول الشاعر المرار الفقعسي (من الطويل) :

وَكَائِنَ تَرَكْنَا مِنْ أَكَارِمِ مَعْشَرٍ لَهْنَنْ عَلَى آبَائِهِنَّ عَوِيلُ
0/0// _ /0// _ 0/0/0// _ /0//

عَلَى الْجُرْدِ يَلْعَنُ الشَّكِيمَ كَأَنَّهَا إِذَا نَاقَلْتِ بِالْأَدَارِعِينَ وَعَوِيلُ
مُجْتَبَةً قُبْلَ الْعَيُونِ كَأَنَّهَا قَسِيَّ بِأَيْدِي الْعَاطِفِينَ عُطُولُ
مَنْعَتْ بَنَجْدَ مَا أَرَدْتُ عُذْبَةً وَبِالغُورِ لِي عَزُّ أَشْمُ طَوِيلُ (3)

ومنه قول الشاعر أبي المجشّر الضبي (من الطويل) :

وَلَقَدْ عَجَمْتَنِي النَّائِبَاتُ فَأَسَارَتْ صَلِيبَ الْعَصَا جَلْدًا عَلَى الْخَدَّانِ
0/0// _ 0/0// _ 0/0/0// _ 0/0//

(1) التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي (ص24).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص221).

(3) المرجع السابق ، ص231.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

إذا قَلَصْتُ عن الفم الشففتانِ

وفَقَّأْتُ عَيْنَ الأَشْوَسِ الأَبْيَانِ⁽¹⁾

وهذا النوع "مفاعي _ فعولن" في ضرب البحر الطويل أحد أنواع ثلاثة شكَّل عليها شعراء الحماسة الشجرية إيقاع وموسيقى قصائدهم الشعرية ، ويأتي النوع الأول من تشكيلات ضرب هذا البحر باستخدام القبض، أي حذف الخامس الساكن في تفعيله "مفاعيلن" لتصيح "مفاعلن" وهو ما تحدثنا عنه آنفاً ولكن يأتي هذا الحذف في تفعيله بعينها وهي آخر تفعيلات البحر ومنه قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل) :

نظير له، يغني غناه ويخلفُ

0//0// _ /0// _ 0/0/0// _ /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وأطعن قدماً، والأسنة ترعفُ

وجارات بيتي طاويات، ونحفُ

إذا حرك الأطناب نكباء حرجفُ

أكلَّفُ ما لا أستطيعُ، فأكلَّفُ⁽²⁾

ومنه أيضاً قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطلب (من الطويل) :

إذا ضرسنا الحربُ نارٌ تسعُرُ

0//0// _ 0/0// _ /0/0// _ 0/0//

فعولن مفاعيل فعولن مفاعل

لمثلانِ بل أنتم إلى الصُّلحِ أفقرُ⁽³⁾

صبوراً عل عضِّ الحروبِ وضرسها

وقبلك ما هابَ الرجالُ ظلامتي

وهذا النوع "مفاعي _ فعولن" في ضرب البحر الطويل أحد أنواع ثلاثة شكَّل عليها شعراء الحماسة الشجرية إيقاع وموسيقى قصائدهم الشعرية ، ويأتي النوع الأول من تشكيلات ضرب هذا البحر باستخدام القبض، أي حذف الخامس الساكن في تفعيله "مفاعيلن" لتصيح "مفاعلن" وهو ما تحدثنا عنه آنفاً ولكن يأتي هذا الحذف في تفعيله بعينها وهي آخر تفعيلات البحر ومنه قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل) :

إذا مات منا سيد قام بعدهُ

وإني لأقري الضَّيفَ، قبل سؤاليه

وإني لأخزي أن ترى بي بظنة

وإني لأغشي أبعَدَ الحيِّ جفنتي

وإني لأعطي سائلي، ولزيمنا

خُدُّوا حظكم من سلْمنا إن حربنا

وإننا و إياكم على كلِّ حالةٍ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص226).

(2) المرجع السابق ، ص52.

(3) المرجع نفسه ، ص60.

أما النوع الأخير من التشكيلات الموسيقية التي جاء بها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم فهو مجيء التفعيلة الأخيرة المسماة بالضرب تامة غير منقوصة "مفاعيلن" ومثاله قول الشاعر زهير بن أبي وهب المخزومي (من الطويل) :

لَعَنَرُكَ مَا وَلَّيْتُ ظَهْرِي مُحَمَّداً وَأَصْحَابَهُ جُبَّأً وَلَا خَيْفَةَ الْقَتْلِ

0/0/0// _ 0/0// _ 0/0/0// _ 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وَلَكِنِّي قَلَّبْتُ أَمْرِي فَلَمْ أَجِدْ لِسَيْفِي غَنَاءً إِنْ ضَرَبْتُ وَلَا نَبْلِي

وَقَفْتُ فَلَمَّا خِفْتُ ضَيْعَةَ مَوْقِفِي نَجْوْتُ كضَرغَامِ هَزْبِرِ أَبِي شَبَلٍ (1)

ومنه أيضاً قول الشاعر نهشل بن حريّ (من الطويل) :

أَلَا إِنَّ قَوْمِي لَا يُجَنُّ بِيُوتَهُمْ مَضِيقٌ مِنَ الْوَادِي إِلَى جَبَلٍ وَعَرٍ

لَنَا هَضْبَةٌ صَمَاءٌ مِنْ صَلْبِ مَالِكِ وَأَسَدٌ ضَوَارٍ لَا تُرَوِّعُ بِالزَّجْرِ

إِذَا نَهَشَلُ ثَابِتٌ إِلَيَّ فَمَا بِنَا إِلَى أَحَدٍ إِلَّا إِلَى اللَّهِ مِنْ فَقْرٍ (2)

لقد حمل البحر الطويل تجربة الفخر والحماسة التي نسجها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم فكان إيقاعه خير دليل على احتواء هذا البحر هذه التجربة الشعورية .

ومن التجارب الشعورية التي كان البحر الطويل فيها ذا إيقاع مميز لما فيه من كثرة التفعيلات عاطفة الحزن والأسى، والمغامرات العاطفية، حيث نلمس هذا اللون من التجارب الشعورية التي حُمّلت البحر الطويل لتوصيل دلالاتها من خلال ببطء وثقل تفعيلاته التي تجعل المتلقي يتماهي تماماً مع الجو النفسي والتجربة الشعورية التي سيطرت على الشاعر حال إبداع نصه قول ومن هذا القبيل قول الشاعر عمرو بن الحارث بن الشريد السلمي يرثي ابنه صخرًا ومعاوية (من الطويل) :

أَقُولُ وَقَدْ عَايَنْتُ دُلًّا وَوَحْدَةً أَلَا لَيْتَ صَخْرًا حَاضِرِي وَمُعَاوِيَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص150).

(2) المرجع السابق ، ص203.

دَعَوْتُكُمْ إِذْ جَالَتْ الْخَيْلُ وَالتَّقْتِ
عَلِيَّ الْمَنَايَا دَعْوَةٌ هِيَ مَا هِيََا
وَعُيِّبَ عَنِي مَن يُرَوِّي سَنَانَهُ
نَجِيعاً مِّنَ الْأَعْدَاءِ أَحْمَرَ قَانِيَا⁽¹⁾

وقالت ليلي بنت الطريف التغلبية ترثي أباها الوليد (من الطويل) :

أَيَا شَجَرَ الْخَابُورِ مَا لَكَ مُورِقًا
كَأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعْ عَلَيَّ ابْنَ طَرِيفِ
فَتَى لَا يَحِبُّ الزَّادَ إِلَّا مَنِ التَّقَى
وَلَا الْمَالَ إِلَّا مَنِ قَنَأَ وَسَيُوفِ
فَقَدِنَاهُ فَقَدَانِ الرَّبِيعِ وَلَيْتِنَا
فَدِينَاهُ مِّنْ دَهْمَانِنَا بِأَلُوفِ
حَلِيفُ النَّدَى إِنْ عَاشَ حَالِفُهُ النَّدَى
وَإِنْ مَاتَ لَمْ يَرْضَ النَّدَى بِحَلِيفِ
وَمَا زَالَ حَتَّى أَزْهَقَ الْمَوْتَ نَفْسَهُ
شَجًّا لَعْدُوٍ أَوْ لَجًّا لَضَعِيفِ
فَإِنْ يَكُ أَرَادَهُ يَزِيدُ بِنِ مَزِيدِ
فَرُبَّ زَحُوفٍ لَهَا بِزَحُوفِ⁽²⁾

فقد جاءت تفعيلات البحر الطويل لنتناسب والتجربة الشعورية الحزينة المتعاقبة مع التفعيلات الطويلة التي تتطلب طول النفس وهو ما يناسب الحالة التي يمر بها الشاعر .

والصحيح أن شعراء الحماسة الشجرية قد استعملوا البحر الطويل في أغراض الشعر العربي من فخر، وحماسة، وثناء، وهجاء، ووصف. فقد استثمر الشعراء الإيقاع الموسيقي الذي يوفره البحر الطويل من تفعيلتين أساسيتين، وما ينتج عنهما من موسيقى أخرى تابعة مما يصيب هذه التفعيلات من حذف، وقبض، مما يمنح هذا البحر صوراً أخرى من الإيقاع استثمرها الشعراء للتعبير عن عواطفهم في حالاتها المختلفة ، فالتفعيلتان المختلفتان في البحر الطويل وصورهما المتعددة تمثل "إيقاع الطويل ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الشاعر الخلاق أن يعمق مداه ، ويرفعه إلى درجة يصبح معها التعبير الشعري انقلاباً مستمراً، وارتداداً دائماً، بين طبقتين إيقاعيتين أو بين صفيحتين رنانتين ثقلاً وخفة، نواحاً وصلابة، انهياراً داخلياً وتماسكاً يخلقه الإباء الأصيل"⁽³⁾.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص318).

(2) المرجع السابق ، ص328.

(3) أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (ص359).

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية هذا البحر للدلالة على تجاربهم الشعورية بطريقة انسجمت إلى حد كبير مع حالاتهم النفسية مما جعل إيقاع الطويل يضج بالإيحائية ويتماهى تماماً مع المضمون الشعري للقائد فهو "بإيقاعه البطيء الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتلمي سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه، أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه"⁽¹⁾ فهذا البحر من أعظم البحور أبهة وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة والفخامة الشعرية⁽²⁾.

بحر الكامل

جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية بعد الطويل بنسبة 14,6% موزعة على مئة وثمان وثلاثين حماسية، وقد استثمر شعراء الحماسة الشجرية هذا البحر بتفعيلاته الرتيبة ذات الإيقاع المتواتر في معظم الأغراض الشعرية حيث أن هذا البحر "ينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديداً الجلجلة"⁽³⁾. وينفرد بحر الكامل عن سائر البحور الخليلية بأنه يضم ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب فهو بهذه التفعيلات المتماثلة التي تشكل مساحة إيقاعية طويلة "يمتد على مساحة واسعة من التشكيلات الإيقاعية التي تفضي إلى حرية الحركة الانفعالية التي تستقطب ما هو مناسب معها، أو ما يقترب من النفس"⁽⁴⁾.

ومن هنا جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية بعد الطويل عند شعراء الحماسة الشجرية فاختاروه إيقاعاً مناسباً لقصائدهم لأنه "أكثر بحور الشعر العربي غنائية، وليناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً إلى جانب كونه يتألف من وحدة إيقاعية مفردة مكررة"⁽⁵⁾. ومن النظم الذي جاء على البحر الكامل قول الشاعرة سعادى بنت الشمردل ترثي أخاها (من الكامل) :

يا ابن المحلِّ لقد أتيت كبيرةً لا زلتَ فيها بالملامة تُقرعُ

(1) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج1 / 61).

(2) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1 / 443).

(3) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج 1 / 61).

(4) جعفر ، رماد الشعر (ص342).

(5) علي ، العروض والقافية (ص38).

0//0/// _ 0//0/0/ _ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن متفاعلن
هَبَاتُكَ أُمُّكَ أَيَّ خَرَقٍ تَرْقَعُ؟
كَشَافُ أُرْدِيَةِ الظَّلَامِ مُشَيِّعُ
وَرِدَ القَطَاةِ إِذَا اسْمَأَلَّ الثُّبَعُ⁽¹⁾

0//0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/

مستفعلن متفاعلن متفاعلن
غَادَرَتْ أَسْعَدَ للرماحِ دَرِيئَةً
جَوَابُ أُرْدِيَةِ بَغِيْرِ صَحَابَةٍ
يَرُدُّ المِيَاهِ حُضِيْرَةَ وَنَفِيْضَةً

فقد استعملت الشاعرة تفعيلات البحر الكامل للتعبير عن عاطفتها الجياشة في رثاء أخيها وذكر مناقبه وصفاته في مزيج هائل من المدح والرثاء تعج بهما عاطفتها المتوقدة، وجاء تعداد المناقب مُتَطَلِّباً وقتاً أكبر، ومساحة أوسع من الأصوات الإيقاعية، وذلك لتأكيد هذه الصفات وبيان مدى الحزن عليه، فاستعملت له الشاعرة بحر الكامل ذا التفعيلات التامة من عروض وضرب، مستخدمة الزحاف الذي لحق بعض التفعيلات وهو زحاف الإضمار. والإضمار "تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة ولا يدخل إلا تفعيلة واحدة هي مُتفاعلن، فتصبح مُتفاعلن فتنقل إلى مُستفعلن، ولا يدخل إلا بحراً واحداً هو بحر الكامل"⁽²⁾. حيث أرادت أن تكون قصيدتها أكثر ملائمة لحالتها النفسية الحزينة والمنكسرة وهو ما يتطلب تنغيماً خاصاً وإيقاعاً معيناً يكون متماهياً مع الحالة النفسية للشاعرة داعياً المتلقي ليكون أكثر استجابة ومماهاة من خلال قرع سمعه بهذا التشكيل الإيقاعي الحزين، وهو ما يمنح الشاعر أيضاً مساحة كافية للتعبير عما يختلج نفسه من مشاعر شتى، وهو ما يوضحه التقطيع العروضي للبيت الأول .

وقد استفاد شعراء الحماسة الشجرية من زحاف الإضمار الذي يدخل البحر الكامل كثيراً في التشكيل الإيقاعي لقصائدهم، وفي ذلك يقول الشاعر حميد بن سعيد في وصف شجر السرو (من الكامل) :

تنوي التعانق ثم يمنعها الخجل⁽³⁾

0//0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/

مستفعلن متفاعلن متفاعلن

فكأنها والريخ تخطُرُ بينها

0//0/0/ _ 0//0/0/ _ 0//0///

متفاعلن مستفعلن متفاعلن

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص306).

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص56).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص306).

فقد استخدم الشاعر الإضمار الذي يُحدث تنوعاً إيقاعياً موسيقياً يتناسب وحركة الريح، ما يشدّ ذهن السامع لالتقاط هذه الموسيقى القلقة المتماهية مع حركة الريح غير المستقرة، كما أن التوزيع الموسيقي بين مستعلن، ومتفاعلن يوحي بهذه الحركة فقد بدأ الشاعر بيته بتفعيله متفاعلن وكذلك انتهى بنفس التفعيلة ولكنه يُبرز هذه الحركة بين هاتين التفعيلتين باستخدام التفعيلة مستعلن .

وقد لجأ شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام القطع للتنويع في الموسيقى الشعرية وإحداث إيقاعاً من خلاله والقطع "حذف السابغ الساكن وتسكين ما قبله وبذلك تصير متفاعلن إلى متفاعل (1) ومنه قول الشاعر ابن المعتز يصف فرسه (من الكامل):

ولقد يَشُقُّ بِي الكَتِيبَةِ قَارِحٌ	حتى أُخْضِبَ بِالدِّمَاءِ سِلَاحِي
نَوْغُورَةٌ فِي دُهْمَةٍ فَكَأَنَّه	لِيَلَّ تَبْرِقَعُ وَجْهَهُ بِصَبَاحٍ (2)
0//0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/	0/0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهذا التسكين الطارئ على آخر البيت يترك للقارئ مدة زمنية يقف فيها للتفكير ملياً في الأوصاف التي منحها الشاعر فرسه وأراد التأكيد عليها .

ومنه قول الشاعر يزيد بن الطثرية (من الكامل) :

أَمْسَى الشَّابَابُ مُودَّعاً مَحْمُوداً	والشَّيْبُ مُوتِنَفِ المَحَلِّ جَدِيداً (3)
0/0/0/_0//0/// _ 0//0/0/	0/0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية مجزوء الكامل في نظم قصائدهم ، ولكن بشكل قليل حيث بلغت الحماسيات التي نُظمت على مجزوء هذا البحر تسع حماسيات من واقع مئة وثمان وثلاثين حماسية أي ما يقارب (6,5%) وهي نسبة قليلة مقارنة بالاستعمال التام لهذا البحر

(1) عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية (ص45).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص798).

(3) المرجع السابق ، ص126.

ومن المعلوم أن مجزوء الكامل يتكون من أربع تفعيلات، سعى الشعراء من خلالها إلى تركيز الإيقاع الموسيقي داخل النص ، بجعله متوافقاً مع التلاحق المطلوب للإدراك الجمالي الوارد في النصوص، ومنه قول الشاعر محمود الوراق (من مجزوء الكامل) :

يا خاضب الشَّيبِ النذي في كلِّ ثالثَةٍ يعوُدُ
 0//0/0/ _0//0/0/ 0/0//0/// _0//0/0/
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلاتن
 إنَّ النصَّـولَ إذا بـدا فكأنَّـه شـيبٌ جيـد
 ولـه بديهة روعـة مكرورها أبدا عتيـد⁽¹⁾

فقد عمد الشاعر إلى التنويع الموسيقي المعتمد على تفعيلة متفاعلتن المضمره التي نُقلت إلى مستفعلن كما هو واضح من التقطيع العروضي للبيت الأول وانتهى بالتفعيلة المزيدة متفاعلاتن مما أحدث دويًا هائلًا داخل النص، وهذه الفائدة أي الزيادة حققها الترفيل الذي استخدمه الشاعر في إحداث التنويع الموسيقي والإيقاعي في نصه . والترفيل "زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصير ... متفاعلتن متفاعلاتن"⁽²⁾ .

ومنه قول الناجم (من مجزوء الكامل) :

تأتي أغاني عاتب أبدا بأفراح النفوس
 0//0/0/ _0//0/0/ 0/0//0/// _0//0/0///
 مستفعلن مستفعلن متفاعلتن متفاعلاتن
 تشدو فنرقص بالرؤو س لها ونزمرُ بالكؤوس⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص834).

(2) عبدون ، الموسيقى الشافية للبحور الصافية (ص48).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص874).

بحر البسيط

سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه، أو لأن الأسباب جاءت في أوائل كل تفعيلاته (1).

جاء سياق البحر البسيط في الحماسة الشجرية في المرتبة الثالثة بواقع مائة واثنين وثلاثين حماسية شكّلت ما نسبته 13,1% من مجموع الحماسة الشجرية، وقد نظم شعراء الحماسة على هذا البحر في أغلب الأغراض الشعرية للتعبير عن تجاربهم الذاتية وذلك لأن هذا البحر "بحر راقص يتصف بنغماته العالية وتغيير حركي موجي ارتقاعاً وانخفاضاً، حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من يألّف العروض، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعه نغمياً" (2).

إن ازدواج تفعيلات البسيط المكونة من (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن) يحتاج من الشاعر وقفة تأملية كبيرة ونفساً أطول عند النظم، لأن ازدواج تفعيلات البحر البسيط يمنحه الكثير من الموسيقى الإيقاعية التي تتطلب موهبة ودرية ومراناً .

ولقد شكل شعراء الحماسة الشجرية قصائدهم الشعرية على معظم الصور الإيقاعية التي حُددت لهذا البحر مستفيدين من الزخافات والعلل التي أصابته في تكثيف المدلولات الإيقاعية .

يقول الشاعر الأحوص بن محمد الانصاري (من البسيط) :

أدعو إلى هجرها قلبي فيتبعني	حتى إذا قلت هذا صادق نَزَعَا
0///_0//0/0/-0//0/_0//0/0/	0///_0//0/0/-0//0/_0//0/0/
مستعلن فاعلن مستعلن فعلن	مستعلن فاعلن مستعلن فعلن
وزادني كلفاً في الحبّ أن مَنَعَتْ	أحبُّ شيءٍ إلى الإنسان ما مُنِعَا
كَمْ من دَنِيٍّ لها قد صرْتُ أتْبَعُهُ	ولو صحا القلب عنها كان لي تبعاً (3)

(1) ينظر، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي (ص39).

(2) علي، العروض والقافية (ص109).

(3) ابن الشجري، الحماسة الشجرية (ص521).

لقد استخدم الشاعر تفعيلات البحر البسيط المشهورة للتعبير عما يختلج نفسه من معاني الحب المقدسة السامية وما يملأ نفسه من تعب الفراق والهجران، فجاءت الموسيقى ممتدة على مساحة كبيرة لتمثل إيقاعاً هائلاً من النغمات المشجبة التي تلهج بها نفس الشاعر .

يقول الشاعر الحارث بن خالد المخزومي في اشتياقه إلى وطنه (من البسيط) :

أشهى إلى القلب من أبواب جيرون	القصرُ فالنخلُ فالجماءُ بينهما
0///_0//0/0/-0//0/_0//0/0/	0///_0//0/0/-0//0/_0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
دورٌ نزن عن الفحشاء والهون	إلى البلاط فما حازت قرائنه
ولا ينالون طول الدهر مكنوني ⁽¹⁾	قد تكتم الناس أسراراً فأعلمها

فقد استخدم الشاعر الشكل التام والمشهور للبحر البسيط ذي التفعيلات الكثيرة المزدوجة للتعبير عن مدى حبه واشتياقه وحنينه إلى وطنه، حيث ساعدته هذه النغمات والإيقاعات الكثيرة في التعبير عن عاطفته الجياشة .

استفاد شعراء الحماسة الشجرية من التشكيلات الإيقاعية التي تدخل هذا البحر للتعبير عن عواطفهم فجاء استخدامهم للخبن الذي يُعرف بأنه "حذف الثاني الساكن من التفعيلة"⁽²⁾ لإحداث تنويع في الموسيقى الإيقاعية كي تناسب الدفقات الشعورية للشاعر وحالته النفسية ومن ذلك قول الشاعر الراعي النميري (من البسيط) :

بَعْدَ الرِقَادِ وَقَدْ مَأْتِ بِهَا الوُسْدُ	كَأَنَّ رِيْقَتَهَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ
0///_0//0/0/_0///_0//0/0/	0///_0//0/0/_0///_0//0//
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مُتَّفَعْلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ
مِنْ خَمْرِ عَائَةٍ يَطْفُو فَوْقَهَا الزَبْدُ ⁽³⁾	صَهْبَاءُ صَافِيَةٌ أَغْلَى التِّجَارِ بِهَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص570).

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص222).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص521).

فقد أصاب الخبن خمس تفعيلات في البيت الأول كما يتضح من التقطيع العروضي صاحبه حذف خمسة سواكن ساهمت في التسريع الموسيقي والإيقاعي لهذا البيت .

ويأتي استخدام شعراء الحماسة الشجرية زحاف الخبل الذي يتمثل "بحذف الثاني والرابع الساكنين من الجزء (التفعيلة) ... ويدخل مستفعلن فتصبح مُتَعَلَّنٌ"⁽¹⁾ تنوعاً جديداً في الموسيقى المستخدمة لإبراز العواطف والأحاسيس الجياشة الناتجة بحذف المساحات الصوتية الساكنة لوصول المتحرك بالمتحرك مما يعطي بعداً إيقاعياً ملموساً فيه هذا النغم الجديد ويمكن تمثيل هذا النوع من الموسيقى في قول الشاعر العتبي (من البسيط) :

لما رأتهي هندٌ قاصراً بصري عنها وفي الطرف عن أمثالها زورُ
قالت :عهدتك مجنوناً فقلت لها : إن الشباب جنونٌ برؤه الكبرُ⁽²⁾
0/// _ 0//0/0/ _ 0/// _ 0//0/0/ 0/// _ 0//0/0/ _ 0/// _ 0//0/0/
مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن

بحر الوافر

جاء سياق بحر الوافر في المرتبة الرابعة، بواقع مائة وأربع عشرة قصيدة، بما يقارب نسبته 12,1% من مجموع حماسيات الحماسة الشجرية، وقد نظم الشعراء على هذا البحر في معظم الأغراض الشعرية المتعارف عليها قديماً، ومن الوافر قول الأخطل (من الوافر) :

إذا الأسدِي حَلَّ بغيرِ جارٍ فليس به وإن ظلم انتصارُ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
0/0// _ 0///0// _ 0///0// 0/0// _ 0///0// _ 0///0//
مخازيها وأيديها القصائرُ⁽³⁾ تَطوُّونُ إلى العلاءِ أسدٌ وتأبى

شكل الشاعر الأخطل إيقاع قصيدته على البحر الوافر ذي النغمات الرنانة التي تشكل غنائية يسهُل حفظها وتداولها لحسن إيقاع تفعيلات هذا البحر، وهو ما يضمن بقاء القصيدة عالقة في أذهان الناس ويمهد الطريق لحفظها، وهو من خلال هذا التشكيل يؤكد معني الهجاء الواردة في

(1) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص222).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص639).

(3) المرجع السابق ، ص431.

النص فبسهولة الإيقاع يحقق الانتشار التام لهذه القصيدة مما يكون له بالغ الأثر في ذم هذه القبيلة بين العرب ، لذلك استخدم الصورة التامة لهذا البحر كما هو واضح من التقطيع .

ومنه قول الشاعر⁽¹⁾ (من الوافر) :

غلاماً زِيدَ في عدد اللّامِ	إذا ولدت حليلاً باهليّ
0/0// _ 0///0// _ 0/0/0//	0/0// _ 0///0// _ 0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
لقصّر عن مُسَاعاةِ الكرام ⁽²⁾	ولو أنّ الخليفة باهليّ

وقد استفاد شعراء الحماسة الشجرية من الزحافات التي تصيب هذا البحر في التشكيل الإيقاعي لموسيقى قصائدهم المنظومة فاستعملوا التفعيلات المعصوبة، والعصب "تسكين الخامس المتحرك من الجزء ويدخل مفاعلتن فتصبح مفاعلتن"⁽³⁾. ومن ذلك قول العباس بن مرداس في الفخر والحماسة (من الوافر) :

وما مثلي يخوف بالقوافي	أتهدي لي الوعيد على التنائي
0/0// _ 0///0// _ 0/0/0//	0/0// _ 0///0// _ 0/0/0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
ثبّر النقع من ظهر النعاف	فلمست لحاصنٍ إن لم تروها
0/0// _ 0/0/0// _ 0/0/0//	0/0// _ 0/0/0// _ 0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
وكمّتماً لونها كالورس صاف	سواهم كالقـداح مسـوماتٍ
بنا عند العظام والجحاف	فسائل في قبائل جذم قيسٍ
توارّثه طرافاً عن طراف	نُخبّر أيّنا أولى بمجد

(1) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص443).

(3) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص334).

وأندى عند جذب الناس راحاً وأنفَعُ للأرامل والضعاف⁽¹⁾

فقد سَكَنَ الشاعر التفعيلة الأولى والرابعة من البيت الأول في قصيدته بهدف كسر رتابة التفعيلة وإبطاء النغمة السريعة المتداركة، لتأكيد معاني الفخر، وهذا التسكين تعج به القصيدة في محاولة تغيير الإيقاع بتغيير أماكن التسكين في التفعيلات كما هو واضح من تقطيع البيتين الأول والثاني، حيث أن هذا التسكين المتغير في التفعيلات وغير المرتبط بأماكن محددة يجعل القارئ أو السامع في ترقب دائم لهذا التغيير الدائم في الإيقاع الشعري . مثل قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يرثي معن بن زائدة الشيباني(من الوافر) :

مَضَى لِسَبِيلِهِ مَعْنٌ وَأَبْقَى مَكَارِمَ لَنْ تَبِيدَ وَلَنْ تُنَالَا

0/0// - 0///0// - 0/0/0// 0/0// - 0/0/0// - 0///0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

هُوَ الْجَبَلُ الَّذِي كَانَتْ نِزَارٌ تَهْدُ مِنْ الْعَدُوِّ بِهِ الْجِبَالَ

0/0// - 0///0// - 0///0// 0/0// - 0/0/0// - 0///0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وَكَانَ النَّاسُ كُلُّهُمْ لِمَعْنٍ إِلَى أَنْ زَارَ حَفْرَتَهُ عِيَالَا

وَلَمْ يَكُنْ طَالِبٌ لِلْعَرَفِ يَنْوِي إِلَى غَيْرِ ابْنِ زَائِدَةَ اِزْتَحَالَ

وَمَا كَانَتْ تَجِفُّ لَهُ حِيَاضٌ مِنْ الْمَعْرُوفِ مَتْرَعَةً سَجَالَا

فَلَيْتَ الشَّامَتِينَ بِهِ فِدْوَهُ وَلَيْتَ الْعُمَرَ مُدَّ لَهُ فَطَالَ

فَأَهْفُ أَبِي عَائِيكَ إِذَا الْقَوَافِي لِمُمْتَدِحٍ بِهَا ذَهَبَتْ ضَلَالَا

فَإِنْ تَذَهَبُ فَرِبَ رَعَالِ خَيْلٍ عَوَابِسٍ قَدْ لَقِيَتْ بِهَا رَعَالَا

وَمُعْتَرِكًا شَهَدَتْ بِهِ حِفَاظًا وَقَدْ كَرِهَتْ فَوَارِسَهُ النَّزَالَا⁽²⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص131).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص332).

حيث يُلاحظ من التقطيع العروضي التنويع الموسيقي الذي أحدثه الشاعر من خلال تسكين بعض المتحركات في قصيدته بطريقة عشوائية لجذب انتباه السامع، وتأكيد المعاني التي يريد الشاعر إثباتها. ومنه قول الشاعرة ميسون بنت بحدل في حينها إلى وطنها (من الوافر):

لَبَيْتٌ تَخْفِقُ الْأَرْوَاحُ فِيهِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرِ مُنِيفِ
0/0// -0/0/0//_0/0/0// 0/0//_0/0/0//_0///0//

وأصوات الرياح بكل فجٍ
وبجرٍ يتبع الأظعان صعبٍ
وكلبٍ ينبج الطراق عني
ولبسٍ عباءةٍ وتقرُّ عيني
وخرقٍ من بني عمي نحيفٍ

أحبُّ إلي من نقر الدُفوفِ
أحبُّ إلي من بعل زُفوفِ
أحبُّ إلي من قِطِّ ألُوفِ
أحبُّ إلي من لبسِ الشُفوفِ
أحبُّ إلي من عِلجٍ عنيفِ⁽¹⁾

بحر الخفيف

جاءت حماسيات ابن الشجري التي وردت على هذا البحر ما نسبته 4,2% بواقع أربعين حماسية من الحماسيات الشجرية موزعة تقريباً على كافة أبوابها . ومن الحماسيات التي جاءت على هذا الوزن قول البحثري (من الخفيف) :

راعني ما يروغ من وافد الشيب
ب طروقاً وربني ما يريب
0/0//0/ - 0//0// - 0/0//0/ 0/0//0/ - 0//0// - 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
شعراتٌ سودٌ إذا حُلنَ بيضاً
حال عن وصله المحبِّ الحبيب
مُجْتَنَاهُ مِنْ عَيْشِنَا وَيَطِيبُ⁽²⁾

حيث أدخل الشاعر زحاف الخبن على تفعيلات البحر أحدثت قلقاً واضطراباً في موسيقى الإيقاع تتناسب والحالة النفسية المصاحبة للشاعر من قلق بسبب الكبر الذي يُعدُّ الشيب نذيره وما يُصاحب كبير الحركة من كثرة ركونه وسكونه، والخبن هو "حذف الثاني الساكن ويدخل في

(1) المرجع السابق ، ص573.

(2) المرجع نفسه، ص818.

تفعيلتين هما فاعلاتن، ومستقع لن فبسبب الخبن تصبح فاعلاتن فعلاتن، ومستقع لن متفعلن
" (1) كما هو واضح من تقطيع البيت الأول .

وكما دخل الخبن في حشو هذا البحر يدخل أيضاً في عروضه وضربه لموافقة الحالة النفسية
المصاحبة للشاعر، وطبيعة تجربته ، كقول الشاعر الرضي في زيارة طيف خيال المحبوب (من
الخفيف) :

إنَّ طيف الخيال زار طُروقاً والمطايا بينَ القنان فثَغِبِ
0/0/// _ 0//0// _ 0/0//0/ 0/0/// _ 0//0// _ 0/0//0/

فاعلاتن متفعل لن فعلاتن فاعلاتن متفعل لن فعلاتن
فوق أكوارهنَّ أنضاء شوقٌ طَربوا بالغرام دون الركب
كلما أنتَ المطيُّ من الاعيـ ياء أتوا من الجوى والكربِ
زارني وإصلاً على غير وعد وانثنى هاجراً على غير ذنبِ
كان قلبي إليه رائد عيني فعلى العين مئةً للقلب (2)
كما ويدخل التشعيث في ضرب هذا البحر والتشعيث " حذف العين من فاعلاتن" (3) كما في قول
ابن الرومي (من الخفيف) :

ورياضٍ تخايلُ الأرض فيها خُيلاء الفتاة في الأبرادِ
0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0/// 0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0///

فعلاتن متفعل لن فعالاتن فعلاتن متفعل لن فالاتن
ذات وشيٍ تناسَّجَتْهُ سوارِ لَبَقَاتٌ بحوكِها وغوادِ
فهي تُثني على السماء ثناء طَيب النشر شائعاً في البلادِ
بنسيمٍ كأنَّ مسَراه في الأزر واح مسرى الأرواح في الأجسادِ

(1) عتيق ، علم العروض والقافية (ص98).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص627، 628).

(3) عتيق ، علم العروض والقافية (ص98).

تتداعى فيها حمائم شتى كالبواكي وكالقيان الشوادي⁽¹⁾

وقد جاء اجتماع الخبن والتشعيث كثيراً في حماسيات شعراء الحماسة الشجرية ومن ذلك قول الشاعر عدي بن الرعلاء الغساني (من الخفيف) :

رُبَمَا ضَرْبَةٌ بِسَيْفٍ صَقِيلٍ دُونَ بُضْرَى وَطَعْنَةٍ نَجْلَاءِ

0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0//0/ 0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فعالاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

وَعَمَّوسٍ تَضِلُّ فِيهَا يَدُ الْآ سِي وَيَعْيَا طَبِيبَهَا بِالْأَدْوَاءِ

رَفَعُوا رَايَةَ الضَّرَابِ وَأَلَّوْا لِيَذُودُنَّ سَامِرَ الْبَطْحَاءِ

فَصَبْرْنَا النُّفُوسَ لِلطَّعْنِ حَتَّى جَرَتِ الْخَيْلُ بَيْنَنَا فِي الدِّمَاءِ

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَّاحَ بِمَيِّتٍ إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَنْ يَعِيشُ كَنَيْبًا

إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَنْ يَعِيشُ كَنَيْبًا كَاسِفًا بِالْأُحَى قَلِيلَ الرَّجَاءِ⁽²⁾

لقد توالفت في تفعيلات هذه القصيدة ثلاثة أسباب خفيفة، سببها التقاء الخبن والتشعيث فانقلبت التفعيلة من (فاعلاتن) إلى (فالاتن) وهو ما أكسب الإيقاع الموسيقي خفة عند نطقه، وحسناً عند سماعه .

بحر المتقارب

حيث جاءت قصائد وحماسيات هذا البحر في حماسية ابن الشجري اثنتان و ثلاثون حماسية شكلت نسبة 3,4% من مجموع الحماسيات الشجرية ومن ذلك قول الشاعر⁽³⁾ يهجو أحد المغنيين (من المتقارب) :

غَنَاؤُكَ وَالشَّتْمُ عِنْدِي سَوَاءٌ وَصَمْتُكَ مِنْ كُلِّ دَاءٍ دَوَاءٌ

0/0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0// 0/0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0//

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص757 ، ص 758).

(2) المرجع السابق ، ص194.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله.

فإن شئت غنّ فأنت السقام وإن شئت فاسكت فأنت الشفاء⁽¹⁾

فقد استعان الشاعر في تشكيل إيقاعه الموسيقي بالقبض الذي دخل حشو هذا البحر وعروضه مما يشيع جواً من الغنائية تسهم بشكل كبير في انتشار هذا الشعر ورواجه وسهولة حفظه وهو ما يمكن تسميته بالأسلوب الساخر الذي يلحق أذى كبيراً بذات المهجو .

ومنه قول الشاعر أبي علي الضرير في هجاء قينة تغني (من المتقارب) :

غناؤك سُعدى يميثُ الطرب وضربك بالعود يُحيي الكُرب

0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0// 0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0//

فعولُ فعولن فعولن فعول فعولُ فعولن فعولن فعول

ولم أر قبلك من قينة تُغني فأحسبها تنتحب⁽²⁾

حيث استعان الشاعر في تشكيل موسيقاه داخل قصيدته بما يصيب البحور الشعرية من زخافات وعلل فنراه هنا قد استخدم الحذف في عروض وضرب البيت الأول مما يدفع المتلقي للوقف على آخر كل منهما مما يمنحه وقتاً إضافياً للتمعن في هذه المعاني .

ومما جاء على هذا النظم أيضاً قول أحد الشعراء⁽³⁾ (من المتقارب) :

أما من فتى لا يخاف العطب يبلىغ عمرو بن معد يكرب

0//_ 0/0//_ 0/0// _0/0// 0//_ /0//_ 0/0// _0/0//

بأننا منوطون في مازن بأرجاننا مثل نوط القرب

فإن هو لم يأتنا مُصرخاً فيكشف عنّا ظلام الكُرب

وإلا اسـتغـثنا بعـبدِ المـدانِ وعبدُ المدانِ لها إن طُلب⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص881).

(2) المرجع السابق ، ص881.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ولم اقف على قائلها.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 41).

بحر المنسرح

يحتل هذا البحر المرتبة السابعة بين بحور الشعر العربي التي نُظمت عليها قصائد حماسية ابن الشجري حيث جاء هذا التشكيل الموسيقي بواقع أربع وعشرين حماسية بما نسبته 2,5% وجاءت هذه القصائد موزعة على أبواب وفصول الحماسة الشجرية، وقد استنقاد الشعراء من الزحافات والعلل التي أصابت هذا البحر في التشكيل الموسيقي والإيقاعي لقصائدهم بما يتوافق مع الحالة النفسية المصاحبة لعملية الإبداع الشعري ومن ذلك قول دعبل (من المنسرح) :

كأئما كَفُّها إذا اختضبتُ مخالِبُ الباز ضُرِّجتُ بدمِ
0///0/ - /0//0/ - 0//0// 0///0/ - /0//0/ - 0//0//
متفعلن مفعلاتُ مستعلن متفعلن مفعلاتُ مستعلن⁽¹⁾

فقد استخدم الشاعر في تشكيل موسيقى بيته الخبن والطي، والطي هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة⁽²⁾ حيث جاء حذف السواكن في الطي والخبن وما اعترى التفعيلات من سكون طارئ عليها لتأكيد معاني الذم التي أرادها الشاعر من خلال وصل الأصوات المتحركة بعضها ببعض ومنه قول الشاعر ضرار بن الخطاب الفهري (من المنسرح) :

إنِّي لأنمي إذا انتميتُ إلى حيِّ كرامٍ ومغشِّرِ ضُدُقِ
0///0/ - /0/0/0/ - 0///0/ 0///0/ - /0//0/ - 0///0/
مستعلن مفعولاتُ مستعلن متفعلن مفعلاتُ مستعلن
بيضٍ جعادٍ كأن أعيُنَهُم تُحَلُّ يوم الهياج بالعلق⁽³⁾
ومثله قول العباس بن الأحنف (من المنسرح):

يَبْكِي رجالٌ على الحياة وقد أفنى دُموعي شوقي إلى الأجلِ
0///0/ - /0//0/ - 0//0/0/ 0///0/ - /0/0/0/ - 0//0/0/

(1) المرجع السابق ، ص911.

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص326).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

مستفعلن مفعلات مستعلن
 أموت من قبل أن يغيرني الدهـ
 مستفعلن مفعولات مستعلن
 ر فإني منه على وجـل⁽¹⁾
 ومثله قول أبي العتاهية في الهجاء (من المنسرح) :

أراك لا تعرف الجميل ولا
 0///0/ _ /0//0/ _ 0///0//
 مستفعلن مفعلات مستعلن
 تفرق بين القبيح والحسن
 0///0/ _ /0//0/ _ 0///0//
 مستفعلن مفعلات مستعلن
 إن الذي يرتجي نـدك كمن
 يحلب تيساً من شهوة اللبن⁽²⁾

بحر الرجز

جاء سياق الرجز بواقع عشرين حماسية بما مثل نسبته 2,1% من الحماسيات الواردة في الحماسة الشجرية وهي نسبة ضئيلة لا تُقارن بنسبة ورود البحور الأربعة الأولى فقد جاءت اختيارات ابن الشجري من هذا البحر قليلة ، ومما جاء على هذا النظم قول الشاعر عبد الله بن المعتز يصف سحابة (من الرجز) :

أومض فيها برقها منذ بدت
 0///0/ _ 0//0/0/ _ 0///0//
 مستفعلن مستفعلن مستعلن
 كمثل طرف العين أو قلبٍ يجب
 0//0/0/ _ 0//0/0/ _ 0//0//
 مستفعلن مستفعلن مستعلن
 ثم حدث بها الصبا حتى بدا
 تحسبه فيها إذا ما انصدعت
 وتارة تحسبه كأنه
 حتى إذا رفع اليوم الضحى
 خلالها البرق كأمثال الشهب
 أحشاؤها عنه شجاعاً يضطرب
 أبلق مال جأه حين وثب
 حسبتة سلاسل من الذهب⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص633).

(2) المرجع السابق ، ص909.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص909).

حيث استفاد الشاعر من الطي والخبن في التنويع الموسيقي في هذا البحر لكسر رتبة التفعيلات المتكررة، حيث أن هذا البحر يرد على وزن مستعلن ست مرات مما يشيع جواً من الرتبة الإيقاعية التي تغلب عليها الشاعر بالزحافات والعلل للتنويع في الإيقاع .

ومثله قول أبي هلال العسكري يصف أزهار روضة (من الرجز) :

شقائق كـناظر المـخـمـور وأقـدوان كـثغـور الحـور

0/0/0/ _ 0//0// _ 0//0// 0/0/0/ _ 0//0// _ 0//0//

مـتـفـعـلن مـتـفـعـلن مـسـتـفـعـلن مـتـفـعـلن مـسـتـعـلن مـسـتـفـعـلن

وـنـرـجـس كـأنـجـم الـدـيـجـور والـطـل منثور على المنثور⁽¹⁾

حيث وظف الشاعر الطي والخبن في حشو أبياته قاصداً بذلك تجديد الإيقاع وتنويعه إضافة إلى القطع الذي استعمله في التفعيلة الأخيرة بحذف آخر الحروف وتسكين ما قبله مما يمنح القارئ وقتاً إضافياً لاستشعار المعاني والوقوف على جمالياتها .

ومنه قول الشاعر⁽²⁾ (من الرجز) :

طالبت مـن شـرذ نومي ونـفـز وكـحل العين بمملول السـهـز

0///0/ _ 0///0/ _ 0//0// /0/0/0/ _ 0///0/ _ 0//0//

مـسـتـفـعـلن مـسـتـعـلن مـسـتـعـلن مـسـتـفـعـلن مـسـتـعـلن مـسـتـفـعـلن

بـقـبـلـة تُحـسـنُ فـي القـلب الأثر فـقال لـي مـسـتـعـجـلاً وـما انتـظـر

ليس لغير العين حظاً في القمر⁽³⁾

(1) المرجع السابق ، ص759.

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما للناجم سعيد بن الحسين بن شداد السمعي الملقب بأبي عفان توفي عام(324هـ) ، وكان يصحب ابن الرومي ويروي شعره . ينظر ، القالي ، الأمالي (1/230) .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص886).

بحر السريع

اختيارات هذا البحر قليلة نسبياً عند مقارنتها بنسب باقي البحور التي جاء النظم عليها في الحماسة الشجرية حيث شكلت ما نسبته 1,5% بواقع أربع عشرة قصيدة، جاءت موزعة على أبواب وفصول الحماسة الشجرية ، ومما جاء على هذا النظم قول ابن المعتز يصف امرأة بيضاء(من السريع) :

وذاتِ نايٍ مُشرقٍ وجُهِها
مَعشـوَقةِ الأَحـاظِ وَالغـنـجِ(1)
0//0/ _ 0/0//0/ _ 0/0//0/
مستفعلن مسـتفعلن فاعلن
ومنه قول البحتري (من السريع):

كأَنتِما تضحكُ عن لؤلؤِ
مُنظَّمٍ أو بَرَدٍ أو أَقـاحِ(2)
0//0/ _ 0///0/ _ 0//0//
مستفعلن مسـتعلن فاعلن
ومنه أيضاً قول أبي نواس يشكر العباس بن محمد (من السريع):

قد قلتُ للعباسِ مُعتذراً
مِن ضَعْفِ شُكْرِيهِ ومُعترفاً
0/// _ 0///0/ _ 0//0//
مستفعلن مسـتفعلن فعلن
أنتِ امرؤُ أوليتني نعماً
لا تُسـدينَّ إليَّ عارفاً
0/// _ 0//0// _ 0//0//
مستفعلن مسـتفعلن فعلن
حَتَّ أقومُ بشكرِ ما سَأفا(3)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص878).

(2) المرجع السابق ، ص663.

(3) المرجع نفسه ، ص407.

والملاحظ على النظم الذي جاء على بحر السريع ومثّل اختيارات ابن الشجري أن هذا البحر ذو التفعيلات سريعة الوقع استعمله الشعراء في بيان المحاسن كما هو واضح من معني الأمثلة الثلاثة السابقة وكان نظمهم على هذا الوزن فيه سرعة في تعداد المناقب .

بحر الهزج

شكّل بحر الهزج نسبة ضئيلة جداً من حماسيات ابن الشجري مقارنة بباقي البحور الشعرية حيث جاءت نسبته 4, % من النسبة المئوية العامة بواقع أربع قصائد وهو من البحور سريعة الإيقاع، الحافل بالغنائية المطلقة، كونه لا يُستعمل إلا مجزوءاً ، ومما جاء على هذا الوزن قول الشاعر أبي شبل عصمة بن وهب بن عصمة التميمي (من الهزج):

عَذِيرِي مِنْ جَوَارِي الْحَيِّ إِذْ يَرْعُبْنَ عَنْ وَصَلِي

0/0/0// _ 0/0/0// 0/0/0// _ 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

رَأَيْنَ الشَّيْبَ قَدْ أَلْبَسَنِي أَتَهْتَةٌ الْكَهْلِ

فَأَعْرَضَنْ وَقَدْ كُنَّ إِذَا قِيلَ : أَبُو شَبْل

تَسَاعِينُ فَرَقَّعَ الْكُؤُوبَ بِالْأَعِينِ النَّجْلِ⁽¹⁾

ومنه وقول الشاعر⁽²⁾ (من الهزج):

بِنَفْسِي مِنْ يَنَاجِيهِ ضَمِيرِي بِأَمَانِيهِ

0/0/0// _ 0/0/0// 0/0/0// _ /0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وَمِنْ يُعْرَضُ عَنْ شِعْرِي كَأَنِّي لَسْتُ أَعْنِيهِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص824).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهي لمحمد بن أبي أمية الكاتب ، وهو من شعراء بغداد ، أصله من

البصرة ، وهو من عائلة كلها شعراء كان هو أحسنهم وأغزهم قولاً ، ينظر ، ابن الجوزي ، المنتظم،

(211/9) البغدادي ، تاريخ بغداد (433/2) .

لقد أسرفت في الذل كما أسفرت في التيه
أما تذكر إحسا نبي يوماً فتكافيه؟(1)

بحر الرمل

وهو أيضاً كالهزج في نسبة وروده في الحماسة الشجرية حيث شكل بحر الرمل نسبة 4%، أي أربع قصائد اثنتين منها على الرمل التام، والأخرى على مجزؤه، وهي اختيارات قليلة مقارنة بباقي البحور ومما جاء على هذا الوزن قول الشاعر أبي الهندي غالب بن عبد القدوس (من الرمل):

ألفَ المال وما جمَّعتهُ طلبُ اللذات من ماء العنبِ
0//0/ _ 0/0/// _ 0/0//0/ 0//0/ _ 0/0/// _ 0/0//0/
فاعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلن
واستبائي الزق من حانوته شائل الرجلين معسوب الذنب
كلما صبت لشرب خلته حبشياً قُطعت منه الركبُ(2)

ومما جاء على مجزوء الرمل قول الشاعر ابن الرومي (من مجزوء الرمل) :

يا شبية البدر في الحسـ ن وفي بُعد المنالِ
0/0//0/ _ 0/0//0/ 0/0//0/ - 0/0///
فاعلاتن ففاعلاتن فعلاتن ففاعلاتن
جُد فقد تنفجر الصخـ رة بالماء الزلال(3)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص947).

(2) المرجع السابق . ص838.

(3) المرجع نفسه ، ص883.

بحر المديد

ونسبة هذا البحر هي 1% أي قصيدة واحدة وردت في فصل تشبيهات الهجاء والحماسية لأبي نواس يهجو فيها أشجع السلمي (من المديد):

وابن عم لا يُكاشفنا قد لبسناه على غمّره
0///_0//0/ 0///_0//0/
فاعلاتن فاعلن فعّلن فاعلاتن فعّلن فعّلن
كَمَنْ الشَّنَانُ فِيهِ لَنَا كَكُمُونَ النَّارِ فِي حَجْرِهِ⁽¹⁾

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية معظم بحور الشعر العربي في توجيه خطاباتهم الشعرية فاستخدموا البحور على كافة أوزانها وأشكالها كما أوضحنا سابقاً، وقد وظفوا أيضاً الزحافات والعلل في التشكيل الموسيقي لديهم مما أحدث تنوعاً في النغم الموسيقي أو الوزن مما يسهم بشكل كبير في إثارة القارئ لجذب انتباهه على هذا التحول المفاجئ المرتبط بالفكر والشعور.⁽²⁾ فللزحافات والعلل دور كبير في إبطاء الجرس الموسيقي أو تسريعه حسب ما يناسب الأبيات الشعرية وحرارة عاطفتها .

ويرجع السبب في غياب البحور المقتضب، والمجتث، والمضارع إلى ندرة استخدام الشعراء القدماء لهذه الأوزان ، وذلك لصعوبة وثقل الوقع الموسيقي لتفعيلات هذه البحور، لأن الأذن لا تأنس هذا الإيقاع الموسيقي بسهولة، لأن الشعر العربي في أساسه شعراً غنائياً، إضافة إلى أن عيون قصائد الشعر العربي كالمعلقات مثلاً خلت تماماً من هذه الأوزان، وهو دليل آخر على أن الشعر العربي شعراً غنائياً بحاجة إلى وقع موسيقي سهل تطرب له الأذن وتهتز له النفوس .

وإذا تناولنا هذه البحور بشيء من التفصيل وجدنا الآتي : فالبحر المقتضب وهو من البحور النادرة الاستعمال قالوا في تسميته أنه أُقْتَضِبَ من المنسرح⁽³⁾. وإذا عرفنا أن تفعيلات المنسرح

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص903).

(2) ينظر ، يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (ص 210).

(3) ينظر ، نبوي ، الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياها(ص199).

هي (مفعولات مستعلن) لكل شطر عرفنا أن هذه التفعيلات هي بعينها تفعيلات المنسرح بإسقاط تفعيلة (مستعلن) من أول الشطرين . وهو ما يدعونا لاستنتاج أن هناك علاقة وطيدة بين البحرين لذلك لم ينظم عليه الشعراء إلا قليلاً، وهو ما لم يستسيغه ابن الشجري لإدراجه في حماسته، وحتى لو كان هذا الشعر موجود ووقع عليه ابن الشجري فإن ذوقه الناقد لحماسياته منعه من إدراج حماسيات على هذا الوزن .

أما البحر المجتث فنسبة شيوعه في الشعر العربي القديم ضئيلة، كما أن تفعيلاته (مستعلن لن فاعلاتن) لكل شطر هي معكوس وزن مجزوء الخفيف ، لذلك أطلق القدماء على هذا البحر اسم المجتث، لأنهم اقتطعوه من وزن الخفيف⁽¹⁾ .

والصحيح أن العرب لم تنظم "إلا نادراً على هذين البحرين، إن كان لهم بعض الأبيات على هذين الوزنيين، لذلك رأى الأخفش أن من الأفضل الاستغناء عن بحري المضارع والمقتضب"⁽²⁾ أما البحر المضارع فهو كغيره من البحور السابقة نادر الاستعمال أنكره الأخفش لأنه لم يجد فيه موسيقى أو ما يقربه من موسيقى الشعر العربي .

وقد قال القرطاجني في هذا البحر، إنه من أسخف الأوزان في السمع، ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه⁽³⁾ . وهو ما دعا ابن الشجري إلى الابتعاد عن هذا الوزن .

أما المتدارك فهو أيضاً من البحور النادرة ولم يقرم الخليل بن أحمد بإدراجه ضمن بحوره . فقد تداركه عليه الأخفش⁽⁴⁾ . وهذا مبرر واضح وصريح لغياب هذا البحر من اختيارات ابن الشجري فهو ملتزم ببحور الخليل، إضافة إلى البحور ذات التفعيلات السهلة الذات الوقع الموسيقي الرنان.

(1) ينظر ، نبوي ، الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياها(ص187).

(2) عتيق ، العروض والقافية (113).

(3) ينظر ، القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص243).

(4) ينظر ، عتيق ، العروض والقافية (ص127).

ثانياً : القافية

تعد القافية الركن الثاني في البناء الموسيقي للقصيدة العربية، وقد أولاها النقاد القدامى اهتماماً كبيراً في مؤلفاتهم وقد أشارت المعاجم اللغوية أيضاً إلى مفهوم القافية .

القافية لغة : من قفا أثره أي اتبعه، وقفى على أثره بفلان أي أتبعه إياه، ومنه الكلام المقفى وقوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض، وقافية كل شيء آخره (1).

والقافية اصطلاحاً : هي آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله وعلى هذا تكون القافية مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين، والقافية الشريك الوحيد للوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية (2). ويمكن تعريفها أيضاً بأنها "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت" (3). وقد انتقل هذا الاهتمام بالقافية للنقاد في العصر الحديث فكانت محط اهتمامهم في تحليل القصائد وكشف الدلالات للقوافي وبيان أسباب اختيار الشعراء لقافية معينة ، فقد ذهب كثير من النقاد إلى وجود علاقة بين الموضوع واختيار الروي والقافية بعامة، لأنهما بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع والتأثير. ويقول الدكتور إبراهيم أنيس في تعريف القافية وبيان أهميتها : "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" (4).

وعلاقة القافية بالوزن علاقة تكاملية يكمل كل منهما الآخر ويساهم بشكل فعال في بناء إيقاع القصيدة، حيث تتجلى أهمية القافية في التكرار الذي تُحدثه في البناء الموسيقي للنص حيث تستحوذ على اهتمام السامع وتجعله منتظراً مترقباً لها مستحسناً إيقاعها الموسيقي فهي

(1) ينظر ، الرازي ، مختار الصحاح (ص252).

(2) ينظر ، ابن رشيق ، العمدة (ج1/159).

(3) عتيق ، علم العروض والقافية (ص134).

(4) أنيس ، موسيقى الشعر (ص246).

"كالموعود به المنتظر يتشوّفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها"⁽¹⁾.

فالقافية تمثل أحد أهم العناصر الموسيقية فهي "تمثل قمة الارتجاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين"⁽²⁾.

وتمثل أهمية القافية في القصيدة في أنها تمثل جوهر الإنشاد المرتقب بين الفينة والأخرى فهي إلى جانب الوزن تُعمق الإيقاع الشعري وتبرزه وتمنح "القصيدة بعداً من التناسب والتماثل يضيفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"⁽³⁾.

وللقافية أهمية كبيرة في بناء النسيج اللغوي، حيث تمنح هذا النسيج أبهة وجلالاً ورونقاً مُستمدّاً من التكرار الموسيقي المتحقق في أواخر الأبيات، كما أنها تمنح المعنى دلالات كثيرة حيث أنها "تختتم دفقة شعورية جزئية"⁽⁴⁾، تمهيدا للمزيد من الدفقات الشعورية الأخرى . وسنتناول هنا القافية من خلال حرف الروي، والإطلاق والتقييد .

حرف الروي

يمثل حرف الروي أهم جزء في القافية إذ يُعدُّ حجر الأساس الذي تُشيدُّ عليه القصيدة وتقوم به، وتتبع أهمية حرف الروي في كون القصيدة تُسمى باسمه، فهو يمثل مركز أو بؤرة الإيقاع المنبعث من القافية. "فأساس القافية الروي، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل"⁽⁵⁾ .

(1) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة (ج 11/1).

(2) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص 46).

(3) أدونيس ، الشعرية العربية (ص 13).

(4) كساب ، الخطاب الشعري العربي الحديث (ص 110).

(5) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص 389).

وعند إحصاء حروف الروي التي وردت عليها حماسيات ابن الشجري وُجد الآتي

النسبة المئوية	عدد الحماسيات	نوعه	حرف الروي	مسلسل
2,1%	20	مجهور	الهمزة	1
10,8%	102	مجهور	الباء	2
2,1%	20	مهموس	التاء	3
1, %	1	مجهور	الثاء	4
3, %	3	مجهور	الجيم	5
2,5%	24	مهموس	الحاء	6
10,8%	102	مجهور	الدال	7
18, %	170	مجهور	الراء	8
3, %	3	مجهور	الزین	9
1,9%	18	مهموس	السين	10
1, %	1	مجهور	الصاد	11
1,2%	11	مجهور	الضاد	12
1, %	1	مجهور	الطاء	13
6,1%	57	مجهور	العين	14
2,7%	27	مهموس	الفاء	15
4,8%	45	مجهور	القاف	16
6, %	6	مهموس	الكاف	17
13,4%	126	مجهور	اللام	18
11,9%	112	مجهور	الميم	19
6, %	59	مجهور	النون	20
1,6%	15	مجهور	الهاء	21
1, %	1	مجهور	الواو	22
1,9%	18	مجهور	الياء	23
	942			

وبالرجوع للجدول يمكننا الوقوف على أبرز السمات المتجلية في حروف روي الحماسيات التي

شكلت ظواهر جديدة بالدراسة :

1) الكثرة المطلقة تقريباً للحروف المجهورة، والحروف المجهورة هي ما يتحرك عند النطق بها الوتران الصوتيان.⁽¹⁾ حيث بلغت حروف الروي المجهورة ثمانية عشر حرفاً من أصل ثلاثة وعشرين، وهذا يدل أيضاً على قلة ورود الحروف المهموسة حيث بلغ عددها خمسة حروف فقط . والصوت المهموس هو الذي لا يصاحبه أي تحرك أو تغيير في وضع الوترين الصوتيين عند النطق .⁽²⁾ وهذا يدل على غلبة السمة البدوية التي تميل غالباً إلى استعمال الحروف المجهورة في خطاباتها وخاصة الشعرية حيث أن هذه الحروف أوضح في السمع من الحروف المهموسة ، فالأصوات المجهورة أوضح تتلقاها الأذن في مسافة عندها قد تختفي نظائرها المهموسة ⁽³⁾، وهو ما تتطلبه الطبيعة البدوية الصحراوية ذات المساحات الشاسعة التي تتطلب حروفاً مجهورة يتردد صداهاً في وضوح وتمنح القافية نغمة موسيقية صافية . ولجوء الشاعر البدوي في ذلك الوقت إلى الأصوات المجهورة ليس غريباً فالصوت "في حالة الجهر يعبر عن انفعال سريع في الغالب ويندر أن يعبر عن عاطفة معقدة ... إذ إن الاهتزاز يتم بسرعة نتيجة شد الوترين، والسرعة تعني التعامل المباشر بين المرسل والمستقبل وهذا بدوره يتطلب التأثير والاستجابة من المستقبل للمرسل"⁽⁴⁾، إن استعمال الأصوات المجهورة كروي جاء موافقاً للعاطفة التي مثلتها الأبيات، حيث إن حالات الفخر والحماسة بحاجة إلى تلك الأصوات لإظهارها وإبرازها كما وتتطلب حالات النذب والثناء أيضاً تلك الأصوات للتعبير عن هول الفاجعة فصوت الروي هو آخر الأصوات الموسيقية المسموعة في البيت الشعري وعليه يقف الشاعر لذلك وجب أن تكون تلك النغمة الإيقاعية على درجة كبيرة من الوضوح، وهذا ينم عن إحساس موسيقي مرهف امتلكه شعراء الحماسة الشجرية، في توظيف الموسيقى الواضحة كأحد عناصر التوصيل في الخطاب الشعري لديهم .

2) استعمال الحروف (الباء، والذال، والراء، اللام، الميم) بكثرة في حين أستعملت باقي الحروف بدرجة أقل كما هو واضح في الجدول، وغياب الحروف (الخاء، الذال، الشين الظاء، الغين) تماماً عن حروف روي الحماسة الشجرية .

(1) ينظر ، حجازي ، مدخل إلى علم اللغة (ص51).

(2) ينظر ، المرجع السابق ، ص51.

(3) أنيس ، في اللهجات العربية (ص94).

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

(3) ورود روي الراء بصورة كبيرة جداً حيث مثل ما نسبته 18% وهي نسبة كبيرة مقارنة بباقي النسب الواردة في الجدول ، وذلك لما يتميز به هذا الحرف من خاصية التكرار المتكونة من طرق طرف اللسان حافة الحنك .

(4) شيوع حروف الذلاقة في روي حماسيات ابن الشجري والحروف المذلفة هي : البناء والراء والفاء واللام والميم والنون، وهي أخف الحروف في اللغة العربية وأسهلها نطقاً وامتزاجاً بغيرها من باقي الحروف المصمتة وسُميت بالذلاقة لخروجها من ذلق اللسان كالراء واللام والنون، أو من ذلق الشفة كالبناء والفاء والميم⁽¹⁾. وكلمة الذلاقة تحمل معنى القدرة على نطق الكلام دونما تعثر أو تلعثم فذلاقة اللسان هي جودة النطق ، لذلك كانت هذه الحروف هي الأكثر شيوعاً في الكلام العربي⁽²⁾. وهو ما استفاد منه شعراء الحماسة الشجرية من استخدام هذه الحروف كروي لقصائدهم مستخدمين هذه الحروف في توصيل خطاباتهم الشعرية . حيث بلغ مجموع حماسيات حروف الذلاقة خمسمائة وستاً وتسعين حماسية مما مثل نسبة 63,3% من مجموع الحماسيات .

(5) تتوع حروف الروي لحماسيات ابن الشجري أدى إلى تنوع القيم الصوتية المعطاة .

حروف الروي المجهورة والمهموسة

أولاً : حروف الروي المجهورة

روي الراء

من خلال عملية الإحصاء التي يوضحها الجدول السابق واستقراء القصائد جاء حرف الراء في المرتبة الأولى حيث استخدمه شعراء الحماسة الشجرية رويًا لمئة وسبعين قصيدة أي ما يعادل 18% من مجموع القصائد الواردة، وهذا الصوت يمتاز بتكرار طرق اللسان لحافة الحنك مما يعطي الصوت دلالة أكبر وعمقاً أشد في إيصال الدلالة. فهو صوت مجهور من الأصوات المتوسطة ما بين الشدة والرخاوة⁽³⁾. تنتمي لفئة التكراريات أو الترددات وتسمى أيضاً الطرقيات⁽⁴⁾. وهو من أوضح الأصوات الصامتة، له تأثير شديد على السمع، ووقع كبير في

(1) ينظر ، الصالح ، دراسات في فقه اللغة ، (ص 283 ، 284).

(2) ينظر ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية (ص 110 ، 111).

(3) ينظر ، المرجع السابق ، ص 67.

(4) الصغير ، الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية (ص 125).

القلب استعمله الشعراء رويًا لمعظم أغراضهم الشعرية من فخر، وحماسة، ورتاء، وغزل ولوم، وعتاب إلى غير ذلك من الأغراض، نظرًا للإمكانيات الصوتية التي يتمتع بها هذا الصوت، سواء كان مكسورًا، أو مضمومًا، أو مفتوحًا، وجاء على هذا الروي قول الشاعر عامر بن الطفيل مفتخرًا بقوته وشجاعته، معدداً مناقبه واصفاً فرسه (من الطويل) :

لَقَدْ عَلِمْتُ عَلِيًّا هَوَازِنَ أَنِّي أَنَا الْفَارِسُ الْحَامِي حَقِيقَةَ جَعْفَرِ
وقد علمَ المزنوقُ أني أكرهه على جمعهم كَرَّ المَنِيحِ المَشْهَرِ
إذا ازورَّ من وقع الرِّمَاحِ زَجْرُثُه وقلتُ له ارجِعْ مُقْبِلًا غَيْرَ مُذْبِرِ
وأخبرْتُه أَنَّ الفِرَارَ خَزَائِيَّةٌ على المَرءِ ما لم يُبَلِّ جُهْدًا فيُعْذِرِ
أست تَرى أزمَاحَهُم في شَرِّعًا وَأنتِ حِصَانٌ ما جِدُ العِرْقِ فاضْبِرِ
أردتُ لِكَيْلًا يَغْلَمَ اللهُ أَنِّي صَبَرْتُ وَأخْشَى مِثْلَ يَوْمِ المَشَقْرِ
وقد علموا أَنِّي أكرُّ عليهم عَشِيَّةً فيفِ الرِّيحِ كَرَّ المُدَوْرِ
وما رميتُ حتى بلَّ صَدْرِي وصدْرَهُ نَجِيعُ كَهْدَابِ الدِّمْقَسِ المُسَيِّرِ
لعمري وما عمري عليَّ بهيِّن لقد شانَ حُرَّ الوَجْهِ طَعْنَةُ مُسْهِرِ
فبئسَ الفَتَى إنْ كُنْتُ أَعورَ عاقِرًا جَبَانًا فما أغنى لَدَى كلِّ مَحْضَرِ
أقولُ لِنَفْسٍ لا يُجَادُ بِمِثْلِها أَقْلِي المِراءِ إِنِّي غَيْرُ مُقْصِرِ⁽¹⁾

لقد استخدم الشاعر صوت الراء المكسورة رويًا لقصيدته التي يمكن تصنيفها تحت غرض الفخر والحماسة، حيث جاء هذا الصوت التكراري موافقًا لحالة الشاعر وعاطفته، فالكسرة أشد الحركات القصار، والراء له من المزايا الصوتية ما لم يتحقق لغيره من الأصوات العربية حيث اجتمعت الشدة والطرق المتكرر في بيان الحالة النفسية للشاعر، وجذب انتباه السامع أو القارئ لهذه القصيدة، حيث مثل هذا الصوت نهاية موسيقية صاخبة في نهاية كل بيت، كما مهد لبداية صاخبة أخرى، فضلًا على الكم الكبير الذي تحويه هذه القصيدة من حروف الراء التي ساهمت بشكل كبير في شحن جو النص بعدد كبير من الطرقات والإيقاعات الموسيقية الموافقة لتجربة الشاعر .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص22).

ومما جاء على روي الرء المضمومة قول العباس بن الأحنف في الرءاء (من الطويل) :

إذا ما دعوتُ الصبرَ بعدكِ والبكا
أجابَ البكا طوعاً ولم يجبِ الصبرُ
فإن ينقطع منك الرجاء فإنه
سيبقى عليك الحزنُ ما بقي الدهرُ
وإن تكن الأيام فرقن بيننا
فما تزل الأيام شيمتها الغدرُ⁽¹⁾

لقد تخير الشاعر لقصيدته روي الرء المضمومة التي تتم عن حجم المفاجعة وجلل المصاب، لما يصاحب هذا الروي من ضم للشفتين إبرازاً لكل معاني الوجع والتفجع، حيث أن هذا الرنين الإيقاعي ساهم بشكل كبير في إبراز عاطفة الشاعر .

ومما جاء على روي الرء المفتوحة قول جرير في الهجاء (من الكامل) :

لعن الالهة نسيّةً من تغلب
يرقعن من قطع العباء خدوراً
لم يجبر مُدْ خُلِقَتْ على أنيابها
ماء السواك ولم تمسّ طهوراً⁽²⁾

لقد سخر الشاعر في هجائه صوت الرء المفتوحة كروي لقصيدته مع ما يصاحب هذا الروي المفتوح من انفتاح تام للفم، غرضه إعلاء الصوت وإيصاله لأبعد مدى، في إشاعة هذا الهجاء وإسماعه القريب والبعيد، فقد تضافرت معاني الهجاء الواردة في البيتين مع طبيعة انطلاق هذا الصوت في بناء تجربة الشاعر وإيصال دلالاته. فقد ساعد هذا الصوت في شحن تجربة الشاعر المتسمة بالهجاء .

روي اللام

وهو من الحروف المجهورة ، ومن حروف الذلاقة أيضاً جعله شعراء الحماسة الشجرية روياً للكثير من قصائدهم، حيث بلغ عدد القصائد المبنية على روي اللام مئة وستاً وعشرين قصيدة شكلت 13,4% من النسبة العامة للحماسيات. وهذا الصوت يوحي " بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"⁽³⁾ وقد ورد هذا الروي بكافة أشكاله من فتح وكسر وضم، موزعاً

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

(2) المرجع السابق ، ص434.

(3) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص79).

على معظم أغراض الشعر الواردة في الحماسة الشجرية، ومما جاء على روي اللام المكسورة
قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

أَجْبِيْلُ إِنَّ أَبَاكَ كَارِبٌ يَوْمُهُ فَإِذَا دُعِيَتْ إِلَى الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ
أَوْصِيكَ إِيْصَاءَ امْرِئٍ لَكَ نَاصِحٍ طَبِينِ بَرِيْبِ الدَّهْرِ غَيْرِ مُعَقَّلِ
اللَّهُ فَاتَّقِهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ وَإِذَا حَافَتِ مُمَارِيًّا فَتَحَالَـلِ
وَالضَّيْفَ أَكْرِمُهُ فَإِنَّ مَبِيَّتَهُ حَقٌّ وَلَا تَكُ لُغْنَةً لِلنُّزْلِ
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الضَّيْفَ يُخْبِرُ أَهْلَهُ بِمَبِيَّتِ لَيْلَتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْأَلِ
وَأَثْرُكَ مَحَلَّ السَّوْءِ لَا تَنْزِلْ بِهِ وَإِذَا نَبَا بِكَ مَنْزِلٌ فَتَحَوَّلِ
وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشِّعًا تَرْجُو الْفَوَاضِلَ عِنْدَ غَيْرِ الْمُفْضِلِ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ شَرٍّ فَاتَّقِئِدْ وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ خَيْرٍ فَافْعَلِ
وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فُؤَادِكَ مَرَّةً أَمْرَانِ فَاعْمِدْ لِلْأَعْفِ الْأَجْمَلِ⁽¹⁾

لقد عمد الشاعر في تشكيل قصيدته على استعمال روي اللام وهو ما يناسب الوصية وما
تتطلبه من يسر وليونة في الحديث، وهو ما يوفره صوت اللام كي يصبح الكلام مسموعاً مقبلاً
من قبل الشخص المقصود بتمثل معاني الوصية وما تتضمنه من نصح وإرشاد.

ومما جاء على روي اللام المضمومة قول الشاعر حران العود النميري (من البسيط) :

سَقِيًّا لَزُورِكَ مِنْ زُورٍ أَتَاكَ بِهِ حَدِيثُ نَفْسِكَ عَنْهُ وَهُوَ مَشْفُوعُ
يَخْتَصُّنِي دُونَ أَصْحَابِي وَقَدْ هَجَعُوا وَاللَّيْلُ مُجْفَاءَةٌ أَعْجَازُهُ مِيْلُ
بِالنَّفْسِ مَنْ يَتَنَاسَانَا وَنَذَرُهُ فَلَا هَوَاهُ وَلَا نُو الذِّكْرِ مَمْلُوعُ
يُجْرِي السَّوَاكَ عَلَى عَذْبٍ مُقْبَلُهُ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌّ بِالرَّاحِ مَعْلُوعُ⁽²⁾

يستذكر الشاعر طيف محبوبته الزائر له في المنام، فلا ينسأه ولا يمل من تذكره، فتجربة
الشاعر الغزلية التي تسيطر عليه تتطلب ألفاظاً رقيقة عذبة، أسهم روي اللام في رقتها وعذوبتها
لما يتوفر له من ليونة ومرونة وشدة تماسك والتصاق .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص609.

وقد جاء روي اللام المفتوحة في كثير من حماسيات ابن الشجري منها قول الشاعر عمرو بن قميئة (من المتقارب) :

نَأْتِكَ أَمَامَهُ إِلَّا سَوْأًا وَإِلَّا خِيَالًا يُوَافِي خِيَالًا
يُوَافِي مَعَ اللَّيْلِ مُسْتَوِطِنًا وَيَأْبَى مَعَ الصَّبْحِ إِلَّا زِيَالًا
خِيَالٌ يُخَيِّلُ لِي نِيَاهَا وَلَوْ قَدَّرْتُ لَمْ تُخَيِّلْ نَوَالًا⁽¹⁾

روي الميم

جاء حرف الميم رويًا لمئة واثنتي عشرة قصيدة شكلت نسبة 11,9% من مجموع الحماسيات الواردة، وهو أيضاً من الحروف الذلقية الذي يتميز "بشيء من الحميمية والحرارة"⁽²⁾ استعمله الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعرية لما له من قوة جرس موسيقي مؤثرة تتناسب ومعاني الفخر والشجاعة، والتهديد والوعيد، ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل):

إِذَا ظَلَمْتُ حُكَّامَنَا وَوُلَاتُنَا خَصَمْنَا هُمْ بِالْمُرْهَفَاتِ الصَّوَارِمِ
سَيُوفِ كَأَنَّ الْمَوْتَ حَالَفَ حَدَّهَا مَشْطَبَةٌ تَفْرِي مَتُونَ الْجَمَاجِمِ
إِذَا مَا انتَضَيْنَاهَا لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرَبْنَا بِهَا مَا اسْتَمْسَكْتُ فِي الْقَوَائِمِ⁽⁴⁾

فقد وظف الشاعر حرف الميم رويًا لقصيدته لما يحمله من قوة نغم ساعدت في تشكيلها الكسرة حيث ساهم هذا الروي المكسور في إبراز تجربة الشاعر الشعورية، من فخر وحماسة وتهديد ووعيد .

ومما جاء أيضاً على هذا الروي قول الشاعر القطامي (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص61)2

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص72).

(3) الأبيات بلا نسبة ، وهي لنصر بن شيبث العُقيلي توفي بعد (210هـ) ، امتنع عن مبايعة الخليفة العباسي

المأمون بعد الفتنة التي قُتل فيها الأمين ، ودارت رحى المعركة بينه وبين المأمون في مدينة حلب السورية

انتهت باستسلامه ، ينظر ، الزركلي ، الأعلام، (32/8) ، الكوفي ، الفتوح ، (418/8).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص81).

أَلَمْ تَرَ لِلْبُنْيَانِ تَبْلَى بِيُوْثُهُ
 وَلَمْ أَرِ ذَا شَرِّ تَمَايِلِ شَرِّهِ
 وَلَوْ أَنِّي هَانَتْ عَلَيَّ عَشِيرَتِي
 إِذْ لَانطَوَتْ عَلَيَّ شُعُوبِي وَأَقْبَلَتْ
 وَتَبَقَّى مِنَ الشِّعْرِ الْبُيُوتُ الصَّوَارِمُ
 عَلَى قَوْمِهِ إِلَّا أَنْتَهَى وَهُوَ نَادِمٌ
 لَسُبَّتْ عُرُوضٌ وَاسْتُحِلَّتْ مَحَارِمُ
 عَلَيَّ شَاكَاةٌ مِنْهُمْ وَمَلَاوِمُ⁽¹⁾

لقد استخدم الشاعر روي الميم بما يتناسب مع تهديده ووعيده المشوب بالهجاء مع ما يستدعي هذا الصوت المضموم من هيئة خاصة للفم توافق تجربته الشعورية.

وجاء روي الميم مفتوحاً أيضاً ومنه قول الشاعر أبي تمام في الوصف (من الخفيف):

شَعْلَةٌ فِي الْمَفَارِقِ اسْتَوْدَعْتَنِي
 تَسْتَثِيرُ الْهَمُومُ مَا اكْتَنَنْ مِنْهَا
 غُرَّةٌ مَرَّةٌ أَلَا إِنَّمَا كُنْتُ
 بِقَّةٌ فِي الْحَيَاةِ تُدْعَى جَلَالاً
 فِي صَمِيمِ الْفُؤَادِ نُكْلًا صَمِيمًا
 صَعْدًا وَهِيَ تَسْتَثِيرُ الْهَمُومًا
 تُتْ أَغْرًا أَيَّامَ كُنْتُ بِهِمًا
 مِثْلَمَا سَمِيَ اللَّيْدِغُ سَلِيمًا
 قَبْلَ هَذَا التَّحْلِيمِ كُنْتُ حَلِيمًا⁽²⁾

فقد استعمل الشاعر روي الميم المفتوحة للتعبير عما يجيش ب صدره من أسى أثاره ظهور الشيب فراح يسترجع الأيام الخوالي ويتحسر عليها وقد ساعده هذا الروي في إبراز تجربته ومعانيه وخاصة عندما أتبعه بألف الإطلاق التي تمثل كل معاني الحسرة والألم .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص276).

(2) المرجع السابق ، ص819.

روي الباء

الباء من الحروف المجهورة التي تمثل انفجاراً إيقاعياً لا يمكن أن تخطئه الأذن، هذا الانفجار منح الصوت الكثير من معاني الشدة والقوة .

جاءت الحماسيات التي استعمل لها هذا الحرف رويًا مئة وقصيدتين، شكلت ما نسبته 10,8% من مجموع الحماسيات الشجرية وهذا الصوت " أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التي تتطوي معانيها على الانبثاق والظهور والسيلان، بما يحاكي انبثاق صوته من بين الشفتين إيماً وتمثيلاً... فهو ما يكون بمعاني القطع والشق، والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة"⁽¹⁾. وقد ورد هذا الصوت رويًا بجميع صورته في كثير من الأغراض الشعرية منها قول الشاعر دريد بن الصمة (من الطويل) :

قتلت بعبد الله خير لداته	ذؤاب بن أسماء بن زيد بن قارب
وعبساً قتلناهم بخُرِّ بلادهم	بمقتل عبد الله يوم الذنائب
جعلن بني بدرٍ وشمخاً ومازناً	لنا غرضاً يزحمنهنَّ بالمناكب
وثعلبة اللائي تركن سرائهم	تعلة لاه في الحديث ولاعب
ومرّة قد أدركتهم فرأيتهم	يزوغون بالصَّلعاء روع الثعالب
وأشجع قد لاقيتهم فرأيتهم	يكفون كف الطير من كل جانب
فإن تدبروا نأخذنكم برقابكم	وإن تقبلوا يأخذنكم في الترائب ⁽²⁾

يفخر الشاعر بأخذه ثار أخيه من قاتليه وممن ساعدتهم في ذلك ، واصفا ما جرى لهم في المعركة التي أشفت صدره ، لذلك تطلب الموقف استعمال رويًا شديداً متسماً بالانفجار، فانفعال الشاعر الشديد يتوافق مع ما يوفره هذا الروي من معاني الشدة والحزم .

وقد يعمد الشعراء إلى وصل هذا الروي بألف الإطلاق الذي يمنح روي الباء بعداً إيقاعياً أطول يتناسب مع التجربة الشعرية ويزيد في الدلالة كما في غرض الرثاء وتعداد مناقب الفقيد يقول الرضي (من البسيط):

(1) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص101).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص45).

لَأَشْكُرَنَّكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ
فَمَا التفتُ إِلَى نِعْمَاءِ سَابِغَةٍ
أَخْدَمْتَنِي نَوْبَ الْأَيَّامِ طَائِعَةً
فَمَا أَخَافُ يَدًا لِلدَّهْرِ جَارِحَةً
وَإِنْ عَجَزْتُ عَنِ الْحَقِّ الَّذِي وَجَبَا
إِلَّا رَأَيْتُكَ فِيهَا الْأَضْلَ وَالسَّبَبَا
وَكَانَ كُلُّ الْمَنَى أَنْ آمَنَ النَّوْبَا
إِذَا بَقِيَتْ، وَلَا أَلْقَى لَهَا السَّبَبَا⁽¹⁾

ومما جاء مضموماً على هذا الروي قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفُقْعسي (من الطويل):

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أْبَيْتَنَنْ لَيْلَةً
فَإِنَّ شِفَائِي نَظْرَةٌ إِنْ نَظَرْتُهَا
وَإِنِّي لِأَرْعَى النَّجْمَ حَتَّى كَأَنَّي
وَأَشْتَأِقُ لِلْبَرْقِ الْيَمَانِي إِذَا بَدَا
سَلِعٍ وَلَمْ تُغْلِقْ عَلَيَّ دُرُوبُ
إِلَى أَحَدٍ وَالْحَرَّتَانِ قَرِيبُ
عَلَى كُلِّ نَجْمٍ فِي السَّمَاءِ رَقِيبُ
وَأَزْدَادُ شَوْقًا أَنْ تَهْبَّ جُنُوبُ⁽²⁾

حيث اختار الشاعر لقصيدته روي الباء المضموم للدلالة على عمق تجربته الشعورية ومدى حبه وحنينه لوطنه الذي أبعد عنه، فجاءت أصوات الروي الإنفجارية في آخر الأبيات للدلالة على حجم الفاجعة ومرارة الألم الذي يعاينه الشاعر .

روي الدال

جاءت الحماسيات التي استعمل لها هذا الحرف رويًا مئة وحماسيتين، شكلت ما نسبته 10,8% من مجموع الحماسيات الشجرية، وهو من الحروف الشديدة المجهورة استعمله الشعراء مفتوحا ومضموما ومكسورا جاءت موزعة على كافة أغراض الشعر الواردة في الحماسة الشجرية ومن ذلك قول النابغة الذبياني (من الكامل) :

سَقَطَ النَّصِيفُ، وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ
بِمُخَضَّبِ رَخِصٍ، كَأَنْ بَنَانَهُ
فَتَنَاوَلْتَهُ ، وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
عَنْمٌ عَلَى أَغْصَانِهِ لَمْ يَعْقِدِ
نَظَرَ السَّقِيمِ إِلَى وَجْهِهِ الْعُودِ⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص415).

(2) المرجع السابق ، ص566.

(3) المرجع نفسه ، ص682.

ومما جاء على روي الدال المفتوحة قول زيد الخيل (من الطويل) :

لقد علمت نَبَهَانُ أَنِّي حَمِيئُهَا وَأَنِّي مَنَعْتُ السَّيْبِي أَنْ يَتَبَدَّدَا
بِذِي شَطَبٍ أَغْشِي الكَتِيبَةَ سَأْهَبَا أَقْبَبَ كَسِرْحَانَ الظَّلَامِ مَعْوَدَا
إِذَا شَكَّ أَطْرَافُ العَوَالِي لَبَانَهُ أَقْدَمُهُ حَتَّى يَرَى المَوْتَ أَسْوَدَا
فَمَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بَغْرَةً وَجْهَهُ وَبِالسَّيْفِ حَتَّى كَرَّرْتُ حَتَّى مَجْهَدَا⁽¹⁾

ومما جاء على روي الدال المضمومة قول الشاعر نُفَيْلِ بْنِ عَبْدِ العَزِيِّ (من الوافر) :

أَيُّوعِذْنِي أَبُو عَمْرٍو وَدُونِي رِجَالٌ لَا يُنْهِنُهُهَا الوُعِيدُ
رِجَالٌ مِنْ بَنِي سَهْمِ بْنِ عَمْرٍو إِلَى أَبْيَاتِهِمْ يَا أَيُّ الطَّرِيدُ
وَكَيفَ أَخَافُ أَوْ أَخْشَى وَعِيدَا نَصْرُهُمْ إِذَا أَدْعَا عَتِيدُ⁽²⁾

فالشاعر يمدح بني سهم ويذكر فضائلهم ومناقبهم التي عمّت على القاصي والداني، وخبرهم شائع بين القبائل بنصرتهم الجميع، وهذه المعاني الشريفة تتطلب أصواتاً شديدة الجرس والإيقاع فقد وُفق الشاعر في اختباره هذا الروي .

روي العين

شكّل روي العين ما نسبته 6,1% من النسبة العامة لحماسيات ابن الشجري بواقع سبع وخمسين حماسية، وهذا الحرف من حروف الذلاقة أيضاً، وهو رخو مجهور مرقق⁽³⁾. وهو من أعرس الحروف العربية تكويناً حيث يمر بثلاث مراحل⁽⁴⁾. ويبدو أن صوت العين يتماهى بشدة مع حالات الحزن الشديد التي تصاحب التجارب الشعورية الخاصة بغرض الرثاء، لذلك استعمل الشعراء هذا الصوت الشاق التكويني في حالات الحزن للدلالة على ما يلاقيه من حزن وألم ومشقة، فقد ورد هذا الصوت كثيراً للتعبير عن عاطفة الحزن لما يضيفه جرسه الموسيقي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص71).

(2) المرجع السابق ، ص6.

(3) ينظر ، أنيس ، الأصوات اللغوية (ص77).

(4) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص225).

ونغمته الإيقاعية من "مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفرع والهلع"⁽¹⁾، وقد ورد هذا الروي بجميع حالاته من فتح وكسر وضم، ومما جاء مكسوراً قول طفيل الغنوي (من الوافر) .

كزُرْعَةً يَوْمَ قَامَ بِهِ النَّوَاعِي	وَلَمْ أَرْ هَالِكاً فِي النَّاسِ أَوْدِي
عَلَى الْمَوْلَى وَأَكْرَمَ فِي الْمَسَاعِي	أَجَلٌ رَزِيَّةٌ وَأَعَزٌّ فَقْدًا
مَنْ الْعَافِينَ وَالْهَلَكَى الْجِيَاعِ	وَأَغْرَزَ نَائِلًا لِمَنْ اجْتَدَاهُ
عَلَى أَقْتَادِ دِغْلَبَةِ وَسَلْعِ	وَأَكْثَرَ رِحْلَةً لَطْرِيْقَ مَجْدِ
وَقَدْ رَأَتْ السَّوَابِقَ لَا تُرَاعِي	وَأَقْوَلُ لِلَّتِي نَبَذَتْ بِنَيْهَا
بَنُو بَكْرِ وَحَيِّ بَنِي الرُّوَاعِ	شَهِيدِي بِالذِّي قَدْ قَلْتُ فِيهِ
وَلَا جَزَعٌ مِّنَ الْخَدَثَانِ لَاعِ	فَلَا فَرِحْ بِخَيْرٍ إِنْ أَتَاهُ
وَلَا خَالٍ كَأَنْبُوبِ الْيَرَاعِ ⁽²⁾	وَلَا وَقَافَةً وَالْخَيْلُ تَزْدِي

لقد سيطرت حالة الحزن والأسى على الشاعر في رثاء زُرعة بن عمرو بن الصقع، امتزج هذا الرثاء بتعداد مناقب وصفات المرثي، وساعده في بيان هذه الصفات، وإظهار حالة الحزن التي يمر بها، صوت الروي العين الذي جاء مكسوراً، ليعبر عن الحالة النفسية المنكسرة للشاعر جراء هذا الفقد، فقد شحن صوت الروي الإيقاع الموسيقي بكل معاني الحسرة والألم والتفجع والأنين.

وقد ورد روي العين أيضاً في باب النسيب عند ابن الشجري، حيث شاع استخدام هذا الروي في حالات الفراق التي سيطر عليها الحزن وهي أشبه ما تكون رثاء النفس، لاعلى بعد المحبوبة أو فراقها، ومنه قول الشاعر الأحوص بن محمد الأنصاري (من الطويل) :

تَعَرَّضْتُ فَاسْتَخْبَرْتُ الْقَلْبُ مَوْجِعُ	إِذَا مَا أَتَى مِنْ نَحْوِ أَرْضِكَ رَاكِبُ
وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ إِلَيْهَا تَطَّلِعُ	وَأُخْفِي إِذَا اسْتَخْبَرْتُ أَشْيَاءَ كَارِهًا
تَضَمَّنَهُ مِّنِّي ضَمِيرٌ وَأَضْلَعُ	فَسِرُّكَ عِنْدِي فِي الْفَوَادِ مُكْتَمٌ

(1) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج1 / 63).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص316).

أيا قلبُ خَبِرني ولست بصادقي إذا لم تُثَل واستأثرت كيف تصنعُ
إذا قُلْتُ هذا حين أسلو ذكْرَها فظَلْتُ لها نفسي تتوقُّ وتنزعُ⁽¹⁾

فقد عبر الشاعر عن معني الفقد والبعد عن المحبوبة باستخدام روي العين للدلالة على حجم ألم البعد والفراق وشحن موسيقى النص بالكثير من معاني الألم التي يوفرها صوت العين.

ومما جاء على روي العين المفتوحة قول أبي تمام يرثي أبا نصر محمد بن حميد الطائي (من الطويل):

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وَإِنْ كَانَ أَسْمَعَا وَأَصِيحَ مَغْنَى الْجُودِ بَعْدَكَ بَلِقَعَا
مَصِيْفُ أَفَاضِ الْحَزْنِ فِيهِ جَدَاوِلًا مِنْ الدَّمْعِ حَتَّى خَلُّهُ عَادَ مَرِيْعَا
وَمَا كُنْتُ إِلَّا السَّيْفَ لَأَقِي ضَرْبِيَةً فَفَقَطَّعَهَا ثُمَّ انْتَثَى فَتَقَطَّعَا
فَتَى كَانَ شَرْبًا لِلْعُقَاةِ وَمَرْتَعَا فَأَصْبَحَ لِلْهَيْدِيَّةِ الْبَيْضِ مَرْتَعَا
فَتَى كَلَّمَا ارْتَادَ الشُّجَاعُ مِنَ الرَّدَى مَفْرًا غَدَاةَ الْمَازِقِ ارْتَادَ مَصْرَعَا
إِذَا سَاءَ يَوْمٌ فِي الْكَرْهَةِ مَنظَرًا تَصَلَاةَ عِلْمًا أَنْ سَيَحْسُنُ مَسْمَعَا⁽²⁾

روي القاف

حرف شديد مجهور "يدل على المفاجأة التي تُحدث صوتاً"⁽³⁾. ورد بنسبة 4,8% من النسبة الكلية للحماسيات، حيث بلغ عدد الحماسيات الواردة على هذا الروي خمساً وأربعين حماسية استعمله شعراء الحماسة الشجرية في المديح لمعاني القوة التي يحتويها هذا الصوت وخاصة تلك النغمة التي يمثلها عندما يكون رويًا في جميع حالاته، ومما جاء على هذا الروي قول زهير يمدح هرم بن سنان المُرِّي (من البسيط) :

قَدْ جَعَلَ الْمَبْتَغُونَ الْخَيْرَ فِي هَرِمٍ وَالسَّائِلُونَ إِلَى أَبْوَابِهِ طُرُقَا
مَنْ يَلْقَ يَوْمًا عَلَى عِلَاتِهِ هَرِمًا يَلْقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص519).

(2) المرجع السابق ، ص339.

(3) علي ، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي (ص64).

أَشْمُ أَبْيَضَ فَيَّاضٌ يُفَاكُ عَنْ
لَيْتٌ بَعَثَرَ يَصْطَاذُ الرِّجَالِ إِذَا
يَطْعَنُهُمْ مَا ارْتَمَوْا حَتَّى إِذَا اطَّعَنُوا
لَوْ نَالَ حَيٍّ مَنِ الدُّنْيَا بِمَكْرُمَةٍ
أَيْدِي العُنَاةِ وَعَنْ أَعْنَاقِهَا الرِّبْقَا
مَا اللَيْتُ كَذَّبَ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا
ضَارِبَ حَتَّى إِذَا مَا ضَارَبُوا اعْتَقَا
أُفُقَ السَّمَاءِ لَنَالَتْ كَفَّهُ الأُفُقَا⁽¹⁾

فقد استطاع الشاعر تأكيد معاني مُدحته بأن يناسب بين معانيه، وصوت الروي الذي يُمثل النهايات والبدائيات لأواخر وأوائل أبيات قصيده، مما أثار نغماً إيقاعياً يموج بالقوة والشدة في ثنايا الأبيات .

ومما جاء على روي القاف المضمومة قول الشاعر الضمة القشيري (من الطويل) :

أَأَنَّ سَجَعْتَ فِي بَطْنِ وَاذِ حَمَامَةٍ
كَأَنَّكَ لَمْ تَسْمَعْ بُكَاءِ حَمَامَةٍ
بَلَى فَأَفَقَ مَنْ نِكَرَ لَيْلَى فَإِنَّمَا
تُجَاوِبُ أُخْرَى مَاءِ عَيْنِكَ دَافِقُ؟
بَلِيلٍ وَلَمْ يَحْزُنْكَ إِلفٌ مُفَارِقُ
أُخُو الصَّبْرِ مَنْ كَفَّ الهوى وَهُوَ تَائِقُ⁽²⁾

فقد استخدم الشاعر روي القاف المضمومة للتعبير عن حبه وحنينه، ومعاناته الشديدة التي تبرزها تجربته الشعرية .

ومما جاء على روي القاف المكسورة قول الشاعر المرار بن سُلَافَةَ العِجْلِيِّ (من الوافر) :

كَسَوْنَا الأَصْجَمَ الضَّبِّيَّ لَمَّا
أَسْرْنَا مِنْهُمْ تِسْعِينَ كَهْلًا
وَجَاءُوا كَالنَّعَامِ وَأَسْلَمُونَا
أَتَانَا حَدَّ مَصْقُولٍ رَقِيقِ
نُقُودُهُمْ عَلَى وَضَحِ الطَّرِيقِ
إِلَى خَيْلٍ مُسْوَمَةٍ وَنُوقِ⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص349).

(2) المرجع السابق، ص597.

(3) المرجع نفسه ، ص597.

روي النون

النون من الحروف المجهورة ورد رويًا لتسع وخمسين حماسية شكلت نسبة 6% من النسبة العامة للحماسيات، وهذا الصوت يستعمل في التعبير عن الألم العميق⁽¹⁾، أو للتعبير عن البطون في الأشياء⁽²⁾. وهو من الحروف الممتدة بامتداد النغم وهو في غير التشديد أسهل القوافي جميعاً⁽³⁾. وقد ورد هذا الروي مضموماً، ومفتوحاً، ومكسوراً، ومما جاء مضموماً قول الشاعر قيس بن ذريح (من الطويل) :

وَإِنِّي لِأَهْوَى النَّوْمَ فِي غَيْرِ حِينِهِ لَعَلَّ لِقَاءَ فِي الْمَنَامِ يَكُونُ
شَهِدْتُ بِأَنِّي لَمْ أَحُلْ عَنْ مَوَدَّةِ وَأَنِّي بِكُمْ لَوْ تَعَلَّمِينَ ضَنِينُ
وَأَنَّ فَوَادِي لَا يَلِينُ إِلَى هَوَى سَوَاكِ وَإِنْ قَالُوا بَلَى سِيلِينُ⁽⁴⁾

ومما جاء مكسوراً قول عروة بن خزام الغذري (من الطويل):

تَكْتَفِي الْوَاشُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبِ وَلَوْ كَانَ وَاشٍ وَاحِدٍ لَكَفَانِي
إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلَساً نَسْتَلْذُهُ تَوَاشَوْا بِنَا حَتَّى أَمَلَّ مَكَانِي
أَلَا لَعَنَ اللَّهُ الْوَشَاةَ وَقَوْلَهُمْ فَلَأَنَّةُ أُمَسَّتْ خُلَّةً لِفُلَانِ
إِذَا رَامَ قَلْبِي هَجْرَهَا حَالَ دَوْنِهِ شَفِيعَانِ مِنْ قَلْبِي لَهَا جَدِلَانِ
إِذَا قَلْتُ لَا قَالَا: بَلِي، ثُمَّ أَقْبَلَا جَمِيعاً عَلَى الرَّأْيِ الَّذِي يَرِيَانِ
أَلَا لَيْتَ كُلَّ اثْنَيْنِ بَيْنَهُمَا هَوَى مِنْ النَّاسِ وَالْأَنْعَامِ يَلْتَقِيَانِ⁽⁵⁾

ومما جاء مفتوحاً قول الشاعر تميم بن أبيين مقبل (من البسيط) :

(1) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص160).

(2) علي ، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي (ص64).

(3) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، (ج1/45). والفارابي، الموسيقى الكبير (ص1072).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص540).

(5) المرجع السابق ، ص523.

يَمْشِين هَيْلَ النَّقَا مَأْتُ جَوَانِبُهُ يَنْهَالُ حِينَاً، وَيَنْهَاهُ النَّدَى حِينَا
يَهْزُزْنَ لِمَشْيِ أَوْطَالاً مُنْعَمَةً هَزَّ الْجُنُوبِ ضُحَى عِيدَانِ يَبْرِينَا
أَوْ كَاهْتِزَازِ رُدَيْنِي تَدَاوُلُهُ أَيَدِي التَّجَارِ فَرَادَا مَثْنُهُ لِينَا⁽¹⁾

أما باقي الحروف المجهورة التي وردت رويًا لحماسيات ابن الشجري فهي الهمزة عشرون حماسية 2,1%، والياء ثمانية عشرة حماسية 1,9%، والهاء خمس عشرة حماسية 1,6% و الضاد إحدى عشرة حماسية 1,2%، والجيم والزاي ثلاث حماسيات لكل منهما 3%، والثاء والطاء والواو حماسية واحدة فقط 1% على كل روي .

ثانيا : حروف الروي المهموسة

وهي الحروف التي لا يصاحبها اهتزاز في الأوتار الصوتية عند النطق بها وقد جاءت الأصوات المهموسة رويًا لخمس وتسعين حماسية موزعة على الحروف التالية التاء عشرين الحاء أربعاً وعشرين، السين ثمانية عشرة ، الفاء سبعاً وعشرين ، الكاف ست حماسيات، أي ما نسبته 18,5% من النسبة العامة للحماسيات .

روي التاء

صوت مهموس انفجاري شديد، وهو صوت متماسك مرن يوحي بالليونة⁽²⁾ . استخدمه شعراء الحماسة الشجرية رويًا لعشرين حماسية ما بين فتح وضم وكسر شكلت ما نسبته 2,1%، ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر يحيى بن علي الأرمني (من الطويل) :

لقد طال حملي الرمح حتَّى كأنه على فرسي غصن من الدَّرْحِ نابثٌ
يطول لساني في العشيرة مصلحاً على أنه يوم الكريهة صامتٌ⁽³⁾

فقد أوحى روي التاء بمزيج هائل من المعاني اللمسية المحسوسة التي شكل بها الشاعر معانيه في وصفه نفسه وبطولته وشجاعته في حمله سلاحه في أيام المعارك وصمته التام في المعركة وهو هنا ينشئ صورة ضدية لنفسه يقابل فيها حاله في أيام المعارك، وحاله عند المواقف التي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص55).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص83).

يتطلب فيها الكلام للإصلاح بين المتخاصمين، وقد ساعده روي التاء المضمومة وما يتطلبه من ضم للشفتين عند النطق في إبراز تجربته الشعورية .

ومما جاء على روي التاء المكسورة قول الشاعر زُفَر بن الحارث الكلابي (من الطويل) :

ألا لا أبالي من أتاه حمامه إذا ما المنايا عن هذيل تجلت
يكونُ أمام الخيل أول فارسٍ ويضربُ في أعجازها إن توتت⁽¹⁾
روي الحاء

صوت مهموس رخو يتكون "باندفاع النفس بشيء من الشدة ... وهو أشبه ما يكون بالحفيف"⁽²⁾. جاء روياً لأربع وعشرين حماسية بنسبة 2,5% من النسبة العامة للحماسيات وهو من "أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته. ليتحول مثل هذا الصوت مع البحة الحائية في طبقاته العليا، إلى نوب من الأحاسيس وعُصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق"⁽³⁾. ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر جميل بثينة (من الكامل) :

لقد أرقبت عيني ودام سُفوحها وأصبح من نفسي سقيماً صحيحها
فلا أنا أرجو أن تعيش سوية ولا الموت فيما قد شجاها يُريحها
فيا ليتنا نحيا جميعاً وإن نمت يُجاور في الموتى ضريحي ضريحها
فما أنا في طول الحياة براغب إذا قيل قد سوي عليها صفيحها
أظلُّ نهاري مُستهماً وتلتقي مع الليلِ روعي في المنام وروحها
فهل لي في كتمان حُبِّي راحةً وهل تنفَعني بوحه لو أبوحها⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص361).

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص181).

(3) المرجع السابق ، ص182

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص501).

فقد تماهى صوت الحاء وما يحدثه من حفيف عند النطق به مع تجربة الشاعر بل ساعد في تشكيلها كونه حرف الروي المعتمد في القصيدة الذي تنتهي عنده بداية الإيقاع لتبدأ نقطة إيقاع جديدة تشكل إيقاعاً موسيقياً للبيت التالي، ويتبدى جمال الروي في القصيدة التي تعبر عن خلجات نفس المحبوب وشوقه وبعده عن محبوبته باقترانه بهاء الضمير الغائب وألف الإطلاق على ما يصاحب صوت الحاء من حفيف، وصوت الهاء من آهات يتبدى طولها في ألف الإطلاق للتعبير عن مدى الألم .

ومنه قول الشاعر الحسين بن مطير الأسيدي (من الطويل) :

سَلَامٌ عَلَى الْبَيْتِ الَّذِي لَا نَزْوَرُهُ مِنْ الْخَوْفِ إِلَّا بِالْعُيُونِ الْأَوْامِحِ
وَأَوْلًا حِذَارُ الْكَاشِحِينَ لَقَادِنِي إِلَيْهِ الْهَوَى قَوْدَ الْجَنِيْبِ الْمُسَامِحِ⁽¹⁾

روي السنين

صوت رخو مهموس يُسمع له صوت صغير عال عند النطق به⁽²⁾ . وهو صوت "متماسك نقي يوجي بإحساس لمسي بين النعومة واللامسة، وإحساس بصري من الانزلاق والامتداد وإحساس سمعي هو أقرب للصغير⁽³⁾ . وقد جاء هذا الصوت رويًا لثمانية عشرة حماسية شكلت ما نسبته 1,9% من النسبة العامة للحماسيات التي اختارها ابن الشجري .
ومما جاء على هذا الروي قول عمرو بن عامر الأنصاري يرثي ثابت بن قيس بن شماس الأنصاري (من البسيط) :

أَبْقَى لَنَا ثَابِتٌ وَالِدَهُرُ نُو عَجَبٍ حَزْنًا طَوِيلًا وَكَلْمًا مَالَهُ آسِ
لَمَّا رَأَى النَّاسَ قَدْ قَلَّوْا ظُهُورَهُمْ نَادَى الْبِرَاءَ وَكَانَا عُدَّةَ الْبَاسِ
مَا زَالَ يَضْرِبُ بِالْمَأْثُورِ مُعْتَرِضًا جَمَعَ الْعَدُوَّ كَلَيْثٍ بَيْنَ أَخْيَاسِ
حَتَّى أَصَابَ الَّتِي قَدْ كَانَ يَطْلُبُهَا أَعْظَمَ بِمَا نَالَهُ الْمَرءُ بِنِ شَمَاسِ⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص518).

(2) ينظر ، أنيس ، موسيقى الشعر (ص76).

(3) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص111).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص317).

فقد استعمل الشاعر روي السين المكسورة التي تناسب عاطفته المنكسرة الحزينة، مع ما يوافق هذه الكسرة وكيفية النطق بها، معاني الندب، والحسرة، والألم بانطلاق جزءٍ من حرف الياء الذي يكون مسيطراً في حالات الندب والعيول، إضافة إلى ذلك الصوت الصفيري المنطلق من أواخر الأبيات ليعبر عن حجم الفقد والرزية التي حلت به .

ومما جاء مضموماً على هذا الروي قول الشاعر أنس بن عباس الرعلي (من الطويل) :

وَيَحْظَى بِنَا الْجَارِ الْغَرِيبِ الْمَلَابِسُ	وَنَحْنُ أَنْاسُ نَصْطَلِي الْحَرْبَ فِي الْوَعَى
سَوَابِغُ بَيْضٍ وَالرَّمَا حُ الْمَدَاعِسُ	تَرَى الْجُرْدَ تَرْدِي بِالْكُمَاةِ عَلَيْهِمُ
لَهَا حَجَرٌ مَزُودَةٌ وَمَحَابِسُ	وَأَنَا لِأَيْسَارٍ إِذَا الشُّوْلُ أَصْبَحَتْ
وَنَكَسُو الْجِفَانَ الشَّحْمَ الشَّحْمُ جَامِسُ ⁽¹⁾	نَكِبُ الْعِشَارَ الْكُومَ وَسَطَّ بِيوتَنَا

روي الفاء

جاء روي الفاء بواقع سبع وعشرين حماسية شكلت ما نسبته 2,7% من النسبة العامة للحماسيات الشجرية، وهو من الحروف الرخوة المهموسة، ونظراً لرقه صوته يضفي معنى الوهن والضعف على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها⁽²⁾. وهذا الصوت بطبيعة تكوينه وخروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، تمنحه صوته الرقيق المتصف بالحفيف، مما يوحي بملمس مخملي دافئ، كما يوحي أيضاً بالبعثرة والتشتت⁽³⁾.

ومما جاء على هذا الروي قول أبي نواس (من الرجز):

جَأَتْ مَاثِرَهَا عَنِ الْوَصْفِ	وَمُدَامَةً تَحْيَا النُّفُوسُ بِهَا
حَتَّى إِذَا آلَتْ إِلَى النَّصْفِ	قَدْ عُنُقَتْ فِي دَنِّهَا حَقْباً
حَيِّ الْحَيَاةِ ، مُشَارِفِ الْحَتْفِ	سَلَبُوا قِنَاعَ الطَّيْنِ عَنِ رَمَقِ
كَتَنَفْسِ الرِّيْحَانِ فِي الْأَنْفِ	فَتَنَفَّسَتْ فِي الْبَيْتِ إِذْ مُرَجَّتْ

(1) المرجع السابق ، ص949.

(2) ينظر ، ابن جني ، سر صناعة الإعراب (ص247).

(3) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص132).

مَنْ كَفَّ سَاقِيَةَ مُقْرَطِقَةٍ نَاهِيكَ مِنْ حَسَنِ ، وَمَنْ ظَرَفِ (1)

فقد اختار الشاعر روي الفاء لقصيدته التي تتحدث عن الخمر، فهي إحدى خمريات أبي نواس وهذا الروي بخصائصه الصوتية ذات الحفيف والرقّة والوهن هو المناسب للتعبير عن التجربة الشعرية له، حيث تطلبت طبيعة مجالس الخمر الإتيان بهذا الصوت الرقيق وخاصة أن هذا الصوت إذا وقع في أواخر الكلمات كان في أوهى حالاته ضعفاً وخفوتاً (2) وهو ما يناسب طبيعة تلك المجالس.

ومما جاء على هذا الروي أيضاً قول الشاعر جرير (من البسيط) :

مَا اسْتَوْصَفَ النَّاسُ مِنْ شَيْءٍ يَرُوقُهُمْ إِلَّا رَأَوْا أُمَّ عَمْرٍو فَوْقَ مَا وَصَفُوا
كَأَنَّهَا مُزْنَةٌ غَرَاءٌ، رَائِحَةٌ أَوْ دُرَّةٌ لَا يُوَارِي ضَوْءَهَا الصَّدْفُ (3)

الإطلاق والتقييد

يمكن تقسيم القافية تبعاً لحركات الروي التي ينظم عليها الشعراء قصائدهم إلى قسمين هما: القافية المطلقة، والقافية المقيدة، والجدول التالي يوضح نسبة استخدام شعراء الحماسة الشجرية لكل منهما .

نوع الروي	حركة الروي	عدد الحماسيات	النسبة المئوية
المطلقة	الكسرة	432	45,9%
	الضمة	157	16,7%
	الفتحة	329	34,9%
المقيدة	السكون	24	2,5%
المجموع		942	

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص842).

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص137).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص658).

القافية المطلقة

"وهي ما كان رويها متحركاً"⁽¹⁾. والمقصود بالمتحركة هنا أن يكون حرف الروي حُرْكَ بالحركات القصار الكسرة، والضمة، والفتحة، أو بالحركات الطويلة المشبعة مثل الألف، والواو والياء، كما يعتبر ما وصل بهاء الوصل من القافية المطلقة⁽²⁾.

ومن الجدول السابق نلاحظ ميل الشعراء إلى القوافي المطلقة، ولا غرو في ذلك فإطلاق القوافي يزيد القصيدة نغماً، وجمالاً، ويُعمق البعد الإيقاعي للقصيدة مما يساهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الشعري من خلال الموسيقى الناتجة عن الإطلاق. والملاحظ أيضاً من الجدول أن القصائد المطلقة المكسورة كان لها نصيب الأسد، فالكسرة "تشعر بالرقّة واللين"⁽³⁾. حيث مثلت القوافي المطلقة المكسورة ما نسبته 45,9% بواقع أربعمئة واثنيتين وثلاثين حماسية جاءت موزعة على معظم الأغراض الشعرية .

ومما جاء على هذه القافية قول الشاعر علي بن الجهم (من الطويل):

جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِي وَلَا أُدْرِي	غَيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ
تُشَكُّ بِأَطْرَافِ الْمُتَقَفَّةِ السُّمْرِ	سَلِمْنَ وَأَسْلَمْنَ الْقُلُوبَ كَأَنَّمَا
تُضِيءُ لِمَنْ يَسْرِي بِلَيْلٍ وَلَا تَقْرِي	وَقُلْنَ لَنَا نَحْنُ الْأَهْلَةُ إِنَّمَا
وَلَا وَصَلَ إِلَّا بِالْخِيَالِ الَّذِي يَسْرِي	فَلَا بَدَلَ إِلَّا مَا تَزَوَّدَ نَاطِرٌ
وَأَلْهَبْنَ مَا بَيْنَ الْجَوَانِحِ وَالصَّدرِ	أَحِينٌ أَذْلَنَ الْقَلْبَ عَن مُسْتَقَرِّهِ
بِيَأْسٍ مُبِينٍ أَوْ جَانِحٍ إِلَى الْغَدْرِ	فَلَوْ قَبْلَ أَنْ يَبْدُو الْمَشِيبُ بَدَأْتَنِي
تُصَادُ الْمَهَا بَيْنَ الشَّيْبَةِ وَالْوَفْرِ	وَلَكِنَّهُ أَوْدَى الشَّابَابُ وَإِنَّمَا
عَمَزْنَ بِنَاناً بَيْنَ سَحْرِ إِلَى نَحْرِ	أَمَّا وَمَشِيبٍ رَاعُهُنَّ لَزِيمَا

(1) عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص177).

(2) ينظر، عتيق ، علم العروض والقافية (ص165).

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/71).

وَبِتْنَا عَلَى رَغَمِ الْوُشَاةِ كَأَنَّنا خَلِيطَانِ مِنْ مَاءِ الْغَمَامَةِ وَالْخَمْرِ (1)

إن للقافية المكسورة دوراً واضحاً جداً في بيان نفسية الشاعر وتجربته الشعورية الممزوجة بالحنين والتذكر والأسف على وقت الشباب عبر الشاعر عنها من خلال النص ذي القافية المكسورة .

ومما جاء أيضاً على القافية المطلقة المكسورة قول كثير عزة (من الطويل) :

لقد كذب الواشون ما بحث عندهم بسـرٍ ولا أرسـلـتـهم برسـول
فَلا تَعْجَلِي يَا عَزَّ أَنْ تَتَّبِينِي بِنُصْحِ أَتَى الْوَأَشُونَ أَمْ بِحُبُولِ
وقالوا: نأت فاختر من الصبر والبكا فقلت البكا أشفى إذاً لغيلي
ولم أر من ليلي نوالاً أعدّه ألا إنما طالبت غير منيل
توليت محزوناً وقلت لصاحبي أقاتلت ليلي بغير قتيل؟ (2)

فقد أشاع روي اللام المكسورة أي القافية المطلقة جواً من الحزن، تخلل أبيات القصيدة ومعانيها فبث الشاعر شكواه وألمه وحزنه من الواشين، ومن بعده عن محبوبته، فتبدت معالم نفسه الكسيرة من خلال اختياره لحرف الروي المكسور الذي يتناسب مع الجو النفسي المسيطر عليه.

وقد جاءت القافية المطلقة المفتوحة في المرتبة الثانية بواقع ثلاثمائة وتسع وعشرين حماسية نسبتها 43,9% من النسبة العامة للحماسيات، والفتحة من أخف الحركات، إلا ما كان متصلاً منها بألف الإطلاق للتعبير عن تجارب شعرية خاصة، وكل ما ورد مفتوحاً في حماسة ابن الشجري جاء متصلاً بألف الإطلاق .

ومما جاء مفتوحاً قول الخنساء (من المتقارب) :

تَعَرَّقَنِي الدَّهْرُ نَهْساً وَحَزْراً وَأَوْجَعَنِي الدَّهْرُ قَرْعاً وَعَمَزاً
أَصَابَ رِجَالِي فَأَفْنَاهُمْ فَأَصْبَحَ قَلْبِي بِهِمْ مُسْتَفْزَراً
وَكَانُوا السَّنَامَ عَلَى قَوْمِهِمْ وَزَيْنَ الْعَشِيرَةِ بَدْلاً وَعِزّاً

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص689).

(2) المرجع السابق ، ص527.

وَهُمْ فِي الْقَدِيمِ سَرَاةُ الْأَدِيمِ
وَهُمْ مَنَعُوا جَارَهُمُ وَالنِّسَاءَ
بِسَمْرِ الزَّمَاكِ وَبِضِ الصَّفَاكِ
وَخَيْلٍ تَكْدَسُ بِالْبَدَارِعِينَ
جَزْرَنَا نَوَاصِي فُرْسَانِهَا
وَمَنْ ظَنَّ مَتْنٌ يُلَاقِي الْحُرُوبَ
نَعِيفٌ وَنَعْرِفُ حَقَّ الْجَوَارِ
وَالكَائِنُونَ مِنَ الْخَوْفِ جِرْزًا
يَحْفِرُ أَحْشَاءَهَا الْخَوْفُ حَفْرًا
فَبِالْبَيْضِ ضَرْبًا وَبِالسَّمْرِ وَخْرًا
وَتَحْتَ الْعَجَاجَةِ يَجْمِزْنَ جَمْرًا
وَكَانُوا يَظُنُّونَ أَنَّ لَنْ تُجَزَّرَا
بِأَنَّ لَا يَصَابُ فَقَدْ ظَنَّ عَجْرًا
وَيَتَّخِذُ الْحَمْدُ ذُخْرًا وَكُنْزًا⁽¹⁾

فقد عبّرت الشاعرة الخنساء عن معاني الفقد والحزن والأسى في مرثيتها باستخدام القافية المطلقة المفتوحة المتصلة بألف المد التي تُستعمل للإطلاق، مع ما يصاحب هذا الصوت المفتوح عند نطقه من انفتاح تام للهمزة ومدة أطول في النطق، يناسب التجربة الشعرية المكثفة للشاعرة، فهو أشبه ما يكون بالصراخ العالي المتصل .

ومن ذلك قول الشاعر كعب بن مالك الخزرجي (من الوافر) :

قَضَيْنَا مِنْ تِهَامَةَ كُلِّ رَيْبٍ
نُخَيْرَهَا وَلَوْ نَطَقَتْ لَقَالَتْ
فَلَسْتُ لِخَاصِنٍ أَنْ لَمْ أُرْكُم
بِأَيْدِيهِمْ صَوَارِمُ مُرَهَفَاتٍ
وَنَبْتِزُ الْعُرُوشَ بِبَطْنِ وَجٍ
وَتَصْبِحُ دُورُكُمْ مِنْكُمْ خُلُوفًا⁽²⁾
وَخَيْبِرُ ثَمَّ أَجْمَعْنَا السَّيُوفَا
قِوَاطِعُهُنَّ دَوْسَاءً أَوْ ثَقَيْفَا
بِسَاحَةِ دَارِكُمْ مِّنَّا أُلُوفَا
تُذِيقُ الْمُضْطَلِّينَ بِهَا الْخُتُوفَا

حيث تطلب موقف النصر في معركة الأحزاب قافية مطلقة متصلة بالألف المدية المطلقة التي تتناسب الموقف، ففيها علو الصوت وطول النطق به مما يتيح مساحة أوسع لانتشار الصوت .

أما القافية المطلقة المضمومة فقد جاءت في المرتبة الثالثة بواقع مائة وسبع وخمسين حماسية شكلت نسبة 45,7% من النسبة العامة للحماسيات، والضمّة حركة تُشعر بالأبهة والفخامة⁽³⁾.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص323).

(2) المرجع السابق ، ص164.

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/71).

وهو ما استعمله شعراء الحماسة الشجرية في التشكيل الشعري لخطاباته التي جاءت بقواف مطلقه مضمومة. فالضمة تسبغ على الحرف الكثير من القوة، مما يجعله أكثر ثباتاً وتمكناً وإبرازاً للمعنى من خلال التأكيد عليه بضم الشفتين لفت النظر وتنبية السامع، فالضمة من أثقل الحركات ولها وقع شديد على الأذن⁽¹⁾. وما جاء على هذه القافية قول الشاعر⁽²⁾ (من الطويل) يفخر بشجاعته وشجاعة قومه :

مَعَاقِلُنَا فِي الْحَرْبِ جُرْدٌ كَأَنَّهَا أَجَادِلُ فِي جَوِّ السَّمَاءِ كَوَاسِرُ
 وَسُمْرٌ مِنَ الْخَطِّى ذَاتُ أَسِنَّةٍ وَبَيْضٌ كَأَمْثَالِ الْبُرُوقِ بَوَاتِرُ
 إِذَا مَا انتَضَيْنَاهَا لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ رَأَيْتَ لَهَا هَامَ الْعِدَا تَتَطَايِرُ
 وَمَا أَدْرَكَ السَّاعُونَ فِينَا بِوَتَرِهِمْ وَلَا فَاتِنَا مِنْ سَائِرِ النَّاسِ وَاتِرُ
 فَلَا تَوْعِدُونَا بِالْعُورِ فَإِنَّا بَنُو الْحَرْبِ رَبَّتْنَا وَنَحْنُ أَصَاغِرُ؟⁽³⁾

فقد أكسبت القافية المطلقة المضمومة النص الشعري قوة وأبهة، تتبدى في أواخر الأبيات متماهية مع المعاني القوية الدلالة لتشكيل الإيقاع الشعري الممثل لعاطفة الشاعر المتسمة بالفخر والحماسة .

القافية المقيدة

وهي ما كان رويها ساكنا⁽⁴⁾، وهذا النوع من القوافي يُبرز حالة السكون التي تصاحب الشاعر في تجربته الشعرية، حيث تتمثل هذا النوع من السكون وقلة الحركة في حالة المصائب التي ألمت بالشاعر سواء كان الغرض رثاء، أو غزلاً يتناول فيه الشاعر معاني البعد والألم وزيارة الطيف ليلاً، أو بكاء شبابه الزاهب الفاني، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم بن العباس الصولي (من مجزوء المتقارب) :

لِفَضْلِ بْنِ سَهْلٍ يَدٌ تَقَاصِرَ عَنْهَا الْمَثَلُ

(1) ينظر ، هلال ، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب (ص158).

(2) الأبيات في الحماسة الشجرية بلا نسبة ، ولم أقف على قائلها .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص4).

(4) ينظر ، العاكوب ، موسيقا الشعر العربي (ص216).

فَبَسَّ طَبَّهَا لِلْغَنَى وَسَطَّهَا لِلْأَجْنَى
وَبَاطَنَهَا لِلنَّوَى وَظَاهَرَهَا لِلْقَبْلِ (1)

فقد عبّر الشاعر عن معاني الفقد والألم بقافية ساكنة تتناسب والجو النفسي المسيطر على الشاعر في تعداد مناقب، المفقود فالشاعر يعدد مناقب فقيده بعد فترة من موته، حيث استقرت نفسه من هول الفاجعة والمصيبة التي ألمت به، والملاحظ على قصائد الرثاء في الحماسة الشجرية أن الشاعر غالباً ما يستعمل القوافي المطلقة في الرثاء، وخاصة في القصائد التي تُنظم عند وقوع المصيبة حيث يتطلب الأمر الكثير من الصراخ والعيول الذي توفره القوافي المطلقة وخاصة تلك التي تتصل بألف الإطلاق للتعبير عن العاطفة الجياشة المصابة بكل أنواع الألم أما وقد هدأت النفس وبدأت لواعج التذكر والحنين للمرثي فتلك عاطفة تتناسبها القوافي الساكنة التي تُعبر عن حالة التعب التي أفرزها الحزن فانطوت النفس على ذاتها تتذكر بأصوات مهموسة معاني ذهب وأفعالاً لن تعود، وأشخاصاً حوهم التراب .

ولا يقل تذكر أيام الشباب أهمية عن المراثي، فبكاء الشباب حالة يسيطر فيها الحزن والأسى على الشاعر فهو أشبه ما يكون راثياً نفسه، متألماً متحسراً، مما يتطلب قافية ساكنة تُعبر عن المضمون الحزين، في هدوء وسكينة ، ومن ذلك قول الشاعر محمد بن الحسن (من الطويل) :

أَرَى الشَّيْبَ مَذْجَاوَزْتُ خَمْسِينَ حَجَّةً يَدْبُ دَبِيبَ الصُّبْحِ فِي غَسَقِ الظُّلْمِ
هُوَ السُّقْمُ إِلَّا أَنَّهُ غَيْرُ مُؤَلِّمٍ وَلَمْ أَرْ مِثْلَ الشَّيْبِ سَقْمًا بِلَا أَلْمِ (2)

عبّر الشاعر عن ألمه وسقمه بمفارقة شبابه بقافية ساكنة تتناسب الجو النفسي له حيث وصف الشيب بأنه المرض الذي لا ألم له .

وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية القوافي الساكنة للتعبير عن تجارب شعرية أخرى في توجيه خطابهم الشعري، حيث عمدوا إلى القوافي الساكنة في غرض الغزل في أوقات تذكّر المحبوبة وزيارة طيفها ليلاً حيث تتمثل تلك المعاني في قول الشاعر (3) (من السريع) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص404).

(2) المرجع السابق ، ص825.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لبشار بن برد في ديوانه ، ينظر ، بن برد ، الديوان (49/4).

أن نجوم الليل ليست تغور
طال وإن زارت فليلي قصير⁽¹⁾

وَكَحَّلَ الْعَيْنَ بِمَمْلُوكِ السَّهْرِ
فَقَالَ لِي مُسْتَعْجِلًا وَمَا أَنْتَظِرُ

ليس لغير العين حظ في القمر⁽²⁾

لا أظلم الليل ولا أدعي
ليلي كما شاءت فإن لم تزر
ومنه قول الشاعر الناجم (من الرجز) :

طالبت من شرد نومي ونقر
بقبلة تحسن في القلب الأثر

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص740).

(2) المرجع السابق ، ص886.

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

يعدُّ الإيقاع أو الموسيقى الداخلية من العوامل المهمة في تشكيل بناء القصيدة العربية فالموسيقى الداخلية لها دور كبير في تكييف الوزن الشعري حسب الحالة النفسية للشاعر ، فهو يشيع في الصورة نوعاً من الاتساق والمساواة⁽¹⁾. والإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية هي من أهم المزايا التي تشكل لغة الشعر فللشعر " ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه"⁽²⁾. وينبع الإيقاع الموسيقي الداخلي من عدة عناصر، يسهم كل منها بدور معين في البناء الموسيقي للقصيدة من أجل إبرازها في حلة زهية مؤثرة في المتلقي، ومعبرة في نفس الوقت عن تجربة شعرية فريدة من نوعها من هذه العناصر الجناس، والتكرار، والتصريع، والتصدير، كما لا يمكن إغفال دور كل من اللفظ والمعنى في البناء الإيقاعي للقصيدة ، فتلاؤم اللفظ و المعنى أحد مقومات الموسيقى الداخلية . بحيث ينسجم الغرض مع شكله ، فيكون هناك نوع من التلاؤم والانسجام والتآلف بين الألفاظ والمعاني⁽³⁾. كل هذه العوامل مجتمعة تمثل البنية الأساسية للإيقاع الداخلي، وعلى هذا توجب على الشاعر "خلق التوافق الكلي لنصه من خلال كلماته الموحية التي تُعبر عن انفعاله الذي يتوجب عليه تضمينه موسيقاه الداخلية"⁽⁴⁾.

لقد برزت عواطف شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم من خلال التشكيل الموسيقي الداخلي المحمل بالدلالات فانسابت الموسيقى في الألفاظ والتراكيب فأعطت "إشراقة ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجلّها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"⁽⁵⁾.

والشاعر الحاذق هو من يستطيع خلق هذه الموسيقى الداخلية فيجب عليه أن يكون عالماً "بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم، ينبش غوره ، ويصل إلى أعماقه، ويستكنه دُره بما أوتي من قدرة الغوص، واستنباط أسرار النغم في الكلم فهو يضع يده

(1) ينظر: صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص258).

(2) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص19).

(3) ينظر: صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص260).

(4) الشيباني ، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات (ص250).

(5) الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي (ص80).

على البريق الخاطف والإشعاع الموسيقي الخصب، ينتقي ألفاظه ببراعة ويلئم شواردها ويردُ نوافرها" (1) .

أولاً : التصريح

وهو أحد أهم المميزات البلاغية للنصوص الشعرية، حيث أولاه البلاغيون القدماء أهمية كبيرة وجعلوه من محاسن القصيدة، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته" (2). ويعدده قدامة بن جعفر من النعوت الخاصة بالقوافي ، حيث اشترط في هذه النعوت أن تكون القافية "عذبة الحرف سلسلة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ... وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره" (3). والتصريح "شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة" (4) وهو بمثابة الشكل الهندسي المعماري للبيت الشعري " والمطالع على وجه الخصوص فالبيت الأول هو المفتاح الإجرائي أو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النص" (5) . " والتصريح أيضاً في غير موضع من القصيدة دليل على قوة الطبع وكثرة المادة" (6) . كما أن التصريح يمثل "حالة من الهدوء بعد انفعال نفسي شديد ... ويحقق رنة موسيقية منبهة، ذلك أن صمت نهاية الشطر الأول يتساوى مع الشطر الثاني" (7). والتصريح في الشعر " بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وشبه البيت المصراع بباب له مصراعان متشاكلان" (8) .

(1) الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي (ص79).

(2) ابن رشيق ، العمدة (ج1/184).

(3) ابن جعفر، نقد الشعر (ص86).

(4) ربابعة ، قراءة في النص الشعري الجاهلي (ص130).

(5) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص118).

(6) ينظر ، ابن رشيق ، العمدة (ج1/185).

(7) أبو شريفة ، عبد القادر وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ص79.

(8) ابن الأثير ، المثل السائر (ج1/242).

ومما جاء مصرعاً في الحماسة الشجرية قول الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي (من الوافر) :

تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالْكَثِيبِ وَغَيَّرَ آيَهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ
مَنَازِلُ مِنْ سُلَيْمَى مُقْفِرَاتُ عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ
نَأَتْ سَلْمَى فَعَيَّرَهَا التَّنَائِي وَقَدْ يَسْلُو الْمُحِبُّ عَنِ الْحَبِيبِ
فَإِنْ تَكُ قَدْ نَأْتَنِي الْيَوْمَ سَلْمَى وَصَدَّتْ بَعْدَ الْإِفِّ عَنِ مَشِيبي
فَقَدْ أَلْهُو إِذَا مَا شِئْتُ يَوْمًا إِلَى بَيْضَاءِ آنَسَةِ لَعُوبِ⁽¹⁾

فقد صرَّع الشاعر بين كلمتي (الكثيب ، الجنوب) حيث جاءتا أيضاً متفتتي الحركة الإعرابية أيضاً مما شكل جرساً موسيقياً داخلياً نبه السامع إلى أهمية القصيدة من خلال مطلعها .

ومما ورد مصرعاً أيضاً قول أبي نواس (من الخفيف) :

عَنَّا بِالطَّلُولِ كَيْفَ بَلِينَا وَاسْقِنَا نُعْطَاكَ التَّنَاءَ الثَّمِينَا
مِنْ سُلَافٍ كَأَنَّهَا كُلَّ شَيْءٍ يَتَمَنَّى مُخَيَّرٌ أَنْ يَكُونَا
فَإِذَا مَا اجْتَلَيْتَهَا، فَهَبَاءٌ يَمْنَعُ الْكَفَّ مَا يُبِيحُ الْعِيُونَا
ثُمَّ شَجَّتْ، فَاسْتَضْحَكَتْ عَنْ جُمان لَوْ تَجَمَّعْنَ فِي يَدٍ لِأَقْنِينَا
فِي كَوْوَسٍ كَأَنَّهُنَّ نُجُومٌ جَارِيَاتٌ، بُرُوجُهُمَا أَيُّدِينَا
طَالِعَاتٍ مَعَ السَّقَاةِ عَلَيْنَا فَإِذَا مَا غَرَبْنَ يَغْرُبْنَ فِينَا⁽²⁾

فقد صرَّع الشاعر البيت الأول بين (بليناً ، الثميناً) لإحداث جو من الموسيقى الداخلية ذات جرس واضح في إبراز معانيه الجديدة التي يريد تأكيدها وتثبيتها في ذهن المتلقي، وقد أكد هذا التنبيه في البيت الأخير عندما صرَّع بين (علينا ، فيناً) وهو دليل على اقتدار الشاعر وامتلاكه ناصية اللغة، ويمكن إرجاع سبب هذا التصريح الثاني، وهو تصريح في غير الابتداء، أو في

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص119).

(2) المرجع السابق ، ص857.

غير مطلع القصيدة، إلى أن الشاعر "خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي بالتصریح إخباراً بذلك وتبنيها عليه" (1).

ثانياً : الجناس

وهو أحد مقومات الإيقاع الداخلي به يكتسب اللفظ عمقاً أكبر ودلالة أقوى، وقد أفرد له أهل البلاغة صفحات طوال في مؤلفاتهم كونه من أهم مفردات علم البديع، وهو "تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى، ويسميه البعض بالجناس أو التجنيس" (2). وقد استخدم الشعراء الجناس كأحد أهم العناصر في تشكيل خطابهم الشعري لما يتوفر فيه من قيم إيقاعية تتجلى في ثنايا النصوص، وتساهم في بناء الموسيقى الداخلية، فالجناس له أثر كبير على الإيقاع الشعري، حيث يترك نغماً واضحاً، وجرساً موسيقياً منبهاً، ففيه إعمال للفكر وإثارة للمشاعر، لذلك عمد الشعراء إلى تزيين قصائدهم به لما له من أهمية كبيرة في الجانب الصوتي وتناغمه مما جعل النقاد يتناولونه بشكل كبير ويسهبون القول فيه (3)، والجناس فيه تعجير لطاقة اللغة الإبداعية واستخراج دررها الكامنة ليس من حيث الاختلاف في المعاني فقط وإنما أيضاً مما تُحدثه الكلمات المتجانسة من جرس موسيقي . ويقوم الجناس على أساس التشابه الصوتي الكبير بين اللفظتين ، الذي يتبعه إعمال للفكر والعقل تدعو المتلقي لإقامة العلاقة بين ألفاظ اللغة بوصفها "لغة شاعرة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية" (4)، فالجناس فيه " استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب " (5).

(1) ابن رشيق ، العمدة (ج1/184).

(2) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص279).

(3) ينظر ، ابن منقذ ، البديع في نقد الشعر (ص14 - 36).

(4) العقاد ، اللغة الشاعرة (ص8).

(5) الهاشمي ، جواهر البلاغة (ص325).

والجناس من أهم المحسنات البديعية "في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، إذ يحقق لهما قدراً كبيراً من الثراء والخصوبة، من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين مع اختلاف في المعنى، وتكمن أهميته في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة بكيفية معينة توفر خاصية التناسب فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة"⁽¹⁾. حيث افتتن الشاعر العربي بهذه الظاهرة وخاصة الشعراء العباسيون لما توفره لهم من أنساق صوتية ودلالية شحنتوا بها تجاربهم الشعورية في خطاباتهم الأدبية، فوظف الشعراء الجناس مستفيدين من اتساع اللغة العربية وما توفره لهم مفرداتها من سعة الدلالة وإمكانية الاشتقاق. والجناس على نوعين هما:

الجناس التام "وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها"⁽²⁾. وهو أبهى وأحسن أنواع الجناس حيث يظن المتلقي للوهلة الأولى أن الشاعر قد وقع ضحية التكرار غير اللازم، ثم ما يلبث أن يعود به فكره، فتتكشف له المعاني المختلفة ذات الجرس الموسيقي الواحد.

ومما جاء مجنساً في أشعار الحماسة الشجرية قول الشاعر⁽³⁾ (من السريع):

إِنْ تَرَمَيْكَ الْغُرْبَةُ فِي مَعْشَرٍ قَدْ أَجْمَعُوا فِيكَ عَلَى بُغْضِهِمْ
فَدَارِهِمْ مَا دُمْتَ فِي دَارِهِمْ وَأَرْضِهِمْ مَا دُمْتَ فِي أَرْضِهِمْ⁽⁴⁾

اعتمد الشاعر على الجناس بشكل أساسي في التشكيل الموسيقي الداخلي لأبياته، حيث نرى بروز موسيقى الجناس التام بين (فَدَارِهِمْ ، دَارِهِمْ) فالأولى بمعنى المداراة والموافقة والمطواعة والثانية بمعنى أرضهم أو بلدهم أو مكانهم ، وبين (وَأَرْضِهِمْ ، أَرْضِهِمْ) ، فالأولى من الإرضاء والثانية متعلقة بالمكان، وفي هذا لمحة جميلة وإعمال للفكر لاستخلاص المعنى، كان سببه

(1) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص122).

(2) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص279).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لمحمد بن أبي سعيد الجذامي الفيرواني ، ينظر ، الحموي ،

معجم الأدباء ، (172/7).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص495).

الجو الموسيقي التي أحدثته الكلمات المتجانسة في النص التي مثلت بؤرة موسيقية اتكأ عليها المعنى العام للأبيات .

ومنه قول الشاعر أبو هفان (من البسيط) :

تَعَجَّبْتُ دُرٌّ مِنْ شَيْبِي فَقَلْتُ لَهَا: لا تَعَجَبِي فَطُلُوعُ النُّجْمِ فِي السُّدْفِ
وزادها عَجَباً أَنْ رُحْتُ فِي سَمَلٍ وما دَرْتُ دُرٌّ أَنْ الدُّرُّ فِي الصَّدْفِ (1)

فالجناس التام بين (دُرٌّ ، الدُرُّ) فالأولى اسم محبوبته والثانية بمعنى الجواهر واللآلئ .

ومنه قول جميل بثينة (من الطويل) :

عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يَزَلْ إلى اليوم يَنُمِي حُبُّهَا وَيَزِيدُ
فلا أنا مردودٌ بما جئتُ طالباً ولا حُبُّهَا فيما يَبِيدُ يَبِيدُ (2)

فالجناس الموسيقي التام بين (يَبِيدُ ، يَبِيدُ) الأولى بمعنى يقتل والثانية بمعنى يذهب . حيث ساعد هذا التشكيل الموسيقي الداخلي في إبراز عاطفة الشاعر وتجسيد معاناته .

ومنه قول البحتري (من الطويل) :

أَجَدَّكَ ما وَصَلُ الغواني بِمُطْمِعٍ ولا القَلْبُ من رِقِّ الغواني بِمُعْتَقِ
وَدِدْتُ بياض السَّيفِ يومَ لَقِينِي مكانَ بياضِ الشَّيْبِ كانَ بِمُفْرَقِي (3)

الجناس الناقص: وهو "اختلاف اللفظين في عدد الحروف" (4).

ومنه قول الشاعر معن بن زائدة (من الوافر) :

أَتانا يا مطيغُ لكم ثناءً كَنَظْمِ الدُّرِّ فَصَلَّ بِالْجُمَانِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص829).

(2) المرجع السابق ، ص544.

(3) المرجع نفسه ، ص818.

(4) علوان ، مجد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص283).

ثَنَاءٌ سَائِرٌ نَفْسِي وَيَبْقَى كَمَا تَبْقَى الْجِبَالُ عَلَى الزَّمَانِ⁽¹⁾
فالجناس الناقص بين (الجُمان ، الزمان) وبين ، (يبقى وتبقى) حيث أشاعت الكلمات المتجانسة
جوا من الموسيقى الداخلية التي من شأنها تنبيه السامع وإمتاعه من خلال الجرس الخاص لهذا
اللون من الموسيقى .

ومنه قول الشاعر كُنَيْرُ بن عبد الرحمن (من الطويل):

كَتَمْتُ الْهَوَى يَوْمَ النَّوَى فَتَرَفَّعْتُ بِهِ زَفَرَاتٌ مَا بِهِنَّ خَفَاءُ⁽²⁾
فالجناس الناقص بين الهوى والنوى فقد أحدثنا جواً موسيقياً داخلياً ممتعاً، نبّه المتلقي إلى ما
يعانيه الشاعر من بعد وفراق، حيث ساهم هذا الإيقاع الداخلي المتمثل بتشابه الكلمتين في
تشكيل عاطفة الشاعر المسيطرة .

ومثله قول أبي تمام (من الطويل) :

وَمَا يَلْحَظُ الْعَافِي جَدَاكَ مُؤَمَّلًا سِوَى لِحْظَةٍ حَتَّى يَأْوُبَ مُؤَمَّلًا⁽³⁾
فقد نبعت الموسيقى الداخلية في البيت من خلال (مؤملاً ، مؤملاً) حيث تشكلت الموسيقى
الداخلية من اختلاف المحل الإعرابي لكل منهما .

ومنه قول الشاعر⁽⁴⁾ (من الوافر):

أَمْؤُوثِرُهُ الرِّجَالِ عَلَيَّ لَيْلَى وَلَمْ أَوْثِرْ عَلَى لَيْلَى النِّسَاءِ
تَقُولُ : نَعَمْ سَأَقْضِي ثُمَّ تَأْوِي وَلَا تَنْوِي وَإِنْ قَادَرْتَ قَضَاءُ⁽⁵⁾
ومنه قول الشاعر أعشى بني هزّان (من الطويل) :

لَقَدْ غَادَرْتُ فِثْيَانَ زَوَانَ غُدْوَةً فَتَى بِالْحَجَبِيِّاتِ حَلَوَ الشَّمَائِلِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص810).

(2) المرجع السابق ، ص530.

(3) المرجع نفسه ، ص400.

(4) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص541).

هَرَبْرًا هَرَيْتَ الشَّدَقِ يُخْشَى صِيَالُهُ وَشَدَّائُهُ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَنَابِلِ (1)

جناس الاشتقاق

وهو أن يجمع الاشتقاق بين الألفاظ ، حيث ترجع إلى أصل واحد (2)، ويقوم هذا الجناس على الكثرة في استعمال "المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها" (3).

وتتبدى قيمة هذا اللون الموسيقي الداخلي من الإصرار المتعمد على إيراد هذه الصور الاشتقاقية ذات الأصل الواحد للفت النظر، وتنبية السامع إلى الدلالات المرادة من هذا التكرار . فالتكرار الاشتقائي أو جناس الاشتقاق يؤدي دورا فعالا في تقوية النغم، وهو بحاجة إلى شاعر حاذق يتخير موضع ألفاظه المتجانسة ليحدث النغم المطلوب، وهو دليل على قدرة الشاعر على توظيف هذه الألفاظ وتطويعها لتجربته الشعورية (4).

قال الشاعر عروة بن حزام العذري (من الطويل) :

تَكْتَفِي الْوَأَشُونَ مَنْ كُلِّ جَانِبٍ وَلَوْ كَانَ وَاشٍ وَاحِدٍ لَكَفَانِي
إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلَسًا نَسْتَلْذُهُ تَوَاشَّوْا بِنَا حَتَّى أَمَلَّ مَكَانِي
أَلَا لَعْنُ اللَّهِ الْوَشَاةَ وَقَوْلَهُمْ فَلَأَنَّهُ أَمَسَتْ خُلَّةً لِفُلَانٍ (5)

فقد أشاع جناس الاشتقاق من الفعل (وشى) في قول الشاعر (الواشون ، واشٍ ، تَوَاشَّوْا ، الوشاة) جواً موسيقياً منبهاً للمتلقي على الفكرة التي يريد الشاعر تأكيدها من خلال عاطفته المسيطرة .

ومثله قول البحثري يصف سيفاً (من الكامل) :

مَاضٍ وَإِنْ لَمْ تُمَضِّهِ يَدُ فَارِسٍ بَطْلٍ وَمَضُّقُولٍ وَإِنْ لَمْ يُصْقَلِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص322).

(2) ينظر ، المعجم المفصل في علوم البلاغة (ص469).

(3) أبو شوارب ، جماليات النص الشعري (ص185).

(4) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص124).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

وإذا أصاب فكل شيءٍ مقتلٌ وإذا أصيبَ فما له من مقتلٍ (1)
فالموسيقى الداخلية نابعة من (ماضٍ ، ثمّضه) ، و (مضقولٌ ، يُصقل) ، و (أصاب ، أُصيب)
التي ساهمت بشكل فعال في إبراز المعاني المطروقة في النص، راسمة صورة للسيف تجعل
المتلقي يمعن النظر في هذه الصورة وكيفية تشكيلها، ويدفعه إلى اكتشاف العلاقات بين الألفاظ
المشتقة ودلالاتها وارتباطها بالسياق .

ثالثاً : التصدير

وهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج
قوافي الشعر إذا كان كذلك ، وتقضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه
رونقاً وديباجةً، ويزيده مائبةً وطلاوةً" (2) . وهو أحد فنون علم البديع يكسب البيت رنة موسيقية
خاصة ويلفت نظر المتلقي إلى أوائل الأبيات وأواخرها بهدف إقامة العلاقة واستكناه المغزى بين
هذين اللفظين المكررين ، اللذين جعلهما الشاعر وعاءاً لمحموله الدلالي .

ورد الأعجاز على الصدور يسبغ على النص موسيقى جليلة تُحدث أثراً كبيراً في جذب انتباه
المتلقي، وتجعله في انتظار دائم وترقب مستمر لمثل هذه الموسيقى .

لقد ردّ الشعراء الأعجاز على الصدور في مواطن كثيرة في حماسة ابن الشجري منها قول
الشاعر (3) (من الطويل):

سرى البرق من أرضِ الحجازِ فشقاني وكُلَّ جِجَازِي لَه البرقُ شائقٌ (4)
ومنه قول الشاعر (5) في ذكر طيف محبوبته (من الطويل) :

أما من ليالي الدهرِ إلا يلمُّ بي خيالُك إلا ليلاً لا أنامُها

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص795).

(2) ابن رشيق ، العمدة (ج1/337).

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص588).

(5) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

طَوَّثْنَا بِأَكْنَافِ الْعِرَاقِ فَسَلَّمَتْ فَجَأَى ضَابَابَ النُّومِ عَنِّي سَلَامُهَا (1)
ومنه قول أبي حَيَّةَ النُّمَيْرِي فِي تَذَكُّرِ أَيَّامِ الشَّبَابِ (مِنِ الْوَافِرِ) :

تَرَحَّلَ بِالشَّبَابِ الشَّيْبُ عَنَّا فَلَيْتَ الشَّيْبِ كَانَ بِهِ الرَّحِيلُ
وَقَدْ كَانَ الشَّبَابُ لَنَا خَلِيلًا فَقَدْ قَضَى مَا رَبَّاهُ الْخَالِيلُ (2)
وفي نفس المعنى يقول محمد بن الحسن (من الطويل) :

أَرَى الشَّيْبَ مَذْجَاوِزَتْ خَمْسِينَ حَجَّةً يَدْبُ دَبِيبَ الصُّبْحِ فِي غَسَقِ الظُّلْمِ
هُوَ السُّقْمُ إِلَّا أَنَّهُ غَيْرُ مُؤَلِّمٍ وَلَمْ أَرْ مِثْلَ الشَّيْبِ سَقْمًا بِلَا أَلْمِ (3)
ومثله قول أعرابي (4) (من السريع) :

أَحْسِبْتُ أَرْضَ اللَّهِ ضَيْقَةً عَنِّي فَأَرْضُ اللَّهِ لَمْ تَضِقْ (5)

رابعاً: التكرار

التكرار أو التكرير أحد أهم الأنساق في تشكيل الموسيقى الداخلية، يعتمد إليه الشاعر بغية التنويع في الأنغام الموسيقية داخل النص بحيث يكون ذا أثر واضح في تشكيل البنية الإيقاعية ككل، ومن خلاله يمكننا استجلاء مكونات نفس الشاعر وعاطفته وانفعالاته وعمق أحاسيسه ويمثل الصوت المكرر أو اللفظ بؤرة مركزية هامة يريد الشاعر إبرازها ولفت النظر إليها من خلال تكرارها، فالتكرار محمل بالدلالات التي تمثل للشاعر نقطة ارتكاز ثابتة من خلال نصه ويأتي التكرار في الغالب لتأكيد معنى يراد منه لفت انتباه نظراً لأهميته في بيان المعنى " فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... والتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص614).

(2) المرجع السابق ، ص812.

(3) المرجع نفسه ، ص825.

(4) البيت غير منسوب في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص263).

بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه⁽¹⁾. ويمكن وصف التكرار بأنه أحد الشفرات التي يستخدمها الناقد في فتح النصوص المغلقة لمعرفة "الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق النفس فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة"⁽²⁾. ولجوء الشاعر إلى التكرار "يشير إلى سيطرة شعور توحى به العبارة أو اللفظة المكررة فعلى الدارس الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام"⁽³⁾.

إن التكرار بوصفه نسقاً يراد منه التنبية واستجلاء الدلالات الكامنة وراءه يُعطي "تكوينات نصية متماسكة تتعدّد تبعاً لتنوع الأنساق وتعدد الأشكال والدلالات للترديدات اللفظية أو التركيبية التي تكشف المعنى وتزيد من فضاءات النص التأويلية، وتتسع بها مساحة الدلالة"⁽⁴⁾. إن الكثير من الكلمات أو الأصوات وحتى المقاطع المكررة يمثل ثراءً موسيقياً داخل النص فيعزز تماهي المتلقي ويرفع درجة انفعاله، ويثري الحقول الدلالية سعياً وراء إبراز الصورة الجمالية الكاملة للنص "فالتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمساة عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القراء ذات فاعلية عالية"⁽⁵⁾.

ولا يعنى التكرار دائماً إشارته إلى إحدى النقاط الهامة المضيئة التي ينبغي لها لفت نظر القارئ فمن الممكن أن يكون التكرار مرضاً فنياً يصيب القصيدة " إن التكرار من غير وظيفة جمالية في الشعر، يشكل عبئاً عليه ، ويؤدي إلى ترهل جسد القصيدة "⁽⁶⁾ . وفي ذلك تقول نازك الملائكة: " اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها . كما انه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص242).

(2) المرجع السابق ، ص277.

(3) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي (ص51).

(4) العف ، دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم (ص141).

(5) الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر (ص147).

(6) القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة (ص41).

ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفّر منه السمع⁽¹⁾.

وقد تراوحت ظاهرة التكرار في حماسة ابن الشجري، ما بين تكرار الحروف والأصوات والألفاظ والعبارات، ويأتي توظيف جميع أنواع التكرار دليلاً على قدرة الشعراء على ترويض اللغة وامتلاك ناصيتها .

1. تكرار الحروف

يستثمر بعض الشعراء الحروف في تنويع الإيقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية، مما تمنحه هذه الحروف من مميزات تزيد أو تبطئ وقع النغم الموسيقي، فيكررها بشكل لافت للنظر، على مساحة النص كاملة أو جزء منه ، حيث يتم توظيف صفات الحروف في النص الشعري ليعكس الشاعر من خلالها حالته النفسية من أجل لفت نظر المتلقي وراء استعمال هذه الحروف ومدى شيوعها، ودورها في توسيع المجال الدلالي المحمل بكافة أنواع العواطف الشعورية الناتجة عن تعدد الأغراض الشعرية .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين إيقاعهم الداخلي من خلال تكرار الحروف الذي يعد أبسط أنواع التكرار، ولكنه في الوقت ذاته " يسهم في تهيئة السامع للدخول إلى أعماق الكلمة الشعرية"⁽²⁾.

وقد ظهرت الهندسة التكرارية للأصوات والحروف بصورة جلية في الحماسة الشجرية، حيث غنّى شعراء الحماسة قصائدهم مستخدمين هذه الهندسة التكرارية لنقل المتلقي إلى أجوائهم النفسية، التي أبدعوا من خلالها هذه النصوص، ومن أمثلة ذلك قول الزبير بن عبد المطلب (من الطويل) :

حرامٌ على أرماجنا طَعْنُ مُدْبِرٍ وَتَنْدَقُ قُدَمًا فِي الصُّدُورِ صُدُورُهَا⁽³⁾

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص231).

(2) ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي (ص167).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص192).

حيث تكرر حرف الدال الموصوف بالشدة خمس مرات لمناسبة الجو النفسي للشاعر، المتمثل في الفخر والحماسة، ووصف الحرب والخيل والقوة والشجاعة مما يتطلب حروفاً شديدة مجهورة تتناسب المعاني المرجوة في البيت وتعزز من وقع الإيقاع الداخلي .

ومن ذلك قول عمرو بن العاص (من الطويل) :

ولو شَهِدْتَ جُمْلَ مَقَامِي وَمَوْقِفِي بصَقَيْنِ يَوْمًا شَابَ مِنْهَا الذَّوَابُ
غَدَاةً أَتَى أَهْلَ الْعِرَاقِ كَأَنَّهُمْ مِنْ الْبَحْرِ لُجٌّ مَوْجُهُ مَتْرَاكِبُ
وَجئْنَا إِلَيْهِمْ فِي الْحَدِيدِ كَأَنَّنَا سَحَابُ خَرِيفٍ زَعَزَعَتْهُ الْجَنَائِبُ
فَقَالُوا نَرَى مِنْ رَأِينَا أَنْ تَبَايَعُوا عَلَيَا فَقَلْنَا بَلْ نَرَى أَنْ نَضَارِبُ
فَطَارَتْ إِلَيْنَا بِالرَّمَاكِ كَمَا تَهُمُّ وَطَرْنَا إِلَيْهِمْ وَالسِّيُوفُ قَوَاضِبُ
فَلَمَّا أَرَادُوا أَنْ يَقُومُوا مَقَامِنَا أَبِينَا عَلَيهِمْ أَنْ تَزُولَ الْمَنَاكِبُ⁽¹⁾

إن القارئ لهذه الأبيات التي قيلت في موقعة صفين، ووصفت معاني القوة والشدة، يجد أن نسبة شيوخ الحروف الشديدة مرتفعة جداً، فضلاً عن شيوخ حرف الباء الانفجاري الذي يناسب الغرض الشعري حيث تكرر هذا الحرف إحدى عشرة مرة ، مما شكل إيقاعاً داخلياً انفجارياً بين الفينة والأخرى ، كما أن تكرار حرف التاء الشديد بواقع تسع مرات، وحرف القاف سبع مرات وهما من الحروف الشديدة أيضاً قد أضفى نغمة موسيقية خاصة اتسمت بوضوحها السمعي داخل هذه المعركة، وهو استثمار للعلاقة الصوتية والدلالية بين هذين الصوتين منح النص إيقاعاً خاصاً متمسماً بنغمة موسيقية متداخلة أسهمت في التعبير عن الفكرة.

ومن ذلك قول الشاعر⁽²⁾ (من الطويل) :

وَحَنَّتْ قَلُوصِي آخِرَ اللَّيْلِ حَنَّةً فَيَا رُوعَةً مَا رَاعَ قَلْبِي حَنِئُهَا
حَنَّتْ فِي تَنَائِيهَا وَشَبَّ لِعَيْنِهَا سَنَا بَارِقٍ وَهَنًا فَجُنَّ جُنُونُهَا
فَمَا بَرَحَتْ حَتَّى ارْعَوَيْنَا لَصَوْتِهَا وَحَتَّى انْبَرَى مِنَّا مُعِينٌ يُعِينُهَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص199).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لِلصِّمَّةِ الْقُشَيْرِيِّ ، ينظر ، ابن الجوزي ، مثير العوم الساكن إلى أشرف الأماكن (1/132).

تَحِنُّ إِلَى أَهْلِ الْحِجَازِ صَبَابَةً وَقَدْ بُتَّ مِنْ أَهْلِ الْحِجَازِ قَرِيئُهَا (1)

استثمر الشاعر العلاقة بين حرف الحاء المهموس المتمسم بحفيفه وضعفه الذي تكرر في النص تسع مرات وبين حرف الهاء المكرر عشر مرات، الذي أثار جواً من الضعف والوهن في أرجاء القصيدة لبناء نسق موسيقي داخلي يتماهى والتجربة الشعورية للشاعر التي يعبر عنها الحنين إلى الأوطان في أبهى صورته حيث اتسعت دلالة هذين الحرفين لإبراز الحالة النفسية المعبرة عن مكنونات نفس الشاعر .

وقد يعتمد الشاعر إلى تكرر حرف بعينه، كما في قول عمرو بن الأطانبة الخزرجي (من الكامل) :

بَدَّوْا بِحَقِّ اللَّهِ ثُمَّ النَّائِلِ	إِنِّي مِنَ الْقَوْمِ الَّذِينَ إِذَا انْتَدَوْا
وَالْحَاشِدِينَ عَلَى طَعَامِ النَّازِلِ	الْمَانِعِينَ مِنَ الْخَنَاجِرَاتِهِمْ
وَالْمُلْحَقِينَ سُيُوفِهِمْ بِالنَّابِلِ	وَالْعَاطِفِينَ عَلَى الْمُضَافِ خِيُولِهِمْ
وَلِانْزَالِينَ لِضَرْبِ كُلِّ مُنَازِلِ	وَالْمُدْرِكِينَ عَدُوَّهُمْ بِدُخُولِهِمْ
وَالْبِازِلِينَ عَطَاءَهُمْ لِلْسَائِلِ	وَالْخَالِطِينَ فَقِيرَهُمْ بِغَنَائِهِمْ
ضَرْبِ الْمُهْجَهَجِ عَنِ حِيَاضِ النَّاهِلِ	وَالضَّارِبِينَ الْكَنْبَشَ يَبْرُقُ بِيضُهُ
إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْ وَرَاءِ الْوَائِلِ	وَالْقَائِلِينَ تَعَنَّتُوا أَقْرَانَكُمْ
يَوْمَ الْمُقَامَةِ بِالْكَلامِ الْفَاصِلِ (2)	وَالْقَائِلِينَ فَلَا يُعَابُ خَطِيئَتُهُمْ

فقد كرر الشاعر حرف العطف الواو مرات عديدة كونت نسقاً موسيقياً جلياً، حمل المعنى بدلالات كثيرة، في مجال الفخر بالنفس والقوم ، بهدف التأكيد .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، (ص604) .

(2) المرجع السابق ، ص213.

2. تكرار الألفاظ

وهذا النمط من التكرار يتخذ فيه الشاعر اللفظة سواء كانت اسماً أو فعلاً بشكل متواتر أو متباعد بؤرة مركزية، تدور حولها المعاني محدثة أثراً موسيقياً كبيراً، وهذا التكرار يحمل في طياته دلالات خاصة معينة، تمنح القاريء "مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر"⁽¹⁾.

ومما جاء مُكرراً من الألفاظ الضمير "نحن" في قول الشاعر سُحَيْمُ بن وَثِيلِ الرِّيَاحِي (من الطويل) :

وَنَحْنُ كَسَوْنَا هَامَةً ابْنَ خُوَيْلِدٍ حُسَاماً إِذَا مَا صَادَفَ الْعِظَمَ صَمَّاماً
وَنَحْنُ تَرَكْنَا فِي مَجَرِّ جِيَادِنَا عُيَيْدَةً لَحْمَاءً بِالْقَنَا مُتَقَسَّمَا
وَنَحْنُ كَسَوْنَا الْمَرَّةَ عَمراً مُهَنَّداً رَقِيقَ النَوَاحِي كَالعَقِيقَةِ مِجْدَمَا
وَنَحْنُ تَرَكْنَا عَامِراً بَعْدَ مَا هَوَى يُعَالِجُ فِينَا الْقِدَّ حَوْلًا مُجَرَّمَا (2)

حيث مثل الضمير "نحن" بؤرة مركزية استند إليها الشاعر وجعلها وعاءً لمحموله الدلالي الذي يفخر من خلاله بقومه وشدتهم على الأعداء، وكرمهم على الأضياف حيث كرر الشاعر هذا الضمير أربع مرات أحدثت جواً من الموسيقى الداخلية المتماوجة التي جعلت المتلقي ينتظرها في أوائل الأبيات ، والتكرار في أوائل الأبيات ليس من أجل التكرار في ذاته، وإنما هو تنبيه للمتلقي "على ما بعد الكلمة المكررة"⁽³⁾ ، من معان نبه التكرار المتلقي إلى استجلائها .

ومن أمثلة تكرار الألفاظ قول دريد بن الصمة (من الوافر) :

أَعَاذَلْ إِنَّمَا أَفْنَى شَبَابِي رَكُوبِي فِي الصَّبَاحِ إِلَى الْمَنَادِي
مَعَ الْفَتِيَانِ حَتَّى سَلَّ جَسْمِي وَأَقْرَحَ عَاتِقِي حَمْلُ النَجَادِ
أَعَاذَلْ إِنَّهُ مَالٌ طَرِيفٌ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ مَالِ تَلَادِ
أَعَاذَلْ عُذَّتِي بَرِّي وَسَرْجِي وَكُلُّ مُقَأَّصٍ سَلَسِ الْقِيَادِ (4)

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص242).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص96).

(3) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص42).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص43).

حيث كرر الشاعر كلمة (عاذل) المقرونة بالاستفهام ثلاث مرات شكلت بؤرة مضيئة لفتت انتباه المتلقي من خلال الموسيقى التكرارية التي أحدثتها الكلمة في جو الأبيات، وهذا التكرار له علاقة بظروف الشاعر النفسية التي أحاطت به بعد معاتبته .

وفي تكرار أسماء الأماكن يقول الشاعر⁽¹⁾ (من الطويل) :

ألا أيها البرقُ الذي باتَ يرتقي وَيَجْلُو دُجَى الظُّلَماءِ أذْكرتني نَجدا
وهيَّجتني من أذْرعَاتٍ وما أرى بنجدٍ على ذي حاجةٍ طَرِبَ بُعدا
ألم ترَ أنَّ الليلَ يَقْضُرُ طوْلُهُ بِنَجْدٍ وتَزْدادُ الرِّياحُ به بَرْدًا⁽²⁾

حيث كرر الشاعر اسم المكان (نجد) ثلاث مرات، مما شكل مفتاحاً بيد المتلقي لاستكشاف معالم الشوق والحنين لهذا المكان ، فهذا التكرار الموسيقي لنفس الكلمة يحمل أحاسيس الشاعر وعاطفته المحملة بكل ألوان الحزن والشوق، المثقلة بهوموم البعد عن المكان، وأحدث تماسكا بين الأبيات الثلاثة حيث جاء ذكر اسم المكان مرة في كل بيت دلالة على شوق الشاعر لها وتمسكه التام بها، لقد شغلت صورة المكان حيزاً واسعاً في مساحة الألفاظ والمعاني "لإشاعة لون عاطفي غامض يُقوي الصورة التي عليها بنية القصيدة"⁽³⁾ .

3. تكرار الجمل

وفي هذا النمط من التكرار نلاحظ أن هناك نمطاً معيناً قد سيطر على الشاعر كتكرار الجمل الاسمية أو الفعلية أو جملة بعينها يرتئها الشاعر نقطة مشعة يريد من خلالها التركيز على فكرته والإفصاح عن مضمونه، وهذا التكرار "يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر"⁽⁴⁾ .

(1) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لسُحَيْم بن المُحَرَّم ، ينظر ، الحسن البصري ، الحماسة البصرية (ص856).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص585).

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج2/90).

(4) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص269).

وهذا النوع من التكرار يضيف على النص مساحة موسيقية أكبر من غيره من أنواع التكرار الأخرى كونه يمتد على مساحة أكبر من النص مما يشكل للنص ثراءً موسيقياً داخلياً ممتداً وما جاء على هذا النمط التكراري قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل) :

وَإِنِّي لِأَقْرِي الضَّيْفَ قَبْلَ سِوَالِهِ وَأَطْعُنُ قُدَمَاءَ وَالْأَسِنَّةُ تَرَعَفُ
وَإِنِّي لِأَخْرَى أَنْ تُرَى بِي بَطْنَةٌ وَجَارَاتُ بَيْتِي طَاوِيَاتٌ وَنَحَفُ
وَإِنِّي لِأَغْشِي أَبْعَدَ الْحَيِّ جَفْنَتِي إِذَا زَعَزَعَ الْأَطْنَابَ نَكْبَاءَ حَرْجَفِ
وَإِنِّي لِأَعْطِي سَائِلِي وَلِرَبِّمَا أَكْلِفُ مَا لَا يَسْتَطَاعُ فَاكْلَفُ (1)

سيطرت الأنا المتمثلة في تكرار إن واسمها على الشاعر في هذه الأبيات، مما أحدث وهجاً موسيقياً ملفتاً للنظر، دفع المتلقي إلى استجلاء مكونات هذا التكرار، واستكشاف هذا التركيب الذي مثل تكراراً انتشر على مساحة واسعة من النص وخاصة البدايات التي تمثل نقاط انطلاق جديدة في كل بيت لاستكناه المعاني العميقة والمستترة خلف هذا التكرار .

ومن أمثلة تكرار الجمل الفعلية قول الشاعر المُقَنَّع الكِندي (من الكامل) :

وَإِذَا رُزِقْتُ مِنَ النَّوْفَلِ ثَرَوَةً فَا مَنِّحْ عَشِيرَتَكَ الْأَدَانِي فَضْلَهَا
وَاسْتَبِقْهَا لِإِدْفَاعِ كُلِّ مُلَمَّةٍ وَارْفُقْ بِنَاشِئِهَا وَطَاوَعِ كَهْلَهَا
وَاحْلَمْ إِذَا جَهَّاتَ عَلَيْكَ غَوَاثُهَا حَتَّى تَرُدَّ بِفَضْلِ حِلْمِكَ جَهْلَهَا (2)

لقد كرر الشاعر الجمل الفعلية المتمثلة في فعل الأمر (فامنح ، استبقها ، ارفق ، طواع ، واحلم) خمس مرات في إطار النصيحة مما شكل تكراراً ذا جرس موسيقي ملفت للنظر هدفه تماهي المتلقي مع القيم الواردة في النص، والتمتع بها من خلال السكون الواضح على أواخر الأفعال مما أدى إلى إبطاء الجرس الموسيقي الداخلي ليمنح القارئ مهلة التفكير بهذه القيم وتمثلها .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص53).

(2) المرجع السابق ، ص488.

خامساً : حسن التقسيم

يقوم حسن التقسيم على تجزئة الوزن الشعري للبيت بحيث يحسن السكت عند الانتهاء من كل مقطع، هذه المقاطع تقوم أساساً على التماثل الصوتي للوحدات التي تحدث بدورها نغماً موسيقياً داخلياً مميزاً يجذب المتلقي نظراً للتوافق الكبير بين هذه المقاطع .

هناك علاقة جدلية بين اللفظة المفردة في حد ذاتها كون الألفاظ في اللغة العربية تتمتع باستقلال مطلق يظهر في كثير من المعاملات الصوتية التي تميزها " وبين التقسيم حيث يحدث كل منهما أثراً موسيقياً يثري دلالة الآخر، فنلاحظ انطلاق عميق للموسيقى الناتجة عن الألفاظ وحسن تقسيمها من بين الأشرطة الشعرية المتوافقة وزناً وإيقاعاً ونغماً جمالياً يموج بالكثير من الدلالات المنبهة لإحساس المتلقي . فالتقسيم "عماد الشعر قبل اكتشاف الوزن" (1).

ويمكن تعريف التقسيم بأنه " أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفئها ولا يغادر قسماً منها" (2). أو هو تقسيم البيت الشعري أو بعضه إلى أقسام متساوية ذات طول واحد ووزن واحد مما يثري الموسيقى الداخلية في الأبيات، ويمنح الأبيات رنيناً جذاباً له أثر كبير في جذب انتباه القارئ واستنباط الدلالات التي وزعها الشاعر في تقسيماته ، وقد عرفه ابن رشيق بقوله : "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به" (3).

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين قصائدهم بهذا اللون الموسيقي الداخلي لإغناء تجاربهم الشعرية المتنوعة ومنه قول الشاعرة مئة أخت فُبَيْصَة بن ضِرار (من البسيط) :

لا يَعْرِفُ الكَلِمَاتِ العُورَ مَجْلِسُهُ ولا يَذوقُ طَعَاماً وهو مَسْتَوْرُ
الرُّدُّ مُتَنَعِّعٌ وَالإِدْنُ مُتَسَعِّعٌ والمالُ مُنْتَقِصٌ وَالْحَمْدُ مَوْفُورُ (4)

برزت الموسيقى الداخلية ذات الأثر العميق من تقسيم البيت الثاني إلى وحدات صوتية متماثلة مستقلة المعنى، ومتساوية الوزن الشعري (مستقلن فعلن)، الشيء الذي مثل نقطة سكون عند نهاية كل مقطع، مما أثرى الدلالة ، وعزز الإيقاع .

(1) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/362).

(2) ابن جعفر ، نقد الشعر (ص139).

(3) ابن رشيق ، العمدة (ج1/355).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص327).

ومنه قول الشاعرة فارعة بنت شداد المرئية ترثي أباها (من البسيط) :

شهادُ أُنديّةٍ، رَفاعُ أَلويّةٍ سَدادُ أوهيّةٍ، فَتاحُ أسَدادِ
نَحارِ راغيّةٍ، قَتالِ طاغيّةٍ حلالِ رابيّةٍ، فَتاكِ أقيادِ
قوَالِ مُحكمةٍ، نَقاضُ مبرمةٍ فرَاجِ مبهمّةٍ طلاعِ أنجادِ⁽¹⁾

لقد منح التقسيم القصيدة بعداً إيقاعياً عميقاً من خلال الوحدات الصوتية المتماثلة في الوزن التي أضفى عليها استعمال التنوين مسحة موسيقية جميلة لما يحمله صوت النون من غنة محببة إلى النفس تناسب مواقف الرثاء والتعداد المناقب، كما أن لاستعمال الحروف المشددة بعداً إيقاعياً آخر هدفه تأكيد المعني والصفات الممنوحة للمرثي، التي أكدتها أيضاً صيغ المبالغة المستعملة بكثرة في هذه الأبيات .

ومنه قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يمدح معن بن زائدة (من الكامل) :

جبلٌ تلوذُ به نزارٌ كُلُّها صعبُ الذُرِّ مُتممُغُ الأركانِ
تمضي أسننُهُ ويُسفرُ وجهُهُ في الرّوعِ عندَ تغيُّرِ الألوانِ⁽²⁾

سادساً : التدوير

يمكن تعريف التدوير بأنه اتصال الشطرة الأولى من البيت الشعري بالشطرة الثانية حيث يشترك الشطران في كلمة واحدة⁽³⁾. بحيث يحدد الوزن عدد حروف الكلمة المقسومة في كل شطر، وغالبا ما تحمل الكلمة المدورة بعداً دلالياً كبيراً، حيث يسعى الشاعر من خلال التدوير إلى إطالة مدة النطق بها، والتمتع في مدلولاتها، مما يحدث وصلة موسيقية طويلة ممدودة، تؤدي إلى تشكيل بعد إيقاعي داخل النص الشعري، وقد يجيء التدوير في بيت واحد من القصيدة، وقد يتعدى ذلك إلى أبيات أخرى، ومن الممكن أن يأتي النسيج الشعري كله مدوراً حسب ما تقتضيه الحالة النفسية للشاعر، للإبانة والإفصاح عن مكونات صدره وخفاياه .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) المرجع السابق ، ص389.

(3) عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص220).

وللتدوير أبعاد نفسية تتمثل في ربط الوشائج والصلات، ليس بين المعاني والألفاظ فقط ، أو بين النص وصاحبه، بل يتعداه إلى الربط والوصل الشديدين في النطق دون سكت عندما تُلغى الأشطر الشعرية فتتصل ببعضها اتصالاً وثيقاً، فالشاعر يسعى من خلال التدوير إلى "توظيف الموسيقى لإبراز بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على إبرازها"⁽¹⁾.

لذلك كان للتدوير أثر واضح في منح النص الشعري مزيداً من الغنائية ومساهمة فعالة في مد وتطويل نغماته .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى التدوير في قصائدهم لخلق نسق موسيقي داخل قصائدهم ومن ذلك قول الشاعر عبيد بن الأبرص الأسدي لامرئ القيس (من مجزوء الكامل) :

يا ذا المُخَوِّفِنا بقـ	تـلِ أبيعـه إذلالاً وحينـا
أزعمت أنك قد قتلت	ت سراتنا كذباً ومينـا
هلاً على حُجْر بنِ أم	م قَطَامِ تَبْكِي لا عَلَيْنـا
إننا إذا عَضَّ الثِّقَا	فُ بِرَأْسِ صَعْدَتْنَا لَوَيْنـا
نَحْمِي حَقِيقَتْنَا وَبَعَضُ الـ	قَوْمِ يَسْفُطُ بَيْنِنِ بَيْنـا
هَلَّا سَأَلْتَ جُمُوعَ كِنـ	دَةَ يَوْمَ وَلُوا أَيَّنَ أَيَّنـا؟
أيامَ نَضْرِبُ هَامِهِم	ببواترٍ حتى انْحَنَيْنـا
ولقد أبحنا ما حميـ	ت ولا مُبِيحٍ لما حَمَيْنـا
كم من رئيسٍ قد قتلـ	ناه وَضَمِيمٍ قد أَيَّنـا
إننا لَعَمْرُكَ لا يُضَا	مُ حليفتنا أبدأً لَدَيْنـا ⁽²⁾

لقد عمد الشاعر إلى التدوير في قصيدته مستحدثاً نغماً موسيقياً جلياً في نوع من الإبطاء لتفعيلات مجزوء الكامل السريعة، حيث إن استعمال البحور المجزوءة في غرض الفخر والحماسة مناسب جداً، ولكن الشاعر منح هذه التفعيلات بطناً من خلال التدوير حتى يتمعن المتلقي بالمعاني المرجوة من القوة والأنفة والشجاعة .

(1) اطميش ، دير الملاك (ص285).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص117).

ومنه قول الشاعرة كبشة بنت الشيطان الكندية (من الخفيف) :

أتمطت بك الركاب أبيت اللـ عن حَتَّى وَقَعْتَ فِي الْأَقْتَالِ
أَكْرِيْمُ فَأَنْتِ أَكْرَمُ مَنْ ضَمَّ تِ حَصَانٌ وَمَنْ مَشَى فِي النَّعَالِ
أَجْوَادٌ فَأَنْتِ أَجْوَدُ مَنْ سِيَّ لِ تَدَاعَى مِنْ مُسْبِلِ هَطَّالِ
أَشْجَاعُ فَأَنْتِ أَشْجَعُ مَنْ لِيَّ تِ هَمُوسِ السُّرَى أَبِي أَشْبَالِ⁽¹⁾

فقد عمدت الشاعرة إلى التدوير في مرثيتها من أجل إبطاء تفعيلات البحر الخفيف، التي هي بطيئة أصلاً وهذا الجو من البطء مناسب جداً لتبيان معاني الفقد والحزن والأسى، مما أحدث جرساً موسيقياً بطيئاً هادئاً مناسباً للتجربة الشعورية للشاعرة .

ومما جاء مدوراً قول الشاعر⁽²⁾ (من مجزوء الكامل) :

نَفْسِي فِدَاؤُكَ لِلصِّدِيْقِ قِي أَخَا وَقِرْنَاً لِلْأَعَادِي
هَذَا تُجْرَعُ الْجَمَا مَ وَذَا تُجَلُّ الأَيْمَادِي⁽³⁾

لقد استطاع شعراء الحماسة الشجرية من نقل عواطفهم الشخصية وتجاربهم الشعورية من خلال التدوير الذي سعوا من خلاله إلى ربط الشطر الأول بالثاني فلا يتم الوقوف على نهاية الشطر الأول، بل يتم وصله بالعجز مباشرة، وهذا الوصل يتطلب بطناً في الأداء مما يمنح القصيدة رونقاً موسيقياً خاصاً .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص305).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص417).

سابعاً : لزوم ما لا يلزم

حيث يعتمد الشاعر في قصيدته إلى إحداث تلوين موسيقي داخل نسيجه الشعري. وذلك بالتزامه بحرف أو أكثر قبل حرف الروي بدون تكلف، لإبراز قدرته في النظم⁽¹⁾.

ولا شك أن اللزوميات تشكل قيذا على الشاعر لأنه "من أشق هذه الصناعة مذهباً وأبعدها مسلماً لأن الشاعر يلتزم فيه ما لا يلزمه"⁽²⁾، ولكنه إذا جاء به غير مُتكلف كان عظيم الأثر في نفس المتلقي لما يُحدثه من تطريب لأذنيه وتنبيه لعقله وحواسه ، كما أن فيه تنبيهاً على المعاني الواردة في النص. وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين قصائدهم بهذا النغم الموسيقي ذي الأثر الفعال مدركين أهميته في بناء الإيقاع الداخلي لحماسياتهم، ومنه قول الشاعر علي بن العباس الرومي (من الكامل) :

لَهْفِي أَيَا حَسَنِ عَلَيْكَ لِعَفْرَةٍ لَوْ كُنْتَ شَاهِدَهَا إِذْ نَلَجْتِ
لَمْ يُرَعْ بَعْدَكَ لِلْمَكَارِمِ حُرْمَةٌ لَا بَلَّ أَطِيلَ ضِيَاغَهَا فَاخْتَلَتِ
أَسْفَاً عَلَيْهَا لَوْ تَكُونُ طَبِيبَهَا لَتَحَسَّسْتَ أَدَاؤَهَا فَأَبْلَسْتِ
أَضَحَتْ أَنْوْفُ الْمَجْدِ بَعْدَكَ جُدِّعَتْ طُرّاً وَكَفُّ الْجُودِ بَعْدَكَ شَلَّتِ⁽³⁾

حيث جاء حرف التاء رويًا للقصيدة التزم الشاعر قبله حرف اللام المشدد مما أحدث صخباً موسيقياً، وعمقاً إيقاعياً له أثر ملموس في إبراز عاطفة الشاعر، وجذب انتباه المتلقي للتماهي معه في هذه التجربة الشعورية الحزينة، بطريقة لم يكن الشاعر مُجبِراً عليها وإنما التزمها في قصيدته طواعية لتأكيد قدرته الفنية على الإتيان بموسيقى جديدة تضاهي الموسيقى المنبعثة من القوافي .

ومنه قول الشاعر حذيفة بن أنس الهذلي (من الطويل) :

أَتُوعِدُنَا كَلْبُ بَنُ عَوْفٍ بِخَيْلِهَا عَلَيْهَا الْعَذَارَى يَوْمَ شَدَّتْ وَكَرَّتِ
وَنَحْنُ بَنُو حَرْبٍ تَرَبَّتْ صِغَارُهَا إِذَا مَا اسْتَثْرَتِ بِالْأَسْنَةِ دَرَّتِ

(1) الحموي ، خزنة الأدب وغاية الأرب (ج/433).

(2) ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ج/1/267).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص/335).

وقد هربت منا مخافةً بأسنا جَذِيمَةً مِنْ ذَاكَ الشَّبَاكِ فَمَرَّتْ
فهل نحن إلا أهلُ دارٍ مُقيمةٍ بِنَعْمَانَ مَنْ عَادَتْ مِنَ النَّاسِ صُرَّتِ (1)

فالروي في القصيدة، هو حرف التاء المسبوق بحرف الراء المشدد، وهذا التشديد ضاعف من صوت الراء فكثر صوت الطرق المتكرر، مما أشاع جواً موسيقياً مضاعفاً يناسب معاني الفخر والحماسة في القصيدة .

ومنه قول الشاعر الحسين بن مطير الأسيدي (من الطويل) :

سَلامٌ عَلَى البَيْتِ الَّذِي لَا نَزُورُهُ مِنْ الخَوْفِ إِلَّا بِالْغُيُونِ اللَّوَامِحِ
وَلَوْلَا حِذَارُ الكَاشِحِينَ لَقَادَنِي إِلَيْهِ الهَوَى قَوْدَ الجَنِيْبِ المُسَامِحِ (2)

فقد التزم الشاعر في بيتيه حرفين قبل حرف الروي الحاء هما الألف والميم، مما أحدث جرساً موسيقياً جلياً في هذين البيتين.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص335).

(2) المرجع السابق ، ص518.

الفصل الثالث المستوى التركيبي

مفتح

يرمي هذا الفصل إلى دراسة البنى التركيبية التي تكونت منها نصوص الحماسة الشجرية، من خلال عدة محاور أسلوبية تضافرت جميعاً في تشكيل النصوص عبر تعالقاتها التي أسهمت في إثراء جمال التركيب، وتكثيف دلالاته فالمستوى التركيبي "هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة"⁽¹⁾. ورغم تعدد تعريفات المستوى التركيبي إلا أنها تتمحور جميعاً حول فكرة نظم الكلام أو تأليف العناصر⁽²⁾. بطريقة معينة ومميزة تميز صاحبها بالدرجة الأولى، وتميز النص عن غيره من النصوص .

والنسيج النصي عبارة عن مجموعة من الجمل والأنساق اللغوية التي رُكبت تركيباً معيناً، أفضى بالتالي إلى دلالة معينة، تنم عن قدرة الشاعر وإبداعه في توصيل شعوره . فالنص في حقيقته عبارة عن مجموعة كبيرة من "البنى اللغوية وبقدر ما يستطيع الشاعر أو الأديب أن يؤلف بينها خصوصية متفردة، بقدر ما يمتلك ناصية الجمال الفني والسمو في إبداعه الأدبي . إن العمل الأدبي كثيراً ما تظهر عبقريته من خلال طبيعة اللحمة التركيبية التي تسوده"⁽³⁾.

إن وصف البنية التركيبية وشرحها وبيان الظواهر والأنساق اللغوية التي سيطرت على الشاعر في تكوين نسيجه النصي من شأنه أن يُبرز جماليات العمل الفني، ومعرفة خصائص المبدع اللغوية، كإحدى الطرق المُمهدة لفهم العمل الأدبي واستجلاء دلالاته .

ويأتي استعمال التراكيب اللغوية في النصوص الأدبية التي تحمل طابع الإبداع عميقة في مدلولاتها، متجاوزة النمط التعبيري العادي فهي عبارة عن "خلق جديد لهذه التركيبات"⁽⁴⁾ . المتعارف عليها، ففيها يتم استخراج أقصى طاقات اللغة التعبيرية، وهو ما يحقق للنص الشعري

(1) كوهين ، بنية اللغة الشعرية (ص178) .

(2) ينظر ، السعران ، علم اللغة (ص205).

(3) أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش (ص227).

(4) عبد المطلب ، جدلية الأفراد والتركيب (ص161).

صفة الشعرية من خلال تراكيبه الجديدة، فجوهر الشعر يقع في الطريقة التي اتبعها الشاعر في تكوين نسيجه النصي وتأليفه، لأن هذه الطريقة هي ما تميز النص الشعري عن باقي النصوص الأدبية الأخرى، فلو "كنا نعني باللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني بها تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية، لا تتميز عن سواها بمضمونها وإنما ببنيتها"⁽¹⁾.

وتتبدى طاقة المبدع الخلاقة من خلال تراكيبه الجديدة التي تتجاوز الكلمات فيها النظام المعين المعروف لها داخل اللغة، إلى وظيفة دلالية أخرى داخل هذا التركيب. فهنا يتم انتهاك القوالب الجاهزة إلى نمط تعبيرى غير مألوف حيث إن تحريك الكلمة إلى الأمام أو إلى الخلف أي التقديم والتأخير حسب ما تقتضيه الدلالة، يساعد مساعدة بالغة في خروج التركيب من طابعه النفعي إلى طابعه الإبداعي⁽²⁾.

إن للتركيبات في اللغة العربية إمكانات تعبيرية واسعة غير متناهية حيث سخر الشعراء هذه الإمكانيات في بناء النصوص الشعرية "كي يخرجوا بلغتهم الشعرية من الجمود إلى الحركة ومن الثبات إلى التحول. ولكن على الرغم من هذه الإمكانيات الواسعة المتاحة أمامهم، فإننا نجد كل شاعر يتحرك في منطقة تركيبية خاصة به يصبغ بها خطابه، بحيث لا يتجاوزها في موضع من المواضع حتى يعود مهرولاً إليها"⁽³⁾. فكل شاعر له إطاره الخاص به الذي يستحسن التعبير به من خلال سيطرة بعض الأنساق والأنماط عليه، فهو في الغالب لا يتجاوزها بحيث يصبح هذا الاستعمال الخاص لتراكيب بعينها سمة بارزة في الخطاب الشعري تكون جديرة بالدراسة لاستجلاء دلالاتها. فلكل شاعر "خصوصية نحوية لها إمكاناتها التي تميزها وتجعل لشعره طبيعة دلالية خاصة، تميزه عن غيره من الشعراء"⁽⁴⁾. إن مجمل ما يقوم عليه المستوى التركيبى هو النحو بقوانينه المتعارف عليها وما يقوم به الشاعر من تغيير في ترتيب

(1) فضل، نظرية البنائية (ص234).

(2) ينظر، عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب (ص133).

(3) أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (ص228).

(4) عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب (ص274).

نسيج نصه باستخدام تلك القواعد لمنح نصه مزيداً من الجمال الذي ينثال عبر الدلالات الجديدة لهذه التركيبات غير المألوفة، والخارجة عن النطاق المتعارف عليه للغة . فصياغة " التركيب الإبداعية إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جمالياً بأن يخترق إطار المألوفات أحياناً أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف، وهو بذلك يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية قابلة لأن تزرع في السياق كما هي ، كما هي قابلة لأن تزرع فيه بشكل متطور، ولكنها في كلتا الحالتين تقدم النموذج الأسلوبى المميز"⁽¹⁾ . وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي⁽²⁾.

إن دراسة المستوى التركيبي لنص ما يوقفنا على " إمكانات تعبيرية تزيد على مجرد الحديث المألوف أو مجرد نقل المعنى . ويمكن رصد ذلك في عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية وانتظام الجمل، ثم الفقرات وصولاً إلى الأداء الأدبي المتكامل"⁽³⁾.

فتخير وانتقاء الكلمات والجمل والتعبير في المستوى التركيبي له جماليته الخاصة، فمن خلال البنية التركيبية يتم الكشف واستكناه المدلولات العميقة للنص بوصفه " بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية"⁽⁴⁾ . فالنص في حد ذاته مكون من مجموعة كلمات رُكِّبت مع بعضها البعض فالنص بنية شمولية لبنى داخلية من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص"⁽⁵⁾.

فالكلمات أو الألفاظ بوصفها البنى الأولية المكونة للنص قبل دخولها التركيب وبوصفها مفردة . غالباً ما يكون معناها عاماً وغامضاً، ويتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل

(1) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص181).

(2) ينظر ، مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (ص 70).

(3) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص134).

(4) الغدامي ، الخطية والتكفير (ص90).

(5) المرجع السابق ، ص 90.

اللفظ في تركيب معين، بحيث يتحدد معناه، ويتولد عن معناه المعجمي معنى آخر يكتسبه من السياق الجديد⁽¹⁾.

ومن هنا وجب على الباحث الأسلوبي استنطاق النص بالولوج إلى عمقه واستكناه خفاياه من خلال تراكيبه التي تمثل ظواهر بارزة في النص الأدبي، مما يمثل نوعاً من الخصوصية للنص وصاحبه، حيث تكون هذه التركيبات ذات قدرة على إبراز دلالات الألفاظ، وطاقاتها الإيحائية للوصول إلى أعلى مستويات الأداء اللغوي الذي يُظهر قدرة الشاعر الخلاقة بكافة معالم إبداعها فكل " تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه و خصوصيته"⁽²⁾. فالتركيب الجديد غير المؤلف يمنح النص الشعري قيمة فنية عالية ، تظهره في حلة بهية وتكسبه مزيداً من الأبهة والرفعة، وتجعل للنص الشعري قبولاً في القلوب والأسماع ويظهر ذلك في "أن ثمة تركيباً يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحدهما قريباً من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع شريطة أن لا يخرج على مواصفات اللغة خروجاً نهائياً بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية"⁽³⁾. فلا يعد الخروج على قواعد اللغة إبداعاً، وإنما الإبداع في كيفية التراكيب وصورها الجديدة غير المؤلف في صناعة النسيج النصي .

سعى شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم إلى استعمال التركيبات الاسمية والفعلية التي كان لكل منها حضور مميز نو دلالات محددة، كما استعملوا في تراكيبهم أساليب شتى، فقد جعل شعراء الحماسة الشجرية من التراكيب اللغوية وعاء لمحمولهم الدلالي الذي انثالت منه عواطفهم وتجاربهم الشعرية حيث جعلت المتلقي متماهياً مع النص وصاحبه، مندمجاً في ثنايا التجارب الشعرية للشعراء .

(1) ينظر ، العبد ، اللغة والإبداع الأدبي (ص 36).

(2) السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب (ج1/172).

(3) الرواشدة ، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته (ص468).

المبحث الأول : الجُمَل

أولاً : الجملة الفعلية

تحمل الجمل الفعلية في طياتها دلالات كثيرة مرتبطة بالحدث أو بالزمن بكافة أشكاله كالزمن الماضي ودلالات التأسف عليه، أو كالمضارع الذي يتم به استشراف المستقبل، أو الأمر الذي يفيد الإلزام كل حسب موقعه، فارتباط الجمل الفعلية بالزمن والحدث هو من أخص خصوصياتها وهو ما يميزها عن الجمل أو التراكيب الإسمية . فالفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأنَّ عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً، لا تتحدد خلاله الصفة التي أراد إثباتها⁽¹⁾.

إن توظيف شعراء الحماسة الشجرية الجمل الفعلية، يموج بالرغبة العارمة في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجاربهم الشعرية، فارتقوا بها إلى مستوى الحدث الواقعي، مما يدفع المتلقي إلى التجاوب والانسياق مع هذه التجربة.

ومن أمثلة استعمال التراكيب الفعلية الماضية قول الشاعر المُرَّار بن سُلافة العِجْلِيِّ (من الوافر):

كَسَوْنَا الْأَضْجَمَ⁽²⁾ الضَّبِّيَّ لَمَّا أَتَانَا حَدَّ مَضْقُولٍ رَقِيقٍ
أَسْرَنَا مِنْهُمْ تَسْعِينَ كَهْلًا نَقَوْدُهُمْ عَلَى وَضْحِ الطَّرِيقِ
وَجَاءُوا كَالنَّعَامِ وَأَسْلَمُونَا إِلَى خَيْلِ مُسَوِّمَةٍ وَنَوَقِ⁽³⁾

حيث توالى الأفعال الماضية في أوائل الأَشْطَارِ مكونة سمة بارزة في النص، مصحوبة بالفخر بالجماعة، حيث بلغت ذروة الفخر بالعرب في انتصارهم على الفرس في موقعة ذي قار مبلغها حيث كانت دائمة الحضور في وجدان الشاعر، حيث جاء استعماله للأفعال الماضية دلالة

(1) ينظر ، درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (ص151).

(2) الأضجم ، هو المُكْسَرُ بن حنظلة بن ثعلبة بن سَيَّار العِجْلِيِّ الفزاري ، أحد سادة العرب في الجاهلية، وأحد أهم الفرسان في موقعة ذي قار ، والأبيات في الفخر والحماسة ، وإشادة بالانتصار الذي حققه العرب على الفرس في ذلك اليوم ، ينظر ، المرزباني ، معجم الشعراء ، (ص398).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص147).

على الحدث العظيم الذي قام به العرب، وتأكيد صفة الشجاعة وثبوتها، من خلال الصورة الحركية التي رسمها الشاعر في قصيدته .

وقد برزت الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع كبنى مهيمنة على نص الشاعر عروة بن الورد العبسي (من الوافر) :

ذريني للغنى أسعى فإني رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ
يباعده الندي وتزديده حليته، وينهـره الصَّغيرُ
وقد يُلغى الغنى له جلالٌ يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليلٌ عيبُهُ ، والعيبُ جمٌّ ولكن للغنى ربُّ غفورٌ (1)

فقد استعمل الشاعر عدداً كبيراً من الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار في تأكيد المعاني التي يريد الشاعر تأكيدها وإثباتها في حوارهِ الذي بدأه بفعل الأمر، كبنى مركزية تموج بالدلالة .

والزمن المضارع زمن حي لديه القدرة على منح الحياة لأي نص أدبي، لما يحمله من دلالات أنية تفرض حضورها على النص، وهو ما يعيه الشاعر ووظفه في نصه لخلق تفاعل مباشر حيوي بينه وبين زوجته ، فالشاعر يسرد الواقع المحيط به رسماً صورة واضحة لموضوعه .

حيث مثلت هذه الأفعال حالة الغربة التي يعيشها الشاعر، وصراعه النفسي من تلك النظرة التي لا تتغير اتجاه الغني، مما أبرز حالة من الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر مع نفسه أولاً ومع نظرة المجتمع ، فقد أسهمت الجمل الفعلية في إبراز الحدث الأمر الذي أبرز الصراع بين الشاعر والواقع الذي يحيط به .

وقد مزج شعراء الحماسة الشجرية التراكيب الفعلية ذات الأنواع المختلفة، في خطابهم الشعري لتوصيل محمولهم الدلالي، حيث يتبدى المزج بين الأفعال المضارعة، والأفعال الماضية في قول الشاعر هُدبة بن الخشرم العُدري، وهو في سجن معاوية، ليؤخذ منه القصاص (من الوافر):

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص477).

وَكَيْفَ وَقَدْ تَغَشَّكَ الْمَشِيبُ
 يَكُونُ وَرَاءَهُ فَفَرَجُ قَرِيبُ
 وَيَأْتِي أَهْلَهُ النَّائِي الْغَرِيبُ
 شَدِيداً مَا تَوَيْسُهُ الْخُطُوبُ
 لَوْقَتِ وَالنَّوَائِبُ قَدْ تَنُوبُ
 إِذَا ذَهَلَتْ عَنِ النَّأْيِ الْقُلُوبُ
 عَلَى الْحَدَثَانِ ذُو أَيْدٍ صَالِبُ
 إِذَا أَبَدَتْ نَوَاجِذَهَا الْحُرُوبُ
 مَكَارِمَهَا إِذَا كَعَّعَ الْهَيْبُوبُ
 وَأَدْعَى لِلْفِعَالِ فَاسْتَجِيبُ
 وَلَا يَخْشَى غَوَائِلِي الْغَرِيبُ
 رُمِيَتْ بِفَقْدِهِ وَهُوَ الْحَبِيبُ
 عَلَيْهِ وَإِنِّي لِأَنَا الْكَيْبُ
 جَزُوعٌ عِنْدَ نَائِبَةٍ تَنُوبُ
 إِلَيَّ وَرَابِنِي دَهْرٌ يَرِيبُ
 وَهَرَّتَنِي لِغَيْبَتِكَ الْكَلِيبُ
 وَإِنْ وَغَرَّتْ مِنْ الْغَيْظِ الْقُلُوبُ⁽¹⁾

طَرِبْتَ وَأَنْتَ أحياناً طَرُوبُ
 عَسَى الْكَرْبُ الَّذِي أَمْسَيْتُ فِيهِ
 فَيَأْمَنُ خَائِفٌ وَيُفَكُّ عَانِ
 وَقَدْ أَبْقَى الْحَوَادِثُ مِنْكَ رُكْناً
 عَلَى أَنَّ الْمَنِيَّةَ قَدْ تَوَافِي
 يُجِدُ النَّأْيُ ذِكْرَكَ فِي فَوَادِي
 وَقَدْ عَلِمْتَ سُليْمِي أَنَّ عَوْدِي
 وَأَنَّ خَلِيقَتِي كَرَمٌ وَأَتِي
 أَعِينُ عَلَى مَكَارِمِهَا وَأَغْشَى
 وَأَتِي فِي الْعِظَائِمِ ذُو غَنَاءِ
 وَأَتِي لَا يَخَافُ الْغَدَرَ جَارِي
 وَكَمْ مِنْ صَاحِبٍ قَدْ بَانَ عَنِّي
 فَلَمْ أَبْدِ الَّذِي تَحْنُو ضُلُوعِي
 وَيَشْمَتُ كَاشِحٌ وَيَظُنُّ أَنَّي
 فَبَعْدَكَ سَدَّتِ الْأَعْدَاءُ طُرُقاً
 وَأَنْكَرْتَ الزَّمَانَ وَكُلَّ أَهْلِي
 وَكُنْتُ تُقَطِّعُ الْأَبْصَارُ دُونِي

حمل الشاعر في الأبيات السابقة الأفعال المضارعة والماضية الكثير من الدلالات في محاولة لتوصيل تجربته الشعرية إلى المتلقي، حيث عمد بصورة ملموسة إلى تكثيف حضور الأفعال في نصه، وهو ما تتطلبه هذه المواقف، وقد بلغت الأفعال المضارعة في النص ثلاثة وعشرين فعلاً مما شكل نسبة عالية لحضور هذه الأفعال، مقابل سبعة عشر فعلاً ماضياً . فزيادة نسبة الأفعال المضارعة عن الأفعال الماضية لها دلالة واضحة من حيث ارتباط النص بزمان الإنتاج

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص227).

أو الكتابة، وأن موضوع النص هو قصد الشاعر وليس ما مضى من الأحداث على أن للأفعال الماضية دلالة أخرى حيث استعملها الشاعر كوسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة⁽¹⁾. لقد مثلت الأفعال المضارعة في النص وعاءً دلاليًا يموج بكافة أنواع المعاناة التي رسمها الشاعر في عباراته وأودعها نسيج نصه . فمن خصوصيات الفعل المضارع أنه "يجعل النص يختزن طاقته وتجربته القابلة للتجدد مع كل قراءة ، فإذا ما كان الفعل في سياق التعبير عن المعاناة تصبح المعاناة مستمرة"⁽²⁾. وهو ما نلمسه في نص الشاعر الذي يدفع المتلقي لاستشعار موقف الشاعر داخل سجنه.

كما أن المزج بين الأفعال في النص الواحد هو "بعث للحركة وموت للركود، هو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث، وبالتالي يظل العمل الفني قلقاً نتيجة هذا الانتقال المحسوب بين الأزمنة فالزمن في بنية النص ليس زمن صيغة فقط بل يتحول كثيراً إلى دلالات يفرزها السياق النصي"⁽³⁾.

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال المشتقات في خطابهم الشعري، ومن أمثلة استعمال المشتقات قول الشاعر عمرو بن الأطنابة الخزرجي (من الكامل) :

بَدُّوْا بِحَقِّ اللَّهِ ثُمَّ النَّائِلِ	إِنِّي مِنَ الْقَوْمِ الَّذِينَ إِذَا انْتَدَوْا
وَالْحَاشِدِينَ عَلَى طَعَامِ النَّازِلِ	الْمَانِعِينَ مِنَ الْخَنَاجِرَاتِهِمْ
وَالْمُلْحَقِينَ سُيُوفَهُمْ بِالنَّابِلِ	وَالْمُدْرِكِينَ عَدُوَّهُمْ بِدُخُولِهِمْ
وَالنَّازِلِينَ لِضَرْبِ كُلِّ مَنَازِلِ	وَالْخَالِطِينَ فَقِيْرَهُمْ بَغْنِيهِمْ
وَالْبَازِلِينَ عَطَاءَهُمْ لِلْسَائِلِ	وَالضَّارِبِينَ الْكَبِشَ يَبْرُقُ بِيضُهُ
ضَرْبَ الْمُهْجَهَجِ عَنِ حِيَاضِ النَّاهِلِ	وَالْقَائِلِينَ تَعَنَّتُوا أَقْرَانَكُمْ
إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْ وَرَاءِ الْوَائِلِ	

(1) ينظر ، عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص 63 ، 64).

(2) آل قاسم ، أساليب الوصف والتصوير (ص75).

(3) الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (ص70).

والقائلين فلا يُعابُ خَطِيْبُهُمْ يومَ المُقامةِ بالكلامِ الفاصلِ⁽¹⁾

من الملاحظ في القصيدة ارتفاع تواتر اسم الفاعل وهيمنته على النص، لأنه يناسب طبيعة الموقف والتجربة الشعورية المتسمة بالفخر، وتعداد المناقب والمزايا من جود وكرم وشجاعة حيث شكلت هذه الأسماء بنية درامية تكوّن منها النسيج النصي، و يقوم البناء الدرامي على توالى الأحداث النابعة من الأفعال التي أُشتق منها اسم الفاعل، المعتمدة على النمو والتطور والتجديد، فهذه القصيدة تمثل أسمى معاني الفخر بالنفس والقبيلة . فقد عبّر الشاعر في قصيدته عن قيم ثابتة ومتجددة ومستمرة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بقومه .

فاسم الفاعل هنا يمثل بؤرة النص المركزية ، التي تتمحور حولها الدلالات والمعاني، (فالمنايعين والحاشدين، والعاطفين ... إلى غير ذلك) من أسماء الفاعل المتوالية، شكّلت بتجمعها البنية التركيبية للنص، حيث ارتبطت ببعضها البعض ارتباطاً عضوياً متسلسلاً، شكل ظاهرة أسلوبية مميزة وفريدة اتكأت في أساسها على الفعل الأصلي ، التي جاء بها الشاعر في أوائل أشطاره حيث كون جملاً نمطية متكررة أسهمت بشكل أساسي في بناء الصرح التركيبي للقصيدة، مما منح القصيدة النمو والتطور في الحدث من جهة الأفعال، ومنحها أيضاً ثبوت الصفة وملازمتها من جهة الأسماء، حيث شكلت زيادات المبنى على الأفعال الأصلية زيادة في المعاني، مما أكسبها زيادات جمّة في الدلالات . فبروز اسم الفاعل بهذه الكثرة المطلقة في النص يُعدّ مكافئاً فنياً لعمق التجربة الشعورية وصدقها عند الشاعر في تدفق مشاعر إعجابه اللامتناهي بقومه الذين حازوا أحسن الصفات، من خلال أعمالهم التي لا يستطيعها إلا شجاع كريم .

ومن أمثلة استعمال المشتقات في تشكيل خطاب شعري يموج بكافة أنواع الحزن، واللوعة والأسى، في حماسة ابن الشجري، قول الشاعرة فارعة بنت شداد المُرّيّة ترثي أخاها (من البسيط) :

شَهادُ أُنديّةٍ، رَفاعُ أُلويّةٍ سَدادُ أوهيّةٍ، فَتاحُ أسَدادِ
نَحارُ راغيّةٍ، قَتالُ طاغيّةٍ حلالُ رابيّةٍ، فَتاكُ أقيادِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص213).

قوَالٌ مُحْكَمَةٌ، نَقَاضٌ مُبْرَمَةٌ فَرَّاجٌ مَبْهَمَةٌ طَلَّاعٌ أَنْجَادٌ⁽¹⁾

فتوالي صيغ المبالغة التي على وزن (فَعَال) كَوْنٌ تركيباً ذا وجهين من الفعل والاسم مما أكد الحدث وأثبت الصفة مضاعفة، حيث أن بناء الصيغة جاء من الفعل (فعل)، حيث تجاوز التركيب هذا النمط إلى صيغة المبالغة بزيادات كبيرة في المبنى قابلها زيادات في المعنى ، مما أثرى الدلالة، ولفت انتباه المتلقي إلي دور هذا التركيب في بناء النص، حيث بلغت كلمات هذا التركيب نصف كلمات النص، مما يدفع المتلقي إلى إمعان النظر في هذا التركيب لتوالي ذكره في النص، فاستعمال صيغة المبالغة في التعبير أبلغ من استعمال الفعل واسم الفاعل . وهذا الاستعمال لصيغ المبالغة "يُوحى بالرغبة الجامحة في التعبير عن المزيد من المبالغة في توكيد المعاني دلاليّاً وفي تكثير المباني صوتياً ذلك أن الزيادة في المباني الصرفية إن لم يترتب عليها تغير في المعاني يترتب عليها في الغالب توكيد لهذه المعاني، وهذا التوكيد يسهم بلا شك في إبراز الحالة الانفعالية الطاغية على هذا النص"⁽²⁾.

إن الكثرة المطلقة والمهيمنة على النص لهذا التركيب يعد استجابة "الرغبة الشاعرة الملحة في تأكيد أن ما تدل عليه هذه المشتقات من قيم الإقدام والكرم والأصالة والسيادة كانت في شخص مرثيا أفعالاً دائمة دوام تجدد وتكرر ونشاط وحيوية"⁽³⁾.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر (ص94).

(3) المرجع السابق ، ص96.

ثانياً : الجملة الاسمية

لجأ شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل نسيجهم الشعري إلى استقطاب الأسماء، حيث كان لها حضور مميز في قصائدهم، فالتركيب الاسمية تحمل في طياتها ومضامينها معالم الثبات والاستقرار، لذلك كُثِرَ هذا النوع من التراكيب في حماسيات ابن الشجري . فالجملة الاسمية أو التراكيب الاسمية بكافة أنواعها وأشكالها يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن، و يصلح للدلالة على عدم التجدد و إعطائه لوناً من الثبات⁽¹⁾. فغياب عنصر الزمن من الأسماء يمنحها دلالة الثبات والاستقرار والاستمرار على وضع معين⁽²⁾. وأما الجملة الاسمية فقد وظفها شعراء الحماسة الشجرية بدرجة أقل شيوعاً، وقد جاءت لتصور الحالة النفسية والمعنوية المتأزمة والشاكية للشاعر نتيجة تجربة شعورية معينة ، فالجملة الاسمية بطبيعتها تدل على الثبات و الدوام.

ومن التراكيب الاسمية التي وردت في شعر شعراء الحماسة الشجرية قول النميري (من

الطويل) :

وبيضاء مكسالٍ لعوبٍ خريدةٍ لذيذٌ ليل التمام التزمها
كأنّ وميض البرق بيني وبينها إذا حان من بعض البيوت ابتسامها⁽³⁾

فقد منح توالى التراكيب الاسمية النص مزيداً من الثبات والاستقرار ، حيث منح الشاعر محبوبته أوصافاً ثابتة لا تتغير، فقد ارتكز النص على الأسماء التي تقوم بمهمة الوصف ونقل الصورة الواقعية للمتلقى، فالنص يحمل صفات ثابتة ومظاهر جمال عددها الشاعر بأسماء نكرة متتالية بدون روابط يناسب طبيعة الموقف ، وهذا النمط الأسلوبي في بناء هذا النوع من الجمل الاسمية مكثّف الحضور في حماسيات ابن الشجري ويناسب النصوص التي تتناول الوصف والغزل .

ومثله قول الأعشى (من البسيط) :

(1) ينظر ، درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (ص 153).

(2) عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص145).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص674).

كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رِيثٌ ، وَلَا عَجَلُ
عَرَاءٌ ، فُرْعَاءٌ ، مَضْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ⁽¹⁾

ومن التراكيب الاسمية في حماسة ابن الشجري قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل):

إِذَا مَاتَ مَنْ سِيدٍ قَامَ بَعْدَهُ نَظِيرُ لَهُ ، يَغْنِي غِنَاهُ وَيُخْلِفُ
وَإِنِّي لِأَقْرِي الضَّيْفَ ، قَبْلَ سَأْأَلِهِ وَأَطْعَنُ قَدَمًا ، وَالْأَسْنَةَ تَرَعِفُ
وَإِنِّي لِأُخْزِي أَنْ تَرَى بِي بَطْنَةَ وَجَارَاتٍ بَيْتِي طَاوِيَاتٍ ، وَنَحْفُ
وَإِنِّي لِأُعْشِي أَبْعَدَ الْحَيِّ جَفْنَتِي إِذَا حَرَكَ الْأَطْنَابَ نَكْبَاءَ حَرْجَفُ
وَإِنِّي لِأُعْطِي سَائِلِي ، وَلِزَيْمًا أَكَلْفُ مَا لَا أَسْتَطِيعُ ، فَأَكَلْفُ⁽²⁾

فقد شكلت الجملة الاسمية من إن واسمها مرتكزاً أساسياً قامت عليه القصيدة، مثلت نواة لكافة المعاني التي يمدح بها الشاعر نفسه وقومه ويفخر بها، فتواتر هذا التركيب الاسمي أربع مرات في أماكن محددة من الأبيات يبرز البناء التركيبي للقصيدة كأنها مجموعة مشاهد يجسدها الشاعر للمتلقي عياناً.

ومن التراكيب الاسمية أيضاً قول الشاعر سُحَيْمُ بْنُ وَثِيلِ الرِّيَّاحِي (من الطويل) :

وَنَحْنُ كَسَوْنَا هَامَةً ابْنَ خُوَيْلِدٍ حُسَامًا إِذَا مَا صَادَفَ الْعِظَمَ صَمَّمَا
وَنَحْنُ تَرَكْنَا فِي مَجَرِّ جِيَادِنَا عُيَيْدَةً لَحْمًا بِالْقَنَا مُتَقَسَّمَا
وَنَحْنُ كَسَوْنَا الْمَرْءَ عَمْرًا مُهَنْدًا رَقِيقَ النَّوَاحِي كَالْعَقِيقَةِ مِجْدَمَا
وَنَحْنُ تَرَكْنَا عَامِرًا بَعْدَ مَا هَوَى يُعَالِجُ فِينَا الْقِدَّ حَوْلًا مُجَرَّمَا⁽³⁾

فقد شكل المبتدأ "نحن" المتبوع بالخبر الجملة الفعلية، ظاهرة بارزة قرر الشاعر من خلالها معاني عدة كالقوة والشجاعة والجد والكرم، حيث أسهم هذا التركيب الاسمي في إثبات الأوصاف التي أرادها الشاعر وقررها في ثنايا نصه، من خلال البدء بالاسم كنقطة انطلاق

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص657).

(2) المرجع السابق ، ص52.

(3) المرجع نفسه ، ص96.

جاءت بعده الأوصاف أو الكلام الذي أراد الشاعر أن يُخبر عنه وهو ما جاء مطرداً في النص الشعري السابق .

ومنه أيضاً قول الشاعر أبي علي الضرير (من الطويل) :

جَزَى اللهُ عَنِي آلَ خَاقَانَ إِنهَمُ أَطَالُوا لِسَانِي بِالثَّنَاءِ وَبِالشُّكْرِ
هُمُ اسْتَعْتَبُوا لِي الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ سَاخِطٌ فَأَعْتَبَنِي بِالكِرِهِ مِنْهُ وَبِالصُّغْرِ
وَهُم نَوَّهُوا وَمَدُّوا إِلَى العِلا يَدَيَّ وَأَحْيَوْا كُلَّ مَا مَاتَ مِنْ ذِكْرِي
وَهُم عَرَّفُونِي قَدْرَ نَفْسِي وَعَظَّمُوا بِإِحْسَانِهِمْ مَا صَغَّرَ النَّاسُ مِنْ أَمْرِي (1)

ومن الظواهر التركيبية التي اجتمع فيها استعمال التراكيب الاسمية ودمجها بالتراكيب الفعلية استخدام الأفعال المتعدية لمفعولين، وما تغيره في صيغة التركيب الاسمي بتغيير المبتدأ إلى مفعول أول، وتغيير الخبر إلى مفعول ثان، وهو ما نلمسه في قول الشاعر (من السريع):

أَحْسِبْتُ أَرْضَ اللهِ ضَيِّقَةً عَنِّي فَأَرْضُ اللهِ لَمْ تَضِيقِ
وَوَظَّنْتُني فِقْعاً بِقِرْقَرَةٍ فَوَطِئْتُني وَطْئاً عَلَى حَاقِ (2)

حيث عبر الشاعر عما يدور بخاطره بطريق الحوار المستمد من التجربة الشعورية للشاعر الذي يمكن التعبير عنها بالعتاب، حيث الصراع النفسي الذي ألمَّ بالشاعر، مع الشعور بالنقص الذي يعتريه وضآلة مكانته بعد أن تغير عليه صاحبه، حيث استخدم الشاعر هذه الأفعال للدلالة على التصور والتجديد في الحدث وهو ما سلب البنية التركيبية الاسمية خاصيتها من ثبوت الوصف والاستقرار، فقد وفق الشاعر في استعمال هذه التراكيب للتعبير عن جوه النفسي .

وقد أكد الشاعر على معانيه في البيتين أيضاً من خلال استعمال تركيبين فعليين آخرين أحدهما منفي والثاني مُؤكّد للتعبير عن الحدث المقرون بالزمن الماضي وللتعبير عن حالته النفسية إزاء حالة الإقصاء التي يعانيتها.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص410).

(2) المرجع السابق ، ص263.

وقد يحمل الاسم في طياته ارتباطاً غير مباشر بالزمن من خلال "احتوائه على قيد زمني كفعل ناسخ أو ظرف زمان فيصبح التركيب متحركاً لاحتوائه على عنصر الزمن"⁽¹⁾ . حيث يمنح هذا السياق الزمني النص، النمو والحركة والتطور، مما يبرز النص في صورة حركية مقررة الأوصاف مستقرة المعاني، وهو ما نلمسه في قول الشاعر إبراهيم بن المهدي (من المتقارب):

وكنت أحيى بإخاء الزمان فلما نبأ صرت حرباً عوانا
وكنت أعدك للنائبات فها أنا أطلب منك الأمانا
وكنت أدم إليك الزمان فأصبحت فيك أدم الزمانا⁽²⁾

فقد منح الشاعر تراكيبه الاسمية زمناً ماضياً استمدته من الأفعال الناسخة التي تواتر ظهورها في النص وجاء بعضها مكرراً في أوائل الأقطار، وهو ما أبرز غرض اللوم والعتاب بصورة درامية تتوالى من خلالها الأحداث، من خلال المقابلة التي أجراها الشاعر في أبياته (كنت أحيى، صرت حرباً، أعدك للنائبات، أطلب منك الأمانا، أدم إليك، فأصبحت فيك أدم)، فقد تعاضت الأسماء وما تقرره من صفات ثابتة مستقرة مع الزمن الذي منحه لها الأفعال الناسخة في إبراز تجربة الشاعر وعاطفته داعية المتلقي للتماهي واستحضار تلك الصورة من خلال المقارنة الضدية .

ومنه قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل):

وقلت لقلبي حين خف به الهوى وكاد من الوجد المبين يطيير
وأصبح أعلام الأحبة دونها من الأرض غول نازح ومسير
وأصبحت نجدى الهوى منهم النوى أزيد اشتياقاً أن يحن بعير⁽⁴⁾

(1) عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص145).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص286).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائلها .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص550).

فقد عمد الشاعر إلى الفعل الناسخ أصبح في إثبات معاني الوجد والهيام للمحبوبة واشتياقه إليها مما منح النص بعداً نفسياً أكبر من خلال الفعل الناسخ الذي يدل على زمن انقضاء الحب وشوق الشاعر في رجوعه.

ثالثاً : التقديم والتأخير

يُعدُّ التقديم والتأخير إحدى أهم الظواهر الأسلوبية لما يمنحه للنص من بهاء ورونق ويكسب اللغة الشعرية مُزية تجعلها متفردة عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، فالتقديم والتأخير يجذب المتلقي ويجعله يمعن النظر فيه، مما يكسب النص تأويلات عدة عند كل قراءة جديدة ويمنح النص الحيوية والتجدد .

والتقديم والتأخير من أهم ما عني به العرب القدماء في حديثهم وأُفرد له المؤلفون الأبواب في مؤلفاتهم لأن العرب "إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى" (1).

إن التركيب غير المألوف والملتزم بقواعد النحو ، يمنح النص جمالاً لا نهائياً، جمالاً يتجدد عند كل قراءة، جمالاً من شأنه أسر لب المتلقي والتأثير فيه، فالتقديم والتأخير "باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصريف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا يزال شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان" (2).

والتقديم والتأخير في ألفاظ الجمل يغير في دلالة الجملة حيث يمنح الألفاظ مواقع غير مواقعها الأصلية، فهو تغير في "النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى آخر" (3). أي هو تغير في النسق المثالي للجملة لتحقيق الجمال في النص من جهة والتأثير على المتلقي من جهة أخرى . فالأصل في الجمل العربية خضوعها لقانون موحد منظم تنتظم فيه أجزؤها حسب القوانين والأعراف النحوية بحيث يظهر التركيب اللغوي بناءً منظماً

(1) سيبويه ، الكتاب (ج1/34).

(2) الجرجاني ، دلائل الإعجاز (ص106).

(3) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص331).

كاملاً، فالتركيب الاسمية مثلاً تبدأ بالمبتدأ يتلوه الخبر، فحق الصدارة في الكلام للمبتدأ وكذلك الجمل الفعلية تبدأ بالفعل ثم الفاعل . ولكنه قد يطرأ على النظام ما يقتضي التغيير والتبديل في مواقع الألفاظ، أي تغيير نسق الجملة المثالي لتحقيق غايات جمالية في النصوص الشعرية وهذا الخروج عن المألوف يمثل "خروجاً عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"⁽¹⁾.

فالتقديم والتأخير يغني التجربة الشعرية ويجعلها ذات أثر فعال "يمثل عاملاً مهماً في إغناء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانزياح اللغوي"⁽²⁾.

ومن هنا يمكن أن نستدل على أن أي تغيير يطرأ على "التركيب في الجملة ذو أثر كبير على الدلالة، إذ تعتمد القرائن المعطاة إلى فتح مغاليق النص، وإيجاد دلالة جديدة تكسب النص روحاً جديدة وتصوراً فنياً وإبداعاً متميزاً يترك وقعاً في نفس المتلقي"⁽³⁾.

والتقديم والتأخير له وظيفة هامة داخل النص الأدبي إذ تقوم هذه الوظيفة على منح النص عنصر "المفاجأة"⁽⁴⁾، المتولدة من الاستعمال غير المألوف للغة بحيث تصدم القارئ وتجعله يسعى لاستنتاج الدلالات الكامنة وراء هذا التغيير. لذلك يمكن عدّ التقديم والتأخير أحد أهم السمات الأسلوبية حيث أنه يتم استعماله لتشكيل لغة فنية للخطابات الشعرية، مما يضيف عليها مزيداً من الإبداع، وقدرة على التعبير الدقيق، والتصوير المؤثر .

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص329).

(2) الزيود ، دلالات الانزياح (ص164).

(3) الرشود ، شعر المرقشيين دراسة أسلوبية (ص78).

(4) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص85).

فالمهتم بتحليل النصوص، وسعيه الدائم إلى فتح مغاليقها واستجلاء دلالاتها لا بد له أن يخضع التقديم والتأخير لدراسته، فلا شك أن ثمة ارتباطاً وثيقاً بين التقديم والتأخير من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى، ويتجلى هذا الارتباط الوثيق في رحاب جماليات التلقي⁽¹⁾.

إن الاستعمال اليومي للتراكيب في صور متعارف عليها يجعلها مبتذلة قد فقدت بريقها ولمعانها فأصبحت مألوفاً على السماع لذلك وجب على الأديب تشكيل خطابه باستعمال هذا الأسلوب لشد انتباه المتلقي والتأثير فيه "إن هناك ترتيباً معتاداً مبتدلاً يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو : إبراز كلمة من الكلمات لتوجه التقات السامع إليها"⁽²⁾.

إن لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه هو ثمرة هذا الأسلوب حيث يكون هذا التأثير مرتبطاً بالدلالات التي يفرزها الأسلوب داخل النص، فالكلمات " المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وإن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"⁽³⁾.

والمطلع على حماسة ابن الشجري يلاحظ أن لهذه السمة الأسلوبية تردداً واضحاً، وكبيراً كان له عظيم الأثر في إنتاج الدلالة وتحقيق القيم الجمالية للنصوص .

ومن صور التقديم والتأخير :

تقديم المفعول به على الفاعل

إن الأصل في ترتيب الجمل الفعلية البدء بالفعل يليه الفاعل، فالمفعول به وهذا هو النمط التقليدي للجملة الفعلية ولكن قد يلجأ الشاعر في تشكيل خطابه الشعري إلى غير ذلك فيقدم المفعول به ويجعل له الصدارة في الكلام لأغراض جمالية، وإبراز قيمة المفعول به ومكانته. ومن ذلك قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

(1) شلبي ، في صحبة النص (ص280).

(2) فندريس ، اللغة (ص280).

(3) راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي (ص220).

الله فَاتَّقِيهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ وَإِذَا حَلَفْتَ مُمَارِيًّا فَتَحَأْسَلِ
وَالضَّيْفَ أَكْرَمَهُ فَإِنْ مَيَّبْتَهُ حَقٌّ وَلَا تَكُ لُغْنَةً لِلنُّزْلِ (1)

قدم الشاعر لفظ الجلالة الله الذي موقعه الإعرابي مفعول به في إطار وصيته لابنه لأن في تقديم لفظ الجلالة تعظيماً للذات الإلهية ، وتقديم ما يشمل مخافة الله عز وجل، وفي هذا لفت للانتباه ودعوة للتقيد والالتزام بالتعاليم الإلهية، كما قدم الشاعر المفعول به الضيف في بداية الشطر الثاني لبيان أهمية ومنزلة الضيف حيث ارتبط الضيف بخصلة كريمة عند العرب وهي الكرم والجود فقدم الضيف للاهتمام والعناية به .

ومن صور تقديم المفعول به، قول الشاعر الحسين بن مطير الأسيدي (من الطويل):

أَتَهْجُرُ بَيْتاً بِالْحَجَارِ تَكَنَّفَتْ جَوَانِبُهُ الْأَعْدَاءُ أَمْ أَنْتَ زَائِرُهُ؟ (2)

حيث قدم الشاعر المفعول به (جوانبُهُ) على الفاعل (الأعداء) لقيمة جمالية تركت أثراً كبيراً في النص وهي بيان كثرة الأعداء والواشين وترصدهم بالشاعر، فقدم الشاعر المفعول به لبيان ما يعانیه في سبيل لقاء محبوبته في إطار خطابه لنفسه .

تقديم الجار والمجرور

يأتي تقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور لأغراض جمالية كثيرة منها العناية والاهتمام بالعنصر المقدم، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل):

وَنَحْنُ وَقَفْنَا بِالْمُثَقَّرِ مَوْقِئاً كَرِيماً تَرَى الْفُرْسَانَ مِنْ طَعْنِهِ قُعْسَا
بِخَيْلٍ عَلَيْهَا جِنَّةٌ عَبْقَرِيَّةٌ وَفَتِيَانُ حَرْبٍ لَا تَرَى فِيهِمْ نِكْسَا (3)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص516.

(3) المرجع نفسه ، ص15.

فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور (من طعنه) على الحال (قعسا) لبيان شدة الطعن وهينته وما يتركه من قتل في الأعداء ليدلل على الشجاعة والقوة والإقدام، كما قدم شبه الجملة المكونة من (فيهم) على المفعول به لبيان اختصاص القتل في الأعداء فقط .

ومن صور تقديم الجار والمجرور على الجملة الاسمية قول الشاعر عنتر بن شداد العبسي (من الوافر):

وخيلٍ قد زحفتُ لها بخيلٍ عليها الأسد تَهْتَصِرُ اهْتصاراً⁽¹⁾

فقد جاء تقديم الجار والمجرور على الجملة الاسمية ليفيد التخصيص، والتأكيد على القوة والشجاعة وعدم الرهبة في رؤية الجيوش أو مواجهتها، حيث تعمل هذه التراكيب وهذا التقديم والتأخير، على إعمال الفكر في استجلاء المعاني التي أراد الشاعر تأكيدها، لذلك عني بها وقدمها .

ومن صور تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية، قول الشاعر أبي الجويرية العنزي (من الطويل) :

بهم يجبرُ الله الكسير ويطلقُ الـ أسيرَ ويُنجي من عظام البوائق⁽²⁾

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به لتعظيم قومه الذين يخصهم بالمدح وبيان فضلهم على سائر الناس .

تقديم الظرف

استعان شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطابهم الشعري بتقديم شبه الجملة الظرفية كونه أحد ألوان التقديم والتأخير التي يترتب عليها بروز معالم الجمال في النص، ومن صور تقديم ظرف الزمان قول الشاعر الحسين بن مطير الأسيدي (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص26).

(2) المرجع السابق ، ص356.

وقد مات قبلي أولُ الحبِّ فانقضى ولو ميتٌ أضحى الحبُّ قد مات آخِرُهُ⁽¹⁾
فقد قدّم الشاعر ظرف الزمان (قبلي) على الفاعل (أول الحب) ، فالشاعر بهذا التقديم يريد لفت
انتباه المتلقي إلى أنه يحب محبوبته بشدة، وهو ما يؤكد الشرط الثاني ، الذي دَعَمه الشاعر
بأسلوب الشرط فلو مات الشاعر مات آخر الحب .

ومن صورهِ أيضاً قول زهير بن أبي سلمى (من البسيط) :

مَنْ يَلِقَ يَوْمًا عَلَى عِلَاتِهِ هَرَمًا يَلِقَ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقًا⁽²⁾
حيث تقدم ظرف الزمان يوماً على المفعول به هرمًا، وأفاد هذا التقديم للظرف عموم الأيام ففي
أي يوم أي في كل الأيام تجد هذا الشخص موفور السماحة، شديد الكرم، ذا أخلاق عالية
كريمة. فقد خصص الشاعر من خلال هذا التقديم صفة الكرم لممدوحه .

ومن صور تقدّم ظرف المكان قول الشاعر بشر بن أبي خازم (من الوافر):

وَحَوْلِي مِنْ بَنِي أَسَدٍ عَدِيدٌ مُبِينٌ بَيْنَ شُوبَانَ وَشَيْبِ⁽³⁾
حيث تقدمت شبه الجملة الظرفية (حولي) على المبتدأ (عديد) لبيان كثرة الشبان والشيوخ
الملتقين حول الشاعر وهو ما يبرز اعتداد الشاعر بنفسه والتفاف الشبان والشيوخ حوله لشجاعته
وصواب رأيه .

ومنه أيضاً قول الشاعر الرضي (من الخفيف) :

إِنَّ طَيْفَ الْخِيَالِ زَارَ طُرُوقًا وَالْمَطَايَا بَيْنَ الْقَنَانِ فَتَّغِبْ
فَوْقَ أَكْوَارِهِنَّ أَنْضَاءَ شَوْقٍ طَرَبُوا بِالْغَرَامِ دُونَ الرِّكَبِ⁽⁴⁾
حيث تقدمت شبه الجملة الظرفية على المبتدأ النكرة (أنضاء) .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص517).

(2) المرجع السابق ، ص349.

(3) المرجع نفسه ، ص13.

(4) المرجع نفسه ، ص627.

تقديم المسند إليه

تقديم المسند إليه هو الأصل "فموقعه أن يتقدم على المسند في الجملة"⁽¹⁾. ولكنه قد يأتي في أحيان كثيرة مُبرزاً جماليات النص، يفيد دلالات سياقية تعمل على إغناء النص الشعري وهذا التقديم يعد إحدى السمات الأسلوبية الهامة التي "يستحسن بالمتكلم مراعاة جوانبها لتجد طريقها إلى نفس السامع، ليتم تهيئة الذهن، وقبولها قبولاً حسناً"⁽²⁾. ومن شواهد تقديم المسند إليه في حماسة ابن الشجري قول الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي (من الوافر) :

هُمُ ضَرَبُوا قَوَانِسَ خَيْلِ حُجْرٍ	بِجَنْبِ الرَّذِّهِ فِي يَوْمِ عَصِيبِ
وَهُمُ تَرَكُوا عُتَيْبَةَ فِي مَكْرٍ	بِطَعْنَةٍ لَا أَلْفَ وَلَا هَيْبِ
وَهُمُ تَرَكُوا غَدَاةَ بَنِي نُمَيْرٍ	شَرِيحًا بَيْنَ ضِباعٍ وَذَيْبِ
وَهُمُ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمِ	بِكَلِّ سُمَيْدَعٍ بَطْلٍ نَجِيبِ (3)

فالضمير (هم) مسند إليه متقدم، وهو في أصل المعنى فاعل، والفاعل أيضاً مسند إليه، ولكن هذا التقدّم أفاد تخصيص المعرفة بالمتحدّث عنه .

ومثله قول الشاعر أبو علي الضرير (من الطويل) :

جَزَى اللهُ عَنِي آلَ خَاقَانَ إِنهَمُ	أَطَالُوا لِسَانِي بِالنِّثَاءِ وَبِالشُّكْرِ
هُمُ اسْتَعْتَبُوا لِي الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ سَاخِطٌ	فَأَعْتَبَنِي بِالكَرهِ مِنْهُ وَبِالصُّغْرِ
وَهُمُ نَوَّهُوا وَمَدُّوا إِلَى العِلا	يَدَيَّ وَأَحْيَوْا كُلَّ مَا مَاتَ مِنْ ذِكْرِي
وَهُمُ عَرَّفُونِي قَدْرَ نَفْسِي وَعَظَّمُوا	بِإِحْسَانِهِمْ مَا صَغَّرَ النَّاسُ مِنْ أَمْرِي (4)

وقد يكون تقديم المسند إليه يفيد غرضاً بلاغياً جمالياً يزيد من أبهة الصورة الممنوحة والوصف المعطى كالتعظيم مثلاً في قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل) :

(1) سيبويه ، الكتاب (ج1/23).

(2) العامري ، التقديم والتأخير في القرآن الكريم (ص62).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص13).

(4) المرجع السابق ، ص410.

وَنَحْنُ وَقَفْنَا بِالْمُشَقَّرِ مَوْقِفًا كَرِيمًا تَرَى الْفُرْسَانَ مِنْ طَعْنِهِ قُعْسًا (1)

فقد قدّم الشاعر الضمير نحن في بداية أشطاره للفت الانتباه وتعظيم مكانة قومه وموقفهم الشجاع في يوم عصيب، حيث يشعر المتلقي أن هذا التقديم جاء مناسباً للمعنى الذي أرادته الشاعر وهو الفخر والحماسة .

إن ظاهرة التقديم والتأخير ألبست نصوص شعراء الحماسة الشجرية حلة فنية بهية، حرصوا من خلالها على إبراز مقدرتهم الشعرية ومهارتهم العالية في الصياغة، وتمكنهم من اللغة، حيث كثفوا دلالاتهم المستوحاة من التقديم والتأخير. وهذه "الدلالات في عمومها لا تخضع للتقعيد، ولا تنتظم بالتعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية، أو اللوحة الزيتية، تحبها أو تكرهها ثم لا تستطيع أن تُرجع هذا الحب وذلك الكره لسبب غير الذوق" (2).

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص15).

(2) حسان ، الأصول (ص317).

المبحث الثاني : الأساليب

التركيب الإنشائي هو التركيب الذي يبدعه صاحب النص ولم يفد "المخاطب أمراً تم إحداثه في زمن ماضٍ أو في زمن دائم، أو سيتم إحداثه في زمن آت" (1). و تنقسم الأساليب الإنشائية إلى قسمين رئيسيين هما الإنشاء الطلبي ، والإنشاء غير الطلبي .

وتتجلى جمالية التراكيب الإنشائية المنتشرة على مساحة واسعة من الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، بقدرة هذه التراكيب على إثارة انفعال المتلقي، وتحريك نفسه وتماهيه مع النصوص الشعرية ومبدعها، حيث تقوم هذه الأساليب على استدعاء المتلقي، ينتج عنه تفاعل كبير مما يمنح النص الحيوية والنشاط والتجدد.

أولاً : أساليب الإنشاء الطلبي

وهو ما تضمن طلباً غير حاصل وقت الطلب ويكون بالأمر، والنهي ، والاستفهام ، والتمني والنداء (2). وقد برزت أساليب الإنشاء الطلبي في قصائد شعراء الحماسة الأسلوبية، مكونة سمة أسلوبية جديرة بالدراسة، فقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية كافة هذه الأساليب على اختلاف أنواعها في توجيه خطاباتهم الشعرية ، ومن الأساليب الطلبية الإنشائية :

الأمر

الأمر هو " طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء والإلزام" (3). وله عدة صيغ هي فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر (4). ويخرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى عدة أغراض بلاغية، وقد برزت أساليب الأمر بصورة واضحة جلية في إطار النصح والإرشاد، حيث مثلت بنى ظاهرة ملفتة للنظر في قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

(1) المخزومي ، في النحو العربي (ص165).

(2) ينظر ، السبكي ، عروس الأفراح (ج1/69).

(3) غنيم ، علم الوصول الجميل (ص114).

(4) ينظر ، المرجع السابق ، ص114.

أَجْبِيْلُ إِنَّ أَبَاكَ كَارِبٌ يَوْمُهُ
أَوْصِيكَ إِيْصَاءَ امْرِئٍ لَكَ نَاصِحٍ
اللَّهُ فَاتَّقِهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ
وَالضَّيْفَ أَكْرَمَهُ فَإِنَّ مَبِيَّتَهُ
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الضَّيْفَ يُخْبِرُ أَهْلَهُ
وَأَثْرُكَ مَحَلَّ السَّوْءِ لَا تَنْزِلْ بِهِ
وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تُكُنْ مُتَحَشِّعًا
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ شَرٍّ فَاتَّبِعْهُ
وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فُؤَادِكَ مَرَّةً
فَإِذَا دُعِيَتْ إِلَى الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ
طَبِنِ بِرَيْبِ الدَّهْرِ غَيْرِ مُغْفَلِ
وَإِذَا حَلَفْتَ مُمَارِيًّا فَتَحَالَ
حَقٌّ وَلَا تَكُ لُغْنَةً لِلنُّزْلِ
بِمَبِيَّتِ لَيْلَتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْأَلِ
وَإِذَا نَبَا بِكَ مَنْزِلٌ فَتَحَوَّلِ
تَرْجُو الْفَوَاضِلَ عِنْدَ غَيْرِ الْمُفْضِلِ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ خَيْرٍ فَافْعَلِ
أَمْرَانِ فَاعْمِدْ لِلْأَعْفِ الْأَجْمَلِ⁽¹⁾

حيث اعتمد النص على أفعال الأمر الخارجة إلى النصيح والإرشاد في تكوين النسيج النصي إضافة إلى الأفعال المضارعة المسبوقة بالنهي، حيث شكل أسلوب النهي الذي هو في الواقع أمر بنية دلالية أخرى تعاضدت مع أفعال الأمر في تكوين خطاب شعري مميز .

ومنه قول الشاعر المُقَنَّع الكِنْدِيُّ (من الكامل) :

وَإِذَا رُزِقْتَ مِنَ النِّوَابِلِ نُورَةً
وَاسْتَبْقِهَا لِإِدْفَاعِ كُلِّ مُلَمَّةٍ
وَاحْلَمْ إِذَا جَهَلْتِ عَلَيَّ غَوَاثِهَا
وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ لَا تَكُونُ فَتَاهُمْ
فَإِذَا رُزِقْتَ مِنَ النِّوَابِلِ نُورَةً
وَاسْتَبْقِهَا لِإِدْفَاعِ كُلِّ مُلَمَّةٍ
وَاحْلَمْ إِذَا جَهَلْتِ عَلَيَّ غَوَاثِهَا
وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ لَا تَكُونُ فَتَاهُمْ
فَإِذَا رُزِقْتَ مِنَ النِّوَابِلِ نُورَةً
وَاسْتَبْقِهَا لِإِدْفَاعِ كُلِّ مُلَمَّةٍ
وَاحْلَمْ إِذَا جَهَلْتِ عَلَيَّ غَوَاثِهَا
وَاعْلَمْ بِأَنَّكَ لَا تَكُونُ فَتَاهُمْ⁽²⁾

فقد مثلت أفعال الأمر الخارجة إلى النصيح والإرشاد بؤرة مركزية تستند إليها تعاليم النص فجاءت أفعال الأمر متواترة في الأبيات والأشطار (امنح ، استبق ، ارفق ، طوع ، احلم ، اعلم) لتدل على ما يجب أن يكون عليه المرء ليسود قومه .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص488.

ومثله قول الشاعر الأصبط بن قريع السعدي (من المنسرح) :

إقْبَلْ مِنْ الدَّهْرِ مَا أَتَاكَ بِهِ مَنْ قَرَّ عَيْنًا بِعَيْنِهِ نَفَعَهُ
وَصِلْ حَبَالَ البَعِيدِ مَا وَصَلَ الحَبَّ لَ وَأَقْصِ القَرِيبَ إِنْ قَطَعَهُ
وَلَا تُعَادِ الفَقِيرَ عَلاكَ أَنْ تَرُ كَعَ يَوْمًا وَالدَّهْرُ قَدْ رَفَعَهُ⁽¹⁾

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية أفعال الأمر في تكوين الخطاب الشعري فتجاوزوا بذلك وظيفة أفعال الأمر كونه من الأساليب الإنشائية الطلبية إلى كونها "بنية توليدية، تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، وهذا المنتج يعتمد على تحول موضعي يخرج البنية عن (أصل المعنى) يتيح لها بإنتاج معان ليست من مهمتها الأصلية"⁽²⁾ وهو ما لمسناه في الأمثلة السابقة .

النهى

النهى : هو " طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقترن بلا الناهية"⁽³⁾. وهو كالأمر في الاستعلاء ، وللنهى أغراض بلاغية أخرى قد يخرج إليها.

ومن أساليب النهى الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر محمد بن عيسى بن طلحة بن عبد الله التميمي (من الوافر) :

وَلَا تَقْطَعْ أَحَا لَكَ عِنْدَ ذَنْبٍ فَإِنِ الذَّنْبَ يَغْفِرُهُ الكَرِيمُ
وَلَا تَعْجَلْ عَلَى أَحَدٍ بِظَلْمٍ فَإِنِ الظَّلْمَ مَرْتَعُهُ وَخِيمُ
وَلَا تَفْحَشْ وَإِنْ مَلَأْتَ غَيْظًا لى أَحَدٍ فَإِنِ الفُحْشَ لُومُ⁽⁴⁾

فقد مثل أسلوب النهى المكون من الفعل المضارع المسبوق بلا الناهية، والمكرر في أوائل الأقطار بنية مركزية استند إليها الشاعر في لفت نظر المتلقي، وحمل هذا الأسلوب دلالات

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص473).

(2) عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى (ص293).

(3) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص36).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص470).

كثيرة، حيث تجاوز الشاعر دلالة أسلوب النهي الحقيقية ليحمله دلالات النصح والإرشاد وحب الخير .

ومنه قول الشاعر يزيد بن حَبَاء التميمي (من الطويل) :

دعي اللومَ إنَّ العيشَ ليس بدائم ولا تعجلي باللومِ يا أمَّ عاصمٍ
ولا تعذِّلينا في الهديةِ إنما تكونُ الهدايا من فضولِ الغنائمِ⁽¹⁾

فأساليب النهي الواردة في النص (لا تعجلي، لا تعذِّلينا) تحمل في طياتها التماس الزوج من زوجه عدم اللوم، وهذان الأسلوبان يبرزان ما يعانيه الشاعر جراء هذا اللوم .

ومنه قول الشاعر عامر بن عمرو النُّبَّارِيُّ لامرأته (من الطويل) :

خُذِي العفوَ مني تستديمي مودتي ولا تنطقي في سؤرتي حين أغضبُ
ولا ولا تنقريني نقرِك الدُّفِّ مرَّةً فإنك لا تدريين كيف المغيبُ
فإنِّي وجدْتُ الغيظَ في الصدرِ والأذى إذا طال يمحو كُـلُّ وُدٍ فيذهبُ⁽²⁾

الاستفهام

الاستفهام هو : "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة مخصوصة"⁽³⁾. ويخرج الاستفهام إلى معان بلاغية عديدة، وهو أحد أهم الأساليب الإنشائية الطلبية الذي يمنح بنية النص قيمة إيجائية كبيرة، وما يتركه من جمال على النصوص الشعرية فالاستفهام "أوفر أساليب الكلام معانياً، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير، وحيث يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع، فإذا صحَّ القول: إن للكلام قمة عليا في البلاغة، كان أسلوب الاستفهام محتلاً أعلى مكان في تلك القمة"⁽⁴⁾.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 219).

(2) المرجع السابق، ص 239.

(3) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص 41).

(4) حسين ، فن البلاغة (ص 145 ، 146).

وفي استعمال الاستفهام غير الحقيقي أي الخارج إلى معان أخرى ، كسر لقيود اللغة في التعبير عن مكونات الصدر، ومواقع الآهات والتوجع ، وتمثيل الحالات النفسية التي يمرّ بها المبدع وهو بذلك يُغني التجربة الشعرية، ويثير في نفس المتلقي مشاعر مختلفة هي "ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والتوجع"⁽¹⁾.

وللاستفهام دلالات كبرى وأهمية عظيمة خاصة عند وقوعه في مقدمات القصائد الشعرية حيث تمثل بنية الاستفهام عتبة أولية للولوج إلى النص من خلال لفت نظر المتلقي ودفعه للتفكير وإعمال فكره، مما يساعد على تماهي المتلقي مع العمل الأدبي شكلاً ومضموناً، وجعله يعيش تجربة الشاعر وجدانياً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام أساليب الاستفهام في خطابهم الشعري، وحملوه الكثير من الدلالات التي انثالت في ثنايا قصائدهم ومن ذلك قول الشاعرة كبشة بنت الشيطان الكندية (من الخفيف) :

أتمطت بك الركاب أبيت الأ — عن حَتَّى وَقَعْتَ فِي الْأَقْتَالِ
أَكْرِيْمُ فَأَنْتِ أَكْرَمُ مَنْ ضَمَّ — ثُ حَصَانٌ وَمَنْ مَشَى فِي النَّعَالِ
أَجْوَادٌ فَأَنْتِ أَجْوَدُ مَنْ سِي — لِ تَدَاعَى مِنْ مُسْبِلِ هَطَّالِ
أَشْجَاعٌ فَأَنْتِ أَشْجَعُ مَنْ لِي — ثِ هَمُوسِ السُّرَى أَبِي أَشْبَالِ⁽²⁾

حيث مثل أسلوب الاستفهام بالهمزة بؤرة مركزية استندت إليها الشاعرة في توصيل دلالاتها وتقجعها على أخيها، حيث كررت بنية الاستفهام في أوائل أبيات قصيدتها للفت النظر، ودفع المتلقي إلى التصديق، و الإحساس بما تشعر به، لبيان مدى الفاجعة التي ألمت بها .

ومن أساليب الاستفهام قول الشاعر بكر بن النُّطَّاح (من الوافر) :

مَلَأْتُ يَدِي مِنَ الدُّنْيَا مِرَاراً — فَمَا ظَمِعَ الْعَوَائِلُ فِي افْتِصَادِي

(1) السامرائي ، في لغة الشعر (ص59).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص305).

وَلَا وَجَبَتْ عَلَيَّ زَكَاةُ مَالٍ وَهَلْ تَجِبُ الزَّكَاةُ عَلَى جَوَادٍ (1)

استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام في آخر قصيدته لبيان مدى جوده وكرمه دافعاً المتلقي إلى تصديق الحكم الذي منحه لنفسه فلا زكاة على الجواد الكريم، والشاعر منكر أيضاً كلام من يدعو لتأدية الزكاة، فالجواد ما بلغ ماله يوماً نصاباً .

ومنه قول الشاعر هُمَامُ بن مُرَّة الشيباني (من الكامل) :

يَا ضَمْرُ خَبْرِي وَلَسْتَ بَصَادِقِي وَأَخْوَكُ رَائِدُكَ الَّذِي لَا يَكْذِبُ

هَلْ فِي الْقَضِيَةِ أَنْ إِذَا أَحْصَيْتُمُ وَأَمْنَتُمْ فَأَنَا الْبَعِيدُ الْأَجْنَبُ؟

وَإِذَا الْكَتَائِبُ بِالشَّدَائِدِ مَرَّةً شَجَّعْتُمْ فَأَنَا الْحَبِيبُ الْأَقْرَبُ (2)

فقد عمد الشاعر إلى أسلوبين استفهاميين بينهما تضاد لبيان حاله التي هو عليها، ولتكثيف لغته في الغرض الذي يتحدث عنه، وهو العتاب فمن خلال إمعان الفكر بين هذين الأسلوبين والمقارنة بينهما يستجلى المتلقي حال الشاعر .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص486).

(2) المرجع السابق، ص255.

التمني

هو طلب حصول شيء محبوب سواء كان هذا الشيء ممكناً أو مستحيلاً، واللفظ الموضوع له لیت⁽¹⁾. ومن صورته عند شعراء الحماسة الشجرية، قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يرثي معن بن زائدة الشيباني (من الوافر) :

مَضَى لِسَبِيلِهِ مَعْنٌ وَأَبْقَى مَكَارِمَ أَلْنِ تَبِيدَ وَأَلْنِ تُثَالَا
هُوَى الْجَبَلِ الَّذِي كَانَتْ نِزَارٌ تَهْدُ مِنْ الْعَدُوِّ بِهِ الْجِبَالَا
فَلَيْتَ الشَّامَتِينَ بِهِ فَدُوهُ وَلَيْتَ الْغُمَرَ مُدَّ لَهُ فَطَالَا⁽²⁾

عمد الشاعر إلى أسلوب التمني في بيان مدى تفجعه على المرثي ، حيث كثف أسلوب التمني المعاني التي عبّر بها الشاعر عن مدى حبه لهذا الرجل فنراه كرر الأسلوب مرتين في بيت واحد ، وهذا التكرار لأسلوب التمني يدفع المتلقي إلى البحث عن سيرة هذا الرجل، ومعرفة صفاته وأخلاقه وكرمه.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر يعلى بن مسلم الأزدي (من الطويل) :

أَلَا لَيْتَ حَاجَاتِي اللّوَاتِي حَبَسَنَنِي لَدَى نَافِعٍ، قُضِّينَ مِنْذُ زَمَانِ
وَمَا بِي بُغْضٌ لِلْأَمِيرِ وَلَا قَلِي وَلَكِنْ بَرَقَاً بِالْحَجَّازِ دَعَانِي
فَبِتُّ لَدَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ أُشِيمِهِ وَنُضْوَايَ مِنْ شَوْقٍ لَهُ أَرْقَانِ
فَلَيْتَ لَنَا بِالذِّكِّ صَوْتَ حَمَامَةٍ عَلَى فَنَنِ مِنْ بَطْنِ حَآيَةَ دَانِ
وَلَيْتَ لَنَا مِنْ مَاءِ جَمَانَ شَرِيَةً مُبَرَّدَةً بَاتَتْ عَلَى طَهْيَانِ
وَلَيْتَ الْقِلَاصَ الْأُدْمَ قَدْ وَخَدْتُ بِنَا بُوَادِ يَمَانَ ذِي رُبَى وَمَحَانَ⁽³⁾

(1) ينظر ، التقطازاني ، المطول (ص407).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص333).

(3) المرجع السابق ، ص589.

فقد اعتمد الشاعر على بنية التمني في تعبيره الخالص وشوقه المتجدد لموطنه عند لمعان البروق، الذي هيج حنينه وجدد أمله في الرجوع إلى موطنه .

ومثله قول الشاعر عروة بن خُزام العُدري (من الطويل):

تَكْتَفِي الْوَاشُونَ مَنْ كَلَّ جَانِبٍ وَلَوْ كَانَ وَاشٍ وَاحِدٍ لَكَفَانِي
إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلَساً نَسْتَلْذُهُ تَوَاشَوْا بِنَا حَتَّى أَمَلَّ مَكَانِي
إِذَا قَلْتُ لَا قَالَا: بَلِي، ثُمَّ أَقْبَلَا جَمِعِيّاً عَلَى الرَّأْيِ الَّذِي يَرِيَانِ
أَلَا لَيْتَ كُلَّ اثْنَيْنِ بَيْنَهُمَا هَوَىً مِنْ النَّاسِ وَالْأَنْعَامِ يَلْتَقِيَانِ⁽¹⁾

عمد الشاعر إلى تشكيل خطابه الشعري بأسلوب التمني الذي جاء على صيغة الدعاء بأن يجمع الله كل اثنين بينهما هوى وحب، سواء كانا إنساً أو غير ذلك من باقي المخلوقات، وهو ما يؤكد مجيء أداة الاستفتاح (ألا) التي جاء بها الشاعر في أول البيت لاستشراق واقع جديد كما يحب ويتمنى .

النداء

النداء هو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه، وتنبهه للإصغاء بـ (يا) أو إحدى أخواتها والمراد بالإقبال مطلق الاستجابة"⁽²⁾.

وهو من الأساليب التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم بكثرة ، مما شكل سمة أسلوبية بارزة في خطابهم الشعري، وقد نَوَّع شعراء الحماسة الشجرية في استعمالهم لأدوات هذا الأسلوب من نداء للقريب، والبعيد، كما استعانوا بالمنادى المرخم في توصيل دلالاتهم الشعرية ومعانيهم الناتجة من تجارب شعرية شتى، كما استعملوا هذا الأسلوب أيضاً بحذف أدواته لدلالات معينة .

ومن صور استعمال أساليب النداء قول الشاعر دريد بن الصمة (من الوافر) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) النجار ، التوضيح والتكميل لشرح ابن عقيل (ج2/202).

أَعَاذَلْ إِنَّمَا أَفْنَى شَبَابِي رُكُوبِي فِي الصَّبَاحِ إِلَى الْمَنَادِي
أَعَاذَلْ إِنَّهُ مَالٌ طَرِيفٌ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ مَالِ تِلَادِ
أَعَاذَلْ عُدَّتِي بَرِّي وَسَرَجِي وَكُلُّ مُقْلَصٍ سَلِسِ الْقِيَادِ⁽¹⁾

استخدم الشاعر أداة النداء الهمزة في خطابه الشعري للتعبير عن مدى قرب المخاطب من نفسه ونتمثل هذا القرب في تكراره لأسلوب النداء في أوائل الأبيات حيث مثل هذا التكرار لأساليب النداء سمة أسلوبية بارزة في النص .

ومنه قول الشاعر مُضَرَّس بن رُبَيْعِي الفَقْعَسِي (من البسيط):

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْمُهْدِي قَوَارِصَهُ أَبْصِرْ طَرِيقَكَ لَا يَشْخُصُ بِكَ الْبَصْرُ⁽²⁾
ومنه قول الشاعر⁽³⁾ (من الخفيف) :

يَا سُمْيرَاءُ قَرِيبِي الْيَوْمَ دِرْعِي لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَ قَيْسٍ عِتَابُ⁽⁴⁾
ومن أمثلة نداء غير العاقل قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليمامي (من الطويل) :

أَيَا أَثَلَاتِ الْقَاعِ مِنْ بطنِ تُوَضِّحِ حَنِينِي إِلَى أَظْلَالِكُنَّ طَوِيلِ
وَيَا أَثَلَاتِ الْقَاعِ قَدْ مَلَّ صُحْبَتِي سُرَايَ فَهَلْ فِي ظَلِّكُنَّ مَقِيلُ؟⁽⁵⁾

فقد استخدم الشاعر الأداة (أيا) لنداء غير العاقل تنزيلاً للمنادى منزلة العاقل، وهو في ذلك بيت دلالاته عبر هذا النداء، فالبعيد عن الوطن يستشعر المعالم التي كان يقف بها ويزورها وكأن بينه وبينها ألفة ومحبة، لذلك خصها الشاعر بالنداء .

ومنه قول الشاعر مجنون ليلي (من الطويل) :

أَيَا جَبَلِي نَعْمَانَ بِاللَّهِ خَلِيَا نَسِيمَ الصَّابَا يَخْلُصُ إِلَيَّ نَسِيمُهَا
وَيَا رِيحُ مُرِّي بِالْديَارِ فَخَبْرِي أَبَاقِيَّةُ أُمِّ قَدْ تَعَقَّتْ رَسُومُهَا⁽⁶⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص43).

(2) المرجع السابق ، ص237.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص209).

(5) المرجع السابق ، ص567.

(6) المرجع نفسه ، ص 580.

استعمل الشاعر في توجيه خطابه الشعري أداتين للنداء (أيا، يا) خاطب فيهما غير العاقل منزلاً إياه منزلة العاقل متبعاً الأسلوب الأول بقسم حيث عمق هذين الأسلوبين دلالة الشوق الذي يريد الشاعر بثه في الأبيات، كما أتبع الأسلوب الثاني بأسلوبي أمر ألتمس فيهما الشاعر المرور والإخبار عن حالة الديار، ثم يختم خطابه الشعري بأسلوب استفهام، فقد اجتمعت هذه الأساليب وفي مطلعها أسلوب التمني في بداية البيتين على بيان حالة الشاعر النفسية وبيان مدى عمق التجربة التي يمر بها.

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى حذف أداة النداء في شعرهم للتخفيف ومثال ذلك قول الشاعر⁽¹⁾ (من الطويل):

بني مازنٍ لم يبقَ مِ الوُدِّ بيننا وبينكم غيرُ الفوارسِ والرَّكبِ⁽²⁾
ومثله قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل) :

خِليِّي إني قد أرقُتُ ونمئُما لِبَرْقِ يَمَانٍ فاقْعُدَا عَلَّانِيَا
خِليِّي لو كُنْتُ الصَّحيحِ وكُنْتُما سقيمين لم أفعلْ كفعليكما بيا
خِليِّي طالَ الليلُ واكتحلَ القذى بعَيْتِي واستأنستُ برقاً يَمَانِيَا⁽⁴⁾

فالمتلقي يستشعر أداة النداء المحذوفة ويعيد تقديرها من خلال قراءته للأبيات، وفي هذا الحذف يُمنح المتلقي دوراً لإعادة المحذوف وتقديره .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى ترخيم المنادى للتخفيف والتلميح في خطابهم الشعري وخاصة فيما يتعلق بالغزل ومثله قول الشاعر جميل بثينة (من الكامل):

يَزْعُمَنَّ أَنكَ يَا بُنَيَّ بَخِيلَةٌ نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ ضَنِينٍ بَاخِلِ⁽⁵⁾
ومنه قول الشاعر قيس بن ذريح (من الطويل) :

أَرَا جَعَةً يَا لِبَنِّ أَيَّامُنَا الْأَلَى بِذِي الطَّلْحِ ؟ أَمْ لَا مَا لَهَنَّ رُجُوعُ⁽⁶⁾

(1) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 580).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية، وهي لقيس بن الملوح في ديوانه، ينظر، ابن الملوح، الديوان (ص 43).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 43).

(5) المرجع السابق ، ص 503.

(6) المرجع نفسه ، ص 539.

ومنه قول الشاعر كُنْثِير عِزَّة (من الطويل) :

فلا تَعْجَلِي يا عَزْرُ أن تَتَبَيَّنِي بُئْصِحِ أَتَى الوَاشُونَ أم بَخْبُولِ⁽¹⁾

والملاحظ في الأبيات السابقة التي جاء بها فيها أسلوب النداء مرخماً، جاءت جميعاً على لغة من ينتظر، أي من ينتظر مجيء باقي حروف الاسم، ولكن الشعراء في تلك الأبيات بعد الفراق والبين الذي أحل بهم حملوا هذا الأسلوب دلالات أخرى وهي انتظار المحبوبة التي طال بها الفراق والبعد .

وقد يخرج أسلوب النداء إلى غرض الندبة والتفجع كما في قول الشاعر (من الطويل):

سرى البرقُ من أرضِ الحجازِ فَشاقني وكُلُّ حِجَازِي لهُ البرقُ شائقُ

فوا كَبِدِي مما أَلَقِي من الهوى إذا حَنَّ إِلْفٌ أو تَلَألاً بَارِقُ⁽²⁾

ومثله قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل):

أُقْبِلُ نَصْلاً في فُؤادي جِراحُهُ يُسَدِّدُهُ ظَبْيِي إِلَيَّ كَحِيلُ

إذا ما رمى غيري بِسَهْمٍ أَعَارني فواعجباً أَنَّى يَغَارُ قَتِيلُ⁽⁴⁾

ثانياً : أساليب الإنشاء غير الطلبية

وهو ما لا يتضمن طلباً ويتحقق بالتعجب، والمدح، والذم، والقسم، والرجاء، وصيغ العقود⁽⁵⁾. وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى الأساليب الإنشائية غير الطلبية في تشكيل أنسجة خطاباتهم الشعرية، لما توفره هذه الأساليب من قدرة على بيان الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، ووصف تجربته الشعورية بدقة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص529).

(2) المرجع السابق ، ص588.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص635).

(5) ينظر ، علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص27).

التعجب

يقوم أسلوب التعجب على صيغتين هما، ما أفعله، وأفعل ب (1)، وقد وردت هاتان الصيغتان بكثرة في أشعار الحماسة الشجرية، ومن ذلك قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

أَكْرِمِ بِقَوْمِ رَسُولِ اللَّهِ شَيْعَتُهُمْ إِذَا تَفَرَّقَتِ الْأَهْوَاءُ وَالشَّيْعُ (2)

فالشاعر هنا يمدح الرسول ﷺ وصحابته فيبدي مدى تعجبه من رفعتهم وعلو قدرهم، والأسلوب هنا يكتف دلالات المعنى الذي أراده الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية، وعاطفته المسيطرة .

ومنه قول الشاعر محمد بن عبد الملك الزيات (من البسيط):

مَا لِي إِذَا غِبْتُ لَمْ أُنْكَرْ بِصَالِحَةٍ وَإِنْ مَرَضْتُ وَطَالَ السُّقْمُ لَمْ أُعَدِّ؟

مَا أَعْجَبَ الشَّيْءَ تَرْجُوهُ فَتُحْرَمُهُ قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنِّي قَدْ مَلَأْتُ يَدِي (3)

فالشاعر يعاتب أصدقاءه على تقصيرهم بحقه ويتعجب من فعلهم لتركه، في حين أنه كان يحسب أن يديه امتلأت بهم .

ومنه قول الشاعر أبو العتاهية (من المنسرح) :

مَا أَنْتَ إِلَّا مِنَ الْعِبَادِ وَإِنْ أَصْبَحْتَ فِي إِمْرَةٍ وَفِي خَطَرٍ

مَا أَقْدَرَ اللَّهُ أَنْ يُغَيِّرَ مَا أَصْبَحْتَ فِيهِ فَكُنْ عَلَى حَذَرٍ (4)

شكل الشاعر خطابه الشعري المعاتب باستخدام صيغة التعجب (ما أفعل) المقرونة بلفظ الجلالة المبرزة لقدرة الله وقوته، حيث شكّل هذا التعجب من القدرة الإلهية دلالة تغيّر الأمور وانقلابها فدوام الحال من المحال، والملاحظ على هذا التعبير انقلاب الحال إلى حال أسوأ كما يفهم من الشطر الأخير الذي وَقَع فيه التحذير .

(1) ينظر ، الأنصاري ، مجموعة القواعد العربية (ص135).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص362).

(3) المرجع السابق ، ص292.

(4) المرجع نفسه ، ص285.

القسم

وهو أحد الأساليب التي استخدمها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم. والقسم ذو دلالات عظيمة في الكلام " فبالقسم يؤكد المتكلم فكرته تأكيداً قاطعاً، لأن التأكيد بالقسم يعد من أقوى أنواع التأكيد وبالقسم يواجه المتكلم مخاطباً في أشد حالات الإنكار، وبه يلفت نظره إلى أمر ذي بال و يريد تأكيده فيتخذ القسم فصل الخطاب⁽¹⁾. ومن صور القسم الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر ليلي الأخيلية ترثي توبة بن الحُمير الحفاجي(من الطويل) :

فَتَاللهِ تَبْنِي بَيْتَهَا أُمُّ عَاصِمٍ عَلَى مِثْلِهِ أُخْرَى اللَّيَالِي الْغَوَابِرِ (2)

إن لجوء الشعراء إلى القسم في قصائدهم وخاصة في الرثاء دليل حب ووفاء لهذا المرثي، وهو تأكيد منهم على إخلاصهم وتقانيهم .

ومنه قول الشاعر عبد الله بن الحر الجعفي (من الطويل) :

وَأُقْسِمُ لَوْ فُودِيئُهُ لَأَفْتَدِيئُهُ بِأَهْلِي وَمَا جَمَعْتُ كَهْلًا وَنَاشِيَا (3)

ومنه قول عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

أَيُوعِدُنِي سَعْدٌ وَفِي الْكَفِّ صَارِمٌ سَيَمْنَعُ مِنِّي أَنْ أُذَلَّ وَأَخْضَعَا

فَوَاللهِ لَوْلَا اللهُ لَا شَيْءَ غَيْرِهِ لَجَلَّئْتُهُ الصَّمْصَامَ أَوْ يَتَّقَطَّعَا (4)

وقد يأتي القسم استجداءً، ودعوة للمتلقي للرفق بحال الشاعر التي أضرت بها الوجد والحب والهيام وهو ما جاء بكثرة في غرض الغزل عند شعراء الحماسة الشجرية، كما في قول الشاعر أبي جعفر مسعود بن الحسن العباسي (من الطويل) :

وَوَجْدٌ يُزِيلُ الْقَلْبَ عَنْ مُسْتَقَرِّهِ فَلَوْلَا ضُلُوعِي هَمٌّ بِالطَّيْرَانِ

فَبِاللهِ هَلْ شَاهَدْتُمَا أَوْ سَمِعْتُمَا بِمِثْلِ الذِّي بِي أَيُّهَا الرِّجْلَانِ (5)

(1) ينظر ، البياتي ، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم (ص396).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص313).

(3) المرجع السابق ، ص317.

(4) المرجع نفسه ، ص36.

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص645).

فالشاعر يدعو الناس للتفكير بحاله بعدما أصابه من هذا الحب .

لقد جاء استعمال أسلوب القسم في الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية للتدليل على صدق مشاعرهم على اختلاف تجاربهم الشعرية من رثاء أو حديث عن الوجد والحب وما يلاقيه الشاعر من معاناة .

المدح والذم

وهو إحدى السمات الأسلوبية التي شكلت ظاهرة تلفت انتباه المتلقي، حيث سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال هذا الأسلوب في إطار المدح والذم للتعبير عن تجاربهم الشعرية ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم بن المهدي (من المتقارب):

وكنت أخى بإخاء الزمان فلما نبأ صرت حرباً عوانا
وكنت أعمدك للنائبات فها أنا أطلب منك الأمانا
وكنت أدمم إليك الزمان فأصبحث فيك أدمم الزمانا (1)

فقد عبّر الشاعر عما يختلج في نفسه من معاني العتاب بأسلوب الذم، فقد تغير الحال على الشاعر وتبدل الزمان، وكشف الوجه الحقيقي للأصحاب .

ومنه قول الشاعرة سعدى بنت الشمردل في الرثاء (من الكامل) :

يا مطعمم الركب الجياح إذا هم حثوا المطي إلى العلا وتسرعوا
نعم الفتى يا أوي الجياح لبيته يوماً إذا حثوا المطي وأوضعوا (2)

عبّرت الشاعرة في الابيات السابقة عن عاطفة الحزن المسيطرة عليها بتعداد مناقب الفقيد، حيث عمدت إلى أسلوب المدح في بيان هذه المناقب، وإذا كان الرثاء هو مدح الميت فقد أجادت الشاعرة في استعمال أسلوب المدح بـ (نعم) حيث استعانت به في تشكيل خطابها الشعري، وهو ما أكد المدح بمدح آخر .

ومنه قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل):

بئس الفتى إن كنت أعور عاقراً جباناً فما أغنى لدى كل مخضّر (1)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص286).

(2) المرجع السابق، ص286.

استعمل الشاعر في هذا الخطاب الشعري أسلوب الذم المتبوع بإن الشرطية، وإن كان جواب الشرط غير متحقق وغير منطقي الوقوع، فقد انزاح معنى هذا الأسلوب إلى أسلوب مدح حيث أكد الشاعر وقوع عكس الصفات الواردة في النص في نفسه .

الرجاء

الرجاء أو الترجي "طلب أمر محبوب، أو مرغوب في، مما يرى طالبه أنه مطموع فيه وهو يترقب الظفر به، أو الحصول عليه"⁽²⁾، ومن صورته قول الشاعر عبید الله بن الحر الجعفي (من الطويل):

يُخَوِّفُنِي بِالْقَتْلِ قَوْمِي وَإِنَّمَا أَمُوتُ إِذَا جَاءَ الْكِتَابُ الْمُؤَجَّلُ
لَعَلَّ الْقَنَا تُدْنِي بِأَطْرَافِهَا الْغِنَى فَخَيْبًا كِرَامًا أَوْ نَمُوتُ فَتُقْتَلُ (3)

فقد سعى الشاعر إلى استخدام أسلوب الرجاء في تشكيل خطابه الشعري الذي يموج بالحكمة من خلال اكتساب المال بقوة السلاح، أو تعجيل المنية .

ومثله قول الشاعر مسكين بن عامر الدارمي (من الوافر) :

أَتُوَعِدُنِي وَأَنْتَ بِذَاتِ عِرْقٍ وَقَدْ غَضَّتْ تِهَامَةٌ بِالرِّجَالِ
وَقَدْ سَالَ الْفِجَاجُ فِجَاجُ نَجْدٍ بِجُرْدِ الْخَيْلِ وَالْأَسَلِ النَّهَالِ
لَعَلَّكَ يَا بَنَ فَرِحَ اللَّوْمُ تَرْجُو زَوَالَ الرَّاسِيَاتِ مِنَ الْجِبَالِ (4)

فقد جاء أسلوب الرجاء في إطار غرض الهجاء ليبين للمهجو ضعفه وعدم قدرته، وتطلعه إلى ما لم يمكن حصوله.

ومنه قول الشاعر عمرو بن الوليد بن عقبة بن أبي معيط (من الطويل) :

لَعَلَّ قَرِيشًا أَنْ تَتُوبَ حُلُومُهَا فَتَعْمُرُ بِالسَّادَاتِ مِنْهَا الْمَوَاطِنُ (5)

(1) المرجع نفسه ، ص 24.

(2) الميداني ، البلاغة العربية (ج 1/251).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 106).

(4) المرجع السابق ، ص 451.

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 451).

فالشاعر يتحسر على خروجه من المدينة، فقد أصبحت حمص موطن لجوئه عندما أُخرج منها بنو أمية، فالشاعر يحن إلى موطنه، مستخدماً أسلوب الرجاء للتعبير عما يجول بخاطره وهو شيء ممكن حصوله، وهو رجوع قريش عما بدر منها .

ثالثاً : أساليب أخرى

كان هناك مجال واسع جداً لبروز عدة أساليب أخرى في الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، الأمر الذي أثرى هذا الخطاب ووسع دلالاته ومرامييه، حسب الأغراض الشعرية التي تناولها هؤلاء الشعراء ومن هذه الأساليب، التوكيد، والشرط، والنفي، والتفضيل، وغيرها من الأساليب التي سيتطرق إليها الباحث .

التوكيد

يأتي هذا الأسلوب في إطار تقوية الكلام وإحاح الشاعر على فكرة ما سيطرت عليه ، وهو بهذا الأسلوب يدفع المتلقي لزيادة انتباهه ورفع مستوى تركيزه من خلال استعمال المؤكدات "فتأكيد الشيء اهتمام وعناية ، فالعرب لا تؤكد إلا ما تهتم به، فإن من اهتم بشيء أكثر ذكره وكلما عظم الاهتمام كثر التأكيد، وكلما خف الاهتمام خف التأكيد، وإن توسط الاهتمام توسط التأكيد"⁽¹⁾ .

ومن طرق التوكيد التي مثلت ظواهر أسلوبية في حماسة ابن الشجري، وكان لها انتشار واسع في خطاب الشعراء التوكيد بان، وبقد ، حيث حُملت هذه الأساليب بالدلالات التي انتقلت من الخطاب الشعري لهم، كل حسب الغرض الذي تناوله وسعى لتأكيد هدفه ومراده من خلال هذا الأسلوب . وهذا الأسلوب يراد به تقوية الكلام أو رفع الشك وترسيخ المعنى في ذهن المتلقي، أو إزالة احتمال عدم إرادة هذا المعنى."فالشاعر يلجأ الى هذا الأسلوب لتثبيت الشيء في نفس المتلقي، وتقوية أمره من خلال مفاجأته بصور الواقع التي أجرى عليها تحويراً وفق رؤيته القائمة بذاتها في الخطاب الشعري، فهو يريد إيضاح المضمون، فضلاً عن ازدياد نبرة الخطاب"⁽²⁾ .

(1) مطر ، الحروف العاملة في القرآن الكريم (ص40).

(2) الرشود ، شعر المُرَقَّسِينَ (ص95).

ومن صور أساليب التوكيد الواردة في الحماسة الشجرية، التي شكلت سمات أسلوبية :

التوكيد بإنّ وأنّ

سواء كانت مكسورة أو مفتوحة الهمزة، وهي حرف مشبه بالفعل يفيد التوكيد⁽¹⁾ .
وهي ذات اختصاص بالجمل الاسمية ، ومن صور التوكيد بها قول الشاعر قيس بن ذريح (من
الطويل) :

وَإِنِّي لِأَهْوَى النَّوْمَ فِي غَيْرِ حِينِهِ لَعَلَّ لِقَاءَ فِي الْمَاءِ يَكُونُ
شَهِدَتْ بَأَنِّي لَمْ أَحُلْ عَنْ مَوَدَّةِ وَأَتَيْ بِكُمْ لَوْ تَعْلَمِينَ ضَنِينُ
وَأَنَّ فَوَادِي لَا يَلِينُ إِلَى هَوَى سَوَاكِ وَإِنْ قَالُوا بَلَى سِيلِينُ⁽²⁾

حيث كرر الشاعر التوكيد بإنّ خمس مرات، لتأكيد ما يشعر به وما يمر به من تجربة
شعورية تنبض بالحب والإحساس والشوق لمحبيبته، مما شكل ظاهرة أسلوبية في الأبيات حيث
نرى ارتكاز الشاعر على هذا الأسلوب في توصيل ما يشعر به للمتلقي .

ومنه قول الشاعر بشار بن بشر المَجَاشِعِيُّ (من الطويل):

وَإِنِّي لَعَفٌّ عَنْ زِيَارَةِ جَارَتِي وَإِنِّي لَمَشْنُوءٌ إِلَيَّ اغْتِيَابَهَا⁽³⁾

فقد عبر الشاعر عن عفته وحفظه لحرمة الجار، باستخدام التوكيد بإنّ ، وزيادة في هذا التوكيد
استعمل أيضا اللام المزحلقة المقترنة بخبر إنّ التي تفيد أيضا التوكيد، ويأتي هذا التأكيد كمنقطة
ارتكاز في النص تلتف حولها المعاني التي يريد الشاعر تقريرها، ولفت انتباه المتلقي لها.

ومثله قول حاتم الطائي (من الطويل) للدلالة على شدة جوده وكرمه ، وقوته وشجاعته :

وَإِنِّي لِأَقْرِي الضَّيْفَ قَبْلَ سُؤَالِهِ وَأَطْعُنُ قُدَمَاءَ وَالْأَسِنَّةَ تَرَعُفُ
وَإِنِّي لِأَخْزَى أَنْ تُرَى بِي بِطَنَّةُ وَجَارَاتُ بَيْتِي طَاوِيَاتٌ وَنَحْفُ⁽⁴⁾

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص253).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص540).

(3) المرجع السابق ، ص467.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص52).

التوكيد بقد

تفيد قد التوكيد إذا دخلت على الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي (1)، فتفيد تأكيد وقوع الحدث، وهو ما استعان به شعراء الحماسة الشجرية في تكوين النسيج النصي لديهم، فاستعملوه على وعي ومعرفة بما يقرره هذا الأسلوب في ذهن المتلقي، ومن صورته قول الشاعر عامر بن الطفيل (من الطويل) :

لقد علمت غلياً هوازن أنني أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر
وقد علم المزنون أني أكره على جمعهم كرم النسيج المشهر (2)

استخدم الشاعر قد مع الفعل الماضي لتأكيد حقيقة هامة هي قوته وشجاعته، إضافة إلى ما في البيتين أيضاً من وسائل التأكيد، كالتأكيد بإن، وبالمفعول المطلق، وهو ما يؤكد هذه الحقيقة ويقررها في ذهن المتلقي.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر (3) (من الطويل):

وقد كنت أعتقت الجفون من النكا فقد ردها في الرق شوقي إليكم (4)
ومنه أيضاً قول المتنبي (من الوافر):

كأن الهام في الهيجا عيون وقد ضفت الأسننة من هموم
وقد طبعت سؤفك من رقاد فما يخطرن إلا في فؤاد (5)

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص255).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص52).

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو للشاعر جحظة البرمكي ، شاعر مجيد ، توفي عام (324هـ) ينظر ، ابن كثير ، البداية والنهاية (98/15).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص634).

(5) المرجع السابق ، ص897.

الشرط

هو تركيب لغوي له طرفان ثانيهما متعلق بحصول الأول⁽¹⁾، أو هو "ربط حدثين برابط السببية، بحيث يكون الأول سبباً للثاني، ويكون الثاني مسبباً عن الأول"⁽²⁾.

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال هذا الأسلوب في قصائدهم مكونين بذلك ظاهرة أسلوبية وردت بكثرة في خطابهم الشعري .

ومن ذلك قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل) :

إذا ما دعوتُ الصبرَ بعدكِ والبكا
أجابَ البكا طوعاً ولم يجبِ الصبرُ
فإن ينقطع منك الرجاء فإنه
سيبقى عليك الحزن ما بقي الدهرُ
وإن تكن الأيام فرقت بيننا
فما تزل الأيام شيمة الغدر⁽⁴⁾

فقد شكّل الشاعر خطابه الشعري الممزوج بألم الفقد وحرارة الرثاء بأساليب الشرط المتكررة في الأبيات، حيث مثل جواب الشرط في كل بيت العاطفة الحزينة المسيطرة على الشاعر، التي تدفع القارئ للتماهي مع هذا الحزن واستشعار معاني الفقد التي ألمت بالشاعر .

ومن صور أساليب الشرط أيضاً قول الشاعر عروة بن حزام العذري (من الطويل):

تكتفني الواشون من كل جانبٍ
ولو كان واشٍ واحدٍ لكفاني
إذا ما جلسنا مجلساً نستلذه
تواشوا بنا حتى أمّل مكاني
ألا لعن الله الوشاة وقولهم
فلائة أمست خلة لفلانٍ
إذا رام قلبي هجرها حال دونه
شفيعان من قلبي لها جدلانٍ
إذا قلت لا قالوا: بلي، ثم أقبلوا
جمعيّاً على الرأي الذي يريان

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص327).

(2) الأنطاكي ، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها (ج2/53).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي للعباس بن الأحنف في ديوانه . ينظر ، بن الأحنف ،

الديوان (ص161).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

أَلَا لَيْتَ كُلَّ اثْنَيْنِ بَيْنَهُمَا هَوًى⁽¹⁾ مَنِ النَّاسِ وَالْأَنْعَامِ يَلْتَقِيَانِ⁽¹⁾

شكّل أسلوب الشرط بإذا في الأبيات السابقة ظاهرة أسلوبية، لفتت انتباه القارئ فقد تكرر هذا الأسلوب ثلاث مرات للتعبير عن فكرة سيطرت على الشاعر وأرقته وهي مراقبة الناس له .

ومما جاء من الشعر مُشكلاً بأساليب الشرط قول أبي العتاهية في الحكمة (من الطويل) :

إِذَا مَالَتِ الدُّنْيَا إِلَى المَرِّ رَغَبْتُ إِلَيْهِ وَمَالَ النَّاسُ حَيْثُ يَمِيلُ

إِذَا انْقَطَعَتْ عَنِّي مِنَ العَيْشِ مُدَّتِي فَإِنَّ غَنَاءَ البَاكِيَاتِ قَلِيلُ⁽²⁾

فقد عبّر الشاعر عن حاله وحال الناس، وكيف يكون الناس مع الغني يأنسون به، ويميلون حيث يميل، وهو في هذا البيت يطرح أيضاً مضاد المعنى المرجو، فإذا مالت الدنيا عن الفقير وازداد فقراً انفضّ الناس عنه . وفي البيت الثاني يطرح الشاعر فكرة الموت وكيف يتعامل الناس معه، فإذا مات فبكاء الناس عليه قليل .

ومنه قول بشار بن برد (من الطويل) :

إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ الأُمُورِ مُعَاتِباً صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا تُعَاتِبُهُ

فَعِشْ وَاحِداً أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مُقَارِفٌ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِراراً عَلَى القَدَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مَشَارِبُهُ⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) المرجع السابق ، ص491.

(3) المرجع نفسه ، ص492.

التفضيل

"هو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة واحدة، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة"⁽¹⁾، وقد برز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في غرضي الرثاء، والمديح، مما شكل سمة أسلوبية بارزة، ومن صور هذا الأسلوب قول الشاعر طُفيل الغنوي (من الوافر) :

ولم أرَ هالكاً في الناس أودى كزُرعة يوم قام به النواعي
أَجَلٌ رَزِيَّةٌ وَأَعَزٌّ فَقْدًا على المولى وأكرم في المساعي
وَأَغْرَزَ نَائِلًا لِمَنْ اجْتَدَاهُ مَنْ العافين والهلكى الجياع
وَأَكْثَرَ رَحْلَةً لَطْرِيْقٍ مَجِدٍ على أَقْتَادِ دِغْبَالَةٍ وَسَاعٍ
وَأَقْوَلٌ لَلَّتِي نَبَدْتُ بِنَيْهَا وَقَدْ رَأَتْ السَّوَابِقَ لَا تُرَاعِي⁽²⁾

عمد الشاعر إلى تكرار أسلوب التفضيل في بيان حجم المصيبة التي ألمت به عند فقدانه لشخص محبب إلى نفسه ، فبدأ بتكرار أسلوب التفضيل مفضلاً مرثيه على باقي الناس مدعياً كمال الصفات فيه، وأنها أكثر توفراً فيه من باقي الناس، وهذا التكرار لأسلوب التفضيل يدفع المتلقي إلى إمعان النظر في تلك الصفات المكررة التي لا يخلو منها بيت واحد، فالشاعر يدفع المتلقي لتكوين فكرته الايجابية عن هذا الشخص .

ومن صور هذا الأسلوب أيضاً قول الشاعر كُتَيْبِ بن عبد الرحمن، يمدح عبد العزيز بن مروان (من الطويل) :

أَشَدُّ حَيَاءً مِنْ فَتَاةٍ حَيِّيةٍ وأمضى مضاءً من سِنَانِ مُؤَلِّلِ
وَأَخْوَفُ فِي الْأَعْدَاءِ مِنْ ذِي مَهَابَةٍ بِخَفَّانٍ وَرَدٍ وَاسِعِ الْعَيْنِ مُطْفَلِ⁽³⁾

شكل تكرار أسلوب التفضيل في الأبيات سمة مدح بارزة في هذا الممدوح، حيث كرر الشاعر في خطابه الشعري هذا الأسلوب ثلاث مرات، فمنح ممدوحه في أسلوب التفضيل الأول صفة

(1) الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف (ص87).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص315).

(3) المرجع السابق ، ص368.

الحياء الشديد الذي لا يُضرب إلا للفتيات، فالممدوح فاق الفتيات في هذا الحياء، ولكن الشاعر يستدرك كلامه بأسلوبين آخرين، فممدوحه رغم حيائه الشديد، أمضى من السنان فهو هنا يمنحه صفة الصلابة والقوة، ويضفي عليها الخوف والمهابة. وهو بهذه الأساليب يؤكد الصفات الممنوحة للممدوح ويبرزها في معرض جديد .

ومنه قول الشاعر إبراهيم بن هرمة (من المتقارب) :

إذا قيل أي فتى تعلمون أهش إلى الطعن بالذابل
وأضرب بالسيف يوم الوغى وأطعم في الزمن الماحل
أشارت إليك أكف الورى إشارة غرقى إلى ساحل⁽¹⁾

جاء تأكيد المدح في الأبيات السابقة عن طريق تكرار أسلوب التفضيل الذي يفيد زيادة الصفة في الممدوح عن سواه ممن يشاركه في هذه الصفة، فالممدوح أحسن وأقوى من ضرب بالسيف وأشدّ جوداً وكرماً في وقت الأزمات وفي وقت قلة الطعام ليس عن بقية الناس فقط وإنما هو أشدّ كرمًا من الكرماء أنفسهم، فقد شكّل هذان الأسلوبان دلالة عميقة يستنبط المتلقي من خلالهما أن الشاعر يحرص على تأكيد صفتين هما الشجاعة والكرم .

ومنه قول الخنساء ترثي أباها صخر (من الطويل):

وما الغيث في جعد الثرى دمت الربا تبّع فيهِ العارض المتهلل
بأجرل سيباً من يدك ونعمة تجود بها بل سيبك ككفك أجرل
وجارك محفوظاً منيعاً بنجوة من الضيم لا يزر ولا يتذلل
فما بلغت كف امرئ متناول بها المجد إلا حيث نلت أطول
ولا بلغ المهدون في القول مدحة ولو أكثروا إلا الذي فيك أفضل⁽²⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص373).

(2) المرجع نفسه ، ص325.

حرصت الشاعرة على تأكيد معاني المدح للمتوفى بتعداد مناقبه وصفاته المستخلصة من أساليب التفضيل الواردة في الأبيات بعرض مقارنة بين أخيها وبين السيل فأخوها أكثر كرمًا من السيل ، وأكثر الناس مجداً ، وأكثر الناس مدحاً ، والتفضيل يحمل في طياته معنى المقارنة بين شيئين يبرزهما الشاعر في نصه ويؤكد على تفوق أحدهما .

النفى

النفى : "هو ما لا ينجزم بـ "لا" وهو عبارة عن الإخبار عن ترك الفعل"⁽¹⁾. وهو أحد أساليب العربية يستعمل لنقض فكرة ما وإنكارها وهو أيضاً ضد الإثبات . وقد برز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في شعر شعراء الحماسة الشجرية ، الشيء الذي شكّل سمة أسلوبية بارزة جداً في النسيج الشعري ، ومن أساليب النفي الواردة قول الشاعر ذي الأصبع العدوانى (من البسيط):

إِنِّي لِعَمْرِكَ مَا بَابِي بِمَنْغَلِقِ عَنِ الصَّدِيقِ وَلَا خَيْرِي بِمَمْنُونِ
وَلَا لِسَانِي عَلَى الْأَدْنَى بِمَنْطَلِقِ بِالْفَاحِشَاتِ وَلَا فَتْكِي بِمَأْمُونِ
لَا يُخْرِجُ الْقَسْرُ مَنِّي غَيْرَ مَا بِيَّةِ وَلَا أَلَيْنُ لِمَنْ لَا يَبْتَغِي لِينِي⁽²⁾

فالشاعر جعل أسلوب النفي مرتكزاً أساسياً في تعداد صفاته، أي مدحه لنفسه وافتخاره بها، في توصيل الدلالة للمتلقي عبر هذا الأسلوب المكثف حضوره في النص والمكرر ست مرات .

ومنه قول الشاعرة ليلي الأخيلية ترثي توبة بن الحمير الحفاجي (من الطويل) :

كَأَنَّ فَتَى الْفَتِيَانِ تَوْبَةَ لَمْ يُنِخْ قَلَائِصُ يَفْحَصَنَّ الْحَصَا بِالْكَرَاكِ
وَلَمْ يَبْنِ أَبْرَاداً رِقَاقاً لِفَتِيَّةِ كِرَامٍ وَرَجُلٍ قَيَّلُوا فِي الْهَوَاجِرِ
وَلَمْ يَتَجَلَّ الصُّبْحُ عَنْهُ وَبَطْنُهُ لَطِيفٌ كَطَيِّ السَّبِّ لَيْسَ بِحَادِرِ
فَتَى لَا تَرَاهُ النَّابُ إِلَّا لِسْفُيْهَا إِذَا أَجْحَفَتْ بِالنَّاسِ إِحْدَى الْكَبَائِرِ⁽³⁾

(1) الجرجاني ، التعريفات (ص 388).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 270).

(3) المرجع السابق ، ص 312.

اعتمدت الشاعرة على أسلوب النفي في بيان مناقب الفقيد توبة، حيث مثل هذا الأسلوب الذي تكرر عدة مرات مرتكزاً أسلوبياً فياضاً بالمعاني والدلالات التي تستوقف المتلقي بين الفينة والأخرى ، لاستجلاء هذه المعاني، التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بأفعاله .

والظاهر من استقراء قصائد الحماسة الشجرية بروز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في غرضي الحماسة والفخر والثناء والمديح ، ومما جاء في المديح من هذا الأسلوب قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

إِنَّ الذَّوَابَّ مِنْ فِهْرِ وَأَخْوَتِهِمْ قَدْ بَيْنُوا سُنَّةَ لِلنَّاسِ تَتَّبِعُ
لَا يَجْهَلُونَ وَإِنْ حَاوَلْتَ جَهْلَهُمْ فِي فَضْلِ أَحْلَامِهِمْ عَنْ ذَاكَ مُتَّسِعُ
لَا يَرْقِعُ النَّاسُ مَا أَوْهَتْ أَكْفُهُمْ عِنْدَ الدِّفَاعِ وَلَا يُهُونَ مَا رَقَعُوا
لَا يَبْخُلُونَ عَلَى جَارٍ بِفَضْلِهِمْ وَلَا يَمَسُّهُمْ مِنْ مَطْعَمٍ طَبَّعُ⁽¹⁾

ومن الجمل الاسمية التي جاءت منفية حيث شكل هذا النوع من أسلوب النفي أيضاً سمة أسلوبية بارزة في النصوص قول الشاعر⁽²⁾ (من الطويل) :

وَلَسْتُ بِمِفْرَاحٍ إِذَا الدَّهْرُ سَرَّنِي وَلَا جَاذِعٍ مِنْ صَرْفِهِ الْمُتَقَلِّبِ
وَلَسْتُ بِبَاغِي الشَّرِّ وَالشَّرُّ تَارِكِي وَلَكِنْ مَتَى أَحْمَلُ عَلَى الشَّرِّ أَرْكَبِ⁽³⁾

فقد استعمل الشاعر أسلوب النفي المبدوء بليس في بيان حالته وتجربته الشعرية مؤكداً ذلك باقتران حرف الباء في خبر هذا الأسلوب الذي أفاد التوكيد .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص362).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما للشاعر هُدبة بن الخشرم العذري في ديوانه ، ينظر ، ابن الخشرم ، الديوان (ص74).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص474).

الحذف والإضمار

وهو ما يسمى بالإيجاز، والإيجاز هو "التعبير عن معان كثيرة بألفاظ قليلة مع الإبانة والإفصاح"⁽¹⁾. وبالتحديد هو إيجاز الحذف، وإيجاز الحذف هو التعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة، وذلك بحذف شيء من الجملة مع عدم الإخلال بالمعنى، بحيث تكون هذه الألفاظ القليلة توفى بالغرض المقصود مع الإبانة والإفصاح والحذف يكون في الحروف والكلمات والجمل مع وجود قرينة تدل على المعنى"⁽²⁾، والإيجاز أو الحذف يكون أبلغ في حالة الخطاب من الإبانة والتفصيل بحيث يترك الشاعر مجالاً للقارئ لإعمال فكره في إكمال العبارات و الجمل مستعينا بالقرائن الدالة على فك شفرة الخطاب الشعري، وقد أشرك شعراء الحماسة الشجرية المتلقي في إكمال العبارات المحذوفة في خطابهم الشعري بحيث تماهت أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة المنشئ أو المبدع والنص والمتلقي في عملية بناء النص الشعري الجديدة المعتمدة على تعدد القراءات مما جعل الخطاب الشعري فياضاً بالدلالات والإيحاءات مما كان له بالغ الأثر في إعادة إنتاج النص الشعري وتعدده بتعدد قراءاته وتأويلاته لإكمال العناصر المحذوفة في الخطاب الشعري.

والمطلع على أشعار الحماسة الشجرية يلاحظ أن حذف الموصوف شكل بما لا يدع مجالاً للشك سمة أسلوبية بارزة في النصوص، حيث يستطيع المتلقي إكمال المحذوف من القرائن الدالة عليه في السياق ومن ذلك قول الشاعر الزبير بن عبد المطلب (من الوافر):

وَيَذْفَعُ نَخْوَةَ الْمُخْتَالِ عَيْي رَقِيقُ الْحَدِّ ضَرْبُهُ صَمُوثُ
بِكَفِّ مَجْرَبٍ لَا عَيْبَ فِيهِ إِذَا لَاقَى الْكُتَيْبَةَ يَسْتَمِيتُ⁽³⁾

فالمحذوف من هذا النص هو الموصوف (السيف) الذي يفهم من القرائن الواردة التي جاءت في السياق مثل (رقيق الحدّ) ، و (ضربه صموت) ، وهذا الحذف له دور كبير في إشراك المتلقي

(1) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص137).

(2) ينظر ، غنيم ، علم الوصول الجميل (ص150).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص192).

في إعادة تقدير المحذوفات وبناء النص من جديد وهو ما يحقق التفكير والتدبر والتمعن في النص الشعري من أجل استخلاص الأفكار والمعاني التي يطرحها الشاعر في نصه.

ومنه قول الشاعر خدّاش بن زهير العامريّ (من الطويل) :

وَنَلْبَسُ يَوْمَ الرَّوْعِ زُغْفًا سَوَابِغًا مُضَاعَفَةً بِيضًا لَهَا حُثَّتْ تَجْرِي⁽¹⁾
والتقدير دروعاً زغفاً سوابغاً، وحذفه الشاعر لشيوع هذا الوصف ومعرفته من السياق العام الذي يتحدث عنه النص وهو الفخر والحماسة .

ومن أمثلة حذف الموصوف أيضاً قول أبي نواس (من البسيط) :

قَامَتْ بِإِبْرِيْقِهَا وَاللَّيْلُ مَعْتَمِرٌ فَلَاحَ مِنْ وَجْهَهَا فِي الْبَيْتِ لِأَلَاءِ
فَأرسلتُ مِنْ فَمِ الْإِبْرِيْقِ صَافِيَةً كَأَنَّمَا أَخَذَهَا بِالْعَقْلِ إِنْمَاءً⁽²⁾
فقد حذف الشاعر الموصوف (الخمرة) أو أحد مرادفاتها (القهوة) أي فأرسلت من فم الإبريق قهوة صافية ، وهو ما يُفهم من السياق .

ومثله أيضاً قول عبد الله بن المعتز (من البسيط) :

مَا زِلْتُ أَسْقِيهِ مِنْ حَمْرَاءَ صَافِيَةٍ عَجُوزٌ دَسْكَرَةٌ شَابَتْ مِنَ الْكِبَرِ⁽³⁾
ومنه أيضاً قول الشاعر إسحق بن إبراهيم (من الطويل) :

وصَافِيَةٌ تُغْشِي الْعَيْوْنَ رَقِيقَةً رَهْنَةً عَامٍ فِي الدِّانِ وَعَامٍ
أَدْرْنَا بِهَا الْكَأْسَ الرُّوِيَّةَ مَوْهِنًا مِنْ اللَّيْلِ حَتَّى انْجَابَ كُلُّ ظَلَامٍ⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص114).

(2) المرجع السابق ، ص853.

(3) المرجع نفسه ، ص866.

(4) المرجع نفسه ، ص867.

الأسلوب الساخر

وهو من الأساليب التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في تشكيلاتهم الشعرية سواء كان من أجل السخرية، أو الهجاء، أو الفكاهة، وفيه يتم تقديم النقد بقالب هزلي ساخر، إما يفيض مرارة وألماً إذا كان الشاعر متحدثاً عن حاله وضيق معيشته، وإما يفيض بالحقد الكره والاحتقار كما هو في الهجاء، وإما يستثير الضحك إذا كان قلبه فكاهياً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى هذا الأسلوب في شعرهم، ومن ذلك قول الشاعر عروة بن الورد العبسي (من الوافر) :

نريني للغنى أسعى فإني رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ
يباعده الندي وتذريه حليته، وينهره الصَّغيرُ
وقد يُلقى الغنيُّ له جلالٌ يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليلٌ عيبُهُ ، والعيبُ جمٌّ ولكن للغنى ربُّ غفورٍ (1)

فقد تبدى الأسلوب الساخر في آخر شطر من القصيدة ، وهو ما يعانیه الشاعر من نظرة الناس المنحازة إلى الغني ، فقدم نقده اللاذع من خلال هذا الأسلوب ومن الممكن أن يكون الشاعر في حالة تقويم للمجتمع ورده إلى الصواب من خلال "تهذيب الفرد والمجتمع، والسعي بهما إلى مستوى أكثر تقدماً، وأرقى حضارة، لأن الأديب حين يتهمك، فإنه يربط ما بين الأشياء والأمور الواقعة، وما يجب أن تكون عليه من مثل الكمال، أي أنه يقابل الواقع على ما فيه من تخلف وفساد أو نقص بالكمال الذي يراه الهدف والغاية"(2).

ومما جاء على هذا الأسلوب قول النجاشي (من البسيط) :

قَوْمٌ تَوَارِثَ بَيْتَ اللُّؤْمِ أولهم كما توارثَ رَقَمَ الأذْرَعِ الحُمْرِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص477).

(2) غراب ، السخرية في الشعر المصري (ص86).

تَجَنَّبَ المَجْدُ والمَعْرُوفُ أَوْلَهُم كما تَجَنَّبَ بَطْنُ الرَّاحَةِ الشَّعْرُ (1)
فقد أنهى الشاعر هجاءه نهاية جديدة غير متوقعة، فيها الكثير من السخرية والتهكم اللتين
استخدمهما الشاعر في هجائه .

ومنه قول الشاعر ومن ذلك أيضاً قول الأخطل (من البسيط) :

ما زال فينا رباطُ الخيل معلمة وفي كليبٍ رباطُ الذنِّ والعارِ
النَّازِلونَ بدارِ الذُّنِّ، إن نزلوا وتَسْتَبِيحُ كُليبٌ مَحْرَمَ الجارِ
قومٌ إذا استنبحَ الأضيافُ كلبُهُم قالوا لأمتهم: بُولي على النَّارِ (2)
ومن الأساليب الساخرة أيضاً قول بشار بن برد (من البسيط):

دينارُ آلِ سليمانٍ ودرهمُهُم كالبابليينِ حُفا بالعفارياتِ
لا يظهـران ولا يُرجى لقاؤُهُما كما سمعتُ بهاروتِ وماروتِ (3)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص425).

(2) المرجع السابق ، ص430.

(3) المرجع نفسه ، ص909.

الفصل الرابع المستوى الدلالي

مفتح

اهتمت الدراسات الأسلوبية اهتماماً كبيراً ، بالمعجم الشعري للشاعر ، كونه نتاجاً حياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمختلف الظروف التي تحيط به، فاتجه الاهتمام إلى دراسة هذا المعجم للوقوف على مدى امتلاك الشاعر ناصية اللغة في تكوين خطابه الشعري . وكلما زاد الرصيد اللفظي للشاعر كان أقدر على التعبير عن الشحنات المتموجة في عمق العاطفة ، وهنا يبرز المستوى الدلالي المنبثق عن هذه الألفاظ والمعاني المنتشرة في الأنسجة النصية المحملة بالدلالات، لذلك اتجهت الدراسات الأسلوبية إلى رصد معالم هذه المعاجم الشعرية للشعراء لاستجلاء دلالاتها .

ويمثل المعجم الشعري مفتاح الولوج للأبنية النصية، وتحديد دلالات الخطابات الأدبية، فتحديد طبيعة المعجم ومكوناته يحيلنا إلى البنى اللغوية المسيطرة في النصوص، التي تمثلت نقاط ارتكاز اتكأ عليها الشاعر في فيض دلالاته، فالبنى اللغوية المسيطرة على النص تمثل نقاطاً مضيئة تُبرز معالم الجمال النصي وقدرتها الإيحائية .

ويمكن تعريف المعجم الشعري بأنه "ذلك الرصيد اللفظي الذي يكون الخطاب الشعري لدى شاعر من الشعراء؛ والذي يتسم بالخصوصية أو الذاتية الناتجة عن قدرة المبدع في بث الطاقات الجديدة من هذه الألفاظ أو تلك مما يحويه خطابه الشعري"⁽¹⁾.

والمعجم الشعري يمثل معمار النص ويمنحه تشكيله الهندسي المنبثق من المخزون اللغوي الكامن في أعماق حافظه الشاعر وبديهته، "قالشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارِع، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله كلّ الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات، يكون حظه من الفن والشاعرية ويُحكم له أو عليه على هذا الأساس"⁽²⁾.

(1) الحيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص 183).

(2) حسنين ، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم (ص 29).

ويشكل المعجم الشعري إحدى أهم الخواص والسمات الأسلوبية التي تميز شاعراً ما عن غيره من الشعراء، أو شعراء حقبة معينة خضعوا لنفس المعايير الثقافية السائدة في حقبتهم، ويتسم المعجم الشعري في كل عصر بالانتماء لهذا العصر؛ دون غيره وذلك لقابلية المعجم بصفة عامة للتطوير حيث ينتابه الكثير من التغيير، وإن لم يكن تغييراً شاملاً يجعله متميزاً عن عصر سابق، وذلك لأنه محكوم بالذاتية أو الخصوصية التي يتسم بها المبدع، أو جيل من المبدعين في فترة من الفترات فكل عصر معجمه⁽¹⁾. والمعجم اللغوي أو المخزون اللغوي لدى الشاعر يمكن اعتباره سلوكاً لغوياً يستخدمه الشاعر في التعبير عن طاقاته الإبداعية في حال نسج النصوص "فالسلوك اللغوي إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة"⁽²⁾. وكما يميز المعجم الشعري صاحبه وتفردته بين المبدعين الآخرين، يميز أيضاً النص ويحدد موقعه بين النصوص الأخرى "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم بها المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص وللمنشئ تفردته بين المنشئين"⁽³⁾.

فالثقافة تمنح الشاعر كماً هائلاً من المخزون اللغوي الذي يتم استدعاؤه وقت الحاجة، وحسب العاطفة المسيطرة عليه في حال إبداعه النص وإخراجه إلى الوجود، فالعاطفة المسيطرة هي العامل الأساس في استدعاء الألفاظ المناسبة، فإذا كانت العاطفة رثاء كانت الألفاظ حزينة تشيع جواً من الألم في ثنايا الأبيات، وإذا كانت العاطفة رومانسية وجدنا حضوراً مكثفاً للألفاظ الدالة على الابتهاج والسرور والفرح والسعادة، وهكذا.

فالشاعر يمنح الحياة للألفاظ داخل نصه ويكتف دلالاتها وحضورها، ويفجر الطاقات الكامنة للغة باستخراج أقصى طاقاتها التعبيرية وذلك عن "طريق العاطفة التي تساعده في انتقاء الألفاظ

(1) الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص 185).

(2) لاينز، اللغة والمعنى والسياق (ص 240).

(3) مصلوح، في النص الأدبي، (ص 85).

المناسبة لتجربته وتساوده أيضاً في إخراج اللفظة من مكنها التراثي المتعارف عليه إلى معنى جديد مليء بالإيحاء والرمزية"⁽¹⁾.

إن الاستعمال غير العادي للغة هو ما يميز الأديب أو الشاعر عن غيره، فبروز العبقرية كامن في "اختراع الكلمة"⁽²⁾ وإضفاء دلالات جديدة إليها تكون متماهية مع عنف التجربة الشعورية وعمقها فمهمة الشاعر "هي تعرية اللغة وإبراز العناصر الجمالية حتى في المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها"⁽³⁾. فشعرية كلمات النص الشعري بوصفها فضاء تتقاطع فيه عدة شفرات في علاقة متبادلة تُخرج العبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، نائية بنفسها عن الاستعمال العادي، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة تخضع لها الفاعلية الدلالية، بل إن لكل لفظ في المعجم الشعري دلالة جديدة ومعنى مغايراً وروحاً ولوناً ووقعاً مغايراً للمألوف⁽⁴⁾. فالأهمية تكمن في استحداث طرائق التعبير عن الأحاسيس المختلفة عن طريق كلمات تلبس أثواباً جديدة، وطرح أثوابها القديمة التي أبلأها الاستعمال اليومي.

فكسر رتابة اللغة لتعزيز الدلالات الجديدة هو ما يمنح الجمال للمعجم الشعري للشاعر، وهو أحد أسباب تطوره ونموه فيكاد يجمع "النقاد ... على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانيات اللغوية الذي يهدف إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة"⁽⁵⁾.

إن استعمال الألفاظ بشكل معين وإيحاءات جديدة غير معهودة تمثل خاصية أسلوبية يتميز بها الشاعر عن غيره من الشعراء حيث يمكننا من خلال هذه الخاصية إثبات نسب النصوص المجهولة أو المشكوك في نسبتها "فإذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ

(1) الحيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص184).

(2) كوين ، بناء لغة الشعر (ص48).

(3) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص267).

(4) ينظر ، كريستيفا ، علم النص (ص78).

(5) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص251).

الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمرى معجمه. فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي تدور عليها⁽¹⁾. هذه المظاهر أو السمات الأسلوبية دليل على شعرية النص المتجلى "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة"⁽²⁾.

"فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية."⁽³⁾

لقد اهتمت الأسلوبية بدراسة هذه الألفاظ دلاليًا، بوصفها ممثلاً حقيقياً لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء الإدراك التام لطبيعة ودور الألفاظ، وتأثير ذلك على الفكرة المسيطرة عليه، كما يتم في ضوء ذلك تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة⁽⁴⁾.

وللمعجم الشعري دور كبير جداً في تهيئة ذهن المتلقي لاستقبال الخطابات الأدبية المختلفة وتكوين صورة واضحة للأديب صاحب النص فالمعجم الشعري "واحد من الإمكانيات التي تساعد المتلقي على فهم عالم الشاعر، وتحديد ثقافته وأيديولوجيته ورؤيته لما حوله، ويتجلى هذا في

(1) مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص (ص58).

(2) ياكسون ، قضايا الشعرية (ص 19).

(3) مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص (ص62).

(4) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص207).

قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ⁽¹⁾.

"والمعاني مطروحة في الطريق"⁽²⁾ والعبرة بتشعير الكلمات وإضافة طابع الشعرية إليها من خلال انتقائها، وإضفاء طابع الحيوية إليها، وتقجير طاقاتها التعبيرية والإبداعية من خلال شحنها بالدلالات غير المسبوقه عن طريق الاستعمال غير المسبوق، الذي يتم فيه كسر حواجز اللغة بالخروج عن الاستعمال اليومي للألفاظ إلى استعمالات جديدة تمثل أيضاً من الدلالات الجديدة غير المسبوقه واللامتناهية .

فليس هناك كلمات أو ألفاظ تصلح للشعر أو لا تصلح له وإنما العبرة والأساس في ذلك "تشعير الكلمات المستحدثة"⁽³⁾. فمادة الشعر "هي اللغة التي قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات . كما يحق للشاعر أيضاً أن يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة"⁽⁴⁾. في محاولة لإبراز دلالة الكلمات وأهميتها والتفرد في ذلك . إن " العمل الإبداعي ، بعد أن يتم تصوير المعنى في الذهن ، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائم ملاءمةً جيدة ، ومهما كانت طبيعة الموضوع فهو يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات"⁽⁵⁾.

إن المعجم الشعري للأديب يمثل خلاصة فكر تطور مع مرور الزمان صقلته الأحداث المحيطة بالأديب حسب بيئته التي يعيش فيها ، فأفرز هذا المعجم الحقول الدلالية التي استعملها الشاعر الأديب في صوغ خطابه الأدبي، وهو ما جعل عجلة الأسلوبية تتجه اتجاهاً حثيثاً نحو هذه الحقول ودراساتها لاستجلاء دلالاتها، فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية اهتماماً كبيراً بالمستوى الدلالي كونه أحد أهم المستويات التي تقترح مغاليق النص، وتعطي صورة واضحة للمتلقى عن المبدع ونصه، وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بهذا المستوى من خلال نظرتها العميقة للألفاظ

(1) الحيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص187).

(2) الجاحظ ، الحيوان (ج3/131).

(3) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص251).

(4) أرسطو ، فن الشعر (ص215).

(5) ابن الشيخ ، الشعرية العربية (ص 161)

التي تمثل حقولاً دلالية ، استعملها الأدباء في خطاباتهم بكامل وعيهم، لتأدية أدوار معينة داخل النصوص حسب ما يقتضيه السياق . فللسياق دور كبير في التحليل الدلالي للعمل الأدبي نظراً لدوره في تعيين وتحديد قيمة الألفاظ، ففي كل استعمال يكتسب اللفظ معنى جديداً محدداً ومؤقتاً⁽¹⁾.

ويمكن تعريف الحقول الدلالية بأنها "مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقة دلالية وتتشرك جميعاً في التعبير عن معنى عام يعد قاسماً مشتركاً بينها جميعاً مثل الكلمات الدالة على الألوان والكلمات الدالة على الآلات الزراعية ، والكلمات الدالة على النبات، أو الكلمات الدالة على الأفكار"⁽²⁾.

وتقوم هذه النظرية على أنه لفهم معنى كلمة معينة يتوجب فهم مجموعة الكلمات الأخرى المتصلة دلاليًا بالكلمة المرادة، ويهدف هذا التحليل الدلالي للحقول المراد دراستها واستجلاء معانيها ، والوقوف على الأهداف التي تحقّقها هذه اللفظة داخل المعمار النصي إلى جمع الألفاظ التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلة هذه الألفاظ بعضها ببعض وصلاتها بالمصطلح العام⁽³⁾.

ومفاد هذه النظرية أن "الكلمة تتحد دلاليًا ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة"⁽⁴⁾.

أي أنه يتم رصد "تداعي دلالة بعض الكلمات التي لا ينتمي بعضها إلى بعض اشتقاقياً للتعبير عن مجال واحد من المسميات أو المفاهيم بحيث يتشكل (حقل)، أو دائرة من الكلمات تغطي مجالاً لغوياً واحداً يتصل فيه معنى الكلمة المعينة بمعنى كلمة أو كلمات أخرى قريبة منها في

(1) ينظر ، لاينز ، اللغة والمعنى والسياق (ص 215).

(2) حيدر ، علم الدلالة (ص174).

(3) ينظر ، عمر ، علم الدلالة (ص80).

(4) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص154).

الدلالة على ذلك المعنى مما يساعد على تحديد معنى الكلمة من خلال معرفة الحقل الذي تنتمي إليه⁽¹⁾.

وتفيد معرفة الحقول الدلالية في تحديد وظيفة الألفاظ وقيمتها في أداء المعنى، كما أن الاستعانة بالحقول الدلالية يسלט الضوء على غايات النص، ويُبرز ملامح شخصية المبدع والعوامل التي شكلت خطابه وأثرت فيه، من عوامل ثقافية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية وغيرها من العوامل التي تكون ذات أثر في نص المبدع .

وتتكون هذه النظرية من عنصرين أساسيين هما : تقسيم الألفاظ إلى مجموعات دلالية ، وتحديد دلالة اللفظة داخل كل مجموعة ببحثها مع أقرب الألفاظ إليها، عبر العلاقات المفترض وجودها داخل الحقل الدلالي الواحد ، وقد حصرت هذه العلاقات فُوجِدَت أنها لا تخرج عن خمس علاقات هي : الترادف ، الاشتمال ، وعلاقة الجزء بالكل ، وعلاقة التضاد ، وعلاقة التناظر ومن الممكن أن تتوفر هذه العلاقات جميعا في حقل دلالي واحد، وهذا ليس شرطاً أي أنه يمكن توفر بعضها وغياب البعض الآخر⁽²⁾.

والباحث في هذا المجال لا يعنيه أهمية الجذور الثلاثية أو الرباعية للألفاظ، بقدر ما يعنيه العلاقات القائمة بينها، ومحاولة تصنيفها بطريقة تبرز تلك العلاقات، لما تؤديه هذه الألفاظ من دلالات مشتركة⁽³⁾.

إن الدراسة الناجمة عن المعجم الشعري لشاعر ما يعين القارئ على تصور رؤية الشاعر، والعالم الذي يعيشه، والثقافة السائدة فيه، وفهم توجهاته وآرائه ومواقفه، فهو من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تميز شاعراً عن آخر . "فالحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما يتلفظ به الشاعر، ويصبح بذلك لكل شاعر حقله الدلالي، أو خطاب معجمه الخاص به وبذلك يصبح

(1) نهر ، الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها (ص269).

(2) ينظر ، محمد ، في علم الدلالة (ص48).

(3) ينظر ، خليل ، مدخل إلى علم اللغة (ص221).

الحقل الدلالي وسيلة للتفريق بين أنواع الخطاب؛ لأن ذلك يعد سراً من أسرار أسلوبية عميقة في النص الشعري، نستطيع بها الاقتراب من دلالة الخطاب الجزئية والكلية⁽¹⁾.

ويسعى هذا الفصل إلى استقراء المعجم الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، بهدف تحديد المكونات الدلالية الأساسية للنصوص الشعرية، حسب الألفاظ التي توالى ظهورها واستعملها الشعراء في أشعارهم بكثرة، مما أدى إلى الثراء الدلالي للنصوص ، وتنوع كبير في الحقول الدلالية . وهو ما شكل سمة أسلوبية بارزة وظاهرة جديرة بالدراسة .

وتقوم هذه الدراسة على تقفي أثر المفردات والألفاظ المتواترة والمكررة في النصوص الشعرية التي تتشاكل فيما بينها ، لتشكل حقلاً دلالياً معيناً، يختلف عن غيره من الحقول باختلاف مفرداته .

(1) الرشود ، شعر المرقشيين (ص136).

المبحث الأول : حقل الطبيعة

لا شك أن الطبيعة التي أحاطت بشعراء الحماسة الشجرية كانت ذات أثر عظيم في تشكيل خطاباتهم الشعرية ، هذه الطبيعة على اختلاف مظاهرها وأصنافها، سواء كانت صحراء مقحلة أو روضات ذات خضرة، كان لها حضور مكثف داخل نصوص الحماسة الشجرية، فاستعان الشعراء بمفردات الطبيعة في توصيل دلالاتهم المكثفة عبر هذه المفردات، وقد مثلت الطبيعة للشعراء مصدراً خصباً لخيالهم، فاستمدوا منها أفكارهم، واستلهموا منها ما يعينهم على تشكيل خطاباتهم فانثالت عباراتهم ودلالاتهم حسب الطبيعة التي أحاطت بهم .

وقد طفت صورة الطبيعة على صفحات شعر شعراء الحماسة الشجرية بشتى مظاهرها حتى غدا هذا الحقل الدلالي سمة أسلوبية بارزة جديرة بالدراسة .

ويمكن تعريف شعر الطبيعة بأنه "الشعر الذي يمثل الطبيعة أو بعض ما اشتملت عليه"⁽¹⁾، وقد عرف الشعر العربي القديم شعر الطبيعة من خلال الصور التي تنتشر بكثرة في أبيات القصائد القديمة، فصورت الطبيعة الصحراوية البدوية بكامل مظاهرها، كما عرف الحضارة والتمدن ووصف الرياض والجداول والأنهار مع تقدم الزمن واحتكاكه ببيئات مختلفة ، وهذا ليس غريباً فالشاعر ابن بيئته . والأدب انعكاس للواقع الإنساني وهذا الانعكاس يكون أكثر صدقاً وحيوية وتعاملية مع الواقع وذلك لأن العمل الأدبي يعكس العملية المتكاملة للحياة⁽²⁾.

ويمكن تقسيم الطبيعة إلى قسمين هما الطبيعة الصامتة، والطبيعة المتحركة أو الحية . وتضم الطبيعة الصامتة الطبيعة الحقيقية، كالبهار والأنهار والأمطار و الجبال والرياح و الشجر والنبات والسماء وما تحويه ويتعلق بها كالنجوم والكواكب والرياح وما إلى ذلك من مظاهر الطبيعة السماوية، كما وتضم الطبيعة الصامتة ما كان من صنع الإنسان كالقري والقصور والآبار والديار والرسوم والأطلال⁽³⁾.

(1) نوفل ، شعر الطبيعة في الأدب العربي (ص11).

(2) ينظر ، سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة (ص55).

(3) ينظر ، القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص22).

وتضم الطبيعة المتحركة أو الحية الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات وكل معالم الحياة المتحركة غير الإنسان⁽¹⁾.

أولاً الطبيعة الصامتة

الماء ومتعلقاته

وردت لفظة الماء ومتعلقاتها بصورة كبيرة في أشعار وقصائد الحماسة الشجرية ، حيث استعان شعراء الحماسة الشجرية بالماء ومتعلقاته في تشكيل خطاب شعري فياض مليء بالدلالات ، سواء كان هذا الاستعمال حقيقياً، أو خرجوا به إلى المجاز، في انزياح أسلوبى أيقظ حاسة التنبه لدى المتلقي، وجعله أكثر تماهياً وتفاعلاً مع النص، ومما ورد في هذا الحقل الدلالي قول الشاعر الأعشى (من البسيط) :

ما رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزَنِ مُعْشَبَةٌ خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَظْلٌ⁽²⁾

استعمل الشاعر المتعلقات الخاصة بالماء للدلالة عليه في وصفه الذي أراد تصويره للمتلقي فحذف الموصوف الماء أو السيل الذي أشار إليه الشاعر إشارة جميلة بقوله : (جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَظْلٌ) فقد مثلت هذه الكلمات مجتمعة حقلاً دلالياً لا يمكن معرفة معانيه إلا بمعرفة الانزياح الذي حدث في النص، ومعرفة الأوصاف الخاصة بالماء، ومن ذلك أيضاً قول الشاعر عنتر بن شداد(من الكامل) :

أَوْ رَوْضَةٌ أَنْفَاءً تَضَمَّنَ نَبْتَهَا غَيْثٌ قَلِيلٌ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرِ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدِّرْهِمِ
سَخَاءً وَتَسْكَاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ⁽³⁾

فقد استعمل الشاعر الكثير من متعلقات الماء للدلالة عليه مثل (الغيث ، بكر حرة أي السحاب

(1) ينظر ، القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص94).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص749).

(3) المرجع السابق، ص750.

المحمل بالمطر، قرارة أي الحفر الصغيرة التي يملؤها الماء للدلالة على كثرة الماء المنهمر السح والتسكاب) إلى أن قال الشاعر: يجري عليها الماء وهو بهذا يُشكل حقلاً دلالياً خاصاً متشابكاً من خلال الصورة الجميلة الكلية التي رسمها الشاعر بحيث تدفع هذه الصورة المتلقي إلى إمعان النظر في العلاقات الخاصة بين مفردات هذا الحقل من أجل استجلاء المعنى العام والوقوف على مراد الشاعر .

وما زال الشعراء يستعملون لفظ الماء ومتعلقاته في الدعاء بالسقيا في قصائدهم كما في قول الشاعر عبد الله بن المعتز (من الكامل) :

ما مثلَ منزلةِ الدويرةِ منزلٍ يا دارِ جادِكِ وابِلٍ وسقائكِ
بؤساً لدهرٍ غيرتِكِ صروفهُ لم يمخُ من قلبي الهوى ومحاكِ
وكانما حصباءُ أرضِكِ جَوْهَرُ وكان ماءُ الوردِ دمغُ ندادِكِ
وكان دِرْعاً مُفْرَعاً من فِضَّةٍ ماءُ الغديرِ جرَّتْ عليه صباكِ⁽¹⁾

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال لفظ الماء ومتعلقاته للتعبير عن معاني المدح مما مثل انزياحاً أسلوبياً في المعنى الحقيقي لهذه اللفظة، نتمثل هذا المعنى في قول الشاعر⁽²⁾ (من البسيط):

أنتَ الجَواذُ ومِنك الجُودُ أوَّلُهُ فإن هَلَكْتَ فما جودٌ بموجودِ
من نورٍ وجهكُ تُبدي الأرضُ زَهْرَتَها ومن بَنانِكِ يجري الماءُ في العودِ⁽³⁾
ومنه قول سلم الخاسر (من الطويل):

إذا نَزَلَ الفَضْلُ بن يحيى ببِلدِ رأيتَ بها عُشْبَ المكارمِ يَنْبُتُ⁽⁴⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص752).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص405).

(4) المرجع السابق، ص377.

ومثله قول الشاعر (1) (من الكامل) :

إِنْ تَأْتِهِ تَرٍّ مِنْهُ مَرْتَعاً خَصْباً وَالْأَرْضُ مُجْدِبَةٌ كَخَدِّ الْأَمْرِدِ (2)
كما استعان الشعراء بالماء ومتعلقاته في تشكيل خطابهم الرثائي، لبيان فضل المرثي وكرمه وجوده، ومنه قول الخنساء ترثي أباها صخر (من الطويل) :

وَمَا الْغَيْثُ فِي جَعْدِ الثَّرَى دَمَتْ الرُّبَا تَبَعَّقَ فِيهِ الْعَارِضُ الْمُتَهَلِّلُ
بَأَجْزَلِ سَيِّبٍ مِنْ يَدَيْكَ وَنِعْمَةً تَجُودُ بِهَا بَلْ سَيِّبُ كَفِّكَ أَجْزَلُ (3)
ومنه قول الشاعر (4) (من الطويل) :

مَضَى ابْنُ سَعِيدٍ بَعْدَمَا شَاعَ ذِكْرُهُ وَشَرَّقَ فِي أَقْصَى الْبِلَادِ وَغَرَّبَا
وَمَا كَانَ إِلَّا كَالسَّحَابَةِ أَقْشَعَتْ وَقَدْ تَرَكْتُ لِلنَّاسِ مَرْعَى وَمَشْرَبَا (5)
ومنه قول الشاعر ثابت قطنة بن كعب يرثي يزيد بن المهلب بن أبي صفرة (من الكامل) :

وَلَقَدْ بَسَطْتَ لَهُمْ يَمِينَكَ بِالْأَنْدَى مِثْلَ الْفُرَاتِ تَمُدُّهُ الْإِنْهَارُ (6)
وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية لفظ الماء مضافاً في التركيب النحوي للدلالة على الخمر مما ساهم في نقل معناها الأصلي إلى معنى جديد يتطلبه السياق، وتقتضيه طبيعة الغرض الشعري كما في قول الشاعر أبو الهندي (من الرمل) :

(1) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لمنصور بن الفرخ ، ينظر ، ابن أبي عون ، التشبيهات (ص362).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص378).

(3) المرجع السابق ، ص325.

(4) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص302).

(6) المرجع السابق ، ص330.

أَتَلَفَ الْمَالَ وَمَا جَمَعْتُهُ طَلَبُ اللَّذَاتِ فِي مَاءِ الْعَنْبِ
وَاسْتَبَائِي الزَّقِّقَ مِنْ حَانُوتِهِ شَائِلِ الرَّجْلِينَ مَعْصُوبِ الدُّنْبِ
كُلَّمَا كُوبَ لِشَرِبِ خِلَاتَهُ حَبَشِيًّا قُطِعَتْ مِنْهُ الرُّكْبُ (1)

الهواء ومتعلقاته

استعان شعراء الحماسة الشجرية بلفظة الهواء ومرادفاتها في تشكيل الخطاب الشعري لديهم وجاء هذا التوظيف في عدة أغراض أهمها المديح ، و الغزل ، والشوق والحنين ، فكانت ريح الصبا مسيطرة على عواطف ومشاعر الشعراء ، توجع نار الحب والهوى بهبوبها ، وتذكرهم ريح الجنوب بمنازل المحبوبة، فانطلق شعرهم رقيقاً عذباً من نفوس ألم بها ألم الفقد، وفقدت حرارة اللقاء، واستبدت بها البعد والجوى، ومما جاء في إطار هذا الحقل الدلالي قول الشاعر أبو الشيص (من البسيط) :

يَا مَنْ تَمَنَّى عَلَى الدُّنْيَا مُنَى شَطَطًا هَلَّا سَأَلْتَ أَبَا بَشَرَ فَنُطَّاهَا
مَا هَبَّتِ الرِّيحُ إِلَّا هَبَّ نَائِلُهُ وَلَا ارْتَقَى غَايَةً إِلَّا تَخَطَّاهَا (2)

فقد استعمل الشاعر لفظ الريح في تشكيل خطابه للممدوح ، لبيان جوده وشدة كرمه على الناس والمحتاجين ، فهو يلبي حاجات الناس وإن حسب أصحاب هذه المنى أن أمانهم مستحيلة .

فالمقصود بالريح هنا المطر الذي يأتي به الريح ، وقد عمد الشعراء تشبيه الممدوح أو المرثي بالسيل أول المطر دلالة على جوده وكرمه ، وهنا انزاح المعنى الأصلي للريح إلى المطر الذي يسببه في إشارة واضحة إلى الجود والكرم الشديدين .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفقعسي (من الطويل) :

وَإِنِّي لِأَرعى النَجْمَ حَتَّى كَأَنَّي عَلَى كُلِّ نَجْمٍ فِي السَّمَاءِ رَقِيبُ
وَأَشْتاقُ لِلبرقِ اليماني إذ بدا وَأَزْدَادُ شَوْقاً أَنْ تَهْبَّ جَنُوبُ (3)

فالشاعر بعيد عن وطنه منفي عنه، يسهر طوال الليل يحلم بالعودة، وتزيده ريح الجنوب

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص838).

(2) المرجع السابق، ص399.

(3) المرجع نفسه ، ص399.

المنبعثة من تلقاء وطنه شوقاً وحنيناً لا ينقطع . فريح الجنوب ليست إلا مهيجاً للحنين والحلم بالعودة، وعلى هذا فقد انزاحت معاني هذا اللفظ أسلوبياً فأصبح المراد الوطن الذي تهب من جهته هذه الريح .

ومما جاء من هذا الحقل في غرض الغزل قول الشاعر علي بن علقمة (من الطويل):

إِذَا الرِّيحُ مِنْ نَحْوِ الحَبِيبِ تَنَسَّمَتْ وَجَدْتُ لِرِيَّاهَا عَلَى كَبْدِي بَرْدًا⁽¹⁾

فالشاعر لا يرتاح إلا بهبوب الرياح من جهة سكنى محبوبته ، التي فارقها . فلم يكن بينهما رسول إلا الريح تبلغه أحوالها ، وقد وفق الشاعر هنا في استعمال عناصر الطبيعة في توصيف حالته النفسية للمتلقي .

ومنه قول الشاعر مجنون ليلي (من الطويل) :

أَيَا جَبَلِي نَعْمَانَ بِاللَّهِ خَلِيَا نَسِيمَ الصَّبَا يَخْلُصُ إِلَيَّ نَسِيمُهَا
أَجْدُ بَرْدَهَا أَوْ تَشْفِي مِنِّي صَبَابَةً عَلَى كَبْدٍ لَمْ يَبْقَ إِلَّا صَمِيمُهَا
وَإِنَّ الصَّبَا رِيحٌ إِذَا مَا تَنَسَّمَتْ عَلَى نَفْسٍ مَهْمُومٍ تَجَلَّتْ هُمُومُهَا
وَيَا رِيحُ مُرِّي بِالْديَارِ فَخَبْرِي أَبَاقِيَّةُ أُمِّ قَدِ تَعَفَّتْ رَسُومُهَا⁽²⁾

ومنه قول الشاعر إبراهيم بن العباس الصولي (من الطويل):

تَمُرُّ الصَّبَا صَفْحًا بِسَاكِنِ ذِي العَضَا فَيُصَدِّعُ قَلْبِي أَنْ يَهْبَّ هُبُوبُهَا
قَرِيبَةٌ عَهْدٍ بِالحَبِيبِ وَإِنَّمَا هَوَى كُلِّ نَفْسٍ حَيْثُ حَلَّ حَبِيبُهَا⁽³⁾

النبات ومتعلقاته

شكلت نباتات الطبيعة وما تحويه من أشجار وورود وزهور على اختلاف أنواعها وأشكالها باعثاً يستلهم الشعراء منه معانيهم، فقد كانت النباتات على كافة أشكالها أرضاً خصبة للكثير من المعاني التي شكلت حقولاً دلالية متصلة ببعضها، سواء في العصر الجاهلي أو العصور

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص578).

(2) المرجع السابق ص 580.

(3) المرجع نفسه ص 582.

التي تلت ذلك حسب ما اختاره ابن الشجري من الشعر على مر عدة عصور، وهذه الحقول المنتزعة من الطبيعة سواء كانت صحراوية، أو حضرية تعج معالمها بكافة أنواع التمدن الذي ظهرت معالمه من خلال الروضات التي أُقيمت فيه فكانت معينا لا ينضب للشعراء في وصفهم أو تشبيهاتهم . ولعل هذا الاهتمام بالروضات والبساتين بعد التمدن الذي عاشه العرب بعد العصر الجاهلي واتساع رقعة الخلافة جاء بديلاً عن وصف الإبل والقفار في مطالع القصائد⁽¹⁾. والملاحظ على الشعر الذي تناول أصناف النبات وخاصة الأزهار والروضات، أنه شكّل حقلاً دلاليّاً تتسم مفرداته بالثراء والتنوع، فهو يعكس مدى ارتباط الشاعر بالطبيعة والشغف الكبير بمحتوياتها الخلابة، التي أمدته بأنواع جديدة ساحرة للتعبير عن مراده، وغذت خياله بأصناف شتى من الوهج الموسيقي، فكانت مصدر إلهام متجدد بتجدد مظاهرها .

ومن أمثلة مفردات هذا الحقل قول زهير في المدح (من الطويل) :

على مُكثِرِيهِمْ حَقٌّ مَنْ يَعْتَرِيهِمْ	وعندَ المُقلِّينَ السَّماحةَ والبذلُ
سعى بعدهم قومٌ، لكي يدركوهم	فَلَمْ يَفْعَلُوا ولم يُليموا ولم يأثروا
فما كان، من خيرٍ، أتوه فإنما	تَوَارَتْهُمُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ
هل ينبئُ الخطيِّ إلاً وشيجهُ	وتُغْرَسُ، إلاً في منابتِها، النخلُ ⁽²⁾

لقد استعمل الشاعر في مدحة مفردات من الطبيعة ذات دلالات خاصة في تشكيل خطابه الشعري المادح ، للدلالة على القوة والشموخ فاستعمل من بين نباتات الطبيعة وأشجارها الوشيج والنخيل والوشيج شجر يُتخذ من فروعه القنا والسهام للدلالة على القوة والنفوذ، واستعار الشموخ من النخيل لهؤلاء القوم الذين خصهم بالمدح .

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بمفردات الطبيعة الخاصة بالأشجار والأزهار في تشكيل خطابهم الشعري المملوء بالحب والحنين إلى أوطانهم التي أبعدها عنا ، حيث مثلت حقلاً دلاليّاً استدعاه الشاعر للتضامن معه في حالته النفسية التي تضج بالحنين والحب، وتحمل في طياتها

(1) ينظر ، الطيب ، الطبيعة عند المتنبي (ص8).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية، (ص350).

الكثير من معاني الضيق جراء هذا البعد، فدعا الشاعر عناصر الطبيعة لتقاسمه همه هذا وهو ما تتمثله في قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليمامي (من الطويل) :

أيا أثلاتِ القاعِ من بطنِ تُوضِحِ حنيني إلى أظلالِكُنَّ طویلُ
ويا أثلاتِ القاعِ قد مَلَّ صُحْبَتِي سُرايِ فهل في ظلِّكُنَّ مَقِيلُ؟
ألا هل إلى شَمِّ الخزامى ونظرةٍ إلى قُرُقُرَى قبلَ المَماتِ سَبِيلُ؟⁽¹⁾

فالشاعر يحن إلى تلك الشجرات القابعة في موطنه، فقد زاد حنينه إلى ظل تلك الشجرات ، كما أن حنينه موصول إلى زهر الخزامي الذي مثل له طيب رائحة وطنه البعيد .

ومن الألفاظ التي ساهمت في تشكيل هذا الحقل (الرياض، شقائق النعمان، الأقحوان، النرجس). حيث أبدع هؤلاء الشعراء في وصف الرياض والخضرة كما في قول أبي هلال العسكري(من الرجز) :

وروضةٍ حاليّةِ الصُّدُورِ كاسيةِ البُطُونِ والظُّهورِ
شقائقُ كَنَاطِرِ المَخمُورِ وأقحوانٍ كَتُغُورِ الحُورِ
ونَرجسٌ كَأَنجُمِ الدِّجُورِ والظُّلُّ منثورٌ على المنثورِ⁽²⁾
ومنه قول الشاعر⁽³⁾ (من البسيط) :

إِنَّ البَنَفَسَ جَ تَرَاحُ القُلُوبِ لَهْ وَيَعَجُّ الوَصْفُ عَن تَحديدِ مُعْجِبِهِ
أوراقُهُ شُعَلُ الكَبْرِيتِ مَنْظَرُهَا وريحُهُ عَنَبَرٌ تحيا النفوسَ بِهِ⁽⁴⁾
ومنه أيضا قول علي بن الجهم (من البسيط) :

لَمْ يَضْحَكِ الوَرْدُ إِلا حِينَ أَعَجَبَهُ حُسْنُ الرِّياضِ وصوتِ الطائرِ العَرْدِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص208).

(2) المرجع السابق ، ص759.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص766).

ما قابَلتُ قُضْبُ الرِّيحانِ طَلَعَهُ
إلا تَبَيَّنَتْ فِيها ذَلَّةُ الحَسَدِ
قامت بِحُجَّتِهِ رِيحٌ مُعَطَّرَةٌ
تَجَلو القلوبَ مِنَ الأوصابِ والكَمَدِ⁽¹⁾

السماء ومتعلقاتها

كان لفظ السماء وما يتعلق بها حضور واضح في أشعار الحماسة الشجرية، حيث عمد الشعراء إلى توظيف هذا الحقل في عدد غير قليل من الأغراض الشعرية وخاصة الرثاء والمدح في توصيل خطابهم الشعري للمتلقي، ومن هذا القبيل قول الفرزدق يرثي وكيع بن أبي سود (من الطويل):

أبى الصَّبْرُ أني لا أرى البدرَ طالِعاً
ولا الشَّمسَ إلا ذَكَرَاني بِغالِبِ
شَبِيهينِ كانا بابنِ لَيْلى، وَمَنْ يَكُنْ
بِية ابنِ لَيْلى يَمُحُ ضَوْءَ الكواكِبِ (2)
فقد أعطى الشاعر في نصه معاني جديدة للشمس والبدر، فهي بحد ذاتها الرجل الذي يرثيه حتى فاق جماله الكواكب التي انمحي نورها إذا بدا هذا الشخص .

ومما جاء من هذا الحقل في المدح قول الشاعر ابن أبي طاهر (من البسيط) :

إذا أبو أحمدِ جادتْ لنا يَدُهُ
لَمْ يُحْمَدِ الأَجودانِ : البَحْرُ والمَطَرُ
وإنْ أضاءتْ لنا أنوارُ عُرَّتِهِ
تَضائلَ النيرانِ : الشمسُ والقمرُ (3)
ومنه أيضاً قول الشاعرة جَنُوب أخت عمر ذي الكَلْبِ الهذلية ترثي أخاها عمرا (من المتقارب) :
فَكُنْتُ النَّهارَ بِهِ شَمْسُهُ
وكنْتُ دُجى الليلِ فِيهِ الهلالا (4)

ومنه قول الشاعر أبو الفتح البُستي يرثي أبا القاسم بن عباد (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص767).

(2) المرجع السابق ، ص301.

(3) المرجع نفسه ، ص403.

(4) المرجع نفسه ، ص310.

مضى صاحبُ الدنيا فلم يبقَ بعده كريمٌ يُروى الأرضُ صوبَ غمامه
فقدناه لما تمَّ عندَ كماله كذاك كُسوفُ البدرِ عندَ تمامه (1)
وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية مفردات هذا الحقل في الهجاء للتعبير عن صعوبة المنال
واستحالة بلوغ الهدف كما في قول الشاعر عمر بن لجأ التَّمِيَّيُّ (من البسيط) :

إنَّ الفحولَ لكم تَئيمٌ وإنَّكم حلَّالُ التَّيمِ فاستوصوا بما أمروا
دع الرِّيابَ وسعداً لَسْتَ نائلها هيهاتِ هيهاتِ مِنْكَ الشَّمْسُ والقَمَرُ (2)
ومما جاء في هذا الحقل الدلالي ممتزجا بالمشاعر والأحاسيس، حيث أسقط الشاعر همومه
على مظاهر الكون من نجوم وكواكب فبات مراقبا لها، قول الشاعر (3) (من الطويل) :

وإني لأرعى النجمَ حتَّى كَأَنِّي على كل نجمٍ في السماء رقيبُ
وأشتاقُ للبرقِ اليماني إذ بدا وأزدادُ شوقاً أن تَهَبَّ جَنوبُ (4)
لقد كرس شعراء الحماسة الشجرية ألفاظ هذا الحقل ودلالاته للتعبير عن مواقف معينة استوحوها
من أعماق السماء، وخاصة القمر والنجوم والكواكب، لما تمثله هذه الرموز من أهمية كبيرة
ناجئة عن طبيعة البيئة التي يعيشون فيها .

ثانياً الطبيعة المتحركة أو الحية

كان للطبيعة المتحركة دور كبير في تشكيل الخطاب الشعري عند شعراء الحماسة الشجرية
حيث استمدوا الكثير من معالم هذه الطبيعة في تكثيف دلالاتهم حسب الأغراض الشعرية
الناجئة عن عواطف متباينة . فأكثرُوا من وصف حيوانات الصحراء المفترسة، كما وصفوا
حيواناتهم الأليفة مثل الخيل والإبل، كما أكثرُوا من ذكر طير الحمام موظفين أصوات هذا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص346).

(2) المرجع السابق ، ص436.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لابن الدمينة عبد الله بن عبيد الله (487هـ) في ديوانه ،
ينظر ، ابن الدمينة ، الديوان (ص108).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص399).

الطير للتعبير عن حالة نفسية معينة، حيث كان لتوارد ذكر هذه الحيوانات صدى كبيراً في تشكيل حقل دلالي يعج بمختلف أنواع الدلالة حسب الحيوان الذي تم ذكره لتشكيل وإبراز عاطفة الشاعر .

ومن الحقول الدلالية المتعلقة بالطبيعة المتحركة ألفاظ الحيوانات الأليفة والمفترسة، فقد كان لحضور الحيوانات الأليفة وخاصة الإبل والخيل نصيب الأسد في تشكيل الخطاب الشعري عند شعراء الحماسة الشجرية وهو ما شكل حقلاً دلالياً خاصاً ليس في الحماسة الشجرية وحدها بل هو ميزة وسمة في الأدب العربي بشكل عام وخاصة الجاهلي منه فالأدب العربي "عني بوصف الإبل والخيل عناية عجيبة، وأنا نستطيع أن نقول أنه ليس في آداب العالم وصف هذين الحيوانين، واهتم بدقائقهما وخصائصهما، واستقصى حركاتهما ووصف أعضائهما مثل الأدب العربي . وطبيعي أن تكون تلك العناية منبعثة من منافع هذه الحيوانات للعربي في صحرائه فهو يعد بعضها للحرب والغزو والصيد، ويستعين ببعضها لتفريج هممه، وتخفيف أحزانه ويستخدم البعض الآخر في التنقل والترحال والغذاء، وكانت الإبل والخيل أولى تلك الحيوانات باهتمامه لأنها أوثق بحياته، وأشدها صلة بمستقبله"⁽¹⁾.

الإبل

جاء لفظ الإبل في شعر شعراء الحماسة الشجرية منبثقاً من الواقع والبيئة التي تحيط بالشعراء ، كونها مثلت عماد الحياة في الصحراء القاحلة، فاستعان بها الشاعر العربي في شتى شؤون حياته اليومية فوصفها في حله وترحاله، واستعان بها كأحد المشكّلات في تشكيل خصلة الكرم والجود فيه، فرغم أهميتها ما كان العربي يتوانى في ذبحها لإكرام ضيفه إذا تقطعت به السبل .

كما كانت الإبل أحد أهم العناصر في تشكيل عاطفة الشاعر في مقدمات القصائد القديمة فقد مثلت الناقة أيضاً حالة البعد والفراق بارتحال الطعائن التي مثلت دلالات ابتعاد المحبوبة واستشراق أوقات البعد والألم والشوق التي عانى منها الشاعر العربي جراء هذا الرحيل .

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص96).

كما كان للناقة نصيب وافر في الاستعانة بها لتشكيل عاطفة الحنين إلى الأوطان .

ولهذا اللفظ حضور متميز تحت مسميات عدة منها "الناقة، العيس، القلوص، البكر، الراغية الدعلبة، المطايا، الهضاب، السهلة " وغيرها من الأسماء أو الصفات التي استعملت للدلالة عليها حيث شكلت حقلاً دلاليّاً أسلوبياً بارزاً في حماسة ابن الشجري .

ومما جاء في حماسة ابن الشجري من هذا الحقل قول الشاعرة فارعة بنت شداد المُرِيّة ترثي أخاها (من البسيط) :

نَحَّارَ رَاغِيَةً، قَتَّالَ طَاغِيَةً حَلَّالَ رَابِيَةً، فَتَّكَ أَقِيَادِ(1)

فقد استعانت الشاعرة في رثائها ببيان شدة كرم أخيها بنحره للناقة التي أطلقت عليها اسم الراغية والراغية وصف للناقة العظيمة ثم استعمل اسماً لها وقد أكدت الشاعرة معاني هذا الكرم الوارد في الأبيات باستعمال صيغة المبالغة نَحَّارَ .

ومنه أيضاً قول الشاعرة ابنة لبيد بن ربيعة العامري (من الوافر) :

بَأْمَثَالِ الْهَضَابِ كَأَنَّ رَكْباً عَلَيْهَا مِنْ بَنِي حَامٍ فُعُوداً
أَبَا وَهَبٍ جَزَاكَ اللَّهُ خَيْراً نَحْرَنَاهَا وَأَطْعَمَنَا التَّرِيداً(2)

فأمثال الهضاب هي النوق الكبيرة العظيمة، نحرها الشاعر لإطعام ضيوفه وإقراءهم، فاستعمال الوصف له دلالة كبيرة على أن ما ذبحه الشاعر هو أجود ما عنده، لذلك حذف الموصوف وأشرك الوصف في هذا الحقل الدلالي لتوسيع الدلالة، وإطلاق العنان لخيال المتلقي في تكوين وصف ملائم لهذه النوق .

ومن أمثلة استعمال أسماء الناقة في الرثاء أيضاً قول الشاعر طُفَيْلِ الْغَنَوِيِّ (من الوافر) :

وَلَمْ أَرْ هَالِكاً فِي النَّاسِ أَوْدَى كَزُرْعَةٍ يَوْمَ قَامَ بِهِ النَّوَاعِي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) المرجع السابق ، ص380.

أَجَلٌ رَزِيَّةٌ وَأَعَزُّ فَقْدًا على المولى وأكرم في المساعي
وَأَغَزَرَ نَائِلًا لِمَنْ اجْتَدَاهُ من العافين والهلكى الجياع
وَأَكْثَرَ رِحْلَةً لَطْرِيْقٍ مَجْدٍ على أفتادٍ دِعْبَالَةٍ وَسَاعٍ⁽¹⁾

فقد عمد الشاعر إلى توظيف لفظ الدعلبة أي الناقاة الشابة الفتية سريعة المشي في تشكيل خطابه الرثائي ليفيد بيان شجاعة وإقدام المرثي في المعارك ، كما جاء استخدام هذا اللفظ أيضاً لبيان أهمية الناقاة، كونها أحد أهم أدوات الحرب والقتال، وقد شكل هذا اللفظ بوقوعه هنا انزياحاً نسبياً في الدلالة لدى القارئ فذكر الناقاة هنا ليس للكرم وإطعام الضيف .

ومما جاء في هذا الحقل الدلالي أيضاً استعمال المطايا في الرثاء لبيان علو الهمة وجلالة القدر للمرثي كما في قول الشاعر فضل الرقاشي يرثي الفضل بن يحيى بن خالد البرمكي (من الطويل) :

أَلَانَ اسْتَرَحْنَا وَاسْتَرَحْتَ رَكَابُنَا وأمسك من يُجْدِي وَمَنْ كَانَ يَجْتَدِي
فَقُلْ لِلْمَطَايَا : قَدْ أَمِنْتَ مِنَ السُّرَى وَطَيِّ الْفَيَافِي فَدَفْدَا بَعْدَ فَدْفَدٍ⁽²⁾

شكّل الشاعر خطابه الشعري باستخدام لفظتين مثلتا بؤرة مركزية تنطلق منها معاني ودلالات المدح للمرثي ، فالشاعر لم يقل أن الفضل كان شجاعاً وكريماً ولكنه منح للمتلقي فرصة إدراك واستجلاء هذا المعنى من خلال الشطر الأول (استرحنا واسترحت ركابنا) فقد استراح الجميع والراحة هنا بمعنى الأسي فلم تعد الركاب تخرج لإغاثة الملهوف ولا لإطعام الجائع ولا لمحاربة الأعداء بعد موت هذا الرجل، ومما يؤكد ذلك أيضاً البيت الثاني فالمطايا استرحت من عملها ليلاً ونهاراً فلم يعد عليها الذهاب في الفيافي والقفار .

ومما جاء أيضاً من هذا الحقل قول الشاعر مروان بن أبي حفصة (من الطويل) :

تَحْنُ قُلُوصِي نَحْوَ صَنْعَاءِ إِذْ رَأْتُ سماء الحيا من نحو صنعاء تبرق

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص315).

(2) المرجع السابق ، ص338.

تحن إلى مرعى بصنعاء مخصب وشرب زوايا ماءؤه لا يرثق
وقد وثقت أن سوف يصبح ربها ذا وردت أحواض معن ويعبق
تؤم شريكياً تهلل بالحياء مخائله للشائمين فتصدق⁽¹⁾

فقد جعل الشاعر كرم ممدوحه ليس على الناس فقط وإنما على الحيوانات أيضاً فقد أصبحت النياق في حنين دائم أن ترد أحواض معن لما فيها من وفير الخضرة والماء للدلالة على شدة الكرم والجود.

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل الدلالي قول الشاعر كعب بن زهير يمدح الرسول ﷺ والمهاجرين (من البسيط) :

يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبُ إِذَا عَرَدَ السُّودُ التَّنَابِيلِ⁽²⁾

فاستعمل الشاعر للجمال في تشبيهه دلالة على أهميتها المطلقة في حياة الناس، ومكانتها العالية في ذلك العصر. واستعمال هذا اللفظ شكل انزياحاً في دلالة اللفظ فالمقصود هنا علو الهامة والقامة ، بوجوه صافية مضيئة مشرقة .

ومن مفردات هذا الحقل كلمة العيس في قول أبي تمام (من البسيط) :

سَتُصْبِحُ الْعَيْسُ بِي وَاللَّيْلُ عِنْدَ فَتَى كَثِيرٍ نِكْرِ الرِّضَى فِي سَاعَةِ الْعُضْبِ⁽³⁾

حيث وظف الشاعر هذه اللفظة في مدحه، وقرنها بالزمان الصبح والليل، دلالة على دوام الحال فالممدوح كثير الرضا حتى في ساعات الغضب .

وقد أصبح للإبل مكانة خاصة في نفوس أصحابها فاتخذوها خليلاً يخاطبونه وينزلونها منزلة العاقل في الخطاب، لما يجده الشاعر من وحدة في نفسه، فما وجد إلا الإبل في هذه الصحراء أنيساً، كما أن مخاطبة الإبل فيه إسقاط نفسي للتجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر وخاصة الشعر المتحدث عن الحنين إلى الأوطان، فهي الوسيلة الوحيدة لبلوغ وطنه البعيد أو إتيان

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص392).

(2) المرجع السابق ، ص354.

(3) المرجع نفسه ، ص401.

محبوبته المهاجرة ، ومن ذلك قول الشاعر الفرزدق (من الوافر):

أَقُولُ لِنِاقَتِي لَمَّا تَرَامَتْ بِنَا بِيَدِ مُسْرَبِلَةٍ الْقَتَامِ
إِلَامٍ تَلَفَّتَيْنِ وَأَنْتِ تَحْتِي وَخَيْرُ النَّاسِ كُلِّهِمْ أَمَامِي؟
أَغِيثِي مَنْ وَرَاءَكَ مِنْ رِيحِ أَمَامِكَ مُرْسَلِ بِيَدِي هِشَامِ
مَتَى تَرِدِي الرُّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي مِنْ التَّهْجِيرِ وَالذَّبْرِ الدَّوَامِي (1)

فقد شكل الشاعر خطابه إلى الناقة من خلال الحوار الذي أجراه مع ناقته، وكأنه يتكلم مع إنسان يعي ما يقول من خلال استعمال عدة أساليب كالاستفهام والأمر .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول امرأة من بني عقيل (من الطويل):

خَالِيَّ قَدْ هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَةً قَلْوُصُ الْعَبَادِيِّنَ لَيْلَةً حَنَّتِ
بَرَزْتُ لَهَا وَاللَّيْلُ مُلِقٍ رُوقَهُ فَجَاوَبْتُهَا حَتَّى مَلَأَتْ وَمَلَّتِ (2)

برزت لفظة القلوص من خلال عاطفة الشوق والحنين للبعد عن الوطن، فكانت الناقة نعم المعين على هذا البعد ونعم الأنيس المخفف هذا الشوق، والملاحظ على الأبيات أن عاطفة الحنين مشتركة بين الشاعرة وناقته .

ومثله قول الشاعر الصِّمَّةِ القُشَيْرِيِّ (من الطويل) :

وَحَنَّتْ قَلْوُصِي آخِرَ اللَّيْلِ حَنَّةً فَيَا رُوعَةً مَا رَاعَ قَلْبِي حَنِئُهَا
حَنَّتْ فِي تَنَائِيهَا وَشَبَّ لِعَيْنِهَا سَنَا بَارِقٍ وَهِنًا فُجُنَّ جُنُوتُهَا
فَمَا بَرَحْتُ حَتَّى ارْعُوِينَا لَصَوْتِهَا وَحَتَّى انْبَرَى مِنَّا مُعِينٌ يَعِينُهَا
تَحِنُّ إِلَى أَهْلِ الْحِجَازِ صَبَابَةً وَقَدْ بُتَّ مِنْ أَهْلِ الْحِجَازِ قَرِينُهَا (3)

ومن ألفاظ هذا الحقل أيضاً لفظ البكر الذي أطلق على الناقة كما في قول الشاعرة التي ستغادر أهلها بعد الزواج(من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص372).

(2) المرجع السابق ، ص603.

(3) المرجع نفسه ، ص604.

ألا أيُّها البكر الأبنائي، إنَّني
تَجِنُّ وأبكي إنَّ ذا لَبْلَيْةٌ
وإياك في كلب لمغتربان
وإنَّ زماناً أيُّها البكر ضمَّني
(1)

وإذا كان الشاعر العربي قد استعان بالناقة في حنينه لوطنه وكانت له خير الأنيس والمعين في احتمال البعد والغربة، فقد كانت أيضاً أحد أهم الأدوات التي يستعين بها في حروبه على أعدائه لتمثل ذلك في قول الشاعر مروان بن أبي حفصة مستخدماً أحد أوصاف الناقة (من الكامل):

من كُـلِّ سَهْلَبَةٍ يَبِينُ بِنَحْرِهَا
وَقَعُ الْقَنَا وَأَقْبُ كَالسِّرْحَانِ (2)

استخدم الشاعر أحد أوصاف الناقة (سَهْلَبَةٍ) أي الناقة الطويلة لبيان أهميتها في الحرب والتكنية بشجاعة ومدوحه فوق القنا في نحرها و مؤخراتها سالمة من الكلوم، وهو دليل على إقدامه وشجاعته.

ومنه قوله أيضاً (من الطويل) :

كَأَنَّ دَلِيلَ الْقَوْمِ بَيْنَ سُهُوبِهَا
بَدَأْنَ عَلَيْهَا وَهِيَ ذَاتُ عَجَارِفِ
طَرِيدُ دَمٍ مِنْ خَشْيَةِ الْمَوْتِ يَهْرُبُ
تُقَاذِفُ صُغْرًا فِي الْبُرَى حِينَ تُجَذَّبُ (3)

وصف الشاعر ناقته بقوله (ذاتُ عَجَارِفِ) أي سريعة نشيطة في السير فاكتفى بذكر الصفة لأنه يقوم مقامها ويستطيع المتلقي إدراكه وتأويله .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية(ص603).

(2) المرجع السابق ، ص389.

(3) المرجع نفسه ، ص603.

الخيـل

كان للفظ الخيل حضور واسع وصدى كبير في أشعار الحماسة الشجرية، مثل هذا اللفظ ومرادفاته ، وصفات الخيل حقولاً دلالية مثلت سمة أسلوبية بارزة، فقد أكثر شعراء الحماسة الشجرية من ذكر الخيل حتى أنهم أطلقوا عليها أسماء فقد "أحب العرب الخيل في العصر الجاهلي، لما أدته لهم من نفع كثير، لذلك كانت عنايتهم بها، واهتمامهم بتربيتها، عناية تفوق كل شيء، وقد اشتهر الجاهليون بالمحافظة على أنسابها، وعدم الخلط بين سلالاتها فنراهم يخلدون ذكرها وصفاتها في قصائدهم ومقطعاتهم ... وكان إطلاق الأسماء على الخيل عادة مألوفة ومعروفة ليتمكنوا من تمييزها، وليعرفوا الأصيل منها من غيره"⁽¹⁾.

ويبدو اهتمام الشعراء بالخيل واضحاً جلياً من خلال تشكيل خطابهم الشعري المتعلق بالفخر والحماسة، حيث استعملوا الخيل كأحد أهم الأدوات القتالية، فقلما تجد قصيدة في حماسة ابن الشجري في الفخر والحماسة تخلو من ذكر الخيل ووصفها وإقدامها في الحروب .

لقد مثل لفظ الخيل ومرادفاتها وأسمائها وصفاتها وكل ما يتعلق بها حقلاً دلالياً يموج بالدلالات متعددة المعاني، ولهذا كان هذا الحقل جديراً بالدراسة الأسلوبية .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر مُحَرِّز بن المكعبِر الصَّبِيّ (من الطويل) :

وَإِنَّا لَتَضَطُّدُ الْكَمَاءِ رَمَاحُنَا إِذَا سَابَقَاتُ الْخَيْلِ زَلَّتْ لُبُودُهَا (2)

فقد استعان الشاعر في تشكيل خطابه الشعري من خلال فخره بالخيل السريعة التي ينزلق شعر رقبتها من الهواء المرتطم بها أثناء الجري ليدلل على سرعتها .

ومنه قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل) :

وَنَحْنُ وَقَفْنَا بِالْمُشَقَّرِ مَوْقِفًا كَرِيمًا تَرَى الْفُرْسَانَ مِنْ طَعْنِهِ قُعْسًا
بَخَيْلٍ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَبْقَرِيَّةٌ وَفَتِيَانُ حَرْبٍ لَا تَرَى فِيهِمْ نَكْسًا

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص106).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص4).

صَدَمَانَهُمْ حَتَّى إِذَا الْخَيْلُ عَرَدَتْ فِرَارًا مِنْحَانَهُمْ بِضَمِّ الْقَنَا نَحْسًا (1)

شكل لفظ الخيل في هذه الأبيات حقلاً دلاليًا سعى الشاعر من خلاله إلى إبراز قوتها وإبراز قوة فرسانها لذلك قدم لفظه الخيل على ما سواها في البيت الثاني، وجاء تكرار لفظ الخيل في البيت الأخير للدلالة على سرعتها وقوتها ونفاذها في صفوف الأعداء .

ومن صور اهتمام العربي بفرسه والاعتناء به وتفضيله على باقي الحيوانات الأخرى حتى الإنسان نفسه قول الشاعر عنتر بن شداد العبسي (من الكامل) :

لَا تَذَكِّرِي فَرَسِي وَمَا أَطْعَمْتُهُ فَيَكُونُ جِلْدُكَ مِثْلَ جِلْدِ الْأَجْرِبِ
إِنَّ الصَّبُوحَ لَهُ وَأَنْتِ مَسْوَةٌ فَتَأْوِي مَا شِئْتَ ثُمَّ تَحْوِي (2)

فقد شكل لفظ الفرس في الابيات السابقة أخص خصوصيات الشاعر، فاخصّ فرسه بطعام الصبوح مؤثره على أهله بهذا الطعام رغم اعتراض زوجته، وبهذا يعطي هذا اللفظ دلالات كبيرة في الأبيات فالفرس ذو مكانة كبيرة عالية، ويحظى باحترام كبير، وأهمية تزيد في بعض الأحيان عن أهمية البشر لما يقدمه هذا الفرس من خدمات جليلة نافعة .

وقد بلغ اهتمام العرب بالخيال أن أطلقوا عليها أسماء تُعرف بها وتدل عليها ، وإطلاق الأسماء على الخيل مثل جزءاً هاماً من هذا الحقل الدلالي، حيث تتمثل هذا المعنى في قول الشاعر عامر بن الطفيل (من الطويل) :

لَقَدْ عَلِمْتُ عَلِيًّا هَوَازِنَ أَنْبِي أَنَا الْفَارِسُ الْحَامِي حَقِيقَةَ جَعْفَرِ
وَقَدْ عَلِمَ الْمَزْنُوقُ أَنِّي أَكْرَهُ عَلَى جَمْعِهِمْ كَرَّ الْمَنِيحِ الْمُشْهَرِ
إِذَا أَوَّرَ مِنْ وَقَعِ الرِّمَاحِ زَجْرَتَهُ وَقَلْتُ لَهُ ارْجِعْ مُقْبِلًا غَيْرَ مُدْبِرِ
فَأَنْبَأْتَهُ أَنَّ الْفِرَارَ حَزَائِيَّةٌ عَلَى الْمَرْءِ مَا لَمْ يُبْلِ جُهْدًا فَيُعْدِرِ
أَلَسْتَ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ فِي شُرْعًا وَأَنْتِ حِصَانٌ مَاجِدُ الْعِرْقِ فَاصْبِرِ (3)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص15).

(2) المرجع السابق ، ص28.

(3) المرجع نفسه ، ص22.

شكلت أسماء الخيل حقلاً دلاليًا ارتبط ارتباطاً مباشراً بالحروب والمعارك من خلال الحوار الذي أجراه الشاعر مع فرسه الذي اسماء المزنوق ، فخطبه كونه إنسانا يعي النصائح ويأخذ بها وفي هذا تشخيص للفرس من خلال الحوار الذي تم داخل النص في قول الشاعر : (ارْجِعْ مُقْبِلًا غَيْرَ مُدْبِرٍ ، فَأَنْبَاتِهِ أَنَّ الْفِرَارَ خَزَائِيَّةٌ ، أَلَسْتَ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ فِي شُرْعًا ، وَأَنْتَ حِصَانٌ مَاجِدُ الْعِرْقِ فَاصْبِرِ) . إن هذا الحوار مع الحصان يدل على أن الشاعر ذو علاقة وطيدة مع فرسه الذي يخاطب فيه ذاتا إنسانية تتعاطف معه أثناء المعركة .

ومنه قول الشاعر ثابت قُطْنَةُ الرَّبِيعِ (من الوافر) :

كَرَّرْتُ عَلَيَّهِمُ الْيَحْمُومَ كَرًّا كَكَرَّرِ الشَّرِبَ آيَةَ الْمُدَامِ⁽¹⁾

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي الأوصاف الكثيرة والمتعددة التي وصفوا بها الخيل وخاصة في أثناء المعارك والغزوات، كما في قول الشاعر زيد الخيل (من الطويل) :

لَقَدْ عَلِمْتُ نَبْهَانَ أَنِّي حَمِيئُهَا وَأَنِّي مَنَعْتُ السَّيْبِي أَنْ يَتَبَدَّدَا
عَدَاةً نَبَذْتُمْ بِالصَّعِيدِ رِمَاحَكُمْ وَطَبَقْتُمْ الْبَيْدَاءَ مَثْنَى وَمَوْجِدَا
بِذِي شَطْبٍ أُغْشِي الْكَتِيبَةَ سَهْلَبًا أَقَبَّ كَسِرْحَانِ الظَّلَامِ مَعْوِدَا
إِذَا شَأْنُكَ أَطْرَافَ الْعَوَالِي لَبَانُهُ أَقْدِمُهُ حَتَّى يَرَى الْمَوْتَ أَسْوَدَا⁽²⁾

فقد شكل الشاعر خطابه الشعري في الفخر بنفسه وبفرسه من خلال مترادفات عدة وأوصاف كثيرة للفرس، فذو شطب مقدمة الفرس التي أصيبت مرات عديدة في المعارك، للدلالة على شجاعة الفارس وإقدام فرسه، فمقدمة الفرس مصابة دائماً ومؤخرته سالمة لا أثر فيها ليدل الفارس على إقدامه فلو كان جباناً لكان العكس، ثم ينتقل الشاعر ليصف فرسه فهو كالسرحان أي الذئب في سرعته وجرأته وإقدامه فلبان الفرس أصيبت مرات عديدة حتى رأى هذا الفرس الموت أكثر من مرة .

لقد شكلت الأبيات السابقة دلالات الشجاعة والإقدام والبسالة في القتال، حيث استخدم الشاعر

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص216).

(2) المرجع السابق ، ص71.

لتقرير هذه الأوصاف ألفاظ الفرس وصفاتها كونها أحد أهم أدوات القتال استعمالاً .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي لفظ الجياد في تشكيل خطاب المدح لمعن بن زائدة في قول الشاعر مروان بن أبي حفصة (من الكامل) :

جَلَبَ الْجِيَادَ مِنَ الْعِرَاقِ عَوَابِسًا قُبَّ الْبُطُونِ يُقَدِّنَ بِالْأَرْسَانِ
جُرْدًا مُحْتَبَّةً تُعَاضِدُ فِي السُّرَى بِالْبَيْدِ كُلِّ شِمْلَةٍ مِذْعَانِ
مِنَ كُلِّ سَلْهَبَةٍ يَبِينُ بِنَحْرِهَا وَقَعُ الْقَنَا وَأَقْبَبَ كَالسَّرْحَانِ
حَتَّى أَغْرَنَ بِحَضْرَمَوْتَ شَوَازِبًا مُقْوَرَّةً كَكَوَاسِرِ الْعِقْبَانِ (1)

فقد أكثر الشاعر من ذكر آلة الحرب الأولى في تشكيل خطابه فبدأ بالجياد ثم تتالت صفاتها فهي، عوابس، ضامرات البطون، جردا أي قصيرة الشعر قليلته، سهلبة، مكلومة النحور . فشكلت هذه الصفات حقلًا دلاليًا كان المراد منه إظهار شجاعة الممدوح وإقدامه .

ومما جاء لتأكيد صفة الإقدام والشجاعة قول الشاعر (2) (من الطويل) :

وَأَعْجَازُ خَيْلِي فِي الْهَيْاجِ سَوَالِمٌ وَمَكْلُومَةٌ لَبَّائِهَا وَنُحُورُهَا (3)

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي للدلالة على أهمية الفرس في حماية فارسه في المعركة قول الشاعر ضبيعة بن الحارث العنسي (من الوافر) :

جَزَى اللَّهُ الْأَعْرَجَ جَزَاءَ صِدْقٍ إِذَا مَا أَوْقِدَتْ نَارُ الْخُرُوبِ
يَقِينِي بِالْجَبِينِ وَمَنْكَبِيهِ وَأَحْمِيهِ بِمُطَّرِدِ الْكُعُوبِ
وَأُدْفِئُهُ إِذَا هَبَّتْ شَمَالٌ بَلِيلٍ حَرَجَفْتُ بَعْدَ الْجَنُوبِ (4)

ومما جاء من هذا الحقل للدلالة على الشجاعة والإقدام أيضاً، قول النابغة الجعدي (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص389).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص191).

(4) المرجع السابق ، ص88.

وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا نَعْوُدُ خَيْلَنَا
وَتُنْكَرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَلْوَانُ خَيْلِنَا
فَلَيْسَ بِمَعْرُوفٍ لَنَا أَنْ نَرُدَّهَا
ضَرَبْنَا بَطُونَ الْخَيْلِ حَتَّى تَنَاوَلَتْ
إِذَا مَا التَّقِينَا أَنْ تَحِيدَ وَتَنْفِرَا
مِنَ الطَّعْنِ حَتَّى تَحْسِبَ الْجُونَ أَشْقَرَا
صِاحَاً وَلَا مِسْتَنْكِرٍ أَنْ تُعْفَرَا
عَمِيدِي بَنِي شَيْبَانَ عَمْرُؤًا وَمُنْذِرَا (1)

حيوانات أخرى

سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى الاستعانة بمظاهر الطبيعة الحية المتحركة في خطاباتهم الشعرية فكما استعانوا بالإبل والخيول، استعانوا أيضاً بباقي الحيوانات الأخرى كالأسد والكلب وبعض الطيور الأخرى لتشكيل تجارب شعرية مختلفة فاستعملوا الأسد ومرادفته كثيراً في خطاباتهم الحماسية التي تفخر بأنفسهم وقبائلهم، واستعانوا بتشكيل تجارب شعرية أخرى باستعمال لفظ الكلب سواء استعملوه للدلالة على الوفاء، أو الكرم، من خلال سكونه وعدم نباحه لرؤية الضيوف، أو استعماله في تشكيل دلالات الهجاء في شعرهم، كما كان للطيور وخاصة الحمام أو الورقاء حضور واسع في صفحات الحماسة الشجرية حيث وظفوا هذا الطير للتعبير عن الحب والشوق والحنين ، الذي لا تزال جذوته تشتعل وتتأجج جراء شجوها الدائم المتصل .

أ- الأسد وأسماؤه

تعدد ذكر لفظ الأسد ومرادفاته في نصوص حماسة ابن الشجري كونه أحد عناصر الطبيعة الحية ، التي استعان بها شعراء الحماسة في تشكيل خطابهم الشعري، حيث كان لهذا اللفظ دلالات كثيرة، تراوحت ما بين القوة والشجاعة والإقدام، وبين الفخر بالنفس، أو التقليل من شأن الآخرين، ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

كَأَنَّهُمْ فِي الْوَعْيِ وَالْمَوْتُ مُكْتَنَعٌ أُسْدٌ بِخُقَّانٍ فِي أَرْسَاغِهَا مَيْلٌ (2)

شكل الشاعر معني المدح لممدوحيه من خلال استعمال لفظة الأسد للدلالة على قوتهم وعنهم وجبروتهم في الانقضاض على أعدائهم .

ومنه قول الشاعر أعشى همدان (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية، ص97.

(2) المرجع السابق ، ص363.

أَتَانِي عَنْ مَرَوَانَ، بِالْغَيْبِ أَنَّهُ مُقَيِّدٌ دَمِي، أَوْ قَاطِعٌ مِنْ لِسَانِيَا
وَأَنَّكَ إِنْ تَسْبِقُ إِلَيَّ بِفِعْلَةٍ تَسْوُهُ الصَّدِيقَ أَوْ تَسْرُ الْأَعَادِيَا
تَجِدُ بَطْلًا شَاكِي السِّلَاحِ مُجَرَّبًا تَفَادِي أُسُودَ الْغَابِ مِنْهُ تَفَادِيَا (1)

جاء لفظ الأسد في الأبيات السابقة ليدل على شجاعة الشاعر وفخره بنفسه، يهابه الجميع حتى أسود الغاب .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي ممتزجاً بالهجاء قول الشاعر الطِّرِمَاحُ بن حكيم (من البسيط) :

يَا طَيِّئِ السَّهْلَ وَالْأَجْبَالَ مُوعِدُكُمْ كَمَبْتَغِي الصَّيْدِ فِي عَرِيْسَةِ الْأَسَدِ
وَاللَيْثُ مَنْ يَلْتَمِسُ صَيْدًا بِعَفْوَتِهِ يُعْرِجُ بِحَوْبَائِهِ مِنْ آخِرِ الْجَسَدِ (2)

ومما جاء من هذا اللفظ ممتزجاً بالمديح للدلالة على القوة قول زهير بن أبي سلمى (من البسيط) يمدح هرم بن سنان :

أَشْمُ أَبِيضٌ، فَيَاضٌ، يَفْكَكُ عَنْ أَيْدِي الْعُنَاةِ وَعَنْ أَعْنَاقِهَا الرِّبَقَا
لَيْثٌ بَعَثَرَ يَصْطَاذُ الرِّجَالَ إِذَا مَا كَذَّبَ اللَّيْثُ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا (3)

ومن مرادفات هذا اللفظ قول الشاعر أعشى هَرَّانَ (من الطويل) :

لَقَدْ غَادَرَتْ فِثْيَانُ زَوَانَ غُدُوَّةً فَتَى بِالْحُجَيْرِيَّاتِ حَلَوَ الشَّمَائِلِ
هَزْبِرًا هَرِيَّتَ الشِّدْقِ يُخْشَى صِيَالَهُ وَشَدَّائِهِ بَيْنَ الْقَنَا وَالْقَنَابِلِ (4)

والملاحظ على هذا الحقل الدلالي أن ألفاظه جاءت لتشكيل عاطفتين هامتين عند شعراء الحماسة الشجرية هما الفخر والحماسة والمدح .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص124).

(2) المرجع السابق ، ص439.

(3) المرجع نفسه ، ص350.

(4) المرجع نفسه ، ص322.

ب- الكلب

جاء هذا اللفظ المنتزع من البيئة الحية المحيطة بشعراء الحماسة الشجرية ممثلاً حقلاً دلاليًا ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتشكيل معاني الهجاء، وقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية نباح هذا الحيوان في تشكيل هذه المعاني، والمعروف أن الشعراء القدماء استعملوا عدم نباح هذا الكلب للدلالة على جودهم وكرمهم فمن كثرة مشاهدة هذا الكلب للغرباء ألف هذا المنظر فلم يعد ينبح لوجودهم ومن هنا فقد استعاد شعراء الحماسة الشجرية من قلب المعنى السابق في تشكيل أسلوب الهجاء اللاذع في خطابهم الشعري، فإذا استنبح الكلب الأضياف، فهذا دلالة على البخل والشح، لأن الكلب عندهم لم يألف وجود الوجوه الغريبة .

ومن هذه المعاني المنتزعة من البيئة التي كان للكلب دور كبير في تشكيل دلالاتها قول الأخطل (من البسيط) :

ما زال فينا رباط الخيل معلمة وفي كليب رباط الذئ والعار
النّازلين بدار الذئ، إن نزلوا وتَسْتَبِيحُ كَلَيْبٌ مَحْرَمَ الْجَارِ
قومٌ إذا استنبح الأضيافَ كلبهم قالوا لأهمهم: بولي على النارِ (1)

استعان الشاعر في تشكيل هجائه بنباح الكلب، للدلالة على شح وبخل مَنْ يهجيه، فهذا الكلب لم يعتد رؤية الناس الغرباء في مضارب قبيلته، فارتبط نباح الكلب بالشح والبخل، فهذا اللفظ يمثل دلالات البخل التي انتزعتها الشاعر من البيئة المتحركة من حوله .

ومنه قول الشاعر عُنَيْبَةَ بنِ مِرْدَاسٍ (من الكامل) :

وَالْكَلْبُ يَأْكُلُ ضَيْفَهُمْ رَأْدَ الضُّحَى لَكِنَّهُ فِي لِيَالِهِ مَكْمُومٌ (2)
وقال جرير (من الطويل) :

إذا ما لقيت الباهليَّ وجَدْتَهُ أَشَحَّ عَلَى الزَّادِ الْخَبِيثِ مِنَ الْكَلْبِ (3)
والظاهر من هذا الهجاء أنه "لا يُرَادُ بِهِ الْكَلْبُ ، وإنما يراد به هجاء الرجل، فيجعل الكلب وصلة

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص430).

(2) المرجع السابق ، ص423.

(3) المرجع نفسه ، ص435.

في الكلام ، لبلوغ ما يريد من شتمه⁽¹⁾.

كما استعان الشعراء بهذا اللفظ أيضا في تشكيل معني المروءة فنباح الكلب مستحب في بعض الحالات وفي هذا يقول الشاعر بشار بن بَشر المُجاشِعِي (من الطويل) :

وَإِنِّي لَعَفٌّ عَنْ زِيَارَةِ جَارَتِي وَإِنِّي لَمَشْنُوءٌ إِلَيَّ اغْتِيَابُهَا
إِذَا غَابَ عَنْهَا لَمْ أَكُنْ لَهَا زُؤُورًا وَلَمْ تَأْنَسْ إِلَيَّ كِلَابُهَا (2)

هنا شكّل الشاعر دلالات العفة في نفسه باستخدام نباح الكلب القابع أمام بيت جارته، فهذا الكلب لم يأنسه أبداً لأنه لا يقرب هذا البيت، فهو محافظ على جيرانه من النساء.

والظاهر من استقراء شعر الحماسة الشجرية أن هذا الحقل الدلالي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتشكيل عاطفة الهجاء، حيث انتزعوا هذه الدلالات من هذا الحيوان القابع في البيئة المتحركة عندهم فوظفوه لفظاً في أشعارهم، كما استعانوا بصوته في تشكيل دلالات أخرى .

ت- الطيور

استعان شعراء الحماسة الشجرية بالطيور في خطاباتهم الشعرية، حيث شكلت الطيور وخاصة الحمام أو الورقاء أو المطوقة حقلاً دلالياً يمجج بالدلالات المتعلقة بمعني الحب والحزن والأسى والحنين، سواء كان هذا الحنين للمحبوبة، أو للديار والأوطان.

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول الشاعر (3) (من الطويل) :

دَعَتْ فَوْقَ أَغْصَانٍ مِنَ الْأَيْكِ غُدُوَّةً مُطَوَّقَةً وَرِقَاءً فِي إِثْرِ آلِفِ
فَهَاجَتْ عَقَابِيلَ الْهَوَى إِذْ تَرَنَّمَتْ وَشَبَّتْ ضِرَامَ الشُّوقِ بَيْنَ الشَّرَاسِفِ
بَكَتْ بِجُفُونٍ دَمَعُهَا غَيْرُ ذَارِفٍ فَأَعْرَثَ جُفُونِي بِالِدَمِوعِ الدَّوَارِفِ (4)

استعان الشاعر بأحد مفردات الطبيعة الحية في تشكيل عاطفته الشعرية، التي أسقطها على نوح الحمام فشعر بأن الحمام يبكي، فأيقظ هذا الصوت في نفسه شوقاً كامناً، وقد جاءت هذه

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص124).

(2) المرجع السابق ، ص467.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص512).

الألفاظ لتشكل حقلاً دلالياً، يموج بمعاني الحزن والشوق والألم، فالمقصود ليس الحمام في ذاته وإنما ذلك الصوت الذي يشبه صوت ترجيع ناي حزينة.

ومنه قول الشاعر جَهْمُ بنِ خَلْفٍ (من الكامل):

أَبْكَيتَ أَنْ عَنَّتْ حَمَامَةٌ أَيَكَّةً
مَأْلُوفَةٌ الْأَلْحَانِ مِطْرَابُ الضُّحَى
مَا تَسْتَفِينُ مِنَ الْبُكَاءِ فَتُوحُّهَا
عَجَباً لِمَبْكِي عَيْنَهَا وَجُمُودِهَا
وَرَقَاءُ تَهْتِفُ فِي الْعُصُونِ وَتَسْجَعُ؟
تَبْكِي بِشَجْوٍ دَائِمٍ وَتُرْجَعُ
يَجْوِي الْحَزِينَ وَعَيْنُهَا لَا تَدْمَعُ
وَلَعَوْلَةٍ فِي قَلْبِهَا مَا تُقْلِعُ⁽¹⁾

وقال الشاعر أبو جعفر المَهَلْبِيُّ (من الطويل):

لَقَدْ هَيَّجَ الشُّوقَ الْقَدِيمَ حَمَامَةٌ
تَغْنَّتْ بِصَوْتٍ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّجَتْ
تُبُوحُ بِمَا تَلْقَاهُ مِنْ فَقْدِ الْفِهَا
وَيُسَعِدُهَا وَرَقٌ يُعِينُ عَلَى الْبُكَاءِ
مُطَوَّقَةٌ وَرَقَاءُ بَانَ قَرِينُهَا
وَسَاوَسَ نَفْسٍ مَا تَقَضَّتْ شُجُونُهَا
وَفِي الْقَلْبِ مِنِّي لُوعَةٌ مَا أَبِينُهَا
وَلَيْسَ لِنَفْسِي فِي الْهُوَى مَنْ يُعِينُهَا⁽²⁾

فقد شكل هذا الحقل الدلالي المنتزع من البيئة الحية معني الفراق والبعد والأسى، الذي لا يزال يهيج قلب الشاعر كلما سمع صوت الحمام .

ومنه قول الشاعر الصِّمَّةُ الْقَشِيرِيُّ (من الطويل):

أَأَنْ سَجَعْتَ فِي بَطْنِ وَاذِ حَمَامَةٌ
كَتَّكَ لَمْ تَسْمَعْ بُكَاءَ حَمَامَةٍ
بَلَى فَأَفِقْ مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى فَإِنَّمَا
أَخُو الصَّبْرِ مِنْ كَفِّ الْهُوَى وَهُوَ تَائِقُ⁽³⁾
تُجَاوِبُ أُخْرَى دَمْعُ عَيْنَيْكَ دَافِقُ؟
بَلِيلٍ وَلَمْ يُحْزِنْكَ الْإِلْفُ مُفَارِقُ

ومنه قول الشاعر أبي المضاء الْفَقْعَيْيُّ (من الطويل):

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص596).

(2) المرجع السابق ، ص596.

(3) المرجع نفسه ، ص597.

أَلَا يَا لِقَوْمِي بَرَحْتُ بِبِي حَمَامَةً مُفَجَّعَةً قَدْ غَابَ عَنْهَا قَرِينُهَا
تَغَنَّتْ بِصَوْتِ أَعْجَمِي فَهَيَّجَتْ شَأْيِبَ عَيْنٍ مُسْتَهْلٍ مَعِينُهَا
وَقَرَفَ قَرَحَ الْقَلْبِ بَعْدَ انْدِمَالِهِ تَرَنُّمُ الْحَانِ لَهَا لَا تُبِينُهَا⁽¹⁾

لقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بمفردات هذا الحقل وصفاته في تشكيل خطاب شعري حزين، تراوح ما بين الشوق والحنين، والبعد والجفاء، والشوق المتجدد الذي أثاره هذا الحقل في نفوس الشعراء، ف جاء هذا الحقل فياضاً بالدلالات الحزينة المشجية، ل يبرز شخصية الشاعر الشفافة التي يؤثر بها صوت الحمام ويستهل دموعها .

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تشكيل خطاب شعري يشمل الكثير من الحقول الدلالية والألفاظ المنتمية للطبيعة المتحركة من خلال حشد عدد كبير من الحيوانات والزواحف والحشرات في تشكيل خطاب يحمل معاني الهجاء اللاذعة، كما في قول الشاعر الطرِّمَّاح بن حكيم في هجاء قبيلة تميم (من الطويل) :

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوهُ النَّهَارُ، وَلَا أَرَى خَلَالَ الْمَخَازِي عَن تَمِيمٍ تَجَلَّتِ
وَلَوْ أَنَّ يَبُوعاً يُزَقِّقُ مَسْكَهُ إِذْنُ نَهَلَتْ مِنْهُ تَمِيمٌ وَعَلَّتِ
وَلَوْ أَنَّ أُمَّ الْعَنْكَبُوتِ بَنَتْ لَهُمْ مَظَلَّتْهَا يَوْمَ النَّدَى لِأَكْنَّتِ
وَلَوْ أَنَّ بُرْغُوثاً عَلَى ظَهْرِ قَمَلَةٍ يَكْرُرُ عَلَى صَفِّي تَمِيمٍ لَوَلَّتِ⁽²⁾

كما سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى المزج بين عناصر الطبيعة الصامتة والمتحركة في بعض خطاباتهم الشعرية، الممتزجة بمعاني الشوق والحنين، كما في قول الشاعرة ميسون بنت بحدل (من الوافر):

لَبَّيْتُ تَخْفِقُ الْأَرْوَاحُ فِيهِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرِ مُنِيفِ
وَأَصْوَاتُ الرِّيحِ بِكُلِّ فَجٍّ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ نَقْرِ الدُّفُوفِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص599).

(2) المرجع السابق ، ص438.

وَبَكْرٍ يَتَّبِعُ الْأَطْعَانَ صَغْبٌ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ بَغْلٍ زُفُوفٍ
وَكَلْبٌ يَنْبِجُ الطُّرَّاقَ عَنِّي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قِطِّ أَلُوفٍ
وَأُنْبُسُ عِبَاءَةٍ وَتَقَرُّ عَيْنِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لِبْسِ الشُّفُوفِ
وَحَرَقِي مِنْ بَنِي عَمِي نَحِيفِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ عَلَجِ عَنِيفِ⁽¹⁾

فقد تعاضدت مفردات البيئة الطبيعية الصامته والمتحركة في بيان الحالة الشعورية للشاعرة التي سيطرت عليها عاطفة الحب والاشتياق لأهلها، بعدما أصبحت مغتربة في مكان آخر فعقد جوا من المقارنة بين عناصر هذا الحقل الدلالي كما هو واضح في الأبيات فجاءت المقارنة كالتالي بين بيت وقصر، بكر و بغل، كلب وقط، مما كان له بالغ الأثر في توسيع دلالات هذه المقارنة وتصوير حالتها ، وتقريبها إلى كل ذي لب.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص573).

المبحث الثاني : حقل ألفاظ الحرب

عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تصوير شجاعتهم وبسالتهم بما يملكون من سلاح يكون له بالغ الأثر في تحقيق النصر في الحروب والمنازعات . لذلك وردت ألفاظ الحرب بكثرة في شعرهم وخاصة فيما يتعلق بالسلاح، وأسمائه، وصفاته، وأنواعه واستعمالاته، ومن هذه الألفاظ . (السيف، الرمح، الدرع، السهم، الخطي، الدلاص، النجاد، الزغف، السوابغ، القنا، المشرفي المهند، الهندي إلى غير ذلك من الأسماء والصفات) فقد استقى شعراء الحماسة الشجرية هذه الأسماء من واقعهم البيئي الذي يعيشون فيه، وكذلك من واقعهم النفسي والحربي معاً، فبها يتحقق النصر وتكون الغلبة، ويتضح بحسن استعمالها معالم القدرة القتالية وهذا الاهتمام بالسلاح ليس غريباً عن العرب فقد "اختصت العرب من بين الأمم بأربع : العمائم تيجانها والدروع حيطانها، والسيوف سيجائها، والشعر ديوانها"⁽¹⁾.

السيف

ومن أدوات القتال التي كان لها بروز واضح في عند الشعراء، السيف لما له من أهمية عظيمة، ومكانة كبيرة سامية ومرموقة في نفس العربي، التي فاق بهذه المكانة غيره من أنواع السلاح الأخرى، فقد سجل العربي من خلاله أروع الملاحم البطولية، فخلد السيف ذكر العرب بين الأمم وخلد وقائع العرب وأيامها، وخلدت العرب بانتصاراتها ذكر السيف وأنواعه وأسمائه وصفاته، حتى بات الشعراء يستكفون بذكر الأوصاف للدلالة عليه، فهو الملجأ عند اشتداد الحرب، وهو المنجي في غمراتها .

وقد شكل هذا البروز الواضح للسيف في شعر الحماسة الشجرية حقلاً دلاليًا من كثرة الأوصاف والأسماء، وقد وردت هذه الأسماء والصفات في تشكيل عاطفة الشعراء الجياشة بالفخر والحماسة الدالة على القوة والشجاعة، ومما ورد من هذا الحقل قول الشاعر عنتر بن شداد (من الوافر):

(1) الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب (ص 159).

وسَيْفِي صَارِمٌ لَا قَبْضَتْ عَلَيْهِ أَشَاجِعُ لَا تَرَى فِيهَا انْتِشَارًا⁽¹⁾
 فقد شكل الشاعر عاطفة الفخر والحماسة بالاستعانة بالسيف أحد أهم أدوات القتال لذلك قدمه
 وبدأ به للأهمية وللمكانة العالية لهذا السيف في نفس الشاعر، فقد قبضت أصابعه على هذا
 السيف بقوة فلا تكاد ترى فراغات بين أصابعه من شدة قبضه عليه .

ومنه قول الشاعر نصر بن شيبث العُقيلي (من الطويل) :

إِذَا ظَلَمْتُ حُكْمَنَا وَوَلَّائُنَا خَصَمْنَاهُمْ بِالْمُرْهَفَاتِ الصَّوَارِمِ
 سُيُوفٌ كَأَنَّ الْمَوْتَ حَالَفَ حَدَّهَا مَشْطَبَةٌ تَفْرِي شُؤُونَ الْجَمَاجِمِ
 إِذَا مَا انْتَضَيْنَاهَا لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرَبْنَا بِهَا مَا اسْتَمَكَّتْ فِي الْقَوَائِمِ⁽²⁾

استعمل الشاعر السيف وبعض المفردات الأخرى الدالة عليه في تكثيف دلالة خطابه الشعري
 المتمسم بالفخر والحماسة والأنفة وعدم قبول الضيم فجاءت الكلمات المرهفات، الصوارم، حدها
 مشطبة، للدلالة على قوة وجبروت هذا السيف .

ومثله قول الشاعر كعب بن مالك الخزرجي (من الوافر):

قَضَيْنَا مِنْ تَهَامَةٍ كُلِّ إِرِبٍ وَخَيَّيْرَ ثُمَّ أَجْمَعِنَا السُّيُوفَا
 نُخَيِّرُهَا وَلَوْ نَطَقَتْ لِقَالَتْ قَوَاطِعُهُنَّ : دُوسَاءٌ أَوْ ثَقِيفَا
 فَلَسْتُ لِحَاصِنٍ إِنْ لَمْ أُزْرِكُمْ بِسِاحَةِ دَارِكُمْ مَنَا أُلُوفَا
 بِأَيْدِيهِمْ صَوَارِمٌ مُرْهَفَاتٌ تُذِيقُ الْمُصْطَلِينَ بِهَا الْحُثُوفَا⁽³⁾

ومن الألفاظ التي ساهمت في بناء هذا الحقل الدلالي، مرادفات كلمة السيف مثل الصمصام
 والصارم، كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

أَيُّوعِدُنِي سَعْدٌ وَفِي الْكَفِّ صَارِمٌ سَيَمْنَعُ مِنِّي أَنْ أَدِلَّ وَأُخْضَعَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص26).

(2) المرجع السابق ، ص81.

(3) المرجع نفسه ، ص164.

فَوَ اللَّهُ لَوْلَا اللَّهُ لَا شَيْءٌ غَيْرُهُ لَجَلَجَأْتَهُ الصَّمَصَامَ أَوْ يَتَقَطَّعَا (1)

فقد استعان الشاعر باسمين من أسماء السيف في تكثيف دلالات خطابه الحماسي، حيث ساعد الاستفهام في بداية البيت الأول على إبراز المعنى المراد من (في الكف صارم) ، وساهم أسلوب القسم والتوكيد باللام على تقوية دلالات لفظة الصمصام أحد مرادفات السيف .

ومنه أيضاً قول بشار بن برد (من الطويل) :

إِذَا الْمَلِكُ أَنْجَبَارُ صَعَرَ خَدَّهُ مَشَيْنَا إِلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نُعَاتِبُهُ
وَأَزَعَنَ يَغْشَى الشَّمْسَ لَوْنُ حديدِهِ وَيَحْبِسُ أَبْصَارَ الْكَمَاةِ كِتَائِبُهُ
تَغْصُ بِهِ الْأَرْضُ الْفُضَاءُ إِذَا غَدَا نُزَاحِمُ أَرْكَانَ الْجِبَالِ مَنَاقِبُهُ
رَكْبِنَا لَهُ جَهْرًا بِكُلِّ مُثَقَّفٍ وَأَبْيَضُ تَسْتَسْقِي الدِّمَاءَ مَضَارِبُهُ
كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ (2)

فقد عمد الشاعر في فخره إلى إبراز صورة السيف من خلال تكرار الألفاظ المرادفة له للدلالة على القوة والشجاعة وهذه الألفاظ (السُّيُوفِ ، مُثَقَّفٍ ، أبيض ، أسيافنا) .

ومن المرادفات لكلمة السيف أيضاً، (البيض)، التي جاءت ضمن هذا الحقل الدلالي في قول الشاعر النَّبَّاجِ بْنِ مَالِكِ الْبُجْلِيِّ (من الطويل) :

وَنَحْنُ أَنْاسٌ نَسْعُرُ الْحَرْبَ بِالْقَنَا إِذَا مَا خَبَّتْ حَتَّى يَفُورُ جَحِيمُهَا
تَرَى الْبَيْضَ كَالْأَنْهَاءِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى بِأَيْمَانِنَا مَشْهُورَةً لَا نَشِيْمُهَا (3)

فالمقصود بالبيض، السيوف، والأنهاء هي الغدير فهذا السيف أبيض مثل صفحة ماء الغدير اللامع المصقول دلالة على قوته وجبروت بتره، واستعمال هذا اللفظ يمنح السيف داخل النص دلالات قوية في جودة الصنع ، ومهارة الصقل، وقوة مشهره .

ومن مرادفات هذا اللفظ أيضاً (البتار) في قول عبيد بن الأبرص (من مجزوء الكامل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص36).

(2) المرجع السابق ، ص215.

(3) المرجع نفسه ، ص100.

هَلَّا سَأَلْتِ جُمُوعَ كُنْ — دَدَةَ يَوْمَ وَلَوْ أَيْنَ أَيْنَا؟
 أَيَّامَ نَضْرِبُ هَامَهُمْ بِبِوَاتِرٍ حَتَّى انْحَنَيْنَا (1)
 فالبتار أحد أسماء السيف للدلالة على قوة بتره وقطعه، وقد جاء بها الشاعر في سياق الجمع للدلالة على الكثرة .

ومن ألفاظ هذا الحقل أيضاً المتعلقة بأدوات القتال وبالسيف تحديداً لفظ المهند، أو الهندي في دلالة إلى السيف المصقول المصنوع من حديد الهند، حيث وردت هذه الألفاظ كثيراً في شعر شعراء الحماسة الشجرية في إطار العاطفة المتعلقة بالفخر والحماسة ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

فَمَا أَوْهَى مِرَاسُ الْحَرْبِ رُكْنِي وَلَكِنْ مَا تَقَادِمُ مِنْ زَمَانِي
 وَإِنْ لَا يُذْهَبُ الْحِدْتَانُ نَفْسِي أُرْزُكُمُ يَا بَنِي عَبْدِ الْمَدَانِ
 بِغَيْثِي إِنْ إِذَا فَرَّغُوا تَرَدُّوا بِكُلِّ مُهَنْدٍ عَضِبَ يَمَانِ (2)

حيث عمد الشاعر في توجيه خطابه الحماسي إلى استعمال مرادفات السيف وأوصافه لتوسيع الدلالة التي تعطي للنص بعداً حماسياً أكبر وأوسع من خلال تلك المرادفات والصفات الموجودة في النص، فالفرسان قد تسلحوا بكل سيف مهند، عضب أي لاذع وحاد وقارص، من تلك السيوف اليمينية المشهورة .

ومنه قول الشاعر مقيس بن صبابة الكناني (من الوافر) :

أَلَا أَبْلِغُ طَوَائِفَ آلِ بَكْرِ وَعَبْدِ اللَّهِ إِذْ نَزَّلُوا الشَّامَا
 بِمَا لَاقَتْ سَرَاةَ بَنِي قُصَيٍّ غَدَاةَ الشَّعْبِ إِذْ كَرِهُوا الزَّحَامَا
 نَسُوقَهُمْ بِبَيْضِ الْهِنْدِ سَوْقًا يُصَدِّعَنَّ الْجَمَاجِمَ وَالْعِظَامَا (3)

لقد منح لفظ (بيض الهند) النص دلالات القوة والأنفة والغلبة، وهو ما أكده المفعول المطلق سوقا في الشطر الأول، وهو ما يؤكد الشطر الثاني الذي يدل على أن هذه السيوف قوية هندية جيدة الصقل يحملها فرسان شجعان .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص118).

(2) المرجع السابق ، ص35.

(3) المرجع نفسه ، ص152.

ومنه قول الشاعر⁽¹⁾ (من البسيط) :

إِنْ تُوَعِدُونَا بِشَيْبَانٍ وَجَمْعِهِمْ وَجَمَعَ قَيْسٍ وَتَيْمِ اللاتِ إِذْ حَشَدُوا
فَنَحْنُ مَنْ خَبَرَتْ قَيْسٌ وَمَنْ عَلِمَتْ فِي النَّائِبَاتِ وَنَحْنُ المَوْتُ يَطْرُدُ
وَإِنَّ أَسْيَافَنَا بِيضٌ مُهَنَّدَةٌ عُنُقٌ وَأَنَاؤُهَا فِي هَامِكُمْ جُدُدٌ⁽²⁾

ومنه قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل) :

أَلَمْ تَرَ أَنَا يَوْمَ جِئْنَا بِجَمْعِنَا لِنَصْرِ أَبِي سُفْيَانَ جَيْشاً عَزَمَ مَا
سَفَحْنَا دِمَاءً مِنْ عَدِيٍّ أَبَاحَهَا لَنَا كُلُّ هِنْدِيٍّ إِذَا هُزَّ صَمَمًا⁽⁴⁾

ومنه قول الشاعر عُمَيْرُ بن جَابِرِ الحَنْفِيُّ (من الطويل) :

وَدَارَتْ رَحَانًا سَاعَةً وَرَحَاهُمْ فَوَلُّوا خَزَايَا وَالْجَوَاعِرُ تَقْطُرُ
كَأَنَّ سُيُوفَ الهِنْدِ فِي حُجْرَاتِهِمْ مَصَابِيحُ تَذُكُّوْ أَوْ كَوَامِبُ تَرْهَرُ⁽⁵⁾

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية لفظ السيف المهند في الكثير من قصائدهم دلالة على أنه أجود أنواع السيوف ، وقيمته الكبيرة عندهم ، وقد حمل السيف الهندي عدة أسماء كلها ترجع به إلى الهند ، فيما شكل حقلًا دلاليًا رغم تعدد الألفاظ " فإذا كان السيف سُويِّ بالهند فهو مهند وهندي وهندواني"⁽⁶⁾، وهذه المسميات كلها وردت في شعر الحماسة الشجرية كما ورد في الأمثلة السابقة.

ومن الألفاظ المنتمة إلى هذا الحقل الدلالي لفظ (المشرفي)، وهي سيوف منسوبة إلى قرى من

(1) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لسعد بن ناشب المازني شاعر إسلامي توفي نحو (110هـ)

ينظر ، العبيدي ، التذكرة السعدية (ص214).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص166).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص169).

(5) المرجع السابق ، ص198.

(6) الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

أهل اليمن⁽¹⁾ . كما في قول الشاعر العلاء بن قُرظَة (من الطويل) :

وَقَدْ عَلِمْتُ سَعْدُ بْنُ ضَبَّةَ أَنَّنَا أَلُو الْعِرِّ مَعْرُوفٌ لَنَا وَالتَّكْرُمُ
وَأَنَا نَقِيهِمْ بِالسِّيُوفِ وَنَتَّقِي عَدُوَّهُمْ بِالْمَشْرِفِي الْمَصْمَمِ⁽²⁾

ومثله قول الشاعر حبيب بن عمرو بن عُمَيْرِ النَّقْفِيِّ (من المنسرح) :

طِرْنَا إِلَيْهِمْ بِكُلِّ شَأْهَبَةٍ وَكُلِّ صَافِي الْأَيْمِ كَالذَّهَبِ
وَكُلِّ عَضْبٍ فِي مَثْنِهِ أَتْرُ وَمَشْرِفِي كَالْمَلْحِ ذِي شَطْبِ⁽³⁾

فقد شكل الشاعر خطابه باستعمال مرادفات للفظة السيف وصفات له مثل (عضب)، و(في منته أثر)، و(مشرفي)، و(ذي شطب)، وقد تعددت هذه الأوصاف والأسماء للدلالة على القوة والفتك والجبروت فالعضب اللاذع الحاد القارص، هو أحد الأوصاف الذي يوصف بها السيف وفي منته أثر، ذي شطب، للدلالة على جودة الصقل فبدت في منته خيوط دقيقة واضحة في جنبه، من شدة بياضه، وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تشبيه السيف في بياضه بالملح كما في قول الشاعر دِرْهَمُ بْنُ زَيْدِ الْأَوْسِيِّ (من الطويل) :

مَنْعْنَا عَلَى رَعْمِ ابْنِ عَجَلَانَ ضَيْمَنَا بِمُرْهَفَةٍ كَالْمَلْحِ مُحْدَثَةِ الصَّفْلِ⁽⁴⁾

وقد لجأ شعراء الحماسة الشجرية الى حذف لفظ السيف من خطابهم الشعري وإبقاء ما يدل عليه من الصفات، نتمثل ذلك في قول الشاعر الزبير بن عبد المطلب (من الوافر) :

وَيَذْفَعُ نَخْوَةَ الْمُخْتَالِ عَنِّي رَقِيقُ الْحَدِّ ضَرْبُهُ صَمُوتُ
بِكَفِّ مَجْرَبٍ لَا عَيْبَ فِيهِ إِذَا لَاقَى الْكُتَيْبَةَ يَسْتَمِئْتُ⁽⁵⁾

(1) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ،(ص167).

(3) المرجع السابق ، ص174.

(4) المرجع نفسه ، ص151.

(5) المرجع نفسه ، ص192.

فريق الحد ذو الضربة الصموت هو السيف وقد حذفه الشاعر لشهرته وشيوعه وسهولة تقديره من السياق، وفي هذا توسيع للدلالة وإعمال لفكر المتلقي ، وإثراء لهذا الحقل الدلالي .

ومنه أيضاً قول عمرو بن معد يكرب (من الكامل):

أَعْدَدْتُ لِلْحِدْتَانِ مُطَرِّدًا لَدُنَّ الْمَهْرَةَ غَيْرَ ذِي وَصْمٍ (1)

ومثله أيضاً قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطلب (من الطويل) :

كَذَبْتُمْ وَبَيْتُ اللَّهِ نَبِيٌّ مُحَمَّداً وَلَمَّا نَطَاعِنِ دُونَهُ وَتَنَاضِلُ

وَنُسْلِمُهُ حَتَّى نُصَرِّعَ حَوْلَهُ وَنَذْهَلُ عَنْ أَبْنَائِنَا وَالْحَلَائِلُ

وَيَنْهَضُ قَوْمٌ نَحُوكُمْ غَيْرُ غَزَلٍ بِبَيْضِ حَدِيثٍ عَهْدُهَا بِالصَّيَاقِلِ (2)

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية لفظ السيف، ومرادفاته، وصفاته في تشكيل خطاب شعري يمجج بدلالات الفخر والحماسة والعزة والأنفة والشموخ، وقد جاء هذا الاهتمام الكبير بالسيف لأنه أقرب الأسلحة إلى نفسه وعنوان الفروسية والشجاعة والإقدام .

لقد كان للسيف أسماؤه المشوقة في حياة العربي، وألقابه المحببة إلى نفسه يدعوه عند الحاجة فيستجيب ويلبي الدعوة فكانت الصلة وثيقة بين العربي وسيفه، لذلك أضفى العربي على سيفه معاني الشرف⁽³⁾. لقد بلغ الأمر بشعراء الحماسة الشجرية إلى منح السيف صفة الإنسانية فمدحوا به، واستمدوا منه معالم ودلالات الكرم والجود، مما شكل انزياحاً أسلوبياً بعيداً عن المعنى الحقيقي لهذا اللفظ، ومما ورد في الحماسة الشجرية من ذكر السيف يراد به المدح قول كعب بن زهير في مدح الرسول ﷺ (من البسيط):

إِنَّ الرَّسُولَ شَهَابٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ وَصَارِمٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولٌ (4)

ومن الصفات الإنسانية التي منحها الشعراء السيف للدلالة على القوة والكرم قول الشاعر فضل الرقائشي يرثي الفضل بن يحيى بن خالد البرمكي (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص38).

(2) المرجع السابق ، ص64.

(3) القيسي ، الفروسية في الشعر الجاهلي (ص169).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص351).

أَلَا إِنَّ سَيْفًا بَرْمِكِيًّا مُهَيَّئًا أُصِيبَ بِسَيْفٍ هَاشِمِيٍّ مُهَيَّئًا⁽¹⁾

ومثله قول الشاعر أبي تمام في رثاء أبي نصر بن محمد بن حميد الطائي (من الطويل) :

وَمَا كُنْتَ إِلَّا السَّيْفَ لَاقِيَ ضَرْبَةً فَفَقَطَّهَا نُمٌّ انْتَنَى فَتَقَطَّعًا⁽²⁾

ومن أدوات القتال الأخرى الرمح و القوس والسهم والدرع، استعان بها شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل عاطفة الفخر والحماسة للدلالة على قوتهم وعنفهم وجبروتهم .

الرمح

يعد الرمح من أقدم آلات الحرب التي استعملها العربي في الهجوم ، وأعطاه أهمية كبيرة تكاد تتنافس أهمية السيف في حياته وحروبه، فجاء حضورها في الشعر مُكثِّفًا لبيان أهميتها لذلك أكثر الشعراء من ذكرها سواء بلفظها مباشرة، أو بأنواعها وصفاتها، وأماكن صنعها، فقد صور شعراء الحماسة الشجرية الرمح بأحسن الصور وأدقها ، وذكروا فضله و دوره الكبير في حسم المعارك وإحراز النصر، ومن أهم أسماء وصفات الرمح التي وردت في شعر شعراء الحماسة الشجرية

أ- الأسمر : وهو ما كان نحيفاً دقيقاً⁽³⁾ ومن ذلك قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من الطويل):

وَأَسْمَرَ مَرْبُوعاً يَرَى مَا أَرَيْتَهُ بَصِيرًا إِذَا أَشْرَعْتَهُ بِالْمَقَاتِلِ⁽⁴⁾

فالأسمر المربع الرمح ما بين الطول والقصر ، يسدده الفارس تجاه ضحيته، فهو رمح نافذ لدقته وقوته، استعان به الشاعر في حربه فكان له نِعم المعين على تحقيق النصر وإحراز الفوز حيث أضاف عليه الشاعر صفة الإنسانية فجعله يرى ويتجه نحو هدفه الذي أراه إياه صاحبه .

ومنه قول الشاعر الحارث بن عمرو بن حَرَجَةَ الْفَزَارِيُّ (من المنسرح) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص338).

(2) المرجع السابق، ص339.

(3) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص68).

سائل عَقِيلاً عَنَّا وإِخْوَتَهَا بِنِي نُمَيِّرِ فِإِيهِمُ الْخَبَرَ
 وَلَوْ وَأَرْمَاحَنَا حَقَائِبُهُمْ نُكْرَهُهَا فِإِيهِمْ وَتَنَاطُرُ
 سُمُرٌ يُصَيِّحْنَ فِي الْمُتُونِ كَمَا هَاجَ دَجَاجاً بِيَثْرِبِ السَّحَرِ⁽¹⁾

ب- الخطي والرديني : والخطي نسبة إلى أرض الخط يُنسب إليها الرماح الخطية، والرديني نسبة إلى امرأة كانت تصنع الرماح يقال لها ردينة⁽²⁾، ومنه قول رجل من محارب (من الطويل) :

مَعَاقِلُنَا فِي الْحَرْبِ جُرْدٌ كَأَنَّهَا أَجَادِلٌ فِي جَوِّ السَّمَاءِ كَوَاسِرُ
 وَسُمُرٌ مِنَ الْخُطِيِّ ذَاتُ أَسِنَّةٍ وَبَيْضٌ كَأَمْثَالِ الْبُرُوقِ بَوَاتِرُ
 إِذَا مَا انْتَضَيْنَاهَا لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ رَأَيْتَ لَهَا هَامَ الْعِدَا تَتَطَايِرُ⁽³⁾

استعان الشاعر في تصوير عاطفته الجياشة بالفخر والحماسة بالرماح الخطية السمر النافذة الدقيقة الحادة، حيث جاء استعمال هذا اللفظ ونسبته إلى الأرض التي صُنِعَ فيها لما لهذه الرماح من أثر كبير في حسم المعركة .

ومنه قول الشاعر نُفَيْعُ بْنُ صَفَّارٍ (من الطويل) :

أَبَا مَالِكٍ لَا يُدْرِكُ الْوَتْرُ بِالْخَنَّا وَلَكِنْ بِأَطْرَافِ الرُّدَيْنِيَّةِ السُّمُرِ⁽⁴⁾

فمن أسباب إدراك الثأر استعمال الرماح الردينية، لما لها من أثر كبير بالعدو، وجاء استعمال هذا النوع بالذات للدلالة على جودتها وامتلاك الشاعر لها .

ت- القنا : وهي من الألفاظ الدالة على أجزاء الرماح وهو الجزء النباتي منه، والسنان هو مقدمة الرمح وهو مصنوع من المعدن⁽⁵⁾، وقد ورد لفظ القنا بكثرة في شعر شعراء الحماسة الشجرية ومن ذلك قول الشاعر عامر بن الطفيل (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص170).

(2) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص278).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص5).

(4) المرجع السابق ، ص141.

(5) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص278).

صَدَمْنَاهُمْ حَتَّى إِذَا مَا الْخَيْلُ عَرَدَتْ فِرَارًا مَنَحْنَاهُمْ بِصُمِّ الْقَنَا نَخْسًا⁽¹⁾

فقد ابرز الشاعر وظيفة القنا في القتال وهي استعماله للبعيد الهارب المولي من المعركة، وفي قوله بصم القنا إشارة إلى الجزء المعدني الصلب الموجود في المقدمة .

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بلفظ القنا في تشكيل فلسفة الموت والحياة وتحقيق الأهداف كما في قول الشاعر عُبَيْدِ اللَّهِ بن الحر الجَعْفِيُّ (من الطويل) :

يَخَوْفُنِي بِالْقَتْلِ قَوْمِي وَإِنَّمَا أَمُوتُ إِذَا جَاءَ الْكِتَابُ الْمُؤَجَّلُ

لَعَلَّ الْقَنَا تُذْنِي بِأَطْرَافِهَا الْغَنَى فَنَحْيَا كِرَامًا أَوْ نَمُوتُ فَنُقْتَلُ

إِذَا كُنْتَ ذَا رُمْحٍ وَسَيْفٍ مَصْمَمٌ عَلَى سَابِحِ أَدْنَاكَ مِمَّا تَوَمَّلُ⁽²⁾

فقد جعل الشاعر القنا سبباً في الغنى واكتساب المال، في غزواته ومعاركه، وفي هذا دلالة على أهميتها في المعركة .

ومنه قول الشاعر⁽³⁾ (من الطويل) :

وَمَنْ يَطْلُبُ الْمَالَ الْمُمَنَّعَ بِالْقَنَا يَعْشُ مُثْرِيًّا أَوْ يُودِ فِيمَا يُمَارِسُ⁽⁴⁾

ث- **الثقاف** : وهي أداة من حديد تستخدم في صنع وتقويم الرماح، وقد استعملها الشعراء بمعنى الرمح، فقامت مقامه في الدلالة ومنه قول الشاعر خدّاش بن زهير العامري (من مجزوء الكامل) :

إِنَّا إِذَا عَاَضَ الثَّقَا فُ بِرَأْسِ صَعْدَتِنَا لَوِيًّا⁽⁵⁾

فقد استعمل الشاعر كلمة الثقاف بمعنى الرماح لأنها من ذات الحقل الدلالي فيها تُسوى الرماح فإذا أصابت الرماح قوم هذا الشاعر كان الرفض لما يُطالبون به .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص16).

(2) المرجع السابق ، ص106.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو لعمر بن بركة الهمداني ، مع اختلاف في الشطر الثاني

(يعش ماجداً، أو تخترمه الخوارم) ، ينظر ، القرشي ، حماسة القرشي (ص87).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص183).

(5) المرجع السابق ، ص117.

ومنه قول الشاعر خُفَافُ بن نُذْبَةَ (من الوافر) :

أَعْبَّاسُ بْنُ مِرْدَاسِ أَلْمَا تُخَبِّرُكَ الْمَجَامِعُ عَنْ خُفَافِ
فَتَعْلَمُ أَنَّ عُودِي قَدْ تَعَيَّا عَلَى غَمَزِ الْمُقَوِّمِ وَالثَّقَافِ⁽¹⁾

الدرع

وهي من أهم أدوات القتال الدفاعية، حظيت باهتمام الشعراء فأكثرها ذكراً في قصائدهم سواء بأسمائها أو صفاتها، ومن الألفاظ الواردة للدلالة على الدرع في حماسة ابن الشجري (الدرع، الزعف، السوابغ، الدلاص، الماذي، السربال، الأشئلة، إلى غير ذلك من الألفاظ)، ومما ورد في أشعار شعراء حماسة ابن الشجري قول الشاعر⁽²⁾ (من الكامل) :

وَلَقَدْ صَبَحْتُ بِنِي كِنَانَةَ غَارَةً فِيهَا الدَّرُوعُ وَكُلُّ أبيضٍ مُحْدَمٍ⁽³⁾
ومثله قول الشاعر (من الخفيف):

يَا سُمَيْرَاءُ قَرِيبِي الْيَوْمَ دِرْعِي لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَ قَيْسٍ عِتَابُ⁽⁴⁾
ومنه قول الشاعر خدّاش بن زهير العامري (من الطويل) :

وَنَلَبَسُ يَوْمَ الرَّوْعِ زُغْفًا سَوَابِغًا مُضَاعَفَةً بِيضًا لَهَا حُثُّ تَجْرِي⁽⁵⁾
فالزغف، و السوابغ، و البيض كلها من أسماء الدرع استعان بها الشاعر لتوسيع دلالة قوتهم وجبروتهم واكتمال عدتهم في الحروب .

ومنه قول الشاعر الأغلب العجلي (من الرجز) :

نَحْنُ بَنِي عَجَلٍ إِذَا أَحْمَرَ الْحَدَقُ وَلَيْسَ الْأَبْطَالُ مَاذِي الْحَلَقِ⁽⁶⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص130).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص187).

(4) المرجع السابق ، ص209.

(5) المرجع نفسه ، ص114.

(6) المرجع نفسه ، ص134.

المأذية هي الدرع البيضاء التي يلبسها الأبطال يوم الحرب، وهي علامة مميزة لهم، حيث يلبسها أشجع الفرسان فيكونوا ظاهرين للعيان .

ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

تَمَنَّنَانِي وَسَابِغَتِي دِلَاصُ كَأَنَّ قَتِيرَهَا حَادِقُ الْجَرَادِ⁽¹⁾

ومن الألفاظ المتعلقة بهذا الحقل الدلالي كلمة (السريال) حيث اعتد بها الشعراء كونها توفر الحماية التامة لهم فتغطي معظم البدن فأكثرها من ذكرها كما في قول الشاعر أنس بن مُدْرِك (من البسيط):

تَحْتِي الْأَغْرُ وَسِرْبَالِي مُضَاعَفَةٌ تَغْشَى الْبِنَانَ وَسِيفِي صَارِمٌ ذَكْرُ⁽²⁾

فقد جاء لفظ السريال يفيد تغطية عموم البدن حتى الأنامل قد غطاها ووفر لها الحماية التامة .

ومثله قول الشاعر يزيد بن حَبْنَاء التميمي (من الطويل) :

أَبِيْتُ وَسِرْبَالِي دِلَاصُ حَصِينَةٌ وَمَغْفَرُهَا وَالسِّيفُ فَوْقَ الْحِازِمِ⁽³⁾

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي لفظ (الأسلَّة) الدرع الصغيرة كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الكامل) :

وَمُغِيرَةٌ شَفَوَاءَ ذَاتِ أَشْلَةٍ فِيهَا الْفَوَارِسُ حَاسِرٌ وَ مُقَنَّعٌ⁽⁴⁾

لقد جاء استعمال شعراء الحماسة الشجرية لألفاظ أدوات الحرب والقتال متماهياً مع واقع المعارك الذي لا يفهم فيه إلا لغة القوة والشجاعة والإقدام، لذلك حضيت هذه المفردات بحضور كبير في شعرهم، سواء بالأسماء أو الصفات، وهو ما تؤكد الأمثلة السابقة، من دوران هذه الألفاظ على ألسنة شعراء الحماسة الشجرية، مما شكل ظاهرة أسلوبية .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص39).

(2) المرجع السابق ، ص185.

(3) المرجع نفسه ، ص219.

(4) المرجع نفسه ، ص31.

المبحث الثالث حقل ألفاظ المرأة

حظيت المرأة بحضور كبير في خطابات شعراء الحماسة الشجرية الشعرية، وينبع هذا الحضور المكثف من الأهمية البالغة للمرأة في حياة الشعراء، وقد توالى ذكر ألفاظ المرأة في شعر الحماسة الشجرية صراحة باسمها، وبكنيها، أو بالصفات التي مُنحت لها ودلت عليها كما استعمل الشعراء الكثير من المرادفات الأخرى للدلالة عليها وخاصة الأطلال، والظعائن ويمكن تقسيم الألفاظ الواردة للدلالة على المرأة تحت محورين أساسيين سعى الشعراء من خلالهما إلى تشكيل رؤيتهم الخاصة بالمرأة، المحور الأول الموت والفناء وما دل عليه من أطلال وهجر ورحيل وما يتعلق بهما، والمحور الثاني استمرار الحياة والنوع من خلال الصور التي رسمها الشعراء للمستقبل الزاهي بحضور المرأة المحبوبة واستشراؤه على أحسن ما يكون .

المحور الأول : الموت والفناء

شكلت ألفاظ الأطلال، والظعائن، والهجر والرحيل، حقلاً دلاليًا خاصاً بهذا المحور حيث تعالقت المفردات مع بعضها البعض من أجل خلق دلالة تفيض بكل معاني الألم والحزن المستقاة من طبيعة الموت والفناء التي أحس بها الشاعر العربي حيث مثلت الأطلال "صرخة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء"⁽¹⁾. وأمام هذه النظرة إلى طبيعة الطلل وما كان يؤديه الشعراء من مراسم أمامه ، تتبدى النظرة العميقة التي نظرها الشعراء إليه، فقد كانت تراتيلهم أمامه ليس مجرد بكاء على أيام سعيدة انقضت، ولا أيام لهُو لن تعود، إنها نظرة الفناء التي أحس بها الإنسان منذ بداية الخليقة، لذلك كانت هذه الوقفات يستحضر بها الشاعر المرأة كأحد أهم عناصر البقاء، ويأتي بنقيضه الموت والفناء، لذلك عبر الشعراء من خلال لفظ المرأة على هذه الحقيقة التي ما زالت هاجسا يورقهم ويوقظ مكامن الحزن والأسى. لذلك لجأ الشعراء إلى استحضار الماضي وذكرياته الجميلة، في مواجهة هذا الشعور .

ومما جاء من هذا الحقل الدال على الموت والفناء قول الشاعر بشر بن أبي خازم (من الوافر):

(1) بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (ص218).

تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالكَثِيبِ وَغَيَّرَ آيَهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ
 مَنَازِلُ مِنْ سُلَيْمَى مُقْفَرَاتُ عَفَاهَا كَلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ
 نَأَتْ سَلْمَى فَعَيَّرَهَا التَّنَائِي وَقَدْ يَسْلُو الْمُحِبُّ عَنِ الْحَيِّبِ⁽¹⁾

استعان الشاعر بكل الألفاظ الدالة على بعد المحبوبة المتعلقة بهذا المحور ، محور الموت والنفاء (تَغَيَّرَتِ ، غَيَّرَ ، مُقْفَرَاتُ ، عَفَاهَا ، نَأَتْ) للتعبير عن عاطفة جياشة شكلت المرأة فيها عنصراً دالاً على الموت برحيلها ونأيها، فقد تبدل حال الديار لهذا البعد والرحيل فأصبح مقفراً كما القبور .

وقد سعى الشعراء في تشكيل خطابهم الشعري من خلال هذه النظرة إلى الدعاء على هذه الأطلال وهو ما يؤكد النظرة السابقة المفعمة بكل معاني الحزن والأسى المتشحة بالسواد والقلق من الآتي ، حيث نتمثل هذا المعنى في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الظُّلُومَ البَوَالِيَا وَقَاتَلَ نَكَرَكَ السِّنِينَ الخَوَالِيَا
 وَقَوْلِكَ لِلشَّيْءِ الَّذِي لَا تَنَالُهُ إِذَا مَا حَلَا فِي الْعَيْنِ يَا لَيْتَ ذَا لِيَا⁽²⁾

فالدعاء على الأطلال البالية ليس دعاء عليها وإنما دعاء على الأيام الجميلة الماضية التي كانت بصحبة المحبوبة التي فقدتها الشاعر في السنين التي خلت، فقد مثلت الأطلال المرأة ومثل غياب المرأة الموت الذي لا يحتمله الشاعر لذلك كان الدعاء على الأطلال .

ومنه قول الشاعر الحسن بن هانئ (من الطويل) :

لَمَنْ طَلَّلِ عَارِي المَحَلِّ دَفِينُ عَفَتْ آيُهُ إِلا خَوَالِدُ جُونُ
 كَمَا اقْتَرَنْتُ عِنْدَ المَبِيتِ حَمَائِمُ غَرِيْبَاتُ مُمِي مَا لَهْنُ وَكُونُ
 دِيَارُ التِّي أَمَّا جَنَى رَشَفَاتِهَا فَيَحْلُو وَأَمَّا مَسُّهَا فَيَلِينُ
 وَمَا أَنْصَفْتُ أَمَّا الشُّحُوبُ فَظَاهِرُ بِوَجْهِي وَأَمَّا وَجْهَهَا فَمَضُونُ⁽³⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص11).

(2) المرجع السابق ، ص32.

(3) المرجع نفسه ، ص849.

لقد مثل فراق المحبوبة هاجساً كبيراً للشعراء فزهّدوا في الحياة وتمنوا الموت إذا لم يكن اللقاء هو الهدف المنشود، كما في قول الشاعر قطري بن الفجاءة المازني (من الطويل) :

لَعَمْرُكَ إِنِّي فِي الْحَيَاةِ لَزَاهِدٌ وفي العَيْشِ مَا لَمْ أَلْقَ أُمَّ حَكِيمٍ⁽¹⁾

فقد زهد الشاعر في حياته إذ لم يلق محبوبته، وهو يتمني الموت على أن يكون هذا الفراق وهو ما يؤكد أسلوب القسم في بداية البيت .

لقد شكلت ألفاظ البعد والهجر واليبين حقلاً دلاليّاً ذا صلة وثيقة بلفظ المرأة حيث ارتبطت هذه الألفاظ بخطابات الشعراء وعواطفهم المتحدثة عن المرأة وبعدها، وارتباط هذا البعد بالموت كما في قول الشاعر⁽²⁾ (من الطويل) :

لَعَمْرُكَ إِنِّي يَوْمَ بَانُوا وَلَمْ أُمْتُ خُفَاتَا عَلَى آثَارِهِمْ لَصَبُورُ
غَدَاةَ الْمُتَّقَى إِذ رُمِيَتْ بِنَظْرَةٍ وَنَحْنُ عَلَى مِثْنِ الطَّرِيقِ نَسِيرُ
وَقُلْتُ لِقَلْبِي حِينَ خَفَّ بِهِ الْهَوَى فَكَادَ مِنَ الْوَجْدِ الْمُبِينِ يَطِيرُ
أَهَذَا وَلَمَّا يَمِضُ لِلْبَيْنِ لَيْلَةٌ فَكَيْفَ إِذَا مَرَّتْ عَلَيْهِ شُهُورُ؟
وَأَصْبَحَ أَعْلَامُ الْأَحْبَةِ دُونَهَا مِنْ الْأَرْضِ غَوْلٌ نَازِحٌ وَمَسِيرُ
وَأَصْبَحْتُ نَجْدِيَّ الْهَوَى مُتْهِمَ النَّوَى أَزِيدُ اشْتِيَاقًا أَنْ يَجِنَّ بَعِيرُ
عَسَى اللَّهُ بَعْدَ النَّأْيِ أَنْ تُسْعِفَ النَّوَى وَيُجْمَعُ شَمْلٌ بَعْدَهَا وَسُرُورُ⁽³⁾

فقد ارتبط فراق المرأة بالموت، وما أنجى الشاعر من هذا الموت الفجائي إلا الصبر، وتمني جمع الشمل بعد هذا الفراق .

ولا يزال تمنى رجوع الزمن الأول معلقاً بوجودان الشعراء فلم تنزل الأطلال والأماكن عالقة في أذهانهم يتذكرون ما خلا لهم من أيام سعيدة فيها كما في قول الشاعر عَقِيلُ بن العَرَنَدَسِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص221).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص550).

الكلابي (من البسيط) :

يا دارُ بينِ كُليّاتٍ وأظفارِ
على تقادُمٍ ما قد مرَّ من زَمَنِ
وقد أرى بِكِ والأَيّامِ صالحَةً
فيهنَّ عُثمَةٌ لا يملأنَّ عِشْرَتَهَا
إذ يحسبُ الناسُ أنْ قد نلتِ نائِلَهَا
والحُمَّتَيْنِ سَقَاكِ اللهُ من دارِ
مع الذي مرَّ من رِيحٍ وأمطارِ
بيضاً عقائلَ من عُونٍ وأبكارِ
ولا علمنَ لها يوماً بأسرارِ
عَفَواً وَأَنْتِ عليها عاتِبٌ زارِ⁽¹⁾

وإن كان منظر الأطلال وبكائها والتأسف على ما فات منها ومن كان فيها أحد الدلالات التي تعالقت بشدة مع لفظ المرأة التي شكلت أحد عوامل الموت والنفاء، فقد كان للظعائن والظاعنين دور كبير أيضاً في تشكيل ألفاظ هذا الحقل الدلالي، فقد دلت كلمة الظعائن على المحبوبة المرتحلة التي لا أمل في رجوعها، كما في قول الشاعر الطرّمّاح بن حكيم الطائي (من الطويل):

وما تُسني الأَيّامُ لا أنسَ مِيعَةً
وإذ دهرنا فيه اغترارٌ وطيرنا
كأن لم يرعك الظّاعنونَ ألا بلى
من العيشِ إذ أهلُ الصّفاءِ جميعُ
سواكينَ في أوكارهنَّ وقوعُ
ومثّلُ فراقِ الظّاعنينَ يروعُ⁽²⁾

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية المرأة في الدلالة على الموت وتمنيه مخافة الفراق، فتمنى الشاعر الحياة معها أو الموت معها أيضاً، فلم يعد الشعراء يستطيعون البقاء دونها حتى في الموت، كما في قول الشاعر جميل بثينة (من الكامل) :

لقد أرقّت عيني ودَامَ سُفُوحُهَا
فلا أنا أرجو أن تعيشَ سَويَةً
فيا ليتنا نحيا جميعاً وأن نمث
وأصبحَ من نفسي سَقِماً صَحِيحُهَا
ولا الموتُ فيما قد شجّأها يُرْحُهَا
يُوافِقُ في الموتى ضَرِيجي ضَرِيحُهَا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص358).

(2) المرجع السابق ، ص531.

فَمَا أَنَا فِي طُولِ الْحَيَاةِ بِرَاغِبٍ إِذَا قِيلَ قَدْ سُويَ عَلَيْهَا صَفِيحُهَا⁽¹⁾

فالشاعر لا يريد للفراق أن يتحقق حتى في الموت أراد أن تكون القبور متجاورة، وهذا دليل على أهمية المرأة، وحب الرجل لها والتعلق بها حتى في الموت .

لقد مثلت المرأة أسباب الموت عند شعراء الحماسة الشجرية فكان بينها وفراقها أحد أهم أسباب هذا الموت وهو ما نلمسه في قول الشاعر⁽²⁾ (من البسيط) :

قَالَتْ وَمَدَّتْ يَدًا نَحْوِي تُودِّعُنِي وَحَيْرَةُ الْبَيْنِ تَأْبَى أَنْ أَمُدَّ يَدًا

أَمِيَّتُ أَنْتِ يَا هَذَا ؟ فَقُلْتُ لَهَا : مَنْ لَمْ يَمُتْ يَوْمَ بَيْنٍ لَمْ يَمُتْ أَبَدًا⁽³⁾

فقد مثلت المرأة الموت والفناء في الأبيات السابقة، لإنسان حائر لا يعي ما يجري حوله من هول المصيبة التي تتعلق بحياته وكيئوته واستمراريته ، فقرر أن الفراق يساوي الموت .

المحور الثاني : استمرار الحياة والنوع

رغم ما صوره الشعراء في الصورة السابقة للمرأة من دلالات موت وفناء وانتهاء الحياة إلا أنهم رسموا صورة أخرى مقابلة للصورة السابقة ، فمنحوا المرأة دلالات الخصب والنماء والحياة والخلود فقد كانت المرأة بمثابة العامل الأهم لاستشراف المستقبل المزهر إذ لا حياة بدونها ، لقد رسم الشعراء صورة المرأة من خلال ما تناولوه من أوصاف في خطاباتهم الشعرية فوصفوها بالسحابة وما تحمله من دلالات الخصب والنماء والحياة المتجددة كما في قول الشاعر جرير (من البسيط) :

ما اسْتَوْصَفَ النَّاسُ مِنْ شَيْءٍ يَرُوقُهُمْ إِلَّا رَأَوْا أُمَّ عَمْرٍو فَوْقَ مَا وَصَفُوا

كَأَنَّهَا مَزْنَةٌ غَرَاءٌ، رَائِحَةٌ أَوْ دُرَّةٌ لَا يُوَارِي ضَوْءَهَا الصَّدْفُ⁽⁴⁾

فقد وصف الشاعر أم عمرو بأنها مزنة تحمل كل أسباب الحياة، كما منح هذه الحياة معاني الإضاءة والإشراق من خلال تشبيهها بالدرة النفيسة .

ومنه قول الأخطل (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص505).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم اقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

(4) المرجع السابق ، ص658.

أَسِيْلَةٌ مَجْرَى الدَّمْعِ خَفَّاقَةٌ الحَشَا
مِنَ الجَازِيَّاتِ الحُورِ مَطْلَبُ سِرِّهَا
مِنَ الهَيْفِ مِبْرَاقُ التَّرَائِبِ والنَّحْرِ
كَبِيضِ الأَنْوَقِ المُسْتَكَنَّةِ فِي الوَكْرِ
وَإِنِّي وَإِيَّاهَا إِذَا مَا لَقِيْتُهَا
لِكألْماءِ مِن صَوْبِ السَّحَابَةِ وَالخَمْرِ⁽¹⁾

لقد منحت المرأة الشاعر كل أسباب البقاء، فببقائها حياته، وبقرنها أنسه، كما في قول الشاعر جميل (من الطويل) :

أَلَمْ تَعْلَمِي يَا عَذْبَةَ الرِّيقِ أَنَّنِي
أَظَلُّ إِذَا لَمْ أُسْقَ رِيْقَكَ صَادِيًا⁽²⁾

فالصادي شديد العطش، المعرض للموت والهلاك، ولا منجي من هذا الموت المحتم إلا ريق المحبوبة الذي يُذهب الظمأ، فالمحبوبة كالماء للعطشان، تمنح الحياة وتؤكد معاني الخصب والنماء والاستمرار .

لقد مثلت المرأة معني الحياة المتمثلة بالماء النازل من السماء حتى وإن كان الوقت صيفاً كما في قول الشاعر الحُسَيْن بن مُطَيْر الأَسدي (من الطويل):

وَفِي الحَيِّ غَرَاءُ الجَبِينِ كَأَنَّهَا
غَمَامَةٌ صَيفٍ مُسْتَهْلٌ صَبِيرُهَا⁽³⁾

لقد شكل شعراء الحماسة الشجرية عواطفهم في هذا الحقل من خلال ثنائية متضادة ، عبروا من خلالها عن مشاعر متناقضة، هي أشبه ما تكون كجدلية الموت والحياة، فالمرأة الموت في تعبيرهم عن عواطفهم من ألم البعد والفرق وبلى الديار حين وقفوا على الأطلال، والمرأة الحياة في وجودها تكون أسباب الحياة، وفي ريقها العذب ارتواء من شدة العطش، ونجاة من موت محقق .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص509).

(2) المرجع السابق ، ص504.

(3) المرجع نفسه ، ص562.

المبحث الرابع : حقل المشاعر والأحاسيس

الحب واللقاء والهجر

ارتبطت مفردات هذا الحقل ارتباطاً كبيراً بمعاني الغزل في التعبير عن معني الحب وما يصاحبه من لقاء وهجر و بعد في شعر شعراء الحماسة الشجرية، كما كان لعناصر الطبيعة حضور كبير أيضاً في تشكيل هذا الخطاب الشعري وقد تعددت مفردات هذا الحقل وانتشرت انتشاراً واسعاً صاحبه دلالات مختلفة للتعبير عن حالة معينة من حالات الحب المتعددة ، مثل (الحب، والشوق، الهجر، الطيف، الخيال، إخلاف الوعد، الصباية، اللوعة، البين، الوداع العذاب، الواشي، العاذل، إلى غير ذلك من المفردات). لقد شكلت تلك المفردات حقلاً دلاليّاً حيث استعمل الشعراء هذه الألفاظ للتعبير عن حالة معينة من حالات الحب المختلفة والمتعددة ومما جاء معبراً عن عاطفة الحب الجياشة قول جميل (من الطويل) :

ألم تعلمي يا عذبة الرّيق أنّني ظلّ ، إذا لم أسق ريقك ، صاديا
وإني لتُثني الحفيظة كُلماً لقيئك يوماً، أن أبثك ما بيا
وإن لأخشى أن أموت فُجاءةً وفي النفس حاجاتُ إليك كما هيا
وقالوا: به داءٌ قد أعيأ دواؤه وقد علمت نفسي مكان دوائيا (1)

لقد عبّر الشاعر عن عاطفته الجياشة من خلال استعمال عدة ألفاظ تكمل دلالاتها دلالات بعض، فقد بدأ الشاعر بنداء محبوبته ب (يا عذبة الريق) ، ثم تلاه بعدة ألفاظ ساهمت في بناء دلالات النص مثل (صاديا، أبثك، الداء ، الدواء) وهذه الألفاظ لها دلالاتها في النصوص التي تتحدث عن عاطفة الحب .

وقال كثير (من الطويل) :

أبى القلبُ إلا أمّ عمروٍ وبُغِضتْ إليّ نساءٌ ما لهنّ ذنوبٌ (2)

فقد عبّر الشاعر عن معاني حبه الفياضة لمحبوبته بطريق جديد استخلصه الشاعر من بين المتناقضات في النص، فبغض باقي النساء هو دليل حبه الشديد لمحبوبته .

ومما جاء في هذا الحقل دلالة على فاجعة البعد والبين قول الشاعر(من البسيط) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 504).

(2) المرجع السابق ، ص 527.

قالت ومَدَّتْ يَدًا نَحْوِي تُودِّعُنِي وَحَيْرَةُ الْبَيْنِ تَأْبَى أَنْ أَمُدَّ يَدًا
أَمِيَّتُ أَنْتَ يَا هَذَا ؟ فَقُلْتُ لَهَا : مَنْ لَمْ يَمُتْ يَوْمَ بَيْنٍ لَمْ يَمُتْ أَبَدًا(1)

فقد استعان الشاعر بكلمة البين أي الفراق والوداع في تشكيل عاطفته الجياشة المسيطرة في إبراز الحالة النفسية التي يمر بها، حيث شكَّلت هذه الكلمة نقطة ارتكاز مضيئة في النص، كما مثلت هذه اللفظة أيضاً بؤرة مركزية، تنطلق منها معاني البؤس والشقاء التي ألتمت بالشاعر وهو ما أبرزه عنصر الحوار بين الشاعر ومحبوبته، فقد مثلت حالة البعد والفراق للشاعر حالة موت أبدي .

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل الدلالي وصف لحالة الوداع تصاحبه الدموع وإقرار تام من الشاعر بذهاب صيره قول الشاعر(2) (من الطويل) :

تُودِّعُنِي وَالِدَمْعُ يَجْرِي كَأَنَّهُ لَالٌ وَهَتْ مِنْ سِلْكِهَا تَتَحَدَّرُ
وَتَسْأَلُنِي هَلْ أَنْتَ بِي مُتَبَدِّلٌ؟ فَقُلْتُ : نَعَمْ سُقْمًا إِلَى يَوْمٍ أُحْشَرُ
فَقَالَتْ : تَصَبَّرْ لَا تَمُتْ بِي صَبَابَةً فَقُلْتُ لَهَا : هِيَهَاتَ مَا تَتَصَبَّرُ(3)

فقد تكاثفت مفردات هذا الحقل على إظهار الحالة النفسية التي يمر بها المحبان من بكاء ودمع غزير كاللآليء التي انفرطت من عقد ثمين، فتحدرت في كل مكان، والسقم، والصبر، والصبابة في حوار طويل أبرز الحالة النفسية القلقة أيضاً للمحبوبة التي تخشى النسيان، فقد تضافرت هذه المفردات على إبراز حالة المحبين جميعاً.

ومما جاء في هذا الحقل، الجفاء الذي يلاقيه المحب من محبوبته، حيث يقول الشاعر ابن المعتز(من الوافر) :

بُلِيْتُ بِشَادِنٍ كَالْبَدْرِ حُسْنًا يُعِدُّنِي بِأَنْوَاعِ الْجَفَاءِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

وَلِي عَيْنَانِ دَمْعُهُمَا غَزِيرٌ وَتَوْمُهُمَا أَعَزُّ مِنَ الْوَفَاءِ (1)
ومما جاء في هذا الحقل، حالة الذل التي يلاقيها العاشق الولهان كما في قول الشاعر أبي علي بن الحسين بن شبّل (من الكامل) :

يَا قَلْبُ مَا لَكَ لَا تَفِيْقُ وَقَدْ رَأَتْ عَيْنَاكَ ذُلَّ مَصَارِعِ الْعُشَّاقِ
فَتَكَّتْ بِكَ الْحَدَقُ الْمِرَاضُ وَالْمُ تَزَلَّ تُشْقِي الْقُلُوبَ جِنَايَةَ الْأَحْدَاقِ (2)

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطابهم الشعري إلى استعمال كلمة الواشي والعاذل، لما يلاقونه من ألم شديد من هؤلاء الناس الذين ما زالوا يتريصون بهم ويفسدون بينهم ومن ذلك عروة بن حزام الغذري (من الطويل) :

تَكْتَفِي الْوَاشُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ وَلَوْ كَانَ وَاشٍ وَاحِدٍ لَكَفَانِي
إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلِسًا نَسْتَلِذُّهُ تَوَاشَوْا بِنَا حَتَّى أَمَلَّ مَكَانِي
أَلَا لَعَنَّ اللَّهُ الْوَشَاةَ وَقَوْلَهُمْ فُلَانَةٌ أَمَسَتْ خُلَّةً لِفُلَانِ
إِذَا رَأَى قَلْبِي هَجْرَهَا حَالَ دَوْنِهِ شَفِيعَانِ مِنْ قَلْبِي لَهَا جَدِلَانِ
إِذَا قَلْتُ لَا قَالَا: بَلِي، ثُمَّ أَقْبَلَا جَمِيعًا عَلَى الرَّأْيِ الَّذِي يَرِيَانِ
أَلَا لَيْتَ كُلَّ اثْنَيْنِ بَيْنَهُمَا هَوًى مِنْ النَّاسِ وَالْأَنْعَامِ يَلْتَقِيَانِ (3)

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل إبراز حالة الوقعة التي أحدثها الواشون بين المحب ومحبوته فوصفته بخائن العهود كما في قول الشاعر أبي الجوائز الواسطي (من مجزوء الكامل) :

وَاعْجَبًا مِنْ قَوْلِهَا خَانَ عُهُودِي وَلَهَا
وَحَقٌّ مَنْ صَيَّرَنِي وَقَفًا عَلَيْهَا وَلَهَا
مَا خَطَرَتْ بِخَاطِرِي إِلَّا كَسَّ ثَنِي وَلَهَا (4)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص642).

(2) المرجع السابق ، ص643.

(3) المرجع نفسه ، ص523.

(4) المرجع نفسه ، ص644.

لقد سعى شعراء الحماسة الشجرية في النصوص السابقة إلى تشكيل عاطفة البعد والفرق من خلال عدد كبير من المفردات التي شكلت حقلاً دلاليّاً يُموج بكل نوازع النفس الإنسانية، حيث ظهرت فيه (أنا) الشعراء بشكل بارز جلي، حيث أنهم تحدثوا عن تجارب شعرية خاصة عاشوا كل لحظاتها، وحركاتها وسكناتها، فكان الفرق هو الهاجس الأول في حياة المحب، يكتوي بناره التي ما إن يقل لهيبها ويغطيها الرماد، إلا وأججها الشوق مرة أخرى وأعاد الشاعر إلى حالته النفسية مجدداً، يبت لواعج نفسه المحرومة .

وإذا كان الفرق أحد محاور هذا الحقل الدلالي، فقد كان للقاء دور هام أيضاً، حيث مثل هذا المحور تطلعات الشاعر وجسد أمله الذي يرنو إليه، وراحته النفسية المنبثقة من خطابه بهذه اللقيا . فقد كان اللقاء هو الشاغل الوحيد للشاعر يتحين الفرصة المناسبة لهذا اللقاء بعيداً عن العيون .

ومما جاء في حماسة ابن الشجري مجسداً لهذا اللقاء قول الأخطل (من الطويل) :

أَسِيلَةَ مَجْرَى الدَّمْعِ حَقَّاقَةَ الحشا من الهَيْفِ مِبْرَاقِ التَّرَائِبِ والنَّخْرِ
مِنَ الْجَازِيَّاتِ مَطْلَبُ سَرِّهَا كَبَيْضِ الأَنْوَقِ المُسْتَكْنَّتِ فِي الوَكْرِ
وَإِنِّي وَإِيَّاهَا إِذَا مَا لَقِيْتُهَا لِكَلْمَاءِ مِنْ صَوْبِ السَّحَابَةِ وَالخَمْرِ⁽¹⁾

ومنه قول الشاعر الأحوص بن محمد الانصاري (من الطويل) :

خَلِيلَانِ بَاحَا بِالهَوَى فَتَشَاحَنَتِ أَقَارِبُهُمَا فِي وَضْلِهِ وَأَقَارِبُهُ
أَلَا إِنَّ أَهْوَى النَّاسِ قُرْبًا وَرُؤْيَا وَرِيحًا إِذَا مَا اللَّيْلُ غَارَتْ كَوَائِبُهُ
ضَجِيعٌ دَنَا مِنِّي جَذَلْتُ بِقُرْبِهِ فَبَاتَ يُمَنِّئِي وَبِتُّ أَعَاتِبُهُ⁽²⁾

فقد شكلت الألفاظ (الهوى، الوصل، القرب، الضجيع) حقلاً دلاليّاً عبر الشاعر من خلاله عن عاطفة الحب، وفرحه باللقاء، حيث ربط هذه المفردات بالزمن كما هو واضح في البيت الثاني وهو الوقت المحبب للقاء بعيداً عن العيون .

ومن علامات اللقاء البكاء كما في قول ذي الرُّمّة (من الطويل) :

(1) ابن الشجري، الحماسة الشجرية (ص509).

(2) المرجع السابق، ص520.

وَلَمَّا تَلَقَيْنَا جَرَّتْ مِنْ عُيُونِنَا دَمَوْعٌ كَفَفْنَا فَيَضُّهَا بِالْأَصَابِعِ
وَنَلْنَا سِقَاطاً مِنْ حَدِيثِ كَأَنَّهُ جَنَى النَّحْلِ مَمْرُوجاً بِمَاءِ الْوَقَائِعِ⁽¹⁾

ومنه قول الشاعر علي بن الجهم (من الطويل) :

سَقَى اللَّهُ لَيْلًا ضَمْنَا بَعْدَ هَجْعَةٍ وَأَدْنَى فُؤَاداً مِنْ فُؤَادِ مُعَذِّبِ
فَبِتْنَا جَمِيعاً لَوْ تَرَأَى زُجَاجَةً مِنْ الرِّيحِ فِيهَا بَيْنُنَا لَمْ تَسْرَبِ⁽²⁾

والظاهر أن الشعراء قد حنوا إلى لقاء المحبوبة ، فجاءت مشاعرهم فياضة بكل أنواع الأحاسيس النابعة من الحرمان والبعد في تشكيل عاطفة اللقاء التي قليلاً ما كانت تتحقق على أرض الواقع فاستعان الشعراء بطيف الخيال الزائر ليلاً في تحقيق هذا اللقاء فكان اللقاء في المنام . فمن مفردات هذا الحقل أيضاً الطيف والخيال وزيارة المحبوبة في المنام ليلاً قول الشاعر الرضي (من الخفيف) :

إِنَّ طَيْفَ الْخِيَالِ زَارَ طُرُوقاً وَالْمَطَايَا بَيْنَ الْقَنَانِ فَشَغِبِ
فَوْقَ أَكْوَارِهِنَّ أَنْضَاءُ شَوْقٍ طَرَبُوا بِالْغَرَامِ دُونَ الرِّكَبِ⁽³⁾

لقد حقق الطيف الزائر ليلاً اللقاء المرجو، وإن كان اللقاء هنا لقاء الروح المعبر عن أسمى معالم الحب، لتعذر اللقاء الحقيقي، فقد زار طيف الخيال الشاعر مراراً فأجج نار الشوق .

ومنه قول الشاعر عمرو بن قميئة (من المتقارب) :

نَأْتِكَ أُمَامَةً إِلَّا سِوَالاً وَإِلَّا خِيَالاً يُوَافِي خِيَالاً
يُوَافِي مَعَ اللَّيْلِ مُسْتَوِطِناً وَيَأْبَى مَعَ الصَّبْحِ إِلَّا زِيَالاً
خِيَالٌ يُخَيِّلُ لِي نَيْلَهَا وَلَوْ قَدَرْتُ لَمْ تُخَيِّلْ نَوَالاً⁽⁴⁾

ومنه أيضاً الدعاء بالسقيا لهذا الطيف المؤرق كما في قول الشاعر جرّان العود النُمَيْرِي (من البسيط):

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص685).

(2) المرجع السابق ، ص689.

(3) المرجع نفسه ، ص627.

(4) المرجع نفسه ، ص612.

سَقِيًّا لِرِزْوِكَ مِنْ زَوْرٍ أَتَاكَ بِهِ حَدِيثُ نَفْسِكَ عَنْهُ وَهُوَ مَشْغُولٌ⁽¹⁾

ومن أمثلة الدعاء بالسقيا أيضاً قول الشاعر عبد الله بن الزبير الأسدي (من الكامل):

سَقِيًّا لَطِيفِكَ مِنْ خِيَالِ طَارِقٍ وَمِنْهُ قَوْلُ الْبَحْتَرِيِّ (مِنَ الطَّوِيلِ):
وَلَيْ وَحُسْنُ حَدِيثِهِ لَمْ يُسَامِ⁽²⁾

وَأْتِي، وَإِنْ ضَنْتَ عَلَيَّ بِوَدِّهَا لِأَرْتَاحِ مِنْهَا لِلْخِيَالِ الْمُؤَرِّقِ
يَعِزُّ عَلَى الْوَاشِيَيْنِ، لَوْ يَغْلُمُونَهَا لِيَالٍ لَنَا نَزْدَارُ فِيهَا، وَنَلْتَقِي
فَكَمْ غُلَّةٍ لِلشُّوقِ أَطْفَأَتْ حَرَّهَا بِطَيْفٍ مَتَى يَطْرُقُ دُجَى اللَّيْلِ يَطْرُقِ
أَضْمُ عَلَيْهِ جَفْنٌ عَيْنِي تَعْلَقًا بِهِ، عِنْدَ إِجْلَاءِ النَّعَاسِ الْمُرْتَقِ⁽³⁾

وقال الشاعر نُصَيْبٌ فِي هَذَا الْحَقْلِ الدَّلَالِيِّ (مِنَ الطَّوِيلِ) :

تَأْوَبَنِي طَيْفُ الْخِيَالِ الْمُؤَرِّقِ هُدُوءاً فَهَبَّ الْآلِفُ الْمُتَشَوِّقُ
مُرُوعاً فَلَمَّا لَمْ أَجِدْ غَيْرَ فَنِيَّةِ نِيَامٍ وَأَكْوَارٍ لَيْدِيَهِنَّ أَيْنُقُ
تَمَنِّيْتُ أَنَّ اللَّيْلَ حَوْلٌ وَأَنْنِي وَرَيْنَبَ طَوْلَ الْحَوْلِ لَا نَتَفَرَّقُ⁽⁴⁾

فقد أوقد هذا الطيف المؤرق نيران الشوق، فتمنى أن يطول الليل فيصبح عاماً، يجتمع بمحبوبته طوال هذا العام فلا يفرقه أحد . فقد صبَّ الشاعر عاطفته من خلال عدة بنيات أسلوبية ظاهرة في النص جمعت الكثير من المشاعر والأحاسيس فشكلت هذه البنيات بترابطها بديع الدلالات التي تفتق عنها ذهن الشاعر في تشكيل خطابه الشعري فاستعمل الفعل تأوَّبني أي تردد عليه كثيرا هذا الطيف الذي وصفه بالمؤرق، فأشعل نار الشوق، فانبثقت الدلالات الإيحائية للتعبير عن هذه الأحاسيس، وقد فجر الشاعر طاقات اللغة الكامنة من خلال استعماله للفعل تمنيت وهو بهذا التمني غير المعقول واللا متحقق إطلاقاً في تمنى أن يكون الليل طويلاً كالحول ليدل

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص609).

(2) المرجع السابق ، ص610.

(3) المرجع نفسه ، ص619.

(4) المرجع نفسه ، ص625.

على معاني الفقد والضياع التي ألمت بالشاعر .

والملاحظ على ألفاظ هذا الحقل الدلالي المرتبط بالغزل، سهولة ألفاظه ورشاقته، وأنها تضح بالقيم الانفعالية المستمدة من عمق العاطفة المتوقدة⁽¹⁾.

الغربة والحنين

تمثل الغربة والحنين تجربة عاشها معظم الناس، ولكن الشعراء كانوا أكثر الأشخاص إحساساً بها، فأصبحت أحد أهم مكونات شخصية الشاعر، حيث انعكست هذه التجربة على صفحات شعراء الحماسة الشجرية، فكانت تجارب اتسمت بالذاتية والخصوصية لكل شاعر على اختلاف واقعه وتجربته الخاصة، ولكن المكون العام لهذه التجربة كان متمثلاً في الغربة عن الوطن مع اختلاف أسباب هذه الغربة من شاعر إلى آخر .

ويمكن تعريف الغربة حسب معاني النصوص الواردة في خطابات شعراء الحماسة الشجرية. بأنها البعد المكاني عن الوطن طوعاً أو قسراً والنزوح عنه⁽²⁾. ويمكن تعريف الحنين بأنه الشوق وتوقان النفس الذي يكشف مدى معاناة الإنسان في ديار الغربة بعيداً عن الوطن⁽³⁾.

لقد كان الحنين المتجدد المتوهج في نفس الشاعر سبباً عن الغربة التي ألمت به فكان للغربة والحنين معاً دور بارز في تشكيل الخطاب الشعري الفياض بالعاطفة المتوقدة العاشقة للديار بكامل ملامحها وتفاصيلها فمثلت هذه العاطفة للشاعر "قوة تجعل حنينه للوطن تجربة متجددة يوججها تجدد المنازل والمنافي التي يحل بها"⁽⁴⁾.

لقد كانت تفاصيل الوطن المتجذرة في ثنايا القصائد خير معين في مواجهة أمواج الشوق الجارفة للوطن، فاستعان بها الشعراء في تجسيد لوحة المعاناة والفراق والبعد والألم، فذكروا

(1) ينظر ، ابن الأثير ، المثل السائر (ج1/275).

(2) ينظر ، الجبوري ، الحنين والغربة في الشعر العربي (ص17).

(3) ينظر ، الخليلي ، الحنين والغربة في الشعر الأندلسي (ص18).

(4) أبو علي ، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غريبة (ص28).

تفاصيل أوطانهم، شجرها، وأزهارها، وأقمارها، ونجومها، وشمسها، وريحها وأماكن كثيرة ارتبطت بوجدان الشعراء فقد كانت عناصر الطبيعة خير أنيس لهم في غربتهم .

وقد تواترت الألفاظ المكونة لهذا الحقل الدلالي فكثر الحديث عن (الغربة، الحنين، الجوى الدمع، البكاء، الصباية، الصبر، الهجر . ممتزجة بالكثير من عناصر الطبيعة) .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر ابن ميادة ، طال بعده عن بلاده عندما كان ملازماً للوليد بن يزيد (من الطويل) :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُبَيِّنَنَّ لَيْلَةً بَحْرَةَ لَيْلَى حَيْثُ رَبَّتْنِي أَهْلِي؟
وَهَلْ أَسْمَعَنَّ الدَّهْرَ أَصْوَاتَ هَجْمَةٍ تَطَّلَعُ مِنْ هَجَلٍ خَصِيبٍ إِلَى هَجَلٍ
بِلَادٍ بِهَا نَيْطَتْ عَلَيَّ تَمَائِمِي وَقُطِعْنَ عَنِّي حِينَ أَدْرَكْنِي عَقْلِي
فَإِنْ كُنْتُ عَنْ تِلْكَ الْمَوَاطِنِ حَابِسِي فَأَفْشِ عَلَيَّ لِرِزْقٍ وَاجْمَعِ إِذْنِ شَمْلِي (1)

لقد شكلت الأبيات السابقة عاطفة جياشة في الحنين إلى الوطن مسقط رأس الشاعر الذي طال غيابه عنه، وهو ملازم للأمير غير مضطر إلى هذا البعد، ومع ذلك كان هناك اشتياق كبير للرجوع، من خلال عدة ألفاظ ساهمت في بناء هذه العاطفة (أبيتن ليلة، حيث ربنتي أهلي نيطت عليّ تمائمي) فقد ساهمت هذه الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل في تشكيل هذه العاطفة المتوقدة، التي يستدل عليها المتلقي من خلال الألفاظ التي استعملها الشاعر لما تحمله من أبعاد دلالية كبيرة . وإذا كان هذا هو حال الشاعر الذي كان بعده عن وطنه اختياراً ، فكيف شكّل الشعراء الآخرون الذين أبعدوا عن بلادهم قسراً عاطفة الغربة والحنين ؟ لقد كانت العاطفة جياشة تموج بمختلف الدلالات تارة الغربة وتارة الحنين، وتمني الرجوع، وتذكر كل تفاصيل الأرض والوطن، كما في قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفقعسي (من الطويل) :

نَفَى النَّوْمِ عَنِّي فَأَلْفُؤَادُ كَيْبُ نَوَائِبُ هَمِّ مَا تَزَالُ تُتَوَّبُ
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُبَيِّنَنَّ لَيْلَةً بِسَلْعٍ وَلَمْ تُغْلَقْ عَلَيَّ دُرُوبُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص571).

وَهَلْ أَحَدٌ بَادٍ لَنَا وَكَأَنَّهُ
يُحِبُّ السَّرَابَ الضَّخْلُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
وَإِنَّ شِفَائِي نَظْرَةٌ لَوْ نَظَرْتُهَا
وَإِنِّي لِأَرَعَى النَّجْمَ حَتَّى كَأَنَّي
وَأَشْتَأُقُ لِلْبَرْقِ الِيمَانِي إِنْ بَدَا
حَصَانٌ أَمَامَ الْمُقْرَبَاتِ جَنِيبُ
فَيَبْدُو لِعَيْنِي تَارَةً وَيَغِيبُ
إِلَى أَحَدٍ وَالْحَرَّتَانِ قَرِيبُ
عَلَى كُلِّ نَجْمٍ فِي السَّمَاءِ رَقِيبُ
وَأَزْدَادُ شَوْقًا أَنْ تَهَبَّ جَنُوبُ (1)

لقد أبعد الشاعر عن وطنه قسراً فكان هذا البعد كالنايبة التي حلت عليه ففؤاده كئيب مُعلق بوطنه يتمنى أن ينظر نظرة واحدة عليه فهذه النظرة هي الشفاء، كما استعان الشاعر بعناصر الطبيعة في تشكيل عاطفته .

لقد بلغت عاطفة الغربة والحنين مبلغها في نفوس الشعراء يحدوهم الأمل بالعودة فيتذكرون الأوطان ويحنون إليها، ويسيطر عليهم هاجس الموت قبل أن يعودوا كما في قول الشاعر (2)
(من الطويل) :

كَأَنَّ فُؤَادِي طَائِرٌ فِي حُبَالَةٍ
وَأَرْتَاخُ لِلْبَرْقِ الِيمَانِي كَأَنَّي
فِيَا لَكَ مِنْ دَمْعٍ كَأَنَّ حُبَابَهُ
فَهَلْ عَائِدٌ قَبْلَ الْمَمَاتِ فَرَاجِعُ
إِذَا قِيلَ هَذَا بِالْحِجَازِ غَرِيبُ
لَهُ حِينَ يَجْرِي فِي السَّمَاءِ نَسِيبُ
لَأَلِي سِلْكُ خَائِهِنَّ تُقُوبُ
عَلَى عَهْدِهِ دَهْرٌ إِلَيَّ حَبِيبُ (3)

ومنه قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليمامي (من الطويل) :

أَيَا أَثَلَاتِ الْقَاعِ مِنْ بَطْنِ تُوَضِّحِ
وَيَا أَثَلَاتِ الْقَاعِ قَدْ مَلَّ صُحْبَتِي
أَلَا هَلْ إِلَى شَمِّ الْخُزَامِيِّ وَنَظْرَةٍ
ومنه قول ابن الأعرابي (من الطويل) :

حَنِينِي إِلَى أَظْلَالِكُنَّ طَوِيلُ
سُرَايِي فَهَلْ فِي ظَلِّكُنَّ مَقِيلُ؟
إِلَى قَرَقَرَى قَبْلَ الْمَمَاتِ سَبِيلُ؟ (4)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص566).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص586).

(4) المرجع السابق ، ص567.

أَلَا أَيُّهَا الْبَرْقُ الَّذِي بَاتَ يَرْتَقِي
وَهَيَّجْتَنِي مِنْ أَدْرَعَاتٍ وَمَا أَرَى
وَيَجْلُو دُجَى الظُّلْمَاءِ أَذْكَرْتَنِي نَجْدًا
بِنَجْدٍ عَلَى نِي حَاجَةِ طَرِبٍ بُعْدًا
بِنَجْدٍ وَتَزْدَادُ الرِّيحُ بِهِ بَرْدًا؟⁽¹⁾
وقد وظف الشعراء عناصر الطبيعة الحية في غربتهم، كما في قول امرأة تزوجت في قبيلة
أخرى، بعيداً عن أهلها (من الطويل) :

أَلَا أَيُّهَا الْبَكَرُ الْأَبَائِي، إِنِّي
تَحِنُّ وَأَبْكِي إِنْ ذَا لَبَلِيَّةٌ
وَإِنْ زَمَاناً أَيُّهَا الْبَكَرُ ضَمَنِي
وقد بلغ الأمر مع بعض الشعراء إلى البكاء لتخفيف عاطفة الغربة والحنين، كما في قول
الشاعر⁽³⁾ (من الطويل) :

أَقُولُ لِمُوسَى وَالِدُمُوعٍ كَأَنَّهَا
أَلَا هَلْ لِشَيْخِ ابْنِ سِتِّينَ حَجَّةٌ
جَدَاوِلُ فَاضَتْ مِنْ جَوَانِبِهَا تَجْرِي
بِكِي طَرِباً نَحْوَ الْيَمَامَةِ مِنْ عُذْرِ⁽⁴⁾
ومنه قول الشاعر علي بن عُمَيْرَةَ الْجَرْمِيِّ (من الطويل) :

أَلَا مَنْ لِعَيْنٍ لَا تَرَى أَبْرُقَ الْحَمَى
عَيْنِنَا زَمَاناً بِاللَّوَى ثُمَّ أَضْبَحَتْ
وَلَا جَبَلَ الرَّيَّانِ إِلَّا اسْتَهَلَّتْ
عِرَاصُ اللَّوَى مِنْ أَهْلِهَا قَدْ تَخَلَّتِ⁽⁵⁾
لقد دلَّ هذا الحقل الدلالي على معنى البعد عن الأوطان ومفارقة الأهل والخلان، فارتبط
بالمكان ارتباطاً وثيقاً، برز من خلاله تعلق الشعراء بأوطانهم وشوقهم الدائم للرجوع إليها .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص585).

(2) المرجع السابق ، ص603.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي ليحيى بن طالب الحنفي ، ينظر ، اليوسي ، زهر الأكم

(102/3)

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص560).

(5) المرجع السابق ، ص559.

الحزن والأنين والألم

مثل هذا الحقل ظاهرة أسلوبية بارزة لها حضورها الكبير في صفحات الحماسة الشجرية تشكلت من مجموعة ألفاظ هيمنت على نصوص الشعراء، وقد تكون هذا الحقل الدلالي من خلال محورين هما : محور الرثاء، ومحور رثاء النفس، حيث اتسم هذان المحوران بكافة أنواع الحزن والأسى والألم والأنين، فكانت الخطابات الشعرية متجهة نحو هذه المعاني، ومن الألفاظ التي شكلت هذا الحقل (الرثاء بكامل معانيه ومرادفاته ، وتعداد مناقب الفقيد، ورثاء النفس وما يعتري الإنسان من تغير في شكله وهيئته من شيب بعد سواد وضعف من بعد قوة وشيخوخة من بعد شباب) .

ومما جاء محملاً بدلالات الحزن والحسرة والألم قول الشاعر سلمة بن عياش (من الطويل) :

لَعَمْرُكَ مَا تَعْفُو كَلُومَ مُصِيبَةٍ عَلَى صَاحِبٍ إِلَّا فُجِعْتُ بِصَاحِبِ
تَقَطَّعَ أَحْشَائِي إِذَا مَا نَكَرْتُهُمْ وَتَنَهَلْتُ عَيْنِي بِالْذُّمُوعِ السَّوَاجِبِ (1)

فقد تضافرت الألفاظ الدالة على الحزن والألم في تشكيل عاطفة الشاعر، حيث وظف الشاعر ألفاظاً مناسبة لهذا الحقل الدلالي في التعبير عن مكونات صدره مثل (الكوم، المصيبة، فجعت تقطع أحشائي، التذكر، البكاء الشديد) حيث جسدت هذه الألفاظ معاني الحسرة والألم والأنين الناتج من هذه التجربة الشعرية .

ومثله قول الشاعر عمرو بن عامر الأنصاري (من البسيط) :

أَبْقَى لَنَا ثَابِتٌ وَالذَّهْرُ نُو عَجَبٍ حُزْنًا طَوِيلًا وَكَلَمًا مَالَهُ آسٍ (2)
ومن هذا الحقل أيضاً قول الخنساء (من المتقارب) :

تَعَرَّقَنِي الذَّهْرُ نَهْسًا وَحَزْرًا وَأَوْجَعَنِي الذَّهْرُ قَرْعًا وَعَمْرًا
أَصَابَ رِجَالِي فَأَفْنَاهُمْ فَأَصْبَحَ قَلْبِي بِهِمْ مُسْتَفْزَرًا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص303).

(2) المرجع السابق ، ص317.

وَزَيَّنَ الْعَشِيرَةَ بَدْلًا وَعِزًّا
 وَالكَائِنُونَ مِنَ الْخَوْفِ حِزًّا
 يَحْفِزُ أَحْشَاءَهَا الْخَوْفُ حَفْرًا
 فَبِالْبَيْضِ ضَرْبًا وَبِالسُّمْرِ وَخْرًا
 وَتَحْتِ الْعَجَاجَةِ يَجْمِزْنَ جَمْرًا
 وَكَانُوا يظَنُّونَ أَنْ لَنْ تُجَزَّرَا
 بَأَنَّ لَا يَصَابُ فَقَدْ ظَنَّ عَجْرًا
 وَتَتَّخِذُ الْحَمْدُ دُخْرًا وَكُنْزًا(1)

فقد بدت عاطفة الحزن والألم قوية شديدة في الأبيات الثلاثة الأولى، تبعثها عاطفة التحسر على هذا الفقد بتعداد مناقب المرثي مثل الكرم والجود، والشجاعة والإقدام .

وتتبدى عاطفة الحزن الجياشة المليئة بالحزن والأسى، في قول الشاعرة ليلي بنت الطريف التغلبيّة ترثي أخاها الوليد (من الطويل) :

أَيَا شَجَرَ الْخَابُورِ مَا لَكَ مُورِقًا
 فَتَى لَا يَحِبُّ الزَّادَ إِلَّا مِنَ التَّقَى
 فَقَدْنَاهُ فَقَدَانِ الرَّبِيعِ وَلَيْتَنَا
 حَلِيفُ النَّدَى إِنْ عَاشَ حَالِفُهُ النَّدَى
 وَمَا زَالَ حَتَّى أَزْهَقَ الْمَوْتَ نَفْسَهُ
 فَإِنْ يَكُ أَرْدَاهُ يُزِيدُ بِنِ مَزِيدِ
 كَأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعْ عَلَيَّ ابْنَ طَرِيفِ
 وَلَا الْمَالَ إِلَّا مِنْ قِتَاءٍ وَسَيُوفِ
 فَدِينَاهُ مِنْ دَهْمَانِنَا بِأَلُوفِ
 وَإِنْ مَاتَ لَمْ يَرْضَ النَّدَى بِحَلِيفِ
 شَجًّا لِعَدُوٍّ أَوْ لَجَاءٍ لَضَعِيفِ
 فَرُبَّ زُحُوفٍ لِفَهَا بِزُحُوفِ(2)

لقد ظهرت معاني الألم والحزن والحسرة في أبيات الشاعرة فدعت الطبيعة وأشجارها إلى مشاركتها هذا الحزن، والملاحظ على الأبيات التي عدت فيها الشاعرة مناقب أخيها أنه يفقده فقدت الدنيا كلها .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص323).

(2) المرجع السابق ص328.

ومن مفردات هذا الحقل لفظ الناعي الذي جاء ليوسع دلالات الحزن والرتاء ويوظف كل معاني الألم كما في قول الشاعر أبي تمام (من الطويل) :

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وَلَوْ كَانَ أَسْمَعًا وَأَصْبَحَ مَغْنَى الْجُودِ بَعْدَكَ بَلَقَعَا
مَصِيفُ أَفَاضَ الْحُزْنَ فِيهِ جَدَاوِلًا من الدمعِ حتى خِلْتَهُ صَارَ مَرْبَعًا⁽¹⁾

ومثله قول الشاعر أبي نواس (من الوافر) :

تَبَيَّنَ أَيُّهَا النَّاعِي الْمُشِيدُ أَحَقَّأَ أَنَّهُ أَوْدَى يَزِيدُ
أَلَمْ تَعْجَبْ لَهُ أَنَّ الْمَنَائِيَا فَتَكُنْ بِهِ وَهَنَّ لَهُ جُودُ⁽²⁾

ظهرت عاطفة الحزن الجياشة في ألفاظ الشاعر التي بدأها بفعل الأمر في الشطر الأول، تلاها باستفهام تكرر مرتين في الأبيات للدلالة على عدم تصديق أن الرجل قد مات .

وتتبدى عاطفة الحزن والألم الجياشة في شعر أبي فراس الحمداني، في الرثاء حيث وظف الكثير من مفردات هذا الحقل، لتوسيع دائرة الحزن وزيادة دلالات الألفاظ على مدى الألم والفاجرة التي ألمت بهم (من البسيط) :

جَلَّ الْمَصَابُ عَنِ التَّعْنِيفِ وَالْفَنَدِ أَوْصِيكَ بِالْحَزَنِ ، لَا أَوْصِيكَ بِالْجَلْدِ
عَنْ خَيْرِ مُفْتَقِدٍ ، يَا خَيْرَ مُفْتَقِدِ إِنِّي أَجْلَاكَ أَنْ تَلْقَى بِتَعْزِيَةٍ
مِنْهَا الْجَفُونَ فَمَا تَسْخُو عَلَى أَحَدٍ هِيَ الرَّزِيَّةُ إِنْ ضَنْتَ بِمَا مَلَكَتْ
وَقَدْ لَجَأْتُ إِلَى صَبْرٍ ، فَلَمْ أَجِدِ بِي مِثْلُ مَا بَكَ مِنْ جَزَنِ وَمَنْ جَزِعِ
هِيَ الْمَوَاسَاةُ فِي قَرَبٍ وَفِي بَعْدِ لَمْ يَنْقُضْنِي بُعْدِي عَنْكَ مِنْ حُزْنِ ،
وَأُسْتَرِيحُ إِلَى صَبْرٍ بِإِلَامَدٍ⁽³⁾ أَبْكَي بِدَمْعٍ لَهُ مِنْ حَسْرَتِي مَدَدٌ

ومنه قول الشاعر العباس بن الأحنف (من الطويل) :

إِذَا مَا دَعَوْتُ الصَّبْرَ بَعْدَكَ وَالْبُكََا أَجَابَ الْبُكََا طَوْعًا وَلَمْ يُجِبِ الصَّبْرُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص339).

(2) المرجع السابق ص334.

(3) المرجع نفسه ، ص343.

فَإِنْ يَنْقَطِعَ مِنْكَ الرَّجَاءُ فَإِنَّهُ سَيَبْقَى عَلَيْكَ الْحُزْنُ مَا بَقِيَ الدَّهْرُ
وَإِنْ تَكُنْ الْأَيَّامَ فَزَقْنَ بَيْنَنَا فَمَا زَالَتْ الْأَيَّامُ شَيْمَتْهَا الْغَدْرُ⁽¹⁾

وقد شكل شعراء الحماسة الشجرية معني رثاء النفس التي تفيض منها معاني الألم والحسرة على أيام الشباب، فمن أشد أنواع الألم أن يرثي الإنسان نفسه، لذلك جاءت عواطفهم جياشة نابضة بكل معاني الحزن والحسرة والألم على أيام ذهب، وليالٍ انقضت لم يبق منها إلا الذكرى . فقد استعمل الشعراء ألفاظاً كثيرة تنتمي إلى هذا الحقل للدلالة على هذه المعاني مثل (الشباب الشيب، الموت، الدمع، الحسرة) ومما ورد من هذا القبيل قول الشاعر⁽²⁾ (من الكامل) :

الشَّيْبَ إِحْدَى الْمَيْتَيْنِ تَقَدَّمَتْ إِحْدَاهُمَا وَتَأَخَّرَتْ إِحْدَاهُمَا
وَكَأَنَّ مَنْ نَزَلَتْ بِهِ أَوْلَاهُمَا يَوْمًا فَقَدْ نَزَلَتْ بِهِ أَخْرَاهُمَا⁽³⁾

فقد وسع الشاعر دلالة الشيب في أبياته فجعله كالموت، فمن شاب شعره فكأنما حلَّ به الموت وفي هذا قمة دلالات الألم والحسرة على أيام الشباب .

وقال الشاعر أبو تمام (من الطويل) :

غدا الشَّيْبُ مَخْطَأً بِفُودِي خَطَّةً طَرِيقُ الرَّدَى مِنْهَا إِلَى الْمَوْتِ مَهْيَعُ
هُوَ الزُّورُ يُجْفَى ، وَالْمَعَاشِرُ يُجْتَوَى وَذُو الْأَلْفِ يُقْلَى ، وَالْجَدِيدُ يُرْقَعُ
لَهُ مَنْظَرٌ فِي الْعَيْنِ أَبْيَضُ نَاصِعٌ وَلَكِنَّهُ فِي الْقَلْبِ أَسْوَدُ أَسْفَعُ⁽⁴⁾

لقد أفسح الشيب في رأس الشاعر طريقاً واسعاً للموت، فقد حمل الشيب هنا دلالات الموت و الفناء، مما كثف عاطفة الشاعر الفياضة بالخوف والألم والحسرة، فالشيب نذير الموت، وما البياض الناصع إلا صورة تُخفي تحتها أقم الألوان .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما ليحيى بن خالد البرمكي ، ينظر ، الزمخشري ، ربيع الأبرار (27/3).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص816.

(4) المرجع السابق ، ص820.

ويبدو أن نظرة الشعراء الى الشيب المتعلقة بالموت كانت هاجساً يدور في نفوسهم كما في قول الرضي (من الطويل) :

تَنْفَسَ فِي رَأْسِي بَيَاضُ كَأَنَّهُ صِقَالٌ تَرَأَى فِي النُّصُولِ الدَّوَالِقِ
وَمَا جَزَعِي أَنْ حَالَ لَوْنٌ وَإِنَّمَا أَرَى الشَّيْبَ عَضْباً قَاطِعاً حَبْلَ عَاتِقِي (1)

ويبدو أن بعض الشعراء كان له نظرتهم الخاصة وفلسفته الذاتية في النظر الى المشيب الذي يغزو مفارق الشعر، كما في قول الشاعر أبي الحسن البديهي الخراساني (من الطويل) :

دَرِينِي أَوَّصِلْ لَدَّتِي قَبْلَ فَوْتِهَا وَشَيْكاً بَتَوَدِّعِ الشَّبَابِ الْمُفَارِقِ
فَمَا الْعَيْشُ إِلَّا صِحَّةٌ وَشَبِيبَةٌ وَكَأْسٌ وَقُرْبٌ مِنْ حَبِيبِ مُوَامِقِ
فَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ لَمْ يَغْتَرِرْ بِهَا وَبَادِرِ بِاللَّذَاتِ قَبْلَ الْعَوَائِقِ (2)

ومنه قول البحتري (من الطويل) :

أَشَيْبٌ وَلَمْ أَفْضِ الشَّبَابَ حُقُوقَهُ وَلَمْ يَمُضِ مِنْ عَهْدِ الشَّبَابِ قَدِيمِ
تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي السَّوَادِ لَوَامِعِ وَمَا خَيْرُ لَيْلٍ لَيْسَ فِيهِ نُجُومِ (3)

وقد نظر الشعراء إلى المشيب من خلال ألفاظ هذا الحقل نظرة أخرى حيث شكلوا بهذه الألفاظ معاني التخفيف عن النفس من هذا الزائر المنذر بالموت كما في قول الشاعر أبي هفان (من البسيط) :

تَعَجَّبْتُ دُرٌّ مِنْ شَيْبِي فَقُلْتُ لَهَا لَا تَعَجَّبِي فَطُوعُ النَّجْمِ فِي السُّدْفِ
وَزَادَهَا عَجَباً أَنْ رُحْتُ فِي سَمَلِ وَمَا دَرْتُ دُرٌّ أَنْ الدُّرُّ فِي الصَّدْفِ (4)

فقد عمد الشاعر من خلال ألفاظ هذا الحقل إلى تكوين فكرة مغايرة عن فكرة ارتباط المشيب بالموت والفناء، إلى تكوين صورة جميلة بهية فالنجوم لا تطلع إلا في غسق الظلام .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص821).

(2) المرجع السابق ، ص813.

(3) المرجع نفسه ، ص827.

(4) المرجع نفسه ، ص829.

ومنه قول علي بن الجهم (من الخفيف) :

لَا يَرُغِكِ الْمَشِيبُ يَا بِنْتَ عَبْدِ اللَّهِ هِ فَالْشَّيْبُ هَيْبَةٌ وَوَقَارُ
إِنَّمَا تَحْسُنُ الرِّيَاضَ إِذَا مَا ضَحِكْتُ فِي خِلَالِهَا الْأَنْوَارُ (1)

ويبدو أن النظرة العامة للشيب عند الشعراء قد ارتبطت أيضاً ببُعد النساء والغواني وإعراضهن وصدودهن، وهو ما أَرَقَّ الشعراء كما في قول البحتري (من الخفيف) :

رَاعِنِي مَا يَرُوعُ مِنْ وَافِدِ الشَّيْبِ بِ طَرَوْقاً وَرَائِنِي مَلْ يُرِيبُ
شَعْرَاتُ سُودٍ إِذْ حُلْنَ بِيضاً حَالٍ عَنْ وَضَلِهِ الْمُحِبِّ الْحَيْبُ
مَرَّ بَعْدَ السَّوَادِ مَا كَانَ يَخْلُو مُجْتَبَاهُ مِنْ عَيْشِنَا وَيَطْنِبُ (2)

لقد شكل حقل ألفاظ الحزن والأنين والألم سمة أسلوبية ظاهرة من خلال تعبير الشعراء عن عواطفهم المتقدة إزاء مَنْ فقدوا، فكانت قصائد الرثاء مليئة بالمعاني التي تموج بالحزن والأسى إضافة لمعاني أخرى تناولت رثاء النفس، وما يعتريهم من تغير في الشكل فكانت المعاني نابعة من خلال ثنائيات حرص الشعراء على ابرازها مثل السواد والبياض، والشباب والشيوخة والقوة والضعف .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص826).

(2) المرجع السابق ، ص818.

المبحث الخامس : حقل الألوان

وظف شعراء الحماسة الشجرية الألوان في خطاباتهم الشعرية، وقد اتّسم خطابهم في توظيف الألوان بخصوصية متميزة، ف "دوال اللون في الخطاب الشعري ... تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التراخي في أوامر التركيب، وتتخرط في علاقات جديدة تستجيب للمتطلبات الشعرية . ذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعاني، وظيفية الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللغة ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية تتمكن من استصفائها وتفجير أعماقها"⁽¹⁾.

إن للألوان قدرة عجيبة في تشكيل الخطاب الشعري وإضفاء عنصر التجسيد للنص ووصف للمكان بحيث يكتف اللون بإشارته للمكان دلالات النص ويمنحه القدرة على التأثير في المتلقي "فالألوان من أبرز عناصر التشكيل المرئي، وهي تُحدث سعة في فضاء الصورة وتعدداً في دلالاتها وثرأ في إحياءاتها"⁽²⁾.

لقد حملت الألوان في طياتها دلالات كثيرة متعددة، وذلك وفق الطريقة التي صاغ بها الشاعر خطابه الشعري للتعبير عن عاطفته النابعة من تأثره بموقف معين، ووفقاً لما يقتضيه سياق الحال، أو التجربة الخاصة التي يمر بها الشاعر، فقد تتغير دلالة اللون الواحد تبعاً لطبيعة القلب الذي صُهر فيه "وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل في الطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية الرمزية وهو بذلك يكتف الواقع، وبذلك يؤدي إحياء اللون دوراً يفوق دلالاته الوضعية، لأن اللون صار عضواً حياً في وحدة النص"⁽³⁾.

وقد ورد توظيف الألوان في شعر شعراء الحماسة الشجرية بشكل بارز في سياقات مثل سياق الفخر والحماسة، حيث سعى الشعراء في هذا السياق إلى توظيف اللون الأحمر في وصفهم للدماء الكثيرة المراقبة في أرض المعركة، وهذا السياق اللوني لا يُقصد بذاته وإنما سعى الشعراء

(1) دياب ، جماليات اللون في القصيدة العربية (ص44).

(2) العف ، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص211).

(3) نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص27).

من خلاله إلى إبراز القوة والشجاعة وتحقيق النصر، مما شكّل انزياحاً أسلوبياً مثيراً للمتلقي كما استعانوا باللون الأحمر في التعبير عن معانٍ شعرية أخرى كالخمريات، الغزل، كما سعى الشعراء أيضاً إلى استعمال الألوان كاللون الأبيض في سياق الغزل، للدلالة على الجمال الأنثوي وهو ما شكّل أيضاً انزياحاً أسلوبياً. كما استعان الشعراء أيضاً باللون الأبيض في تشكيل خطاب شعري يموج بدلالات المدح .

ومما جاء في هذا الحقل اللون الأحمر للدلالة على القوة والشجاعة والإقدام قول النابغة الجعدي (من الطويل) :

وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا نَعْوُدُ خَيْلَنَا إِذَا مَا التَّقِينَا أَنْ تَحِيدَ وَتَنْفِرَا
وَتُنْكَرُ يَوْمَ الرَّوْعِ أَلْوَانُ خَيْلِنَا مِنْ الطَّعْنِ حَتَّى تَحْسِبَ الْجَوْنَ أَشْقَرًا⁽¹⁾

لقد بنى الشاعر معانيه المتسمة بالقوة والشجاعة من خلال استعماله ألفاظاً خاصة بحقل الألوان حيث استخدم اللون الجون أي الأسود الذي يحسبه الناظر أشقر للدلالة على اللون الأحمر المستمد من دماء الأعداء، لتوسيع دلالة المعاني في الأبيات الدالة على الشجاعة والقوة فطغيان اللون الأحمر على معالم اللون الأسود المستمدة من الخيل دليل على كثرة دماء القتلى من الأعداء، وقد جاء هذا التعبير للدلالة على القوة والشجاعة والإقدام .

ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

وَقِرْنِ قَدْ تَرَكْتُ لِيَدِي مَكْرٍ عَلَيْهِ سَبَائِبُ كَالْأَرْجُونِ⁽²⁾

فقد ترك الشاعر عدواً له في المعركة مكافئاً له في القوة وقد كساه الدم، فقد استعمل الشاعر اللون الأحمر في الدلالة على قوته وشجاعته .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى اللون الأحمر للدلالة على الغضب كما في قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من البسيط) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص97).

(2) المرجع السابق ، ص34.

هَلَّا سَأَلْتِ بِنِي نَبَهَانَ مَا حَسَبِي عِنْدَ الطَّعَانِ إِذَا مَا احْمَرَّتِ الحَدَقُ⁽¹⁾
فقد استعمل الشاعر اللون الأحمر الذي يظهر في العيون عند الغضب للدلالة على القوة والشجاعة وخوف الأعداء منه .

ومثله قول الشاعر زهير بن مسعود الصَّبِيِّ (من البسيط) :

هَلَّا سَأَلْتِ _ هَذَاكَ اللهُ _ مَا حَسَبِي عِنْدَ الطَّعَانِ إِذَا مَا احْمَرَّتِ الحَدَقُ⁽²⁾
كما وظف الشعراء اللون الأحمر في إطار المدح للدلالة على القوة والشجاعة كما في قول ابن المعتز (من الطويل) :

مُؤَوِّكٌ إِذَا خَاضُوا الوَعَى فُسُيُوفُهُمْ مَقَابِضُهَا مِسْكٌَ وَسَائِرُهَا دَمٌ⁽³⁾
وقد أجاد شعراء الحماسة الشجرية في استعمال اللون الأحمر في تشكيل غرضي الغزل والخمريات، حيث وظفوا هذا اللون توظيفاً جميلاً في التعبير عن تجاريمهم الشعرية، ومما جاء من هذا الحقل في توظيف اللون الأحمر للتعبير عن الغزل كما في قول الشاعر النابغة الذبياني(من الكامل) :

سَقَطَ النَّصِيفُ، وَلَمْ تُرِدْ إِسْقَاطَهُ فَتَنَاوَلْتَهُ ، وَاتَّقِنَا بِالْيَدِ
بِمَخْضَبِ رَخْصٍ، كَأَنَّ بِنَائَهُ عَنَّمْ عَلَى أَغْصَانِهِ لَمْ يَعْقِدِ⁽⁴⁾
فقد استمد الشاعر معالم الجمال لأنامل المتجردة من اللون الأحمر المستمد من الخضاب، الذي شبهه الشاعر بالعنم في لطفه وجمال لونه .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص66).

(2) المرجع السابق ، ص86.

(3) المرجع نفسه ، ص395.

(4) المرجع نفسه ، ص682.

وقد سعى الشعراء في خمرياتهم إلى توظيف هذا اللون للتعبير عن صفاء الخمر ونقاؤها كمدرک حسي سعى الشعراء إلى وصفه للدلالة على جودتها مثل قول الشاعر مسلم بن الوليد (من الطويل) :

خَاطُنَا دَمًا مِنْ كَرَمَةٍ بِدِمَائِنَا فَلَا تَقْتُلَاهَا كُلُّ مَيْتٍ مُحَرَّمٍ⁽¹⁾
ومثله قول البحري (من الكامل) :

فَاشْرَبَ عَلَى زَهْرِ الرِّيَاضِ يَشْوِبُهُ زَهْرُ الْخُدُودِ، وَزَهْرَةُ الصَّهْبَاءِ
مِنْ قَهْوَةٍ تُنْسِي الْهُومَ وَتَبْعَتْ الـ شَوْقَ الَّذِي قَدْ ضَلَّ فِي الْأَحْشَاءِ
يُخْفِي الرِّجَاجَةَ لَوْنُهَا، فَكَانَتْهَا فِي الْكَفِّ قَائِمَةً بَغَيْرِ إِنَاءٍ⁽²⁾
وقد أجاد شعراء الحماسة الشجرية في توظيف هذا اللون في غرض الوصف كما في قول الشاعر⁽³⁾ (من الخفيف):

وَكَاَنَّ الْبَنْفَسَجَ الْعَضَّ يَحْكِي أَثَرَ اللَّطْمِ فِي خُدُودِ الْغَيْدِ⁽⁴⁾
فقد سعى الشاعر إلى إبراز اللون الأحمر كمدرک حسي ليس صراحة وإنما عن طريق اللطم في خدود الغيد، فقد ترك الشاعر مساحة للمتلقي لتأويل هذا الشبه ، واستخراج اللون منه، من خلال تحليل الصورة، ومن المعروف أن اللطم يترك أثراً أحمر اللون في البشرة البيضاء فيكون ظاهراً للعيان، وكذلك لون هذا البنفسج .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص840).

(2) المرجع السابق ، ص682.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو لابن المعتز ، ينظر ، الأزدي ، غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات ، (ص42).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص765).

ومثله قول الشاعر (1) (من البسيط) :

إِنَّ الْبَنْفَسَاجَ تَرْتَاحُ الْقَلُوبُ لَهُ وَيَعَجُّزُ الْوَصْفُ عَنْ تَحْدِيدِ مُعْجِبِهِ
أُورَاقُهُ شُعْلُ الْكِبْرِيَّتِ مَنْظَرُهَا وَرِيحُهُ عَنَبْرٌ تَحِيَا النُّفُوسَ بِهِ (2)

كما سعى الشعراء في خطاباتهم الشعرية إلى توظيف لون آخر من هذا الحقل هو اللون الأبيض فقد وظفوا هذا اللون للمبالغة في المدح وإضفاء الصفات على الممدوح، كما استعانوا به في التعبير عن الغزل ووصف المحبوبة كأحد المدركات الحسية التي يجدر الإشارة إليها في المحبوبة ووصفها . لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية اللون الأبيض بما يحمله من دلالات الجمال والصفاء والنقاء والطهارة في خطاباتهم الشعرية فكونوا صورا جميلة الوصف لها دلالات متعددة أثرت النص الشعري وزادته جمالاً وبهاءً .

ومما جاء من هذا اللون للدلالة على المدح والافتخار بالنفس، قول الشاعر عبد الله بن عبد المَدَانِ (من البسيط) :

إِنْ تَهْجُنَا تَهْجُ آسَادًا شَرَامِحَةً بِيضِ الْوُجُوهِ مَرَايِدًا عَلَى الزَّمَنِ (3)

فقد استعمل الشاعر اللون الأبيض في بيان صفة قومه الذين خصهم بالمدح، راداً على مَنْ يهجوهم، فهم أسود طوال القامة، أقوىاء لا ينقطع عطاؤهم، وهو ما أكدته استعماله للون الأبيض للوجه، وإن كان هذا اللون في هذا السياق ليس مُدْرَكاً حسيّاً وإنما معنوياً دالاً على بشاشة الوجه وحُسن الاستقبال، وهو ما مثل انزياحاً اسلوبياً في الدلالة، فأصبح الشعراء يستعملون اللون الأبيض للدلالة على الشرف والكرم والجود والمروءة .

ومن حقل اللون الأبيض قول الشاعر ضِرَارُ بْنُ الْخَطَّابِ الْفِهْرِيِّ (من المنسرح):

إِنِّي لِأُنْمِي إِذَا انْتَمَيْتُ إِلَى حَيِّ كِرَامٍ وَمَعَشَرٍ صُدُقٍ

(1) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص766).

(3) المرجع السابق ، ص50.

ببيضٍ جعادٍ كأن أعيُنَهُم تُخَلُّ يوم الهياج بالعلق⁽¹⁾

فقد استخدم الشاعر اللون الأبيض في تشكيل خطاب المدح لما له من دلالات عظيمة يتقبلها المتلقي ويبدع في تأويلها، إضافة الى استعماله اللون الأحمر الذي تُكحل به العيون يوم الوغى فهي صورة تجمع بين القوة والشجاعة، والكرم وطيب الأخلاق .

ومما جاء للدلالة على الغزل من هذا الحقل في استخدام اللون الأبيض في وصف جمال المحبوبة قول البحري (من الكامل) :

سَفَرَتْ كَمَا الرِّبِيْعُ الطَّلَقُ عَنِّ وَرَدٍ يُرْقِرُ قُوَّةَ الضُّحَى مَضْفُولٍ

وَتَبَسَّمتْ عَنِّ لَوْلُوِّ فِي رِضْفِهِ بَرْدٌ يَرُدُّ حُشَّاشَةَ المَثْبُولِ⁽²⁾

فقد أشار الشاعر إشارة واضحة إلى اللون الأبيض في قوله (بَرْدٌ) للدلالة على لون الأسنان الأبيض الذي طالما تغزل به الشعراء لما يمنحه هذا اللون من طلة بهية مميزة للمحبوبة، وكونه أحد أهم عناصر الجمال الواجب توفرها .

ومنه قوله أيضاً (من السريع) :

كَأَنَّمَا تَضْحَكُ عَنِّ لَوْلُوِّ مُنْظَمٍ أَوْ بَرْدٍ أَوْ أَقْصَاخِ⁽³⁾

ومنه قول الأعشى (من الكامل) :

تُجْرِي السِّوَاكُ عَلَى أَعْرَ كَأَنَّهُ بَرْدٌ تَحَدَّرَ مِنْ مَثُونِ غَمَامِ⁽⁴⁾

ومما اشترك فيه اللونان الأحمر والأبيض في تشكيل صورة لونية امتزجت فيها الألوان قول الشاعر ابن المعتز (من الكامل) :

وَلَقَدْ يَشِقُّ بِي الكَتِيبَةَ قَارِحٌ حَتَّى أُخْضِبَ بِالدِّمَاءِ سِلَاحِي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

(2) المرجع السابق ، ص663.

(3) المرجع نفسه ، ص663.

(4) المرجع نفسه ، ص658.

دُو غُرَّةٍ فِي دُهْمَةٍ فَكَأَنَّهُ لِيَلَّ تَبْرَقَعٌ وَجْهَهُ بِصَبَاحٍ⁽¹⁾

فقد عمد الشاعر إلى لون الدماء الأحمر لبيان القوة والشجاعة والشدة على الأعداء، كما عمد إلى إظهار اللون الأبيض من خلال نقيضه الأسود في وصفه فرسه .

ومن صور امتزاج اللونين معاً قول الشاعر في وصف تفاحة (من البسيط) :

جاءتْكَ فِي حُلَّةٍ بَيْضَاءٍ نَاصِعَةٍ فِي حُمْرَةٍ كَاتِقَادِ النَّارِ تَشْتَعِلُ

كَأَنَّهَا وَجَنَةٌ فِي خَدِّ غَانِيَةٍ بَيْضَاءٍ أَوْقَدَ فِيهَا نَارَهُ الْخَجَلُ⁽²⁾

إن المعجم الشعري الذي كون الحقول الدلالية عند شعراء الحماسة الشجرية يمتاز بالثراء اللغوي والتنوع في الدلالات، وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية هذا المعجم أحسن توظيف، واستغلوه استغلالاً جيداً تجلّى عن قدرتهم في تقجير الطاقات الإبداعية للمفردات، وأكسبوها دلالات جديدة عكست البيئة المحيطة بهم، وجسدت تجاربهم الشعرية المتعددة، وبهذا أصبحت المفردات أهم السمات الدالة على الشاعر "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص"⁽³⁾.

إن هذه الدلالات الجديدة التي منحها شعراء الحماسة الشجرية للمفردات المكونة نصوصهم الشعرية "تثير لدى المتلقي إحساساً جارفاً بأن كلمات الشاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك، وأنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييراً للمعنى والأحاسيس اللذين يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة"⁽⁴⁾.

لقد حرص شعراء الحماسة الشجرية على اختيار ألفاظهم وفق ما تقتضيه الدلالة ، فتوافقت الألفاظ والمعاني بشكل أثر تأثيراً كبيراً في المتلقي، وجعلته قادراً على التماهي مع التجربة الشعرية للشاعر .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص798).

(2) المرجع السابق ، ص769.

(3) مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية (ص89).

(4) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص257).

الفصل الخامس المستوى الجمالي

مفتتح

حظيت الصورة الشعرية في التراث العربي بأهمية بالغة، فقد برز اهتمام النقاد العرب القدماء بها من خلال كتاباتهم النقدية التي تناولت الصورة بالبحث والتحليل، حيث ارتبط مفهوم الصورة بالشعر العربي ودراسته ونقده، لذلك نجد التعريفات التي وضعها القدماء للشعر وماهيته تنص صراحة على الصورة فالشعر في أساسه تصوير للواقع المنظور بألفاظ يحاول الشاعر من خلال صياغتها تقريب هذا الواقع من المتلقي، وجعله يعيش التجربة الشعورية التي ألت بالشاعر حيث يستشعر المتلقي معالم هذه الصورة من خلال جميع حواسه فالشعر "صناعة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير"⁽¹⁾ .

وقد تعددت التعريفات المؤكدة على أهمية التصوير أو الصورة الشعرية في تعريفات القدماء دلالة على معرفتهم اليقينية بأهميتها ، ودورها الفاعل في البناء الشعري كما في قول الإمام عبد القاهر الجرجاني : "الشعر صياغة وضرب من التصوير"⁽²⁾ .

والصورة الشعرية التي يقدمها الشاعر في خطابه الشعري ، تمثل أحد أهم المرتكزات الأساسية التي يعتمد عليها النص اعتماداً كبيراً، وقد اقترب مفهوم الإمام الجرجاني للصورة الشعرية من المفهوم الحديث فقال: "يريك للمعاني الممثلة شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التثام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"⁽³⁾ . ومعنى الكلام السابق أن لغة الصورة الشعرية القديمة كانت قائمة في السابق على إيجاد العلاقة بين الأشياء الموجودة، الأمر الذي خالفه الجرجاني من خلال جمعه للمتضادات في الصورة الواحدة وجعلها أساساً للصورة، أي الاعتماد على كسر العلاقة التقليدية والسعي لإيجاد علاقات وتصورات جديدة، فهو بذلك يربط بين الصورة الشعرية وكيفية تجليها داخل النص الأدبي وبين الصياغة

(1) الجاحظ ، الحيوان (ج3 / 132).

(2) الجرجاني ، دلائل الإعجاز (ص324).

(3) الجرجاني ، أسرار البلاغة (ص132).

وحسنها وكيفية تلاؤم الكلمات داخل البناء الشعري حسب ما تقتضيه نظرية النظم . "فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صورته من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه"⁽¹⁾. وقد تناول النقاد المحدثون قضية الصورة الشعرية بالكثير من الدراسة والتحليل، فبينوا أهمية الخيال في إنتاج الصورة الفنية ودورها الفاعل داخل النصوص الشعرية ، فالخيال هو "القدرة وراء تكوين الصور . والشعر عامة عماده الصور، وإلا فهو نظم كالشعر التعليمي الذي يعتمد على تقديم الحقائق والأفكار . وهو بهذا يهبط إلى مستوى النثر سوى أنه يتمتع بالوزن، فالصورة جوهر فن الشعر وليست حلياً زائفة ؛ لأن المعنى الشعري يتولد من تلك الصور "⁽²⁾. والصورة الشعرية الناتجة عن خيال الشاعر أحد مقومات التجربة الشعرية فهي "الموصل الجيد لغرض الكاتب أو الشاعر، والوسيلة القوية لنقل خواطره وأحاسيسه والطريق الواضحة الأمانة في نقل موضوعه"⁽³⁾. والصورة الشعرية بالمفهوم الحديث لها لم تعد تعتمد على العناصر البلاغية التي تتناولها علوم البلاغة الثلاثة بل تجاوزتها إلى المفارقات التصويرية ، وأبنية النص ، فالعناصر التصويرية " في القصيدة العربية تتجاوز موروثات بلاغية ونقدية، فهي تشكيل معقد وتركيب مراوغ"⁽⁴⁾. لذلك أصبحت الصورة الشعرية "رسماً بالكلمات وتجسيداً لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي؛ وأن الخيال عنصر هام من عناصر إنتاجها؛ وأنها تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية - التشبيه الاستعارة والكناية والتقديم والتأخير .. - ويمكن أن تعتمد الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئاً يتجاوز الحقيقة للأشياء، وذلك من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في ألفاظ ذات دلالة حقيقية "⁽⁵⁾.

(1) الورقي ، لغة الشعر الحديث (ص145).

(2) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي (ص58).

(3) صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص64).

(4) عيد ، القول الشعري (ص113).

(5) أبو على ، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غريبة (ص97).

فالصورة الشعرية هي إبداع الرسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة، المتوهجة بمختلف الأحاسيس المسيطرة على الشاعر جراء التجربة التي يعيشها فالصورة الشعرية "صورة حسية بالكلمات، وإلى حد ما مجازية، مع إشارة خفية إلى بعض العاطفة الإنسانية في سياقها، وهي مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ"⁽¹⁾. فالصورة أحد أهم لبنات العمل الأدبي التي يسعى الشاعر من خلالها إلى التعبير عن عاطفته، من خلال رسمها بكلمات مؤثرة تتشابك فيها المتناقضات، من أجل التأثير في المتلقي وجعله يتماهى مع المبدع ونصه .

وتعتمد الصورة الشعرية الآن على كسر اللغة وإيجاد علاقات بين المتناقضات لفت نظر المتلقي إلى الصورة والتأثير فيه فالصورة الشعرية "تنبثق من إحساس عميق يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص وهو تلقائياً خروج عن النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التراكييب"⁽²⁾.

والصورة الشعرية أحد أهم أدوات البناء الشعري لها دور كبير في التأثير على المتلقي ليس من خلال نقل الواقع فحسب وإنما من خلال "تحريكها خارج مفاهيمها السائدة، وتغيير تركيبها بجمع ما لا يجتمع من العناصر، وربط علاقات مستحيلة بين عناصر متفارقة مكنت الشعراء بتفارقها من اختزال الكون، ونزع أفعته ، وبالتأكيد ما كان لذلك أن يتم لولا القفزة التي أحدثوها خارج الحسية والنظرة الأفقية، واستبدالها بالنظر إلى الكون نظرة مقطعية عمودية كشفت عن حركته العميقة فصار كوناً من الأحاسيس والمشاعر، كوناً مفارقاً جموده إلى حيويته وأحادية النظرة ومحدوديتها إلى تعددها واتساعها"⁽³⁾.

(1) لويس ، الصورة الشعرية (ص26).

(2) عبد الله ، الصورة والبناء الشعري (ص28).

(3) كساب ، الخطاب الشعري العربي الحديث (ص145).

إن أبرز ما يمكن وصف الصورة الشعرية الحديثة به أنها صورة حيوية وذلك لأنها تتكون عضوياً، وليست حشداً مرصوفاً من العناصر الجامدة، يعبر الشاعر من خلالها عن المعنى فالصورة الحديثة هي أداة للتعبير⁽¹⁾.

وتعتمد الصورة الشعرية على عنصر الانتقاء الذي يقوم به الشاعر للتعبير عما يجول بخاطره وبما يتوافق والتجربة الشعورية التي يمر بها فالصورة الأدبية "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر _ أعني خواطره ومشاعره وعواطفه _ المطلق من عالم الحسيات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار نام محس، مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"⁽²⁾. والصورة الشعرية هي إحدى العناصر التي يتم بها تقييم الشعراء فهي "جوهر الشعر ومحك مقدرة الشاعر بواسطتها يتضاعف الشعر مضموناً من ناحية المعاني ، ويتكاثر شكلاً من ناحية الأساليب وجودته لغة وصياغة"⁽³⁾ . والصورة الشعرية أحد إفرازات الخيال الشعري للشاعر الذي يمكن تعريفه بأنه "فيض تلقائي للعواطف القوية"⁽⁴⁾. هذه العواطف تتبع من قدرة الشاعر على التخيل وتدفعه إلى تكوين الصورة الشعرية المؤثرة. كما أن هناك علاقة بين اللغة الشعرية التي تمثل اللبنة الأولى في العمل الشعري، وبين المضمون الذي تريد اللغة أن توصله للمتلقي . فينتج من هذه العلاقة الصورة الشعرية أو الخيال الأدبي حيث تتماهى عاطفة الشاعر مع المتلقي وتكون الموسيقى الشعرية في هذه الحالة ذات دور رائد في المحافظة على هذه العلاقة وضمان الاستمرارية لها بدوام قراءة النص.

فلم تعد الصورة في النقد الحديث مقتصرة على التصورات البلاغية في تحديد جمال النص وجودة سبكه من خلال تشبيهاته واستعاراته ومجازاته، لقد انتقل النقد الحديث بالصورة الشعرية نقلة نوعية . من خلال اعتبار الصورة رمزاً فهي تشكيل لغوي يكوّن خيال الفنان من معطيات

(1) ينظر ، إسماعيل ، الأدب وفنونه (ص82).

(2) صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص11).

(3) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص233).

(4) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل العمل الأدبي (ص61).

متعددة، العالم المحسوس في مقدمتها، فالصورة مستمدة من الحواس إضافة إلى الصور النفسية والعقلية⁽¹⁾.

وتعدُّ الصورة وسيلة من وسائل النقد يتلمس الناقد من خلالها معالم أصالة وجودة العمل الأدبي فيها يستكشف الناقد "موقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها"⁽²⁾.

لقد عدَّ النقاد الصورة الشعرية الأصيلة النابعة من تجربة حقيقية ركناً شعرياً ملازماً لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد بنية النص أو شكله، بل على صعيد الروح أو المادة الشعرية فالصورة ليست طريقة تعبير فقط بل أنها أيضاً طريقة تفكير⁽³⁾. تضع المتلقي أمام تصورات الشاعر .

فالصورة الشعرية "إبداع خاص للروح ، لا يمكن أن تتولد من التشابه ، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعتين كثيراً أو قليلاً ، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير ، وأغنى بالحقيقة الشعرية"⁽⁴⁾.

فالصورة الشعرية "كلام مشحون شحناً قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان حركة ، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحى بأكثر من المعنى الظاهري وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"⁽⁵⁾.

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية الصورة الشعرية للتعبير عما يجول بخواطرهم من أحاسيس ومشاعر، سعوا جاهدين إلى إيصال هذه المشاعر والأحاسيس إلى المتلقي للتأثير فيه من خلال إيجاد علاقات بين شيئين أو أشياء مختلفة تربط بينهما رابطة ما سواء كانت هذه الرابطة حقيقية

(1) ينظر ، البطل ، الصورة في الشعر العربي (ص15).

(2) عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي (ص7).

(3) ينظر ، عساف ، الصورة الشعرية (ص 83).

(4) زايد ، عن بناء القصيدة العربية (ص69).

(5) غريب ، تمهيد في النقد الحديث (ص95).

أم مجازية "فالشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورته"⁽¹⁾.

وقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية على تجاربهم الذاتية في تشكيل صورهم، فجاءت صورهم نابعة من ذات مبدعة أحسنت في تصوير عواطفهم على اختلافها، تبعاً للحالة النفسية التي يمرون بها، وحسب ما يقتضيه الغرض الشعري الذي يبني من أجله النص .

إنّ فهناك علاقة وثيقة بين الصورة والعاطفة المسيطرة على الشاعر. " فعاطفة الشاعر في قصيدته إنما تكمن في صورته، بل إن الصورة بأشكالها، هي الوسيلة التي يعتمد عليها الشاعر لتجسيد شعوره"⁽²⁾. ومن هنا نبعث أهمية الصورة الشعرية في كونها الحاضنة الأساسية للعاطفة والشعور تحمل العاطفة الجياشة في ثناياها ، وتتضافر الصور المتعددة جميعاً أيضاً في النص الشعري على احتواء هذا الشعور، والمساهمة في إبرازه " إن العاطفة إن كان ثمة عاطفة في القصيدة تكمن في الصور، أو إذا لم تكن كامنة في الصور نفسها، فبين هذه الصور"⁽³⁾.

وقد توصل علماء النفس إلى أن هناك أنماطاً مختلفة من الصور التي تؤدي كل منها دلالة معينة حسب ما تقتضيه طبيعة التجربة والإحساس الذي يسيطر على المبدع حال إنشائه النص. من هذه الأنماط، النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي وما إليها من الأنماط التي تهتم بالصور وطريقة تصنيفها، من حيث إنها أهم مخرجات العمل الأدبي الذي يسعى المبدع من خلاله إلى التأثير، ويميزه عن غيره من المبدعين، وهذا التصنيف للصورة يعتمد الحواس الخمس أساساً له، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتتسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى⁽⁴⁾.

(1) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص136).

(2) كبابه ، الصورة الفنية في شعر الطائيين (ص30).

(3) مكليش ، الشعر والتجربة (ص70).

(4) ينظر،صالح،الصورة الفنية في النقد العربي الحديث (ص106)،والبطل،الصورة في الشعر العربي،(ص28).

المبحث الأول : حسية التشكيل الشعري

تتضافر الحواس الخمس بما تدركه من معطيات الواقع في بناء و تشكيل الصور الشعرية حيث يمزج المبدع هذه المعطيات ويصهرها في بوتقة الإبداع أثناء إنتاجه النص الشعري مستعينا بخيال جامع في مزج الواقع بالمتخيل ، وهو بهذا يهدف إلى استثارة المتلقي والتأثير فيه وتحقيق الفائدة له "فالمثيرات الحسية هي أساس التصوير الشعري ، لكن تضافر قوة الحدس والنشاط التخيلي والوعي التشكيلي في إدراك علاقاتها الكامنة وتحولاتها الممكنة يخرج الصورة من وحدانية الدلالة إلى تعددها الأمر الذي يقحم القارئ عبر حالة من الدهشة والتحفز في دائرة التأويل ومحاولة اقتناص إحياءات جديدة"⁽¹⁾. فالشاعر يحاول إيصال دلالاته عبر صورته الموحية المستحدثة التي يثير بها القارئ عبر مناقضة الصورة المطروحة في الخطاب الشعري لما تقتضيه طبيعة الواقع والمألوف " إن الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثل تصور ذهني معين ، له دلالاته وقيمه الشعورية، وتنشيط الحواس وإلهابها"⁽²⁾.

إن تقريب الشاعر الأشياء المتباعدة ودمجها مع بعضها البعض، وإقامة العلاقات بينها أثناء بنائه لمعمارية النص الشعري، ينم عن وعي حقيقي بمعرفة جوهر الأشياء، ويعكس سعة خياله، وإبداعه في إقامة علاقات غير مألوفة يحاول تجسيدها في خطابه الشعري، علاقات نبعت من استثارة ذاتية نابغة من نفس الشاعر، محفزة للمتلقي تستثير فيه كوامن التساؤلات اللامحدودة في محاولة لتفسير تلك العلاقات "فالوصف الخيالي هو وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي فالمحسوس هنا ينتقل من حواس الشاعر إلى نفسه إلى شعوره الذي ينزع غلاف الأشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين"⁽³⁾.

(1) العف ، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص155).

(2) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص114).

(3) حاوي ، فن الوصف (ص14).

لقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية على الحواس الخمس وما تتركه تلك الحواس في تشكيل نسيج الصورة الشعرية في خطاباتهم ، فالمحسوسات هي " الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز ويجسد فيها معاناة الشاعر، فيفكك عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها، فيعيد إلى الواقع وهجه وانسجامه ويحقق بذلك اندماج الشعور واللاشعور الحقيقي واللاحقيقي العقل والعاطفة في الصور المتماسكة برباط الرؤيا الروحية المكثفة"⁽¹⁾.

وقد كانت الصفة الحسية لشعر شعراء الحماسة الشجرية أحد الاستجابات للواقع المحيط بهم، حيث شكلت سمة بارزة في خطاباتهم، فقد سيطرت الحسية على الشعراء في تشكيل ووصف عواطفهم المختلفة تبعا للغرض الشعري الذي تنظم عليه القصيدة .

وسيتم دراسة الصورة الشعرية عند شعراء الحماسة الشجرية من خلال : (الصورة البصرية الحركية ، الصورة البصرية اللونية ، الصورة السمعية، الصورة الشمية، الصورة الذوقية) . وهذا الترتيب نابع من دراسات علماء النفس فإنه "يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشده بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، يلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو 46.8% أي إلى أقل من المتوسط بقليل. ويقال عن هذا النجاح في إثارة الصور الشمية إذ يبلغ نحو 39.3%، ثم في إثارة الصور اللسمية إذ يبلغ نحو 35.5%، ثم في إثارة الألم والتغيرات الباطنية، إذ يبلغ نحو 30.7% ، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو 14.2%"⁽²⁾.

(1) حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (ص95).

(2) عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي (ص 172).

الصورة البصرية الحركية

تشكل الحركة على اختلاف أنواعها، وما تمنحه الصورة الشعرية من سرعة وبطء، عنصراً هاماً من عناصر الصورة، فوجود الحركة كأحد مُشكّلات الصورة الشعرية يمنحها الحيوية (1). ويبعد عنها الجمود، بحيث تتواتر الحركات السريعة أو البطيئة حسب التشكيل الشعري المناسب للعاطفة المسيطرة، وطبيعة الصورة الموصوفة، بحيث تستنفر القارئ وتجعله دائم السعي في البحث عن دلالاتها، فالحركة تزيد من جمال التصوير، وهي أحد أركان التصوير الهامة، إذا لم تكن أصعبها، فالصورة الحركية في أساسها "تحريك للموضوع الذي لا يملك حركة" (2) فمهمة الشاعر في نقل الحركات إلى رموز مكتوبة ذات دلالات، بحيث تؤثر في المتلقي وتجعله يستشعرها بكيانه ويعيش أجواءها، مهمة صعبة فعلى الشاعر أن يكون مبدعاً في انتقاء ألفاظه واختيار تراكيبه المتماهية بأحاسيسه ومشاعره في نقل الحركة وتصويرها للمتلقي فمما "يزداد به التشبيه دقةً وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات" (3) فالتصوير "لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه" (4).

وقد تواترت الصورة البصرية الحركية في خطابات شعراء الحماسة الشجرية في مختلف الأغراض الشعرية، مدركين مدى تأثير هذه الصور ودورها الفعال في تماهي أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة .

ومن الصور البصرية الحركية الواردة قول الشاعر بشار بن برد (من الطويل) :

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤْسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ (5)

(1) الزرزموني ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم (ص100).

(2) اليافي ، تطور الصورة الفنية (ص207).

(3) الجرجاني ، أسرار البلاغة للجرجاني (ص180).

(4) العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره (ص237).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص216).

لقد اعتمدت الصورة السابقة على الحركة أساساً للتصوير، فمثار النقع أي الغبار الذي غطى سماء المعركة ما نتج إلا من صورة حركية سريعة الإيقاع أثارها حوافر الخيل، هذه الحركة السريعة أنشأت في طياتها صورة شمسية ما كانت لتكون لولا الحركة فقد كانت الصورة الحركية أساساً لبناء صورة شمسية في ثنايا النص، وكذلك الصورة الحركية في الشطر الثاني الناتجة من التقاء السيوف بعضها ببعض حيث ولدت هذه الصورة أيضاً صورتين الأولى سمعية من خلال صوت صليل السيوف الناتج من الصورة الحركية، والصورة الأخرى صورة بصرية حيث توالى الشرر المتقاذف يمنة ويسرة من أعلى سماء المعركة نتيجة قوة ضربات السيوف فأصبح الشرر المتطاير في سماء المعركة المغبرة كليل تهاوت كواكبه .

والعجيب في هذه الصورة أنها تكاد تخلو من الأفعال التي هي أساس الصور الحركية، حيث تمنح الأفعال الصور الديمومة والاستمرار .

لقد كانت هذه الصورة الحركية أساساً لبناء عدة صور أخرى، اجتمعت لتؤدي المعنى الذي أراده الشاعر من خلال صورة كلية بديعة، تتم عن إحساس عميق بالفخر والحماسة، والأغرب من ذلك إذا عرفنا أن صاحب هذه الصورة أعمى لم يبصر في حياته قط، وهذا دليل على قوة إدراك الشاعر واستشعاره للمحسوسات، حيث جسدها في خياله وعبر عنها بطريقة مميزة في غاية الروعة والجمال .

قال الأعشى (من البسيط) :

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرَّ السَّحَابَةِ ، لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلٌ⁽¹⁾

حيث قام هذا التشبيه في أساسه على الحركة، وهي حركة موصوفة كما في الشطر الثاني ما بين السرعة والبطء مشية معتدلة الخطى تتهادى فيها محبوبة الشاعر، وتوضح هذه الصورة الحركية هذه الهيئة المحببة لها، فالصورة تنبض بكل معالم الحياة والحيوية المستمدة من الألفاظ الدالة على الحركة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص657).

ومن الصور الحركية النابضة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر العاصي بن وائل السهمي
(من البسيط) :

لَمَا أَتَيْنَا بَنِي عَيْلَانَ قَاطِبَةً قَدْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ لِلْحَيْنِ وَاخْتَلَفُوا
فَعَايَنُوا جَحْفَلاً كَالْمَوْجِ زَيْتَهُ بِيضُ الصَّوَارِمِ وَالْمَازِيِ وَالْحَجَفُ
يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الْبُزْلِ سَامِيَةً جُرْدُ الْمَنَاكِبِ فِي أَعْنَاقِهَا هَيْفُ
فَرَّتْ سُلَيْمٌ وَقِدْمًا قَالَ قَائِلُهُمْ : فِرِي سُلَيْمٌ فَإِنَّ الْمَوْتَ مُزْدَلِفُ⁽¹⁾

لقد مثلت الأفعال المكررة في الأبيات السابقة بؤرة الصورة الحركية السريعة متتابعة الوقع المناسبة عاطفة الشاعر وغرضه الشعري، حيث يستشعر المتلقي معاني الحركة والاضطراب المتواترة في الأبيات لتوالي تكرار الأفعال التي منحت الصورة هذه الحركة. فقد عبرت هذه الصورة الحركية عن "تجربة الشاعر النفسية وموقفه من الأشياء المحيطة به، ووجود الفعل في الصورة يكفيها مؤونة البحث عن الحركة ويوفر لها حركة أساساً قادرة على بث الحياة فيها"⁽²⁾.

ومن أمثلة الصور الحركية السريعة قول الشاعر عمرو بن العاصي في موقعة صفين (من الطويل) :

وَلَوْ شَهِدْتَ جَمَلٌ مَقَامِي وَمَشْهَدِي بَصِيقِينَ يَوْمًا شَابَ مِنْهَا الدَّوَابُّ
عَدَاةً أَتَى أَهْلَ الْعِرَاقِ كَأَنَّهُمْ مِنَ الْبَحْرِ لُجٌّ مُوجُهُ مُتْرَاكِبُ
وَجِئْنَا إِلَيْهِمْ فِي الْحَدِيدِ كَأَنَّنَا سَحَابُ حَرِيفٍ رَعَزَعَتْهُ الْجَنَائِبُ
فَقَالُوا : نَرَى مِنْ رَأِينَا أَنْ تُبَايَعُوا عَلِيًّا فَقُلْنَا : بَلْ نَرَى أَنْ تُضَارَبُوا
فَطَارَتْ إِلَيْنَا بِالرَّمَاكِ كَمَا تُهْمُ فَطَرْنَا إِلَيْهِمْ وَالسِّيُوفُ قَوَاضِبُ⁽³⁾

فقد مثلت الأفعال الصورة الحركية السريعة والمتتالية، التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي في وصف معركته، من خلال أفعال مكررة في ثنايا الأبيات، متعلقة بحوار داخلي ينم عن تباعد

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص155).

(2) البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي (ص123).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص199).

الآراء بين الفريقين ، وسعة الفجوة بينهما، التي انتهت بالقتال، وممّا زاد هذه الصورة سرعة واضطراباً قافية الباء الانفجارية التي تترك صوتاً مكرراً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال الصورة الحركية البطيئة تبعاً لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعورية، فقد مال شعراء الحماسة الشجرية إلى إبطاء الحركة في وصف المحبوبة مكونين بذلك صوراً حركية بطيئة تناسب فن الغزل، وما تقتضيه طبيعة المرأة الأنثوية وخاصة في مشيتها، كما في قول الشاعر تميم بن أبي بن مقبل (من البسيط) :

يَمْشِينَ هَيْلَ النَّقَا مَأْتِ جَوَانِبُهُ يَنْهَالُ حِيناً، وَيُنْهَاهُ الثَّرَى حِينَا
يَهْرُزْنَ لِلْمَشِيِّ أَوْصَالاً مُنْعَقَةً هَزَّ الْجُنُوبِ ضُحَى عِيدَانِ يَبْرِينَا
أَوْ كَاهْتِزَّازِ رُدَيْنِي تَجَادِبُهُ أَيَدِي التَّجَارِ فَرَادُوا مَثْنُهُ لِينَا (1)

فقد مال الشاعر إلى التصوير البطيء في وصف حركة المحبوبة وتبخرتها أثناء المشي، وهو ما تقتضيه طبيعة فن الغزل، فمشيتها ككثيب الرمل في الصحراء الذي يغير مكانه من وقت لآخر ببطء وتودة نتيجة عمل الرياح ، أو هي في تمايلها كتمايل أشجار النخيل في وقت هبوب رياح الجنوب، أو هي كاهتزاز رمح ريديني بأيدي التجار يهزونه هزاً خفيفاً لفحص جودته. وهذه الصور الثلاثة الواردة في النص كلها صور بطيئة دعت إليها طبيعة الغرض الشعري وطبيعة الموصوف، حيث عقد الشاعر المقارنة بين محبوبته وبين كثيب الرمل، وأشجار النخيل والرمح الريديني اللدن، مستخلصا البطم من المشبه به المتعدد لتوصيل الوصف التام للمتلقي لهيئة المشي عند محبوبته .

ومنه قول الشاعر علي بن علقمة (من الطويل) :

إِذَا حَرَكَ الْمِدْرَى ضَفَائِرَهَا الْعُلَا مَجَجْنَ نَدَى الرِّيحَانِ وَالْعَنْبَرِ الْوَرْدَا (2)

فقد اعتمد الشاعر في وصفه على بيان صورة حركية بطيئة لشعر محبوبته فإذا حرك المشط ضفائر شعرها في حركة بطيئة تتأثر من هذه الضفائر صورة شمعية أخرى نبعت من داخل الصورة الحركية صورة شمعية مليئة بعبق الورد والرياحين .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص655).

(2) المرجع السابق ، ص656.

ومنه قول أبي نواس (من الطويل) :

ضعيفة كزّ الطّرفِ تحسب أنها قريبة عهدٍ بالإفاقة من سُقم (1)

لقد عمد الشاعر إلى وصف عيون محبوبته من خلال تصوير حركي بطيء عمد فيه إلى تشبيه حركة عيونها الساهمة البطيئة الفياضة بالأنوثة، والإغراء، بعيون انسان جديد الشفاء من مرض ألمّ به .

الصورة البصرية اللونية

استطاع شعراء الحماسة الشجرية توظيف الألوان في التعبير عن عواطفهم وتجاربهم الشعرية حسب أغراضها ، وقد كان توظيف اللون نابغاً من حالة نفسية تسيطر على الشاعر وقد استطاع شعراء الحماسة الشجرية من شحن اللون كرمز بارز ذي دلالات تتوافق مع تجاربهم الشعرية في التعبير عما يجول بخواطرهم ، فحمل اللون دلالات إيحائية تتم عن عمق التجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر، فغاص الشاعر في عمق دلالات الألوان فمجرا طاقاتها الإبداعية الكامنة فيها من خلال الصور اللونية التي رسموها ، والمعبرة عن تجارب شعورية متعددة ، حيث استطاع شعراء الحماسة الشجرية من توظيف الألوان ودلالاتها في بناء خطاب شعري زاهي الألوان، أو قاتمها ، للتأثير في المتلقي وجعله يعيش حالة إبداع النص زمن كتابته "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أنّ الشاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب بدافع استكشاف الصورة أولاً، ثم القارئ أو المتلقي ثانياً"⁽²⁾.

لقد وعى شعراء الحماسة الشجرية أن اللون أهم ما يستثير ويجذب البصر، ويمنح النص بعداً لونياً خلاباً، فرسموا من خلال هذا الفهم أجمل اللوحات وأبدعها معبرين عن أفكار خاصة نبعت من شعور مفعم بعبق التجربة الشعورية المحملة بدلالات نفسية كثيرة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص683).

(2) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص129).

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر في رسم صور البطولة والشجاعة والإقدام من خلال تصويرهم المعارك التي خاضوها، فحملوا اللون الأحمر دلالات البطولة والفداء والشجاعة، فكان هذا اللون خير معين على بيان معالم هذه الصور وإبراز دلالاتها، ومما جاء من هذه الصور الحمراء رسمهم معالم الدماء السائلة في المعارك، كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

وَقِرْنِ قَدْ تَرَكْتُ لِدَى مَكْرٍ عَلَيْهِ سَبَائِبُ كَالأَزْجُونِ (1)

أبدع الشاعر في رسم صورة ملموسة لشجاعته، فقد جسد الشاعر المعنوي في صورة بصرية محسوسة فما اصطباغ الملابس الرقيقة باللون الأحمر إلا توصيف للون الدم السائل من هذا الشخص الذي طعنه الشاعر طعنات كثيرة، فأصبحت الصورة حمراء قانية تحمل في طياتها معالم الشجاعة والإقدام، وتحمل في طياتها عبق الموت المنبعث من اللون الأحمر .

وقال الشاعر سُويد بن كُرَاع العُكْلِيُّ (من الطويل) :

إِذَا نَابَتْ الدَّعْوَى وَخَوِرِضَ عِنْدَهَا تَطُؤُ بِأَيْدِينَا السَّيُوفُ القَوَاطِعُ
بِمُعْتَرِكٍ ثَارَتْ عَلَيْهِ ضَبَابَةٌ ففِيهِ دَمٌ جَارٍ وَأَخْرُ نَاقِعُ
وَمَا مَاتَ قَوْمٌ ضَامِنِينَ لَنَا دَمًا وَتُوفِيئَا إِلَّا دِمَاءٌ شَوَافِعُ (2)

لقد صبغ الشاعر صورته باللون الأحمر المستمد من لون الدماء الجارية الناقعة في رسم معالم الفخر والحماسة ، فقد أبرز هذا اللون دلالات العزة والأنفة والقوة في مواجهة الأعداء ببأسهم وقوتهم .

وللون الأحمر دور كبير جداً في إظهار حالة الغضب الكامن في النفس، فإذا ما احمرت العيون برز الموت الزؤام من تضاعيف الصورة المنبثقة من تجربة شعورية تعصف بكل معاني الفخر والحماسة والعزة والأنفة العربية، كما في قول الشاعر ضِرَار بن الخَطَّابِ الفِهْرِيُّ (من المنسرح):

إِنِّي لِأُنْمِي إِذَا انْتَمَيْتُ إِلَى حَيِّ كِرَامٍ وَمَعْتَشِرٍ صُدُقِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص34).

(2) المرجع السابق ، ص110.

ببيضِ جَعَادٍ كَأَن أَعْيُنَهُمْ تُخَحَّلُ يَوْمَ الْهِيَاجِ بِالْعَلْقِ (1)

فقد أبدع الشاعر في تصوير حالة الغضب المعنوية المسيطرة على النص، من خلال التعبير عنها بصورة لونية محسوسة، كان اللون الأحمر هو عماد دلالاتها المتعددة الفياضة، التي تتم عن القوة والعزة، فقد جعل الشاعر اللون الأحمر المراد به الدم كحلا لعيون قومه في تصوير حالة الغضب وإظهارها .

ومنه قول الشاعر لَقِيْطُ بن يَعْمَرِ الأيادي (من البسيط) :

مَنْ سَرَّهُ كَرْمُ الْحَيَاةِ فَلَا يَزَلْ فِي مِقْنَبٍ مِنْ صَالِحِي الْأَنْصَارِ

النَّاظِرِينَ بِأَعْيُنٍ مُحَمَّرَةٍ كَالْجَمْرِ غَيْرِ كَلِيلَةِ الْإِبْصَارِ (2)

وكما حمل اللون الأحمر دلالة الحرب، حمل أيضا دلالة الحب وهذا الانزياح أو التغير في الدلالة نابع من طبيعة التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر، وطبيعة حالته النفسية، فاللون الواحد قد يحمل دلالات متعددة .

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر للتعبير عن معاني الحب والغزل الممزوجة بشعر الخمر، فرسموا صورا كثيرة ذات ألوان حمراء قانية تفيض بكل معاني الحب والشوق كما في قول الشاعر عبيد بن الأبرص (من البسيط) :

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ مَاءٍ أَدَكْنَ فِي الْحَانُوتِ نَضَّاحِ

أَوْ مِنْ مُشَعَّعَةٍ كَالْمَسْكِ نَشْرَتْهَا أَوْ مِنْ أَنْأَبِيْبِ رُمَّانٍ وَثُقَّاحِ (3)

لقد وصف الشاعر ريق محبوبته بأنه كالخمر في مفعوله بالأجساد، وما يصيبها من خدر بعد تعاطيها، وإذا كان اللون الأحمر هو المفضل للخمر، والدليل على جودتها، واستخراجها من فاكهة حمراء اللون كالرمان والتفاح، تبدت معالم الصورة اللونية الحمراء القانية ذات الدلالات المتعددة الكثيرة الفياضة بكل معاني الغزل النابع من نفس عاشقة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

(2) المرجع السابق ، ص355.

(3) المرجع نفسه ، ص669.

ومنه قول الشاعر العَطَوِيُّ (من الخفيف) :

ذَاتُ خَدَّيْنِ نَاعِمِينَ ضَنْبِيْنًا —————
مِنْ بَمَا فِيهِمَا مِنْ الثُّفَاحِ

وَتَنَايَا وَرِيْقَةٍ كَغَدِيرٍ مِنْ عُقَارٍ وَرَوْضَةٍ مِنْ أَقَاحٍ⁽¹⁾

وقد رسم شعراء الحماسة الشجرية بريشتهم الحمراء، معالم الشكوى من الحبيب، ووصف عينيه اللتين ما زالتا تقتل العشاق كما في قول ابن الرومي (من المنسرح) :

قالوا : اشْتَكَّتْ عَيْنُهُ فَقَلَّتْ لَهُمُ : مِنْ كَثْرَةِ الْقَتْلِ نَالَهَا الْوَصْبُ

حُمُرُهَا مِنْ دَمَاءٍ مَنْ قَتَلَتْ وَالِدْمُ فِي النَّضْلِ شَاهِدٌ عَجَبٌ⁽²⁾

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر في رسم صورة الورود والأزهار كما في قول الشاعر⁽³⁾ (من الوافر) :

وَرَوْضٍ نَاضِرٍ قَدْ أَضْحَكْتَهُ شَأْبِيْبُ السَّحَابِ بِالْبُكَاءِ

كَأَنَّ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ فِيهِ ثِيَابٌ قَدْ رَوَيْنَ مِنَ الدِّمَاءِ⁽⁴⁾

ومنه قول الشاعر⁽⁵⁾ في وصف تقاحة (من البسيط) :

جاءَتْكَ فِي حُلَّةٍ بَيْضَاءٍ نَاصِعَةٍ فِي حُمْرَةٍ كَاتِقَادِ النَّارِ تَشْتَعِلُ

كَأَنَّهَا وَجَنَةٌ فِي خَدِّ غَانِيَةٍ بَيْضَاءٍ أَوْقَدَ فِيهَا نَارَهُ الْخَجَلُ⁽⁶⁾

ومن الألوان التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية، اللون الأسود، حيث رسموا به صوراً متشحة بالسواد في وصف يوم البعد عن المحبوبة، فقد عمد الشعراء الى استعمال اللون الأسود لرسم حالة نفسية متشائمة حزينة كما في قول الشاعر علي بن محمد الفهمي (من الكامل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص672).

(2) المرجع السابق، ص884.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص759.

(5) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(6) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص769).

والليل في ثوبٍ كأنَّ أديمه
مُسْوَدَّةٌ أَقْطَارُهُ فَكَأَنَّه
والأرضُ شوهاءُ العِراضِ كَأَنَّهَا
والليلُ مَكْبُوبٌ عَلَيْهَا مُطْرِقٌ
نَفَضَتْ عَلَيْهِ سِوَادَهُنَّ جُفُونُ
مَطْلٌ تَلَاهُ نَائِلٌ مَمْنُونُ
صَدُّ إِلَى يَوْمِ النَّوَى مَقْرُونُ
مَا يَسْتَفِينُ كَأَنَّه مَخْرُونُ⁽¹⁾

لقد رسم الشاعر لوحته الدالة على خيبة الأمل والخوف وبعد الحبيبة من خلال سواد الليل والمقصود في هذه الصورة ليس الليل في حد ذاته وإنما هذا اللون الملازم له الذي يبعث في النفس الرهبة والخوف من المجهول، لقد دفعت حالة الشاعر النفسية التي يعيشها إلى رسم لوحته المتشحة بالسواد من خلال الليل في إشارة منه إلى وصوله إلى كل مكان .

ولم تقتصر الصورة اللونية السوداء على رسم معالم الخوف من المجهول المتمثل في الليل، فقد لجأ الشعراء أيضاً إلى هذا اللون في وصف المحبوبة فأصبح لونا يحمل بعداً غزلياً، وهو ما تقتضيه طبيعة الموقف والحالة النفسية، ومنه قول الشاعر أبي ذؤاد (من الكامل) :

أزجر فؤادك أن يثوق إلى الحمى
فرعاء تسحب من قيام شعرها
فكأنه ليلٌ عليها مُغْدِفٌ
وكأنها فيه نهارٌ مُشْرِقٌ⁽²⁾
إنَّ القُأوبَ إلى سُعادٍ شُوقُ
وتَغيبُ فيه وهو جَثَلٌ مُونِقُ

فقد عمد الشاعر الى اللون الأسود المستمد من ظلام الليل في وصف شعر محبوبته الطويل الذي تكاد تغيب فيه، كما مزج الشاعر اللون الأبيض في صورته مبيناً بياض محبوبته المشابه لضوء النهار فشعرها ليل يحيط بهالة مشرقة من ضوء النهار .

وقد مزج الشاعر ابن المعتز اللون الأسود بالأحمر في صورة بديعة تناولت الخمر ومحبوبته فقال (من الطويل) :

سقتني في ليلٍ شبيهٍ بشعرها
شبيهة خديها بغير رقيب

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص724).

(2) المرجع السابق ، ص948.

فَأَمْسَيْتَ فِي لَيْلِينَ بِالشَّعْرِ وَالدُّجَى وَشَمْسَيْنِ مِنْ خَمْرٍ وَخَدِّ حَبِيبٍ (1)

ومن الصور اللونية الأخرى التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في رسم لوحاتهم ، اللون الأبيض الدال على الصفاء والنقاء والإشراق، حيث استعمله الشعراء في تصوير ممدوحهم فاقتن البياض بالمدح والرفعة والعزة، فهذا اللون "لون الطهارة والخلوص والصفاء والنقاء والمحبة والخير والحق والعدالة"⁽²⁾.

ومما جاء في شعر شعراء الحماسة الشجرية من الصور البيضاء قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطلب (من الطويل) :

وَأَبْيَضٌ يُسْتَسْقَى الغَمَامُ بِوَجْهِهِ ثِمَالُ الِيتَامَى عِصْمَةٌ لِلأَرَامِلِ (3)

فالبياض دليل على نقاء العرض، والخلو من العيوب ، ورفعة المكانة وعلو الشأن، واللون الأبيض ليس هو المقصود في حد ذاته، وإن الشخص المقصود أبيض اللون مشرباً بالحمرة فالتعبير بالبياض يأتي في إطار رسم صورة صافية نقية للممدوح .

ومنه قول الشاعر عمرو بن مِخْلَةَ الكَلْبِيِّ (من الطويل) :

هُوَ الأَبْيَضُ القَرْمُ الطَوِيلُ نَجَادُهُ مِنْ القَوْمِ لَا فَنَانٍ وَلَا هُوَ يَافِعُ (4)

ومنه قول زهير بن أبي سلمى (من البسيط) :

أَشْمٌ أَبْيَضٌ فَيَاضٌ يُفَكِّكُ عَنْ أَيْدِي الغَنَاءِ وَعَنْ أَعْنَاقِهَا الرِّبَقَا (5)

كما استعمل اللون الأبيض في رسم صورة جمال المرأة العربية كما في قول الشاعر تَوْبَةَ بن الحُمَيْرِ الخفاجي (من الطويل) :

أَمْخَرَمِي رَيْبِ المُنُونِ وَلمْ أَرُ كَوَاعِبَ مِنْ هَمَدَانَ بِيضاً نُحُورُهَا (6)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص889).

(2) أبادي ، ليلا قاسمي ، الجمال اللوني في الشعر العربي ، ص86.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص65).

(4) المرجع السابق ، ص172.

(5) المرجع نفسه ، ص349.

(6) المرجع نفسه ، ص649.

فقد رسم الشاعر صورة بيضاء لمحبيبته، وهو اللون المفضل للمحوبات في ذلك الوقت .

ومنه قول الشاعر ابن قيس الرقيات (من الطويل) :

كَأَنَّ الثُّرَيَّا فَوْقَ نُغْرَةٍ نَحْرَهَا تَوَقَّدُ فِي الظُّلْمَاءِ أَيَّ تَوَقُّدِ (1)

ومن الصور البيضاء في شعر شعراء الحماسة الشجرية تشبيهم الأسنان بحبات البرد المتساقطة في نضاعة لونها الأبيض كما في قول الأعشى (من الكامل) :

تُجْرِي السِّوَاكَ عَلَى أَغْرٍ كَأَنَّه بَرْدٌ تَحَدَّرَ مِنْ مُثُونِ عَمَامِ (2)

ومنه قول البحري (من الكامل) :

سَفَرَتْ كَمَا سَفَرَ الرَّبِيعُ الطَّلُقُ عَنْ وَرْدٍ يُرْفِقُهُ الضُّحَى مَصْقُولِ

وتبستت عن لؤلؤ في رصفه بَرْدٌ يَرُدُّ حُشَّاشَةَ المَثْبُولِ (3)

وللبحري أيضا قوله (من السريع) :

كَأَنَّمَا تَضْحَكُ عَنْ لَوْلُؤٍ مُنْظَمٍ أَوْ بِرْدٍ أَوْ أَقْصَاخِ (4)

ومن الألوان التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في وصف محوباتهم اللون الأزرق فهو لون " يوحى بالهدوء والصفاء" (5) ، كما في قول الشاعر أبي عثمان الناجم (من الخفيف) :

لَبَسَتْ أَرْزَقًا فَجَاءَتْ بِوَجْهِهِ يُشْبِهُ البَدْرَ فِي أَدِيمِ السَّمَاءِ (6)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص662).

(2) المرجع السابق ، ص658.

(3) المرجع نفسه ، ص663.

(4) المرجع نفسه ، ص663.

(5) شكيب ، مصطفى ، علم النفس الألوان ، ص7.

(6) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص663.

فقد شبه الشاعر محبوبته من خلال رداؤها الأزرق، بصفحة السماء الزرقاء الصافية يتخللها وجه مضيء .

الصورة السمعية

الصورة السمعية من أهم الصور التي شكّل بها شعراء الحماسة الشجرية خطابهم الشعري فهي تُدرك عن بعد كما الصورة البصرية اللونية، والصور التي تُدرك عن بعد لها أهمية خاصة تفضل باقي الصور " فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقع والتبصر، غير أنّ حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية. وهل من الرموز الأكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي"⁽¹⁾.

لذلك عني شعراء الحماسة الشجرية بهذه الصورة عناية كبيرة كونها أقوى الحواس وأهمها لأنها "تُستغل ليلاً ونهاراً، في الظلام والنور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الذي مهما غيّر فتعبيره محدود المعاني غامضها"⁽²⁾ .

ومن الصور السمعية التي رسمها شعراء الحماسة الشجرية في خطاباتهم قول الشاعر جهم بن خلف (من الكامل) :

أَبْكَيْتَ أَنْ غَنَّتْ حَمَامَةٌ أَيَّكَةً	وَرَقَاءُ تَهْتَفُ فِي الْغُصُونِ وَتَسْجَعُ؟
مَأْلُوفَةٌ الْأَلْحَانِ مِطْرَابُ الضُّحَى	تَبْكِي بِشَجْوٍ دَائِمٍ وَتُرْجِعُ
مَا تَسْتَفِينُ مِنَ الْبِكَاءِ فَنُوحَهَا	يَجْوِي الْحَزِينَ وَعَيْنُهَا لَا تَدْمَعُ
عَجَباً لِمَبْكِي عَيْنَهَا وَجُمُودِهَا	وَلِعَوْلَةٍ فِي قَلْبِهَا مَا تُقْلِعُ ⁽³⁾

لقد رسم الشاعر صورة سمعية حزينة تضج بمختلف أنواع البكاء فكثرت المفردات المعبرة عن الصوت مثل (أَبْكَيْتَ، غَنَّتْ، تَهْتَفُ، تَسْجَعُ، الْأَلْحَانِ، مِطْرَابُ، تَبْكِي، بِشَجْوٍ، تُرْجِعُ، فَنُوحَهَا لِمَبْكِي، لِعَوْلَةٍ) ، هذه الألفاظ رسمت الصورة السمعية بكل أبعادها ومؤثراتها، صورة عبرت عن

(1) مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص68).

(2) نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد (ص161).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص596).

البعد النفسي للشاعر الذي استعان بالورقاء رمز الطبيعة وأيقونة الشوق، في خلق جو نفسي حزين .

ومثله قول الشاعر أبي المصّاء الفقعسي (من الطويل) :

أَلَا يَا لَقَوْمِي بَرَّحْتَ بِي حَمَامَةً مُفَجَّعَةً قَدْ غَابَ عَنْهَا قَرِينُهَا
تَغَنَّتْ بِصَوْتِ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّجَتْ شَأْيَيْبَ عَيْنٍ مُسْتَهْلٍ مَعِيئُهَا
وَقَرَّفَ قَرَحَ الْقَلْبِ بَعْدَ انْدِمَالِهِ تَرَنُّمَ أَلْحَانٍ لَهَا لَا تُبِينُهَا (1)

ومن الصور السمعية الواردة قول البحتري في وصف صوت محبوبته وحديثها (من الكامل) :

وحديثُها السحرُ الحلالُ لو أَنَّهُ لَمْ يَجْنِ قَتْلَ الْمَسْلَمِ الْمُتَحَرِّزِ
إِنْ طَالَ لَمْ يُمَلِّلْ وَإِنْ هِيَ أَوْجَزَتْ وَدَّ الْمَحَدَّثُ أَنَّهَا لَمْ تَوْجِزِ (2)

رسم البحتري صورة سمعية لحديث محبوبته، فشبَّههه بالسحر ولكنه حلال، لم يملل إن طال وإن أوجزت تمنى السامع أنها لم توجز .

ومنه قول الناجم في وصف غناء قينة (من مجزوء الكامل) :

لَقَدْ بَرَعَتْ عَلَتِبُ فِي الْغِنَاءِ وَزَادَتْ وَأَزَبَتْ عَلَى الْبَارِعِ
يُسَبِّحُ سَامِعُهَا مُعْجَبًا وَأَصْوَاتُهَا سُبْحَةُ السَّامِعِ (3)

كما رسم شعراء الحماسة الشجرية صوراً سمعية وظفوها في الهجاء كما في قول الشاعر أبي علي الضرير (من المتقارب) :

غَنَّاؤُكَ سُغْدَى يُمِثُّ الطَّرْبَ وَضَرْبُكَ بِالْعُودِ يُحْيِي الْكُرْبَ
وَلَمْ أَرْ قَبْلَكَ مِنْ قَيْنَةٍ تُغَنِّي فَأَحْسَبُهَا تَنْحَبِ (4)

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص599).

(2) المرجع السابق ، ص686.

(3) المرجع نفسه ، ص874..

(4) المرجع نفسه ، ص881.

فقد رسم الشاعر دلالات الهجاء من خلال استعمال صورة سمعية لغناء الجارية الشبيهة بالانتحاب، الذي يبذل جو المرح والسروب بحالة من الحزن والكآبة المستمدة من الكُرب التي ذكرها الشاعر .

ومنه قول الناجم (من مخلع البسيط) :

وَقَيْنَةَ شَمَّهَا قُوتُ أَحْسَنُ أَصْوَاتِهَا السُّكُوتُ (1)

رسم الشاعر صورة سمعية عبّر عنها في بيته بالسكوت، في مقابل صورة سمعية صاخبة لقينة لا تجيد الغناء .

الصورة الشمية

الصورة الشمية ترتبط بحاسة الشم، وقد يعبر الشاعر في خطابه عن هذه الحاسة بالرائحة فالصورة الشمية "مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعالها وإن كان جسمها غائباً أو محجوباً"⁽²⁾. ولأن الشم حاسة غير محجوبة تسلك فيها الروائح على اختلافها طريقها إلى الأنف بسهولة ويسر يمكن اعتبار الشم "من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات"⁽³⁾. وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقيّ نفسي، يقوى ويزداد تحديداً ويتسع مدى بفضل البصر والسمع⁽⁴⁾ . من هنا كانت الدلالة النفسية لحاسة الشم تكمن في سلوك الفرد من حيث القبول أو الرفض للرائحة وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى هذا اللون من الصور الشمية في التعبير عن عواطفهم تجاه المحبوبة فأبدعوا في رسم الصور الشمية للروائح المنبعثة، كما رسموا أيضاً صوراً شمية للخمر، ولم تغب الصور الشمية في تشكيلات المديح . ومن الصور الشمية الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر ابن الرومي (من الطويل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص881).

(2) كبابه ، الصورة الفنية في شعر الطائيين (ص125).

(3) مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص64).

(4) ينظر ، المرجع السابق، ص64.

وما تغريها آفة بشرية من النوم بل تزداد طيباً وتغطر (1)

فالصورة الشمية المرسومة تفوح منها رائحة المسك العطرة، وهي رائحة المحبوبة التي لا تصيبها الآفات البشرية من روائح كريهة بعد النوم، فرائحتها طيبة عطرة .

ومنه قول امرئ القيس (من الطويل) :

خليلي مرّا بي على أم جندب

نقضي لبات الفؤاد المعذب

ألم تر أنّي كُلمّا جئت طارقاً

وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيب (2)

وقال كثير (من الطويل) :

وما روضةً بالخرن طيبه الثرى

يُمجّ الندى جثاؤها وعراها

لها أرج بعد الهدوء كأنما

تلاقت به عطارة وتجارها

بأطيب من أردان عزة مؤهناً

وقد أوقدت بالمندل الرطب نازها (3)

ومن الممكن ألا تكون الرائحة مباشرة بل تكون عبر وسيط مثل ريح الصبا التي تأتي محملة برائحة المحبوبة كما في قول كثير (من الطويل) :

تظّل ابنة الصمري في ظلّ نعمة

إذا ما مشّت من فوق صرح مُمرّد

تجيء برّياها الصبا كلّ ليلة

وتجمّعا الأحلام في كلّ مرقد (4)

ومن الصور الشمية التي رُسمت للخمر في خطابات شعراء الحماسة الشجرية قول الشاعر (من الرجز) :

ومدامة تحيا النفوس بها

جألت مأثرها عن الوصف

قد عُثقت في ذنّها حقباً

حتّى إذا آلت إلى النصف

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص670).

(2) المرجع السابق ، ص677.

(3) المرجع نفسه ، ص678.

(4) المرجع نفسه ، ص510.

سَلَبُوا قِنَاعَ الطِّينِ عَنِ رَمَقِ
حَيِّ الحَيَاةِ مُشَارِفِ الحَثْفِ
فَتَنَفَّسَتْ فِي البَيْتِ إِذْ مُرِجَتْ
كَتَنَفُسِ الرِّيحَانِ فِي البَيْتِ⁽¹⁾

فقد رسم الشاعر صورة شمسية للخمر في البيت الأخير، من خلال فتح إنائها الذي فاح عبقاً في البيت كعبق الريحان .

ومنه قوله أيضاً (من الكامل) :

وَلَهَا دَبِيبٌ فِي العِظَامِ كَأَنَّهُ
قَبْضُ النعَاسِ وَأَخْذُهُ فِي المِفْصَلِ
عَبَقَتْ أَكْفُهُمْ بِهَا فَكَأَنَّمَا
يَتَنَازَعُونَ بِهَا سَحِيقَ قُرْنَفَلِ⁽²⁾

ومن الصور الشمسية التي استعملت في المدح قول الشاعر السري الرفاء (من الطويل) :

وَعُلَامٌ إِذَا عَايَنْتَ عَاتِقَ ثَوْبِهِ
رَأَيْتَ عَلَيْهِ شَاهِدًا لِلْحَمَائِلِ
تَضَمَّحَ بِالمِسْكِ النُّكِيِّ مُرَجَّلًا
يَرِفُ عَلَى المَتْنَيْنِ مِثْلَ السَّلَاسِلِ⁽³⁾

فالصورة الشمسية لذلك الرجل المصلوب تفوح منها رائحة المسك المنبعث من دمائه .

ومثله قول الشاعر بشار بن برد في المدح (من الطويل) :

وَبِيضٌ بِهَا مِسْكٌ لِمَسِّ أَكْفِهِمْ
عَلَى أَنَّهَا رِيحَ الدِّمَاءِ تَضَوُّعُ⁽⁴⁾

ومثله قول الشاعر ابن المعتز (من الطويل) :

مُلُوكٌ إِذَا خَاضُوا الوَعَى فَسُيُوفُهُمْ
مَقَابِضُهَا مِسْكٌ وَسَائِرُهَا دَمٌ⁽⁵⁾

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص842).

(2) المرجع السابق، ص846.

(3) المرجع نفسه ، ص345.

(4) المرجع نفسه ، ص394.

(5) المرجع نفسه ، ص395.

الصورة الذوقية

وهي صورة قائمة على التذوق يكون فيها اللسان المركز الأساس في تصورها . وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشميّة ، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين يتفعل الشمّ عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تتفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً، حاسة قائمة على التماسّ المباشر⁽¹⁾.

واستعمال الصور الذوقية قليل نسبياً مقارنة بباقي الحواس "لأن الذوق من الحواس الخاصة جداً، فالإنسان يتذوق في الغالب لنفسه لا لغيره، وإن راقه شيء من المذوقات قد لا يروق لغيره ... لذلك فالذوق مما يقل الاشتراك فيه نسبياً، فنجد غير بارز بروز المحسوسات بالسمع أو البصر، لأن الأشياء المبصرة أو المسموعة يشترك فيها كل ما وقعت تحت إحساسه البصري أو السمعي"⁽²⁾.

وإرهاف هذه الحاسة يصحبه تنشيط الكثير من الشحنات الوجدانية ، وخاصة شحنات الوجد والشوق المتعلق بالحب والغزل، وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تنشيط كيفية الطعم الحلو في خطاباتهم الشعرية الغزلية والخمرية كما في قول الشاعر بشار بن برد (من البسيط) :

يا أَطْيَبَ النَّاسِ رَيْقاً غَيْرَ مُخْتَبَرٍ إِلا شَهَادَةَ أَطْرَافِ الْمَسَاوِيكِ⁽³⁾

فقد رسم الشاعر صورة ذوقية واضحة المعالم لريق محبوبته ، الذي لم تختبره وتتذوقه إلا أطراف المساويك الملازمة لذلك البرد المتحدر من متون الغمام، وفي هذا إشارة إلى عذوبة ريق المحبوبة الذي تميزت به عن باقي النساء .

ومنه قول ابن الرومي (من الطويل) :

أَلَا رُبَّمَا سُوَّتُ الْغَيُورِ وَسَاءَ نِي وَبَيْتًا كِلَانَا مِنْ أُخِيهِ عَلَى وَغَرٍ

(1) ينظر ، مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص 63-64).

(2) الغنيم ، الصورة الفنية في الشعر العربي (ص18).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص672).

وَقَبَّلْتُ أَفْوَاهَهَا عِدَابًا كَأَنَّهَا
يُنَابِعُ خَمْرٍ حُصِبَتْ لَوْلَوْ الْبَحْرُ (1)
فالصورة الذوقية المرسومة في الأبيات لريق المحبوبة الحلوة المذاق، المسكرة كالخمر هي في لذتها لا تُضاهى .

وقال سحيم عبد بني الحساس (من الطويل) :

كَأَنَّ عَلَى أُنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ
مِنَ اللَّيْلِ نَامَتَهَا سُلاَفًا مُبَرَّدًا
سُلاَفَةً دَنٍّ أَوْ سُلاَفَةً ذَارِعٍ
إِذَاضَبَّ مِنْهَا فِي الزُّجَاجَةِ أَرْبَدًا (2)
فالصورة المرسومة لريق المحبوبة بعد النوم هي كالسلافة المبردة أي الخمر، وهو وصف لا يُدرك إلا بالذوق .

ومنه قول الراعي النميري (من البسيط) :

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا وَاللَّيْلُ مُعْتَمِرٌ
بَعْدَ الرُّقَادِ وَقَدْ مَالَتْ بِهَا الوُسْدِ
صَهْبَاءَ صَافِيَةً أَعْلَى التَّجَارِ بِهَا
مِنْ خَمْرٍ عَانَةٌ يَطْفُو فَوْقَهَا الزَّبْدُ (3)
فريق المحبوبة كالصهباء الصافية أي أحسن أنواع الخمر، وريق المحبوبة مسكر كما الخمر وهي صورة ذوقية مرسومة بدقة بالغة .

ومنه قول كُتَيْرٍ (من الطويل) :

يُصَبُّ عَلَى نَاجُودِهَا مَاءٌ بَارِقٌ
وُعَاهُ صَفَاءً فِي رَأْسِ عُنُقَاءٍ عَيْطَلٍ
بِأَطْيَبِ مَنْ فِيهَا لِمَنْ ذَاقَ طَعْمَهُ
وَقَدْ لَاحَ ضَوْءُ النُّجْمِ أَوْ كَادَ يَنْجَلِي (4)
وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى رسم الصور الذوقية للخمر كما في قول حسان بن ثابت (من الكامل) :

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص671).

(2) المرجع السابق ، ص668.

(3) المرجع نفسه ، ص667.

(4) المرجع نفسه ، ص667.

ولقد شربت الخمرَ في حانوتها صهباءً ، صافيةً ، كطعمِ الفلفلِ
يسعى عليّ بكأسها متنطفً فَيُعْزِي منها ، وإن لم أنهلِ (1)
فصورة الخمر المرسومة في الأبيات، صورة ذوقية طعمها كالفلل، وهذا وصف لا يملكه إلا
مجرب، خبر أنواع الخمر، وعرف أجودها .
ومنه قول الشاعر أبي نواس (من الخفيف) :

اسقنا ، إن يؤمنا يؤم رامٍ ولرامٍ فضلٌ على الأيامِ
من شرابٍ ألدّ من نظرِ المعشـ سوقٍ في وجهِ عاشقٍ بابتسامِ (2)
ومنه قول جميل (من الطويل) :

ألم تعلمي يا عذبةَ الريقِ أنني أظلُّ إذا لم أسقِ ريقكِ صاديًا (3)
كما سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى ربط هذه الصورة المحسوسة بالمعنويات مثل العقاب كما
في قول الشاعر زيد الخيل (من الوافر) :

وقد علمت بئو عبسٍ وبندرٍ ومرةً أنني مُرٌّ عَقابي (4)

تراسل الحواس

يعد تراسل الحواس أحد أهم أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق "التبادل بين مدركات
الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة لإثارة الدهشة في
المتلقي"⁽⁵⁾. وهذا المزج بين الحواس، وإعطاء بعضها دور بعض في كيفية إنشاء صورة جديدة
يساهم مساهمة فعالة في نقل الأثر النفسي للمتلقي . فنقل صفات الحواس بعضها إلى بعض

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص835).

(2) المرجع السابق ، ص842.

(3) المرجع نفسه ، ص504.

(4) المرجع نفسه ، ص73.

(5) بور ، ظاهرة تراسل الحواس (ص79).

"يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة"⁽¹⁾

ويمكن تعريف تراسل الحواس بأنه "أن نَصِفَ مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة"⁽²⁾.

ويمثل هذا الاستعمال انزياحاً عن الاستعمال العادي للحواس ووظائفها، وهذا الانزياح يحقق المتعة للمتلقي، ويجعله في ترقب دائم لمثل هذا الجمال المنبثق من تجربة شعرية خلاقة " بحيث تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الدفقة التصويرية ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحاً من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس"⁽³⁾.

وتراسل الحواس يمنح الشاعر " فرصة استثمار إبداع في حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركزها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها؛ لأنه يعني ضمناً أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة"⁽⁴⁾.

لذلك سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال تراسل الحواس في خطابهم الشعري من أجل التأثير في المتلقي وجعله متماهياً مع العمل الأدبي وصاحبه، ويبدو أن اللجوء إلى تراسل الحواس نبع من "فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها، وهنا

(1) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص395).

(2) الجنابي ، في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، (ص22).

(3) أبو جحجوح ، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم (ص76).

(4) الصائغ ، الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة (ص36).

نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما
تخالف العرف اللغوي⁽¹⁾.

ومما جاء فيه تراسل الحواس قول الشاعر⁽²⁾ (من الطويل) :

كَأَنَّ عَلَى أَنْيَابِهَا الْخَمْرُ شَجَّةٌ بماءِ النَّدى في آخِرِ اللَّيْلِ غَابِقُ
وَمَا دُقَّتُهُ إِلَّا بَعِينِي تَفْرُسًا كما شِيمَ في أعلى السَّحَابَةِ بَارِقُ⁽³⁾

لقد أبدع الشاعر في وصف ريق محبوبته فشبها بالخمير الممزوج بماء الندى، الذي يطيب للشارب في آخر الليل قبل انبلاج الصباح، وهو الوقت الذي يكون فيه العاشق يشكو من قصر الليل، لكن الشاعر لم يرد الإفصاح عما ذاقه، فاستدرك بقوله ذقته بعيني ، فمنح العين وظيفة أخرى هي الذوق، وفي هذا التعبير إشارة خفية في الإشارة إلى طلوع ضوء الصبح فمن الليل في البيت الأول، إلى إمكانية الرؤية للبرق الخارج من السحاب . ويبدو من هذا التعبير أن الشاعر أراد إخفاء الفعل الحقيقي وراء هذه الصورة المتراسلة الحواس .

ومنه قول الشاعر ابن الرومي (من الطويل) :

وَمَا دُقَّتُهُ إِلَّا بِشِيمِ ابْتِسَامِهَا وَكَمْ مَخْبَرٍ أَبْدَاءُ لِلْعَيْنِ مَنْظَرُ⁽⁴⁾

ذاق الشاعر ريق محبوبته من خلال ابتسامتها التي أدركها بالنظر، حيث منح الشاعر العين إمكانية الذوق من خلال تراسل الحواس الذي سيطر على جمال الصورة المرسومة ونقل الأثر النفسي الذي يمر به الشاعر للمتلقي، فكم من ابتسامة جميلة تُخفي وراءها ريقاً حلو المذاق .

ومثله قول الشاعر النُمَيْرِيُّ (من الطويل) :

(1) نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص165).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لنصيب بن رباح، أبو محجن،(108هـ) ، من شعراء العصر

الأموي ، ينظر ، العباسي ، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد ،شرح شواهد التلخيص ، ص120 .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص670).

(4) المرجع السابق ، ص673.

وَبَيْضَاءِ مِكْسَالٍ لُغُوبٍ خَرِيدَةٍ لَذِيذٍ لَدَى لَيْلِ التَّمَامِ التَّرَامُهَا (1)

فاللذة لا تتحقق إلا بالذوق، وقد منح الشاعر في هذه الصورة حاسة اللمس كل معاني اللذة في صورة تراسلت فيها حاسة اللمس لتعطي مدركات حاسة الذوق .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص674).

المبحث الثاني : البناءات الجمالية للنص

البناء التوقيعي

يعتمد البناء التوقيعي للقوائد على التجربة الشعورية التي يكتف فيها الشاعر دلالاته عن طريق الألفاظ الموحية المركزة الدلالات، و " البناء التوقيعي هو الصورة المركبة للقصيد من خلال صورة واحدة تعتمد على تحقيق أكبر قدر من التركيز والتكثيف " (1). وقصيد التوقيعة أو البناء التوقيعي اعتبره بعض النقاد خاص بالشعر الحديث فهو " إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمز والانسياب والتدفق " (2).

ولكن الناظر إلى شعرنا العربي القديم يجد الكثير من النماذج على هذا البناء ، وهي المقطوعات الصغيرة، أو البيت والبيتين، حيث نجد في هذا النوع من المقطوعات الصغيرة اكتمال التجربة وكثافة اللغة ودلالاتها الفياضة .

والقصيدة ذات البناء التوقيعي ليست دليلاً على صغر حجم تجربة الشاعر لأن الشاعر يلجأ في هذا النوع من القوائد إلى " تكثيف تجربته واختزالها إلى الحد الذي يجعل من القصيدة صورة شعرية واحدة " (3).

والقصيدة الموقعة لا تحمل في ثناياها عدة أفكار أو انطباعات وذلك لصغرها وقلة كلماتها وأسطرها الشعرية، فهي "تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باختصار شديد " (4).

ومما جاء على هذا البناء في حماسة ابن الشجري قول الشاعر ذي الأصبع العُدواني (من الخفيف) :

أَكْرِمُ الضَّيْفَ وَالنَّزِيلَ وَإِنْ بِـ _____
تُ حَمِيصاً يَضُمُّ بَعْضِي بَعْضِي

(1) غنيم ، الأدب العربي المعاصر (ص36).

(2) شكري ، شعرنا الحديث إلى أين (ص96).

(3) الزبيدي ، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر (ص117).

(4) أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (ص106).

تجسيده الواضح لوقت العشاء المراد به أول الليل، بوقت السحر المراد به أول تباشير الصباح من خلال تعثرهما .

البناء الدائري

البناء الدائري هو "ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه لختم الشاعر به قصيدته ، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار الأبيات التي ابتداء بها أو تكرار مضمون الفكرة التي ابتداء بها" (1).

والظاهر من استقراء شعر شعراء الحماسة الشجرية اعتمادهم الواضح على تكرار الفكرة المسيطرة فيذكرها الشاعر في أوائل أبياته ، وينتهي بها قبل إنهاء خطابه الشعري، وهذه الطريقة من شأنها تقرير الفكرة في ذهن المتلقي قبل المغادرة .

ومما جاء من هذا البناء قول الشاعر كُثَيِّر بن عبد الرحمن (من الطويل) :

وَنَحْنُ غِيَارَى دُونَ كُلِّ خَرِيدَةٍ تَكُنُّ أَدِيمًا وَاضِحًا أَوْ شَبَابًا عَبْلًا
وَيُخَذُ مِنَّا الْعَقْلُ دُونَ دِمَائِنَا وَنَأْبَى فَلَا نَسْتَأْقُ مِنْ دَمِنَا عَقْلًا
وَنَحْمِي إِذَا اشْتَدَّ الْهِيَاجُ نِسَاءَنَا وَلَمْ يَرَ دُوَّ عَيْنٍ لِنِسْوَتِنَا حِجْلًا(2)

فقد بدأ الشاعر نصه بفكرة مفادها حماية النساء وقت الحرب ، فقد كانت العرب قديما تخاف أن تُسبى النساء فالشاعر غيور على الخرائد، لذلك أكد فكرته في آخر بيت عند اشتداد المعارك تكون حماية النساء من الأمور الواجبة .

ومنه قول الشاعر (3) في وصفه طول الليل الذي أورثه هما لا يزول فما زال الشوق هو الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر (من الطويل) :

خَلِيلِي، إِنِّي قَدْ أَرَقْتُ وَنَمْتُمَا لِبَرْقِ يَمَانٍ فَأَجْلِسَا عَلَّانِيَا
خَلِيلِي، لَوْ كُنْتُ الصَّحِيحَ وَكُنْتُمَا سَقِيمَيْنِ لَمْ أَفْعَلْ كَفَعْلِكُمَا بِيَا

(1) أبو أصعب ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (ص93).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص205).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لقيس بن الملوح في ديوانه ، ينظر ، ابن الملوح ، قيس ،

الديوان (ص43).

خَلِيلِي طَالَ اللَّيْلُ وَانْتَحَلَ الْقَدَى بَعِينِي وَاسْتَأْسَنْتُ بَرْقاً يَمَانِيَا⁽¹⁾
فقد بدأ الشاعر نصه بتسليط الضوء على الأرق الذي أصابه، ومن أصابه الأرق كان دائم
الشكوى من طول الليل، وهو ما أكده الشاعر في البيت الأخير .

ومنه قول الشاعر أبي بكر بن زُرَيْدٍ (من الوافر) :

أَمِنْ نَحْوِ الْعَقِيقِ شَجَاكَ بَرْقٌ كَأَنَّ وَمِیْضَهُ رَجْعُ الْجُفُونِ
أَيَا بَرْقَ الْعَقِيقِ أَقِمْ فَمَالِي سِوَاكَ عَلَى الصَّبَابَةِ مِنْ مُعِينِ
أَجِنُّ إِلَى الْعَقِيقِ وَسَاكِنِيهِ وَمَا يَخْلُو الْمُتَمِّمُ مِنْ حَنِينِ⁽²⁾

فقد سيطرت فكرة الحنين إلى منطقة تسمى العقيق على وجدان الشاعر فبدأ بها في أول بيت
من قصيدته، ولكن الحنين إلى الديار ما زال متقدماً متأججاً وهو ما أراد الشاعر تأكيده ليس في
البيت الأول والأخير وإنما في كل الأبيات . في محاولة للفت نظر المتلقي إلى الحالة النفسية
التي يمر بها الشاعر .

البناء التشكيلي

يقصد بالبناء التشكيلي بناء لوحة متكاملة العناصر باستخدام الكلمات المعبرة ذات الدلالات
الزاخرة التي تمثل الواقع بطبيعته النابضة الحية. "يقوم البناء التشكيلي على تقنية خاصة
مستعارة من الفنون التشكيلية، فتظهر القصيدة في شكل لوحة شعرية مرئية، ويظهر هذا النوع
من البناء بشكل واضح في القصائد الشعرية التي تبدأ بمقدمات طليية أو تلك التي تقوم برسم
طيف الحبيبة"⁽³⁾ .

فعلى الشاعر تشكيل الواقع ومحاكاته من خلال الكلمات ، كما الرسام الذي يعبر عن واقعه
ومشاعره من خلال الألوان، وهذا النقل والتشكيل للواقع أو للفكرة التي يتناولها الشاعر ليس

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص588).

(2) المرجع السابق ، ص591.

(3) محمد ، بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام (ص55).

مجرد نقلٍ، فعليه أن يمنح النص الشعري الحياة من خلال مزجه بأحاسيسه ومشاعره المؤثرة في المتلقي . فالشاعر "يعيش في عالمه الداخلي، مصغياً لما يعتمل في قراره نفسه، وحتى في حالة توخيه الوصف، فإن الشيء الذي يتشبه به هو الانطباع المدرك شعورياً"⁽¹⁾، فالشاعر يعيد رسم الواقع من خلال إحساس داخلي يفوق الإحساس العادي الذي يمتلكه عامة الناس، فيرسم ذلك الواقع بما يملئ عليه إحساسه الداخلي .

لذلك أصبح من البديهي "أن نقول كنقطة بداية : إن هناك شيئاً مشتركاً بين جميع الأعمال الفنية هو ما نسميه الشكل أو الهيئة التي يتخذها العمل الإبداعي ويستوي في ذلك أن يكون صورة أو قصيدة"⁽²⁾.

ومما جاء على هذا البناء قول الشاعر عبد الصمد بن المعدّل (من الخفيف) :

وَاصِلَ الْخُلْمِ لَيْلَنَا بَعْدَ هَجْرٍ فَاجْتَمَعْنَا وَنَحْنُ مُفْتَرِقَانِ
غَيْرَ أَنَّ الْأَرْوَاحَ خَافَتْ رَقِيبًا فَطَوَّتْ سِرَّهَا عَنِ الْأَبْدَانِ
مَنْظَرٌ كَانَ لَذَّةَ الْقَلْبِ إِلَّا أَنَّهُ مَنْظَرٌ بَغَيْرِ عِيَانِ⁽³⁾

رسم الشاعر لوحة فنية نابضة بالحياة، أوصل فيها أثره النفسي إلى المتلقي من خلال كلماته النابضة ، فقد جسّد الشاعر الطيف واجتمع به في إطار زمني مذكور ضمناً في الأبيات، وقد خالف الشاعر تعبيرات الواقع في التعبير عن تجربته الشعورية من خلال قوله : (فاجتمعنا وَنَحْنُ مُفْتَرِقَانِ) وهو دليل آخر على تجسيده هذا الطيف المؤرق، غير أن الشاعر يعود ويبيدي خوفه من الرقيب فيفتضح سره، ولكنه صور الرقيب بصورة مختلفة عن الواقع، فقد جعل بدنه هو الرقيب الذي أخفى عنه هذا السر، الذي حواه وتمتع به بالقلب .

ومن البناءات التشكيلية الواردة أيضاً في الطيف والخيال قول الشاعر البحتري (من الطويل) :

(1) يونيه ، ثنائية الأجناس الفنية (ص80).

(2) ريد ، تربية التدوق الفني (ص31).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص626).

وَإِنِّي وَإِنْ ضَنْتُ عَلَيَّ بِوُدِّهَا لِأَرْتَاخُ مِنْهَا لِلخَيْالِ الْمُؤَرِّقِ
يَعِزُّ عَلَى الْوَاشِينَ لَوْ يَعْلَمُونَهَا لَيْالٍ لَنَا نَزْدَارُ فِيهَا وَنَلْتَقِي
فَكَمْ غُلَّةٍ لِلشُّوقِ أَطْفَأَتْ حَرَّهَا بِطَيْفٍ مَتَى يَطْرُقُ دُجَى اللَّيْلِ يَطْرُقِ
أَضْمُ عَلَيْهِ جَفْنَ عَيْنِي تَعَلُّقاً بِهِ عِنْدَ إِجْلَاءِ النُّعَاسِ الْمُزْتَقِ⁽¹⁾

رسم الشاعر صورة بائسة صادرة من نفس حطمها بعد المحبوبة، فما من مريح إلا الطيف المطفئ لنار الشوق المتجددة، وهذه الصورة التشكيلية الرائعة التي جسدت معاني الحب والشوق من خلال كلمات نابضة تموج بدلالات متعددة .

ومن البناءات التشكيلية الواردة في مقدمات القصائد الطللية قول الشاعر بشر بن أبي خازم(من الوافر) :

تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالْكَثِيبِ وَغَيَّرَ آيَهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ
مَنَازِلٌ مِنْ سُلَيْمَى مُقْفِرَاتٌ عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ⁽²⁾

فقد رسم الشاعر لوحة تشكيلية استمدتها من الواقع المائل أمامه (ديار المحبوبة) التي عفت وبان أهلها وغيرها ريح الجنوب، وعفاها كل هطال سكوب، وهو في رسمه هذه الصورة المقفرة يدعو المتلقي للتفكير في صورة أخرى مقابلة لهذه الصورة، صورة ضدية قابل بينهما الشاعر مقارنة ضمنية فالصورة المقفرة للديار ما كانت لتكون لولا صورة أخرى سابقة عليها من وجود محبوبته بهذه الديار العامرة بأهلها .

لقد استعمل الشاعر حركة الريح التي رسمت خطوطها المتعرجة على الرمال في تشكيل صورته كما استخدم الألوان السوداء الناتجة عن آثار الضاعنين للتعبير عن حالة شؤم ونفسية حزينة وقد منح الشاعر صورته الحياة من خلال أصوات الرياح المصرصرة في أرجاء الديار .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص619).

(2) المرجع السابق ، ص10.

البناء القصصي

يعد البناء القصصي من البناءات التي لجأ إليها شعراء الحماسة الشجرية حيث وظفوا هذا البناء وما يحويه من سرد وتقانات قصصية، ويمكن تعريف السرد بأنه "عرض الحديث بتتابع وجودة، وفي الأدب هو بسط الحدث في أي عمل أدبي بسطاً عادياً من غير حوار، وهو أسلوب إن طال مله القارئ . وللسرد أشكال بحسب الجنس الأدبي الذي يكون فيه؛ فهو سرد روائي وسرد قصصي، وسرد مسرحي ، ويختلف معناه من منهج نقدي إلى آخر"⁽¹⁾. ويتحقق السرد باستعمال ضميرين من ضمائر المتكلم أو المخاطب وقد يضاف إليهما ضمير آخر مثل الغائب، " فالسرد يتراوح بين الذاتية والغيرية، يركض بين الأنا والآخر؛ ليحقق التواصل بينهما وقد لا ينجح السرد في تحقيق الانسجام؛ بل ينتج عنه نوع من الاختلاف بهدف إثبات كل طرف ذاته ووجوده، فنفي كلام الآخر هو إثبات لكلام الذات، ولن يتحقق السرد دون التواصل بين الـ (أنا) والآخر أو الآخرين"⁽²⁾. وعملية السرد تتم بين طرفين تقوم الكلمة المكتوبة مقام السارد عندما تتم القراءة، كما أن هناك نوع آخر من السرد وهو سرد الكاتب لذاته أو ما يسمى بالمنجاة حيث يناجي الأديب نفسه من خلال كلماته بحيث يجرّد من نفسه شخصاً آخر يتوجه إليه بالخطاب⁽³⁾. و يتناول السرد كل أنواع الخطاب في النصوص الأدبية " فالسرد فعل لا حدود له . يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان "⁽⁴⁾. وفي أسلوب السرد يتم توظيف كل آليات الخطاب والتنقل بينها بهدف كسر توقع القارئ كالانتقال في الخطاب من الأنا ضمير المتكلم إلى أنت ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب وقد تم التنقل بين هذه الضمائر في شعر شعراء الحماسة الشجرية . ومحاور السرد تبدأ بالذات لتتجاوزها إلى الموضوع لترصد العلاقة القائمة بينهما، ثم لتوضح الأبعاد الدلالية المعقدة، كما ترصد الظواهر الصوتية المتمثلة في الرمز والاستدعاء لتنتهي إلى الصياغة بوصفها قالباً يحوي ما سبق⁽⁵⁾ .

وقد مثل هذا البناء سمة أسلوبية ظاهرة في الحماسة الشجرية ، ومنه قول الفرزدق(من الطويل):

(1) التونجي ، المعجم المفصل في الأدب (ج2/523).

(2) أيوب ، الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة (ص143).

(3) ينظر ، أيوب ، الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة (ص143).

(4) يقطين ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي (ص19).

(5) ينظر ، عبد المطلب ، هكذا تكلم النص (ص67).

رفعت لناري مؤهناً فأتاني
وأيّاك في زادي لمشتركان
على ضوء نار، مرةً، ودخان
وقائم سيفي من يدي بـمكان
نغن مثل من يا ذئب يصطحبان
أخيّين كانا أرضعا بلبان
رماك بسهم أو شباة سنان⁽¹⁾

وأطلس عسالٍ، وما كان صاحباً
فلما دنّا قلت: اذنْ دونك إنني
فبت أقد الزاد بيني وبينه
فقلت له لما تكشّر ضاحكاً
تعشّ فإن عاهدتني لا تخونني
وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كُنْتما
ولو غيرنا نَبّهت تلمس القرى

من الملاحظ في هذه القصيدة وجود معالم البناء القصصي، فأول مقومات هذا البناء هي الشخصيات، التي تتألف في هذا النص من الشاعر والذئب، الذي جعله الشاعر إنساناً يخاطبه ويحاوره في ليلة ظلماء أشعل فيها ناراً عالية اهتدى إليها الذئب، فالشاعر يسرد لنا وقائع هذه القصة من خلال الحوار الذي أجراه مع الذئب فكانت أنا الشاعر ظاهرة في هذا الحوار، وهذا النوع من البناءات يجذب المتلقي ويجعله في تشوق دائم لمتابعة الحدث ومعرفة نهاية القصة .
ومن ذلك أيضاً قول الفرزدق (من الطويل) :

على الزاد موشّي الذراعين أطلس
لذن فطمثه أمه ياتلمس
لألبسته لو أنه كان يلبس
فكان كقيد الرمح بل هو أنفس
بقية زادي والركائب نعس⁽²⁾

وليلة بتنا بالغريين صافنا
تلمسنا حتى أتانا، ولم يزل
فلو أنه إذ جاءنا كان دائياً
ولكن نتحى جنبه، بعدما دنا
فقاسمته نصفين بيني وبينه

اعتمد الشاعر على أسلوب القص في جذب انتباه المتلقي وتشويقه، ومن معالم الأسلوب القصصي الواردة في النص الشعري الزمان والمكان (الليل، الغريين)، والشخصيات، الشاعر والذئب، وتوالى الحدث المسرود .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص721).

(2) المرجع السابق ، ص720 .

البناء الدرامي

يقوم البناء الدرامي على تعدد الأصوات داخل النص الشعري، وتعدد الأصوات داخل النص نابع من الصراع الدائر بين الشخصيات، ومن الممكن أن يكون الصراع داخلياً أي داخل نفس صاحب النص، هذا الصراع يصاحبه نمو وتطور للحدث يقود في النهاية إلى حل .

وتقوم النزعة الدرامية في الشعر على "التوتر الذي هو صفة فكرية عليا لا تكون إلا حين يغوص الفنان إلى أعماق الحياة ليبصر العلاقة بين الأشياء ويستوعبها ويشيد عليها خبرات متنوعة"⁽¹⁾.

ويتميز البناء الدرامي بقدرته الفائقة على التأثير في المتلقي وخاصة التفاصيل الصغيرة للواقع الذي يعيش فيه الشاعر، مما يكسب النص الشعري ثراء، يمكن المتلقي من استكشاف جمال النص .

ومن خلال البناء الدرامي الذي استعمله شعراء الحماسة الشجرية كأحد الأنماط التي بنيت عليها القصائد، تمكن شعراء الحماسة الشجرية من التعبير عن الواقع الذي يعيشونه من خلال تجارب شعورية متفاوتة ومختلفة فالبناء الدرامي في الشعر له القدرة "على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً"⁽²⁾.

إن أهم ما يميز هذا البناء هو عنصر الصراع الدائر بين ثنايا النص، حيث تتجلى القصيدة بكامل دراميتها في وجود هذا العنصر الفعال، الذي يمثل أساساً هاماً وعموداً فقرياً للنص، إن "الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله"⁽³⁾

(1) اليافي ، أوهاج الحداثة (ص25).

(2) أ. ف، ماتيسن ، أليوت الشاعر الناقد (ص147).

(3) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص279).

وقد تمتع شعر شعراء الحماسة الشجرية برؤية درامية عالية، تجلت في مقدرتهم على إدراك المتناقضات وإبرازها، والغوص في أعماق الحياة لاستكناه العلاقات بين الشاعر ونفسه والشاعر والواقع المحيط .

ومن أمثلة القصائد الدرامية ذات العلاقة بين الشاعر ونفسه قول أبو الشَّيْبِص (من الكامل) :

ولقد أقول لشبيبة أبصرتها	في مفرقي فمحتها إعراضي
عني إليك فست من خير ولو	عممن منك مفارقي ببياض
هل لي سوى عشرين عاماً قد مضت	مع ستة في أثرهن مواضي
ولقد نزلت برأس صابي القلب في	ميدان كليل غواية ركاض
ولقلما أرتاع منك وإنني	فيما هويت وإن وزعت لماضي
فعليك ما اسطعت الظهور بلمتي	وعلي أن ألك بالمقراض ⁽¹⁾

فالبنية الدرامية في النص القائمة على عنصر الصراع تتجلى في وجود مشكلة كبيرة عند الشاعر تمثلت بظهور وانتشار الشيب في رأسه، دليلاً على الكبر والتقدم في السن، وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو أول علامات دنو الموت الذي تهابه النفس البشرية عامة، والذي مثل هاجساً للشعراء .

ويستعين الشاعر بعنصر الحوار في قصيدته لبناء مشهد درامي عالي المستوى، فأصبح يخاطب الشيب (أقول لشبيبة، عني إليك، ولقد نزلت، ولقلما أرتاع منك ، فعليك ما اسطعت الظهور) لبيان عنصر الصراع القائم بينه وبين المشيب، لينهي الشاعر بناءه الدرامي بطريقة ربما هي في حقيقتها هروب من الواقع المحتوم.

لقد قام البناء الدرامي في هذا النص على وجود مشكلة تمثلت بظهور الشيب، فبدأ عنصر الصراع بين الشيب والشاعر وضحه الحوار بينهما فبدأ الشاعر بتقديم مبرارته من صغر سنه

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص817).

حسب ادعائه، وأنه يحب الملذات فيركض في كل ميادين الغواية، وبعد عرض مبرراته واستمرار ظهور الشيب كان الحل عند الشاعر علي الشيب الظهور وعلى الشاعر ملاقاته بالمقراض .

إن النسيج الفكري للقصيدة يبرز الصراع القائم بين القوة والضعف، وبين الشباب والشيخوخة النابعين من العلاقة الضدية بين الموت والحياة، من رؤية تعبر عن ذات الشاعر وما يثيره منظر ظهور الشيب في رأسه من أفكار ومشاعر .

ومن البناءات الدرامية في حماسة ابن الشجري أيضاً قول الشاعر عبيد الله بن الحر الجعفي (من الطويل) :

يُخَوِّفُنِي بِالْقَتْلِ قَوْمِي وَإِنَّمَا
لَعَلَّ الْقَنَا تُدْنِي بِأَطْرَافِهَا الْغِنَى
أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْفَقْرَ يَزْرِي بِأَهْلِهِ
إِذَا كُنْتَ ذَا رُمَحٍ وَسَيْفٍ مُصَمَّمٍ
وَإِنَّكَ إِلا تَرَكَّبَ الْهَوْلَ لا تَنَلْ
إِذَا الْقِرْنَ لاقاني ومَلَّ حَيَاتُهُ
أَمَوْتُ إِذَا جَاءَ الْكِتَابُ الْمُؤَجَّلُ
فَنَحِيَا كِرَاماً أَوْ نَمَوْتُ فَنُقْتَلُ
وَأَنَّ الْغِنَى فِيهِ الْعُلَى وَالتَّجْمَلُ
عَلَى سَابِحِ أَدْنَاكَ مِمَّا تُؤَمِّلُ
مِنَ الْمَالِ مَا يَكْفِي الصَّدِيقَ وَتَفْضُلُ
فَلَسْتُ أَبَالِي : أَيُّنَا مَاتَ أَوْلُ(1)

بنى الشاعر مشهدا دراميا يموج بكل معاني الحكمة، برز من خلاله نظرته الفلسفية إلى الموت والحياة ، والغنى والفقر، في ثنائيات ضدية، فنظرة الشاعر إلى الموت، أن الموت قادم لا محالة ولكل أجل كتاب، أما نظرته إلى الغنى والفقر فكانت القوة هي السبيل الوحيد عنده لكسب المال كما هو واضح من النص، فمن ملك القوة ملك المال. هذه الدراما نبعث من المناجاة الداخلية للشاعر بينه وبين نفسه في حوار أجراه بتفكير مقنع يتناسب مع واقعه .

ومن البناءات الدرامية القائمة أيضاً على عنصر الصراع بين الغنى والفقر قول الشاعر نُهَيْكُ بن أساف(من الطويل) :

أَمْ نَهَيْكَ اِرْفَعِي الظَّنَّ صَاعِداً
ولا تَيْأَسِي أَنْ يُثْرِيَ الدَّهْرَ بَأْسُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص107).

سَأَكْسِبُ مَالاً أَوْ تَبِيَّتَنَ لَيْلَةً بِصَدْرِكَ مِنْ هَمِّ عَلِيٍّ وَسَاوِسُ
وَمَنْ يَكْسِبُ الْمَالَ الْمُتَمَنَّعَ بِالْقَنَا عَشْ مَثْرِيّاً أَوْ يُودِ فِيمَا يُمَارِسُ (1)
فلسفة البناء الدرامي قائمة على العلاقة الجدلية بين القوة والحصول على المال، فقد ظهرت
نظرة الشاعر في العيش الرغيد من خلال الحصول على المال بالقوة ، أو الموت في سبيل
ذلك.

ومن البناءات الدرامية الواردة في حماسة ابن الشجري المتعلقة بالموت والحياة قول الشاعر (2)
(من الطويل):

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الْمَوْتَ فَوْقَنَا مُطِلاً كَإِظْلَالِ السَّحَابِ إِذَا أَكْفَهَرُ
فَقُلْتُ لَهُ : لَا تَبْكِ عَيْنُكَ إِنَّمَا يَكُونُ غَدًا حُسْنُ الثَّنَاءِ لِمَنْ صَبِرَ
فَمَا آخِرَ الْإِحْجَامِ يَوْمًا مُعْجَلاً وَلَا عَجَلَ الْإِقْدَامِ مَا آخَرَ الْقَدْرَ (3)

فمن خلال حوار بين الشاعر وفرسه تتجلى صورة البناء الدرامي القائم على عنصر الحوار
المنبثق من صراع الخوف من الموت، لنجد الشاعر يجيب بنظرته الفلسفية في هذا الموقف
العصيب ، فيقدم حلاً منها الصبر الذي يكون نهايته حسن الثناء، والحل الآخر أن الإحجام
والتراجع لا يؤخران ما هو مكتوب، وكذلك الإقدام لا يُعجل الأقدار .

المبحث الثالث : التناص

يرتبط مفهوم التناص بالمدارس النقدية الغربية الحديثة ويمكن تعريفه أنه "أحد مميزات
النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"⁽⁴⁾، وهذا يعني أن
التناص يقوم على استحضار النصوص السابقة من خلال الإشارة إليه نصاً أو معنى . فكل
نص شعري "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب أو تحويل

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص183).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) المرجع السابق ، ص224.

(4) علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (ص215).

لنصوص أخرى⁽¹⁾ فالنص الشعري مكون من مجموعة نصوص كثيرة سابقة عليه ، قائمة على علاقة فنية معقدة .

والتناص عبارة عن " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص ، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - سابقة عليها"⁽²⁾. وهذا يدل على وجود علاقة بين نص جديد وآخر قديم تتشابك خيوطهما لتكون نصاً جديداً ذا دلالات جديدة . وقد ذهب بعض النقاد إلى أن النصوص الجديدة ما هي إلا قراءات جديدة لنصوص سابقة عليها⁽³⁾.

وقد استفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم من جهة وصياغة آرائهم وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة ثانية ، ومهما يكن فإنه ينبغي استثمار تلك التوجيهات النظرية والمعرفية السابقة بطريقة لا تتعارض فيما بينها ، موظفين التناص كأداة مفهومية وآلية إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري وخصوصيته قدر الإمكان⁽⁴⁾.

(1) الغدامي ، الخطيئة والتكفير (ص322).

(2) أبو حميدة ، دراسات في النقد الأدبي الحديث (ص35).

(3) موسى ، آفاق الرؤيا الشعرية (ص83).

(4) ينظر، وعد الله ، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة (ص226).

فالتناص "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص ، في نص أو نصوص أخرى" (1) ، أو هو " التفاعل النصي في نص بعينه"(2)، والتناص "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"(3). ولم يقتصر هذا التعريف السابق على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى بل تعداه إلى العلاقة القائمة بين الأجناس الأدبية المختلفة (4). فالتناص أحد علامات الإبداع الشعري، وهذا الجمال لا يكون فقط في إحالة المتلقي إلى نص آخر سابق عليه، وإنما يقوم التناص على الإيحاء بمعان جديدة للنص الجديد مستندا على غيره من النصوص السابقة، فالتناص يحمل علامة ثقافة المبدع ومدى اطلاعه على النصوص الأخرى، هذا الاطلاع يسهم في توسيع فضاء النص وتضخيم دلالاته .

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية التناص في خطاباتهم الشعرية، فقد برزت معالم عدة أنواع من التناص الديني والتاريخي في قصائدهم .

التناص الديني

يعد التناص الديني وخاصة التناص من القرآن الكريم، الأكثر شيوعاً في قصائد شعراء الحماسة الشجرية، حيث عمد هؤلاء الشعراء إلى القرآن الكريم، لتوصيل دلالاتهم إلى لقارئ وتكثيفها من خلال انتقائهم آيات قرآنية تتناسب وطبيعة القصيدة، ومتوافقة والجو النفسي للشاعر .

واللجوء إلى القرآن أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز لديهم بناء الرؤى الشعرية، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس

(1) واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (ص15).

(2) الزواهرة ، التناص في الشعر العربي المعاصر (ص31).

(3) جهاد ، أدونيس منتحلا (ص34).

(4) ينظر ، كاصد ، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية (ص241).

نصوصها يمنح الشاعر بناء نصه الجديد، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس النص القرآني أو تزيين القصيدة به، فهدف الشاعر هنا هو استيعاب النص وتطويره (1).

واستخدام القرآن الكريم يشكل الملمح الأشد بروزاً في شعر شعراء الحماسة الشجرية " فهو منهل خصب لجميع أنواع التفاعلات النصية (2). فقد شكل التراث الديني في كل العصور وعند كل الأمم مصدرًا سخياً وينبوعاً لا ينضب من مصادر الإلهام الشعري، الذي يستمد منه الشعراء النماذج و الموضوعات والصور الأدبية.

وقد شكل التراث الديني مرجعية دلالية له حضوره القوي والفعال في القصيدة العربية لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاريه، والتأثير مع الوجدان الجمعي؛ لأن المعطيات الدينية (3) "تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة" (4).

فعلاقة الشعر بالدين علاقة أصيلة منذ أن شجّع الرسول ﷺ حسان والشعراء ليردوا على كفار قريش فبدت علامات القرآن واضحة في الشعر منذ ذلك الحين .

فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكّل مصدرًا إلهامياً ومحوراً دلالياً لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر، وحاول النفاذ من خلالها لتصويره معاناته، والتعبير عن قضاياها، ومواقفه ، وتعميق تجاريه (5).

ومن مظاهر التناص القرآني في حماسة ابن الشجري قول الشاعر قطري بن الفجاءة المازني (من الطويل):

(1) ينظر ، الزواهرة ، التناص في الشعر العربي المعاصر (ص83).

(2) ينظر ، المرجع السابق ، ص 86.

(3) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص246).

(4) نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية (ص35).

(5) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص247).

فلو شهدتنا يوم ذاك وخيلنا
رأت فتية باعوا الإله نفوسهم
ثبيح من الكفار كل حريم
بجئات عدن عنده ونعيم⁽¹⁾

فقد تناص الشاعر في معنى أبياته مع قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ^ط وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ^ع وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ⁽²⁾﴾.

ويأتي هذا التناص مع هذه الآية الشريفة لبيان ثقافة الشاعر الدينية كون أن النص القرآني سابق على النص الشعري، وهذا مما يزيد دلالات النص بمنحه الصبغة الدينية اللازمة للتأثير في المتلقي .

ومن صور التناص الديني قول الشاعر (من الطويل) :

فما أحر الإجمام يوماً معجلاً
ولا عجل الإقدام ما أحر القدر⁽³⁾
تناص مع قول الله تعالى: ﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِمْ مَا تَرَكَ عَلَيْهَا مِنْ دَابَّةٍ وَلَكِنْ يُؤَخِّرُهُمْ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى^ط فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَعْجِرُونَ^ط سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ⁽⁴⁾﴾. وهو إقرار بالرؤية الإسلامية حول نظرة الإسلام للحياة والموت، وهو ما أكسب النص ثراءً، من خلال الإقناع بالآية السابقة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص222).

(2) [التوبة : 111].

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص224).

(4) [النحل : 61].

ومما جاء أيضاً من التناص في الحماسة الشجرية متناصاً مع القرآن الكريم، قول الشاعر أبي تمام (من الخفيف) :

شُعْلَةٌ فِي الْمَفَارِقِ اسْتَوْدَعْتَنِي فِي صَمِيمِ الْفُؤَادِ ثُكْلاً صَمِيماً (1)
فقد عبر الشاعر عن ظهور الشيب بمفرقه بالشعلة التي أضاءت ظلام ليل بهيم، حيث استمد هذا التعبير من قوله تعالى : ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ (2).

وقد جاء التناص الديني الخاص بالحديث النبوي الشريف في خطابات شعراء الحماسة الشجرية بكثرة، حيث أضفى صبغة دينية أيضاً على خطابات الشعراء كما في قول الشاعر (3) (من البسيط):

وَالرِّزْقُ عَن قَدَرٍ يَجْرِي إِلَى أَجَلٍ لَنْ يَنْفَدَ الرِّزْقُ حَتَّى يَنْفَدَ الْعُمُرُ (4)
فقد روى أبو الدرداء -رَضِيَ اللهُ عَنْهُ- عن رسول الله -عليه الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ- أَنَّهُ قَالَ: "إِنَّ الرِّزْقَ لَيَطْلُبُ الْعَبْدَ أَكْثَرَ مِمَّا يَطْلُبُهُ أَجَلُهُ" (5). وكذلك قوله ﷺ في حديث عن حرمة الجار وحث الناس على الاعتناء به ، فعَنْ ابْنِ عُمَرَ رَضِيَ اللهُ عَنْهُمَا قَالَ قَالَ رَسُولُ اللهِ ﷺ: "مَا زَالَ جِبْرِيلُ يُوصِينِي بِالْجَارِ حَتَّى ظَنَنْتُ أَنَّهُ سَيُورِثُهُ" (6). حيث تأثر شعراء الحماسة الشجرية بهذا الحديث الشريف في تشكيل الخطاب الشعري، فجاءت خطاباتهم الشعرية موافقة ومتأثرة بالحديث النبوي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص819).

(2) [مريم : 4] .

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص497).

(5) [ابن حبان: صحيح ابن حبان، الزكاة/ ذِكْرُ الْإِخْبَارِ عَمَّا يَجِبُ عَلَى الْمَرْءِ مِنْ قَلَّةِ الْجِدِّ فِي طَلْبِ رِزْقِهِ بِمَا لَا يَجِلُّ، ج31/8 رقم الحديث: 3238].

(6) [البخاري: صحيح البخاري، الأدب/ الوصاة بالجار، ج10/8 رقم الحديث6015].

الشريف، وهو ما يؤكد سبق نص الحديث الشريف، وتأثيره البالغ في نصوص أخرى، كما في قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من البسيط) :

وَالجَارُ يَغْلَمُ أَنِّي غَيْرُ خَائِلِهِ إِنَّ نَابَ دَهْرٍ لِعَظْمِ الجَارِ يَغْتَرِقُ⁽¹⁾

وقول الشاعر أبي قَطَافٍ الشيباني (من الطويل) :

وَنَحْنُ أَنَاسٌ لَا يُرَوِّعُ جَارَنَا مَخَافَةَ ضَمِيمٍ أَوْ حَذَارِ تَهْضُمِ

إِذَا أَسْلِمَ الجِيرَانُ قُلْنَا لِجَارِنَا أَمِئْتِ فَلَا تَخْشِ الحَوَادِثَ وَأَسْلَمِ⁽²⁾

وقول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

لَا يَبْخُلُونَ عَلَى جَارٍ بِفَضْلِهِمْ وَلَا يَمْسُئُهُمْ مِنْ مَطْعَمٍ طَبَعُ⁽³⁾

أما عن حديث حرمة الجار، فعن أَبِي هُرَيْرَةَ رضي الله عنه أنه قال : قال رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ لَا يَأْمَنُ جَارَهُ بَوَائِقَهُ"⁽⁴⁾ فقد تأثر به شعراء الحماسة الشجرية، فجاءت أشعارهم متناصدة معه، فشكل شعراء الحماسة الشجرية خطابات الهجاء والذم وفق هذا الحديث، كما في قول الشاعر الأخطل (من البسيط) :

مَا زَالَ فِينَا رِبَاطُ الخَيْلِ مَعْلَمَةٌ وَفِي كَلِيبِ رِبَاطِ الذَّلِّ وَالْعَارِ

النَّازِلُونَ بِدَارِ الذَّلِّ، إِنْ نَزَلُوا وَتَسْتَبِيحُ كَلَيْبُ مَحْرَمِ الجَارِ⁽⁵⁾

وقول الشاعر الفرزدق (من الكامل) :

قَبِحَ الإِلَهُ بَنِي كَلَيْبِ إِنَّهُمْ لَا يَغْدِرُونَ وَلَا يُفُونَ لِجَارِ⁽⁶⁾

وقول الشاعر عُتَيْبَةَ بنِ مِرْدَاسٍ (من الكامل) :

لَا يَظْلِمُونَ قَطَاهُمْ لُصُيُوفِهِمْ وَالجَارُ فِي حَجَرَاتِهِمْ مَظْلُومُ⁽⁷⁾

فقد جاءت النصوص الشعرية السابقة، متضمنة معاني الإساءة إلى الجار فجاءت في إطار الذم والهجاء، وهي متأثرة بالحديث الشريف السابق .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص67).

(2) المرجع السابق ، ص85.

(3) المرجع نفسه ، ص362.

(4) [مسلم: صحيح مسلم، الإيمان/بيان تحريم إيذاء الجار، ج1/68 رقم الحديث46].

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص430).

(6) المرجع السابق ، ص427.

(7) المرجع نفسه ، ص423.

التناص التاريخي

تعتبر المادة التاريخية رصيذاً معرفياً، وثراءً دلاليًا للشاعر فنراه يستغل معطياتها للتعبير عن قضاياها وهمومه وخاصة القضايا التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالشاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجه، بحيث تصبح هذه الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضوراً في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية، وروحية وجمالية.

"فالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"⁽¹⁾.

ولجوء الشاعر إلى التاريخ "يتيح تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"⁽²⁾.

والشاعر لا يستحضر المواقف التاريخية من أجل سردها في النص، بل يختار منها مواقف مشعة مضيئة تنبض بالحيوية، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التجربة الشعرية، فالشاعر يعيد كتابة التاريخ ويمزجه بالواقع، وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل⁽³⁾.

(1) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص295).

(2) عيد ، لغة الشعر (ص201).

(3) ينظر ، البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص295).

والحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية تكون فقط ضمن إطارها التاريخي ولكن بثوب جديد يخلعه عليها الكاتب أو الشاعر فالشخصية التاريخية "محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحاً جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة"⁽¹⁾.

واستدعاء الشخصيات التاريخية يكسب الشاعر وتجربته "غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي وأخيراً تكتسب شمولاً وكلية بتحريها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكل وفي المطلق"⁽²⁾.

وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية موقعة ذي قار التي انتصر فيها العرب على الفرس انتصاراً ساحقاً في قصائدهم ذات التجربة الشعورية التي تموج بكل معاني الفخر والحماسة، في إنتاج خطاب شعري قوي يبرز مدى قوة الشاعر وقومه واعتداده بنفسه كما في قول الشاعر يحيى بن منصور الذهلي (من الطويل) :

لَنَا وَقَعَةٌ بِالْحِنُومِ مَا اعْتَدَّ مِثْلَهَا قَبَائِلَ قَحْطَانٍ وَلَا مَن تَنْزَرًا
ضَرَبْنَا أَبَا سَاسَانَ كِسْرَى وَجُنْدَهُ وَقَدْ كَانَ ذَا شَغْبٍ عَلَى النَّاسِ أَضْعَفًا
قَرِينَاهُمْ الْخَطِيئِي حَتَّى كَأَنَّنا نَسُوقُ بِذَيْقَرٍ نَعَامًا مُنْفَرًا⁽³⁾

لقد استحضر الشاعر موقعة ذي قار في نصه وما كان للعرب فيها من نصر مؤزر في بناء خطاب شعري يتحدث فيه عن فخره وحماسته واعتداده بقومه، وقد استحضر الشاعر أيضاً شخصية تاريخية في نصه شخصية ملك الفرس كسرى الذي أدلوه فإذا هزموا وأدلوأ أقوى الملوك في ذلك الوقت فهم على من دونه أقوى وأقدر .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر الأعشى (من الطويل) :

(1) البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (ص194).

(2) زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (ص17).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص101).

وراكبها، يوم اللقاء، وقلت
مقدمة الهامز حتى توت
أشد إذا خام الكماء من التي
وقد بذخت فرسائها وأدلت
وهاجت علينا غهبوة فتجالت
وقد رفعت رياتهم فاستقلت
من البيض أمثال النجوم تدلت
شآبيب موت، أسبلت فاستهلت⁽¹⁾

فقد استحضر الشاعر موقعة ذي قار والنصر المؤزر الذي حققه العرب على الفرس واصفاً قوة الفرس التي أدلها العرب متمثلة باستحضر شخصية الهامز القوية ملك الملوك، وهو بهذا التناص التاريخي، واستحضاره الشخصيات التاريخية المواقبة للحدث، يمنح النص قوة ودلالة كبيرة تجمع في طياتها معاني القوة والعزة والأنفة، ويوسع فضاءات النص .

ومن الأحداث التاريخية التي استخدمها الشعراء في خطاباتهم الشعرية موقعة صفين، كما في قول الشاعر عمرو بن العاصي (من الطويل) :

بصقين يوماً شاب منها الذوائب
من البحر لُجٍّ موجة متراكب
سحاب خريف زعزعة الجنائب
عليا فقلنا بل نرى أن نضارب
وطرنا إليهم والسيوف قواضب
أبيننا عليهم أن تزول المناكب⁽²⁾

فدى لبنى ذهل بن شيبان ناقتي
هم صربوا بالحنو، حنو فراقر
فأله عينا من رأى من عصابة
أتننا من البطحاء يبرق بيضاها
فشاروا وثرنا، والمنيّة بيننا
نحاسيهم كأساً من الموت مرة
بأيديهم البيض الخفاف، وفوقهم
فمر على الهامز وسط بيوتنا

ولو شهدت جملٌ مقامي وموقفي
غداة أتى أهل العراق كأنهم
وجئنا إليهم في الحديد كأننا
فقالوا نرى من رأينا أن تبايعوا
فطارت إلينا بالرماح كماتهم
فلما أرادوا أن يقوموا مقامنا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص157).

(2) المرجع السابق ، ص199.

لقد أراد الشاعر إبراز قوة فريقه من خلال نصه الشعري الحافل بكل أنواع السلاح من خلال ذكره هذه الموقعة التي دارت رحاها بين المسلمين بعد فتنة كبرى بينهم فقد كان الشاعر على رأس جيش كبير خرج من الشام لملاقاة جيش العراق، وهو في نصه يبرز معالم القوة للفريقين من كثرة العدد والعدة، مما أكسب النص ثراء لغوياً من خلال هذا التناسل ومن خلال الألفاظ المستعملة ذات الأصوات الشديدة التي تركت للمتلقى استحضر جو المعركة وتخيّلها .

ومن الأحداث التاريخية أيضاً التي استعملها الشعراء في تكوين خطاب شعري قوي موقعة بدر التي كان للأنصار دور كبير فيها، كما في قول الشاعر النعمان بن بشير الأنصاري (من الطويل) :

مُعَاوِيَ إِنْ لَا تُعْطِنَا الْحَقَّ تَعْتَرِفْ	لِحَيِّ الْأَزْدِ مَشْدُوداً عَلَيْهَا الْعَمَائِمُ
أَيْشْتُمُنَا عَبْدُ الْأَرَاقِمِ ضَالَّةً	وَمَاذَا الَّذِي يُجْدِي عَلَيْكَ الْأَرَاقِمُ
مَتَى تَلْقَ مِنَّا عُضْبَةً خَزْرَجِيَّةً	أَوْ الْأَوْسَ جَرّاً تَخْتَرِمُكَ الْخَوَارِمُ
فَإِنْ كُنْتَ لَمْ تَشْهَدْ بِبَدْرٍ وَقِيَعَةً	أَذَلَّتْ قُرَيْشاً وَالْأَنْصُوفُ رَوَاغِمُ
فَسَائِلِ بِنَا حَيِّي لُوَيْيَ بْنِ غَالِبِ	وَأَنْتَ بِمَا يَخْفَى مِنَ الْأَمْرِ عَالِمُ
أَلَمْ تَبْتَدِرْكُمْ يَوْمَ بَدْرٍ سَيُوفُنَا	وَلِيَاكَ عَمَّا نَابَ قَوْمَكَ نَائِمُ؟
ضَرَبْنَاكُمْ حَتَّى تَخَاذَلَ جَمْعُكُمْ	وَطَارَتْ أَكْفٌ فَيَكُمُ وَجَمَاجِمُ ⁽¹⁾

فقد توافق أن هجا الأخطل الأنصار في خلافة معاوية، فانبى الشاعر يزود عن حياض قومه مطالباً الخليفة بإنصافهم، وبدأ يستحضر قوة قومه وعزتهم وشرفهم من خلال استحضر معركة بدر الكبرى وما كان للأنصار من دور كبير فيها وفي نصرة الإسلام والمسلمين .

التناسل الأدبي

يأتي التناسل مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر معززاً ومكثفاً دلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء من خلال قصائدهم، فالاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معاني فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل والتحليل .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص241).

فالأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غرارهِ وتطويرهِ . فالمرورُث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة، لقرية من الذات المبدعة، والتصاقه بوجودانها، ومعايشته لظروفها، لقد وجد الشاعر كثيراً من ملامح تجاربه في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم الفكرة أو القضية التي يريد التعبير عنها وتحويلها بما ينسجم مع مواقفه وهنا تكمن براعة المبدع وقوته ⁽¹⁾ حيث يعمد الشاعر إلى "التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية وفي إكسابه طابعاً درامياً معبراً عن موقف جديد"⁽²⁾، هذه المواقف المعبرة من خلال تجربة الشاعر وإحيائه الماضي، مسقطاً عليه انفعالاته بكل أبعاد الواقع والوجدان جعلت من "الموروث الأدبي أداة معرفية طيبة في يد الشاعر المعاصر ينسرب بجذوره الدلالية في أعماق تجاربه، ويشكل عنواناً لأفكاره وتصوراتهِ وانفعالاتهِ"⁽³⁾. وهذه النصوص تكون واضحة في بنية النص الجديد، متعلقة معه، وقد "يعيد الشاعر إنتاجها دونما جهد شعري ليذيقها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلاً آخر يزيدُها حسية وبهاء"⁽⁴⁾. ومن الأبيات التي تعالقت بعضها ببعض في نصوص شعراء الحماسة الشجرية قول لقيط بن يَعمَر الإيادي (من البسيط) :

لَا مُتْرَفًا إِنْ رَخَاءِ الْعَيْشِ سَاعَدَهُ وَلَا إِذَا عَضَّ مَكْرُوهٌ بِهِ خَشَعًا ⁽⁵⁾

فالشاعر يمدح أبناء قومه ، فهم غير مترفين مغرورين، إن كان رخاء العيش حالتهم، وهم أيضا لا يجزعون إذا حلت النوائب بدارهم، وهو معنى جديد لم يتطرق إليه الشعراء من قبل ولكن تعالق هذا البيت بقصائد شتى، حيث تأثر الشعراء بهذا البيت فاستعملوه في قصائدهم وهو ما يدلُّ أن نصوصهم مكونة من نصوص سابقة، ومن الشعراء الذين تأثروا بهذا البيت قول الشاعر كعب بن زهير (من البسيط) :

(1) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص271).

(2) عيد ، لغة الشعر (ص 238 .)

(3) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص271).

(4) العلاق ، الشعر والتلقي (ص131).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص354).

لا يَفْرَحُونَ إِذَا نَأَلْتِ رِمَاحَهُمْ قَوْمًا وَلَيْسُوا مَجَازِيعًا إِذَا نِيلُوا (1)

وقول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

لا فَرِحُ إِنِ أَصَابُوا مِنْ عَدُوِّهِمْ وَإِنْ أَصِيبُوا فَلَا خُورٌ وَلَا جُرْعُ (2)

وقول الشاعر الأحمص (من الطويل) :

لقد عَجَمْتُ مِنِّي الحَوَادِثُ مَا جَدًّا صَبُورًا عَلَى غَمَّاءِ تِلْكَ البَلَابِلِ

إِذَا سُرَّ لَمْ يَفْرَحْ وَلَيْسَ لِنَكْبَةِ أَلَمْتُ بِهِ بالخَاشِعِ المُنْضَائِلِ (3)

وقد تأثر أيضاً الشاعر كُثَيْر عزة بهذا القول فقال (من الطويل) :

هو المرءُ لا يُبْدِي أَسَىً عَن مُصِيبَةٍ وَلَا فَرِحًا يَوْمًا إِذَا النَفْسُ سُرَّتِ

قَلِيلُ الأَلْيَا حَافِظٌ لِيَمِينِهِ وَإِنْ بَدَرَتْ مِنْهُ الأَلْيَةُ بَرَّتِ (4)

ومن النصوص التي جاء بها تناص في حماسة ابن الشجري قول الشاعر محمد بن عبد الملك

الفقعسي في تذكر محبوبته المرتحلة (من الطويل) :

وَإِنَّ شِفَائِي نَظْرَةٌ لَوْ نَظَرْتُهَا إِلَى أَجْدٍ وَالْحَزَّتَانِ قَرِيبُ (5)

حيث جاء هذا النص متأثراً بنص امرئ القيس السابق عليه عندما قال (من الطويل) :

وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ لَوْ سَفَحْتُهَا وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعْوَلِ (6)

ومما جاء أيضاً في الحماسة الشجرية من تناص بين الشعراء قول بشار بن برد (من الطويل) :

إِذَا ادَّخَرَ المَالُ البَخِيلُ فَإِنَّمَا دَخَّائِرُهُمْ خَطِيئَةٌ وَدُرُوعُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص352).

(2) المرجع السابق، ص353.

(3) المرجع نفسه ، ص353.

(4) المرجع نفسه ، ص354.

(5) المرجع نفسه ، ص566.

(6) امرؤ القيس ، الديوان (ص111).

وَبِيضُ بِهَا مِسْكٌ لِمَسِّ أَكْفِهِمْ عَلَى أَنَّهَا رِيحُ الدِّمَاءِ تَضَوُّعٌ⁽¹⁾
فقد تأثر بشار بابن المعتز في قوله (من الطويل) :

مُلُوكٌ إِذَا خَاضُوا الوَعَى فَسُيُوفُهُمْ مَقَابِضُهَا مِسْكٌ وَسَائِرُهَا دَمٌ⁽²⁾
ومما جاء أيضاً من هذا الباب قول الشاعر ابن المعتز (من الطويل) :

وَعَمَّ لِسَمَاءِ النَّقْعِ حَتَّى كَانَتْهُ دُخَانٌ وَأَطْرَافُ الرِّمَاحِ شَرَارٌ⁽³⁾
حيث شكل الشاعر بشار بن برد خطابه الشعري المتحدث عن الفخر والحماسة بالاستعانة ببيت الشعر السابق في قوله (من الطويل) :

كَأَنَّ مَنَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ⁽⁴⁾
لقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى التناسل في تشكيل خطاباتهم الشعرية، الشيء الذي وسع فضاءات النص وعمق دلالات القصائد .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص394).

(2) المرجع السابق ، ص395.

(3) المرجع نفسه ، ص794.

(4) المرجع نفسه ، ص394.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين، الحمد لله الذي منَّ عليَّ بإنهاء هذا البحث الموسوم بـ "الحماسة الشجرية دراسة أسلوبية" تتبع فيه نصوص الحماسة الشجرية وفق مقتضيات التحليل الأسلوبي، من خلال مستوياته، نقبت من خلال هذا المنهج عن مكامن الجمال في النصوص الشعرية، وحلقت في فضاء التجارب الشعورية المختلفة لشعراء الحماسة الشجرية فاستجليت مدلولاتها، وقاربتها أسلوبياً وفق هذا المنهج الاجرائي، وقد ضمَّ هذا البحث مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول تم تفصيل عناوينها الرئيسية والفرعية في مقدمة هذا البحث، حيث أعانني الله عز وجل على تناولها كما ذكرتها، وبعد رحلة القراءة والتتقيب عن معالم الجمال في حماسة ابن الشجري وكتابة هذا البحث الذي أرجو أن أكون وُفقت في كتابته، توصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية :

النتائج

1. تعدُّ الحماسة الشجرية أحد أهم المصادر التاريخية للشعر العربي حتى سنة (542هـ)، حيث كانت مصدراً هاماً للشعر الجاهلي، والإسلامي والأموي وفترة طويلة من العصر العباسي .
2. اهتمام مؤلفها بجمع الكثير من شعر الشعراء المعاصرين له، بخلاف باقي الحماسات .
3. التقسيمات الجدية التي ابتكرها ابن الشجري في تقسيم أبواب حماسته، مخالفاً بذلك مَنْ سبقوه في الحماسات الأخرى .
4. تضم حماسة ابن الشجري بين دفتيها عدداً لا بأس به من أشعار علماء النحو واللغة والكثير من الأشعار لشعراء مغمورين .
5. اهتم ابن الشجري في مصنفه بعزو الأبيات إلى أصحابها في الغالب، وذكر الشعراء السابقين لمعان جديدة، وذكر الشعراء الذين تأثروا بهذه المعاني .
6. عرف العرب القدماء الأسلوب واستعملوه في مؤلفاتهم وكانت نشأته قبل القرن الثاني الهجري.
7. سعى شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطاباتهم الأدبية إلى استخدام البحور الخليلية الطويلة أكثر من غيرها من البحور، حيث كان للبحر الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر

حضور متميز على صفحات الحماسة الشجرية و كان للبحور الهزج، والرمل، والمديد أقل نسبة حضور .

8. الغياب التام للبحور، المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك عن مادة الحماسة الشجرية .

9. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الحروف المجهورة رويًا لقصائدهم بصورة مطلقة تقريباً .

10. شيوع حروف الذلاقة في روي حماسيات ابن الشجري والحروف المذلفة هي : الباء والراء والفاء واللام والميم والنون، وهي أخف الحروف في اللغة العربية وأسهلها نطقاً وامتزاجاً بغيرها .

11. شيوع استخدام القوافي المطلقة في قصائد الحماسة الشجرية حيث بلغت نسبة استعمالها بالنسبة للقوافي المقيدة 97,5%.

12. سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام التصريح، والجناس بأنواعه، والتصدير، والتكرار بأنواعه، وحسن التقسيم، والتدوير، ولزوم ما لا يلزم، في تشكيل الموسيقى الداخلية لقصائدهم .

13. سعى شعراء الحماسة الشجرية في المستوى التركيبي إلى استعمال الجمل بكافة أنواعها من جمل اسمية وفعلية، واستعمال المشتقات كاسم الفاعل، والمفعول، وصيغ المبالغة للجمع بين الصفات الثابتة، والنمو والتصوير في الحدث .

14. لجأ شعراء الحماسة الشجرية إلى التقديم والتأخير في خطاباتهم كأحدى أهم السمات الأسلوبية في جذب المتلقي والتأثير فيه وتبنيه إلى أهمية الخطاب .

15. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، وأساليب التوكيد والشرط، والتفضيل والنفي، والحذف والإضمار، والأسلوب الساخر في بناء خطاب شعري جاد موجه للمتلقي ويهدف إلى التأثير .

16. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الحقول الدلالية للتعبير عن عواطف ومشاعر وتجارب شعورية مختلفة ومن الحقول الدلالية الواردة في الحماسة الشجرية، التي شكلت سمات

- أسلوبية بارزة حقل الطبيعة، حقل ألفاظ الحرب، حقل ألفاظ المرأة، حقل المشاعر والأحاسيس، حقل الألوان.
17. ثراء المعجم الشعري لشعراء الحماسة الشجرية ، مكنهم من التعبير عن أهدافهم من خلال مفردات كثيرة ، استعملوها بحقيقتها ، أو منزاحة انزياحا أسلوبيا .
18. سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى التشكيل الحسي في بناء صورهم الشعرية، من صور بصرية، وسمعية، شمعية، وذوقية، ولمسية، مما كان له بالغ الأثر في التأثير في المتلقي .
19. كان للصور اللونية حضور كبير في البناءات الشعرية عند شعراء الحماسة الشجرية، مما أدى إلى بروز الكثير من الألوان متعددة الدلالات، التي انزاحت دلالاتها الأصلية إلى دلالات تتعلق بالأغراض الشعرية .
20. مزج شعراء الحماسة الشجرية، بين مدركات الحواس الخمس، فيما يعرف بتراسل الحواس من أجل إبراز صورهم الشعرية، ونقل تجاربهم الشعورية للمتلقي .
21. استعان شعراء الحماسة الشجرية بالكثير من البناءات النصية في تشكيل المعمار الجمالي للنصوص سواء كان المعمار خارجياً أو داخلياً، ومن البناءات الجمالية لنصوص الحماسة الشجرية البناء التوقيعي، والبناء الدائري، والبناء التشكيلي، والبناء القصصي، والبناء الدرامي .
22. كان للتناص حضور كبير في قصائد شعراء الحماسة الشجرية، مما أدى إلى ثراء النصوص وثراء مدلولاتها، وتوسيع فضاءات النصوص الشعرية، كان للتناص الأدبي مع الشعر والتناص الديني، والتناص التاريخي، حضور مميز في قصائد شعراء الحماسة الشجرية .

التوصيات

1. توجيه الباحثين لدراسة التراث العربي القديم بالمناهج النقدية الحديثة .
2. دراسة مؤلفات ابن الشجري الأدبية الأخرى، وخاصة مختارات أشعار العرب التي لم تتناوله أية دراسة إلى الآن، حيث أن ابن الشجري مشهور نحويًا، مغمور أدبيًا ، فمعظم الباحثين يتوجهون إلى مؤلفاته النحوية .
3. توجيه عناية الباحثين إلى دراسة الحماسة الشجرية بمنهج آخر أو أداة جديدة، الذي من شأنه أن يخرج نتائج جديدة، ويستجلى معالم الجمال بطريقة أخرى .
4. إعادة تحقيق الحماسة الشجرية نظرا لقدم الطبعة المحققة ووجود بعض الأخطاء فيها .
5. إعادة النظر في تحديد الوزن العروضي لبعض القصائد .
6. حذف الحماسيات المكررة في الحماسة الشجرية الناتجة عن خلل الطباعة والخلل في تقسيمها وعدّها .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- أ. ف، ماتيسن .(1965م) . أليوت الشاعر الناقد. ترجمة : إحسان عباس .(د.ط). بيروت : المكتبة العصرية .
- أبادي ، ليلا قاسمي .(1432هـ) . الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي. مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر ، السنة 3 ، 9.83-101.
- ابن أبي عون.(د.ت) . التشبيهات . (د.ط) . جامعة كمبرج .
- ابن الأثير ، ضياء الدين . (د.ت) . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر .(د.ط) . مصر : مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .
- أحمد ، مظاهر بشير علي . (2008م) . القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة الخرطوم ، السودان.
- ابن الأحنف ، العباس .(1978م) . الديوان ، (د.ط) . بيروت : دار صادر.
- أدونيس . (1989م) . الشعرية العربية. ط2 . بيروت : دار الآداب .
- أرسطو .(د.ت) . فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .
- الأزدي ، علي بن ظافر.(د.ت) . غرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات . تحقيق : محمد زغلول سلام وآخرون.(د،ط) . القاهرة : دار المعارف .
- إسماعيل ، عز الدين . (د.ت) . المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي . (د.ط) . القاهرة : دار غريب .
- إسماعيل ، عز الدين . (2007م) . الأدب وفنونه . ط9 . القاهرة : دار الفكر العربي .
- إسماعيل ، عز الدين . (د.ت) . الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية . ط3 (د.م) . دار الفكر العربي .
- أبو أصعب ، صالح . (1979م) . الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة.(د.ط) . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- اطيمش ، محمد .(1982م) . دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر . (د.ط) . العراق : وزارة الثقافة والإعلام .

- إليوت ، ت . س . (1991م) . *في الشعر والشعراء* . ترجمة : محمد جديد . دمشق : دار كنعان .
- امرؤ القيس . (2004م) . *الديوان* . تحقيق : حسن السندوبي . ط5 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين . (1985م) . تحقيق : إبراهيم السامرائي . *نزهة الألباء في طبقات الأدباء* . ط3 . الأردن : مكتبة المنار .
- الأنصاري ، ابن هشام (د.ت) . تحقيق : محمد النواوي وآخرون . *مجموعة القواعد العربية* . (د.ط) . بيروت : دار اليوسف .
- الأنطاكي ، محمد . (د.ت) . *المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها* . ط3 . بيروت : دار الشرق العربي .
- أنيس ، إبراهيم . (1952م) . *موسيقى الشعر* . ط2 . القاهرة : مكتبة الأنجلو .
- أنيس ، إبراهيم . (1965م) . *في اللهجات العربية* . ط3 . القاهرة : مكتبة الأنجلو .
- أنيس ، إبراهيم . (1971م) . *الأصوات اللغوية* . ط4 . القاهرة : مكتبة الأنجلو .
- أيوب ، محمد . (2001م) . *الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة* . ط1 . القاهرة : سندباد للنشر والتوزيع .
- البخاري ، أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري . (1422هـ) . *الجامع الصحيح وهو الجامع المسند المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه* . تحقيق : محمد زهير بن ناصر الناصر . ط1 . دار طوق النجاة .
- ابن برد ، بشار . (1966م) . *الديوان* . شرح : محمد الطاهر بن عاشور . (د.ط) . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .
- بركة ، فاطمة الطبال . (1993م) . *النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون* . ط1 . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .
- البستاني ، صبحي . (1986م) . *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية* . ط1 . بيروت : دار الفكر اللبناني .
- البُستي ، أبو حاتم محمد بن حبان بن أحمد بن حبان بن معاذ بن مَعْبَدَ . (1408 هـ - 1988 م) . *الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان بترتيب الأمير علاء الدين بن بلبان* . تحقيق : شعيب الأرنؤوط . ط1 . بيروت : مؤسسة الرسالة .

- البطل ، علي . (1983م) . الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها . ط 3 . بيروت : دار الأندلس .
- البغدادي ، الخطيب . (2001م) . تاريخ بغداد . تحقيق : بشار معروف . ط 1 . (د.م) : دار الغرب الإسلامي .
- البغدادي ، عبد القادر . (1984م) . خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب . ط 2 . تحقيق : عبد السلام هارون . القاهرة : مكتبة الخانجي .
- بكار ، يوسف حسين . (1982م) . بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ط 2 . بيروت : دار الأندلس .
- بلوحي ، محمد . (2004م) . الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثيّة ، مجلة التراث العربي . (95). (1-21) .
- بليث ، هنريش . (1999م) . البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص . (ترجمة محمد العمري) . (د.ط) . المغرب : أفريقيا الشرق .
- البندياري ، حسن وآخرون . (2009م) . التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر . مجلة جامعة الأزهر بغزة . سلسلة العلوم الإنسانية . 11 . (2) . 241-302 .
- بور ، زينب عرفت . (2014م) . ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي . مجلة إضاءات نقدية . السنة الرابعة . العدد 15 . (61-79) .
- البياتي ، سناء حميد . (2003م) . قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم . ط 1 . عمان : دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع .
- البيطار ، هدية جمعة . (2010م) . الصورة الشعرية عند خليل حاوي . ط 1 . أبو ظبي : هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث - دار الكتب الوطنية .
- التبريزي ، الخطيب . (1994م) . تحقيق : الحساني حسن عبد الله . الكافي في العروض والقوافي . ط 3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .
- تشيتشيرين ، أ . ف . (د.ت) . الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته . (ترجمة حياة شرارة) . (د.ط) . العراق : دار الشؤون الثقافية العامة .

- ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن الأتابكي . (1992) . النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة . ط1. بيروت: دار الكتب العلمية .
- التقازاني ، سعد الدين . (2001م) . تحقيق : عبد الحميد هنداوي . المطول شرح تلخيص المفتاح . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .
- التجزي ، محمد . (1993م) . المعجم المفصل في الأدب . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .
- الثعالبي ، (د.ت) . ثمار القلوب في المضاف والمنسوب . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (د.ط) . القاهرة : دار المعارف .
- الثعالبي . (2000م) . فقه اللغة وسر العربية . تحقيق : ياسين الأيوبي . ط2. بيروت : المكتبة العصرية .
- الجاحظ . (1965م) . الحيوان . تحقيق : عبد السلام هارون . ط2. مصر . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .
- الجبوري ، يحيى . (2008م) . الحنين والغربة في الشعر العربي . ط1. عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
- أبو جحوح ، خضر . (2010م) . البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم . رسالة ماجستير غير منشورة . الجامعة الإسلامية . غزة ، فلسطين .
- الجرجاني ، عبد القاهر . (1991م) . أسرار البلاغة . تحقيق : محمود شاكر . ط1. القاهرة : مطبعة المدني .
- الجرجاني ، عبد القاهر . (1992م) . دلائل الإعجاز . تحقيق : محمود شاكر . ط3. مصر : مطبعة المدني .
- الجرجاني ، علي بن محمد . (2007م) . التعريفات . ط1. القاهرة : شركة القدس .
- ابن جعفر ، قدامة . (د.ت) . تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي . نقد الشعر . (د.ط) . بيروت : دار الكتب العلمية .
- جعفر ، عبد الكريم راضي . (1964م) . رماد الشعر دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق . (د.ط) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- الجنابي ، أحمد نصيف . (د.ت) . في الرؤيا الشعرية المعاصرة . (د.ط) . العراق : وزارة الإعلام .

- ابن جني .(د.ت). تحقيق : حسن هندواوي ، سر صناعة الإعراب (د.ط). (د.ن). (د.م).
- جهاد ، كاظم .(1993م) . أدونيس منتحلا . دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة. (د.ط) . مصر : مكتبة مدبولي .
- ابن الجوزي ، عبد الرحمن . (1995م) . مثير العزم الساكن إلى أشرف الأماكن . ط1. الرياض : دار الراجعية .
- ابن الجوزي.(د.ت) . المنتظم في تاريخ الملوك والأمم . (د.ط) . بيروت : دار الكتب العلمية .
- الجيار ، شريف سعد . (2008م) . شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية . (د.ط) . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- جيرو ، بير . (1994م) . الأسلوبية . (ترجمة منذر عياشي) . ط2. حلب : مركز الإنماء الحضاري .
- حاوي ، إيليا .(1967م) . فن الوصف .(د.ط) . بيروت : دار الكتاب اللبناني .
- حجازي، محمود فهمي . (د.ت) . مدخل إلى علم اللغة . (د.ط) . القاهرة : دار قباء .
- الحري ، فرحان بدري . (2003م) . الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب . ط1. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- حركات ، مصطفى . (1998م) . أوزان الشعر . ط1. القاهرة : الدار الثقافية للنشر .
- حسان ، تمام .(2000م) . الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو - فقه اللغة - البلاغة (د.ط) . (د.ق) . عالم الكتب .
- الحساني ، عادل نذير . (2012م) . الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس . ط1. عمان : دار الرضوان .
- الحسن البصري ،علي بن أبي الفرج .(1999م) . الحماسة البصرية. تحقيق : عادل جمال. ط1 . القاهرة : مكتبة الخانجي .
- حسنين ، أحمد طاهر .(1983م) . المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم . مجلة فصول . 3 (2). (29-46).
- حسين ، عبد القادر .(1984م) . فن البلاغة . ط2 . بيروت : عالم الكتب .

- حمدان ، ابتسام أحمد . (1997م) . الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي . ط1 . سورية : دار القلم العربي .
- حمداي ، جميل . (2015م) . اتجاهات الأسلوبية . ط1 . (د. م) : (د. ن) .
- الحملاوي ، أحمد . (2008م) . شذا العرف في فن الصرف . (د. ط) . القاهرة : دار الفضيلة .
- حمود ، محمد . (1986م) . الحداثة في الشعر العربي المعاصر . ط1 . بيروت : دار الكتاب اللبناني .
- حمود ، نور الدين . (1986م) . تبسيط العروض . (د. ط) . تونس : الدار العربية للكتاب .
- الحموي ، ابن حجة . (1987م) . تحقيق : عصام شعيتو . خزانة الأدب وغاية الأرب . ط1 . بيروت : دار ومطبعة الهلال .
- الحموي ، ياقوت . (1993م) . معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب . تحقيق : إحسان عباس . ط1 . بيروت : دار الغرب الإسلامي .
- أبو حميدة ، محمد صلاح . (2000م) . الخطاب الشعري عند محمود درويش . ط1 . غزة : مطبعة المقداد .
- أبو حميدة ، محمد صلاح . (2006م) . دراسات في النقد الأدبي الحديث . ط1 . فلسطين : اتحاد الكتاب الفلسطينيين .
- الحنبلي ، شهاب الدين ابن العماد . (1988م) . شذرات الذهب في أخبار من ذهب . تحقيق : محمد الأرنؤوط . ط1 . دمشق : دار ابن كثير .
- حيدر ، فريد عوض . (1999م) . علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية . ط2 . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .
- ابن الخشرم ، هُدبة . (1986م) . الديوان . تحقيق : يحيى الجبوري . ط2 . الكويت : دار القلم .
- خفاجي ، محمد عبد المنعم ، و فرهود ، محمد السعدي . (1992م) . الأسلوبية والبيان العربي . ط1 . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية .
- ابن خلكان ، شمس الدين . (1977م) . وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان . تحقيق : إحسان عباس . (د. ط) . بيروت : دار صادر .
- خليل ، إبراهيم . (2010م) . مدخل إلى علم اللغة . ط1 . عمان : دار المسيرة .

- خليل ، إبراهيم .(2002 م) . *في النقد والنقد الألسني* . (د.ط) . عمان : منشورات أمانة عمان الكبرى .
- الخليلي ، مها روجي . (2007م) . *الحنين والغربة في الشعر الأندلسي* . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة النجاح الوطنية : فلسطين .
- داود ، عشتار . (2007م) . *الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل* . ط1 عمان : دار مجدلاوي .
- دخية ، فاطمة .(2012م) . *قراءة في جماليات النص القديم* . مجلة كلية الآداب واللغات . جامعة محمد خيضر . الجزائر . العددان 10 ، 11 . 101-134 .
- درويش ، أحمد . (1984م) . *الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه* . مجلة *فصول* . 5(1) . (60-68) .
- درويش ، أحمد .(1998م) . *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث* (د.ط) . القاهرة : دار غريب .
- الدسوقي ، محمد السيد أحمد .(2008م) . *جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة دراسة في لسانية النص الأدبي* . ط1 . الإسكندرية : العلم والإيمان للنشر والتوزيع .
- ابن الدمينية ، عبد الله . (د.ت) . *الديوان* . تحقيق : أحمد النفاخ . (د.ط) . القاهرة : مطبعة المدني .
- دي سوسير ، فردينان . (1986م) . *محاضرات في الألسنية العامة* . (ترجمة يوسف غازي وآخرون) . (د.ط) . الجزائر : المؤسسة الجزائرية للطباعة .
- دياب ، محمد حافظ . (1985م) . *جماليات اللون في القصيدة العربية* . مجلة *فصول* . 5(2) . (40-54) .
- أبو ديب ، كمال .(1974م) . *في البنية الإيقاعية للشعر العربي* . ط1 . بيروت : دار العلم للملايين .
- ابن ذريل ، عدنان . (2006م) . *اللغة والأسلوب* . ط2 ، الأردن . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
- ابن ذريل ، عدنان .(2000م) . *النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق* . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب .
- الذهبي ، شمس الدين . (1985م) . *تحقيق : شعيب الأرئؤوط ، وآخرون* . *سير أعلام النبلاء* . ط1 . بيروت : مؤسسة الرسالة .

- الرازي ، محمد بن أبي بكر . (د.ت) . مختار الصحاح . (د.ط) ، (د.م) : دار المنار .
- راضي ، عبد الحكيم . (2003م) . نظرية اللغة في النقد العربي . ط1 . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة .
- ربابعة ، موسى . (2008م) . جماليات الأسلوب والتلقي . ط2 . عمان : دار جرير .
- ربابعة ، موسى . (1990م) . التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية . مجلة جامعة مؤتة الأردن . 5 (1) .
- ربابعة ، موسى . (1998م) . قراءة في النص الشعري الجاهلي . (د.ط) . عمان : دار الكندي .
- ربابعة ، موسى . (2993م) . الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها . ط1 . الأردن : دار الكندي .
- الرشود ، خيرات حمد . (2011م) . شعر المرقشيين دراسة أسلوبية . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة آل البيت . الأردن .
- الرواشدة ، سامح . (1995م) . قصيدة إسماعيل لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته . مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية . الجامعة الأردنية . الأردن . مجلد 30 ، (3) . 3787-3810 .
- ريد ، هيرت . (1987م) . تربية التذوق الفني . ترجمة: يوسف ميخائيل سعد . (د.ط) . دمشق : دار الشؤون الثقافية العامة .
- ريفاتير ، ميكائيل . (1993م) . معايير تحليل الأسلوب . ترجمة : حميد لحمداني . ط1 . الدار البيضاء : منشورات دراسات سال .
- زايد ، علي عشري ، (2002م) ، عن بناء القصيدة العربية ، ط4 ، القاهرة ، مطبعة ابن سينا .
- زايد ، علي عشري . (2005م) . استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . (د.ط) . القاهرة : دار غريب .
- الزبيدي ، مرشد . (1994م) . بناء القصيدة الفنية في النقد العربي القديم والمعاصر . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- الزرزوموني ، إبراهيم أمين . (2000م) . الصورة الفنية في شعر علي الجارم . (د.ط) . القاهرة : دار قباء .
- الزركلي ، خير الدين . (2002م) . الأعلام . ط15 . بيروت : دار العلم للملايين .

- الزمخشري ، محمود بن عمر . (1992م) . ربيع الأبرار ونصوص الأخبار . تحقيق : عبد الأمير مهنا . ط1 . بيروت : مؤسسة الأعلمي .
- الزواهرة ، ظاهر محمد . (2003م) . التناص في الشعر العربي المعاصر . ط1 . عمان : دار الحامد .
- الزيود ، عبد الباسط محمد . (2007م) . دلالات الانزياح في قصيدة الصقر لأدونيس . مجلة جامعة دمشق . مجلد 23 . العدد الأول .
- السامرائي ، إبراهيم . (د.ت) . في لغة الشعر . (د.ط) . عمان : دار الفكر .
- ساندريس ، فيلي . (2003م) . نحو نظرية أسلوبية لسانية . (ترجمة خالد محمود جمعة) . ط1 . دمشق : دار الفكر .
- السبكي ، بهاء الدين . (2001م) . عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح . ط1 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- السد ، نور الدين . (1997م) . الأسلوبية وتحليل الخطاب (د.ط) . الجزائر : دار هومة .
- السعدني ، مصطفى . (1977م) . المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية . (د.ط) الاسكندرية : منشأة المعارف .
- السعدي ، قرفي . (2010م) . البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة قاصدي . الجزائر .
- السعران ، محمود ، (د.ت) ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي (د.ط) ، بيروت : دار النهضة العربية .
- سلدن ، رمان . (1998م) . النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة : جابر عصفور (د.ط) . القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع .
- سليمان ، فتح الله أحمد . (2004م) . الأسلوبية . (د.ط) . القاهرة : مكتبة الآداب .
- سيبويه ، عمرو بن عثمان . (1988م) . الكتاب ، تحقيق : عبد السلام هارون . ط3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .
- السيوطي ، جلال الدين . (1979م) . بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . ط2 . دمشق : دار الفكر .

- ابن الشجري ، هبة الله . (1970م) . الحماسة الشجرية . تحقيق : عبد المعين الملوحي ، وآخرين . (د.ط) . دمشق : منشورات وزارة الثقافة .
- الشريف المرتضى ، علي بن الحسين . (1955م) . طيف الخيال . ط1 . تحقيق : محمد سيد الكيلاني . مصر : مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي .
- أبو شريفة ، عبد القادر وآخرون . (2008م) . مدخل إلى تحليل النص الأدبي . ط4 . عمان : دار الفكر .
- شكري ، غالي . (1991م) . شعرنا الحديث إلى أين . ط1 . بيروت : دار الشروق .
- الشكعة ، مصطفى . (1999م) . مناهج التأليف عند العلماء العرب . ط12 . بيروت : دار العلم للملايين .
- شكيب ، مصطفى . (د،ت) . علم النفس الألوان التأثيرات النفسية للألوان . (د،ط) . (د،م) . (د،ن) . شلبي ، طارق سعد . (د،ت) . في صحبة النص . (د،ط) . القاهرة : دار البراق .
- أبو شوارب، مصطفى . (2005م) . جماليات النص الشعري . ط1 . مصر : دار الوفاء .
- الشيبياني ، كوثر . (2011م) . لغة الشعر في ديوان الأصمعيات . (رسالة دكتوراه غير منشورة) . جامعة الكوفة . العراق .
- ابن الشيخ ، جمال الدين . (1996م) . الشعرية العربية . ترجمة : مبارك حنون وآخرين . ط1 . المغرب : دار توبيقال للنشر .
- صالح ، بشرى موسى . (1994م) . الصورة الفنية في النقد العربي الحديث . ط1 . بيروت : المركز الثقافي العربي .
- الصالح ، صبحي . (2009م) . دراسات في فقه اللغة . ط3 . بيروت : دار العلم للملايين .
- الصائغ ، وجدان عبد الإله . (1997م) . الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة . ط1 . بيروت : دار مكتبة الحياة .
- صبح ، علي . (1996م) . البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر . ط2 . مصر : المكتبة الأزهرية للتراث .
- الصغير ، محمد فتح الله . (2008م) . الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية . ط1 . الأردن : عالم الكتب الحديث .

- الضالع ، محمد صالح . (2002م) . الأسلوبية الصوتية . (د.ط) . القاهرة : دار غريب .
- ضيف ، شوقي . (د.ت) . عصر الدول والإمارات الجزيرة العربية - العراق - إيران . ط 2 . القاهرة : دار المعارف .
- ابن طباطبا ، محمد أحمد . (1982م) . تحقيق : عباس عبد الساتر . عيار الشعر . ط 1 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- الطرابلسي ، محمد الهادي . (1996م) . خصائص الأسلوب في الشوقيات . (د.ط) . (د.م) : المجلس الأعلى للثقافة .
- الطيب ، عبد الله . (1989م) . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . ط 2 . الكويت : دار الآثار الإسلامية .
- الطيب ، عبد الله . (1977م) . الطبيعة عند المتنبي . (د.ط) . العراق : وزارة الإعلام .
- العاكوب ، عيسى علي . (2000م) . موسيقا الشعر العربي . ط 2 . دمشق : دار الفكر .
- العامري ، حميد أحمد . (1996م) . التقديم والتأخير في القرآن الكريم . (د.ط) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- عباس ، حسن . (1998م) . خصائص الحروف العربية ومعانيها . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب .
- العباسي ، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد . (د.ت) . شرح شواهد التلخيص . (د.ط) . (د.م) . (د.ن) .
- العبد ، محمد . (2007م) . اللغة والإبداع الأدبي . ط 2 . القاهرة : مكتبة دار المعرفة .
- عبد البديع ، لطفي . (1989م) . التركيب اللغوي للأدب . (د.ط) . الرياض : دار المريخ للنشر .
- عبد الجواد ، إبراهيم عبد الله . (1996م) . الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث . ط 1 . عمان : الأعلام الهادفة للنشر والتوزيع .
- عبد الدايم ، صابر . (1993م) . موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور . ط 3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .
- عبد القادر ، حامد . (1949م) . دراسات في علم النفس الأدبي . (د.ط) . القاهرة : المطبعة النموذجية .

- عبد اللطيف ، محمد حماسة . (1999م) . البناء العروضي للقصيدة العربية . ط1. القاهرة : دار الشروق.
- عبد الله ، محمد حسن . (1981م) . الصورة والبناء الشعري . (د.ط) . مصر : دار المعارف .
- عبد المطلب ، محمد . (1995م) . جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم . ط1 . مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان .
- عبد المطلب ، محمد . (1994م) . البلاغة والأسلوبية . ط1. القاهرة : دار نوبار للطباعة.
- عبد المطلب ، محمد . (1997م) . البلاغة العربية قراءة أخرى . ط1. مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان .
- عبد المطلب ، محمد . (1997م) . هكذا تكلم النص . ط1. مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- عبدون ، عبد الحكيم . (2001م) . الموسيقى الشافية للبحور الصافية . ط1. القاهرة : العربي للنشر والتوزيع .
- العبيدي ، محمد بن عبد الرحمن . (1972م) . التنكرة السعدية في الأشعار العربية . تحقيق : عبد الله الجبوري . (د.ط) . بغداد : مطابع النعمان .
- عتيق ، عبد العزيز . (1985م) . علم العروض والقافية . (د.ط) . بيروت : دار النهضة العربية .
- أبو العدوس ، يوسف . (1999م) . البلاغة و الأسلوبية مقدمات عامة . ط1. الأردن : الأهلية للنشر والتوزيع.
- أبو العدوس ، يوسف . (2010م) . الأسلوبية الرؤية التطبيق . ط2 . عمان : دار المسيرة.
- عساف ، ساسين سيمون . (1985م) . الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . ط1 بيروت : دار مارون عبود .
- عصفور ، جابر . (1992م) . الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي . ط3. بيروت : المركز الثقافي العربي .
- عطية ، محسن علي . (2007م) . الأساليب النحوية عرض وتطبيق . ط1. الأردن : دار المناهج للنشر والتوزيع .
- العف ، عبد الخالق . (2000م) . التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر . ط1. فلسطين : وزارة الثقافة .

- العف ، عبد الخالق . (2010م) . دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم . (د.ط) . غزة : رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين .
- العقاد ، عباس محمود . (1995م) . اللغة الشاعرة . (د.ط) . القاهرة : دار نهضة مصر .
- العقاد ، عباس محمود . (2013م) . ابن الرومي حياته من شعره . (د.ط) . القاهرة : مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة .
- عكاشة ، محمود . (2005م) . لغة الخطاب السياسي . دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال . (د.ط) . مصر : دار النشر للجامعات .
- عكاوي ، إنعام . (1996م) . المعجم المفصل في علوم البلاغة . ط2 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- العلاق ، علي جعفر . (1997م) . الشعر والتلقي دراسات نقدية . ط1 . عمان : دار الشروق .
- علوان ، محمد شعبان وآخرون . (2014م) . من بلاغة القرآن . ط6 . (دن) . (د.م) .
- علوش ، سعيد . (1985م) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ط1 . بيروت : دار الكتاب اللبناني .
- علي ، أسعد أحمد . (1985م) . تهذيب المقدمة اللغوية للعلالي . ط3 . دمشق : دار السؤال للطباعة والنشر .
- علي ، عبد الرضا . (1989م) . العروض والقافية . (د.ط) . الموصل : مطبعة دار الكتب للطباعة .
- علي ، عبد الرضا . (1997م) . موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه . ط1 . الأردن : دار الشروق .
- أبو علي ، نبيل . (1999م) . عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية . ط1 . القدس : اتحاد الكتاب الفلسطينيين .
- أبو علي ، نبيل . (2021م) . البحث الأدبي واللغوي طبيعته - مناهجه - إجراءاته . (ط3) . غزة : مكتبة المركز الدولي .
- عمر ، أحمد مختار . (1998م) . علم الدلالة . ط5 . القاهرة : عالم الكتب .
- عودة ، ميس خليل . (2010م) . تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي . ط1 . عمان : دار جليس الزمان .

- عياد ، شكري . (1996م) . اتجاهات البحث الأسلوبية . ط2 . القاهرة : أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .
- عياد ، شكري محمد . (1996م) . مدخل إلى علم الأسلوب . ط3 . القاهرة : مطبعة أصدقاء الكتاب .
- عياشي ، منذر . (1990م) . مقالات في الأسلوبية . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب .
- عيد ، رجاء . (د.ت) . القول الشعري منظورات معاصرة . (د.ط) . منشأة المعارف : الإسكندرية .
- عيد ، رجاء . (د.ت) . لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر . (د.ط) . الإسكندرية : منشأة المعارف .
- الغذامي ، عبد الله . (1998م) . الخطية والتكفير من البنيوية إلى التشرحية . ط4 . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- غراب ، سعيد أحمد . (2009م) . السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين دراسة وتحليل ونقد . ط1 . مصر : دار العلم والإيمان .
- غريب، روز . (1971م) . تمهيد في النقد الحديث . (د.ط) . بيروت : دار المكشوف .
- الغنيم ، إبراهيم عبد الرحمن . (1996م) . الصورة الفنية في الشعر العربي . ط1 . السعودية : الشركة العربية للنشر .
- غنيم ، كمال . (2008م) . علم الوصول الجميل . ط1 . فلسطين : أكاديمية الإبداع .
- غنيم ، كمال أحمد . (2009م) . الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد . ط3 . فلسطين : أكاديمية الإبداع .
- الفاربي ، أبو نصر . (د.ت) . تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة وآخرين . الموسيقى الكبير ، (د.ط) ، القاهرة : دار الكتاب العربي .
- فرج العقدة ، فتحية محمود . (1997م) . التحليل النقدي للشعر بين المجالات الأسلوبية واللغوية والبلاغية . (د.ط) . القاهرة : دار الزهراء للنشر .
- فضل ، صلاح . (1998م) . علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته . ط1 . القاهرة : دار الشروق .
- فضل ، صلاح . (1998م) . نظرية البنائية في النقد الأدبي . ط1 . القاهرة : دار الشروق .
- لفل ، محمد عبدو . (2913م) . في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق . (د.ط) دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب .

- فندريس، ج .(د.ت) . اللغة ، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ، وآخرون . (د.ط) . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .
- الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب .(2000م) . تحقيق : محمد المصري . *البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة* . ط1. دمشق : دار سعد الدين .
- آل قاسم، صباح .(1430هـ) . *أساليب الوصف والتصوير في ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح عبد الصبور* . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة الملك سعود ،السعودية .
- القالبي ، أبو علي . (د.ت) . *الأمالي* .(د.ط) . بيروت : دار الكتب العلمية .
- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم . (1973م) . تحقيق : السيد أحمد صقر . *تأويل مشكل القرآن* . ط2 . القاهرة : دار التراث .
- القرشي ،عباس بن محمد . (1995م) . تحقيق : خير الدين قبلاوي . *حماسة القرشي* .(د.ط) دمشق : منشورات وزارة الثقافة .
- القرطاجني ، حازم .(د.ت) . تحقيق :محمد الحبيب . *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* .(د.ط) .(د.م) : دار الغرب الإسلامي .
- القصيري ، فيصل صالح . (2006 م) . *بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة* .ط1. عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
- القيرواني ، الحسن بن رشيق . (2001م) . تحقيق : محمد عبد القادر عطا . *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .
- القيسي ، نوري حمودي .(1970م) . *الطبيعة في العصر الجاهلي* . ط1 . بيروت : دار الإرشاد .
- القيسي ، نوري حمودي .(1964م) . *الفروسية في الشعر الجاهلي* . ط1. بغداد : مكتبة النهضة .
- كاصد ، سلمان .(د.ت) . *عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية* .(د.ط) .الأردن : دار الكندي .
- كبابه ، وحيد صبحي .(1999م) . *الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس* . (د.ط) ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب .
- الكبيسي ، عمران . (1982 م) . *لغة الشعر العراقي المعاصر* . (د.ط) . الكويت : وكالة المطبوعات .

- ابن كثير ،اسماعيل بن عمر . (1998م) . *البداية والنهاية* . ط1 . مصر : دار هجر .
- كريستيفا ، جوليا . (1997م) . *علم النص* . ترجمة : فريد الزاهي . ط2 . المغرب : دار توبيقال للنشر .
- كساب ، جودت . (2011م) . *الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات* . ط1 . الأردن : دار اليازوري .
- الكوفي ،أحمد بن أعثم . (1991م) . *الفتوح* . تحقيق : علي شيري . ط1 . بيروت : دار الأضواء .
- كوهين ، جان . (1986م) . *بنية اللغة الشعرية* ، ترجمة ، محمد الولي وآخرين .(د.ط) . المغرب : دار توبيقال .
- كوين ، جون . (1990م) . *بناء لغة الشعر* . ترجمة : أحمد درويش . (د.ط) . مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة .
- لاينز ، جون . (1987م) . *اللغة والمعنى والسياق* . ترجمة : عباس صادق الوهاب .(د.ط) . العراق : دار الشؤون الثقافية العامة .
- لويس ، سيسل دي . (1982م) . *الصورة الشعرية* . ترجمة : أحمد الجناحي وآخرين . (د.ط) . العراق : وزارة الثقافة .
- محمد ، حمد سعد . (2002م) . *في علم الدلالة* . ط1 . القاهرة : مكتبة الزهراء .
- محمد ، فورار . (2006م) . *بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام* . رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة منتوري . قسنطينة : الجزائر .
- المخزومي ، مهدي . (1986م) . *في النحو العربي نقد وتوجيه* . ط2 . بيروت : دار الرائد العربي .
- مراد ، يوسف ، (1978م) ، *مبادئ علم النفس العام* ، ط7 ، القاهرة : دار المعارف .
- المرزباني ،محمد بن عمران . (2005م) . تحقيق : فاروق اسليم . معجم الشعراء . ط1 . بيروت : دار صادر .
- المرزوقي ،أحمد بن محمد . (2003م) . *شرح ديوان الحماسة* . ط1 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- المسدي ، عبد السلام . (1982م) . *الأسلوبية والأسلوب* . ط3 . ليبيا : الدار العربية للكتاب .
- مصلوح ، سعد . (1992م) . *الأسلوب دراسة لغوية إحصائية* . ط3 . القاهرة : عالم الكتب .

- مصلوح ، سعد . (1993م) . في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية . ط1 . مصر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية .
- مطر ، هادي عطية . (1986م) . الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين ط1. بيروت : عالم الكتب .
- مفتاح ، محمد . (1992م) . تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص . ط3 . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .
- مكرسي ، مونية . (2010م) . التفكير الأسلوبية عند ريفاتير . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة الحاج لخضر : الجزائر .
- مكليس ، أرشيبالد . (1963م) . الشعر والتجربة . ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي . (د.ط) سوريا : دار اليقظة العربية .
- الملائكة ، نازك . (1967م) . قضايا الشعر المعاصر . ط3. (د.ن) . منشورات مكتبة دار النهضة .
- ابن الملوح ، قيس . (1999م) . الديوان . تحقيق : يسري عبد الغني . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم . (1999م) . لسان العرب . ط3. بيروت : دار إحياء التراث العربي .
- ابن منقذ ، أسامة . (د.ت) . تحقيق : أحمد بدوي وآخرون . البديع في نقد الشعر . (د.ط) مصر : مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .
- موسى ، إبراهيم نمر . (2005م) . آفاق الرؤيا الشعرية . دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر . ط1 . فلسطين : وزارة الثقافة الفلسطينية .
- الميداني ، عبد الرحمن حسن حبنكة . (1996م) . البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها . ط1 دمشق : دار القلم .
- نادية ، مداني . (2013م) ، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة محمد خيضر ، الجزائر .
- نافع ، عبد الفتاح . (1983م) . الصورة في شعر بشار بن برد . (د.ط) . عمان : دار الفكر .

- نبوي ، عبد العزيز . (1987م) . الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه ، (د.ط) . مصر :
الصدر لخدمات الطباعة .
- النجار ، محمد عبد العزيز . (1967م) . التوضيح والتكميل لشرح ابن عقيل . (د.ط) . القاهرة :
مطبعة الفجالة .
- نصر ، عاطف . (1987م) . الرمز الشعري عند الصوفية . ط1 . بيروت : دار الأندلس .
- نهر ، هادي . (2002م) . الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها . ط1 . عمان : دار الفكر .
- نوفل ، سيد . (1945م) . شعر الطبيعة في الأدب العربي . (د.ط) . القاهرة : مطبعة مصر .
- نوفل ، يوسف ، (د.ت) ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، (د.ط) ، القاهرة : دار المعارف .
- النويهى ، محمد . (د.ت) . الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه . (د.ط) . القاهرة : الدار
القومية للطباعة والنشر .
- النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري . (1412هـ - 1991م) . صحيح مسلم . تحقيق:
محمد فؤاد عبد الباقي . ط1 . دار الغرب الإسلامي .
- الهاشمي ، السيد أحمد . (د.ت) ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع . (د.ط) . بيروت :
المكتبة العصرية .
- الهاشمي ، السيد أحمد . (د.ت) . تحقيق : حسني عبد الجليل يوسف . ميزان الذهب في صناعة
شعر العرب . (د.ط) . القاهرة : مكتبة الآداب .
- هلال ، ماهر مهدي . (1980م) . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب
(د.ط) . بغداد : دار الرشيد للنشر .
- هلال ، محمد غنيمي . (1987م) . النقد الأدبي الحديث . (د.ط) . بيروت : دار العودة .
- واصل ، عصام . (2011م) . التناسل التراثي في الشعر العربي المعاصر . ط1 . عمان : دار
غيداء .
- الوجي ، عبد الرحمن . (1989م) . الإيقاع في الشعر العربي . ط1 . (د.م) : دار الحصاد .
- الورقي ، سعيد . (1983م) . لغة الشعر الحديث . (د.ط) . القاهرة : دار المعارف .
- الوطواط ، محمد بن إبراهيم . (2008م) . غرر الخصائص الواضحة و غرر النقائص الفاضحة
تحقيق : إبراهيم شمس الدين . ط1 . بيروت : دار الكتب العلمية .

- وعد الله ، ليديا . (2005م) . *التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة* . ط1 . الأردن : دار مجدلاوي .
- الوعر ، مازن . (1994م) . *الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية* . مجلة عالم الفكر . مج 22 (4,3) . (189-137).
- اليافعي ، عبد الله بن أسعد اليمني . (1997م) . تحقيق : خليل المنصور . *مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان* . ط1 . بيروت : دار الكتب العلمية .
- اليافي ، نعيم . (1983م) . *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث* . (د.ط) . دمشق : اتحاد الكتاب العرب .
- اليافي ، نعيم . (1993م) . *أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة* (د.ط) . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- ياكسون ، رومان . (1988م) . *قضايا الشعرية* . ترجمة : محمد الولي وآخرون . ط1 . المغرب : دار توبيقال للنشر .
- ابن يحيى ، محمد . (2011م) . *السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري* . ط1 . الأردن : عالم الكتب الحديث .
- يعقوب ، إميل بديع . (1991م) . *المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر* . ط1 بيروت : دار الكتب العلمية .
- يعقوب ، إميل بديع ، وآخرون . (1987م) . *المعجم المفصل في اللغة والأدب* . ط1 . بيروت : دار العلم للملايين .
- يقطين ، سعيد . (1997م) . *الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي* . ط1 . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .
- يوسف ، حسني عبد الجليل . (1998م) . *التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي* . ط1 . القاهرة : الدار الثقافية للنشر .
- اليوسي ، الحسن . (1981م) . *زهر الأكم في الأمثال والحكم* . تحقيق : محمد حجي وآخرون ط1 . المغرب : دار الثقافة .

يونس علي . (1993م) . نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي . (د.ط) . القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب .

يونيه ، هنري . (1997م) . ثنائية الأجناس الفنية . ترجمة : معين جعفر مجد . مجلة الثقافة
الأجنبية . العدد الثالث والرابع .

الفهارس العامة

فهرس الآيات

رقم الآية	رقم الصفحة	السورة	الآية
د	105	التوبة	﴿وَقُلْ أَعْمَلُوا بِسَيْرَى اللَّهِ عَمَلِكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾
و	19	النمل	﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ﴾
314	111	التوبة	﴿إِنِ اللَّهُ آشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ﴾
314	61	النحل	﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِمْ﴾
315	4	مريم	﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي﴾

فهرس الحديث الشريف

رقم الصفحة	الحديث
315	إِنَّ الرِّزْقَ لَيَطْلُبُ العبدَ أَكْثَرَ ممَّا يَطْلُبُهُ أَجْلُهُ
315	مَا زَالَ جِبْرِيلُ يُوصِينِي بِالْجَارِ حَتَّى ظَنَنْتُ أَنَّهُ سَيُورِثُهُ
316	لَا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ لَا يَأْمَنُ جَارَهُ بَوَائِقَهُ

فهرس الأشعار

قافية الهمزة

ءُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
80	-	المتقارب	دواءُ
189	أبو نواس	البسيط	لألاءُ
123	كُثير بن عبد الرحمن	الطويل	خفاءُ
123	-	الوافر	النساءُ
ءِ			
80	عَدِيُّ بن الرعلاء	الخفيف	نَجْلاءُ
247	ابن المعتز	الوافر	الجفَاءُ
265	البحثري	الكامل	الصَّهْبَاءُ
284	-	الوافر	بالنَّبَاءِ
287	أبو عثمان الناجم	الخفيف	السَّمَاءِ

قافية الباء

بُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
129	عمرو بن العاص	الطويل	الدَّوَابُّ
63	بشار بن برد	الطويل	نُعَاتِبُهُ
78	البحثري	الخفيف	يَرِيْبُ
167	عامر بن عمرو البَكَّارِيُّ	الطويل	أَغْضَبُ
169	هُمامُ بن مُرَّة الشيباني	الكامل	يَكْذِبُ
238-172	-	الخفيف	عِتَابُ

210	ابن الدمينة	الطويل	رقيب
100	محمد بن عبد الملك الفقعسي	الطويل	دُرُوب
183	بشار بن برد	الطويل	نُعَاتِيَّة
148	هُذْبَةُ بن الخشرم	الوافر	المَشِيْب
180	بشار بن بِشْر المَجَاشِعِي	الطويل	اغْتِيَابَهَا
205	محمد بن عبد الملك الفقعسي	الطويل	رقيب
206	إبراهيم بن العباس الصولي	الطويل	هُبُوبَهَا
223	بشار بن بِشْر المَجَاشِعِي	الطويل	اغْتِيَابَهَا
246	كثير	الطويل	ذَنُوب
249	الأحوص بن محمد الانصاري	الطويل	أَقَارِيَّة
253	محمد بن عبد الملك الفقعسي	الطويل	تَنُوب
229	بشار بن برد	الطويل	نُعَاتِيَّة
254	-	الطويل	غريب
261	البحثري	الخفيف	يُرَيْب
323-227	بشار بن برد	الطويل	كواكبة
319-279	عمرو بن العاصي	الطويل	الدَّوَابُّ
284	ابن الرومي	المنسرح	الوَصْب
322	محمد بن عبد الملك الفقعسي	الطويل	قَرِيْب
ب			
100	الرضي	البسيط	وَجَبَا
204	-	الطويل	عَرَبَا
ب			
79	الرضي	الخفيف	فَشَعْب
99	دريد بن الصمة	الطويل	قارِب

161	بشر بن أبي خازم	الوافر	شيب
250-161	الرضي	الخفيف	فَشَغِب
304-119	بشر بن أبي خازم	الوافر	الجنوب
162	بشر بن أبي خازم الأسيدي	الوافر	عصيب
173	-	الطويل	الرَّكِب
187	هُدْبَة بن الخشرم العذري	الطويل	المُتَقَلِّب
208	-	البسيط	مُعْجِبِه
2009	وكيع بن أبي سود	الطويل	بغالب
214	أبو تمام	البسيط	العَصَب
216	مروان بن أبي حفصة	الطويل	يَهْرُبُ
217	عنترة بن شداد العبسي	الكامل	الأجرب
219	ضُبَيْعَة بن الحارث العَبْسِيُّ	الوافر	الحُرُوب
222	جرير	الطويل	الكَلْب
232	حبيب بن عمرو بن عُمَيْرِ الثَّقَفِيِّ	المنسرح	كالذَّهَبِ
241	بِشْر بن أبي خازم	الوافر	الجنُوب
250	علي بن الجهم	الطويل	مُعَدَّب
256	سلمة بن عياش	الطويل	بصاحب
257	-	البسيط	مُعْجِبِه
285	ابن المعتز	الطويل	رقيب
291	امرؤ القيس	الطويل	المُعَدَّب
295	زيد الخيل	الوافر	عقابي
ب			
289	أبو علي الضير	المتقارب	الكُرْب
81 - 12	-	المتقارب	يكرْب

81	أبو علي الضير	المتقارب	الكرب
83	عبد الله بن المعتز	الرجز	يجب
87	غالب بن عبد القدوس	الرمل	العنب
204	أبو الهندي	الرمل	العنب

قافية التاء

ث			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
106	يحيى بن علي الأرميني	الطويل	نابت
203	سلم الخاسر	الطويل	يئب
232-188	الزبير بن عبد المطلب	الوافر	صموت
290	الناجم	مخلع البسيط	السكوت
ب			
107	زفر بن الحارث الكلابي	الطويل	تجلبت
138	علي بن العباس الرومي	الكامل	لتجلبت
138	حذيفة بن أنس الهذلي	الطويل	وكرت
191	بشار بن برد	البسيط	بالغفاري
215	امرأة من بني عقيل	الطويل	حنت
225	الطرمح بن حكيم	الطويل	تجلت
255	علي بن عميرة الجرمي	الطويل	استهلّت
319	الأعشى	الطويل	وقلت
322	كثير عزة	الطويل	سرت

قافية الجيم

الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
85	ابن المعتز	السريع	العنج

قافية الحاء

حُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
7	ابن الشجري	الكامل	ناصِحُ
243-107	جميل بثينة	الكامل	صَحِيحُهَا
ح			
284	العَطَوِيُّ	الخفيف	الثَّفَاحِ
283	عبيد بن الأبرص	البسيط	نَضَّاحِ
267-71	ابن المعتز	الكامل	سَلَّاحِي
139-108	الحسين بن مُطير الأَسدي	الطويل	اللَّوَامِحِ
خ			
287-267-85	البحثري	السريع	أَقَاخِ

قافية الدال

دُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
101	نُفيل بن عبد العزى	الوافر	الْوَعِيدُ
122	جميل بثينة	الطويل	يَزِيدُ
231	سعد بن ناشب المازني	البسيط	حَشْدُوا
72	محمود الوراق	الكامل	يَعُودُ
216	مُحَرِّز بن المكعِبِ الضَّبِّي	الطويل	لُبُودُهَا
258	أبو نواس	الوافر	يَزِيدُ
د			
101	زيد الخيل	الطويل	يَتَبَدَّدَا

132	سُحَيْمُ بنِ الْمُحَرَّمِ	الطويل	نَجْدَا
71	يزيد بن الطثرية	الكامل	جديدا
206	علي بن علقمة	الطويل	بردا
212	ابنة لبيد بن ربيعة العامري	الوافر	قُغُودَا
218	زيد الخيل	الطويل	يَتَبَدَّدَا
280	علي بن علقمة	الطويل	الوَزْدَا
294	سحيم عبد بني الحساس	الطويل	مُبَرَّدَا
247-244	-	البسيط	يَدَا
255	ابن الأعرابي	الطويل	نَجْدَا
ن			
131	دريد بن الصمة	الوافر	المنادي
79	ابن الرومي	الخفيف	الأبراد
100	النابعة الذبياني	الكامل	اليد
74	الراعي النميري	البسيط	الوُسُد
135	فارعة بنت شداد	البسيط	أَسْدَادِ
137	-	مجزوء الكامل	للأعادي
150	فارعة بنت شداد المرية	البسيط	أَسْدَادِ
169	بكر بن النَّطَّاح	الوافر	اِفْتِصَادِي
171	دريد بن الصمة	الوافر	المنادي
175	محمد بن عبد الملك الزيات	البسيط	أُعْدِ
181	المتنبي	الوافر	رُقَادِ
203	-	البسيط	بموجود
204	منصور بن الفرج	الكامل	الأمرد
208	علي بن الجهم	البسيط	العُردِ

212	فارعة بنت شداد المرية	البسيط	أقياد
212	فضل الرقاشي	الطويل	يجتدي
221	الطرماح بن حكيم	البسيط	الأسد
234	فضل الرقاشي	الطويل	مُهَنْد
239	عمرو بن معد يكرب	الوافر	الجراد
358	أبي فراس الحمداني	البسيط	الفند
264	النابعة الذبياني	الكامل	باليد
265	ابن المعتز	الخفيف	العيد
287	ابن قيس الرقيات	الطويل	توقد
291	كثير	الطويل	ممرّد
294	الراعي النميري	البسيط	الوسد

قافية الراء

رُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
261	علي بن الجهم	الخفيف	وقار
286	توبة بن الحمير الخفاجي	الطويل	نحورها
291	ابن الرومي	الطويل	تعطر
291	كثير	الطويل	عرازها
17	جرير	الكامل	نهاز
155	-	الطويل	يطير
66	أبو طالب بن عبد المطلب	الطويل	تسعر
75	الأخطل	الوافر	انتصار
74	العتبي	البسيط	زور
161	الحسين بن مطير	الطويل	آخرة

95	العباس بن الأحنف	الطويل	الصَّبِر
128	الزبير بن عبد المطلب	الطويل	ضُدُورُهَا
114	-	الطويل	كُوَاسِرُ
236	الحارث بن عمرو بن حَرْجَةَ الْفَزَارِيِّ	المنسرح	الْخَبِرُ
236	رجل من محارب	الطويل	كُوَاسِرُ
172	مُضَرَّسُ بْنُ رَبِيعِ الْفَقَّعِيِّ	البسيط	الْبَصْرُ
134	مِيَّةُ أُخْتِ قُبَيْصَةَ بْنِ ضِرَارِ	البسيط	مَسْتَوْرُ
204	ثابت قطنة	الكامل	الْإِنْهَاءُ
147-190	عروة بن الورد	الوافر	الْفَقِيرُ
231	عُمَيْرُ بْنُ جَابِرِ الْحَنْفِيِّ	الطويل	تَقَطَّرُ
239	أنس بن مُدْرِكِ	البسيط	ذَكَرُ
209	ابن أبي طاهر	البسيط	الْمَطَّرُ
315	-	البسيط	الْعُمُرُ
182-258	العباس بن الأحنف	الطويل	الصَّبِرُ
210	عمر بن لجأ التَّمِيمِيِّ	البسيط	أَمْرُوا
219	-	الطويل	نُحُورُهَا
245	الْحُسَيْنِ بْنِ مُطَيْرِ الْأَسَدِيِّ	الطويل	صَبِيرُهَا
242	-	الطويل	لَصْبُورُ
247	-	الطويل	تَتَحَدَّرُ
323	ابن المعتز	الطويل	شِرَارُ
ر			
17	ذو الرمة	الطويل	فَقْرًا
228	عنتر بن شداد	الوافر	إِنْشَارًا
263-220	النابغة الجعدي	الطويل	تَنْفِرًا

318	يحيى بن منصور الذهلي	الطويل	تَنْزَرَا
95	جرير	الكامل	خدوراً
159	الحسين بن مطير الأسدي	الطويل	زائره
160	عنتر بن شداد	الوافر	اهتصارا
ر			
175	أبو العتاهية	المنسرح	خَطَرِ
176	ليلى الأخيلية	الطويل	العوابر
178	حاتم الطائي	الطويل	مَحْضَرِ
186	ليلى الأخيلية	الطويل	بالكرار
189	عبد الله بن المعتز	البسيط	الكَبِرِ
190	النجاشي	البسيط	الحُمُرِ
190	الأخطل	البسيط	العارِ
208	أبي هلال العسكري	الرجز	الظُّهُورِ
236	نُفَيْعُ بن صَفَّار	الطويل	السُّمْرِ
222	الأخطل	البسيط	العارِ
88	أشجع السلمي	المديد	عَمَرِه
-181-94	عامر بن الطفيل	الطويل	جَعْفَرِ
217			
67	نهشل بن حري	الطويل	وَعْرِ
111	علي بن الجهم	الطويل	أَدْرِي
162-154	أبو علي الضرير	الطويل	الشكرِ
189-238	خداش بن زهير العامري	الطويل	تَجْرِي
243	عُقَيْل بن العَرْنَدَسِ الكِلَابِيِّ	البسيط	دارِ
249-245	الأخطل	الطويل	النَّحْرِ

316	الأخطل	البسيط	العارِ
283	لَقِيْطُ بنِ يَغْمَرِ الأيادي	البسيط	الأنصارِ
293	ابن الرومي	الطويل	وَعْرٍ
255	يحيى بن طالب الحنفي	الطويل	تَجْرِي
297	ابن الرومي	الطويل	مَنْظَرٍ
300	الرضيُّ	المنسرح	بالسَّحْرِ
316	الفرزدق	الكامل	لِجَارٍ
16	الصمة القشيري	الوافر	عراِرِ
ز			
310	-	الطويل	أكفهُزُ
314	-	الطويل	القدْرُ
116	بشار بن برد	السريع	تغَوْزُ
84	أبي هلال العسكري	الرجز	الحوْزُ
116-84	الناجم	الرجز	السَّهْرُ

قافية الزاي

ز			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
256-112	الخنساء	المتقارب	عَمْرًا
ز			
289	البحثري	الكامل	المُتَحَرِّزِ

قافية السين

س			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
72	الناجم	مجزوء الكامل	النفوسِ

237	عمرو بن براءة الهمداني	الطويل	يُمَارِسُ
109	أنس بن عباس الرّعليّ	الطويل	المُلابِسُ
306	الفرزدق	الطويل	أَطْلَسُ
310	نُهَيْكُ بن أساف	الطويل	بائِسُ
س			
216-162-159	عامر بن الطفيل	الطويل	فُعَسَا
236	عامر بن الطفيل	الطويل	نَحْسَا
س			
265-108	عمرو بن عامر الأنصاري	البسيط	آسِ

قافية الضاد

ض			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
299	ذي الأصبع الغدواني	الخفيف	بِعْضِي
308	أبو الشّيص	الكامل	إِعْرَاضِي

قافية العين

ع			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
322-15	بشار بن برد	الطويل	دُرُوعُ
292	بشار بن برد	الطويل	نَصُوعُ
316	حسان بن ثابت	البسيط	طَبَعُ
322	حسان بن ثابت	البسيط	جُرُوعُ
69	سُعدى بنت الشمردل	الكامل	تُقْرَعُ
102	الأحوص	الطويل	مُوجَعُ

173	قيس بن ذريح	الطويل	رُجوعُ
175	حسان بن ثابت	البيسط	الشَّيعُ
187	حسان بن ثابت	البيسط	تُتْبَعُ
239	عمرو بن معد يكرب	الكامل	مُقَنَّعُ
243	الطَّرِمَاح بن حكيم الطائي	الطويل	جَمِيعُ
259	أبو تمام	الطويل	مَهْيَعُ
282	سُويد بن كُرَاع العُكْلِي	الطويل	القَوَاطِعُ
286	عمرو بن مِخْلَةَ الكَلْبِي	الطويل	يَافِعُ
244-288	جَهْمُ بن خلف	الكامل	وَتَسْجَعُ
ن			
321	لقيط بن يَعْمَر الإيادي	البيسط	خَشَعَا
258-103	أبو تمام	الطويل	بَلِقَعَا
228	عمرو بن معد يكرب	الطويل	أَخْضَعَا
234	أبي تمام	الطويل	فَتَقَطَّعَا
166	الأضْبَط بن فُرَيْع السعدي	المنسرح	نَفَعَا
ن			
212-102	طُفَيْل الغنوي	الوافر	النَّوَاعِي
250	ذو الرِّمَّة	الطويل	بِالأَصَابِعِ
289	الناجم	مجزوء الكامل	البَارِعِ

قافية الفاء

ف			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
181-153-133	حاتم الطائي	الطويل	تَرَعَفُ
244-110	جرير	البيسط	وَصَفُّوَا

66	حاتم الطائي	الطويل	يخلف
279	العاصي بن وائل السهمي	البسيط	اختلفوا
نَ			
85	أبو نواس	السريع	مُعترفا
نِ			
76	العباس بن مرداس	الوافر	القوافي
225-78	ميسون بنت بحدل	الوافر	مُنيف
291-109	أبي نواس	الرجز	الوصف
257-68	ليلى بنت الطريف	الطويل	طريف
228-113	كعب بن مالك الخزرجي	الوافر	السؤفا
260-122	أبو هفان	البسيط	السدف
238	خفاف بن نذبة	الوافر	خفاف
223-16	رجل من بني الصياد	الطويل	آلف

قافية القاف

قُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
224-104	الصمة القشيري	الطويل	دافق
174-125	-	الطويل	شائق
213	مروان بن أبي حفصة	الطويل	تبرق
297	نصيب بن رياح، أبو محجن	الطويل	غابق
251	نُصيب	الطويل	المنشوق
264	زيد الخيل	البسيط	الحدق
264	زهير بن مسعود الصبي	البسيط	الحدق
285	أبو دؤاد	الكامل	شوق

316	زيد الخيل بن مهلهل الطائي	البسيط	يَعْتَرِقُ
ق			
103	زهير بن أبي سلمى	البسيط	طُرُقًا
286-221	زهير بن أبي سلمى	البسيط	الرَّبِيقَا
161	زهير بن أبي سلمى	البسيط	خُلُقًا
ق			
122	البحثري	الطويل	بِمُعْتَقِي
154-126	-	السريع	تَضُقِي
266-82	ضرار بن الخطاب	المنسرح	ضُدُقِي
146	المُرار بن سُلَافَةَ العِجْلِيّ	الوافر	رَقِيقِي
160	أبو الجويرية العنزي	الطويل	البوائقِي
248	أبي عليّ بن الحسين بن شَيْبَل	الكامل	العُشَاقِي
304-251	البحثري	الطويل	المُؤرِقِي
260	الرضيّ	الطويل	الدوالقِي
260	أبي الحسن البديهي الخُراساني	الطويل	المُفَارِقِي
ق			
238	الأغلبُ العِجْلِيّ	الرجز	الحَلَقِي

قافية الكاف

ك			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
203	عبد الله بن المعتز	الكامل	سقاك
293	بشار بن برد	البسيط	المساويك

قافية اللام

ل			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
126	أبو حَيَّة النُميري	الوافر	الرَّحِيْلُ
96	حِران العود النُميري	البسيط	مَشغُولُ
65	المرار الفقعسي	الطويل	عَوِيْلُ
208-172	يحيى بن أبي طالب اليمامي	الطويل	طَوِيْلُ
153	الأعشى	البسيط	عَجْلُ
300	الشريف المرتضى	الطويل	طَوِيْلُ
309	عبيد الله بن الحر الجعفي	الطويل	المُؤجِّلُ
322	كعب بن زهير	البسيط	نِيلُوا
233	أبو طالب بن عبد المطَّلب	الطويل	نُناضِلُ
233	كعب بن زهير	البسيط	مسلولُ
237	عبيد الله بن الحر الجعفي	الطويل	المُؤجِّلُ
251	جرانُ العودِ النُميري	البسيط	مَشغُولُ
254	يحيى بن أبي طالب اليمامي	الطويل	طَوِيْلُ
268	-	البسيط	تَشعِلُ
278	الأعشى	البسيط	عجلُ
284	-	البسيط	تَشعِلُ
207	زهير بن أبي سلمى	الطويل	البذلُ
174	-	الطويل	كَحِيلُ
178	عبيد الله بن الحر الجعفي	الطويل	المُؤجِّلُ
220	حسان بن ثابت	البسيط	مِيْلُ
214	كعب بن زهير	البسيط	التناييلُ

ن			
77	مروان بن أبي حفصة	الوافر	ثَنَالًا
250-97-11	عمرو بن قميئة	المتقارب	خيالا
123	أبو تمام	الطويل	مُؤَمَّلًا
165-133	المَقَنَّع الكِندي	الكامل	فَضْلَهَا
170	مروان بن أبي حفصة	الوافر	ثَنَالًا
76	-	الوافر	النِّقَام
ل			
82	العباس بن الأحنف	المنسرح	الأجلِ
86	أبي شبل	الهجج	وَصَلِي
87	ابن الرومي	مجزوء الرمل	المنالِ
165-96	عبد قيس بن خفاف	الكامل	فَاعْجَلِ
67	زهير بن أبي وهب المخزومي	الطويل	الْقَتْلِ
112	كثير عزة	الطويل	برسولِ
123	أعشى بني هزّان	الطويل	الشَّمَائِلِ
124	البحثري	الكامل	يُصَقِّلِ
149-130	عمرو بن الأطنابة	الكامل	النائلِ
168-137	كبشة بنت الشيطان الكندية	الخفيف	الأقتالِ
159	عبد قيس بن خفاف	الكامل	فَتَحَلَّلِ
173	جميل بثينة	الكامل	باخِلِ
174	كثير عزة	الطويل	بِخُبُولِ
178	مسكين بن عامر الدارمي	الوافر	الرجالِ
185	إبراهيم بن هرمة	المتقارب	بالذَّابِلِ
209	جنُوب الهذلية	المتقارب	الهلالا

301	كُنَيْر بن عبد الرحمن	الطويل	عَبَلَا
184	كُنَيْر بن عبد الرحمن	الطويل	مُوَلِّل
234	زيد الخيل	الطويل	بالمَقَاتِلِ
221	أعشى هَزَّان	الطويل	الشَّمَائِلِ
232	دِرْهَمُ بن زَيْدِ الأَوْسِيِّ	الطويل	الصَّغَلِ
253	ابن ميادة	الطويل	أَهْلِي
286	أبي طالب بن عبد المطَّلِبِ	الطويل	للأَرَامِلِ
292	أبو نواس	الكامل	المفصلِ
292	السَّرِيَّ الرِّقَاءِ	الطويل	للحَمَائِلِ
287-267	البحثري	الكامل	مَصْقُوقِ
294	كُنَيْر	الطويل	عَيْطَلِ
295	حسان بن ثابت	الكامل	الفلجِ
322	الأحوص	الطويل	النبَلَابِلِ
ل			
115	إبراهيم بن العباس الصولي	مجزوء المتقارب	المتن
70	حميد بن سعيد	الكامل	الْحَجَلِ

قافية الميم

م			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
292-264-15 322	ابن المعتز	الطويل	دَم
222	عُتَيْبَةُ بن مِرْدَاس	الكامل	مَكْعُومُ
97	القُطَامِي	الطويل	الصَوَارِمُ
125	-	الطويل	أَنَامُهَا

152	الراعي النميري	الطويل	التزامها
166	محمد بن عيسى	الوافر	الكريم
320	النعمان بن بشير الأنصاري	الطويل	العمائم
317	عُثَيْبَةُ بن مرداس	الكامل	مظلوم
229	النَّبَاج بن مالك البجلي	الطويل	جَحيْمُها
260	البحثري	الطويل	قَدِيم
265	مسلم بن الوليد	الطويل	مُحَرَّم
298	النُمَيْرِيُّ	الطويل	التِّزَامُها
م			
98	أبو تمام	الخفيف	صَمِيمَا
131-153	سُحَيْمُ بن وَثيلِ الرِّياحِي	الطويل	صَمَمَا
209	أبو الفتح البستي	الطويل	غمامه
259	يحيى بن خالد البرمكي	الكامل	إِحْدَاهُمَا
315	أبو تمام	الخفيف	صَمِيمَا
م			
167-15	يزيد بن حبناء	الطويل	عاصم
64	مُضَرَّسُ النهدي	الطويل	زحام
65	الفجاءة المازني	الطويل	حكيم
82	دعبل	المنسرح	بدم
228-97	نصر بن شبت العقبلي	الطويل	الصَّوارمِ
215	الفرزدق	الوافر	القَتَامِ
218	ثابت قُطْنَةُ الرَّبِيعِي	الوافر	المَدَامِ
232	العلاء بن قُرْظَةَ	الطويل	التَّكْرَمِ
233	عمرو بن معد يكرب	الكامل	وَصْمِ

238	-	الخفيف	مَخْدَم
239	يزيد بن حَبْنَاء التميمي	الطويل	الحِيَازِم
242	قطري بن الفُجاءة	الطويل	حَكِيم
251	عبد الله بن الزبير الأسيدي	الكامل	يُسَام
267	الأعشى	الكامل	عَمَام
281	أبي نواس	الطويل	سُقْم
287	الأعشى	الكامل	عَمَام
295	أبو نواس	الخفيف	الأيام
314	قطري بن الفجاءة المازني	الطويل	حَرِيم
316	أبي قِطَاف الشيباني	الطويل	تَهْضُم
م			
115	محمد بن الحسن	الطويل	الظَّلْم
121	محمد بن أبي سعيد الجذامي	السريع	بُعْضُهُم

قافية النون

نُ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
180-105	قيس بن ذريح	الطويل	يَكُونُ
215-129	الصِّمَّةُ الْقَشِيرِيّ	الطويل	حَنِئُهَا
179	عمرو بن الوليد	الطويل	المَوَاطِنُ
225-224	أبو جعفر المَهَلْبِيُّ	الطويل	قَرِينُهَا
241	الحسن بن هانئ	الطويل	جُونُ
285	علي بن محمد الفَهْمِيُّ	الكامل	جُفُونُ
289	أبو المصّاء الفَقْعَسِيُّ	الطويل	قَرِينُهَا
نُ			

106	تميم بن أبيين	البسيط	حينا
119	أبو نواس	الخفيف	الثمين
136	عبيد بن الأبرص	مجزوء الكامل	وحينا
155-177	إبراهيم بن المهدي	المتقارب	عوانا
280	تميم بن أبي بن مقبل	البسيط	حينا
230	عبيد بن الأبرص	مجزوء الكامل	أينا
237	خداش بن زهير العامري	مجزوء الكامل	لويينا
ن			
17	-	الطويل	القرائن
17	رجل من بني الصياد	البسيط	الضان
65	أبو المجشّر الضبي	الطويل	الحدثان
74	الحارث بن خالد المخزومي	البسيط	جيرون
83	أبو العتاهية	المنسرح	الحسن
105-124- 171-182-248	عروة بن حزام الغذري	الطويل	لكفاني
122	معن بن زائدة	الوافر	بالجمان
135	مروان بن أبي حفصة	الكامل	الأزكان
169	يعلى بن مسلم الأزدي	الطويل	زمان
176	أبي جعفر مسعود بن الحسن	الطويل	الطيران
186	ذي الأصبع العدواني	البسيط	بممنون
216	مروان بن أبي حفصة	الكامل	كالسرحان
219	مروان بن أبي حفصة	الكامل	بالأرسان
230	عمرو بن معد يكرب	الوافر	زمان
221	أعشى همدان	الطويل	لسانيا
255	-	الطويل	لمغتربان

281-263	عمرو بن معد يكرب	الوافر	كالأرجوان
266	عبد الله بن عبد المُدَان	البسيط	الزَّمِن
302	أبو بكر بن دُرَيْدٍ	الوافر	الجُفُون
303	عبد الصمد بن المعذَّل	الخفيف	مُفْتَرِقَانِ
305	الفرزدق	الطويل	فَاتَانِي

قافية الهاء

هـ			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
205	أبو الشيص	البسيط	فَنَعَطَاهَا
248	أبي الجوائز الواسطي	مجزوء الكامل	وَلَهَا

قافية الياء

ي			
الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
67	عمرو بن الحارث	الطويل	مُعَاوِيَا
295-246-245	جميل	الطويل	صَادِيَا
ي			
301-173	قيس بن الملوح	الطويل	عَلَانِيَا
176	عبد الله بن الحر الجعفي	الطويل	نَاشِيَا
241	عمرو بن معد يكرب	الطويل	الْحَوَالِيَا
86	محمد بن أبي أمية الكاتب	الهجج	أَمَانِيَه

فهرس الأعلام

أ	
206-115	إبراهيم بن العباس الصولي
185	إبراهيم بن هرمة
177-155	إبراهيم بن المهدي
أ	
209	ابن أبي طاهر
322-249-102	الأحوص بن محمد الانصاري
316-249-245-222-190-75	الأخطل
88	أشجع السلمي
166	الأضبط بن فريغ السعدي
255	ابن الأعرابي
319-278-267-153	الأعشى
221-123	أعشى بني هزان
221	أعشى همدان
238	الأغلب العجلي
291	امرؤ القيس
239	أنس بن مذك
109	أنس بن عباس الزعلي
ب	
-287 -267- 265-261 -260 -251 -78-85 -304	البحثري
22	الباقلاني
289-124-122	البحثري

14	البغدادي
302	أبو بكر بن دُرَيْدٍ
41	بِير جِيرو
-229-293-292-191-183 -116 -63 -15-14 323-322 -227	بشار بن برد
223-180	بشار بن بِشْرِ الْمُجَاشِعِيِّ
304-241-162-161-119	بشر بن أبي خازم الأَسدي
169	بكر بن النَّطَّاح
ت	
214-23	أبو تمام
286	تَوْبَةَ بن الحُمَيْرِ الخفاجي
287	أبو عثمان الناجم
ت	
315-234-259-258-123 -103-98	أبو تمام
280	تميم بن أبي بن مقبل
106	تميم بن أبيبين
ث	
204	ثابت قطنه
218	ثابت قُطْنَةُ الرَّبِيعِيِّ
ج	
251	جِرَانُ العودِ النُمَيْرِي
244-222-110-95-17	جرير
225-224	أبو جعفر المُهَلَّبِيِّ
176	أبو جعفر مسعود بن الحَسَن

246-245 -243-173 -122-107-295	جميل بثينة
209	جنوب الهذلية
7	ابن جني
288-244	جهم بن خلف
248	أبو الجوائز الواسطي
27	جوستاف كويرتنج
160	أبو الجويرية العنزي
ح	
181-178-153-133-66	حاتم الطائي
74	الحارث بن خالد المخزومي
236	الحارث بن عمرو بن حرّجة القراري
232	حبيب بن عمرو بن عمير الثقفى
138	حذيفة بن أنس الهذلي
96	حران العود النميري
322-316-295-260-220-187-175	حسان بن ثابت
6	أبو الحسن الصيرفي
241	الحسن بن هاني
245-161-159-139-108	الحسين بن مطير الأسدي
70	حميد بن سعيد
126	أبو حية النميري
خ	
238-237-189	خداش بن زهير العامري

7	ابن الخشاب
6	الخطيب التبريزي
238	خُفَّافُ بن نُذْبَةَ
256-112	الخنساء
د	
232	دِرْهَمُ بن زَيْدِ الأوسِيِّ
171-131-99	دريد بن الصمة
82	دعبل
285	أبو دُوَاد
45-44-38-31-27	دي سوسير
250-17	ذو الرمة
299-186	ذو الأصبع العدواني
ر	
294-152-74	الراعي النميري
300-260-250-161 -100-79	الرضي
49-46-45 -44	رومان جاكبسون
297-293-291-284-87 -79	ابن الرومي
ز	
232-188-128	الزبير بن عبد المطلب
107	زُفَرُ بن الحارث الكلابي
286-221 -161 -207 -103	زهير بن أبي سلمى
67	زهير بن أبي وهب المخزومي
264	زهير بن مسعود الصَّبِيِّ

316-295 - 234-264-218 - 101	زيد الخيل بن مهلهل الطائي
س	
132	سُحَيْمُ بنِ الْمُحَرَّمِ
153-131	سُحَيْمُ بنِ وَثِيلِ الرِّيَّاحِي
294	سحيم عبد بني الحساس
292	السَّرِيُّ الرَّقَاءُ
231	سعد بن ناشب المازني
69	سُعدى بنت الشمردل
6	سعيد بن علي السلال
203	سلم الخاسر
256	سلمة بن عياش
282	سُويد بن كُرَاعِ العُكْلِيِّ
ش	
45-44-40-39-38-32-27	شارل بالي
86	أبو شبل
15-1	ابن الشجري
300	الشريف المرتضى
308-205	أبو الشيص
ص	
224-215-129 - 104-16	الصُّمَّةُ القُشَيْرِيُّ
ض	
219	ضُبَيْعَةُ بنِ الحارثِ العنْبِئِيِّ
266-82	ضرار بن الخطاب
ط	

286-233-66	أبو طالب بن عبد المطلب
243-225-221	الطَّرِمَاحُ بن حكيم الطائي
212-102	طُفَيْل الغنوي
ع	
175-83	أبو العتاهية
287	أبو عثمان الناجم
289-162-154 -81	أبو علي الضرير
248	أبو عليّ بن الحسين بن شِبْل
279	العاصي بن وائل السَّهْمِيُّ
236-217-216 -181-162 -159 -94	عامر بن الطفيل
167	عامر بن عمرو البَكَارِيُّ
258-182-95 -82	العباس بن الأحنف
76	العباس بن مرداس
7	عبد الرحمن بن محمد الأنباري
34	عبد السلام المسدي
303	عبد الصمد بن المعدَّل
269	عبد القاهر الجرجاني
176	عبد الله بن الحر الجعفي
251	عبد الله بن الزبير الأسدي
-264 -247 -203-189-85 -83-71 -15-14 323-322-292-285-267-266-265	عبد الله بن المعتز
159-165-96	عبد قيس بن خفاف
309-237-178	عُبَيْد الله بن الحر الجعفيّ

283-230-136	عبيد بن الأبرص
74	العنبي
317-222	عُثَيْبَةُ بنِ مِرْدَاسٍ
80	عَدِيُّ بنِ الرِّعْلَاءِ
190-147	عروة بن الورد
248-182-171-124-105	عروة بن حُزَامِ الغَدْرِيِّ
284	العَطَوِيُّ
243	عُقَيْلُ بنِ العَرْنَدَسِ الكِلَابِيِّ
232	العلاء بن قُرْظَةَ
261-250-208-111	علي بن الجهم
138	علي بن العباس الرومي
280-206	علي بن علقمة
255	علي بن عُمَيْرَةَ الجَرَمِيِّ
285	علي بن محمد الفهمي
210	عمر بن لجأ التيمي
149-130	عمرو بن الأطانبة
67	عمرو بن الحارث
319-279-129	عمرو بن العاص
179	عمرو بن الوليد
237	عمرو بن بَرَاقَةَ الهمداني
265-108	عمرو بن عامر الأنصاري
250-97-11-10	عمرو بن قميئة
286	عمرو بن مِخْلَةَ الكَلْبِيِّ
241-281-263-239-233-228 -230	عمرو بن معد يكرب

231	عُمَيْرُ بن جَابِرِ الحَنْفِيِّ
228-217-160	عنتره بن شداد
س	
87	غالب بن عبد القدوس
ف	
212-150-135	فارعة بنت شداد المُرِّيَّة
209	أبو الفتح البُستي
65	الفجاءة المازني
358	أبو فراس الحمداني
12	أبو الفرج الأصبهاني
316-306-305-215	الفرزدق
6	ابن فضال
324-212	فضل الرقاشي
ق	
22	ابن قتيبة
316	أبو قطاف الشيباني
97	القُطامي
314-242	قطري بن الفجاءة المازني
287	ابن قيس الرقيات
301-180-173 - 105	قيس بن ذريح
ك	
53	كارل فولستر
168-137	كبشة بنت الشيطان الكندية
-301-294-291-246-184-174 - 123-112	كُنَيْرُ بن عبد الرحمن

322	
322-233-214	كعب بن زهير
228-113	كعب بن مالك الخزرجي
ل	
212	ابنة لبيد بن ربيعة العامري
321-283	لقيط بن يعمر الأيادي
186-176	ليلي الأخيلية
257-68	ليلي بنت الطريف
54-53-52	ليوسبيتزر
م	
181	المتنبي
65	أبو المجشّر الضبي
216	مُحرز بن المكعب الضبي
86	محمد بن أبي أمية الكاتب
121	محمد بن أبي سعيد الجذامي
115	محمد بن الحسن
175	محمد بن عبد الملك الزيات
322-253-205-100	محمد بن عبد الملك الفقعسي
166	محمد بن عيسى
72	محمود الوراق
65	المرار الفقعسي
146	المرار بن سُلَافة العجلي
10	المرتضي
219-216-213-170 -135 -77	مروان بن أبي حفصة

178	مسكين بن عامر الدارمي
265	مسلم بن الوليد
289	أبو المصّاء الفَقْعَسِيّ
64	مُضَرَّس النّهدي
172	مُضَرَّس بن رِبْعِيّ الفَقْعَسِيّ
61-56-6	أبو المعمر بن طباطبا العلوي
122	معن بن زائدة
165-133	المَقْتَع الكِندي
204	منصور بن الفرج
253	ابن ميادة
134	مِيّة أخت قُبَيْصَة بن ضِرار
225-78	ميسون بنت بحدل
48-47-46	ميشال ريفاتير
ن	
263-220	النابعة الجعدي
264-100	النابعة الذبياني
290-289-116-84-72	الناجم
229	النَّبَاج بن مالك البُجَلِيّ
190	النجاشي
228-97	نصر بن شبت العُقيلي
297-251	نُصَيْب بن رباح أبو محجن
320	النعمان بن بشير الأنصاري
236	نُقَيْع بن صَفّار

101	نُفيل بن عبد العزى
298	النُمَيْرِيُّ
67	نهشل بن حَرِي
310	نُهَيْكُ بن أُسَاف
295-292-291 -189 - 281-258-119 -109 -85	أبو نواس
هـ	
187-148	هُدبَة بن الخشرم العذري
260-122	أبو هَفَّان
208-84	أبو هلال العسكري
169	هُمَامُ بن مُرَّة الشيباني
204	أبو الهندي
51	هنري مورير
و	
209	وكيع بن أبي سود
ي	
254-208-172	يحيى بن أبي طالب اليماميُّ
259	يحيى بن خالد البرمكي
255	يحيى بن طالب الحنفي
106	يحيى بن علي الأرميني
318	يحيى بن منصور الذهلي
71	يزيد بن الطثرية
239-167-15	يزيد بن حَبْنَاء التميمي
170	يَعلى بن مسلم الأزدي