جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابـل
كليــة التربيــة للعلوم الإنـسانـــية
قسم اللغة العربية

الموثبات في الشعر العربـي قبل الاسلام

دراسة اسلوبية

رسالة قُدّمت
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل وهي جزء من
متطلبات نيل درجة الماجستيرفي التربية/ اللغة العربية/ الأدب

من قِبَل
دعاء عبد الحسن موسى عبد الحسين

بإشراف
أ. م. د. مازن داود سالم الربيعي

١٤٤٣هـ ٢٠٢١م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿وَيرى الَّذين أُوتوا العِلمَ الذِي أُنزِل إليك مِن رَّبِّكَ هو الحقَّ وَيهدِي إلى صِراطِ العزيزِ الحَمِيدِ﴾

(صدق الله العلي العظيم)

(سورة سبأ، اية: ٦)

اقرار المشرف

أشهد ان إعداد الرسالة الموسومة بـ(**الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام دراسة اسلوبية**) التي تقدمت بها الطالبة (**دعاء عبد الحسن موسى عبد الحسين**) اعدت بإشرافي في قسم اللغة العربية ـ كلية التربية للعلوم الانسانية ـ جامعة بابل، وقد استوفت خطتها استيفاء تاما يؤهلها للمناقشة.

الامضاء

الاسم: أ.م.د. **مازن داود سالم الربيعي**

التاريخ: / / ٢٠٢١

بناءاً على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة.

الامضاء:

الاسم: أ.م.د. **محمد عبد الحسن حسين**

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / ٢٠٢١

الاهداء

الى أستاذ البشرية محمد صلى الله عليه واله وسلم

الى روح العم والد زوجي الذي كان لنا معه السرور والحياة والبهجة الا انه انتقل الى رحمة الله بعد انتهائي من كتابة صفحات رسالتي تمنيت أن يرى ثمار هذا العمل في حياته فأسال الله له العفو والمغفرة

الى من غمرني بحنانه واحسانه وهو المستحق للإحسان
وعلمني كيف تكون الحياة
ويكون النجاح
(أبي العزيز)

الى نور عيني ولؤلوة قلبي
عبير الود والحنان
(أمي العزيزة)

الى رفيق دربي الى من تحمل مشقة الطريق معي
(زوجي الحبيب)

دعـــاء

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه.

يسعدني أن أقدم شكري الجزيل الى من كرمني الله به مشرفا على هذه الرسالة الدكتور مازن داود سالم الربيعي فقد بذل جهدا في توجيهي ونصحي الى إتمام هذه الرسالة أسال الله أن يبارك في عمره لخدمة العلم.

أتقدم بالشكر الى رئيس قسم اللغة العربية أ. م. د. محمد عبد الحسن والى الاستاذة الدكتورة أنصاف سلمان مقررة الدراسات العليا وجميع أساتذتي الافاضل في قسم اللغة العربية كلية التربية.

شكري الجزيل الى أساتذتي الموقرين ولجنة المناقشة رئاسة وأعضاء لتفضلهم علي بقبول هذه الرسالة فهم أهل لسد خللها والإبانة عن مواطن القصور فيها.

ولمن فاتني ذكره شكرا الهي على أيادي فضلك المعلومة والمجهولة.

الباحث

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة:	١-٣
التمهيد: التعريف بالموثبات	٤-١٢
الفصل الاول: المستوى الصوتي	١٣-٤٣
المبحث الاول: الايقاع الداخلي (التكرار، التصريع، رد العجز على الصدر، الطباق، الجناس)	١٥-٤٣
المبحث الثاني: الايقاع الخارجي (الوزن والقافية)	٤٤-٥٩
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	٦٠-٨٧
المبحث الاول: أساليب الطلب	٦٣-٧٨
المبحث الثاني: أنواع الجمل	٧٩-٨٧
الفصل الثالث: المستوى الدلالي	٨٨-١٢٣
المبحث الاول: الحقول الدلالية (أيام العرب، المرأة، الخيل، الطبيعة، الزمان)	٩٠-١١٠
المبحث الثاني: أنماط الصورة الحسية (البصرية، اللونية، اللمسية، السمعية، الذوقية)	١١١-١٢٣
الخاتمة	١٢٤-١٢٦
المصادر والمراجع	١٢٧-١٤٢
الملخص باللغة الانكليزية	A-B

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على من بعث رحمة للعالمين محمد (صلى الله عليه واله وسلم) وبعد..

إن البحث في شعر مرحلة ما قبل الاسلام يمكن أن يكشف لنا عن السمات والمزايا والخصائص التي عرف بها شعر تلك الحقبة المهمة من حياة امتنا العربية، لاسيما أن تصور حالة الادب والشعر في تلك المرحلة يمثل وثيقة نفيسة وعظيمة القيمة، بوصفها أعلى مراحل التكوين الشعري على الاطلاق.

وقد شكل شعر التوثيب في أدب ما قبل الاسلام، ظاهرة مهمة وجديرة بالدراسة والاهتمام والرصد، فهي تتعلق موضوع الحرب والتحريض على الاخذ بالثأر ورد الاعتبار، الذي شكل جزءاً من حياة الجاهليين في ذلك الوقت، بسبب طبيعة حياتهم الصحراوية الصعبة والقاسية.

ولعل هذا اللون من الشعر كان يمثل للعرب ما عرفوا به من عزة ومنعة وإباء وأنفة، وشجاعة وبطولة، ورفض لكل الوان الذلة والمهانة والقهر.

وشعر الموثبات كان من مخاضات لغتنا العربية المجيدة، التي تتصف بالحيوية والأصالة والعراقة، إذ كان الشعر وسيلة العربي آنذاك وأداته للتعبير عن الاحداث المختلفة التي ترافق حياته، وما كان يجري فيها، فكان الشعر وسيلته الاعلامية والتأثيرية في الوقت نفسه، ومن هذه الجزئية برزت أهمية دراسة شعر الموثبات وتأثيره في المتلقي والمجتمع الجاهلي بشكل خاص.

ولما كان المنهج الأسلوبي، يختص بدراسة النصوص الشعرية التي تشكل ظواهر فنية وابداعية اصيلة، وخصوصا تلك التي تمثل سمات عصرها، وتسجل أحداثه وتحولاته الابداعية، وهويته الثقافية، لما تتمتع به من ممكنات نصية ومثيرات أسلوبية، يمكن أن تمثل مادة الدرس الأسلوبي في دراسة النصوص وتوصيفها وتبني متطلبات تجربتها الابداعية غير التقليدية، فقد برز المنهج الأسلوبي عارضا نفسه

ليقدم لنا فهما مناسبا ينسجم وطبيعة المادة المدروسة، على وفق المستويات الأسلوبية الثلاثة، وهي: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

وقد سبقتنا في هذا الاتجاه دراسات عدة أهمها (الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام جمع وتحقيق ودراسة) جامعة بغداد ١٩٨١ وهي رسالة ماجستير للباحث محمد فتاح عبد الجباوي الذي اتسمت دراسته بالجمع والتحقيق والدراسة الفنية والموضوعية، حقل اشتغاله يختلف عن حقل اشتغالنا.

وتأسيسا على ذلك جاءت خطة الرسالة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت في المقدمة أهمية الموضوع وقيمته المعرفية والثقافية وما يستوجب الاهتمام به، ومن ثم أهمية المنهج المعتمد في الرسالة (المنهج الاسلوبي) ودوره في الكشف عن البنيات القصدية والدلالية في النصوص، وقد جاء التمهيد ليتعلق بالتعريف بالموثبات وأهميتها في شعر ما قبل الاسلام.

أما الفصل الاول فجاء بعنوان: المستوى الصوتي، الذي جاء في مبحثين، الأول: الايقاع الداخلي، اذ تناولت فيه التكرار من جهة تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الضمير، والجناس والتصريع، ثم رد الصدر على العجز؛ ثم جاء المبحث الثاني بعنوان الوزن والقافية، وتناولت فيه استعمال البحور الشعرية والقوافي وأثر ذلك أسلوبيا داخل النص، أما الفصل الثاني فكان بعنوان: المستوى التركيبي، وجعلته في مبحثين، الأول: أساليب الطلب، وقد درست أثر أساليب الطلب في شعر الموثبات وكيف شكلت المثير الاسلوبي المطلوب، ثم جاء المبحث الثاني بعنوان: أنواع الجمل، إذ تناولت فيه أثر الجملة التركيبية في المعنى التحريضي وزيادة فاعليته المعنوية.

ثم انتقلت الى الفصل الثالث فكان عنوانه: المستوى الدلالي، وجعلته في مبحثين، الأول: الحقول الدلالية، وتناولت فيه حقل أيام، العرب وحقل المرأة، وحقل الخيل، وحقل الطبيعة، وحقل الزمان، ثم تحولت في المبحث الثاني الى دراسة الصورة فجاء بعنوان: الصورة الحسية، التي تناولت فيها الصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة اللونية، والصورة اللمسية، والصورة الذوقية.

واختتمت الرسالة بخاتمة ذكرت فيها أبرز النتائج التي تمخض عنها هذا البحث وأردفتها بقائمة المصادر والمراجع المستعملة في الرسالة.

وأتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي ومشرفي على هذه الرسالة الاستاذ المساعد الدكتور (مازن داود سالم الربيعي) على التفاني الذي أبداه لي بتوجيهي لما فيه من الخير لموضوع بحثي ونصائحه السديدة في توجيه الرسالة واخراجها بالصورة العلمية المرجوة، واخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

التمهيد

التعريف بالموثبات

الموثبات ،،مجموعة القصائد التي قيلت لإيغار الصدور، والهاب حمية القوم واثارة النفوس، للمطالبة بالثأر واستفزاز الرجال، لدفع الاهانة التي تلحق بهم وبقبائلهم وبهذا المعنى تكون الموثبات اقرب الى الاثارة والتحريض، أو هي هذه المعاني كلها ولا يمكن بحث الموثبات بمعزل عن الدواعي الاساسية لها،،[١].

ويرى بعض الدارسين ان الموثبات في معناها الادبي قد عبرت عن معنى ذهني يشير الى تصاعد الحدث في نفسية المتلقي، وتجسيده في الذهن تجسيدا حيا يؤدي الى توقيد شحنات الغضب، فتنهض وتستطيل لتتحول الى سلوك قتالي يمارس فيه القفز الحسي عبر أسلوب الكر والفر في حال وقوع الحرب، وعلى اية حال فأن الموثبات تعني استنهاض الهمم وأثارة النفوس انتصارا لحق مغتصب او لشرف مهان أو لكرامة مهدورة[٢].

وتكمن المثالية في التوثيب في تعداد خصال المرثي وصفاته الحميدة، وهذه الصفات على قدر وجودها في الفرد تكون مكانته في المجتمع، اذ لم يقبل العربي أنْ يسكت عن قتلى بني قومه الذين يراهم مكتملي الصفات، بل يرد الصاع صاعين من أجل مكانة قومه وعزتهم، فجاءت قصائدهم توثيبية تحريضية لأجل ذلك[٣] تحمل في طياتها صيحات تدعو فيها القبائل الى رفض الاستكانة، فتدفعهم الى حمل السيوف لمقاتلة الأعداء[٤] وقد ورد ذكر مصطلح الموثبات عند الدكتور جواد علي في كتابه (المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام) وذكر انه لا يخلو من أثر الاثارة

١_ الاشعار الموثبات في الجاهلية، نوري حمودي القيسي، مجلة الاقلام (مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الثقافة والارشاد)، بغداد، ج٤، رجب ١٣٨٤هـ كانون الاول ١٩٦٤م: ١١٢.

٢_ ينظر: الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام جمع وتحقيق ودراسة، محمد فتاح عبد الجباوي، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٨١، ١٧.

٣_ ينظر: شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام جمعه ورتبه ووقف على طبعه بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، المكتبة الأهليه ١٣٥٣هـ ـ ١٩٣٤م، ط١: ٤٦، ٤، ١.

٤_ شعر المرأة في الحرب والتوثيب حتى نهاية العصر الراشدي، فوزيه كريم واراني، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار، ٢٠٠٦م: ٤٩.

والعواطف القبلية، ونجده في الشعر المنسوب الى البسوس تحريضا اثار جساسا حتى دفعه الى قتل كليب من دون ان يفكر في عاقبة ذلك القتل، وأشار الدكتور علي الجندي الى ان هذا النوع من الشعر الذي يندرج تحت باب الاثارة ويقصد به ما قيل من الشعر لإلهاب حمية القوم[١].

وتصوير الحال بأنها تتطلب شن الحرب لأنها الوسيلة الوحيدة التي بها تهدأ الخواطر وتسكن النفوس. وكانت الاثارة تحدث عندما يحس الشاعر أن شرف القبيلة قد مس أو أن كرامتها يتهددها خطر[٢] إذ إن القبيلة تعد أساس الحياة الإجتماعية في المجتمع البدوي والعصبية هي الاساس عندهم، فالعربي عاش في الصحراء القاحلة وكابد خشونتها، وتاريخ العرب في الجاهلية حافل بالأحداث والوقائع التي تصور حياتهم القاسية التي فرضتها طبيعة البيئة الصحراوية، لذلك كان التصادم هو السمة الغالبة في حياتهم، حين كانوا يغزو بعضهم بعضا، في سلسلة لا تنتهي من الحوادث والوقائع التي عرفت لاحقا بالأيام.

وشعر مرحلة ما قبل الاسلام كان الوثيقة التي نقلت وسجلت لنا ما حدث في تلك الايام، في ظل غياب التاريخ وبعد تلك الحقبة من الزمن. ويعدُّ الثأر في المجتمعات الجاهلية ظاهرة قبلية تهتم بها العشيرة وتعدها من قوانينها، إذ لا يهدأ لهم بال حتى يدركوا ما يريدون، فهو عبء من أعباء القبيلة تكون نتيجته اسفاك الدماء والثأر يكون بقتل القاتل وبه تكون راحة للمقتول وإلا يلحق العار أهله وعشيرته[٣].

وتلعب العصبية القبلية دورا مهماً في تجذير ظاهرة الثأر في المجتمعات القبلية، اذ كان المجتمع الجاهلي مجتمعا قبلياً بحتاً ولم تكن فيه أنظمة لها صلاحية تتحكم في النزاعات، ولا سلطة مركزية تتولى امورها، الا التقاليد التي تعارف عليها المجتمع وأصبحت فيما بعد شريعة مقدسة في الحياة البدوية.

١_ ذاكرة المعارف الاسلامية، ابراهيم شنتيناوي وجماعته، ٦٤٥/٣.

٢_ ينظر: شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م، ط٣: ٣١١.

٣_ ينظر: شعر الثأر عند شاعرات العصر الجاهلي رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١٥م، ١٤٣٦هـ: ٢٦.

والعرف في الصحراء يقتضي ان الثأر لا يغسله الا الثأر، حتى عدّ الاخذ بالثأر دليلا على الشجاعة والقوة، والسكوت عنه دليل على الخضوع للإهانة والذل[١].

والشعر الذي كان ينمي الفتن بين القبائل هو نوع من أنواع شعر التحريض، ولعل كثرة هذا الشعر هي التي عملت على كثرة أيام العرب، فوراء كل يوم من أيامهم قصة يكمن خلفها شعر التوثيب.

أقسام الموثبات : للموثبات أقسام عدة أهمها

أولاً: الموثبات الفردية

ونعني بها تلك المجموعة من النصوص التوثيبية التي يراد بها أثارة الافراد وايغار صدورهم، بما يحملهم على انجاز ثأر، او رد اهانة، او كشف غمة مظلوم، فالتوثيب الذي يراد به استنهاض قريب أو جار هو غير التوثيب الذي يهدف الى اثارة شخص لا تربطه بالموثب مثل تلك العلاقات، لهذا نلاحظ أن الشعراء في حال احساسهم بإخلال الموثبين من هؤلاء بشروط الحماية المشتركة، يعمدون الى اثارتهم بأسلوب تمتزج فيه عناصر اللوم والتأنيب والايحاء. ولعل من مصاديق ذلك، توثيب الثمالي لدريد، فقد روي أن رجلا ثماليا كان في جوار عبد الله، وأقام الرجل في جوار دريد، وأغار أنس بن مدركة على بني جشم، فأصاب مال الثمالي، فشغل دريد بحرب من يليه، وقال: أمهلني عامي هذا، فقال الثمالي: قد أمهلتك عامين، وخرج دريد لحاجته، وقد أبطأ في أمر الثمالي[٢]، فسمعه يقول[٣]:

كَسَاكَ دُرَيدُ الدَّهْرَ ثَوّبَ خِزايَةٍ وَجَدَّعكَ الحَامِي حَقِيقَتَهُ أَنَسْ
دَعِ الخيلَ والسُّمْرَ الطوالَ لِخَشْعَمٍ فَمَا أنتَ والرمحُ الطويلُ وما الفَرَسْ
وما أنتَ والغَزْو والمتابَعِ للعِدَاً وَهُّمكَ سَوْىُ العُودِ والدلُو والمرسْ

١_ ينظر: الايجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والاسلام، د. علي الشعيبي، د.ت . د.ن، ٢٠٠٢م: ٥١.

٢- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ، ١٠: ٣٥ـ٣٦.

٣- شعراء النصرانية، القسم الخامس، شيوخو لويس، مطبعة الآباء، المرسلين اليسوعيين، ١٩٨٠: ٧٧٥.

فَلَوْ كانَ عبدُ اللهِ حَيَّاً لَرَدَّهَا وما أصبحتْ إبْلي بِنَجْرانَ تُحْتَبَسْ

ولا أصبحتْ عرسِي بِأشقَي مَعِيشةٍ وشيخٌ كبيرٌ مِنْ ثُعِالَةَ في تَعَسْ

فبعثت هذه الابيات في دريد شعوره في التوثيب، فذهب الى يزيد بن عبد المدان فمدحه فأعاد له يزيد حق الثمالي.

ثانياً: الموثبات القبلية

ونعني بها تلك المجموعة من النصوص التوثيبية التي اتجه بها الشعراء الى قبائلهم أو الى القبائل التي كانوا يرتبطون بها بعلاقة متينة، كالجوار أو الحلف من أجل اثارتها لحملها على النهوض بانجاز السمات المطلوبة منها، وعلى هذا فأن حرص الشاعر العربي على مكانة قومه هو الذي حمله على اعتماد التوثيب القبلي، وسيلة لتحقيق الأهداف التي من شأنها أن تكفل للأفراد والجماعات ضمن مجتمع قبيلته عزتهم وكرامتهم، ولان هذا اللون من التوثيب أوجد جسرا متينا يوصله الى دواخل النفوس ليحرك فيها مشاعر التوثب[1] والمبادرة. من ذلك قول الاسعد اللخمي موثبا حينما قُتل أحد القادة في يوم الكلاب الاول[2]:

إنَّ القتيلَ الذي جَرَّت مصيبتُهُ يوم الكلاب على ابنِ اللحيةِ العارا

أهدى له كليبُ نجلاء فاخرة يحكي القليبَ و ما الفاهُ فرَّارا

يَدعوا باسمكَ و الخطيُّ هاجرةٌ لله دَرُّكَ ان لم تَحم عمَّارا

ماذا اعتذارك في قوم قَصَدتَ بهم خَوضَ المَنيَّة إيراداً و اصدارا

ثالثاً: الموثبات القومية

قد لا نكون مغالين إذا قلنا أن مفهوم الروح القبيلية قد اتسع مدلوله عند بعض شعراء وشواعر العرب قبل الاسلام، حتى تحول لديهم الى ضرب من الشعور القومي ويتجسد الحس القومي في شعر الاعشى، إذ طالب كسرى بني شيبان، ان

١_ ينظر: الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام جمع وتحقيق ودراسة: ٣٩_٤٠.

٢_ كتاب حرب البسوس: ٢٩-٣٠.

يسلموه الودائع مع رهائن، حتى يضمن ذلهم، فعندما أحس الاعشى بوقاحة كسرى في طلبه، خاطب كسرى بقوله[1]:

من مُبْلغٌ كسرى إذا ما جاءه عني مآلِكَ مُخمِشاتٍ شُرْدا

آليتُ لا نُعطيِه من أبنائنا رَهْنَا فيفسدهم كمن قد أفسَدا

إن للأعشى وغيره من الشعراء أو الرجاز، اثرا مهما في اذكاء الحس القومي عند العرب المتجسد بتوحد موقفهم تجاه كسرى حيث يقول الاعشى[2] :

أرادوا نَحْتَ أثلتِنا وكُنّا نَمنعُ الخُطُما*

وهذا النمط من التحريض له اثر كبير في نفوس المقاتلين العرب، فقد أذكى حماسهم وشحذ هممهم فحققوا النصر الذي استمد الشعراء موضوعاتهم من فيضه[3]

لَمَّا التقينا كَشَفنا عن جَماجِمِنا لِيعلموُا أننا بكرٌ فينصرِفوا

قالوا البقيْةَّ والهنديَّ يحصُدُهُمْ ولا بقية الا النارُ فانكشفوا

وجُنْدُ كسرى غَداةُ الحِنْوِ صَبَّحَهُمْ منا كتائبُ تُزْجي الموتَ فانصَرفوا

وخَيلُ بكرٍ فما تَنفكُ تطحنُهُم حتى تَوْلُوا وكادَ اليومُ ينتصِف

ولعل الهاجس القومي في هذه القصيدة الذي ظل يتطلع اليه الشاعر ويمني النفس بتحقيقه عبر رابطة النسب الواحد، وكما كان التحريض على أخذ الثأر يستدعي الاثارة، فقد كان قبول الدية ثمنا لدم القتيل دافعا قويا من دوافع ايغار الصدور واستفزاز الرجال للامتناع عن اخذها، لان قبولها يعني اسقاط حق الثأر ومن ثم فتور عوامل الاثارة، وهذا ما كان يخشاه العربي في جاهليته، لان هذا يعد اذلالا ما بعده اذلال، واهانة كبيرة، ما بعدها إهانة.

وفي حادثة أم قرفة زوج حذيفة بن بدر الفزاري، وهي امرأة عزيزة الجانب، يُضرب بعزها المثل، حين قتل قيس بن زهير ولدها قرفة، ويقال انه أول من قُتل في

١_ ديوان الاعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية بمصر، ١٩٥١ م: ٢٢٩.

٢_ ديوان الاعشى، ق ٥٦: ٣٠١.

* الخطما: الحبل الذي يقاد به البعير. لسان العرب، ابن منظور، ١٨٦/١٢.

٣_ ديوان الأعشى، ق ٦٢: ٣١١.

حرب داحس والغبراء، وذلك ان أباه حذيفة قد أرسله الى قيس، ليطلب سبق الغبراء، فغضب قيس وتناول رمحه فطعنه، وقيل إنه قطع يده، وعلقه في عنان فرس، ورجعت الفرس عارية، فاجتمع الناس وحمل ربيع بن زياد العبسي دية القتيل الى ابيه حذيفة، فلما عرفت ام قرفة بما صنعه زوجها، في قبول دية ولدها قرفة من قاتله، قالت ترثي ابنها وتعير زوجها، لقبوله الدية[1]:

حُذَيفةُ لا سَلِمْتَ مِنَ الأعَادِي وَلَا وُقِيتَ شَرَّ النَّائِبَاتِ
أيقتُلُ قِرْفَةَ قَيْسٌ وَتَرْضَى بِأَنْعَامٍ ونُوقٍ سارِحاتِ
أمَا تَخْشَى إذا قالَ الأعَادِي حُذيفةُ قَلْبُهُ قَلْبَ البَنَاتِ
فخذ ثأراً بأطراف العوالي وبالبيض الحداد المرهفات
وإلَّا خَلِّني أبكِي نَهَارِي وَلَيْلي بالدموعِ الجارِيَاتِ
لَعَلَّ مَنيّتَي تَأتِي سَرِيعاً وَتَرْمِيني سِهامُ الحَادِثاتِ
فذاكَ أحَبُّ مِنْ بَعْلٍ جَبَانٍ تكونُ حَيَاتُهُ أردَى الحَيَاةِ

وقيل إن حذيفة لما أستمع هذه الابيات ثارت فيه الحمية، فعاد الى محاربة بني عبس. وكانت النساء يخرجن في الحرب ليشعلن الحماسة في قلوب الرجال، فيهاجموا أعداءهم بحرارة وحماسة، و كانت كلما تهان تشعل نار الثورة والغضب، وقد أشار حسان بن ثابت الى اشتراك المرأة في الحروب، بقوله[2]:

تظل جيادنا متمطرات تلطّمهن بالخمر النساء

ومارست المرأة دورها في الدعوة الى أخذ الثأر والتعبير بالهزيمة في شعر الحرب والتحميس لها والافتخار بانتصاراتها، فإذا كانت الهزيمة دعت الشاعرة في الشعر الجاهلي الى ألأخذ بالثأر وعبرت بالفرار والجبن، ونادت بمواصلة القتال حتى الانتقام من الاعداء، حيث حفل الشعر العربي القديم بنماذج شعرية للمرأة في مجال لا يستطيع احد ان ينكر فضلها فيه، ولا مكانتها المؤثرة في الذهن.

وتقترن الموثبات بالحرب والمنافسات ايضا أو الدعوة اليها، فهي نتاج بيئتها ومنها تستقي جل معانيها، وعادة ما تكون الموثبات عاملا يساعد على استمرار

١_ رياض الادب في مراثي شواعر العرب، لويس شيخو، بيروت، المطبعة الكاثولكية، ١٨٩٧، ج١: ٣٨.

٢_ ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م، ط٢: ٦١.

لهيب الحرب، لأنها تتجه بما يثير العواطف ويفجر الغضب، وهي بهذه المعاني تدخل ركنا مميزا في باب الحماسة لكن لا يمكن اعتبار كل قصيدة حماسية صالحة لان تكون موثبة، لان أغلب القصائد الحماسية تهتم بمعالجة قضايا حياتية، لا تقع في دائرة الموثبات[١]. وقد قامت قصائد التوثيب اساساً على التحريض على اعادة الحق المغصوب ووضع حد لكل افة كادت تنخر بالمجتمع الجاهلي، وتدعو الى اعادة الاعتبار ورد الكرامة التي انتهكها الاخرون، و القتل أحد هذه الانتهاكات، اذن فالغاية الرئيسة من الموثبات، هي الدعوة الى الالتزام بالأخلاق النبيلة، والصفات الحميدة، التي وضع اصولها افراد المجتمع، فكانت الاساس الذي آنس وحشتهم، وآمن خوفهم، ويكمن الهدف الاسمى للموثبات في الهاب المشاعر وتحريك سكون النفوس، الى رفض الذل والهوان، من خلال اخذ الثأر وهذا ما يمثل بحد ذاته، استرجاعا للكرامة وتصحيحا للاعوجاج الذي كاد يعصف بالمجتمع وينهكه، من خلال الاقتصاص من الجاني[٢]؛ ولذلك يمكن القول: ان هذا النوع من الشعر، يندرج تحت باب الاثارة والحرب، التي هي الوسيلة الوحيدة، لكي تهدأ الخواطر. وتحدث الاثارة عندما يحس الشاعر ان شرف القبيلة قد مس او ان كرامتها يتهددها خطر.

بقي أن نذكر أن اول من استعمل مصطلح الموثبات، هو الدكتور نوري حمودي القيسي (رحمه الله) في بحثه القيم (الاشعار الموثبات في الجاهلية) الذي نشره سنة ١٩٦٤م بمجلة الاقلام العراقية.

واخيرا، فإن من أشهر الموثبات في الجاهلية، تلك القصيدة التي نالت شهرة وذيوعا بشكل لافت، وهي قصيدة مغناة، للشاعرة المليحة، ليلى بنت لكيزة بن مرة من قبيلة ربيعة، الملقبة بالعفيفة، وقيل في خبرها، أن أسرها أحد امراء العجم وحملها الى فارس، وحاول الزواج منها، فامتنعت عليه، وجاءها خطيبها وابن عمها، البرّاق بن

١_ ينظر: الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، جمع وتحقيق ودراسة، محمد فتاح عبد الجباوي، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٨١: ٢٧ ـ ٢٨.

٢_ ينظر: المثالية في شعر الرثاء الجاهلي دراسة وتحليل، م. م صدام علي صالح، أ. د. نصرة أحميد جدوع، مجلة جامعة الانبار للغات والاداب العدد ٢٧ السنه التاسعة، ٢٠١٨: ٥.

روحان، فأنقذها وتزوج بها، وهي صاحبة القصيدة المشهورة،[1] التي قالتها في أسرها[2]:

لَيْتَ للبرّاقِ عَيْناً فَتَرَى	**ما ألاقي مِنْ بَلَاءٍ وَعَنَا**
يا كُليباً يا عُقَيلاً إِخْوَتِي	**يا جُنَيْداً اسعدِوني بالبُكَا**
عُذِّبَتْ أُخْتُكُمُ يا وَيلَكُمْ	**بِعَذَابِ النُّكْرِ صُبْحَاً وَمَسَا**
غَلّوني قَيّدوني ضربوا	**ملمس العفة مني بالعصا**
يَكْذِبُ الأَعجَمُ ما يَقْرَبُني	**وَمَعِي بَعْضُ حُشَاشَاتِ الحَيَا**
فَأَنا كارِهَةٌ بُغْيَتَكُمْ	**وَيَقينُ المَوتِ شيء يرتجى**
فَاِصطِبارٌ أَوْ عَزاءٌ حَسَنٌ	**كُلُّ نَصرٍ بَعدَ ضُرٍّ يُرتَجى**
أصبحتْ ليلى تغل كفها	**مثل تغليل الملوك العظما**
وتقيد وتكبل جهرة	**وتطالب بقبيحات الخنا**
قُلْ لِعَدنَانٍ هديتم شَمِّروا	**لِبَني مبغوض تَشميرَ الوَفا**
يا بَني تَغْلِبَ سِيروا وَاِنْصُروا	**وَذَروا الغَفْلَةَ عَنْكُم وَالكَرَى**
وَاِحْذَروا العارَ عَلى أَعقابِكُمْ	**وَعَلَيْكُمْ ما بَقِيْتُم في الدُّنا**

وللقصيدة أكثر من هدف؛ فهي قصيدة موثبة، وقد نالت شهرة وذيوعا بشكل لافت؛ وفي القصيدة من المباشرة والسهولة واليسر ما جعلت الشاعرة وقصتها تحيا في نفوس العرب بشكل لافت، وَتعّد من اشد شعر الموثبات تحريضا بسبب ما فيها من المسائل التي تثير في نفس العربي من رد الاعتبار وحفظ الكرامة. والمرأة العربية عندما تقع في محنة الاسر، فأنها تلوذ الى أهلها واقاربها تستغيث بهم، لكن الشاعرة ليلى العفيفة، بدأت بالبرّاق خطيبها، وابن عمها، فهو يقوم مقام الزوج، فاستثارت نخوته ورجولته، وراحت تتقرب اليه، بتقديمه على أهلها، وبدأت بأمنية من الصعب تحقيقها (ليت) فاختارت صورة من الواقع الحسي الملموس لتصل الى عين المتلقي،

١_ ينظر:الاعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة عشرة، مايو ٢٠٠٢م، ٥/ ٢٤٩.

٢_ شعراء النصرانية، شيوخو لويس، مطبعة الآباء، المرسلين اليسوعيين، ١٩٨٠: ٢/ ١٤٩.

لان الشاعرة تدرك ما الذي يستثير العربي فراحت تقدم البراق لتأجج عواطفه، وتكاد ترهص القصيدة الموثبة ببركان ثورة، يمكن ان ينفجر في القريب، وينذر بحرب ضروس، تكون مقدمة لنيران تلتهم قوما من الاقوام، أو قبيلة من القبائل، فهو نهوض داخلي يتفاعل في النفس الانسانية، ويتجسد في تنامي سورات الغضب وشحنات الثورة الى حد التأزم، فالانفجار الحاد نفسيا وعمليا.

ولعل كثرة هذا النوع من الاشعار، هي التي عملت على كثرة ايام العرب، وشعر تلك الايام حافل بالمعاني، فكل يوم من أيامهم حافل بموقف، أو قضية، يقف وراءها شعر التحريض، الذي يمثل فخرا للمنتصرين، وذلا للمنهزمين.

الفصل الاول
المستوى الصوتي

المستويات التحليل الاسلوبي المستوى الصوتي الذي يقوم على دراسة الوزن والقافية والتنغيم وصفات الاصوات من همس وجهر وشدة ورخاوة واثرها في المعنى ((ويتضح اهميتها في فهم مقصد كاتب العمل الادبي وذلك لان التفطن للحرف والكلمة والنسيج اللغوي هو الذي يؤدي الى الدلالة))[1].

وان اللغة في حقيقتها ما هي الا اصوات او مقاطع صوتية فالصوت والبنية الاساسية لأي لغة من اللغات كما انها المادة الخام لانتاج الكلام وتعتبر الاصوات اول خطوة في اي دراسة لغوية كانت وما يلعب الصوت داخل التركيب او السياق من دلالة تساعد الكاتب في التعبير عن مكنوناته.

١_ اتجاهات التأويل النقدي من الكتوب الى المكبوت محمد عزأم، دمشق، وزارة الثقافة، ط١: ٣٣٦.

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي

يشكل الإيقاع الداخلي جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى الشعرية، يشكل العلاقة بين المعنى والمبنى، ولهذا ((تؤدي الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعلية بوظيفة بارزة ومهمة في إبراز فنية النص الشعري، وذلك بسبب تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة وكونها معياراً دقيقاً للتمييز بين شاعر وآخر وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى، وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء))[١]، ويبدوا هذا التفاضل ناشئ من حيث ((تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة))[٢]، ثم ((المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة))[٣]، وللإيقاع الداخلي أشكال مختلفة من أبرزها:

١- التكرار

يعدّ التكرار من عناصر الإيقاع الداخلي المهمة في إيصال المقاصد والمعاني المختلفة، إذ يشكل التكرار انعكاساً لنفسية الشاعر مثيراً وعرضاً أسلوبياً يحاول أن يُظهر ما بالنفس من ألم وحزن وفرح، حتى يؤثر في المتلقي فيمنحه القدرة على فهم المعنى، وتقبل النغم لما فيه من ترتيب وتنظيم، والنص بتكراره للحروف والألفاظ والأسلوب، يخدم معاني الحرب والأخذ بالثأر وما فيه من الترغيب والترهيب، والتكرار يضع بين أيدينا المفتاح الأسلوبي للولوج إلى الذهن ومعرفة ما يفكر به الشاعر ليعبر عن انفعالاته الباطنية.

فقد جاء في لسان العرب ((كَرَّر الشيء: أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث: إذا ردّدته عليه))[٤]، وعرّفه الفراء بالقول (ت٢٠٧هـ): ((والكلمة قد تكررها

١_ شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، إعداد: صالح بن عبدالله، إشراف: حمد بن عبد العزيز السويلم، جامعة القصيم، السعودية، ١٤٣٩هـ_ ٢٠١٨م:٤٥.

٢_ الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، رجاء عيد، دار الثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٧٥م: ٢١.

٣_ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧: ٨٠.

٤_ لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين أبن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م، مادة (كرر).

العرب على التغليظ والتخويف))[1]، وبما إن في التكرار فيه تأكيد على الطلب وعلى الافهام للسامع نرى الجاحظ يتكلم عنه بأسلوب لطيف ودقيق في الوقت نفسه فيقول: ((جعل أبن السماك يوماً يتكلم وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه؛ لولا أنك تكثر ترداده، قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أنْ يفهمه من لا يفهمه قد مَلّه من فَهِمَهُ))[2]، وعلى هذا يكون التكرار عند القدماء مرتبطٌ بالمقام الذي يحتم مستوى استعماله داخل النصوص الشعرية والنثرية على السواء.

أما عند المحدثين فقد تنوعت معاني التكرار، فقد ذكر (عز الدين علي السيد) أن التكرار ظاهرة أسلوبية تستحق الحفاوة لذاتها، إذ كان من أكبر الحوافز التي دفعت كثيراً من العلماء والباحثين إلى دراسته؛ ما وجه إلى القرآن الكريم من طعن بسبب كثرة التكرار فيه، وذلك ممن يجعلون مواءمة التكرار للفطرة أولاً، وأنها وظيفة مزدوجة الأداء ثانياً، تحمل مع التوثيق للمعنى قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلقاً[3].

وللتكرار ((قدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها وأن اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلى مهام التكرار، وتعدد صوره، وقدرته على تفجير معان فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية))[4]، وسنعمد إلى دراسة التكرار في شعر الموثبات بحسب أنواعه وبالشكل الآتي:

أ- تكرار الحرف

ورد تكرار الحرف في شعر الموثبات بصورة كثيفة تتناسق مع الضربات الأسلوبية، وتتناسق مع الموقف الشعري الآني، والصورة التي يراد التوثيب بها،

١_ معاني القرآن، الفراء، تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٦: ٣/ ٢٨٧.

٢_ البيان والتبيين، الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٣٦٧هـ ـ ١٩٤٨م: ١٠٤/١.

٣_ ينظر: التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، لبنان، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ_ ١٩٧٨م: ٨٦.

٤_ لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران حميد خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م: ١٨.

والتحريض من خلالها، ومن ذلك قول أبي أذينة اللخمي يغري الأسود بن منذر بقتل آل غسان[1]:

هُمْ جردُ و السيفَ فاجْعَلْهُمْ لَهُ جَزَراً وأضْرَموا النارَ فأجعَلهم لهـــاَ حَطَباً
قَتَلْتَ عَمْـــراً وتَسْتَبقي يَزيد لَقَــدْ رأيتَ رأياً يجرُّ الـــــويَل والَحـــَربَا
لا تَقْطَعنْ ذَنَبَ الافعى وتُـــــرسِلَها إن كُنت شَهْماً فأَلحق رأسَها الذَّنبا
هم أهلَّةُ غسانٍ و مجدّهُم عالٍ فإن حاوَلوا مُلكاً فلا عجبا
إنّ حَاولوا الملكَ قالَ الناسُ حَقّهُمُ و ليسَ طالِبُ حقّ مِثلَ مَن غَصَبَا
إن تَعف عنهم يَقول الناسُ كلهم لم يَعف حِلماً و لكن عَفوه رهَبَا
و العفو إلّا عَن الأعداءِ مكرمةً من قالَ غير الذي قلته كذبا
و اذكر بِمَنجاهُم مَثوَى ابي كَرِبٍ فيهم و حبسَ عَدِيٍّ عندَهم حقبا
اضحت تفلق في البلقاء هامته و نحنُ نستعملُ اللذاتِ و الطَرَبا
وسيفُ جدكَ لمّا ان أضرَّبِهِم ×× جاؤوا به لكَ في أسلابهم سَلَبا
لو لَم تسر جازَ ان تعفوا محاجزةً و الليثُ لا يحسنُ البقيا إذا وَثَبا
وكانَ أحْسَنُ مِنْ ذا العفو لو هربوا لكنهم انفـــــــوا مِنْ مِثلكَ الهَرَبَا
وَعرضوا بفداءٍ واصفين لَنَا خيلا و إبلاً تَسُر العجم و العربا
علامَ تَقبلُ منهم فدِية وَ هم لا فضةً قَبِلوا منات و لا ذَهَبَا
أيحلبون دَمَاً منّا و نَحلبهُم رسلا لَقَد شَرَّفُونا في الورى حلبا
لم يتركُوا سَبَباً للصُّلح نَعرِفُهُ ×× فلا تَكُن انتَ ايضاً تاركاً سببا
إنَّ العدُو و إن ابدَى مُسَالَمَة ×× اذا رَأى مِنكَ يوماً فُرصَة وَثَبَا
و اسقِ الكِلابَ غداً مِن فتية دَمها عند البريةِ تَستَشفى به الكَلَبا
السبعُ سبع وان كَلَّت مَخَالبُه و الكَلبُ كَلبُ و ان طوقتهُ ذَهَبَا

في هذه القصيدة ورد تكرار حرف السين بوصفه علامة أسلوبية بارزة داخله، إذ تكرر حرف السين ثلاث وثلاثين مرة، ليكون التكرار في النص متلائماً مع حالة

١_ بائية بني غسان، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٢٨ لسنة ١٩٨٠: ٥٠٥ _ ٥١١.

المتكلم، الذي يوثب مرة ويطلب من الأسود أن لا يعفو مرة أخرى، فقد روى أن الأسود تمكن من أسر بعض ملوك الغساسنة، فأراد أن يعفو عنهم، فجاءت نصوص أبو أذينة اللخمي لتصده عن هذا العفو.

فالتكرار هنا شكل العلامة الأسلوبية ووثق الحالة التي يريد النص معالجتها، وآثار الصنعة الفنية بدت واضحة في النص، لاسيما أن السين هو أحد الحروف الصفيرية، لذلك فإن النص يوظفه من أجل أن لا يعفو عن الأعداء قارعاً طبول الحرب وشاحذاً سيف الانتقام[١]، فهو يوغز الصدور وينزع فتيل العدو بعد أن عفا عنهم لذلك كان قوله راجحاً على مقدار الغليان في صدره والثأر في عروقه، فهو يحذر ملكه من انصاف الحلول، وما تؤول إليه عاقبة الأمور، فهذا العفو كمن يرثي عدوه ويحفر قبره بيده، وكمن يقطع ذنب الأفعى لكنه يبقي على رأسها لتكون أشد اعداءه.

والشاعر يصور الحالة بصورتين متناقضتين ذات قالب أسلوبي صوتي، بين أولئك الذين يحلبون دمهم، وأولئك الذين يحلبون اللبن فهل يستويان، وفعلاً نجح النص في رسالته، فتراجع عن العفو وقتلهم، ولذلك كرر النص حرف السين وهو من الأصوات التي تتميز بالليونة والسهولة في أكثر أحواله وفي أي موقع من الكلمة[٢]، ولأن الأسود عفا عنهم فقد استعمل الصفات التي تدل على الهدوء والضعف؛ لأن العفو عنهم في رأي الشاعر من صفات الضعف، وحرف السين من حروف الهمس والصفير والرخاوه في تأثيره الأسلوبي به صفات الضعف أكثر من القوة؛ لذلك طغت صفة الضعف على الأسود عندما عفا عنهم.

ومن ذلك قول يزيد بن المخرم يوثب قومه في يوم الكلاب الثاني الذي هو من أيام العرب وقتل فيه الشاعر[٣]:

تَعَجَّبُ جارَتـــــــــي لمَّا رَأَتني كَذاتِ النوطِ مَخدِرَتي جِـــراحي

١_ ينظر: بائية بني غسان، ٥٠٥ ـ ٥١١.

٢_ ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، صالح سليم عبد القادر الفاخوري، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د.ت: ١٥٠.

٣_ منتهى الطلب، السفر الخامس ضمن مجلة المورد المجلد الثامن العدد الثالث لسنة ١٩٧٩: ٢٧٩.

فَلَمّا أنزَلـــــــــونـي كُنتُ حُرّاً أُجالِدُهُم لَـــــدى كَفَلِ الجَناحِ

فلمّا أن كُثرِتُ وَغابَ قَـــــومي أُسِرتُ إِســـــارَ مُحتَبَلِ البَراحِ

في هذه القصيدة تكرر حرف الياء خمسين مرة ويعمد النص إلى تشكيل ظاهرة أسلوبية قائمة على التكرار، فتحريض النص لقومه يبدو منفعلا جداً، فقد لعبت الكلمة دوراً كبيراً في تحريض القوم ((فالحض على الأخذ بالثأر واتخاذ الشعر وسيلة لتلك الغاية أصبح ديدن العربي لا ينفك وقد أصبحت سنة متبعه فيهم يتوارثونها جيل بعد جيل))[١].

وحرف الياء يدل على الانفعال المؤثر في البواطن وعلى الانفعال وعدم البوح بالمشاعر[٢]، فناسب بين الانفعال الباطني الذي يدلل عليه صوت الياء وبين الموقف التحريضي.

ومن ذلك قول الخنساء تطالب بالثأر لأخيها صخر ومعاوية بمنبهات أسلوبية متعددة قائمة على التكرار[٣]:

أبلغْ سليماً وعـــوفاً إنْ لقيتهمُ عميةً مِـــــنْ نـداءٍ غير إسرارِ

أعني الذينَ إليهم كـــانَ منزلهُ هَلّ تعرِفونَ ذِمامَ الضيفِ للجارِ

لو منكمُ كـانَ فينا لم ينل أبداً حَتَّى تُلاقَى أمـــــور ذاتَ آثارِ

كانَ ابنُ عمتكم حقـاً وضيفُكمُ فيكمْ فلم تدفـــــعُوا عنهُ بإخفارِ

شُدّوا المازرَ حتَّى يُستدف لكم و شَمروا إنَّها ايامُ تشمارِ

و ابكوا فتى الباس وافتُه منيتُه في كل نائبة نابَت و اقدارِ

لا نومَ حتَّى تقودُوا الخيل عابِسة ينبذنَ طرحا بمهراتٍ و امهارِ

أو تَحفروا حُفرة فالموتُ مكتنِعُ عندَ البيوتِ حصيناً وابن سيارِ

أو تَرخَصُوا عنكم عاراً تجلّاكُم رحضَ العوارِكَ حيضاً عِند إطهارِ

١_ شعرية التحريض بين الجاهلية والإسلام، بن إدريس عمر، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٥_٢٠١٦م: ٣٢.

٢_ ينظر: أصول اللغة العربية بين الثنائية والثلاثية، توفيق محمد شاهين، ط٢، ١٤١٨هـ: ١٨.

٣_ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط٢: ٦٣ ـ ٦٤.

تشكل البنية النصية بأكملها عرضاً أسلوبياً دقيقاً، لاسيما في اختيار الأصوات المحققة لفاعلية التوثيب، إذ تكرر الخنساء في هذه القصيدة حرف النون ثلاث وعشرين مرة، لاسيما أن الخنساء لها قصائد كثيرة تطالب بالأخذ بالثأر لأخيها صخر ومعاوية، فاستعملت النون في تعبيرات (إن، نداء، اعني، كان، منزله، تعرفون، منكم، كان، فينا، ينل، كان، ابن، عنه، أنها، منيته، نائية، نابت، مكتنع، عند، حضينا، ابن، عنكم، عند)، إذ و في تكرار حرف النون تعبير عن مشاعر الحزن، وبهذا تشكل المثير الأسلوبي الذي جاء بقالب العرض والتقديم والشرح، محققة أكثر وأكبر تأثير في المتلقي.

فالنون حرف مجهور متوسط الشدة معناه لغة شفرة السيف والايحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق ولذلك كان الصوت الرنان ذو المخرج النوني الذي تتجاوب اهتزازته الصوتية في التجويف الأنفي هو أصلح الاصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع[١].

ومن ثم يُعدّ التكرار في مراثيها إحدى الأدوات الجميلة التي ساعدت على تصوير وجع الخنساء ومشاعرها و بكائها والالحاح على جوهر تجربتها بفقد أخويها صخر ومعاوية، ذلك إن ((لشعرها نغمة متميزة ناتجة عن تماثل الاصوات وتجانسها وتكرارها ذلك أن وحدة الموضوع والانفعال والفقد والتفجع في قصائدها ومقطوعاتها قد أهلها لتخرج في تناغم صوتي إذ تكاد بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالتها))[٢]، وفي قصيدة أخرى للخنساء وصف لتوثب قومها للأخذ بثأر أخيها صخر[٣]:

ألا ابلغَا عنّي سليماً وعَـــــامراً ومَنْ كـــان مِنْ عُليا هَوازِنَ شاهدا
بأنّ بني ذُبيانَ قــد أرْصَدوا لكُم إذا ما تَلاقيتُمْ بـــــــــأنْ لا تَعاودا

١_ ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١: ١٦٠_١٦١.

٢_ الموازنات الصوتية، محمد العميري، دار افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م: ١٧١.

٣_ ديوان الخنساء: ٣٣ _ ٣٤.

- الحدائدا: غاضباً

فلا يَقْرَبَنّ الأرْضَ إلاّ مُســـارِقٌ يخافُ خميساً مطلعَ الشَّمسِ حاردَا

عَلى كُلِّ جَرداءِ النُسالَةِ ضـامِرٍ بِآخِرِ لَيلٍ مـــــا ضُفِزنَ الحَدائِدا*

فَقَد زاحَ عَنّا اللَــومُ إذ تَرَكوا لَنا أروماً فَآراماً فَمـــــــــــاءً بِوارِدا

و نحنُ قَتَلنا هاشِماً و ابن اختِه ولا صُلحَ حتَّى نستعيدَ الخرائِدا

فقد جرت العاداتُ أنَّا لدى الوغى سَنَظفرُ و الانسان يَبغي الفوائِدا

ويشكل ذلك جزءاً من تصوير الحالة الواقعية التي كان عليها المجتمع الجاهلي من تشتت وعدم القدرة على اتخاذ القرارات الصعبة والمناسبة، ولهذا يستعمل النص هذا الأسلوب مع المخاطب والمستغاث به، حتى يرسم صورة حية للمعاناة التي يعيشها أهل الميت وذويه.

فعلى جانب الثأر انهم متراجعون ومترددون وعلى مستوى العزيمة في الأمر والخروج بما ينفع الثأر ويحققه فهم متراجعون كذلك، ولهذا عمد النص إلى التكرار الحسن الذي جاء في الموضع المناسب له، فتكرر حرف الميم ثماني عشرة مرة في القصيدة، وتكرار الحرف قريب من الوضع النفسي الذي تعيشه الشاعرة، وهو وضع يوحي بالأسى والحزن[١].

وحرف الميم صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن دلالته الحدة والقطع والاضطراب، تعكس حالة النص النفسية واستعمالها لهذا الحرف المكرر، وهذا التكرار الصوتي ناتج من تكرار الحروف التي تعد بمنزلة المادة الرئيسة التي تثري الايقاع الداخلي للنص بلون خاص، وقد يلجأ إليها الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الايقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله[٢].

١_ ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠م: ٢٢.

٢_ ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير: ١٤٤.

جدول بدلالات تكرار الحرف[1]

الحرف	التواتر	الدلالة
السين	٣٣	يدل على السعة والبسطة من غير تخصيص
الياء	٤٨	يدل على الانفعال المؤثر في البواطن
النون	٤٢	يدل على تمكن المعنى تمكنا تظهر اعراضه
الميم	١٨	يدل على الاجماع

ب_ تكرار الكلمة

شكل تكرار الكلمة في شعر الموثبات في العصر الجاهلي، عنصراً أسلوبياً مهماً وفاعلاً في معاني التحريض والحث على القتال والأخذ بالثأر أو الدفاع عن الكرامة ضد الأعداء بشكل عام، من ذلك قول أبي أذينة اللخمي[2]:

إن تعف عنهم يقـــــولُ الناسُ كلهم: لم يعفُ حلماً ولمـــــن عفوه وهباً
والعفو إلا عـــن الأعداء مكـــــرمة من قالَ غيرَ الـــــذي قد قلتُه كذبَاً..
لا عفوَ عن مثلهم في مثل ما صنعوا وإن يكن ذاكَ كـــان الهلك والَعطبا
لو لـــــم تسِرْ جاز أن تعفو مُحاجَزَةً والليثُ لا يُحـــــسِنُ البُقيا إذا وَثَبَا
وكان أحسنُ مِنَ ذَا العفـــو لو هَرَبوا لأنهم أنفـــــــــوا من مثلكَ الهَرَبَا

في هذه البنى النصية التوثيبية يبرز تكرار الكلمة كأحد العلامات الأسلوبية داخلها، إذ تكررت كلمة (العفو) سبع مرات؛ لأن الأسود تمكن في بعض الوقائع الحربية من أسر عدد من ملوك الغساسنة فأراد أن يعفو عنهم.

لذلك أبو أذينة اللخمي يوثبه ويقول له لا تعفو في تعبير (لا عفو عن مثلهم في مثل ما صنعوا)، هذا يدلل على أن الشاعر لا يكرر الألفاظ المتشابهة إلا بما يتناسب مع المعنى الذي يريده، والمعنى عندما يقتضي عدم التكرار يكون الشاعر

١_ اصول اللغة العربية، توفيق محمد شاهين: ١٧-١٨.

٢_ بائية بني غسان ضمن مجلة كلية الآداب: ٥١٠ ـ ٥١١.

ملبياً لهذه الجزئية مخافة وقوع أبياته في خطأ المعنى؛ لأن التكرار ليس في اللفظ فقط وإنما له قدر كبير في المعنى بل هو أساس المعنى الذي يريد الشاعر ايصاله.

وتمثلت الدائرة الأسلوبية في تكرارات (تعف، يعف، عفوه، والعفو، عفو، تعفو، العفو)، التي تشير وتحيل بصورة مباشرة إلى رغبة النص وهدفه في الوقت نفسه، فهو لا يرغب بالعفو عنهم ولهذا يكرر ما يؤرقه ويشغله، وتكرار هذا اللفظ شكل العلامة الفارقة داخل النص.

محور المعنى في العفو ولهذا يقتضي التكرار في حدود معانيها، وهذا يخرج إلى معنى تكرار التفصيل، أيّ: الذي يكون أساسه التفصيل في المعنى والقول وسرد الأحداث، وبيان بشاعتها وحاجتها إلى المنقذ صاحب العقل الراجح والشجاعة الفائقة ليحقق المعنى التحريضي الذي كان هدفه ومنتهى أمله، ومن ذلك قول الزبان موثباً بكر بن وائل فخذلوه بعد قتل كثيف بن زهير لأبنائه السبعة[1]:

أَنسِيتمْ قَتْلَى كَـــــثِيفٍ وأَنْتُمْ ×× بِبِلادٍ بِهَـــــــا يَكُونُ العشَارُ

قَتَلُوا سِتَّـــــــــةً بغَيْر قَتِيلٍ×× مُلِكَ الـــــــذُّلُّ بعْدهُمْ والصَّغارُ

قبْلَ أَن نَثْـــــأَرَ القتِيلَ بقَتْلي×× بعْدَ قَتْلَى وتُنْقَضَ الأَوْتَـــــــــارُ

فالتكرار كان في الكلمات المشتقة من بعضها البعض، لتشكل سمة أسلوبية ظاهرة في النص، ويبدو أن يأس المتكلم وتحامله على قومه، جعله يخاطبهم بمثل هذا الخطاب، أو يخفف من نبرة كلامه في التحريض، فالموت أولى لهم من أن يتعرضوا للجور والظلم والطغيان والانكسار والانقياد إلى العدو.

وفي الوقت نفسه جعل الموت أولى لهم من أن يعتدوا أو يظلموا أو يسلطوا العذاب على الآخرين، وأداته في هذا التفصيل هو التكرار في الاشتقاق الصوتي وجعل المعنى متداخلاً متلازماً، إذ تكررت كلمة (القتل) ست مرات، وكرر لفظة (القتال) وهي الأكثر شيوعاً مقارنة بالمصطلحات الأخرى الدالة على القتال مثل: الحرب والهيجاء والوقيعة و المعمعة، بسبب مرارة قتل ابناءه لذلك استعمل المصطلح الأكثر وضوحاً وشيوعاً وكرره مرات عديدة.

١_ الأنوار في محاسن الأشعار، أبو الحسن علي بن محمد بن المطهر العدوي، تحقيق العزاوي، العراق منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٦م: ١١٢.

وفي تعبير (قتلوا) المسند إلى واو الجماعة على ((وزن فعيل التي تفيد الشدة والمبالغة في الوصف))[1]؛ لأنه يحتاج إلى الشدة والقوة والمبالغة في التوثيب، وهي على صيغة اسم المفعول بمعنى مقتول، فهو يكرر لفظ القتل وهذا الإحساس والشعور هو الطاغي والمسيطر على النص، وقد شكل تكرار كلمة (القتل) سمة أسلوبية أكثر إثارة لحس السامع من غيرها.

فهذه الكلمة شكلت ايقاعاً موسيقياً متناسقاً يشكل الانفعال الإنساني بسبب مقتل ابناءه، لكي يوثب القوم وما تحمله هذه الكلمة من وقع انفعالي على النفس الإنسانية، وقد كان بمقدور الشاعر أن ينتقي كلمة مرادفة لكلمة القتل لكن وقع هذه الكلمة اقوى من كل الكلمات الأخرى، ومن هنا يفهم أن الأسلوب نتيجة اختيار من بين احتمالات لغوية متعددة ينتقي منها الشاعر بما يوافق الهدف منه، ومن ذلك قول لقيط بن يعمر الإيادي يحذر العرب مما يدبره الفرس[2]:

ألا تَخافُونَ قَـــوْماً لا أبـاً لَكُمُ أمْسَوا إليكُمْ كَأَمـــثالِ الدّبا سُرُعـا

أبناءُ قَـــوْمٍ تَأوَّوكُمْ على حَنَقٍ ×× لا يَشْعُرُون أضَـــرَّ اللهُ أمْ نَفَعَـا

يا قَومِ إنَّ لكُم مِـنْ عزا ولكُم ×× ارثاً قَدْ أَشفقتُ أن يودى فَينقَطِعا

يا قَومِ بَيضتُكُم لا تُفجَعُنَّ بِهـا إنّي أَخافُ عليها الأَزِلمَ الجَـــذَعا

يا قومِ لا تأْمَنُوا إن كُنْتُمُ غُيُراً عَلَى نِسائِكُمُ كِسْرى ومـــــــا جَمَعا

ونلحظ في هذه البنى النصية أن التكرار في الكلمة كان مثيراً أسلوبياً ينتظر ردة الفعل من المخاطب وهو القبيلة المعنية بالاستجابة، فتكرار النداء لم يكن من فراغ بقدر ما خاطب المتلقي بأسلوب النداء الطلبي التحريضي الذي يعمد الى تذكيره وانتظار ردة الفعل منه تجاه ذلك التكرار.

وعليه فالنص التوثيبي كان على قدر كبير من الوعي في استعمال التكرار في التحريض، وفي الوقت نفسه كانت متنفسه في ابداء ما يحس وما يشعر وما يريد

١_ اسم المفعول في العربية، بحث هديل عادل عبد، اشراف: د. عبد الكاظم جبر، جامعة القادسية، ١٤٣٩هـ _ ٢٠١٨م: ١٤.

٢_ ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، تحقيق: خليل ابراهيم العطية، بغداد، ١٩٧٠: ٢٩_٤٨.

التعبير عنه، إذ تكرار كلمة (القوم) في أبيات متوالية حيناً ومتفرقة حيناً أخرى يدل على مركزية الكلمة.

كما أن تكرارها على هذا النحو يجذب ذهن المتلقي خصوصاً عند ابتعاد ذكر الكلمة ثم العودة إلى ذكرها مرة أخرى، إذ تحيل كلمة قوم أن الكلمة تؤدي دوراً تواصلياً، وهو بهذا لا يفكر إلا بقومه ويحاول أن يثير حميتهم لكي يتخذوا موقفاً شجاعاً، ((فعندما تتكرر كلمة أو جملة أو عبارة أو مقطع نشعر بوجود نغم أساسي يتبدى من خلال الزام التكرار وفي الوقت نفسه يسهم التكرار في بناء النص الشعري مما يجعله في الكثير من الاحايين أحد أهم مفاتيح النص الشعري))[١]، وأسلوب النداء كان كثير الاستعانة به من الشاعر الجاهلي في التكرار، لما له من دور في نداء القريب والبعيد وحتى من يصله شعر الشاعر.

ويقول لقيط بن يعمر في القصيدة نفسها يحرض على الاستعداد للمحاربة واستنهاض الهمم وشحذ السيوف[٢]:

أَبْلِغْ إياداً وخَلِّلْ فـــــي سَراتِهِمُ إنِّي أرَى الرَّأْيَ إنْ لَمْ أُعْصَ قد نَصَعـا

يا لَهفَ نفسيَ أن كانَت امورُكُمُ ×× شَتَّى و أحكِمَ أمر الناسِ فاجتَمعا

أحرارُ فارِس ابناءُ الملوكِ لهم ×× من الجموعِ جموع تَزدهي القَلَعَا

في كُلِّ يومٍ يسنُّونَ الحِرابَ لكم ×× لا يهجَعون اذا ما غَافِل هَجَعا

هو الجلاء الـــذي يجتث أصلكم ×× فمن رأى مثل ذا رأياً ومَـــــنْ سمعا

إذ عَابَه عائب يوماً فقال له ×× دمّث لِجَنبك قَبلَ الليلِ مُضطَجَعَا

هذا كتابي اليكـــــم والنذيرُ لكمُ فمَنْ رأى رأيـــــه منكم ومن سمِعا

وجعل النص هنا تقنية التكرار في حسن اختيار الحروف والألفاظ المكررة، ليبني النص بصورة متوازنة وفي الوقت نفسه تحقق عنصر التقابلية، هذه التقابلية لم تكن ظاهرة في المعنى، بقدر ما كان الحضور والغياب يتحكم بها.

١_ الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ترمانيتي خلود، مخطوطة جامعة حلب، إشراف الدكتور أحمد زياد محبك: ٢٠٠٤م، ٧٣.

٢_ ديوان لقيط بن يعمر: ٢٩_٤٨.

فمن تكرار عبارات: (أموركم، أمر، الجموع جموع، يهجعون، هجعا، عابه عائب)، جعل حضور الخصم ثابتاً وراسخاً في نفوس أهل قبيلته، هذا النوع من التكرار الصوتي حقق تماسكا للنص، فكان التكرار مثلا في (يهجعون هجعا)، محققاً لهذه الانتقالات الموسيقية.

حتى الجاحظ جعل أفق المعنى مفتوحاً للتأويل بوجود التكرار فقال: ((وجملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدّ يُنتهي إليه ويؤتى على وضعه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضره من العوام والخواص، وقد رأينا الله عز وجل- ردّد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنّه خاطب جميع الأمم))[١].

وفي الوقت نفسه تعزيز الصورة المعنوية التي يريد النص ترسخيها وبقاء حضورها على مستوى الفرد والجماعة، وبهذا تكرار الكلمات بصور متعددة ومختلفة، أمد الأبيات بموسيقى داخلية حيّة، عززت معاني الحضور والغياب أي ثنائية البعد والقرب، في قرب الثأر من قبيلة لقيط، وبعده عن الأعداء الذين عليهم انتظار العقاب لا القيام به.

ويقول لقيط بن يعمر مخاطباً القوم في القصيدة نفسها وموثباً إياهم للنهوض والحرب وترك الجلوس[٢]:

بَل أيها الراكب المُزجي على عجلٍ ×× نحو الجـــــزيرة مرتادا ومنتجعا

ولا تكونوا كمـــــــن بات مكتنعاً[٣] ×× إذا يقال لـــــــــه افرج غُمة كنعا*

فقلدوا أمـــــــــــــركم للهِ دركم ×× رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا[٤]**

١_ البيان والتبيين: ١/ ١٠٥.

٢_ ديوان لقيط بن يعمر، تحقيق: خليل ابراهيم العطية: ٢٩_ ٤٨.

*مكتنعا: ذليل

**مضطلعا: محتملا

***يأتي عليه ذل حال من رخاء وشدة فهو يحلب أشطر الدهر

**** المريرة: الشكيمة

٣_ الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٧٣.

٤_ م.ن، ٢٧٤.

ما انفك يحلب درَّ الــدهر أشطرهُ ×× يكونُ مِتَّبعاً طـــــــــوراً ومُتبعا[1]***

حتى اسِتمرت على شزرٍ مريرته[2]×× مستحكمَ السنِ لا قَحِمِا ولا ضَـرَعا****

في هذه الأبيات يظهر اعتماد النص التوثيبي على ثيمة التكرار في الصيغة كإشارة أسلوبية، فكان تكرار اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي (افتعل)، إذ يتكرر الوزن مفتعل، فيظهر أن الصيغة وردت في بنية اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي في القصيدة.

لاسيما في تعبيرات (منجع، ملتقط، مكتنع، مضطلع، متبع، مستحكم)، ولعل اختيار النص لاسم الفاعل بهذا التكرار، يريد من قومه أن يكونوا مركز الفاعلية لا المفعولية لكي يُنهض الهمم لقومه، وأن يكونوا على أتم الاستعداد لملاقاة العدو، إذ النص يريد التأكيد على مسألة مهمة وهي مسألة تأسيس الحدث والاشتغال على علاقة الفاعلية فيه، إذ الشاعر وقومه مركز للأحداث وقطبيها وليس عناصر ثانوية فيه، وتكرار صيغ اسم الفاعل حضور للحدث والعناصر المؤثرة فيه، وأسلوب التكرار الذي استعمله النص كان محققاً للتوكيد الذي أراده في اللامحدود واللانهائية للحدث وتجلياته، وجاء في الموضع الذي يقتضيه السياق، وحقق الهدف من استعماله.

ومن ذلك قول الحجيجة وهي صفية بنت ثعلبة الشيبانية والحجيجة لقبها قالت توثب بني شيبان[3]:

اليوم يوم العز موصوف الشــرف إن حافظت قومي فما بي مِنْ أَسَف

أنا ابنة العز وعرضي اليوم عـفّ بكل نَصلٍ كالـــــشهابِ المُختطف

وفي بني ذهل قالت:

اليوم يوم العـــــز لا يوم الندم يوم رمـــــــــــاح وجياد وخدم

يوم به الارواح جهرا تصطلم سوف ترى البيض غداة المبتسم

ان صبرت ذهل فعزي اليوم تم

١_ الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، ٢٧٥.

٢_ م.ن، ٢٧٥.

٣_ كتاب حرب بني شيبان مع كسرى انو شروان، صدر الدين محمد بن اسحاق القونوي مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٨٨٨: ٤٤.

ويتضح أن البنية النصية لهذا الخطاب التحفيزي مستندة الى تكرار الكلمات، الذي شدد على المعاني التوثيبية المنشودة، ووضح العلاقة بين المصطلحات المتكررة داخل النصوص.

فلا انقطاع بينها في الدلالة بل تكمل بعضها بعضاً، ففي تكرار تعبير (اليوم يوم العز)، هو نوع من المبالغة في الاهتمام بيوم الحرب والنصر، ففي هذا اليوم حثٌّ على القتال والامتثال للأوامر حتى تثير الحمية والنشاط، ولهذا استعملت أسلوب التنديد والتوبيخ، لذلك تتكرر مثل هذه الصيغة (اليوم يوم العز لا يوم الندم) و(يوم الرماح وجياد وخدم).

للتأكيد والحث على التأثير في الأحداث، إذ فالفخر بنفسها يظهر ويتطور بصورة موازية مع التوثيب والتحريض، ويؤكد النص على عدم قبول الذل بتكرار كلمة العز (أنا ابنة العز) و(اليوم يوم العز) و(اليوم يوم العز)، ليقدم النص منبهات أسلوبية متعددة اخدم فكرة التوثيب من جهة، وللفخر بالنفس والقبيلة من جهة أخرى، حتى أنها تستمر في التكرار فتقول[١]:

يا عمرو عمرو أجبني يا ابن ثعلبة يا شبه بـــــراق يوم القتل والسلب

فهذا التكرار عزز المعنى الذي يهدف له النص، وهو إظهار المكانة الرفيعة التي يتمتع بها (عمرو)، لدرجة أن النص يكرره في النداء، إذ التوثيب موجه إليه وهو مطالب بالاستجابة له، فاعتمد التكرار على لفظ واحد في توضيح الفكرة التي أرادها، ومن هذا المنطلق تظهر أهمية التكرار في فاعلية المعنى التوثيبي، وانفتاحه على المعاني المتعددة المتعلقة بالمخاطب.

فهو المستغاث به والخطاب بصورة مباشرة ومحددة، فقد ورد في وصية الحجيجة هذه تكرار اسم عمر مرتين وهذا ما يساعد على تقوية المعنى وإبرازه وسرعة تأثيره في النفوس، وانتظار الاستجابة التي تريح النفس وتطفئ الغضب وتفتح أفق الأمل، فالتكرار عزز في التشديد على أهمية هذا الثأر فالعاطفة وتجلياتها الآنية بمثابة للأخذ به المنبه والمحفز لها.

١_ كتاب حرب بني شيبان: ٢١.

وعليه يتضح اثر استعمال أسلوب التكرار في خدمة المعاني التوثيبية التي تحتاج إلى أساليب متعددة للوصول إلى معانيها اللامحدودة، فالتكرار عزز أهداف الأفكار التي أراد النص التوثيبي إظهارها وتسليط الضوء عليها، إذ فقد يكون التكرار في الكلمة والمعنى نفسه وأحياناً في جزء منها، والمعنى الذي يريده النص هو من يوضح ويحدد له طريقة التنبيه والاستنفار، ومن ذلك قول الشموس توثب على الحرب والقتال حتى الموت ضد الطاغية عمليق ملك طسم[١]:

فموتوا كـــراما أو أميتوا عدوكم بحرب تلظى كالضـــرام من الجزل
وإلا فخلـــــــوا بطنها وتحملوا إلى بائر قفر وموتوا من الهـــزل
فللموت خير من مقام على أذى وللموت خير مـــن مقام على ثكل

يلجأ النص إلى تكرار الكلمات، ليجعل للمعنى قوة تأثيرية في المتلقي، لاسيما في انتقاء الألفاظ المحققة لهذه الغاية، فقد تكررت لفظة (الموت) خمس مرات للتوضيح حقيقة مفادها أن الموت أشرف للإنسان من الذل ومن تحمل الأذى.

وذلك في تعبيرات (فموتوا، أميتوا، موتوا، فللموت، وللموت)، فهي تحاول تأكيد المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، وهذا التكرار يهدف إلى حقيقة دلالية تكمن في إثارة حماس القوم وتأجيج مشاعرهم على القتال وبعث الثقة في النفوس، وكأنها تردد الموت في النصوص، لتصل إليه وتحققه في العدو.

وهذا ما سمي بالترديد و((هو تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه))[٢]، وقد جعل من مميزات الشاعر فنياً، إذ هذا التعليق والاستعمال في البيت نفسه تحتاج إلى قدرة فنية ومميزات ثقافية عند الشاعر.

ومن ذلك قول الخنساء توثب اخاها صخر على بني مرة قاتلي أخيها معاوية مطالبة بأخذ الثأر منهم[٣]:

١_ الصبح المنير في شعر أبي بصير، ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، اسبانيا، مطبعة آذلف هلز هوسين، ط١، ١٩٢٧م: ٧٦.

٢_ حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسين المظفر الحاتمي (ت ٣٨٨هـ)، تحقيق، جعفر الكناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م، ط١: ١/ ١٥٤.

٣_ بلاغات النساء أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر ابن طيفور، القاهرة، ١٣٢٦هـ ـ ١٩٠٨م، ١/ ٦٧.

لا تقتلن بني فـــــزارة إنما قتلى فزارة والكـــــــلاب سواء

ودع الثعالب غثها وسمينها ما في الثعالب من اخيك وفاء

وعليك مـــرة إن قتلت وإنما قتلاك مـــــرة إن قتلت شفاء

وتكررت كلمة (القتل) في هذه النصوص خمس مرات، إذ تمكنت الخنساء عبر قصيدتها الرثائية من تخليد أخويها بوساطة الشعر التوثيبي، لاسيما في رثاءها لهم وتوثيبها على أخذ الثأر من قاتليهم، فهي تكرر كلمة (القتل) للأخذ بثأر أخيها وحثِّهم على المطالبة بالاقتصاص من بني مرة.

لم تعد الخنساء قادرة على حبس ثورة الانفعال في نفسها، اذ فهي تذكرهم بالقتل في كل مرة تحقيقاً للعدالة، التي تتمثل في الاقتصاص من قتلة أخيها وهذا ما كان يمثل القانون الطبيعي بعد غياب السلطة المركزية آنذاك.

وكان ((الشعر سلاحهم الأقوى ضد الزمن وردهم الأنسب على قوة الحياة وتقلب الدهر وحتمية الموت، لأنه هو وسائر الفنون الرفيعة التي لم يكن لها نصيب في نتاجهم اعظم اختراع صنعه الإنسان وقرر به انسانيته وأكدها وضمن لها الخلود والتجدد في الدنيا))[1].

ومن ذلك قول أوس بن حجر يوثب عمرو بن هند على بني حنيفة وهم قتلة أبيه المنذر بن ماء السماء[2]:

نُبِّئتُ أنَّ دمـــــــــــا حرام نلته فهُريقَ فـــي ثَوبٍ عليكَ مُحَبَّرِ

نُبئتُ أنَّ بني سُـــــــــحيم أَدخلوا أبياتهُم تامـــــورَ نَفسِ المُنذِرِ*

فلبئس ما كـسب ابن عمرو ورهطه شمرٌ وكـــــان بمسمعٍ وبمنظر

وقد ضمن الأبيات فيضاً من الدم بثوب جديد، فعمد إلى أسلوب الاستفزاز لتكون الصورة أشد ألما وأكثر وقعاً في نفس الموثب، لشن حرب لا تبقي على شيء،

١_ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د(.ت): ١/ ٤٣١.

- دم القلب: تامور

٢_ ديوان أوس بن حجر، أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م: ٤٧_٤٨.

وذلك لإلهاب حماسة عمرو بن هند، ليشير إلى معايير الشجاعة والفروسية، واثرها لصون كرامة الانسان وأفراد قبيلته.

وتكرر استعمال صيغة (أبلغ، ألا أبلغا) بكثرة ملفته للنظر، إذ تكرر ورودها في أكثر من أربعين مرة وغالباً ما تقترن هذه الصيغة بأداة التنبيه، وذلك للتمهيد لإذاعة أخبار الحدث الذي يشتمل عليه التوثيب، والشعراء الذين وثبوا بهذه الصيغة غالباً ما كانوا يوثبون أناساً بعيدين عن مناطق توافدهم فاتخذوها وسيلة لتبليغهم.

وهناك فرق بين التكرار أو الترديد والتعطف بقوله: ((وقد يلتبس الترديد الذي ليس تعدداً من هذا الباب بباب التعطف، والفرق بينهما أن هذا النوع من الترديد يكون في أحد قسمي البيت تارة وفيهما معاً مرة، ولا تكون أحدى الكلمتين في قسم والأخرى في آخر، والمراد بقربهما أن يتحقق الترديد، والتعطف وإن كان ترديد الكلمة بعينها فهو لا يكون إلاّ متباعداً بوصف تكون كل كلمة في قسم، والترديد يتكرر والتعطف لا يتكرر، والترديد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف، والتعطف لا يكون إلاّ بالجمل غالباً))[1]، وعليه فالتكرار لم يراد التعطف لأن التعطف لا يتكرر، بل يتكرر في استنهاض الهمم والدعوة إلى القتال.

ج_ تكرار الضمير

لقد وضِعَ الضمير بالمرتبة الأولى من حيث تحديد المدلول، ذلك أن المعرفة على ستة أنواع: الضمير الذي هو اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، والعلم، والإشارة، والموصول، وذو الأداة، والمضاف إلى معرفة[2].

ويلجأ علماء العربية إلى الربط بوساطة لفظية حين يخشون أمن اللبس، في فهم الانفصال بين معنيين أوالارتباط بينهما، ويكون ذلك إما ضميراً منفصلاً أو متصلاً وما يجري مجراه من العناصر التماسكية التي تقوي تماسك النص وتزيد

١_ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القران، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر بن ابي الأصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ)، تحقيق حفني محمد شرف، المجلس ألاعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ١٣٨٣م: ٢٥٤.

٢_ ينظر: المعجم المفصل في النحو العربي، عزيزة فوال بابستي، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ_ ١٩٩٢م، ط١: ٥٨٤/١.

قوته[١]، وقد جعل هذا الأمر من استعمال الضمير في النص ضرورة حتمية لا يمكن أن يكتمل النص من دونها فالسياق يقتضيه والدلالة تستدعيه لكي يتماسك النص ويتحقق الانسجام[٢].

فدلالة الضمير على المعاني المختلفة ترتبط بالسياق الذي يرد فيه فيعطي احالات عدة ذات أهمية بالغة، وفي ضوء ذلك يؤدي الضمير وظيفة كبيرة في ربط النص، اذ تعد الضمائر ((أفضل الامثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة إلى كيانات معطاة))[٣].

وكان سيد بكيل في عصره[٤] موثبا قومه في الحرب التي وقعت بينهم وبين مذحج[٥]:

ألا يا لهمدان فجـــدوا وشمـروا فقد ضاقكم في القوم احدى الكبائر
ونادوا مرادا ثم زمـــــوا سلاحكم وضموا جياد الخيل ضـــم المكاثر
فإني أرى قـــــوماً اقادوا نفوسهم وصاحبهم فـــــيما يرى أي غادر
ونادوا سحـــــارا يا لكعب سراتكم فليس جهـــــــولٌ بالأمورِ كخابر
ونادوا زُبيدا غـاب عنها زعيمهـــا وما هو فيما مُـــــــذ أَجالَ بِصادِرِ

فتكرار الضمير هنا (فجدوا، شمروا، نادوا، زموا، ضموا، قادوا، نادوا)، له دلالات تتعلق بالنص والمستمع إليه، فأراد الاسفع أن يوثب قومه للخروج على القوم

١_ ينظر: التماسك النصي بين النظرية والتطبيق سورة الحجر انموذجاً، فطومة الحمادي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير، سبكرة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٤م: ٧٠.

٢_ ينظر: التماسك النصي في رسالة الأمام علي (عليه السلام) لمالك الأشتر (العطف والضمير انموذجا)، د مازن داود سالم الربيعي، د. راسم أحمد عبيس الجرياوي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع ٣٥، ج١، ٢٠١٧.

٣_ تحليل الخطاب، براون ويول، ترجمة: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٨م: ٢٥٦.

٤_ ينظر: الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، أبو محمد الحسن الهمداني، تحقيق: محب الدين الخطيب، القاهرة، المطبعة السلفية: ١٦٣.

٥_ الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير: ١٦٣.

الذين هم من مذحج وعددهم ثلاثون رجلاً خرجوا مع جابر بن عدي ومالك بن عمرو، حتى طرحوا نفوسهم على زرعة بن عمرو من غير مشورة من كهلان[١].

فشكل تكرار الضمير ظاهرة أسلوبية داخل النص، أراد النص منها تأكيد ضرورة الجدة في الثبات والقتال ضد مذحج، لاسيما أنه كرر بضمير الجماعة (الواو) الذي يعطي دلالة الخطاب الجماعي والتوثيب الجماعي والاستجابة الجماعية، وربط ذهن السامع بالمعنى وتركيزه وبعدمه لا يفهم للسياق معنى كذلك له دور في اخفاء الشخصية[٢].

وكان ذلك الخطاب وولادة الشخصية المتلقية التي تستجيب وتقوم بردة الفعل تجاه هذا التكرار في الخطاب الجماعي، بالتشديد على عنصر من عناصر المعارف وهو الضمير، اذ يريد الشاعر منهم القتال والثبات والاستعداد والتجمع والصبر وكله هذا بعنصر الجماعة وليس بعنصر الفردية والانطواء على النفس، فهو خروج من النفس إلى الجماعة والتجرد من الوحدوية.

لم يكن التكرار في ذلك كله اعتباطياً في الاستعمال أو مما تتطلبه اللغة وقانونها، بل عززت معاني التوثيب من جهة التأكيد تارة، ومن جهة الاشتغال على العنصر النفسي تارة أخرى، فإذا كانت النفس صابرة في توثيبها وفي انتظار النتائج، كانت الكتلة المعنوية متسعة ومتعددة الاتجاهات، وفي النهاية تصب في خدمة المعنى التوثيبي للنص.

٢- التصريع

إن أثر الأصوات والحروف واستعمالاتها لم يقتصر على حاجة النص إلى ضبط الايقاع وتكوين قالب النص، بل عَمِدَ إلى اختيار ما يناسب المعنى التوثيبي الذي يريده، وجاءت الاصوات والتقطيعات الموسيقية التي تتلاءم وغايته، وكان التصريع وسائل وأدوات النص، ((ومنه ما يسمى التصريع وهو جعل العروض مقفاة

١_ الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير: ١٠/ ١٦٣

٢_ ينظر: الضمير ودوره في إثارة انتباه السامع، عصام عبد الله محمد، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية اللغات، مجلد ١٥، ٢٠١٤/٤: ١١٧.

تقفية الضرب))[1]، ذلك ان ((التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها))[2]، والتصريع كما ذكره ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) ((ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته))[3].

ومما يلاحظ على نصوص الموثبات، أنها تعمد إلى الموسيقى الجزلة والخطاب المباشر، التي تنسجم مع طبيعة الحروف المستعملة، ولهذا ((سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر وربما صَرَّعَ الشاعر في غير الابتداء وذلك اذا خرج من قصة الى قصة أو من وصف شيء الى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه))[4]، وفي شعر الموثبات كان للتصريع تأثيراً أسلوبياً في تشكيل المعنى، من ذلك قول الحارث بن عباد بعد أن قتل المهلهل بجيراً[5]:

عفا منزلٌ بين اللوى والحوابِسِ لمِرِّ الليالي والـــرِّياحِ اللوابسِ

فلمْ يبقَ مِنْ آياتهِ غيرُ هــامدِ وآخرُ مَـــــرْسٍ بالمدَقْةِ يابسِ

يظهر في هذه البنى النصية أن الإشارة الإسلوبية في النص الأول من القصيدة قد استندت على تقانة التصريع لدعم البيت موسيقياً ومعنوياً، فمن جانب الموسيقى يظهر التشكيل التصريعي في(الحوابس) و(اللوابس)، إذ تكرار السين في نهاية الشطر الأول من النص.

١_ الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين القزويني الشافعي (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: جماعة من علماء الأزهر الشريف، مكتبة الأزهر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م: ٣٩٧.

٢_ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: ٣٦٤.

٣_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م : ١/١٧٣.

٤_ العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: ١/١٧٤.

٥_ ديوان الحارث بن عباد، جمعه وحققه، أنس عبد الهادي أبو هلال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م، ط١: ١٨٣_ ١٨٤.

ومن ثم تكراره في نهاية الشطر الثاني من النص، وذلك مهد للصورة التوثيبية في مشاعر من الحزن والألم التي تهمس داخل النفس، فانه يحتاج إلى بنية لغوية ترتبط بالبيئة ومخاطبتها، وقد حققت(الحوابس) و(اللوابس) هذه الإشارة الأسلوبية، من جهة التمهيد للخطاب التوثيبي المباشر.

اذا فضلت القوافي: ((أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه))[١]، فكانت جزئية (عفا منزلٌ) مرتبطة بالمكان (الحوابس)، وجزئية (لمِرِّ الليالي) مرتبطة بنوع الرياح التي تمر وهي (اللوابس)، وكأنه أراد تشبيه الرياح وما تحمله من رمال باللباس الذي يغطي الجسد[٢]، فالإشارة الأسلوبية للتصريع متواشجة بين المكان والرياح المليئة بالرمال والشوائب مرآة للنفس وحالتها الآنية، ومن ذلك قول المهلهل متغنياً بقتله لبني بكر[٣]:

لَوْ كُنْتُ أَقْتُلُ جِــنَّ الخَابِلَيْنِ كَمَا أَقْتُلُ بَكْراً لأَضْحَى الجِــنُّ قَدْ نَفِدَا

((هو أنْ يقصد الشاعر لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني))[٤]، فهذا النص يظهر الاعتماد على التصريع الذي يشكل العلاقة الأسلوبية بين النفس وتطلعاتها من جهة، والجمال الموسيقي من جهة أخرى، ففي تعبير (كما) و(نفدا)، تصريع ارتبط بألف الإطلاق التي شكلت الصورة العاكسة للنفس الملبدة بالحقد والرغبة في الثأر وعدم الاحجام عنه.

إذ ألف الاطلاق في التصريع هنا قدمت عرضاً أسلوبيا فيه من التفصيل الشيء الكثير، إذ لا نهاية للثأر ولا نهاية للقتال ولا لسفك الدماء، والنص في اعتماده على التصريع وهذا العرض الأسلوبي قدم للمتلقي الحالة والشعور ثم الطموح والرؤيا المستقبلية للوضع، إذ العصبية وعدم المسامحة أو التهاون والامعان في القتل

١_ نقد الشعر، قدامه بن جعفر، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ١٣٠٢هـ، ط١: ٥١.

٢_ ينظر: ديوان الحارث بن عباد: ١٨٣.

٣_ ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم، طلال حرب، الدار العالمية، ط١، ١٩٩٥: ٢٨.

٤_ قانون البلاغة، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، مطبوع في رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٧٤هـ_ ١٩٥٤م: ٤٥٦.

والتشريد أضحت سمة أسلوبية ظاهرة داخل النص، وفي موضع آخر يقول المهلهل راثياً أخاه كليباً بعد أن دفنه بيديه[1]:

أَهَاجَ قَـــــذاءُ عَيْني الإِذِّكَارُ هُدُوا فَالدُّموعُ لَهَـــــا انْحِدَارُ

وَصَـــارَ اللَّيْلُ مُشتَمِلاً عَلَيْنَا كَأَنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَـــــهُ نَهَارُ

قد قدم الشاعر السمة الأسلوبية التي احتواها قالب النص التوثيبي، إذ التوثيب هنا كان على مستوى النفس ثم انتقل إلى التأثير في الجوارح، ففي تعبير (الإِذِّكَارُ) و(انْحِدَارُ) جعل الألف مع الراء متحدين في تشكيل التصريع للدلالة على اللانهائية التي ينماز بها الحزن.

إذ حزنه يرافقه مع استمرارية حياته، فربط الهيجان بالتذكر، وربط نزول الدموع بالانحدار في إشارة أسلوبية إلى الكثافة والاستمرار والسرعة في النزول، فكان التصريع معززاً للتذكر ومعبراً عنه وعن حالته، فعندما يحضر التذكر لكليب تحضر معه الدموع والآهات والنفس المحطمة الراغبة في الانتقام.

٣- ردّ العجز على الصدر

من تقانات الموسيقى الداخلية ردّ العجز على الصدر، هذه التقانة برزت في نصوص الموثبات، لاسيما أن هذه التقنية تشكل عنصراً مهماً من عناصر إيصال المقصد داخل النص.

ويقسم هذ اللون على ثلاثة أقسام الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول والثاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول والثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه[2]، وقد جرى تسمية كل قسم بأسم((القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو))[3].

١_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٢٨.

٢_ ينظر: البديع، ابن المعتز، عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم العباسي (ت٢٩٦هـ)، تحقيق: اغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٢هـ _ ١٩٨٢م: ٤٧.

٣_ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الأصبع المصري: ١١٧.

وفي نصوص الموثبات استعمل هذا الإيقاع بصورة متباينة حددها الموقف الذي يريد المتكلم إيصاله للمتلقي، من ذلك قول المهلهل بن ربيعة في رثاء كليب بحرارة[١]:

دَعَوْتُكَ يَا كُلَيْبُ فَلَـمْ تُجِبْنِي وَكَيْفَ يُجيبني البَـــلَدُ القِفَارُ

أجِبْني يَـــا كُلَيْبُ خَلاَكَ ذَمٌّ ضَنِينَاتُ النُّفُوسِ لَهَا مَـــزَارُ

في هذه البنى النصية الرثائية التوثيبية للنفس، ينطلق النص معتمداً على تقانة ردّ العجز على الصدر بوصفها منبهاً أسلوبياً بصورة مستمرة داخل النص، بمعنى يعود الكلام على بعضه، لغاية في النص يريد المتكلم توضيحها وإيصالها تشكل بطبيعتها الهدف المعنوي من النص.

ففي تعبير (فَلَمْ تُجِبْنِي) و(وَكَيْفَ يُجيبني) يظهر تركيز النص على انتظار الإجابة التي لا تأتي بحكم نهائية الحياة بالموت والقرب بالبعد، وهذه التقانة تعرف بتصدير الحشو، إذ عاد ما في الشطر الثاني من تعجبية الإجابة عن بعض ما في الشطر الأول من استفهام الإجابة، وبهذا الحالية عادت على الاستفهامية من أجل توضيحها وبيان ما يتعلق بها.

إذ طلب الإجابة من الإنسان يتطلب وجود الحياة، لكن تحقق الموت يحتم الاستفهام بمعنى التعجب من حالية الطلب من الميت الذي لا يجيب، وبهذا منبه أسلوبي يخاطب النص به النفس أولاً ثم العقل بضرورة التعقل والتبصر، وكأن النص يريد ملء العنصر اللغوي بالشحنات الأسلوبية التي تضمن للحزن استمراريته من جهة، وللثأر نضوجه ولا نهائيته من جهة أخرى، ومن ذلك قول كليب بن ربيعة يوثب البراق بن روحان على طيء[٢]:

إليك أتينا مستجيرين للنصـــــر فشمِّرْ وبـــادر للقتالِ أبا نَصْرِ

١_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٣٢.

٢_ شعراء النصرانية، شيخو لويس: ١٤١.

في هذا النص يظهر الاعتماد على فنية ردّ العجز على الصدر، ((هو رد اعجاز البيوت على صدورها أو ترد كلمة من النصف الأول في النصف الثاني))[١]، بمعنى أن النص في توثيبه يريد التأسيس للنصر لا شيء غيره، ولهذا يحتاج إلى وظيفة أسلوبية لهذه الفنية اللغوية.

فجاء بتصدير التقفية في تعبير (للنصر) و(أبا نَصْرِ) ليجعل الدلالة الأسلوبية متعلقة بالنصر حصراً، فلا يقبل شيء غيرها، و قافية الشطر الأول عادت عليها قافية الشطر الثاني، لتحقق الترابط الموسيقي والمعنوي في الوقت نفسه، فمن جهة الموسيقى شكل الراء مع الصاد علامة أسلوبية تنساب على الألسن.

ومن جهة المعنى يعزز النص فاعلية النصر التي لا يقبل بغيرها، وفي الوقت نفسه شكلاً شحنة أسلوبية للمتلقي، من أجل استنهاض الهمم والنهوض للقتال، الذي لا ينهزم به ولا يعرف الهزيمة في غيره، فهو في حروبه ووقائعه يستند على النصر وينطلق منه، ومن ذلك قول عوف بن منقر يوثب رؤساء ربيعة على الاجتماع تحت راية كليب لمحاربة القبائل اليمنية[٢]:

أبلـــــــغْ ربيعةَ مِنَّا إنَّ وادينا إنْ سالَ يوماً بنا لــم يَنْجَ واديها

وإنَّ من جاءَنا مِنْ آلِ ذي يَمَنٍ وإنْ نأتْ عَـنْ قليلٍ سوفَ يأتيها

مما يتضح في هذه النصوص التوثيبية أن لها غاية معنوية تشتغل على النفس وتجلياتها وترغيبها بالحرب والنصر في آنٍ واحد، لكن بطريقة إيصال الرسالة وطلب التبليغ والفهم في تعبير (أبلغْ ربيعةَ)، إذ لجأ بعدها إلى تقانة ردّ العجز على الصدر وجعل لها وظيفة أسلوبية داخل النص، من جهة الإيقاع والمقصد المعنوي، وهذا اللون هو ((هو أخف على المستمع وأليق بالمقام))[٣].

١_ البديع في نقد الشعر، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين إسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني الكلبي الشيرازي (ت٥٨٤هـ) إسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مراجعة الاستاذ: إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٩٠م: ٥١.

٢_ حرب البسوس، علي أحمد باكثير، مطبوعات دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت: ٢١ ـ ٢٢.

٣_ خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي بن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٠٤هـ: ١١٤.

ففي تعبير (وادينا) و(واديها) تصدير التقفية من جهة ألف الاطلاق، التي قدمت وظيفة اطلاق العنان للنفس في التوثيب ونقل التأثير إلى المخاطب الذي ينتظر الاستجابة منه، إذ المتكلم من أهل الحرب ومتمرس فيها وعارف بخفاياها، والمخاطب كذلك من أهلها ورواداها.

ويفترض ان يكون مخاطبة كذلك بتصدير التقفية للمعنى في النص الذي بعده إذ الانتقال من النفس إلى الغير، ولهذا جاء تعبير (مِنْ آلِ ذي يَمَنٍ) ليظهر أن الدلالة الأسلوبية لتقانة التصدير التي ستقع على القبائل اليمنية، وتتمثل سيلان دمائهم وتقهقرهم أمام ربيعة وبسالتها، وعليه لم تكن عودة البنى اللغوية على بعضها مكملة للتشكيل اللغوي، بل كانت لها دلالة أسلوبية أرادها النص، لتكون مرآة للشخصية الموثبة وتكوين صورتها الذهنية عند المتلقي بشكل عام.

٤- الطباق

لتقنية الطباق أثر كبير في المعنى التوثيبي التحريضي في النص الشعري، ويسمى بالمطابقة ((يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد)) ويراد به بالقول: ((أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد))[١].

وقد اعتمدت نصوص الموثبات على الطباق في صياغة التحريض المؤدي للقيمة الفنية والصوتية للنص، من ذلك قول عدي بن زيد الذي كان مقرباً من كسرى موثباً ابنه عمراً عندما سجنه النعمان بن المنذر[٢]:

ولو كُنتَ الأسير ولـــم أكتمهُ إذا عَلِمت مـــعّد ما أقولُ

كما قصرت عن طلب المعالي فتقصرني المنيةُ أو تطولُ

ففي هذه البنية النصية المكونة من جزأين يكثف النص من الاعتماد على الطباق مستعملاً إياه في العلامة الأسلوبية الواضحة للنص، لاسيما أن الخطاب

١_ الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، وعمر يحيى، دمشق، ط٢، ١٣٩٥هـ_ ١٩٧٥م: ٢٥٨.

٢_ ديوان عدي بن زيد، تحقيق وجمع محمد جبار، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م: ١٦٤.

موجه من السجن وليس من المكان الأليف الذي تكون فيه النفس مرتاحة تنتقي الألفاظ التي تناسب حالها.

لكن هنا تأثير المكان الموحش والمأساوي تأثير على انتقاء ألفاظ الطباق في (أكتمهُ) و(أقولُ) ثم في (فتقصرني) و(تطولُ)، إذ الكتمان والقصر من ناحية الزمن والإطالة كلها تعبيرات توضح الموقف الصعب والحالة الرثة التي تمر بها الشخصية، إذ الشاعر يريد التوثيب ولهذا نراه يكثف من سوداوية الصورة، وينطلق منها لتصحيحها وتغيير الواقع، وبهذا تكون العلامة الأسلوبية منطلقة من تقانة الطباق في الاعتماد على المعنى وضدّه، فالكتمان ضد القول والتصريح، وقصر المدة الزمنية ضد طولها.

٥- الجناس

يشكل الجناس عنصراً فعالاً في ميدان نصوص التوثيب ويرتبط بالجمال اللفظي والجمال المعنوي، وفي معناه يتضح لنا الأهمية في الاستعمال من جهة، والسببية التي حتمت ذلك الاستعمال في النص التوثيبي من جهة أخرى، فالجناس هو ((أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها))[١]، وقد يكون هذا التجانس في تأليف حروفها ومعناها أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى[٢].

ونصوص الموثبات عززت بالجناس معنى التحريض والدعوة إلى القتال، من ذلك قول عوف بن منقر يوثب رؤساء ربيعة على الاجتماع تحت راية كليب لمحاربة القبائل اليمنية[٣]:

وَحْبُ الذراعِ بهِ ندعو إذا رَكِبَتْ عَلياءُ مَـــعْدٍ إذا جاشَتْ أواذِيها
المُسْتَقبِل لهمْ بالعينِ يحمـــلُهُ وبالكتيبةِ نـــــــــرميهِ ويَرمِيها

١_ البديع، عبد الله بن المعتز: ٢٥.

٢_ ينظر: م.ن: ٢٥_ ٢٦.

٣_ حرب البسوس: ٢١ ـ ٢٢.

في هذه النصوص يلجأ النص إلى الجناس بوصفها سمة أسلوبية، فإلى جانب معانيه في التوثيب وهو الموضوع الأساس عند المتكلم، يعزز هذا المعنى باللجوء إلى الجناس الموسيقي، ففي تعبير (نرميهِ) و(ويَرمِيها) تحفيز وتشجيع على جعل الولاء تحت راية كليب، ثم الانطلاق بعدها إلى محاربة القبائل اليمنية.

واستعمل في (نرميهِ) و(ويَرمِيها) الجناس المضارع أو ما يسمى بالجناس المطرف و((هو أنْ يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب في المخارج))[١]، فالتقارب موجود في مخارج الجناسيّن ولم يختلفا إلاّ بحرف واحد في نهاية كل كلمة، وهذا التشابه في أكثر من جزء بين الكلمتين شكل دافعاً صوتياً وشعورياً في معاني البيت، ومن ذلك قول حنظلة بن ثعلبة موثباً قبائل بكر على جيوش الفرس[٢]:

قَدْ جَـــــــدَّ أشياعُكُمُ فَجدَّوا ما عِلَّتي وأنـــــا مُودٍ جَلِـدُ

والقوسُ فيها وَتَرٌ عُـــــــردٌ مثلُ ذِراعِ البَكـــــرِ أو أَشَدُّ

فينتقل إلى وصف المجد الذي يرمز إلى احساس القوة والتمكن وشدة الوقع، فجاء بالجناس في تعبير (جَدَّ) و(جدَّوا) ليدعوهم بصورة مباشرة إلى الانتظام والاستعداد لمنازلة الفرس والانتصار عليهم.

وفي هذا يمهد الجناس التام أو المماثل أو الكامل في قوله (قَدْ جَدَّ أشياعُكُمُ فَجدَّوا) للفكرة الأساسية وهي تفعيل الصورة الذهنية بالاعتماد على الزمن النفسي، في استحضار الوقائع والبطولات المتعلقة بقبائل بكر، والاستفادة منها في الوظيفة الأسلوبية للنصو الجناس التام ((أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها فإن كانا من نوع واحد كاسمين سمي مماثلاً كقوله تعالى: يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة))[٣]، وعرّفه شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ)

١_ مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)، مطبعة القاهرة، ١٣٥٦هـ_ ١٩٣٧م: ٢٠٢.

٢_ النقائض، محمد بن المثنى التميمي، تحقيق خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م ٢: ٦٤.

٣_ التلخيص في علوم البلاغة العربية، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب (ت٦٨٢هـ)، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٠٤م: ٣٨٨.

بالقول: ((المستوفي التام: وهو أن يجيء المتكلم بكلمتين متفقتين لفظاً مختلفتين معنى لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركتهما))[١].

وقد كان الاتفاق في ألفاظ هذا الجناس لغايتين، الأولى: بمعنى التحقق في الجد والاجتهاد في الزمن الماضي من جهة المآثر والبطولات المختلفة، والاخرى: الدعوة إلى استشراف المستقبل وإعادة أيام الماضي وتجديد المآثر والبطولات في مقارعة الفرس وقتالهم، فالجناس في (جَدَّ) و(جدَّوا) حقق التشابه في الكلمات وفرق في معانيها من جانب الزمن، ومن ذلك قول يزيد بن المخرم يوثب قومه في يوم الكلاب[٢]:

وإنَّ القَودَ بَعْدَ القـــــودِ يُشفي ذوي الأَضْفَانِ مِــنْ لَهَبِ الأَجَاجِ

يستعمل في هذا النص الجناس تبعاً للمعاني التوثيبية التي تغذيها، ليكون العلامة الأسلوبية التي ترتبط بها بقية المعاني داخل النص، إذ يلجأ إلى الجناس الناقص كان في قوله (القَودَ، القودِ) ونلحظ في هذه الألفاظ الاختلاف في المعنى مع التشابه في حروفها.

ففي الأولى تدل على القتل وفي الثانية تدل على القيادة، فالعلامة الأسلوبية في تشكيل الجناس للعنصر المعنوي الأكثر فعالية في التوثيب هو إبراز الشخصية التي يجب أن تقود القوم لقتل الأعداء حتى تشفى النفس من غليان الانتقام.

وهذه من سمات الجناس وذلك ((أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة... وأما المجانس فأنْ تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق))[٣].

١_ حُسن التوسل في صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة بغداد، ١٤٠٠هـ _١٩٨٠م: ١٨٣_ ١٨٤.

٢_ منتهى الطلب ضمن مجلة المورد المجلد الثامن العدد الثالث لسنة ١٩٧٩ : ٢٧٩ وما بعدها.

٣_ نقد الشعر: ١٨٥_ ١٨٦.

فنلحظ تأثير الجناس في إيصال كمية المعاني التوثيبية، والنصوص السابقة أظهرت الغاية التي يرسمها استعماله في الشعر التوثيبي، فمن هذه الجزئية انطلق الجناس عندهم في الإحاطة بالمعنى المطلوب وإيصاله بأكثر الدلالات إلى المتلقي.

المبحث الثاني: الايقاع الخارجي

الوزن والقافية

من مستويات التحليل الأسلوبي الجانب الموسيقي الذي يتعلق بالنص الشعري، ومنه يتضح أسلوب الشاعر في صياغة أشعاره ونظمها، ومعرفة أسلوب الشاعر يساعد في فهم معانيه المختلفة وطريقة تشكيلها.

((فلما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها، فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر، عملية معقدة غاية التعقيد؛ لأنها تأخذ في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة - مهما طالت - هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق))[١].

ويشكل الوزن والقافية العمود الفقري للبنية الشعرية، إذ فالموسيق تحول النص من النثرية إلى الشعرية؛ لأن الموسيقى تضيف نغماً وقالباً للبيت، وعن طريقه تبرز قدرة النص في الملائمة بين الموسيقى الشعرية والمعنى المطلوب لألفاظه.

وقد اعتمدت القصيدة العربية على الموسيقى في صياغة الأشعار بصورة كبيرة ومتنوعة، ولهذا ((قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية، وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرّد القصيدة العربية، وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري))[٢].

ومصدر الموسيقى التي نحسها في الشعر دون النثر هو الوزن[٣]، إذ ليست ((موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق))[٤].

١_ التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، ١٩٨١: ٥٥.

٢_ موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، د. ط، ٣٧/١.

٣_ ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م: ٩.

٤_ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م: ٦٧.

ولهذا كان التناسب بين النغم والمعنى هدف الشعراء ومنتهى غايتهم، فالمعنى هدف والوزن والقافية أداة للوصول لهذا الهدف، وتقوم الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة على الايقاع الصوتي في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ والتراكيب[١].

وعليه فالموسيقى الداخلية والخارجية للنص لها اثر بارز داخل القصيدة ووسيلة من وسائل إيصال المقصود، و يحدد المقام طبيعة هذا الاستعمال وطبيعته.

ويقدم لنا التشكيل الموسيقي صورة عميقة وصادقة عن احساسات الشاعر وانفعالاته إذ لكشف الربط بين التجربة الشعرية وموسيقاها عن النشاط النفسي الذي عن طريقه ندرك قيمة المثيرات الصوتية[٢]، فالوزن الثقيل يحمل معنى ثقيلاً يحتاج له، وكذا مع الأوزان الخفيفة أو الراقصة.

وتمثل البحور الشعرية جزءاً من الإيقاع الخارجي للقصيدة، وعمادها الوزن الذي يشكل الأساس الذي يقوم عليه النص الشعري، وقد جمعت هذه البحور عندما ((استطاع الخليل بن أحمد أن يحصر أوزان الشعر العربي في خمسة عشرا بحراً، ثم جاء بعده الأخفش فتدارك عليه وزناً آخر سمّاه (المتدارك) فأصبحت بحور الشعر العربي ستة عشر بحراً))[٣]، وتستند هذه البحور الى((عدد من التفعيلات تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة))[٤].

أما القافية فهي الجزء المكمل للشعر، إذ تشكل مع البحر الشعري الأسس التي تميز الشعر من النثر، وتكون في نهاية البيت وتنتظم في القصيدة كلّها، فالشعر: ((قول موزون مقفى يدل على معنى))[٥].

((وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه))[٦].

١_ ينظر: موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية: ١٥.

٢_ ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠١٠م: ١٤٥.

٣_ العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٨م: ٣٥.

٤_ موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية: ٣٧.

٥_ نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٣.

٦_ الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤: ٨٥/١.

((القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،))[1]، وهي ((القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح تكون مرة في بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين))[2].

وقد اعتمدت نصوص الموثبات في العصر الجاهلي بصورة كبيرة على الربط والمجانسة بين المعنى ووزن البيت وقافيته، إذ لم يكن الاستعمال منفصلاً عن هذه الجزئية من العلاقة والربط، لاسيما أن الموثبات ترتبط بالتحريض والتحفيز على القتال وخوض المعارك، وضرورة اقناع المخاطب بفكرة القتال والنهوض لحمل السيف، وعليه الشاعر يختار ما يحقق هدفه، ويناسب المقام الذي هو فيه.

من ذلك قول البراق بن روحان يوثب زعماء قومه لمقاتلة طي مستعملاً البحر الطويل وحرف الروي المتحرك[3]:

أقولُ لنفسي مـــــــــرةً بعدَ مرةٍ وسمرُ القنا في الحيِّ لا شَكَّ تلمعُ
أيا نفسُ رفقاً فـــي الوغى ومسرةً فما كأسها إلا مِـــــنْ السُّمِ يُنقعُ
إذا لم أقُدْ خيلاً إلـــى كُلِّ ضَيغَمٍ فآكُلَ مِـــــــنْ لحمِ العُداةِ وأشبَعُ
فلا قُدتُّ مِنْ أقصى البَلادِ طَلائعاً ولا عِشتُ مــحموداً وعيشي مُوسَّعُ

فنلاحظ أن النص أراد العرض الاسلوبي لا سيما في رحلة اقناع قومه للنهوض والقتال ضد بني طي، واللجوء إلى أسلوب الاقناع، ولهذا كان يحتاج إلى الوزن الشعري الذي يتناسب مع السردية، ووصف الأحداث الدقيقة التي أدت به إلى هذا الموقف المعادي ضد بني طي. فاستعمل البحر الطويل الذي كان أعلب الشعراء في الجاهلية يميلون له كثيراً ذلك: ((إن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كان يركبونه في أشعارهم))[4].

١_ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني: ١/ ١٥١.

٢_ م.ن: ١٥١.

٣_ شعراء النصرانية، قسم الثاني: ١٤٢ .

٤_ شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ١٠٣.

فكان البحر الطويل قالباً لسرد الحمولات النفسية التي تختلج في داخله تعبيرات (أقولُ لنفسي مرةً بعدَ مرةٍ) و(أيا نفسُ رفقاً في الوغى ومسرةً) و(إذا لم أقُدْ خيلاً) و(فلا قُدتُّ مِنْ أقصى البَلادِ)، وكذا في الأبيات الأخرى.

فلم يحتج إلى بحر خفيف الموسيقى، بل احتاج إلى الثقل فجعل البحر الطويل وسيلة من وسائل تعبيره عن آنية الشعور الذي يغلي في داخله، من كثرة للأفكار وتنوع المشاعر النفسية التي تحتاج إلى الهدوء والاسترسال من أجل الإحاطة بها ونقلها للمتلقي.

وعليه حقق البحر الطويل هذه الغاية لما ينماز به من ((الرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة، لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية))[١].

وقد وفر طول النفس في هذا البحر هذه المساحة الفخرية المعنوية، لتتكون ((رنة موسيقية قوية غير أنها مع قوتها كالمنزوية وراء كلام الشاعر ومعاني ألفاظه))[٢].

ولم يكتف النص بملاءمة اختيار الوزن مع المعنى، بل جعل للقافية طريقاً يتناسب وفكرة القصيدة، فعمد إلى حرف الروي (الصحيح) وهو (العين المضمومة)، وجعلها في حرفٍ واحدٍ فقط؛ لأنه يريد أن يكون لكل بيت وكل جزء منه في سرد ومحاولة التسويغ لتحريضه، بصورة مختلفة لا تتشابه مع الأخرى. وهذه اشارة أسلوبية اعتمدها النص.

وكان لذلك دوره في اشباع رغباته النفسية، التي كان لها أسباب مختلفة منها العذاب والألم وهموم أعماق النفس المعذبة، التي يطمح لكبحها في هذه الحرب، فظهرت تعبيرات (تلمعُ) و(ينقعُ) و(وأشبَعُ) و(موسعُ).

وعليه حقق حرف الروي (العين) معنى الجهر الذي يتصف به من جهة، ويتناسب مع التحريض التعبير عن رغباته و طموحه من جهة أخرى، إذ شكل حرف

١_ شرح تحفة الخليل في الوزن والقافية: ١٠٣.

٢_ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ_ ١٩٨٩م: ١/ ٤٤٥.

الروي الرنين المطلوب مع البحر في نَفَسِه الطويل الصورة المعنوية التي يريدها النص.

ويقول أوس بن حجر موثبا عمرو بن هند على بني حنيفة وهم قتلة أبيه المنذر بن ماء السماء يوم عين أباغ على البحر الكامل[1]:

نُبئتُ أنَّ دَمـــــــــاً حَراماً نلتَهُ فَهُريقَ فـــــي ثوبٍ عليكَ مُحَبَّرِ
نُبئتُ أنَّ بني سُـــــــحَيمٍ أَدخلوا أَبياتهم تامـــــورَ نَفسِ المنذِرِ
فلبئسَ ما كَسَبَ ابنُ عمروٍ رهطهُ شَمرٌ وكـــــانَ بمسمعٍ وبمنظرِ
زَعَمَ ابنُ سُلميٍّ مُـــــــــرارةُ أَنّهُ مَولى الســـواقِطِ دونَ آلِ المُنذِرِ
مَنَعَ اليمامةَ حَـــزنها وسُهولها مِنْ كُلّ ذي تـــــاجٍ كَريمِ المفْخَرِ

وأول ما نلحظ في هذه الابيات أن الشاعر قد استشاط غضباً، وعبّر عنه صارخا بوجه قتلة أبيه، إذ قدمت البنية النصية معاني الانتقام والثأر والتوثيب في حدث أسلوبي بأقصى درجاته يظهر جليّاً في هذه النصوص، لاسيما أن الغضب يسيطر على ذهن الشاعر وكلماته.

ولذا كان النص يحتاج إلى وزن يتناسب مع طبيعة غضبه، من جهة الحركات والتنقلات التي يحتاجها في توثيب قومه على بني حنيفة قتلة أبيه، فلجأ إلى بحر الكامل بتفعيلاته الصافية.

ليكون قالباً مناسباً لغضبه بتعبيرات (نُبئتُ أنَّ دَماً) و(نُبئتُ أنَّ بني سُحَيمٍ) و(فلبئسَ ما كَسَبَ) و(زَعَمَ ابنُ سُلميٍّ مُرارةُ)، إلى آخر النصوص ليدلل على التراكمية في الأفعال ونتيجتها في تحقق هذا الغضب، فبدأها بلفظ الدم ليعطي صورة نهائية عن رغبته في معالجة الدم بالدم.

فإذا كان البحر الكامل ((أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر))[2]، فهذا يتناسب مع حجم الغضب والحدث الملم به، إذ يثبت المعاني والمسوغات التي يريدها النص ويقنع قومه بها.

١_ الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري، دار المعارف، ط٢، (١٤٠٤ـ ١٩٨٤): ٢٩٧.

٢_ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٠٣.

ويبدو ان الشاعر لا يريد الثأر فحسب بل يريد معالجة التمادي والتسلط ومحاولة الفخر على قومه من بني حنيفة، كل هذه التفصيلات، فهو يريد التغني والفخر على العدو قبل ضربه بالسيف.

والبحر الكامل ((كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال))[١].

لذا تظهر أصوات المعركة جلّية في موسيقى البيت، وفي قوله (مَنَعَ اليمامةَ حُزْنها وسُهولها)، وفي حشو هذا الشطر وبالتحديد (حُزْنها) تسكين للحرف المتحرك الثاني في (مُتَفَاعلن) وهذا يسمى زحاف الاضمار الذي هو تسكين الحرف الثاني المتحرك[٢]، ليضفي على القصيدة الحيوية المتجددة ويبعدها عن الرتابة في النغم.

أما في استعماله قافية الراء المكسورة في قوله (مُحَبَّرِ) و(وبمنظرِ) و(المفَخَر)، واختار النص حرف الروي المناسب مع البحر الكامل، فحقق إيقاعاً ونغماً وموسيقياً وحرف الروي ينماز بالرنين لما يتمتع به من صفات الشدة والانفجار.

لقد عبر النص عن الموقف النفسي العنيف والحدث الجلل، الذي يرغب في إيصاله إلى العرب جميعا لا قومه فحسب، وكان اختيار الكسرة حركة لقافيته تعبيرا عن حالة الانكسار النفسي التي يريد تقويمها بالسيف، عن طريق محاولة تذكير النفس بالماضي العريق والمكانة السامية لآل المنذر.

وضرورة استعادة الأمجاد القديمة بعد تمادي العدو وطغيانه، وظهر هذا في قوله (مَولى السواقِطِ دونَ آلِ المُنذِرِ) و (مِنْ كُلّ ذي تاجٍ كَريمِ المفَخَرِ)، وهذا التكرار لصورة الفخر بقافية الياء المكسورة، رسالة إلى العرب كافة أن قومه يبنون عروشهم على حطام الأعداء.

١_ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٠٣.

٢_ علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٧-١٩٨٧، ١/٥٩.

ويقول أوس بن بجير القشيري يرثي بها أباه ويوثب قومه ليثأروا من القتلة على بحر الوافر[١]:

لعمرُ بني رياحٍ مـــا أصابوا بمـا احتملوا وغيرهُمُ السقيمُ
بقتلِهُمُ امـــــــرأ قَدْ أنزلتهُ بنو عـــمروٍ وأوهتْهُ الكُلُومُ
فإن كـــانتْ رياحاً فاقتلوهَا وآل بجيلة الثـــــأرُ المنيمُ
فإنَّهمْ عـلـــى المُروتِ قومٌ ثوى برماحِـــهِمْ ميتٌ كريمُ

ونلحظ أن البنية النصية تدور حول معاني الثأر التي شاعت في الجاهلية، وكانت مادةً للشعراء في نصوصهم، واستعان المعنى في هذه النصوص بالبحر الوافر.

لتكون قالباً موسيقياً للنص، إذ النص يريد إيصال أكثر من فكرة، منها الفخر ثم الحدث الجلل ثم الانتقال إلى التوعد والتوثيب والتحريض على الثأر، ولهذا يحتاج النص إلى بحر يحتوي هذه الأفكار فينظم الشاعر عللى البحر الوافر.

فهو يستند الى حركات كثيرة في اجزائه؛ ((لأن ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزاءه وهو أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء))[٢].

وقد عبر الشاعر عن نفسه بلون الأسى في قوله (مـــا أصابوا) و(وغيرهُمُ السقيمُ) و(وأوهتْهُ الكُلُومُ) و(ثوى برماحـهِمْ)، فهنا الشاعر يرق على قومه ويفخر بمكارمهم وشجاعتهم، ثم في تعبيرات (بقتلِهُمُ امرأ قَدْ أنزلتهُ) و(بقتلِهُمُ امرأ قَدْ أنزلتهُ) و(فإن كانتْ رياحاً فاقتلوهَا).

فالشاعر يشتد على العدو في توثيبه القوم للقتال والثأر، واتخذ الشاعر تفعيلة (مُفَاْعَلَتُن) أساساً عروضياً للمقطع، ويشتمل الشطر على تفعيلة أو أكثر، ناسب بها الشاعر بين الانتقالات المتعددة.

١_ الانوار ومحاسن الاشعار، الشمشاطي تحقيق، د. محمد يوسف، ط، الكويت ١٩٧٨م: ١٨١- ١٨٢.

٢_ فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م: ٨٤.

والبحر الوافر من البحور الصافية إذ ((لكل بحر من بحور الشعر نغمات مختلفة، ومن المشهور أن البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالباً ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة أو التي لا تتشابه تفعيلاتها))[١].

ويبحث النص عن الموسيقية التي يستسيغها المتلقي ويتفاعل معها، لاسيما أن النص يحرض ويريد الاستجابة، فعليه أن يقدم للمتلقي ما يتلاءم مع نفسه وذوقه.

أما من جهة القافية فالنص يحتاج إلى توفير مساحة عن طريق قافية الميم المضمومة في قوله (السقيمُ) و(الكُلُومُ) و(المنيمُ) و(كريمُ)، فالميم تملك من الإحاطة واستيعاب أكثر الجهات التي يريد الشاعر التطرق لها في توثيبه.

فضلاً عن ارتباطها بصفات الكمال التي يريد الشاعر أن يجعلها في قومه، إذ فغيرهم السقيم وهم الكرام، فهم لا يدركون من الأعداء ولا يصل أحد لمكانتهم وذلك لرغبة الشاعر في اكتمال الصورة التحريضية، كل هذه المعاني كان حرف الروي داعماً لها ومعززاً للتوثيب الذي يريده النص الاسلوبي.

ويقول الأعشى لابن أخيه خثيم بن حمسة بن قيس بن جندل في ابيات يحرضه فيها على القتال و ينظمها على بحر الرجز[٢]:

ويها خُثَيمُ إنَّـــــهُ يومٌ ذَكَر مُذَمّرٌ سَـــــــــقباً بِذِفراهُ شَعَرْ
لـــم تَرَ شمسٌ مِثْلُهُ ولا قَمَر فادنُ مِنَ البَأسِ إذا البأسُ حَضَرْ
وَزَاحَمَ الأعداءُ بالثَبتِ الغَــدَر كونَن كَسَمٍ نـــــاقعٍ فيهِ الصَبِرْ
وارجُم إذا ما ضَيَّعَ الناسُ الدُبُرْ

ونلاحظ أن الأعشى في بناه النصية بقى وفياً لطريقته في استعمال الألفاظ المختلفة، ففي هذه الأبيات يعمد إلى الموسيقى المكثفة الممزوجة بالقافية الساكنة، وكأنه يقدم نشيداً وطنياً خاصاً بقبيلته، يحمل معاني الاسترجاع الزمني للمناقب والمآثر والاستشراف المستقبلي القائم على تحقيق العزة والكرامة في شحنة اسلوبية.

١_ المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م: ١٣٩.

٢_ حرب البسوس: ٥٥.

وبهذا فهو يحتاج إلى بحر يحقق له هذه التحولات السلسة داخل التفعيلة الواحدة، فعمد إلى بحر الرجز ليجعله قالباً لأبياته التوثيبية، بتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ).

فوظف النص هذه التفعيلات لسهولتها، معتمداً عليها في كل شطرٍ من النص، ليتلاءم مع الحماسة التي ينشد فيها الأعشى في قوله (ويها خُثَيمُ إنَّهُ يومٌ ذَكَر) و(فادنُ مِنَ البَأسِ إذا البأسُ حَضَرْ) و(وَزَاحَمَ الأعداءُ بالثَّبتِ الغَدَر) و(كونَن كَسَمٍ ناقعٍ فيهِ الصَبِرْ)، وبهذا يقدم إشارة الى أن التخاذل نتيجته الجحيم، وخوض القتال نتيجته استرجاع المكانة أو المحافظة عليها وتعزيزها.

وهذه الأفكار المضطربة داخل نفس الشاعر تتلاءم مع الخفة والاضطراب في الموسيقى للبحر الرجز، إذ سمي بحر الرجز بهذا الاسم لاضطرابه[١]، والسبب في اضطرابه ((لجوازه حذف حرف أو حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصاباته بالزحافات والعلل والسطر والنهك والجزء فهو أكثر الأبحر تقلباً فلا يبقى على حال واحدة))[٢].

فنلحظ أنه طرأ بعض التغيير على تفعيلة هذا البحر، لاسيما في قوله (كُوْنَنَ)، إذ جاءت التفعيلة مطوية وهي حذف الرابع الساكن في (مُسْتَفْعِلُنْ)، فأصبحت (مُسْتَعِلُنْ).

ومن ثم يرتكز النص على التنوع الموسيقي الذي يقدمه بحر الرجز، إذ يعتمد على تفعيلته (مُسْتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (مُسْتَعِلُنْ)، مما يجعل هذا البحر سهلاً سلساً صافياً، اذ ان ((لكل وزنٍ نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط محدد من التجارب وهذا ما يفسر تنوع البحور))[٣].

وفي القافية لجأ النص إلى تعزيز فكرة النشيد الموسيقي في سياق أسلوبي، فاستعمل قافية الراء الساكنة، فهذا النوع من القافية باستنادها الى الراء توفر مساحة معنوية قائمة على الجهر والانحراف والتكرير والتفخيم.

١_ ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٢٢.

٢_ م.ن: ١٢٣.

٣_ المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد: ١٩٣.

ثم ويضم الراء في الوقت نفسه معاني الترقيق عندما يحتاج الخطاب إلى مقابلة مع التفخيم، وحرف الروي هو ((الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكن أو متحرك فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية))[١].

وعليه تقدم قافية الراء هنا الشدة في الانتقال من معنى إلى معنى هو نقيضه، ولهذا جاءت الألفاظ متقابلة بين الشدة والرقة في قوله (ذَكَر) و(شَعَرْ) و(قَمَر) و(حَضَرْ) و(الغَدَر) و(الصَبِر)، بدلالة الغصة والألم ودلالة الأمل والتفاؤل ودلالة الشدة والقوة، كل هذه المعاني كان بحر الرجز بقافية الراء قالباً لها، وخير معبر عن توثيب الشاعر لأخيه لينهض للقتال.

والأسعد اللخمي أحد فرسان اليمن وشعرائهم الذين شهدوا يوم الكلاب الأول الذي هزمت فيه جيوش اليمن إذ قتل فيه أحد قادتها وفر الآخر مندحراً ولهذا قال موثباً ناظماً على البحر البسيط[٢]:

إنَّ القتيلَ الـــــذي جَرتْ مصيبتُهُ يومَ الكُلابِ عـلى ابنِ اللحيةِ العارا
أهْدَى كليبٌ لـــــــهُ نجلاءَ فاغرةٌ يَحيي القليبَ ومـــــــا ألفاهُ فرارا
يَدْعو باسْمِكَ والخـــــطيُّ هاجرةٌ للهِ دَرُّكَ إنْ لـــــــــم تَحّمِ عَسَّارا
ماذا اعتذارك في قوم قصدتَ بهم خـــــــوضَ المنيةِ إيراداً وإصدارا

وهنا النص يُظهر مدى الألم والعذاب والأسى والغضب الذي يعتصر قلبه، فالخسارة في الحروب لا تولد الراحة والاطمئنان، بل تولد الأسى الممزوج بمشاعر الغضب العارم، الذي لا تبرد ناره الاّ بالانتقام علاجاً للتبعات النفسية المتولدة عن الخسارة.

ويحتاج المعنى في هذه النصوص الى استعمال بحر غير صافٍ يكون ممزوجاً من العوامل النفسية والدعوة والتوثيب حتى يتحقق الثأر، فكان البحر البسيط بتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) لينظم عليه.

١_ علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م: ١٣٧.

٢_ رياض الادب، ٨ –٩، نقلا عن شرح القصيدة النورانية في مناقب العدنانية: ١٧٥.

وهذا البحر يتسم ((بالجلال والروعة))[١]، ليلائم حالة النص القلقة والمترقبة لكل ما حدث له من خسارة وانهزام عززت معاني الانتقام عنده، لذلك ((القصص الذي يستقيم في البسيط هو ما يكون فيه لونٌ من عنف أو لين))[٢].

فالبحر البسيط يصلح أن يعبر فيه عن معاني العنف والرقة في الوقت نفسه، ولهذا قال بتعبير شديدٍ (إنَّ القتيلَ الذي جَرتْ مصيبتُهُ)، وفي الوقت نفسه قال (يَحيي القليبَ وما ألفاهُ فرارا) يرقق النفس بشفاء الغليل.

ورسم الشاعر صورة كاملة لما يدور في نفسه من مخاوف وشك في تحقيق الثأر بدليل قوله معاتباً ومذكراً (ماذا اعتذارك في قوم قصدتَ بهم)، إذ يريد تجاوز الأعذار التي تؤدي إلى التقاعس عن طلب الثأر بتقنية المثير الأسلوبي.

فهذه المعاني التي تتحرك داخل النص، وتتقلب مع تقلب أحوال المتلقي الذي يظهر أنه لم يكن مقتنعاً بضرورة الرد ومحاولة الانتقام بدليل البيت الرابع، ولهذا عزز البحر البسيط عنصر العنف عن طريق المخاوف التي تكمن بداخل النص.

أما تفعيلات البيت فكل ((تغيير يصيب التفعيلة الأخيرة يلتزم في كل أبيات القصيدة الواحدة أما تغيرات الحشو فليس من الضروري الالتزام بها في كل الأبيات، بل لا تلتزم حتى في البيت الواحد منها))[٣].

ولهذا انتهت كل أبيات القصيدة بوزن (فَعِلُن). لتعزز الموسيقى المليئة بالغنائية لا سيما ان قيمة النص الشعري تكمن في موسيقاه ووزنه.

وفي قافية القصيدة يحتاج سياق النص إلى الاطلاق الذي يعكس خلجات النفس، فكانت القافية في بعض كلمة مثله وليس في حرف واحد وهي (ارا)، إذ اشبعت حركة الروي (الراء). وهذا يسمى الوصل الذي يكون ((بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الاشباع حرف مد أو يكون بهاء بعد الروي))[٤]، وهنا اشبعت الراء وتولد حرف المد من هذا الاشباع.

١_ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٥٠٧.

٢_ م.ن: ١/ ٥٠٩.

٣_ موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م: ٩.

٤_ علم العروض والقافية: ١٣٦.

وذلك يعزز معاني الأفق الواسع الذي تحتاجه النفس في هذه الأزمة والغصة والألم بسبب الخسارة والانكسار، ولهذا كان يحتاج إلى ما يرفع من نفسه المحطمة بزراعة الأمل.

ويقول سعد بن مالك البكري يحرض الحارث بن عباد على تغلب داعياً لقتالهم على لبحر المتقارب[1]:

ألا قُلْ لِمَـــن تَزدَريهِ الحُروبُ تَنَحَّ وَخَلِّ لـــــــــها دارَها
فإنّا نـــــــخالُكَ لا تَستَطيعُ مِراسَ الحُـــــــروبِ وإمرارَها
إنـــــا سنكفيكَ رَيبَ المنونِ لدى الحَـــربِ يوماً وأوطارها
بفتيان حـــــرب صدوق اللقا يقومون فـــي الحرب إصغارها
إذا هاجَت الحـــربُ هاجوا لها بحربٍ يُخيبُ مَـــــــنْ زارها

ونلحظ أن المعنى يفتتح هذه النصوص ويوثب بتعبير يمكن أن يكون عاماً شاملاً ولا يحدد بشخص معين، لكنه في الوقت نفسه تعبير عام يراد به الجزء وهو المخاطب، اي الحارث بن عباد.

ومكانة هذا الشخص عند العرب في الجاهلية، جعلت الشاعر لا يصرح باسمه وجعله شعره عاماً يفهمه المخاطب منه أنه مشمول به كحال غيره من الناس.

فلجأ إلى المتقارب بتفعيلاته المتناسقة إذ سمي بالتقارب لتقارب أجزائه أي تماثلها وعدم الطول والبعد فيها إذ إنها خماسية كلها ويصلح هذا البحر للعنف أكثر منه للرفق[2]؛ ولهذا ظهرت تعبيرات (تَنَحَّ وَخَلِّ لها دارَها) و(مِراسَ الحُروبِ وإمرارَها) و(إنا سنكفيكَ رَيبَ المنونِ)، و(إذا هاجَت الحربُ هاجوا لها).

فنلمح الرتابة في وحدة التفعيلة (فَعُولُنْ)، الا انه في الوقت نفسه بحر متدفق وسريع مستمد من قصر هذه التفعيلة الخماسية(فَعُولُنْ)، ليتناسب مع التوثيب الذي

١_ زهر الادب، أبي اسحاق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م، ط٥: ١٧٥.

٢_ ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨٥.

يسهب الشاعر في سرده ويؤسس له، والمتقارب من حيث رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة[١].

وقد جمع النص بين الأمرين بأداة المتقارب، إذ لجأ إلى بحر يشتمل على نغم سهل بتفعيلة واحدة مكررة ويصلح لتعديد صفات أهل القتال والشجاعة والعزة والكرامة بعرض أسلوبي.

وتذكر الروايات التاريخية أن الحارث بن عباد قد اعتزل هذه الحرب، ولهذا الشاعر يذكره بمكانته وصفاته ليستنهضه ويدفعه إلى المشاركة في قتال التغلبيين، إذ ففي المتقارب سرد للأحداث في نسق مستمر والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته الواضحة[٢].

إذ جعل النص من دائرة بحر المتقارب متسعاً للاستطراد في معاني الثأر والتوثيب والغضب في مثير أسلوبي بتكرار لفظ (الحرب) بصورة متعددة داخل القصيدة، وفي القافية أراد النص أن لا يجعل لغضبه وتوثيبه نهاية وانقضاء، ولذا كان اللجوء إلى المقطع في القافية، فجعلها في بعض كلمة، وليس في حرف، حتى يكون الترديد لها موسيقياً أكير، ويثبت في الآذان، ويستقر نغمه في القلب.

فكانت القافية مكونة من أربعة حروف متتالية (ارها)، وهذا يسمى الوصل ويكون بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الاشباع حرف مد أو يكون بهاء بعد الروي، فحرف الروي هو الراء، الذي تولد عنه الهاء.

وتمثل توظيف النص للوصل بتوظيف الهاء بعد حرف الروي من أجل تعزيز معنى الانطلاق والغضب الشديد، مع عدم اغفال وجود الردف وهو ((حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكناً أم متحركاً))[٣]، وهو المد الذي سبق الراء، وهذا يكون ضمن القافية، وعليه تعد ((القافية من لوازم الشعر العربي، وجزءٌ من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها))[٤].

١_ ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٩٣.

٢_ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٨٢_ ٣٨٣.

٣_ علم العروض والقافية: ١٥٥.

٤_أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٧٢م: ٢٢٤_٢٢٥.

ويقول عدي بن زيد بن حمار بن زيد بن أيوب التميمي موثباً ذويه لإطلاق سراحه بعد أن سجنه النعمان مستعملاً البحر الخفيف[١]:

يا أبا مِسهرٍ فأبلِـــــــــغْ رسُولاً إخَوَتي إنْ أتيتَ صَـــــحّنَ العراقِ
أبلغَا عامراً وأبلِـــــــــغ أخَاهُ أنَّني مُـــــــــوثَقٌ شديدٌ وثَاقِي
في حَديدِ القِسطاسِ يَرقُبُني الحا رِسُ والمرءُ كُـــــلَّ شَيءٍ يُلاقي

ويتضح أن النصوص التي تولد في الأسر أو في السجن تختلف عن النصوص التي تولد مع التمتع بالحرية، وهذا ينطبق على الموثبات، فالنص عندما يصدر عن موقف الضعف، يختلف عن النص الذي يصدر عن موقف القوة.

والنص هنا يعاني من الضعف بحكم السجن الذي أصبح مكانه، لذا كان بحاجة الى تدخل خارجي، لتحويل موقفه من الضعف إلى القوة، ومن ثم إلى وزن موسيقي يتناسب والأزمة النفسية التي يمر بها.

فجاء النص بقالب البحر الخفيف بتفعيلاته المتلاحقة فقد سميّ خفيفياً لخفته لكثرة أسبابه والأسباب أخف من الأوتاد، وهو من البحور الممزوجة غير الصافية.

فالبحر الخفيف ((أخف من السباعيات أي لتوالي لفظ ثلاثة أسباب خفيفة فيه لأن أول وثاني الوتد المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين والأسباب أخف من الأوتاد والخفيف شبيه بالوافر من حيث اللين ولكنه أسهل منه))[٢].

والنص استعمله للوسطية التي يتمتع بها هذا البحر بين الفخامة والرقة فهو يصلح لموضوعات الحماسة والجد[٣]، وما يحدد الفخامة والرقة موقفه في الأسر فهو يفخر من جهة ويحزن وينكسر من جهة أخرى.

وهذا البحر واضح النغم والتفعيلات ذو دندنة[٤]، ولهذا وظف النص هذا البحر ليتناسب مع مد الصوت الذي بداخله في شحنة أسلوبية، فالأسر انكسار، وليعبر به الذل والمهانة، فهو ينادي كثيراً ويطالب بإبلاغهم عن حاله.

١_ معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين، دار صادر، ١٣٩٧_ ١٩٩٣، ٥: ١١١.

٢_ فن التقطيع الشعري والقافية: ١٥٩.

٣_ ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٢٥٩.

٤_ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٢٣٨.

وعليه تتسم الأبيات بعاطفة قوية يحرض فيها على عدم السكوت أو الصمت، فقال (إخَوَتي إنْ أتيتَ صَحّنَ العراقِ)، و(أبلغَا عامراً وأبلغ أخَاهُ)، و(أنَّني مُوثَقٌ شديدٌ وثَاقِي)، و(في حَديدِ القِسطاسِ يَرقُبُني الحارِسُ).

ويريد الشاعر إيصال رسالة ولذا يحتاج إلى الخفة السرعة مع ضرورة النجدة؛ لذا لا يحتاج إلى البحور الثقيلة التي تحتاج إلى نفس طويل، فكانت المساعدة والإنقاذ غايته.

وقد جاءت تفعيلة الحشو (مُستَفْعلَنْ) في الشطر الأول والثاني من البيت الأول والثاني مخبونة محذوفة الثاني الساكن فتحولت إلى (متفعلن) في قوله (يا أبا مِسهرٍ فأبلغْ)، و(أبلغَا عامراً وأبلغ).

وبهذا جاءت العروض صحيحة لا نقص فيها، وهذا التحول البسيط داخل التفعيلة هو ((وسيلة للخروج من الرتابة الحادة التي تأتي من استخدام تفعيلتين في نسق إيقاعي صارم))[١] .

كل ذلك عضده النص باللجوء إلى قافية القاف المكسورة لتعزيز النغم الموسيقي من جهة، ولتتناسب مع حالة الانكسار التي يعيشها الشاعر اذ لم يجد بداً إلا المناداة وانتظار الخلاص، فالقاف المكسورة هي متنفس للموقف النفسي الذي يمر به الشاعر ورغبته في إيصال صوته لقومه ولكل العرب، عن طريق النغم الذي تساهم فيه مع بحر الخفيف، ولذلك حصل كان الائتلاف بين الوزن والقافية و اثره الواضح في انسياب الموسيقى بغاية إيصال المعنى.

جدول تقريبي للبحور والقوافي المستعملة في نصوص الموثبات

البحر الشعري	العدد	القافية	العدد
الطويل	٣٥	ألف الاطلاق	٣٣
الكامل	١٦	الراء المكسورة	١٠
البسيط	١٧	الراء المضمومة	١٧

١_ الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م: ٣٦٩.

الوافر	١٤	الهاء الساكنة	١٠
الرجز	١٥	اللام المكسورة	٣
المتقارب	٨	الباء المكسورة	٤
الخفيف	٧	النون المكسورة	٢
السريع	٤	الدال المكسورة	٣
المنسرح	٥	السين المكسورة	٢

ويتضح من الجدول أعلاه أن اللجوء إلى البحور الثقيلة ذات النفس الطويل كان الأبرز، وكذا الأمر مع القوافي إذ برزت ألف الإطلاق بصورة كبيرة؛ لكونها تتناسب مع المثير الأسلوبي القائم على التحريض، فالنص مفتوح الأفق غير مقيدٍ بحدود في التوثيب، ثم برزت القوافي المكسورة التي تدلل على الحالة النفسية لمن يوثب، لاسيما أن كثير من النصوص كان الحزن هو المحرك لها.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

من مستويات التحليل الأسلوبي المستوى التركيبي الذي يقوم على (دراسة بناء النص وترابط جمله وفقراته)، فهذا المستوى يضيف دلالات متعددة للنص الشعري، الذي يكون بناءً يشد بعضه بعضا بتضافر فنون اللغة الموظفة لخلق البناء الكلي للنص والموضوع الشعري.

إن الرسالة الأدبية قائمة في حقيقتها على التماسك السياقي المبني بشكل دقيق على اسس نحوية يعدل بها المبدع عن استعماله المألوف فيتحول النص الى شبكة من العلاقات النحوية فضلاً عن ذلك الدور الذي تقوم به الوحدات الادارية داخل السياق، إذ تشكل الوحدات الادارية العمود الفقري لكل استعمال، لأنَّ الشاعر يحتاج إلى معاني النحو والسمة المعنوية التي تتمتع بها؛ من أجل الوصول إلى نص شعري ذي بعدٍ جمالي وفني ومعنوي، ((فهو يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جارتها في السياق الذي تردفه))[1]، ويحدد السياق طبيعة المعنى الذي حتم الاستعمال والقصد.

وتبرز أهمية الصياغة الشعرية في انها ((طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعضٍ، انطلاقاً من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة))[2]، إذ تكون البنية في تشكيلها عدولا من التركيب العادي إلى التركيب المعنوي غير المألوف، وهذا ما سنركز عليه في دراسة فاعلية المستوى التركيبي، وبالشكل الآتي:

من مستويات التحليل الأسلوبي المستوى التركيبي الذي يقوم على (دراسة بناء النص وترابط جمله وفقراته)، فهذا المستوى يضيف دلالات متعددة للنص الشعري، الذي يكون بناءً يشد بعضه بعضا بتضافر فنون اللغة الموظفة لخلق البناء الكلي للنص والموضوع الشعري.

١_ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م: ١١١.

٢_ الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، أحمد محمد ويس، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ_ ١٩٩٥م: ١٠٣.

إن الرسالة الأدبية قائمة في حقيقتها على التماسك السياقي المبني بشكل دقيق على اسس نحوية يعدل بها المبدع عن استعماله المألوف فيتحول النص الى شبكة من العلاقات النحوية فضلاً عن ذلك الدور الذي تقوم به الوحدات الادارية داخل السياق، إذ تشكل الوحدات الادارية العمود الفقري لكل استعمال، لأنَّ الشاعر يحتاج إلى معاني النحو والسمة المعنوية التي تتمتع بها؛ من أجل الوصول إلى نص شعري ذي بعدٍ جمالي وفني ومعنوي، ((فهو يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جارتها في السياق الذي تردفه))[1]، ويحدد السياق طبيعة المعنى الذي حتم الاستعمال والقصد.

وتبرز أهمية الصياغة الشعرية في انها ((طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعضٍ، انطلاقاً من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة))[2]، إذ تكون البنية في تشكيلها عدولا من التركيب العادي إلى التركيب المعنوي غير المألوف، وهذا ما سنركز عليه في دراسة فاعلية المستوى التركيبي، وبالشكل الآتي:

١_ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م: ١١١.

٢_ الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، أحمد محمد ويس، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ_ ١٩٩٥م: ١٠٣.

المبحث الأول: أساليب الطلب

لقد زخرت نصوص الموثبات في العصر الجاهلي بالأساليب الطلبية، فهي أكثر وروداً واستعمالا، فلم يقنن الشاعر الجاهلي ذلك الاستعمال وإنما أراد الزيادة منه وتنويع ذلك الاستعمال، مع ما يتلاءم وظروف المرحلة التي قيلت فيها تلك الأشعار التحريضية.

ويمكن ان تقاس قيمة نص الموثبات الجاهلي من حجم الأساليب الطلبية التي وردت فيه، إذ أثرت تلك الأساليب في المتلقي لنصه، ولأن الظرف في تلك المراحل من تاريخ الأدب كان صعباً ومرتبكاً وحرجاً ومتقلباً؛ وجد التنوع في جزالة تلك الاشعار.

فقد يعمد النص الى التكثيف في أساليب الطلب إذا ما كانت المرحلة الآنية صعبة جداً، وذلك لزيادة قوته وإضافة سمات أخرى لها، تجعلها صامدة ومتحولة من موقف الدفاع والتصدي، إلى موقف الهجوم والسيطرة، ولهذا التفاوت في الاستعمال انبثق من هذه الثنائية، الخاضعة للواقع والتطورات التي حتمت ذلك التفاوت في الاستعمال. إن أساليب الطلب من الأدوات الفعّالة في علم النحو وهي ((ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب))[1]، إذ ترتبط بطلب حصول الشيء بشرط أن لا تحتمل الصدق أو الكذب.

بمعنى أن الامر لا يوجد في لحظة التكلم، ويتأمل وجوده بعد التكلم، وتشمل أساليب الطلب: (الاستفهام، والأمر، والتمني، والترجي، والنهي، والنداء، والعرض والتحضيض)، وهذه تعدّ ((أبرز مظاهر اللغة التي تُعرب عن حيويتها))[2]، فالحيوية في البنية اللغوية تنتقل إلى الدلالة وتنوعها.

١_ الأساليب الإنشائية في النحو العربي، محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م: ١٣.

٢_ خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م: ٣٤٩.

وقد اعتمدت اللغة الشعرية في نصوص الموثبات في الشعر الجاهلي بصورة كبيرة على الأساليب الطلبية؛ لأن الشاعر يطلب ويحرض القوم على النهوض والقتال.

إما لأخذ الثأر أو الدفاع عن الكرامة ضد الأعداء أو الحصول على المكاسب والمغانم، وتعدد الغايات فذلك جعل في لغة الأسلوب الطلبي ارتباطاً بها إذ ان الاستعمال يرتبط بغاية الشاعر وما يسعى له في توثيبه.

وفي هذا الصدد يقول الدكتور صلاح فضل: ((الدراسة المتمهلة للنص بهدف اختيار أسلوبه تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه))[١].

يقول عدي بن زيد بن حمار بن زيد بن أيوب التميمي موثباً ابنه عمراً ومحرضاً إياه[٢]:

لِمَنْ لَيْلَ بـــــذي جُشُمٍ طويلُ لِمنْ قَد شَقَّهُ هـــــمٌّ دَخيلُ
وما ظُلمُ أمرئٍ فـــي الجِيدِ غُلٌّ وفي السَّاقَينِ ذُو حَلَقٍ طَويلُ
ألا هَبلتكَ أُمُّكَ عَمـــرو بعدي أتقعُدُ لا أُفَكُّ ولا تَصـــــولُ
ألم يَحزنَكَ أنَّ أبـــــاكَ عانٍ وأنتَ مُغَيَّبٌ غالَتكَ غُـــولُ

يلجأ النص إلى تكثيف الأساليب الطلبية فيجعل لكل نص أسلوبه الخاص في الطلب وأداته الخاصة به، ففي البيت الأول يوظف النص أسلوب الاستفهام بأداته (مَنْ). إذ في مخاطبة ابنه محرضاً إياه على القتال، لكنه يبدأ في الاستفهام بسؤال النفس بهدف إيصال صورة عن حاله، فيقول مستفهماً (لِمَنْ لَيْلَ بذي جُشُمٍ طويلُ)، فالشاعر يستعمل هذا الأسلوب ليثير ((في النفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس أو يشعر))[٣].

١_ إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م: ٢٥٩.

٢_ ديوان عدي بن زيد، تحقيق وجمع محمد جبار، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد١٩٦٥م: ٣٤.

٣_ أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة: ٢٦٩.

وهنا يستعطف ابنه ويوضح له المعاناة التي يعيشها ولهذا عمد إلى سؤال النفس عن طول الليل الذي بداخلها، كناية عن العذاب الذي يحسّه، وينتظر من يحوله إلى نور وضياء.

فهو ((ابداء لما في النفس من فضول معرفي، وبوحٌ لما في القلب من وجدان الذات، وكشف لما في الضمير من حيرة حيرى، فإذا ما كان مخبوءاً يغتدي مكشوفاً، وإذا ما كان مستكيناً يمسي معرى))[١].

ثم في البيت الثالث تظهر اللمحة الأسلوبية في أسلوب طلبي مباشر من ابنه، وهو أسلوب العرض والتحضيض، إذ الأداة (ألا) دخلت على الفعل الماضي (هَبلتكَ) ولهذا أفادت الطلب بأسلوب التأنيب اللوم والعتاب.

وهذا يتناسب مع طلب الأب من ابنه، ومع عتاب الأب لأبنه، فقد حتم المقام هنا على النص التوثيب بلغة الطلب العفوي ومحاولة إلغاء الحواجز النفسية بينه وبين ابنه.

فكان العتاب في قعوده عن نصرة أبيه ولومه على ذلك، وقد حققت الأداة (ألا) مع الفعل الماضي الترابط المعنوي، فالشعر ((لغة داخل اللغة))[٢]، ولغة التشكيل البنيوي داخلها لغة الصورة المرتبطة بها .و في البيت الرابع يعمد إلى اشارة اسلوبية معضدة للاشارات السابقة وذلك بإعادة الاستفهام بصورة مباشرة لأبنه، إذ يطلب منه جواب يكون في داخله كجزء من التنبيه الذي يريده النص، مستعملاً همزة الاستفهام (ألم). و يخاطب نفس ابنه ليحقق الاستمالة العاطفية، وربما كان الأب يعاني من ابنه، ولهذا حاول تسخير كل ما يربط الأسرة من روابط الألفة والمحبة في خدمة تحريضه.

وليس الاستفهام في البنى الأسلوبية مجرد ((طلب العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل))[٣].

١_ السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط١، ١٩٩٨م: ١٧٣.

٢_ بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتعليق وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م: ١٥٦.

٣_ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٨١.

ويشير الشاعر إلى الضعف والاستكانة للمطالب بتنفيذ الطلب، ما قرره الشاعر في نفسه وأراد تقريره في نفس المتلقي و ابنه، فاستعمال الاستفهام نابعا من تجارب عاشها الشاعر وشاهدها وتحسر عليها مع ابنه.

وبعد مقتل كليب عرض البكريون الدية على المهلهل فقال: ما كان كليب بجزور نأكل له ثمناً فانشأ يقول موثباً[1]:

ولا تفشلوا في الحربِ لمـا تسعرت وأسقوا رِفـــاقاً مُرْهَفَاتٍ صوادِيا

دماء من الأجواف وأسموا وحاولوا بزاة لـــــكم لا تسلمون الأعاديا

وكان المهلهل كما عرفه التاريخ من أشد الرافضين لأي توقف لحرب البسوس، ولهذا في هذه الأبيات يكثر من أسلوب النهي والأمر في الجزء الواحد، لاسيما أن الدية قد عرضت عليه أكثر من مرة، لكنه آثر القتال لأخذ الثأر حتى نهاية حياته؛ ولهذا يقول (ولا تفشلوا في الحربِ لما تسعرت) إذ استعمل النهي في اطار العرض الاسلوبي في (ولا تفشلوا)، إذ كان طلبه من القوم عدم الانصياع وراء التهدئة أو التصالح والثبات على الحرب.

وبخاصة أنها قد تسعرت أي اشتعلت وتطورت، إذ يريد انهاء القوم عن الرجوع فيها؛ لأن النهي ((طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب))[2].

ثم يتبعها في الجزء الثاني بأسلوب الأمر؛ حتى يحافظ على فاعلية التحريض وضمان نتيجته في نفوس القوم، فيقول (وأسقوا رِفاقاً مُرْهَفَاتٍ صوادِيا)، إذ يستعمل الأمر الصريح (وأسقوا).

فجعل الثأر ونصرة الثأر أساس الانطلاق في تحريضه، واستعمال الأمر هنا حقق للشاعر موقع القوة لا موقع الضعف؛ لأنه قدم نفسه بوصفه ناطقاً باسم قومه وخليفة لكليب، فحقق لنفسه الرفعة والأحقية في اصدار الأوامر الطلبية لكل تغلب.

١_ حرب البسوس، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، ط١: ٧٠، ٨٠.

٢_ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٤٤.

ذلك ان الأمر ((طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إذا كان الأمر حقيقياً))[١]، وهذا الأمر أمر حقيقي في طلبه، ولا يدخل في المعنى المجازي، لاسيما أن معانيه تكون على جهة الاستعلاء للإلزام.

وكان المهلهل قد قرر انهاء الحرب من استمرارها، والعرب كلهم ينتظرون موافقته، لكنه كان يرفض نهايتها، ويؤكد استمرارها.

ويقول المتلمس الضبعي موثبا قومه ضبيعة على عدوهم ومحرضاً إياهم على القتال[٢]:

أَتَقولُ هُـــــم مَنَعوا حَنيفَةَ حَقَّهُم بَعدَ الكـــفالةِ والتوثيقِ أم نَسوا

لم يعلموا أن قَد مشى حذَرَ الخزى بالسيفِ للموتِ ابن بدرة بيهسُ

ويعمد النص الى الشفرة الاسلوبية لا سيما في استعمال أسلوب الاستفهام حينما يسأل القوم عن عدم إيفاء الأعداء بعهودهم ومواثيقهم، مذكراً إياهم بما فعلوه مع بني حنيفة عندما غدروا بهم، فالاستفهام خرج إلى التوبيخ في قوله (أَتَقولُ هُم مَنَعوا حَنيفَةَ حَقَّهُم)، إذ عزز معنى الاستفهام هنا التنبيه والترقب الذي هو أحد فروع شعر التحريض الذي إذا ما تأملناه جيداً وجدناه ((سمة بارزة يؤدى بأسلوب معين يقصد منه تعميق القيم التي تبعث بالقوم الروح الحماسية والقتالية كما تبعث بهم روح اليقظة))[٣].

والنص هو أداة الطلب الأساسية التي تعبر عن روح القبيلة ومأساتها مع هذا العدو، وهذا يعتمد على الوعي الفني داخل النص فإذا أراد التأثير في الأخرين عليه ((أن يستدعي تحويل الفكر الذاتي الوجداني إلى فكر منقول مؤثر وفاعل بحيث يستطيع المتلقي أن يستقبله وأن يقبل به ويتجاوب معه))[٤].

١_ معجم المصطلحات البلاغية: ٣١٣.

٢_ ديوان المتلمس الضبعي، المتلمس الضبعي، تحقيق محمد التونجي، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٠م: ٢١٥.

٣_ اتجاهات الشعر الاندلسي الى نهاية القرن الثالث الهجري، نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م: ١٥٠.

٤_ مسائل في الابداع والتصور، جمال عبد الملك، دار الطباعة، جامعة الخرطوم، دار التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٧٢: ١٢.

والملازمة تولد الصدق الواقعي للأشعار أي: لا تعتمد على الاستشعار أو الاحساس والتخيّل لتلك الاحداث، بل تنقل تلك الاحداث نقلاً واقعياً ولذا فالاستفهام في شعر التحريض ليس إلا أداة من أدوات الحث على القتال وشحذ الهمم، لا سيما انه يسأل الإنسان ويطلب اجابة منه ويناشد ذات الإنسان ويطلب تحركاً منها، ((فالاستفهام لطلب حصول في الذهن والمطلوب حصوله في الذهن أما أن يكون بحكم شيء على شيء أو لا يكون، والأول هو التصديق ويمتنع انفكاكه من تصور الطرفين والثاني هو التصور ولا يمتنع انفكاكه من التصديق))[١].

وتقول الحجيجة حينما أقبلت على بني ذهل تحرضهم على قتال الفرس والتجهيز لموقعة ذي قار[٢]:

للوائلياتِ التي تحمـــــي البُهمْ يا آل بكرٍ لا تهلْكمُ المَـــــجَمْ

مَنْ الذي يحمــي الخيامَ والنَّعَمْ ومَنْ يُطامِنُ تحتَ سربالِ القتمْ

وهنا الحجيجة تريد استعمال المثير الاسلوبي المناسب، فتحرض بني ذهل بعد أن انتقلت إلى كثير من القبائل تحرض بهم على التجهيز والوحدة لقتال الفرس، ولهذا يعتمد النص على أسلوب الاستفهام بصورة متكررة في النص الثاني، في تعبير (مَنْ الذي يحمي الخيامَ والنَّعَمْ). إذ تستفهم (مَنْ الذي يحمي) لتثير الانتباه بين القوم، وتوصل لهم ثيمة اسلوبية في أن الحماة للديار والخيام والقبيلة أنفسهم فتثير انتباههم، ثم يتكرر في تعبير (ومَنْ يُطامِنُ تحتَ سربالِ القتمْ)، وهنا يريد النص التنبيه وإحياء المعاني في نفوس القوم، وذلك بتوجيه الانكار بالمعنى المذكور[٣].

لا سيما ان معنى الاستفهام: ((طلب حصول صورة الشيء في الذهن))[٤]، فالبنية النصية اشتغلت على تنمية وتنشيط الجانب الذهني للمتلقي، حتى تكون استجابته للتحريض مضمونة. وعليه شكل النص الاستفهامي العلامة الاسلوبية في

١_ مفتاح العلوم: ١٤٦.

٢_ كتاب حرب بني شيبان: ٤٤.

٣_ ينظر: دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠١: ١١٧.

٤_ التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ)، تحقيق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧م: ١٨.

كونه الوسيلة الناجعة لمخاطبة النفس بكل تحولاتها وتغييراتها ونقلها من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى، أي: من الهدوء إلى الغضب ومن التريث إلى الاستعجال، ومن الغفلة إلى الصحوة والاستعداد.

وتقول زرقاء اليمامة حين أبصرت جيوش الملك حسان التي كانت متوجهة صوب اليمامة[١]:

خُذوا حَذَاركُم يا قـــومِ يَنْفَعكُمْ فَلَيسَ مـــا قَدْ أرى بالأمر يحتقرُ

إنَّي أرى شجراً مِـنْ خَلْفِها بشراً فَكَيفَ تجتمعُ الأشجـــارُ والبشرُ

ونلحظ أن زرقاء اليمامة تعتمد على أساليب الطلب لإقناع قومها بما تشاهده، والطلب كان في موضعين، الأول: قولها (خُذوا حَذَاركُم يا قومِ يَنْفَعكُمْ)، إذ استعملت الأمر في قولها (خُذوا).

ويمكن أن يخرج الأمر ((عن معناه الأصلي وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام إلى معان أخرى تفهم من سياق الكلام))[٢]، ومن هذه المعاني الرجاء والاستعطاف، فهي ترجوهم هنا لا تأمرهم من جهة الاستعلاء.

والثاني: قولها (فَكَيفَ تجتمعُ الأشجارُ والبشرُ) وهنا استفهام إنكاري تريد منه زرقاء اليمامة أن يعالج في ذهن المتلقي، حتى يجد الإجابة عنه، ثم ينطلق من خلالها ويستعد للحرب؛ اذ ليس من الممكن أن تجتمع الشجر مع البشر وتسير.

لذا كان هدف النص التنبية الاسلوبي فعن طريق الاستفهام يحقق إيقاظ الذهن وتنبيهه لضرورة أخذ الأمور بجدية والتعامل معها على هذا الأساس، إذ إن أساليب الطلب تعبر عن ((أبرز مظاهر اللغة التي تُعرب عن حيويتها))[٣].

١_ خزانة الادب ولب الالباب، عبد القادر بن عمر البغدادي لسان العرب على شواهد الكافية (ت ١٠٩٣هـ) ٤: ٢، ٣.

٢_ أساليب بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات في الكويت، ١٩٨٠م: ١١١.

٣_ خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٤٩.

ومن ذلك قول الأعشى لابن أخيه خثيم بن حمسة بن قيس بن جندل يحرضه على القتال[١]:

يا قومَـــــنا إنْ تَرِدوا النّكازا* لا تَجـــــــــدوا لظُلْمِنا مَجَازا

ويهاً خُثَيمُ حَـــــــرِكِ البزبازا إنَّ لدَينا حَــلقاً كِـــــــــــنازا**

وقافِلاتٍ ذَهَبَت أجـــــــــوازا* يُلـــقى عَــلى مُتونِها البَزازا*****

تَرى لـــنا عَرَكَركاً جَـــــــــمّازا****

ونلحظ في هذه النصوص التوثيبية بروز أسلوب النداء في قوله (يا قومَنا) و(ويهاً خُثَيمُ)، إذ إنّ أسلوب النداء في النحو العربي، أسلوبٌ ذو قوة في المبنى ينتج عنه قوة في المعنى، ولهذا الأسلوب دوره في بناء النصوص الشعرية ((ويعيّن مراحلها أو يفصل فيها موضوع عن موضوع إذ كثيراً ما يتردد في أشباه المطالع))[٢].

وعدّ النداء من أساليب النحو العربي الطلبية؛ لما له من تأثير في المتلقي، الذي يتفاعل معه عن طريق نداء الذات وما يدور بها، وليس الهدف منه إضافة سمة جمالية للنص فقط، بل الجمع بين السمات الطلبية والجمالية والنفسية. لاسيما أن الشاعر يوثب ويحرض في اتجاه استنهاض ابن أخيه للقتال، فعزز النداء في (يا قومَنا) شمول الكل، ثم انتقل في (ويهاً خُيثمُ) من الكل إلى الجزء، فنداء القوم يكون أكثر شمولية، لكن عندما خصص أراد من المخاطب أن يكون المنقذ للقوم والقبيلة بشكل عام.

١_ديوان الاعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية بمصر ، ١٩٥١م: ١٧٠.

* النكازا: الضرب. ينظر: الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام: ١٧٠

** البزابزا: السريع ويمكن أن تكون صفة لجواد، وكنازا من صفات الناقة الحسنة. ينظر: م.ن.

*** أجوازا: يعني بها الجياد المستعدة للقتال. ينظر: م.ن.

**** البزازا: عدة القتال. ينظر: م.ن.

***** عركركا: الركب الضخم، وجمازا: جمال شداد سراع. ينظر: م.ن.

٢_ خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٦٧.

والنداء طلب الاقبال[١] ((من المخاطب أو توجيه الدعوى للمخاطب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريده المتكلم ويكون ذلك بالأداة (يا) أو أحدى اخواتها والاقبال قد يكون حقيقياً أو مجازياً))[٢].

ولهذا كانت فاعلية النداء واضحة في تشكيل العرض الاسلوبي، القائم على استنهاض الهمم والتعبير عن المشاعر الغاضبة، والشاعر ينادي ليحصل على الانتباه والاستماع والاجابة؛ لأنه يتبع النداء مباشرة بأسلوب طلبيٍّ آخر.لاسيما في تعبير (ويهاً خُثَيمُ حَرِكِ البزبازا)، فبعد تحقق الانتباه من النداء يردفه الشاعر بفعل الأمر (حَرِكِ)، ليكون النداء سابقاً لطلب الفعل، و يشكل هذا الترتيب سمة اسلوبية تخدم التحريض إذ إن النداء مخصص بابن أخيه، و مثله أسلوب الأمر كذلك.

وأسلوب الأمر من الاساليب الطلبية الرئيسة في نص التحريض الجاهلي، لما له من دور في تحريض المخاطب على الاستماع للأمر وفهمه وتنفيذه فهو في اللغة ((نقيض النهي))[٣].

وخطاب الامر تكليف به[٤]، فالأمر طلب لإيقاع الفعل وتحقيقه والنهي بعكسه يكون طلب ترك ايقاعه[٥]، وفعل الأمر في هذا النص هو أمر حقيقي في طلبه ولا يدخل في المعنى المجازي إلا في مواطن قليلة جداً.

ويقول الأشجع الغطفاني موثباً رؤساء نزار وشعراءها حينما قدموا على كليب ليكونوا تحت قيادته في الحرب الخزازية[٦]:

١_ ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط٣، د_ ت: ٤/ ١.

٢_ أسلوب النداء وجماليته عند النّحاة والبلاغيين، عادل نعامة، سوريا، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٤٢٤هـ_ ٢٠٠٣م: ١٥، رسالة ماجستير.

٣_ لسان العرب، مادة (أمر).

٤_ ينظر: مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩هـ _ ١٩٧٩م: ١٣٧/١.

٥_ ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، وحامد عبد القادر، وأحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، ٢٠٠٤م: ١/ ٢٦.

٦_ حرب البسوس: ٢٢. ٢٣ ويوم خزاز: هو اليوم الذي أجتمعت فيه قبائل معد وسارت تحت راية كليب لقتال أحد ملوك اليمن الذي أخذ سادة القوم أسرى عنده، ينظر: أيام العرب في الجاهلية: ١٠٩ وما بعدها.

ألا أَبلغْ ربيعة لـــــــي مقالاً عَلى بُعْدِ الدِّيارِ مِـــــنْ الدِّيارِ

دَعانيَّ أبنهمْ مِنْ حَيْثُ حَلَّتْ بِهِمْ إحْـــــدى المُلمَّاتِ الكِبَارِ

يستعمل النص هنا أساليب الطلب بصورة مكثفة بوصفها مثير أسلوبي، لتنسجم مع غاية النص وهي التحريض، إذ يعتمد على ثنائية الاستعمال، بدءاً من أداة العرض والتحضيض (ألا) إلى فعل الأمر (أبلغْ).

والادات (ألا) من أدوات العرض والتحضيض، فإذ تلاها فعل ماضٍ أفادت العرض، أي: الطلب برفق ولين وترقق، أما إذا تلاها فعل مضارع أو فعل أمر فتفيد التحضيض، أي: الطلب بقوة وشدة[1].

وقد اختار الشاعر ما يتناسب وتحريضه، فجعل أسلوب الطلب تحضيضاً؛ لأنه يريد تحريض بني نزار على القتال تارة، و أن يكونوا تحت قيادة كليب تارة أخرى، فكان المثير الاسلوبي مقيدا في الحماسية المحددة لحاجة الطلب بقوة وشدة لا برفق ولين؛ لأن التحريض على الحرب والقتل والقتال لا يتناسب مع الرفق واللين.

زيادة على ذلك فالنص يريد الاشتغال على الحاضر والمستقبل مغادراً الماضي، فالحرب قادمة و معها قيادة كليب لها، لهذا اجتمعت عناصر القوة والشدة في تفاصيلها كلها، لهذا كان التحضيض مناسباً لموضوع الشاعر وغايته الاسلوبية.

وأردف الشاعر بعد أداة التحضيض فعل الأمر (أبلغْ) الذي جعله وسيلة لتحقيق غاية وإيصال رسالة، وهذا المعنى قرره الشاعر في نفسه وأراد تقريره في نفس بني نزار.

فإصدار الأمر بالتحالف والتكاتف، و معالجة التفكك يكون بالوحدة، ولهذا جاء أسلوبه في الأمر غير استعطافي بل إلزامي، يستند الى صورة ذات حمولات دلالية تحريضية.

والذي قيده في هذه الجهة من المعنى التحضيضي وبقى أسيراً لها، الرغبة في التحريض وابقاء كل الوسائل الطلبية ذات المعاني المباشرة في خدمة فكرته وطلبه الأساس ويتمثل بالسير تحت قيادة كليب، ولهذا استعمل الشاعر ثلاثة عناصر في

١_ ينظر: كتاب ادوات الاعراب، ظاهر شوكت البياتي، ١٤٢٥-٢٠٠٥، ١/ ١٣٥.

نقل حالته الشعورية الصعبة وهي ((المحتوى العقلي والايحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص))[١].

فالمحتوى العقلي هو المشهد الذي تتعرض له القبائل في هذه الحرب، وترسخ في عقل الشاعر، ليتحول إلى رسم الصور للمخاطب عن طريق الايحاءات التي جمعت بين التحضيض والأمر، وبين الايحاء إلى شجاعة المخاطب وقدرته على الاستجابة للأمر وتنفيذ ما يرتجى منه.

ل سيما ان الأمر ((صيغة تستدعي أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء))[٢].

ويسترسل أبو أذينة اللخمي موثبا الاسود بن منذر عندما أراد أن يعفو عنهم ليصده عن هذا العفو فيقول[٣]:

لا تْقطعنْ ذَنَبَ الأفْعى وتُرسِلها إنْ كُنتَ شَهْماً فألحقْ رأسِها الذَّنَبا

هم أهلةُ غسانٍ ومـــــــجدَهُمُ عالٍ فإنْ حـــــاولوا مُلّكاً فلا عَجَبَا

والنص يسترسل عن طريق المثيرات الاسلوبية في بث الحماسة التي بداخله إلى الاعتماد على أساليب الطلب، فلجأ إلى أسلوب النهي، أي: نهي المخاطب عن القيام بفعل معين. الا انه كان نهيا بمعانيه الحقيقية، لدعم دلالات تتعلق بالتحريض، وهذه المعاني الحقيقية هي التي أرادها الشاعر في خطابه التحريضي، والتي كانت وليدة البيئة الحزينة والمتوترة، لا سيما ان النهي: ((طلب حصول الانتفاء في الخارج بذلك على وجه الاستعلاء فإن استعمل فيه بالشرط المذكور أفاد الخطر))[٤].

١_ الأسس الجمالية في النقد العربي _عرض وتفسير ومناقشة_، عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٦م: ٣٤٨.

٢_ ينظر: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة اليمني العلوي، القاهرة، د. ط، ١٣٣٢هـ _ ١٩١٤م: ٢٨٢/٣.

٣_ بائية بني غسان ضمن مجلة كلية الآداب: ٥٠٥ ـ ٥١٠.

٤_ المصباح في المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة ، ١٣٤١هـ، ١٥٣.

ويوثب النص من باب أن الخطر قد أحاط بالكل، ولهذا يجب أن تكون المعالجة لهذا الخطر نابعة من طبيعة الخطر نفسه، فهو يقول (لا تْقطعنْ ذَنَبَ الأفْعى وتُرسِلها). إذ يطالب بالنهي عن الانتصارات الفرعية التي لا تنهي الحرب بل تجعلها بصورة مستمرة، وتحقق الانتصار الساحق والنهائي الذي لا يكون على الفرع بل على الأصل.

واشتغل أسلوب النهي على الخطر المحدق بالقبائل، ووضع المعالجة الدقيقة له، فطلب حصول الانتفاء، أي: طلب الكف عن أمرٍ محدد يصرح به الشاعر داخل نصه على وجه الاستعلاء من الجهة التي تقوم بالنهي عن فعل ذلك الأمر المحدد من الشاعر.

فكان طلبه قائما على الرغبة في الانتفاء وإفادة الخطر والتحذير منه ونقل صورته فتحيل كل هذه المعاني إلى أن المدلول المراد منه، هو طلب الكف عن الفعل فوراً .

ويقول بشامة بن الغدير وهو خال زهير بن أبي سلمى موثباً ومحرضاً على القتال[1]:

وَخُيرتُ قَومي ولَـــــمْ ألقهمْ أَجدُّوا على ذِي شويسٍ حلولا

فإما هلكتُ ولـــــــــمْ آتِهِم فأبلغ أَماثِلَ ســــــهمٍ رسولا

والشاعر في هذين البيتين يعتمد على فاعلية أسلوب الأمر الطلبي بأكثر من مرة، لاسيما أن الشاعر يوصي عن طريق الأمر، الأولى بالخيار بين القتال من عدمه، وذلك بقوله (وَخُيرتُ قَومي).

وصيغة الأمر في قوله (أَجدُّوا على ذِي شويسٍ حلولا)، تحيل إلى موافقة الشاعر لقومه.

ولهذا يقدم الأمر الذي صدر للقوم (أَجدُّوا)؛ لأن الاستجابة ستكون موجودة ولا يمكن الشك بها، لاسيما أنها سبقت بالخيار بين الأمرين: القتال أو عدمه، ثم ينتقل من تقديم الخيار ثم الأمر، إلى تقديم وصية الشاعر ثم الأمر، إذ تعبير (فإما

١_ شعر بشامة بن الغدير ضمن مجلة المورد عدد١، لسنة ١٩٧٧: ٢٢٤.

هلكتُ ولمْ آتِهِم)، و ربما كان الشاعر مريضاً او انه يرى قرب نهايته بالموت في أي لحظة، لهذا ترك وصيته متضمنة لفعل الأمر فقال (فأبلغ أَماثِلَ سهمٍ رسولا).

يكون فعل الأمر هو أساس ما يوصي به، وهو لزوم القتال وعدم القعود عنه موثباً، وهذا مرتبط بغايته وهي حشد أكبر تأييد وضمان استمراره حتى بعد موته.

وكان التقلب في مقصد أسلوب الأمر وأزمنته في الأبيات لا سيما أن الأساليب الطلبية ((مجالاً خصباً لمعرفة انفعالات النفس المبدعة في الشعر العربي؛ لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقوة المعاني الموجودة في النفس))[١].

وكانت قوة المعاني الموجه الرئيس للشاعر في تلك الانتقالات من موضوع لآخر ومن غاية لأخرى، ومن أمر عام إلى أمر خاص وبالعكس، خاضعة للعامل النفسي وكثرة الأفكار في ذهن الشاعر.

وذلك ان الخطاب الشعري التحريضي ((في ظل بلاغة الاقناع يشترك مع الأسلوب العلمي في خصائص الوضوح والتدرج ويتميز بالسعي نحو تعديل سلوك ومواقف المتلقي معتمداً في ذلك على استخدام الأدلة والحجج المناسبة وهنا نشير إلى أهمية النص وما يكمن داخله من قدرات فهو قوة خلاقة ينبغي أن يستغلها المبدع ويوظفها في الاقناع والتأثير))[٢].

ويقول الأشجع الغطفاني موثباً رؤساء نزار وشعراءها حينما قدموا على كليب ليكونوا تحت قيادته في الحرب الخزازية[٣]:

فقُوموا يا ربيعةَ فانصـــرونَا وحوزوا فَخْرَها ضِـــد الفَخَارِ

وولُّوها أخَـــا النَّجَدَاتِ مِنْكُم كليباً خـــــيرَ والٍ في نِزارِ

ويتضح في أساليب الطلب اعتماد الشعراء على الأساليب المركبة، أي استعمال أسلوبين مركبين داخل النص الواحد، وفي هذين البيتين يظهر أهتمام الشاعر بوحدة الكلمة والسيف تحت اسم كليب، أكثر من الحاضرين جميعاً.

١_ أساليب الانشاء الطلبي في شعر جرير_ دراسة بلاغية نقدية_، عوض بن ابراهيم بن خليفة العتري، جامعة الإمام بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠_ ١٤٣١هـ:٩، رسالة ماجستير.

٢_ الخطاب الشعري_ التكوين والتنوع_، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م: ١١٨.

٣_ حرب البسوس: ٢٢ ـ ٢٣.

اذ يقول الشاعر طالباً وآمراً ومؤكداً ومنادياً في الوقت نفسه، (فقُوموا يا ربيعةَ فانصرونَا)، فجاء بفعل الأمر (فقُوموا)، ثم عززه بحرف النداء على سبيل التخصيص للمنادى (يا ربيعةَ).

وبهذا جعل لثنائية الطلب باستعمال الأمر والنداء هدفاً محدداً وهو رفع قيمة كليب في ربيعة، والدعوة الصريحة والمباشرة لهم ليكونوا تحت رايته، و تعبر هذه الثنائية الطلبية عن الحالة النفسية الممزوجة بالحماس والترقب والاستعداد.

إذ يطالب من القوم أن يجعلوا ثقتهم في كليب؛ لأنه خير والٍ في نزار، ثم يردد أسلوب الأمر فيقول (وولُّوها أخَا النَّجَدَاتِ مِنْكُم)، مستعملاً فعل الأمر في (وولُّوها)، لاعطاء الامر لمستحقه، لكن بأسلوب الأمر الذي يخرج هنا إلى الإلزام؛ لأن المرحلة تتطلب شخصاً حكيماً وقوياً وعالماً بالحرب وخفاياها.

ويقول كلثوم بن عميس من بني عامر بن عبد مناة بن كنانة وهو مكبل بالحديد بعد أن أخذه الأشرم أسيراً[1]:

ألا ليـــت إن الله أسمع دعوة وأرســـل بين الأخشبين مناديا*

أتتكم جموع الأشرم الفيل فيهم وسود رجـــال يركبون السعاليا

ورجل جسام لا يكــت عديدهم يهزون واللات الحـراب الصواديا* ***

ونلحظ أن نصوص الموثبات في العصر الجاهلي كثيراً ما تلجأ إلى ثنائية الأسلوب الطلبي داخل الشطر الواحد، إذ اجتمع هنا أسلوب العرض وأسلوب التمني، لكن ما يفهم من هذا النص التحريضي، أن الطلب لم يخرج إلى العنف والقوة والاستعلاء وغير ذلك. بل خرج إلى الرفق واللين والتمني الذي قد يحصل لا الامر المستحيل، ففي الخطاب التحريضي تكون أولوية الشاعر في خطابه الشعري الاقناع والقوة لا الإمتاع.

١_ المنمق في أخبار قريش محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو الهاشمي، تحقيق خورشيد أحمد فاروق، عالم الكتب، بيروت، ط ١، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م: ٦٩.

- *الأخشين: جبلان بمكة أحدهما أبو قيس والاخر قيمقمان. معجم البلدان، الحموي، ١/ ١٢٢.
- * *لا يكت: لا يحصى، والصادي: العطشان. معجم البلدان: ٢٣٤.

ولهذا قد جمع الشاعر في كلامه (ألا ليت إن الله أسمع دعوة) بين العرض والتمني ليكونا متلازمين والتأثر بالواقع ومعايشته من قبل الشاعر، وتركه تأثيراً في خاطره عن تأخر الإجابة للقتال، هو الذي دعا الشاعر للنظم بأسلوب طلبي الغاية منه إحداث فاعلية مباشرة للحدث، فالشاعر كان متمكناً من التصرف في ضروب الفصاحة عارفاً بخفاياه، ووقت استعمالها والمقام الذي تروق لها.

ويقول قيس بن مسعود يوثب قومه على قتال كسرى بأسلوب تحريضي طلبي بحت[١]:

ألا ليتني أرشو سلاحي وبغلتي لأن تعلم الأنباءَ والسلمَ وائلُ ؟

فأوصيكم بالله والصـــلح بينكم ليُنطَقَ مـعروف ويُزجَر جاهلُ

((الصدق المراد في العمل الأدبي هو الانفعال الحقيقي بالتجربة والتأثر الصادق بها إذ لا بد من تأثر الشاعر بصدق بموضوع ما ومعايشته مع نفسه والتفاعل معه وإجالته في خاطره حتى يمكن التعبير عنه بما يؤثر في نفوس السامعين والمتلقين))[٢].

ونلحظ اعتماد النصوص الشعرية في موثباتهم على ثنائية الأسلوب الطلبي، ولاسيما عندما يتعلق الخطاب بالنفس وتشجيعها، مع المحافظة على الترقق في ذلك، لكن يبقى الفرق بالمقام.

والشاعر كغيره من الشعراء الجاهليين الذين كانوا لفرسهم نصيب في قصائدهم وأشعارهم، ولم يلجأ في خطاب فرسه إلى الشدة والقوة فجمع بين أسلوب العرض وأسلوب التمني، في قوله (ألا ليتني أرشو سلاحي وبغلتي)، فالمخاطبة للفرس تحتم اللين والرفق، وأسلوب التمني خرج إلى استحالة الحصول، بحكم أن الفرس لا يمكن أن ترشى أو تأخذ المال.

ولهذا الرفق واللين قابله استحالة تحقق ما تصبوا له نفس الشاعر، لكن هذا الطلب يحيل إلى معانٍ متعددة، منها أن الشاعر لا يوثب فحسب بل يريد استمرار القتال حتى يعلم الأعداء ما تورطوا به. بدليل قوله (ليُنطَقَ معروف ويُزجَر جاهلُ)،

١_ الاغاني، أبو الفرج الاصفهاني، ٢٣: ٢٢٣.

٢_ الخطاب الشعري _ التكوين والتنوع : ٨٥.

إذ ((بين العرض والتحضيض اجتماع وافتراق فهما يجتمعان في أن كل واحد منهما طلب، على معنى أن المتكلم طالب من المخاطب أن يحدث الفعل الذي بعد أداة العرض والتحضيض، وهما يختلفان في أن العرض طلب مع لين ورفق، والتحضيض مع حث وانزعاج ولكل منهما مواضع تليق به))[١].

فسياق الخطاب كان العرض وأخذ من التحضيض الحث على القتال والنجدة فقط، أي أخذ جزء من المعنى وليس كله، لحاجته إلى ذلك الجزء فقط، وهذا يدلل على أن ((الشاعر جزء من البيئة وكيان فاعل فيها يؤثر ويتأثر في حلقة مستمرة لا تنفصل إذ يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وهو في نفس الوقت يؤثر في الواقع الاجتماعي بما يصدر عنه من أشعار يتلقاها افراد المجتمع ويتأثرون بما فيها))[٢].

١_ علم المعاني في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، د. ت: ٧٥.

٢_ الخطاب الشعري _التكوين والتنوع: ١٤٩.

المبحث الثاني: أنواع الجمل

تشكل الجمل النحوية أثراً كبيراً في الصور الاسلوبية التي يريد النص تقديمها والاعلان عنها، إذ تسهم الجملة النحوية بأنواعها دورها في خدمة معاني التوثيب والدعوة إلى القتال، وتكون الجملة النحوية أكثر شمولية وفاعلية من المفردة داخل النص، إذ تعتمد على الترابط بين اجزائها بصورة مباشرة.

و((العدول التركيبي يُعدّ خروجاً عن النظام النحوي المألوف وخرقاً لأصوله؛ لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدة منزاحة لتشكل عالماً لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كياناً مفرداً يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص))[١].

وعليه فان الكلام ((إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد))[٢]، وتتحقق من التركيب الجملي السمة الجمالية الاسلوبية إلى جانب السمة المعنوية التي تكون ملازمة لها وتتضافر معها.

ذلك أن كل لغة ((تعرض المعاني والدلالات بطرق خاصة ونحن نتلقى تلك المعاني والدلالات بالترتيب الذي يقدمه لنا الكلام أي في الصور والأشكال التي يظهر فيها الكلام، هذه الصور والأشكال أو قل هذا التركيب والتأليف هو الذي يتمثل في النظام النحوي للغة ما))[٣].

وفي نصوص الموثبات يعمد المستوى التركيبي إلى إيصال فكرة إلى المخاطب تتعلق بأن الوضع قد وصل إلى أمر جلل لا يحتمل الانتظار أو الاستهانة به.

١_ أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبدالله حمد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ٦٦.

٢_الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م، ٢٤/١.

٣_ مقدمة لدراسة علم اللغة، حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٧م، ١٠٩.

من ذلك قول الحجيجة موثباً الطميح على التجمع لقتال الفرس في معركة ذي قار[1]:

ليسَ للعجمِ نصرةٌ في عشيري إن أراد الطميحُ نَجلُ الكـــــرامِ

إن تولت لـــــــنا إيادُ انهزاما كان منهم هزيمةُ الأعـــــجامِ

ويلجأ النص إلى الجملة المنفية التي تبدأ بأداة نفي، وتوظفه للتحريض والحث على التجمع والوحدة، إذ قالت (ليسَ للعجمِ نصرةٌ في عشيري).

وتنفي الحجيجة أن ينقذ العجم أحدٌ إذا ما هب الطميح ومقاتلوه لقتالهم والنيل منهم، وقد خرج النفي إلى الفخر بالمخاطب وبيان شجاعته وقوته ليشكل ملمحا اسلوبيا.

وجاء نفي الشاعرة لدعم الصورة المعنوية؛ لعدم رؤيتها تلك الاستجابة التي يرغب بها العرب جميعهم، للذود عن العرب ضد جيوش كسرى المتجحفلة.

وانطلقت الحجيجة هنا من أساس قومي، أي مناشدتها للعرب لأنهم أهل الهمم في الحرب والقتال، فالشاعرة عربية و تعرف ما يبعث روح الحماس في نفس العربي، فذكرتهم انهم عرب وأهل حرب.

ومن ذلك قول أبو أذينة اللخمي وهو أمير من المناذرة اللخميين موثباً ابن عمه الأسود بن المنذر بن النعمان السائح لقتل الأسرى من أمراء الغساسنة[2]:

مـــــا كلُّ يومٍ ينالُ المرءُ ما طَلَبا ولا يسوغُهُ المقدارُ مـــــــا وهَبَا*

وأحزمُ الناسِ مَنْ إنْ فُرّصةٌ عَرَضَتْ لَمْ يَجْعَلِ السَّبَبَ الموصولَ مُنْقَضبا*

والنص يريد التحريض على قتل أمراء الغساسنة الأسرى، لذا لا بد له من طرح الأفكار ومناقشتها، لإقناع الأسود بن المنذر بن النعمان بذلك.

ويعمد الشاعر إلى استعمال الجملة المنفية ويجعلها وسيلة لإيصال الرسالة المعنوية، فقال (ما كلُّ يومٍ ينالُ المرءُ ما طَلَبا)، إذ ينفي حدوث هذا الأمر في كل

١_ كتاب حرب بني شيبان: ٥٠.

٢_ بائية بني غسان ضمن مجلة كلية الآداب: ٥١٠ ـ ٥١١.

- المقدار: القدر
- منقضب: منقطع، والقضب: القطع

وقت أو ممكن تكراره في كل وقت، فيشير للمخاطب بضرورة انتهاز الفرصة التي لا تتكرر دائماً.

ثم يعزز في النص الثاني بجملة منفية أخرى تدعم فكرة أخرى وهي قوله: (ولا يسوغُهُ المقدارُ ما وهَبَا)، وينفي أن القدر يكرر لحظ في كل مرة، وذلك يعزز المعنى في ذهن المتلقي ويوجهه في اتجاه عدم الافراج عن الأسرى، أو على الأقل عدم قتلهم.

ولم يكن استعمال (ما) و(لا) النافية لترغيب النفس بانتهاز الفرصة وعدم إضاعتها، ثم يسترسل في الجمل المنفية ، فبعد أن ذكر صورة من لا يضيع الفرصة المتاحة بقوله: (وأحزمُ الناسِ مَنْ إنْ فُرّصةٌ عَرَضَتْ)، جعل الجواب منفياً ومتعلقاً بجمل النفي في النص الأول.

فقال (لَمْ يَجْعَلِ السَّبَبَ الموصولَ مُنْقَضبا)، فالشخص الحازم من لا يضيع السبب في تحقيق الغاية؛ فالجمل المنفية الواردة وظفت في دعم الفضائل النفسية للمتلقي.

ذلك ((بأن معنى الجملة الواحد يتألف من عدة معاني جزئية))[1]، ودلالة النص هي مجموع دلالات الفضاءات الاسلوبية المشكّلة لهذا النص.

والأسعد اللخمي أحد فرسان اليمن وشعرائهم الذين شهدوا يوم الكلاب الأول الذي هزمت فيه جيوش اليمن إذ قتل فيه أحد قادتها وفر الآخر مندحراً؛ ولهذا قال موثباً[2]:

ما كانَ والِدُكَ الأَزْدِي بِذِي فَـشَلٍ بَلْ كــانَ يعتدُّ للأنصارِ أنْصَارا
قلباً وكفاً وسيفاً ناصـــرينِ معاً والدرَع والبيضةَ البيضا وَخطَّارا
غسانُ صبراً فحيَّا وائــلٍ صَبَرتْ كُـــــــــلاً تُحَدِّدُ أنياباً وأظْفَارا

لكن ما يحسب للنص أنه جعل للاستعمال التركيبي أكثر في معنى في بنية واحدة، فجملة النفي في قوله: (ما كانَ والِدُكَ الأَزْدِي بِذِي فَشَلٍ)، وأضاف لجملة

---

١ _ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، حميدة مصطفى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م: ١٣٠.

٢ _ حرب البسوس: ٢٩ ـ ٣٠.

النفي الظرفية الزمانية في دخول (ما) النافية على الفعل الماضي؛ وبهذا جعل النفي في عدم هزيمة أو فشل والد المخاطب في سابق أيامه.

وفي ذلك صورة تقابلية ذهنية يرسمها النص عن طريق النفي، ويسخرها في توجيه ذهن المخاطب إلى المناقب وضرورة الإفادة منها في هذا الموقف، والسير على خطى أبيه في تعزيز المناقب والانتصارات.

ثم إشارة أخرى بضرورة المحافظة عليها وليس الإفادة منها فقط، لاسيما أن الشاعر ذكر بعضها مثل قوله: (يعتدُّ للأنصارِ أنْصَارا)، و(قلباً وكفاً وسيفاً ناصرينِ معاً).

وعليه إذا ((أردنا أن نعرف جزءاً مهماً من المعلومات التي تفيدها اللغة علينا التزود بنظرية ترصد معاني الكلمات هذا بالإضافة إلى التصور الدلالي العام، الذي يرتبط بطبيعة المعنى، وذلك للخروج بتصور عام عن المعلومات التي تفيدها الوحدات المعجمية والهندسية التي تنتظم فيها))[١].

وقد حرض النص عن طريق الاستعانة بالماضي ونفي النقص فيه، وختم ابياته موثباً، فالخاتمة ((قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى في الاسماع فسبيله أن يكون محكماً وأن يكون قفلاً كما كان المطلع مفتاحاً))[٢].

ويقول الأشجع الغطفاني يوثب رؤساء نزار وشعراءها حينما قدموا على كليب ليكونوا تحت قيادته في الحرب الخزازية[٣]:

أناشِدُكُمْ بأرحـــــــامٍ دَوَانٍ عواطِفَ ليسَ كـالسَّبَبِ المُطارِ

بحُرمةِ أمكم مـــــــنا وَهِنْدٍ وَوَبَّرةَ أخـــــــتها بِنتِ الخِيَارِ

ونلحظ أن النص يحاول توحيد راية القبائل تحت قيادة كليب في الحرب الخزازية، ولهذا عمد إلى تسخير كل مقومات اللغة، وشبه الجملة حققت هذا المعنى، ولاسيما في قوله: (أناشِدُكُمْ بأرحامٍ دَوَانٍ)، و(بحُرمةِ أمكم منا وَهِنْدٍ)، ((وتعتمد

١_ مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م: ٩٩.

٢_ بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الاندلس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت: ٢٢٩.

٣_ حرب البسوس: ٢٩ ـ ٣٠.

علاقات الترابط المنطقي بين المعاني على عملية تداعي المعاني في التفكير البشري))[1].

إذ جمع بين استعمال حرف الجر وتكوين شبه الجملة وبين الاختيار لهذا الحرف، فبما أن الشاعر يناشد ويتوسل ويرغب في الوحدة والاتحاد، احتاج إلى ما يعزز هذا المعنى. فلجأ إلى القسم بحرف الجر (الباء) في موضعين مختلفين، لتكون شبه الجملة من الجار والمجرور وتكرارها مفتاحاً للبيت في قوتها وتأثيرها في المتلقي. فقد جمع بين الحرف ومعناه واختياره في السياق المطلوب لكل استعمال منهما؛ وهذه ((التراكيب التي لها معنى وفائدة تواصلية))[2].

ويقول رياح بن مرة لتبع الحميري مستنجداً به وموثباً له لقتال جديس وانقاذهم منه[3]:

فأنت لـمْ تَسْمَعْ بيومٍ ولَنْ تَرَى كيومٍ أَبادَ الحيَّ طسماً به المَكْرُ

أتيناهم فـــــي أزرنا ونعالنا علينا الملأ الحمر والحللُ الخضرُ

فيظهر أن النص قد خضع للحالة النفسية الصعبة التي يعيشها قومه جراء قوة جديس وجيشه، إذ نلحظ الخطاب المباشر مضمناً بتراكيب تتناسب مع هذا الحوار والتحريض الذي يريده. وهي الجملة الاسمية القائمة على استعمال الضمير المنفصل (أنت)، والجملة المنفية القائمة على استعمال أداة النفي (لمْ)، ففي قوله (فأنت لمْ تَسْمَعْ بيومٍ ولَنْ تَرَى).

وجعل الاستعمال مركباً من الضمير (المبتدأ) الذي يشكل الدلالة القوية على تخصيص الاستعانة والاستنجاد بالتبع الحميري فالخطاب موجه له شخصياً ومخصص به.

١_ نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ٨٣.

٢_ التراكيب النحوية ودلالاتها في المفضليات، منصوري ميلود، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، ٢٠٠٧_ ٢٠٠٨م: ٢٨٠.

٣_ معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين، دار صادر، ١٣٩٧ ـ ١٩٩٣، ٥: ٤٤٥.

ثم تأتي أداة النفي لتكون وسيلة لتصوير ما فعله جديس بقومه من مقتلة عظيمة، وذلك بنفي حدوث هذا المشهد أو تصوره في بقية الحروب من شدة بشاعته وصعوبته.

ثم يعزز ذلك المشهد الذهني المأساوي بأداة النفي (لنْ) لينفي توقع أو حدوث مثل ذلك في الحاضر والمستقبل، اذ ان للضمير في توجيه الخطاب دلالة قوية توفرها مساحة الجملة الاسمية.

وذلك يدل على قدرة الشاعر على ((التصرف والافتتان في وجوه الكلام))[١]، فاستعمال الضمائر يلفت انتباه المتلقي ويشوقه لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقاً مشبعاً[٢].

ثم تأتي الجملة المنفية لتعزز المعاني العميقة والنفس المحطمة للشاعر وهو يوثب ويستنجد بالتبع الحميري، وقد أشار الى صورتها بنوع من التذكير (كيومٍ أَبادَ الحيَّ).

ويقول حنظلة بن ثعلبة موثباً قبائل بكر على قتال جيوش الفرس حينما كان على ميسرة هانئ بن قبيحة الشيباني[٣]:

قَدْ جَـــــدَّ أشياعُكُم فجِدّوا مـــــا عِلَّتي وأنا مُودٍ جَلْدُ*

والقوسُ فـــــيها وَتَرٌ عُرُدٌّ مـــثلُ ذِراعِ البَكْرِ أو أشـــدُّ**

قَـــدْ جعلتْ أخبارُ قَومي تَبْدو إنَّ المنايـــا لـــيسَ منها بُدُّ

ونلحظ أن الخطاب الشعري إذا كان يتعلق بالمعارك ما بين العرب والأقوام الأخرى فانه يكتسب طبيعة خاصة في تقديم الصور، إذ يكون الميل إلى تثبيت الصفات والأفكار، أكثر من التشكيك بها. لاسيما أن التغني بالفضائل النفسية

١_ الكشاف، ٣/ ٦٢.

٢_ ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م: ٢٢٣_ ٢٢٤.

٣_ النقائض محمد بن المثنى التميمي، تحقيق خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية ١٤١٩- ١٩٩٨، ٢: ٦٤٢.

- *قال: مؤُد أي أنا ذو أداة من السلاح تامة يقول فلا عذر لي وأظن ذو أداة من السلاح وليس أدوات.
- **عرد: شديد. معجم لسان العرب لابن منظور: ٣٤٩.

الخلقية الأربعة: (الكرم، والشجاعة، والعدل، والعفة)، هي ما يتميز بها العربي في مختلف الأزمنة والمراحل، وفي هذه الأبيات جاء التحريض من هذه الجزئية، إذ يفعّل النص الجمل التحقيقية التي تبدأ (بقد)، التي تكون حرف تحقيق إذا دخلت على الفعل الماضي، وحرف تشكيك إذا دخلت على الفعل المضارع.

وفي هذه الأبيات دخلت على الفعل الماضي؛ لأن النص يريد تحقيق الصفة والحدث السابق والبناء عليه لتعزيز العامل النفسي للعرب في مواجهة جيوش الفرس.

فقال: (قَدْ جَدَّ أشياعُكُم فجِدّوا)، و(قَدْ جعلتْ أخبارُ قَومي تَبْدو)، وكان حرف التحقيق (قد) دوره في الاشارة الى معان عدة متحققة وواقعه منها، الإرث التاريخي للعرب في وقائعهم وصولاتهم وانتصاراتهم وثباتهم في الميدان.

وفي ذلك تحفيز للنفس وطرد الخوف من الموت، اذ كان العرب في الجاهلية معتقدات كثيرة كملها الإسلام وشذبها وأكمل نقصها وأصلح زللها.

ويقول لبيد بن ربيعة يوثب ويحرض على القتال مستعملاً لغة المناقشة والاقناع[1]:

لو شكانَ ما أعطيتني القَوْمَ عَنْوَةً هي السُّنَّةُ الشَّنْعاءُ والطّعْنُ يَظْأرُ
لشتانَ حَـــــرْبٌ أوْ تبؤوا بخزيةٍ وقــد يقبلُ الضَّيمَ الذَّليلُ المُيسَّرُ

ويلجأ النص إلى الاعتماد على السرد الشعري بوصفه سمة أسلوبية في طريقة الاقناع والتحريض على القتال، ولهذا استعمل الجملة الشرطية.

فجعل الجملة المركبة مبدوءة بأداة الشرط (لو)، الذي يعد حرف امتناع لامتناع، فالنص الذي يمكن أن يكون أصلياً هو (شكانَ ما أعطيتني القَوْمَ عَنْوَةً) والمعنى فيه غير مشروطٍ.

لكن عند دخول (لو) تحقق معنى الامتناع لامتناع، فدلت الجملة الشرطية على فوات المراد، فكانت (لو شكانَ ما أعطيتني القَوْمَ عَنْوَةً) جملة فعل الشرط، و(لشتانَ حَرْبٌ أوْ تبؤوا بخزيةٍ) هي جملة جواب الشرط.

١_ ديوان لبيد، لبيد بن ربيعة، دار المعرفة، ط١، ١٤٢٥هـ_ ٢٠٠٤م: ٢٧٦.

إذ امتناع تحقق السرعة في (شكان) أدى إلى امتناع تفادي الحرب وتحقق الصلح في جوابه (لشتانَ حَرْبٌ)، فنلحظ أن الجملة الشرطية تشتمل على جملتين متلازمتين مسبوقتين بأداة شرط لا يتم معنى أولاهما إلاّ بالثانية.

وبهذا توصل الجملة الشرطية فكرة إلى المخاطب أن الوضع قد وصل إلى طريق لا يمكن معه تفادي الحرب أو التراجع عنها، إذ لم تكن لغة التوثيب بالشكل العنيف الذي يؤجج الحرب ويشعلها، بل كان النص يقدم المبررات والأسباب في شرح اسلوبي حتى يبين شرعية الحرب التي يدعو لها على الأقل.

وبهذا كانت الجملة الشرطية تدور في جوهر المعنى وأسباب الحرب وعدم تفاديها، ((فالمتكلم يحاول أن ينشئ الحدث اللساني بالاعتماد على عناصر لغوية ذات دلالات معينة فيحاول الضم بينهما وفق ما تمليه العلاقات النحوية ومنه تظهر قيمة المعجم والنحو باعتبارهما قسمين مهمين في البنية اللغوية))[١].

وتقوم الجملة النحوية على تأسيس شبكة العلاقات المعنوية داخل النص، ولا يكون تشكيلها مقتصراً على قانون اللغة، إذ لابد للمناسبة من حضور معنوي، وقد اشار ابن جني (ت٢٩٢هـ) الى هذه الخاصية حينما عرّف اللغة بالقول: ((أصواتٌ يعبر بها كل قومٍ عن أغراضهم))[٢].

ويقول طرفة بن العبد أحد شعراء المعلقات المشهورين ناعياً عمرو بن إمامة شقيق عمرو بن هند[٣] في احدى قصائد قائلاً:

دعا دعـــوةً إذ تَنْكُتُ النبلُ صَدرهُ أُمامةَ واستعدى هـــناك مَعاشِرا

فلو أنّه نادى مِن الحصنِ عُصْبَةً لألقوا علـــيه بالصَّعيدِ الشّراشرا*

ويصف النص المشاهد التي حدثت في المعركة، اذ تعد من الحروب الداخلية التي تتعلق بالصراع على الحكم سواء أكان المتحاربون على حق أم باطل، موجهاً عنايته للخطاب وتصويره بصورة دقيقة.

١_ البنية التركيبية للحدث اللساني، ابن عيسى عبد الحليم، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٤م: ٤٩.

٢_ الخصائص، ١/ ٨٧.

٣_ ديوان طرفة، طرفة بن العبد، تحقيق مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، ط٣، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م: ١٧١.

- الشراشرا: المحبة والمودة.

((فواضع الكلام يتحصل من مجموع كلمة على مفهوم بمعنى واحد لا معان))[1].

ولجأ الشاعر إلى الجملة الشرطية ليصف النهاية المأساوية لعمرو بن إمامة، مصوراً المشهد الذي قتل فيه، وذلك في قوله (دعا دعوةً إذ تَنْكُتُ النبلُ صَدرهُ)، وهذا تصوير دقيق للطريقة التي مات بها إمامة، ثم يسترسل طرفة بن العبد في إيراد حرف الشرط (لو)، فيقول(فلو أنّه نادى مِن الحصنِ عُصْبَةً).

ليجعل جملة فعل الشرط في عدم مناداة إمامة وامتناعه عن طلب النجدة من ثعلبة بن غكابة صاحب الحصن، ليضفي على النص بعداً موضوعياً، وهو أن الامتناع كان يعود لعزة النفس والشجاعة التي يتحلى بها عمرو بن إمامة.

لدرجة أنه فضل الموت على طلب المساعدة؛ ولهذا عندما امتنع عن طلب النجدة امتنع تحقق المساعدة وانقاذه من الموت؛ وبهذا كانت الجملة الشرطية مرآة لتصوير سجايا وخصال وصفات عمرو بن إمامة، ربما كان ذلك ما دفع عمرو بن هند وهو عدو لعمرو بن إمامة على الرغم من صلة القرابة بينهما، إلى الدفع بقتل طرفة بن العبد والانتقام منه، اذ يحتاج المعنى إلى نظر؛ لأن ((القضايا المتصلة بتناول المعنى من وجهة نظر السمات لن تحل سريعاً، وقد يكون مفيداً أن ننظر إلى الاتجاه المعاكس، لا إلى التجزئة بل إلى الالتحام))[2].

١_ ينظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠١:٢٦٩.

٢_ النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، تحقيق: تمام حسان، عالم الكتب، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م: ١٧٩.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

من أهم المميزات في شعر العصر الجاهلي سعة الدلالة ودقتها في الوقت نفسه، لاسيما أن الشعر الجاهلي هو نتاج بيئة عربة خالصة، بكل تفاصيلها من شدة وقساوة وفصاحة لغة، وعليه كانت لغة الشعر مرآة عاكسة للبيئة التي عاش فيها الشاعر، وبرزت الدلالات المتعددة في شعر الموثبات بصورة كبيرة، إذ تعددت الأوصاف والأسماء بحسب الموقف الآني للشاعر، وطريقة التحريض التي يريدها وينطلق منها ويؤسس لها.

فالدلالة هي ((مصدر من الفعل دل... ويعني دله على الشيء يدله دلالة سدده إليه... وقد دله دلالة ودلالة، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدلالة والدلالة بالفتح والكسر))[١]، في معجم الصحاح جاءت الدلالة بمعنى ((الدليل ما يستدل به والدليل الدال وقد دله على الطريق يدله دلالة ودُلولة والفتح أعلى))[٢]، ثم انتقلت دلالته ليستقل ويتطور ويأخذ جنساً أدبياً يعرف بعلم الدلالة، وتعددت تعريفاته وتنوعت، فقد عرّفه فرانك بالمر بالقول: ((علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتد إلى كل مستوى لغوي له علاقة بالدلالة))[٣]، وسنعمد في هذا الفصل إلى دراسة المستوى الدلالي بالشكل الآتي:

١_ لسان العرب، مادة (دلل).

٢_ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق: بديع إميل يعقوب، ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، مادة (دلل).

٣_ المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م، ٢١٥.

المبحث الأول: الحقول الدلالية

تعني الحقول الدلالية بدراسة دلالة المصطلحات التي تنطوي تحت مصطلح عام شامل، وبهذا تكون العلاقة ترابطية وتبعية بين المصطلح الثانوي والمصطلح الرئيس، إذ إن ((التحليل الدلالي لبنية اللغة من الأمور الضرورية والأساسية في معالجة دلالة الكلمات سواء أكانت الدراسة تاريخية أم مقارنة أم تقابلية))[١].

ولهذا قسم الدارسون الحقول الدلالية على أنواع منها: الكلمات المترادفة، والكلمات المضادة؛ إذ فيها الظلام يستدعي النور واللون الأسود يستدعي اللون الأبيض وغيرها، والأوزان الاشتقاقية في تنوع الدلالة بتنوع الصيغة، وغيرها من الحقول الدلالية الأخرى.

وعليه عرّف الحقل الدلالي بالقول: ((مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع بمادة تحت لفظ عام يجمعها، مثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر- أزرق- أصفر- أبيض...))[٢]، ونصوص الموثبات في العصر الجاهلي، برزت فيه الحقول الدلالية بشكل كثيف، ولهذا سنعمد إلى دراسة نماذج منها في ضوء نظرية الحقول الدلالية وبالشكل الآتي:

١- حقل أيام العرب

تشكل أيام العرب حقلاً دلالياً مهماً في نصوص الموثبات في العصر الجاهلي؛ لما لها من أهمية في حياة العربي، يستلهم منها البطولات والمواقف الشجاعة، والصمود في وجه الأعداء، وعليه كثيراً ما يستعمل الشاعر الجاهلي هذه

١_ أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ٢٠٠٢م: ١٠.

٢_ علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٤٠٢هـ_ ١٩٨٣م: ٧٩.

الأيام في دعم الدلالة الرئيسة للنص، وجعل السمة الجمالية الأسلوبية هي الأساس في إيصال المعنى بصورة دقيقة.

وأيام العرب هو الاسم الذي أطلقته الروايات العربية على الحروب التي قامت بين قبائل العرب في الجاهلية، وقد سميت الأيام وعرفت بأسماء الاماكن التي وقعت فيها هذه المعارك كيوم كلاب أو بأسماء الاشخاص أو الحوادث البارزة فيها كيوم البسوس أو داحس والغبراء أو بأسماء الصفة كيوم الفجار، وأيام العرب ينبوع غزير داله على دوام منازعاتهم، وقيل أنها سميت أياماً لأن المعركة تستقر في يوم واحد أو نهار ولكن هذا لا يمنع من استمرارها مدة طويلة[١].

من ذلك قول عمرو بن الضرب في توثيب ربيعة على محاربة القبائل اليمنية في يوم خزاز[٢]:

تجافى مرفقاي عَـــنْ الوسادِ وبعت رُقـــــاد عيني بالسُّهاد

ألا أبلـــــغ ربيعة أن جمعا لحِمير مُرصـــــــدٌ في كلِّ وادِ

دعوناكم بأرحـــــام دوانٍ وما فيهنَّ مِـــــنْ عُقدٍ شِدادِ

وفي هذه البنى النصية التوثيبية تظهر الألفاظ وهي تشير وتتبع لحقل أيام العرب، من جهة أن الدلالة الثانوية (الألفاظ) تخدم الدلالة الرئيسية (أيام العرب)، فهو هنا يقدم التعبيرات التي تحقق وتحفز وتحرض القوم على الاستبسال في هذا اليوم؛ لما في هذا اليوم من إثبات القوة والمركزية لقبيلة ربيعة.

وعلى الرغم من ((كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى في تشكيل البنية الكليّة للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي... كما أن دراسة المعجم في كل قضية توصلنا إلى سمات أولى في فهم النص، من شأنها تغني الدراسة، وتضع بين يدي القارئ تصوراً واضحاً لأصول البنية التي تكون منها النص في جملته، إذ إن بنية اللفظ هي الأساس الأول لبنية تركيب النص بعامة، ومعرفة سمات هذه البنية من الأهمية بمكان، لا لذاته، وإن كانت له قيمة في ذاته، ولكن

١_ ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٧هـ _ ١٩٩٧م: ٥٠٢/١.

٢_ كتاب حرب البسوس: ٢٣.

بوصفه أصلاً لدراسة النص يتيح الكشف عن الحقول الدلالية، وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها))[1].

إذ تعبيرات (تجافى مرفقاي) و(وبعت رُقاد) تعطي دلالة أهمية يوم خزاز في الاشتغال على أيدولوجية القوة، وتحقيق الطقوس الجاهلية والفخر بالعصبية، إذ دلالة اشتغال النفس بضرورة القتال والنصر، تعبر عنها دلالة ذهاب الراحة والسكينة، ثم بالمجمل تكون العلائق الدلالية علائق سبب ونتيجة، فغياب الراحة نتيجة لأهمية هذا اليوم.

وهذا ملمح أسلوبي دقيق، في كون الجزء يتبع الكل ويكون أداة للتعبير عنه، ثم تعزز تعبيرات (ألا أبلغ ربيعة) و(دعوناكم بأرحام) الحقل الدلالي الواسع ليوم خزاز اذ يعد سبباً لتوليد هذه الصور كلها من الشق الجمالي والتعبيري.

ومن ذلك قول يزيد بن المكسر موثباً الناس في يوم ذي قار الذي يشكل نقطة فارقة في تاريخ العرب[2]:

مَنْ فَرَّ منكمْ فَرَّ عَـــنْ حَرِيمهْ وجارِهِ وفـــــــر عن نديمهِ

أنا ابن سيار عـــــلا شكيمهْ إن الشراك قـــــد من أديمه

وفهم الحقل الدلالي المتعلق بأيام العرب ((ربما يتجه فقط إلى الأخذ بعين الاعتبار اللفظة المفردة التي ينتقيها الشاعر دون أن يتعداها إلى إطار الجملة كاملة أو مجتزأة، أو ما يثيره التعبير مفرداً أو مجموعاً في الذهن من معاني وانفعالات وصور))[3]، وهنا يعمد النص إلى استعمال مثير أسلوبي، ينفذ من خلاله إلى بيان دلالة التأثير الأسلوبي ليوم ذي قار، فهو يوم كبير في حياة العرب، ونقطة فارقة في تاريخهم وشجاعتهم ووحدتهم.

وهذا المثير الأسلوبي ظهر في تعبيرات استفزازية، لا تقبل إلا التجاوب معها، والنهوض لقتال الأعداء، وعدم العودة إلا بالنصر والغلبة، والحفاظ على العزة

١_ عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد طالب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م: ٦٥.

٢_ جمهرة اللغة، ابو بكر الازدي، تحقيق رمزي منير، بيروت، ط١، ٢٧/١.

٣_ الجذور والأنساغ دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ١٤٣٠هـ_ ٢٠٠٩م: ١٦١.

والكرامة، كتعبير (مَنْ فَرَّ منكمْ فَرَّ عَنْ حَرِيمهْ)، إذ خاطب بمثير أسلوبي ممثلاً بالمرأة، التي تشكل شرف العربي ومصدر قوته وبسالته. لا سيما انه المدافع عنها والحامي لعرضها، وهذا المثير يكون أعلى المثيرات، التي يقابلها العربي بالاستجابة، والنهوض للقتال وعدم التراجع، وهذه دلالة جزئية ترتبط بحقل دلالي كليّ هو يوم ذي قار، إذ لا تجد أحداً يقول ((هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جارتها، وفضل مؤانستها لأخواتها))[١].

ثم ما بعدها من دلالات في تعبير (وجارِهِ)، و(وفرَّ عن نديمهِ)، لا تعدو أن تكون ملمحاً أسلوبياً، يعطي دلالة الضرورة التي تحتم القتال، لكن يبقى المثير الأسلوبي هو أن من فرّ من المعركة كأنما فر عن حريمه، والذي حدد أهمية هذه الدلالة هو حقل يوم ذي قار وأهميته.

ومن ذلك قول يزيد بن المخرم يوثب قومه في يوم الكلاب الثاني[٢] وهو من أيام العرب وقتل فيه الشاعر[٣]:

فإنْ لـــــــم يطلقوا منكمْ أسيراً فقـــــودوا الخَيَلَ أسفلَ مِنْ رَبَاحِ

وإنَّ القود بَعْدَ القـــــــودِ يُشْفي ذوي الأضْفَانِ مِـنْ لَهَبِ الأجاحِ

ويؤكد هذا النص الحدث الأسلوبي الخاص به، إذ انطلق من مسألة الأسرى، فيوضح لقومه أن العدو إذا لم يطلق سراح الأسرى من قومه، فقيادة الخيل والقتال هو الخيار ((الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جمالياً))[٤].

وبهذا يشكل يوم الكلاب الثاني القطب الأسلوبي الذي تدور حوله المعاني الأخرى، في تعبيرات (فإنْ لم يطلقوا منكمْ أسيراً) و(فقودوا الخَيَلَ)، فجعل الحدث الأسلوبي الذي ترتبط به إشارة بدء القتال متعلقاً بفك وثاق الأسرى الذين سقطوا بأيديهم في يوم الكلاب الأول.

١_ دلائل الاعجاز: ٤٤.

٢_ يوم الكلاب الثاني هو اليوم الذي وقعت فيه المعارك بين القبائل العربية السبعة نصرة لبني تميم ضد الفرس والكلاب نسبة إلى المكان، ينظر: أيام العرب في الجاهلية، ١٢٤ وما بعدها.

٣_ منهى الطلب ـ السفر الخامس ـ ضمن مجلة المورد ـ المجلد الثامن العدد الثالث لسنة ١٩٧٩: ٢٧٩.

٤_ الجذور والأنساغ، ١٦٢_ ١٦٣.

وهذه المعاني كانت ضمن الحقل الدلالي الخصب لأيام العرب، فعلاقات الدلالات الفرعية كانت لخدمة الحقل الدلالي المحرك لها و قدسية هذا اليوم عند العرب، في ضرورة التوثيب على القتال وترك الود والمهادنة الذي مثّله في تعبير (وإنَّ الود بَعْدَ القودِ يُشْفي)، ليقدم ملمحاً أسلوبياً، في عدم العودة للود والمهادنة وإنما فرضهما بعد القتال واستعمال السيف، ليكون للملمح الأسلوبي دلالة السيطرة قبل التواصل، والتمكن قبل المهادنة، ذلك ان الحقل الدلالي ((الذي يستعمله الشاعر أو الكاتب من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبينه عن سر طباعة الإنشاء عنده))[١].

ومن ذلك قول مسلم بن زهير الشيباني يوثب قومه في يوم ذي قار الذي يعدّ من أيام العرب العظيمة[٢]:

فصبراً بني شيبـــانَ فالصَّبْرُ فيكمُ قديماً وشـــأنُ الجارِ فيكمُ مُكرَّمُ
وعندَكُمُ الكُـــمتُ السلاهِبُ والقنا فَحلّوا لتِردَادِ الحقـــوقِ وخَيَّموا
سَتَأتيكمُ وتْـــرُ الجنودِ وشَفْعُها تراجعُ في عُقبى الأمـــورِ وتَحكُمُ*

فجعل شعره في بني شيبان وظيفة أسلوبية في دعوته لهم بالصبر والثبات في الميدان؛ ليكون المجد حليفهم والنصر منالهم، لاسيما في تعبير (فصبراً بني شيبانَ)، إذ قدم دلالة الوظيفة المتعلقة بهم وما يجب عليهم أن يفعلوه في هذا الجانب، حتى تتحقق لهم دلالة الانتصار التي يوثقها يوم ذي قار.

وكأن البنية النصية تصبير النفس ثم يتحول إلى قومه ثم يجعل لدلالته سمة أسلوبية وهي الاطلاق، أي: تصبير النفس لكل المقاتلين من مختلف القبائل، و ذلك بفعل ((كلمات تزاد نسبة ورودها في عمل معين ولدى كاتب معين، ويمكن تفسير ذلك سيكولوجياً أو وظيفياً أي: أنها يمكن أن تعطي دلائل على نفسية الكاتب، وكذلك على البنية الداخلية لأعماله))[٣].

١_ في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩١م: ٩٩.

٢_ كتاب حرب بني شيبان: ٢٢.

الوتر: الفرد.

٣_ اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محمد عيَّاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥م: ١١٩.

ثم يستمر النص في توثيبه وارتباطه بحقل الدلالة الرئيس وهو يوم ذي قار، جاعلاً السياق الأسلوبي القائم على الضربات النصية في دلالات منها (وعندَكُمُ الكُمتُ السلاهِبُ والقنا) و(فَحلّوا لتِرِدَادِ الحقوقِ وخَيَّموا)، فكل هذه المميزات الدلالية يريد النص أن يجعلها في خدمة حقل الدلالة ليوم ذي قار، يفاد منه في المكان والزمان المناسبين، وبهذا يوثق السياق الأسلوبي المعاني الثانوية ويجعلها ضمن حقل المعنى الأول، فالألفاظ الجزلة كما يذكر ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) ((تتخيّل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيّل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاقٍ ولطافة مزاجٍ))[١].

٢- حقل المرأة

لم تكن المرأة في الجاهلية بمنأى عن التوثيب، لاسيما من الشواعر المبدعات في النظم، إذ كانت المرأة إلى جانب الرجل توثب وتحرض على القتال، والعربي يقدر المرأة ويحترمها، فهي أهله وشرفه، ومن هذه الأهمية ظهر الشعر النسوي في الجاهلية بقدرة عالية ، وتأثير مهم في المجتمع، فالشاعرة في الجاهلية توثب وتحقق التأثير بصورة تتوازن أحياناً مع الشاعر، وقد تكون كلمات المرأة ملهمة للمقاتلين، للثبات والصبر لحين تحقيق النصر، فألفاظها ذات دلالات معنوية عالية.

ولهذا تبوأت المرأة في عصر ما قبل الإسلام مكانة سامية ومتميزة تتناسب مع الخدمات والواجبات التي تقدمها في ذلك العصر، فلقد لعبت دوراً كبيراً بإثارة روح الحماسة في صفوف الرجال والتشجيع على بذل النفس، لتحقيق النصر لقبائلهم اذ كانت المرأة قادرة على اشعال نار الحرب والقتال بين القبائل كما هو في يوم البسوس، إذ كان اعتداء كليب وائل زعيم ربيعة على ناقة البسوس سبباً في حروب ومعارك دامية دامت أربعين عاماً، فكانت المرأة عاملاً قوياً من عوامل استمرار الحروب بين القبائل العربية بتحريضها على أخذ الثأر.

١_ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م:٢/ ٢٢٥.

من ذلك قول البسوس توثب جساس بن مرة على كليب بن ربيعة بعد أن قتل كليب ناقتها سراب[١]:

لَعمري لَــو أصبحتُ في دار منقذٍ لما ضيمَ سعدٌ وهـــــو جارٌ لأبياتي
ولكنّني أصبحتُ فـــــي دارِ غربةٍ مَتى يَعْدُ فيها الذئبُ يَعْدُ على شاتي
فيا سعدُ لا تغــرر بِنَفسك وارتَحل فإنّك في قـــــومٍ عن الجارِ أمواتِ

والسمة الأسلوبية في هذه البنى النصية أنها تنتمي لحقل المرأة، الذي هو من أشد الحقول الدلالية تأثيراً في المتلقي، فهي هنا تحرض وتستفز بأعلى درجات التوثيب، إذ من المحال أن يسمعها عربي ولا يتفاعل معها ومع ما تعاني منه، مهما كانت النتائج المتحققة بعدها، والحقل هنا يدور((في مفردات معينة تأخذ مكانها ضمن نطاق التركيب من أجل تعميق المعنى))[٢].

فدلالات التوثيب التي انطلق منها النص (لما ضيم سعد) و(ولكنني أصبحت)، ثم يرتفع السياق الأسلوبي ليجعل القمة في التوثيب تقوم على دلالة الغربة أو الاغتراب التي تحس به المرأة داخل أهلها وقبيلتها، فجاء تعبير (في دار غربة) مثيراً أسلوبياً جعل جساس بن مرة يفقد أعصابه ويعمد إلى فعل انشغلت به العرب دهراً.

وقد توالت المثيرات الأسلوبية داخل النصوص، وكانت تساند المعنى في قربه من النفس وتنفيرها وإثارتها في الوقت نفسه، لتكون أعمق في التأثير مثل تعبيرات: (لا تغرر بنفسك وارتحل)، و(فانك في قوم عن الجار أموات)، إذ يكون الاهتمام هنا ((بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص (الحقل)، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة))[٣].

وكأن البنية النصية جعلت لدلالاتها وظيفة تقوم على الإثارة، وانتظار النتائج المتمخضة عنها، وبهذا حقل المرأة هو المتحكم والمسيطر على الدلالات يبث منها

١_ حرب البسوس، علي أحمد باكثير: ٥٥.

٢_ شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م: ١٤١.

٣_ الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ط١، ١٤٢٧هـ_ ٢٠٠٧م: ٩١.

ما يتوافق والموقف الآني الصعب، و يتضح نجاحها فيما حدث بعد تلك الاستثارات الأسلوبية من أحداث مختلفة ظلت تتناقلها الأجيال.

ومن ذلك قول هند بنت حذيفة تحرض قومها على الأخذ بثأر أخيها حصن وكان قد قتل يوم حجر[1]:

لقدْ نَالَ كرز يومَ حـــاجِر وَقْعَةً كَفَتْ قَوْمَهُ أخــرى الليالي الغوابر

فللهِ عيناً مـــن رأى مثلهُ فَتَي تناولهُ بالرمـــــحِ كُرْزُ بنُ عامِر

فيا لبِني ذُبيانَ بكـــوا عميدكُمْ بكل رقيق الحـــــدَّ أبيض باتِر

وكل رديني أصـــــــم كعوبهُ ينوء بنصـــــــلً كالسقيقة زاهِرُ

وهنا يظهر الفضاء الأسلوبي الذي تدور فيه الرؤية النصية، إذ قبل الولوج إلى التوثيب تعمد إلى تذكر صفات أخيها، من الحماية والشجاعة والذود عن القبيلة وأهلها، لتجعل منها نقطة انطلاق المثير الأسلوبي، فالذي سيدافعون عنه يتحلى بهذه الصفات التي ذكرتها، فحدد الحقل ((استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تُحدد معنى الأشكال وصوابها))[2].

ويجعل هذا النص للذهن فضاءً واسعاً للتفكير، ليكون النهوض إلى القتال قائما على القناعة والواجب وليس الفضل، والمثير هو النتيجة التي يجب أن تتحقق، وصدور الخطاب الشعري عن المرأة يعطي دلالة القدسية لكلماتها، بحكم أن حقل المرأة من أخصب الحقول الدلالية التي تنبثق منها الأحداث وتتبلور صورها.

وتعبيرات (بكل رقيق الحد)، و(أبيض باتر)، و(وكل رديني)، تجعل في نصّها حصة لقومها من الصفات الحربية التي يتمتعون بها، وبهذا تتشكل الوظيفة الأسلوبية لهذه الدلالات السيف والرمح، وتكون تحت طلب الشاعرة في هذه الحرب، إذ لم ينس النص أن يوازن بين الفضاء الذهني (موت أخيها) والمثير الأسلوبي (كفايته لقومه الشرور) والوظيفة الأسلوبية (تمجيد قومها كونهم أهلاً للحرب).

١_ بلاغات النساء: ١٧٣ ـ ١٧٤.

٢_ الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٣: ٩.

ومن ذلك قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب تعير قومها لتكاسلهم في إدراك الثأر[١]:

ولا تـــــأخذوا منِهمْ افالاً وابكراً وأترك فـــــي بيتً بصعدةَ مظْلِم

فانْ انتُمُ لـــــم تثأروا واندِيتمُ فامشوا باذانِ النعـــــامِ المصلم

ولا تردُوا الا فضـــولَ نسائِكُم اذا ارتملتْ اعَقابهنَّ مـــــن الدْمِ

إذ تقدم البنية النصية شحنة أسلوبية كثيفة قائمة على التحذير والتنبيه، ثم الولوج إلى التوثيب ومخاطبة النفس العربية التواقة للقتال والمنازلة، وتشكل تعبيرات (ولا تأخذوا منهم افالا وابكرا) شحنة أسلوبية قائمة على تكثيف دلالات الثأر وعدم الرحمة.

إذ ((القتل المسكوت عنه بالدية يحمل دلالات الهوان لأولي المقتول ومن الخير لمثل هؤلاء أن يرحلوا عن ديارهم فراراً من المذلة التي تطوقهم والعيب الذي يطرق رؤوسهم خجلا وقد جرد الشعراء أهل القتيل القاعدين عن الثأر والراغبين في الدية عن معاني الرجولة الحقة وقارنوهم بالنساء فهم إلى مقامهن في الضعف وإلى فعلهن في التزييف أقرب))[٢].

ويريد النص بهذه الشحنة الإشارة بصورة غير مباشرة، إلى المقتول وبيان مكانته وتأثيره، حتى أنها في النص الثاني جعلت من حقل المرأة وتأثيرها في المتلقي هو الفاصل الذي يحفز النفس ويرغبها في الثأر، فبعد الجملة الشرطية، تقدم الشحنة الأسلوبية التي لا يريد العربي أن تلتصق به، وبالتحديد حينما تكون صادرة من شاعرة، ففي تعبير (فامشوا بآذان النعام المصلم) تكمن الوظيفة الأسلوبية للتوثيب في التحذير من العواقب التي تترتب على عدم نهوضهم لأخذ الثأر.

لتختم النص الثالث بالوظيفة الأسلوبية فمن ((خلال الحرب كان المعروف عند العرب أن القتل والقتال للرجال وعلى الغانيات جر الذيول، فإن شاركن في الحرب فإنما يقمن بما تطيقه الأنثى من تحميس الجنود وتضميد الجرحى واطعام

١_ امالي القالي، أبو علي القالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٦م، ٢: ٢٢٦.

٢_ المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد الحوفي، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، د.ت: ٢٣٥.

وسقي))[1]، وتستنبط الوظيفة الأسلوبية من الدور الحقيقي للمرأة في الحرب، وما كان فوق ذلك فهو تعدد للوظائف وبيان لمكانة المرأة وأثرها في المجتمع الجاهلي.

ومن ذلك قول كنزة أم شملة تحرض ولدها شملة على أدراك الثأر بمثيرات أسلوبية دقيقة[2]:

فإن يك ظني صادقاً وهو صـــادقي بشملة يحبسهم بها محـــــبسا أزلا

فيا شمل شمر واطلب القوم بالــذي أصبت ولا تقبل قصاصا ولا عقـــــلا

وهنا يعمد النص إلى عرض أسلوبي يوضح الفكرة ويوسعها، إذ ينطلق من الضعف إلى القوة، فإذا كانت الهزيمة دعت الشاعرة في الجاهلية إلى الأخذ بالثأر، وذلك بمواصلة القتال وعدم التخلي، وتحقيق الفوز والانتصار في ساحات القتال والانتقام من الاعداء، وهي تخاطب ابنها لإدراك الثأر، وأداتها((رقعة اللغة كلّها فجميع الظاهرة اللغوية ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحة من حياة الفكر))[3].

فالنصوص النسوية في العادة محرضات للرجال محمسات يتركن لهم تحقيق الثأر، فلهن المثير الأسلوبي وللرجال العمل والتنفيذ، فالرجل يتعهد بالانتقام من الأعداء، وهذا هو العرض الأسلوبي الذي أرادته الشاعرة من ولدها بتوزيع الأدوار، فالنص يوثب والرجال تقاتل، والعرض الأسلوبي يشتغل على المترادفات، فتنبثق القوة من التراجع، والعزيمة من اليأس، والصمود من الانكسار.

٣- حقل الخيل

لعبت الخيل دوراً كبيراً في حياة العرب، وكان لها أثر بليغ في طباعهم وأدبهم فمن حيث اللغة أضافت كثيرا من الألفاظ التي تتعلق بصفاتها وأعضائها وحركاتها، وفي الأدب الهبت أخيلة الشعراء وثبتت في طباع العرب النخوة والحمية، فاتخذوها

١_ رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، لويس شيخو: ١/ ٣٩.

٢_ شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق: غريد الشيخ، ط١: ١/ ٢٩١.

٣_ اتجاهات البحث الأسلوبي: ٣١.

عوناً لهم في مشاركتها معهم ضد الأعداء اذ كثر استعمال لفظ الخيل في الشعر الجاهلي، ويرجع سبب استعمالها بكثرة في الموثبات إلى انها:

١- وسيلة للدفاع عن النفس

٢-للنجاة من العدو المتربص

٣-عنصرٌ مهمٌ لاستعمالها للغزو

٤- وسيلة للصيد و لكسب الرزق

ولهذا اكتسبت الخيل مكانتها المرموقة عند العربي فهو يعتمد عليها في رد الاعداء، لذلك تعد الخيل الوسيلة المهمة والوحيدة للحفاظ على حياتهم وحماية مكاسب القبيلة، لهذا كثر ورودها في شعرهم، يقول ابن الكلبي ((كانت العرب تربط الخيل في الجاهلية والإسلام، معرفة بفضلها وما جعل الله تعالى فيها من العز وتشرفاً بها وتصبر على المخمصة اللأواء وتخصها وتكرمها وتوثرها على الأهلين والاولاد وتفتخر بذلك في اشعارها، فلم تزل على ذلك من حب الخيل ومعرفة فضلها حتى بعث الله نبيه محمد (صلى الله عليه وسلم)، فأمره الله باتخاذها وارتباطها فقال: (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو وعدوكم))[١]، الأنفال:٦٠.

من ذلك قول الخنساء في التوثيب ورثاء أخيها صخر وذكر فرسه والفخر بنفسها وقومها وبخيولهم[٢]:

أمطعمكُم وحـــــــامِلكُمْ تركتُم لدى غبراء منـــــــهدمٌ رَجاها

لبيك عليكَ قـــــومُكَ للمعالي وللهيجاءِ إنَّـــــــك ما فتاها

وقدْ فَقَدتُكَ طلقةُ فـــــاستراحَتْ فليَت الخيلَ فـــــارسُها يراها

والخنساء من أبز الشواعر العربيات اللاتي ضربن بسهم صائب في مجال الأدب وفنون الشعر القديم، وغصت المصادر الأدبية بالحديث عنها فقد اكتسبت الشاعرة مركزها بين شعراء العصر الجاهلي.

١_ نسب الخيل في الجاهلية والإسلام، ابن الكلبي، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٣_٢٤.

٢_ ديوان الخنساء: ١٤١_ ١٤٣.

وقد تعرض النص لذكر الخيل وهو حقل دلالي يرتبط بالطقوس العربية التي تقوم على حب الفرس وإشراكها في مناحي حياة العربي المختلفة، فيصفها في الطرد وفي المناجاة والحرب والحب والغزو والإغارة الى غير ذلك، لاسيما أن الأسلوبية ((تحليل لغوي، موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية))[١].

ولهذا استندت الخنساء في بنيتها النصية الى ظاهرة أسلوبية، يعمد إليها الشعراء في التحريض والتوثيب للقتال، وهو ذكر الخيل وأثرها في صناعة النصر من جهة، والانتقام من العدو من جهة أخرى، ففي تعبير (وقدْ فَقَدتُكَ طلقةُ فاستراحَتْ) عمدت الخنساء إلى الاشتغال على الظاهرة الأسلوبية في اتجاهين:

الأول: ذكر اسم الفرس للدلالة على فروسية أخيها صخر، والاخر: ذكر راحة الفرس من الهمة والثقل التي كان يولدها صخر عند امتطائه لفرسه، وبهذا تنفذ إلى علامة أسلوبية تتمثل في رثاء صخر بالصفات التي يستحقها، وكان حقل الخيل الدلالي طريقاً لبيان هذه العلامة، فقدت ولدت دلالة من دلالة، أي: ذكرت اسم فرسه لتعطينا دلالة فروسيته وهمته العالية.

ومن ذلك قول سعد بن مالك محرضاً من اعتزل من قبائل بكر لحرب البسوس التي استمرت لسنوات عديدة[٢]:

يا بؤسَ للحـــــــــربِ التي وضَـــعَت أراهِطَ فاستراحُوا

والحـــــــــربُ لا يبقي لجا حمـــــــها النخيلُ والمِراحُ

إلاّ الفتى الصبَّارَ في النجداتِ والفَـــــرسُ الوقـــــــاح

لجأ الشاعر هنا إلى الاعتماد على مهيمنة أسلوبية؛ إذ يربط صفة الفرس التي يتميز حافرها بالصلابة والشدة بهيمنة القوة بدل الضعف والاقدام بدل الاحجام، وكأن الشاعر يجعل للفرس اقدام بشرط وجود الاقدام عند الفارس، وهذا نوع من الأسلوبية

١_ الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، أيوب جرجيس العطية، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٤م: ٣١.

٢_ حرب البسوس: ٩٢ ـ ٩٣.

الوقاح: صفة للفرس التي يتميز حافرها بالصلابة والشدة.

الوصفية التي تدرس ((العلاقة بين اللغة والفكر، وتهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: أسلوبية التعبير))[١].

لاسيما أن الشاعر كان يعاتب بلغة قوية، تميل إلى التعبئة عن طريق المثيرات وانتظار ردات الفعل، ففي تعبيرات (وضَعَت أراهِطَ فاستراحُوا)، و(لجاحمها النخيلُ والمِراحُ) استفزاز واضح كان للمثير الأسلوبي الأثر البارز فيه، والمهيمن الأسلوبي (حقل الخيل) مرتبط بفعالية هذا المثير، عن طريق النتائج المنتظرة، فالفرس تنتظر ما يستجيب للتوثيب، ويمتطيها للقتال ومشاركة بكر في حربها ضد تغلب.

لذلك كان الخيل أولى معدات الحرب وأشدها حاجة وقت الشدة وعلى قدر قوتها وثباتها تكون نتائج القتال، فالبيئة الصحراوية بطبيعتها القاسية ورمالها المحرقة وخيامها المتفرقعة، جعلت العربي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بها؛ لأن الصحراء عنوان لحياة صعبة مضطربة بالأحداث زاخرة بالحروب وبفضل الخيل يدرك غايته وبسرعتها يتعقب آثار خصمه وبذكائها ومهارتها يتمكن من تسديد الضربة الصائبة إلى قلب عدوه، وكثيراً ما كان الفارس يستشهد بالخيل على بلائه في المعركة[٢].

ومن ذلك قول الحارث بن عباد في التوثيب بعد مقتل ابنه بجير على يد المهلهل بن ربيعة[٣]:

قَرّبا مَـــــربَطَ النَعامَةِ مِنّي لَقِحَت حَـــربُ وائلٍ عَن حِيالِ*
قَرّبا مَربَـــــطَ النَعامَةِ مِنّي ليسَ قَـــولي يرادُ لكِن فعالي
قَرّبا مَـــــربَطَ النَعامَةِ مِنّي للسُرى والغُـــــدُوّ والآصالِ*

١_ الاسلوبية الرؤية والتطبيق: ٩١.

٢_ ينظر: الفروسية في الشعر العربي، نوري حمودي القيسي، دار التضامن، بغداد، ط١، ١٣٤٨هـ ـ ١٩٦٤م: ١٥٢.

٣_ ديوان الحارث بن عباد: ١٩٩_ ٢٠٠.

* النعامة: أسم فرس مشهور من خيل العرب فارسها الحارث بن عباد، ولقحت حملت، وعن حبال، بعد حيال.

* السرى: سير عامة الليل.

وفي هذه البنى النصية يكثف الحارث بن عباد من المنبهات الأسلوبية باعتماد أسلوب التكرار النصي، إذ يريد عن طريق تكرار مخاطبة قومه، بتقريب مربط فرسه (النعامة) منه، لانها أول أدوات الحرب عندهم.

وهذه المنبهات الأسلوبية (قَرّبا مربَطَ النَعامَةِ مِنّي)، تؤكد على دخول الحارث بن عباد إلى هذه الحرب من جهة، وتظهر حجم المعاناة التي تركتها في نفوس الناس من جهة أخرى، ثم ينتقل إلى التفصيلات التي تشكل العرض الأسلوبي، داخل حقل الخيل ودلالاته المتعددة.

ويريد الشاعر في البنية النصية (لَقِحَت حَربُ وائلٍ عَن حِيالِ) أن العرب تقول: إن الناقة عندما لا تُلقح لمده طويلة يكون أفضل وأقوى لمولودها بعد أن تلقح، وبهذا يربط بين اعتزاله الحرب لمده طويلة ثم اشتراكه بها لتكون مشاركته قوية وأشد بأساً.

وهذا هو العرض الأسلوبي الذي حدده ووجهه حقل الخيل، وجعل دلالاته في التوثيب عن طريق بيان العراقة التي يتميز بها فرسه (النعامة)، ويثبت هذه الدلالة كثرة التكرار النصي لاسم فرسه، وعليه يتضح أن ((الخيل تؤدي خدمة يعجز عن ادائها سواها لذلك كان الاهتمام والعناية بها يفوق كل شيء ففيها من العناء والسفر والحرب والعدة والعتاد ما ليس في غيرها من الحيوان))[1].

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة في التوثيب ردّاً على الحارث بن عباد ذاكراً فرسه (المشهر)[2]:

قَرّبا مـــــربَطَ المُشَهَّرِ مني لكليبٍ الـــــذي أشابَ قذالي
قَرّبا مـــــربَطَ المُشَهَّرِ مني يا لبَكرٍ وأينَ مِنكُم وِصـــالي
قَرّبا مـــــربَطَ المُشَهَّرِ مني لِنضالٍ إذا أَرادوا نِضـــــالي

وفي هذه النصوص يجيب المهلهل الحارث بن عباد بمجموعة من المنبهات الأسلوبية، التي كانت تعتمد على العرض الأسلوبي عن طريق حقل الخيل الذي

١_ الحيوان، عمرو بن عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت: ٣/١٢٠.

٢_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٧١.

يشكل الأساس في هذا التوثيب، فالحارث بن عباد وثب عن طريق فرسه (النعامة) التي كانت مركز الدلالة النصية.

والمهلهل ردّ عليه من خلال فرسه (المشهر) مستعملاً التكرار النصي كذلك، ومعززاً عن طريقه للصورة المأساوية التي يعيشها المهلهل وسط الحزن الذي لا ينتهي على كليب، ففي تعبير (لكليبٍ الذي أشابَ قذالي) يقدم المهلهل المسوغ لذكر فرسه المشهر، وهو الانتقام والاستمرار بالانتقام لكليب الذي أشاب رأسه بسبب الحزن على فقدانه، وهذا يتطابق مع قول رومان ياكبسون في عناية الأسلوبية بـ ((مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة))[1].

وكأن المهلهل يذكر النفس في كل لحظة بمقتل كليب، حتى يتجدد ثأره ويضمن له الاستمرارية، وهذا ملمح أسلوبي يحيل إليه المهلهل عن طريق مخاطبة فرسه (المشهر).

وتأتي الحرب والانتقام في حقل الخيل حتى يكون أداتها ووسيلتها التي يعتمد عليها، ويبدو ذلك من العلاقات التي تربط بين الكلمات في الحقل الدلالي الذي يجمعها، إذ يشتمل حقل الخيل على العمومية من خلال ابرازها للعادات والتقاليد داخل مجتمع العرب في الجاهلية.

٤- حقل الطبيعة

تشكل الطبيعة سمة مهمة في الشعر الجاهلي، فقد ((صور الشعر الجاهلي هذا الجانب من حياة العرب تصويراً دقيقاً ورسم معتقدات الناس في هذه الأرواح التي كانت تحل في ما حولهم من مظاهر الطبيعة رسماً بيناً، وكان الشاعر الجاهلي يستقي اخيلته من العالم الحسي المترامي حوله، فيقارن بين المرئيات ويربط الصور بعضها ببعض، ويشيع الحركة في المعاني التي ينتقيها من هذا العالم ويبث في

١_ قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨م: ١٠٦.

عناصرها المشاعر والحياة))[1]، إذ لجأت إليها النصوص الشعرية للتعبير عن بيئتهم والأحداث التي رافقتهم، وبهذا للطبيعة تشكل أهمية في نصوص الجاهليين بما فيها من صحراء وجبال ووديان والرياح والغيوم وأسماء الأماكن وغيرها، ومن ذلك قول قسامة ابن رواحة السنبسي في توثيب قومه[2]:

لَبئِس نَصيبُ القَــوْمِ مِنْ أخَوَيْهِمِ طراد الحَــوَاشِي واستراق النَّوَاضِح
وَمَا زَالَ مِـــــنْ قَتْلَى رَزَاحٍ بِعالجٍ دَمٌ نـــــاقِعٌ أوْ جَاسِدٌ غَيرُ مَاصِـحِ
دَعَا الطَّيَر حَتَّى أقبَلَتْ مِنْ ضَرِيَّةٍ دَوَاعِي دَمٍ مُهْـــــــراقُهُ غَيرُ بارِحِ

والنص هنا يلجأ إلى المعاني التوثيبية ضمن حقل الطبيعة وما تحويه من أسماء الأماكن المختلفة، مستعملاً الشفرة الأسلوبية القائمة على التعريض بالعدو، إذ أراد هنا القصد والتعريض بمن وجب عليه أن يطلب دم صاحبيه، فاقتصر على الإغارة عليهم وسرقة الأبل منهم وفيه جر وبعث على طلب الدم؛ لأن السرقة والإغارة تتطلب القتال وسفك الدماء.

وأداته في ذلك حقل الطبيعة الدلالي، ذكر أماكن تشكل محور الصراع وجوهره، في تعبيرات (مِنْ قَتْلَى رَزَاحٍ) رزاح: قبيلة، عالج: اسم مكان[3]، وهنا يتضح أن الغاية من الشفرة الأسلوبية التعريض بأعدائه من قبيلة رازح والرغبة في إذلالهم أكثر، ثم الانتقال إلى موقع المعركة السابق وتذكيرهم بطريقة هزم اعدائهم.

فيذكر تعبير(أقبَلَتْ مِنْ ضَرِيَّةٍ) وضرية: اسم بلاد يشتمل على جبال[4]، ويظهر أنه موقع المعركة السابق، والغاية من ذكره هنا الاشتغال على المثير الأسلوبي في جعل اليوم شبيهاً بالبارحة، وأداته التعبيرية هنا دلالة المكان وما به من جبال ومواقع طبيعية، وبهذا ذكر الجبال وأسماء الأماكن ينتمي إلى حقل الطبيعة

١_الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط١، ١٣٩٠هـ_ ١٩٧٠م: ٢٣٩.

٢_ المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الامدي، تحقيق كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١هـ_ ١٩١٩م: ٢٢٥.

٣_ الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام جمع وتحقيق ودراسة: ٢٥٣.

٤_ م.ن: ٢٥٣.

والدلالات الأسلوبية المتولدة منه، ذلك أن اللغة ((خلقٌ إنسانيٌّ ونتاجٌ للروح وإنها اتصال ونظامٌ ورموز تحمل الأفكار))[١].

من ذلك قول علقمة الفحل في توثيب قومه في يوم الكلاب الثاني الذي يعدّ من أيام العرب المشهورة[٢]:

مَن رَجَلٌ أحـــــــبوهُ ونَاقتي يُبَلغُ عَنّي الشعرَ إذ ماتَ قائِلُه

نذيراً وما يُغني النَذيرُ بشبوةٍ لمن شاؤُهُ حــولَ البديّ وجامَله

فَقُل لتميمٍ تجعل الرملَ دونَها وغيرُ تميمٍ فــي الهزاهزِ جاهِلُه

فيظهر أن دلالة المواقع الطبيعية التي ذكرت محددة أسلوبياً بمحيطها وسياقها الذي يحدد علاقتها مع عناصر التوثيب الأخرى كاستنهاض الهمم والحث على القتال واستفزاز النفس، لا سيما ان ((المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل وكأنها قد جسمت حتى رأتها العيون))[٣].

ففي البيت الأول يكلف النص الشعري من يحمل أشعاره بعد موته، ويريد موته في المعركة، و يقدم عرضا أسلوبيا يعتمد على تعدد الضربات الدلالية، فيقدم رسالة ويضع لها واسطة تنقلها إلى المرسل إليه وهم قومه؛ حتى يضمن استمرارية القتال وتكرار الأيام، وتمثل هذا العرض الأسلوبي في تعبير (يُبَلغُ عَنّي الشعرَ إذ ماتَ قائِلُه).

ثم ينتقل إلى توثيق وصيته وتثبيتها بأسماء المواقع والأماكن الطبيعة في تعبير (نذيراً وما يُغني النَذيرُ بشبوةٍ) و(لمن شاؤُهُ حولَ البديّ وجامَله)، الشبوة: بلد وحصن باليمن على الطريق الموصل من حضرموت إلى مكة، والبدي: واد لبني معد، فيقدم الموانع الطبيعية والبشرية التي يتحصن بها الأعداء، ويجعل لبني تميم القدرة على تخطيها بعبارات توثيبية محددة فيهم، ((ذلك أن كل معرفة تبدأ من التجربة، وأن كل أفكارنا إنما تحاك من الإدراكات الحسيّة، ولا يمكن أن تحاك من

١_ الأسلوب والأسلوبية: ٦٤.

٢_ ديوان علقمة الفحل، علقمة بن عبدة الفحل، المطبعة المحمودية، بالقاهرة، ط١، ١٣٥٣هـ ـ ١٩٣٥م: ١٣١_ ١٣٣.

٣_ أسرار البلاغة، عبد القادر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط١، ١٩٩١م: ٤٣.

أي مادة أخرى))[١]، لاسيما في تعبير (وغيرُ تميمٍ في الهزاهزِ جاهِلُه)، فيجعل قدرة بني تميم معالجة لما يتمتع به العدو من عناصر الطبيعة، وبهذا يزرع الخوف في فلوب الأعداء، الذين قد يكونون هم المرسل إليه في وصيته، فكان حقل الطبيعة كان أداة التوثيب ونقطة بيان القدرة والشجاعة واستنهاض الهمم.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة يذكر وادي الأحص لبني تغلب وقد جرت فيه بعض الوقائع مع بكر بن وائل[٢]:

وَادِي الأَحَصّ لَقَدْ سَقَاكَ مِن العِدَى فَيضَ الدُّمُـــــــوعِ بِأَهْلِهِ الدَّعْسُ

في هذا التوثيب المنبثق من الرثاء كان حقل الطبيعة الدلالي هو المصدر الرئيس للنص، لاسيما أنه يذكر مكان بداية حرب البسوس ومكان بداية ثأره واستمراريته، فذكر وادي الأحص وهو وادٍ لبني تغلب كانت فيه بعض وقائعهم مع بكر، وبالأحص قتل جساس بن مرة كليب بن ربيعة، ثم يذكرمن منازل بكر الدعس[٣].

فحقل الطبيعة هنا كان محور الأحداث، وكانت الدلالات المرتبطة به في توثيب النفس أولاً وضمان استمرار الثأر، ففي تعبير (سَقَاكَ مِن العِدَى) و(فَيضَ الدُّمُوعِ)، يضمن فيض الدموع استمرار الثأر ومن ثم استمرار التوثيب، بمجرد التعرض لاسم المكان، فذكر الدموع دليل الضعف، وهي تستدعي حضور القوة والثبات لأخذ الثأر، وهذا يقع ضمن اللغة المترادفة التي تعدّ من آليات الحقول الدلالية وأحد أنواعها المستعملة.

وهذا الاختيار دليلٌ على ((الحرية التي تتيحها اللغة بسعتها وطاقاتها لاختيار ما يراه المبدع أليقُ بموضوع الكلام، أي أن الأسلوب ينطوي على تفضيل المبدع بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظاتٍ محددةٍ من لحظات الاستعمال لهذه اللغة))[٤].

١_ الصورة الادبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٩٩م: ٢٩.

٢_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٤٣.

٣_ م.ن: ٤٣.

٤_ الأسلوب والأسلوبية: ٧٥_ ٧٦.

٥- حقل الزمان

لقد احتفت نصوص الموثبات بالزمان مثل احتفائها بالمكان، الذي تدور فيه مجموعة من الدوال المعنوية، التي ترتبط بزمان الأحداث، فالنصوص الجاهلية تتفاعل مع الآنية، وتعتمد على الدلالات الزمانية للولوج إلى المعاني المرتبطة بها، وبهذا اكتسبت النصوص التوثيبية الأهمية الزمانية، مثلما اكتسبت القيمة المكانية وأفادت منها.

من ذلك قول المهلهل يرثي أخاه كليباً ويوثب النفس على الفراغ الذي تركه في روحه ونفسه[١]:

يَا خَلِيلَيَّ نَادِيا لِـــــي كُلَيْباً واعْلَمَا أَنَّـــــــــهُ مُلاقٍ كِفَاحَا
يا خَلِيلَيَّ نَاديا لِـــــي كُلَيبا ثُمَّ قُولا لـــــــــهُ نَعِمْتَ صَبَاحَا
يا خَلِيلَيَّ نَاديا لِـــــي كُلَيبا قَبْلَ أَنْ تُبْصِرَ العُيُونَ الصَّـــباحَا

وفي هذه النصوص التوثيبية تبرز فاعلية الحقل الزماني وعلاقته بالشفرات الأسلوبية داخل النص، لاسيما أن بنية النص تميل إلى بيان حجم الحدث واستمرارية الألم مع استمرارية الزمن.

ويرتبط الزمن بظواهر الطبيعة كالصباح وغيره، والشفرة الأسلوبية هنا دلالة وقت الصباح وارتباطها بتجدد الحزن والرغبة في الثأر، ففي تعبيرات (نَعِمْتَ صَبَاحَا) كانت البنية النصية قائمة على تقنية الاسترجاع وتذكر الماضي، وإلقاء السلام على كليب صباح كل يوم.

ثم تعبير (تُبْصِرَ العُيُونَ الصَّباحَا) ليعدو بصورة عكسية ويسترجع إلقاء التحية له في الليل، وبهذا يكون الحقل الدلالي للزمن قائماً على الليل والصباح، ليكمل الشفرة الأسلوبية الزمانية التي تعطي دلالة القرب والملازمة بين المهلهل وكليب، فالحقل الدلالي هنا((خزّان يحتقب كلاً من التصورات الذهنية والتفاعلات

١_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٢٤.

النفسية أي رؤية الداخل المتمثلة في (ذات) الشاعر، للمحيط حوله وتمثله لذلك المحيط))[١].

ولم يغفل النص عن الوعد والوعيد لبني بكر، بالاعتماد على تقنية الاستشراف الزمني وإشراك بني بكر في توقع ما سيحدث لهم بفعل هذا العمل ومثل ذلك في بنية (واعْلَمَا أَنَّهُ مُلاقٍ كِفَاحَا)، إذ التقنيات الزمنية أظهرت دلالة الحقل الزمني لنصوص التوثيب، وأثرها في الضربات الأسلوبية داخل النص.

من ذلك قول الحارث بن عباد يوثب النفس ثم بكر على تغلب بعد مقتل ابنه بجير على يد المهلهل[٢]:

قل لأُم الأغــر تبجي بُجيراً حِيلَ بيّنَ الرجـــــــالِ والأموالِ

ولعمـــــــري لأبكين بُجيراً ما أتى الماءَ من رؤوسِ الجبالِ

وفي هذه البنى النصية يظهر الحقل الدلالي للزمان في الإطلاق وعدم التقييد، ويمتزج هذا الإطلاق مع حجم الألم والحزن على مقتل بجير، ومثّل تعبير (ما أتى الماءَ من رؤوسِ الجبالِ) الاستمرارية الزمنية التي يحتاجها النص المرتبط بالموقف الزماني.

ويتضمن هذا العرض الأسلوبي عدم التقليل من فجاعة الحدث من جهة، وتثبيت عناصر التوثيب والرغبة في الثأر من جهة أخرى، وربط الحزن بينابيع المياه يرفض دلالة الانقطاع ويحقق التوازن الذي يحتاجه النص في التعبير عن الحدث وأبعاده المختلفة، وقد ((كانت فرادة الأديب تقاس باستقلاله في اختيار نماذجه اللغوية وتفرده بها))[٣].

وعليه فإن الربط بين حقلي الزمان والدلالة لا يمكن أو الاستغناء عنه في هذا النص، بحكم ارتباط دلالة الحزن بالاستمرار، ودلالة الماء بعدم الانقطاع وغزارة

١_ مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط٣، ١٩٨٣م: ٢٩٨.

٢_ ديوان الحارث بن عباد: ١٩١.

٣_ التعبير والأسلوب، علي جواد الطاهر، وقحطان رشيد، وجلال الخياط، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٠م: ٥٥.

الدموع التي تكون أشبه بالعيون التي تتفجر بغزارة من رؤوس الجبال ويكون سقوطها متسارعاً وقوياً.

من ذلك قول ليلى بنت لكيز الملقبة (بالعفيفة) توثب حبيبها (البراق) وقومها بعد أن أسرها الفرس[١]:

مَنْ مُخْبرٌ لـــــي براقاً وأخْوَتَهْ أُسْد العَرِينِ أولى الغاراتِ بالأسلِ

صُنْعَ الأيادي شرِّ الناسِ كُلّهِمِ هَيهاتَ بَرّاقُ عنّي اليوم في شُغْلِ

وفي هذه البنية النصية يبرز لنا الملمح الأسلوبي القائم على الخطاب بدلالة الحالية الزمانية، إذ التركيز على الحالة الزمانية للنص التوثيبي، لاسيما أن النص يعود لشواعر العرب المشهورات وهي تناجي وتستنجد بحبيبها البراق ليخلصها من الفرس الذين أسروها.

جاء تعبير (هَيهاتَ بَرّاقُ عنّي اليوم في شُغْلِ) ليشتغل على الملمح الأسلوبي الذي يدلل على انشغال البراق في لحظة ولادة النص بكيفية انقاذ حبيبته من جهة، ونفي انشغاله بأي شيء آخر من جهة أخرى، فكانت ثنائية الدلالة هي المحفز للبراق وقومه، وهذه الدلالات ((لتعبر عن الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المضادة وتتفاعل))[٢].

وهذا ملمح أسلوبي دقيق، فتكون فيه دلالة الحقل الزمني دلالة حزينة توثيبية مقرونة بالقلق والهموم والأحزان، لكنه في الوقت نفسه يشكل بارقة أمل ورغبة بالخلاص، وبهذا يلد الأمل من اليأس بمجرد حضور الترابط الزمني، بين لحظة النص ولحظة الخلاص والتأكد منها.

١_ زهر الادب: ١٧٥.

٢_ في بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زائد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م: ٨٠.

المبحث الثاني: أنماط الصورة الحسية

تشكل الصورة الشعرية الغاية التي يشتغل عليها النص الشعري في عنصره البنائي، إذ يريد تكوين الصورة للوصول إلى الجمال في رسم المعنى، ففي المعنى اللغوي جاءت مادة (صور) في لسان العرب بمعنى ((الصورة الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل. قال ابن الأثير: الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته))[١].

وقد ذكر الصورة الشعرية النقاد العرب، بدءاً من الجاحظ (ت٢٥٥هـ) إذ قال: ((والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[٢]، فجعل للنص الشعري سمة مختلفة عن الأجناس الأدبية المتعددة، فهو جنس أو ضرب من التصوير، وبهذا يُكوِّن الجاحظ قيداً لتصوير المعنى المتكامل وهي الصورة.

وذكر أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) فحوى الصورة الشعرية إذ قال: ((الألفاظ اجساد والمعاني أرواح))[٣]، وحدد عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) القول في الصورة الشعرية: ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه))[٤]، وقدم حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، عناية كبيرة للصورة الشعرية فقال: ((معرفة طرق

١_ لسان العرب، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت، مادة (صور)، د. ت: ٤٩٢/٢.

٢_الحيوان: ٣/ ١٣١_١٣٢.

٣_ الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري: ١٦٧.

٤_دلائل الإعجاز: ٤٦٦.

التناسب بين المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة))[١].

وتشكل الصورة الحسيّة الأداة العينية التي تعتمد عليها النصوص التوثيبية، إذ عن ((طريقها يستطيع الشاعر تقديم صورة صادقة لواقعه النفسي الداخلي، وواقعه الخارجي المحيط به))[٢]، والمشاهدة العينية هي من توفر هذا الصدق الواقعي داخل البنى النصية التوثيبية، ولهذا تعرّف الصورة الحسية بأنها ((التعبير عن تجربة حسيّة نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق))[٣]، فالحواس هي الأداة الرابطة بين الإنسان ومحيطه، فمثلاً ((البصر ينقل عن الشيء شكله ولونه، والسمع ينقلون الأصوات وما فيها من ترددات قوية أو ضعيفة، والشم ينقل الروائح المدغدغة منها والمنفرة))[٤].

وعليه نصوص الموثبات كانت غزيرة بالصور الشعرية، وسنعمد في هذا المبحث إلى دراسة أنماط الصور الحسية داخل النصوص التوثيبية، ومدى فاعليتها في المجتمع الجاهلي، وبالشكل الآتي:

١_ الصورة البصرية

الصورة البصرية أثبت في الذهن؛ لأنها تعتمد على المشاهدة البصرية، ولهذا تكون مناسبة لنصوص التوثيب التي تنتظم بها، وهي من الصور الحسية التي تنقل الحدث بدقة وعناية وتخصيص، وقد يعمد على ما يعرف بـ(تآزر الحواس)، الذي يعني التعاضد بين الحواس في الصورة الشعرية الواحدة كأن تكون الصورة البصرية والذوقية وغيرها.

١_ منهاج البلغاء وسراج الادباء، صنعه: أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب أبن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م:٢٢٦.

٢_ المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، مصر، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٩م: ٤١٩.

٣_ بيان الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، العراق، بغداد، ١٩٨٧م: ١٢٥.

٤_ الحواسية في الأشعار الأندلسية، يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، طرابلس، ٢٠٠٣م: ٧.

وعليه ((فالعين أم الحواس لا تقدم المقدّرات إلا بعد أن تمرَ على ميزاتها تساعد الشم على جلاء الرائحة، وتشرك الأذن في تصوير المسموع وتمد اليد واللسان لتقدير النعومة أو الخشونة أو الطعوم والمشارب ويبقى كل جمال ناقص المقدار ما لم تستوعبه العين))[١].

من ذلك قول مالك بن عجلان موثباً بعض قبائل الخزرج على الأخذ بثأر جاره (سميرا) الذي قتل على يد رجل من الأوس وامتنع قاتلوه عن دفع الدية[٢]:

إن سَمِـــــــــيراً أرى عَشِيرتَهُ قدْ حَدبُوا دَونَهُ وقـــــدْ أنفُوا

إنْ يكنِ الظنُّ صادقاً بِبني النجّارِ لا يُطعِمُوا الـــــــــذي عَلَفُوا

والبنية هنا تعتمد على المعاينة البصرية ومشاهدة ما حدث وما يدور بعد الحادثة، حتى يكون التوثيب قائما ومعلقا بصورة حسيّة دقيقة، وأداته في ذلك العرض الأسلوبي، ثم تقوم البنية النصية على استحضار أفعالهم الدنيئة التي يسيئون بها إلى المجتمع من جهة، ويحرضون على عدم دفع حقوق المقتول من جهة أخرى.

ففي تعبير (قدْ حَدبُوا دَونَهُ وقدْ أنفُوا) و(لا يُطعِمُوا الذي عَلَفُوا)، كانت الصورة البصرية هي الأساس الذي جعل النص يصدر الحكم ويحدد العدو، إذ المعاينة البصرية ساهمت في تشكيل الصورة، وكانت تعبيرات (أرى عَشِيرتَهُ) و(إنْ يكنِ الظنُّ صادقاً)، صورة الظن فيها قائمة على المشاهدة البصرية، إذ الفعل يوضح المقصد ويكون نتيجة له، فالنص ((حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعرية))[٣].

وهذه إشارة أسلوبية من النص إلى المتلقي (المجتمع) بأن يحذروا من هؤلاء، وعمد النص إلى جعل أفعالهم خبر يضاف إليها الشر، في دلالة على صورة الاعتداء، التي تظهر الشر للعيان، وبهذا يقطع النص الأمل منهم بإشارة أسلوبية،

١_ العين في الشعر العربي، علي شلق، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م: ٧.

٢_ ديوان حسان، تحقيق وليد بركات ٢: ٤٢ ـ ٤٤.

٣_ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣: ١٣٠.

محدداً إياهم في إطار صورة العدو، الذي يجب الحذر منه أشد الحذر، فنوع العدو اعتمد على مشاهدتهم ومشاهدة أفعالهم والحكم بعد ذلك.

وأرسل الطميح إلى الوائليين رسولاً فأنذرهم وقال: إن الملك فيّ مبرز المسير والقواد تعرض عساكره عليه واسمعهم شعر الطميح[1]:

لمْ تَـــــرَ عَيني مثلَ أخبارِهِ في حِـــــدَّةِ الجيشانِ والساحِلِ

يغشى الفيافي جُندُهُ كالـــــدُّبَا ويقطعُ القـــــــولَ على القائِلِ

وتبرز البنية النصية في هذا التوثيب باعتمادها على الصورة البصرية التي تشكل المساحة المحددة للعرض الأسلوبي، إذ ينقل النص للوائليين صورة الملك الذي يجب أن يسيروا خلفه، وهذه الصورة معتمدة على المشاهدة العينية لمقدرته وجيوشه وقوته وعناصر تمكنه، لأن المشاهدة كما يقول ابن حزم: ((أعلم أن العين تنوب عن الرسل ويدرك بها المراد والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعرها عملاً، وهي رائد النفس الصادق ودليلها الهادئ، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق وتميز الصفات وتفهم المحسوسات، وقد قيل ليس المخبر كالمعين))[2].

وتعبير (لمْ تَر عيني مثلَ أخبارِهِ) ثيمة أسلوبية قائمة على التعجبية في بيان مزايا هذا الملك، إذ لم تر عينه مثل هذا الملك، فالشاعر يترك للمتلقي بصورة مباشرة استنتاج صور إيجابية متمكنة إلى جانب الصورة التي ضمنها الشاعر وهي وجوب الحذر منه بحكم قوته وهذه ثيمة أسلوبية مثلها تعبير (يغشى الفيافي جُندُهُ كالدُّبَا)، فيكون التحريض عليهم في هذا الجانب اكبر وأوسع في تضخيم المعنى وسرعة نفاذه إلى المتلقي.

وبهذا تتحول الفكرة إلى طبيعة يحسها المتلقي ويرسمها، وهي بالتأكيد غير خاضعة لمعيار الخطأ وإنما تكون دقيقة وصحيحة وقائمة على الحقائق المتكونة من

١_ حرب بني شيبان: ٣٨.

٢_ طوق الحمامة في الألف والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م: ١٣.

حكمة الملك وقوته ومكانته، هذه الحقائق خضعت للصورة البصرية القائمة على المعاينة النصيّة.

ومن ذلك قول مارية بنت الديان من بني الحارث ترثي مرة بن عاهان الحارثي وتوثب قومها للأخذ بثأره[1]:

لمَّا رأيتُ الخيلَ قَدْ طافَتْ بِــهِ شَنِجَتْ شمالُكَ في عِنانِ الأشْقَرِ

ولَقَدْ بَكيْتُ على شَبابِكَ حِقْبَةً حَتّى كَبرتُ وليتَ أنْ لـــــمْ تَكْبرِ

ويظهر أن التوثيب النصّي قد لجأ إلى تصوير المشهد من منظار الصورة البصرية، التي أمدته بصور المقتول وتفاصيله المختلفة، ولهذا يصف النص صورة المقتول من ركوبه الخيل وتعلمه الفروسية إلى أيام شبابه التي قتل فيها، كل هذه المراحل الزمنية كانت قائمة على المشاهدة العينية لنشأته وفروسيته ونهايته المأساوية، اذ ((تقوم براعة الشاعر باستثمار حيوية العنصر الحسي وتحويله إلى طاقة فنية متجددة لا يعثر عليها فيه السياق المباشر بقدر ما تكون انعكاس للموقف الشعوري والنفسي للواقع))[2].

فالنص يقدم الندب من باب الرغبة في النهوض، ومعالجة ما قدمته لنا الصورة البصرية من شخصية فذة في ريعان شبابها، ومن هنا يبرز المثير الأسلوبي، إذ في تعبيرات (لمَّا رأيتُ الخيلَ قَدْ طافَتْ بِهِ) و(بَكيْتُ على شَبابِكَ حِقْبَةً) و(حَتّى كَبرتُ وليتَ أنْ لمْ تَكْبرِ)، يقدم النص الصور من خلال ما يراه من مشاهد.

إذ المثير الأسلوبي في رغبة النص بقاء المقتول على عمره الصغير وعدم التقدم في السن؛ حتى لا يشترك في الوقائع ويذهب عنصر الشباب بالموت، والأمل باليأس، والقرب بالبعد، وكأن النص يريد له الأبدية وعدم الموت بطلب الأمنية المستحيلة، التي مثلها تعبير (وليتَ).

١_ بلاغات النساء: ١٧٢.

٢_ الصورة الشعرية للنقد العربي الحديث، بشرى موسى الصالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط١، ١٩٩٤م: ١١٦.

٢- الصورة اللونية

تتشكل الصورة اللونية من الصورة البصرية و مكوناتها، فالعين تميز اللون الذي((تكون له من بعد دلالات وإيحاءات ورموز افوق ما عداه من سائر الحواس))[١]، وتعتمد الصورة البصرية على اللون إذ إنه ((احد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم))[٢]، وعليه ((اللون يرتبط أول ما يرتبط بالبصر ولا يأتي حلية أو زينة تسر الناظرين، أو تسوؤهم فحسب، وإنما يأتي تعويل الشعراء على الألوان بناء على تجارب شعرية دقيقة ومحسوبة تتعامل مع الألوان تعاملاً ينم عن إدراك ووعي بدور اللون في سياق التعبير الشعري))[٣].

من ذلك قول جساس بن مرة في توثيب أباه بعد قتله لكليب داعياً إياه للصبر والثبات في الحرب[٤]:

تَأَهَّـــب مِثلَ أُهبَةِ ذي كِفاحِ فإنَّ الأمرَ جَـــلَّ عنِ التَلاحي
وإنّي قَـــدْ جَنَيتُ عَلَيكَ حَرباً تُغِصُّ الشَيخَ بِالمـــــاءِ القَراحِ
مُذَكَّرَةٌ متى مـــا تَصحُ مِنها تَشُبُّ لها بأُخـــرى غيرَ صاحِ

إن استعمال الصورة اللونية في نصوص الموثبات لها أبعاد نفسية وروحية، تتعلق باللحظة التي ولد بها النص، فالنص هنا ينبه ويؤكد ويثبت، فاستمد مكونات الصورة اللونية من الطبيعة والبيئة العربية القائمة على الصبر في أوقات الحروب، فجعل النص صورته من منطلق الماء.

ففي تعبير (تُغِصُّ الشَيخَ بِالماءِ القَراحِ)، قوله (القَراحِ) هو الماء الذي لا يخالطه ثفل من سويق وغيره وهو الماء الذي يشرب أثر الطعام، فالنص في استعمال لون الماء الزلال يريد بيان أن ما جلبه على بني بكر يجعل الشيخ الكبير يغص بالماء الذي يشربه.

١_ بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م: ١٢٧.

٢_ اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م: ٥٥.

٣_ ديوان ابن شرف القيرواني، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ، ط١: ٣٧_ ٣٨.

٤_ حرب البسوس: ٢٥١.

وهنا شفرة أسلوبية عبرّ عن البعد النفسي والروحي لهذه الحرب فقد لجأ في تعبير (مُذَكَّرَةٌ متى ما تَصحُ مِنها) إلى ذكر صورة النار والانطلاق من اشتعالها ولونها لبيان المنتظر، وضرورة الاستعداد له نفسياً، لاسيما أنهم سيواجهون المهلهل في هذه الحرب، ولون النار المحترقة تعطي أملاً بعد لون الماء الصافي الذي سيغص به الشيخ الكبير من شدة الوقائع المنتظرة، وهذا اشتغال على كسر أفق المتلقي. لاسيما أنها ترتبط بصورة ذهنية عند العرب وهي حرق الأعداء في المعارك والانتصار عليهم، فولدت بالصورة اللونية دلالة الأمل (النار)، من اليأس والخوف (الماء)، مصوراً بشفرة أسلوبية دلالة أن العدو يخاف ويتراجع بفعل هذه الصور المعنوية.

ومن ذلك قول هند بنت حذيفة الغزارية في رثاء أخيها حصن بن حذيفة الذي قتله كرز بن عامر بن عبادة تطالب قومها بأخذ ثأره[١]:

تَطــــاولَ ليلي للهمومِ الحواضِرِ وشيب رأسي يوم وقعةِ حاجِرِ

لعمري ومـــا عُمري علي بهيّنٍ ولا حالفٌ برٌّ كـــــآخرِ فاجرِ

ونلحظ أن النص يقدم الصورة اللونية هنا، ويجعلها قائمة على اللون الأسود في تعبير (تَطــاولَ ليلي) أي: اللون الأسود الذي يستمد من الحزن المخيم على النفس، لدرجة أن ضوء النهار لا يمحي سواد الظلام، وهنا تنتظر ردة الفعل تجاه هذا التوثيب، باستعمال الشفرة الأسلوبية.

وعليه ((الصورة الأدبية لا تخلو من اللون فيها من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة أو من لون نتج من نوعين مركزين فنبع منهما لون آخر يحمل عناصرهما معاً، وليست هذه المقصودة عندي من الألوان فحسب، بل أضيف إليها كذلك ما توحي به بعض هذه الألفاظ من الرموز تدل على لون أو معنى فيه شبه اللون))[٢].

١_ بلاغات النساء: ١٧٣_ ١٧٤.

٢_البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م: ٢٧٣.

ثم يأتي تعبير (وشيب رأسي) ليقدم النص لنا اللون الأبيض لكنه ليس لون الأمل، بل لون الحزن الموصل إلى الألم، وكأن النص يريد للألوان أن تتواشج مع التوثيب، والبقاء في حدود الظلامية التي أسرت النفس والروح بفقدان الأخ، من ناحية سيطرة الأول على الثاني والتفوق عليه في الدلالة المعنوية، إذ الضياء ليس منجاةً للظلام، بقدر ما ينظم العلاقة بين دلالات التوثيب ويعزز الصورة ويكون وسيلة لها

ومن ذلك قول الأفوه الأودي يرثي جراحه ويوثب بعد أن قتل ابناؤه جميعهم في حروب نزار واليمن ويوم خزاز[1]:

لمَّا رَأتْ بشرى تَغَيَّرَ لـــــونُها مِـــــنْ بَعْدِ بَهْجَتِهِ فأقبلَ أحْمَرا

ألْوَتْ بإصْبعها وقـــالتْ إنَّمَا يَكفيكَ ممّا قـــــد أرَى ما قُدرا

فالنص يلجأ هنا إلى لغة منكسرة ونفسية محطمة، والنص في هذه الصورة جعل اللون مقياسا يسير عليه؛ من جهة بيان رؤية قدمه، وحالها بعد أن شاهدته من جهة أخرى، إذ كانت الصورة اللونية هي المعيار الفاصل، فتحول الانتصار إلى هزيمة والنور إلى ظلام.

ففي تعبير(تَغَيَّرَ لونُها) مثير أسلوبي يوثق لحظة الصدمة فمن الفرح الذي ارتسم على وجهها برؤيته قادماً، إلى التعبير الذي يقدم الحدث الأسلوبي والأساس في تغير الحال وتبدل الموقف، فالصورة اللونية جاءت ((ممتزجة بعاطفة الشاعر مما يؤدي إلى تخليصها من الجمود والثبات))[2].

وجاء تعبير (مِنْ بَعْدِ بَهْجَتِهِ فأقبلَ أحْمَرا)مبيناً أن دلالة التغير اللوني كانت نحو اللون الأحمر الذي يدلل على الاضطراب والارتباك والتحول من حال إلى حال، من حال البهجة إلى حال الغضب، والانطلاق إلى التوثيب في الوقت الذي سجل

١_ ديوان الافوه الاودي ضمن الطرائف الادبية، تحقيق د. محمد التونجي، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨: ١٤_ ١٥.

٢_ تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٥م: ٤٧٩.

ووثق هذا التحول في المشاهدة، فالصورة اللونية هنا تمثل ((وسيلة الشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسيّة))[١].

٣- الصورة اللمسية

حاسة اللمس من الحواس المهمة عند الإنسان، إذ تشترك مع الحواس الأخرى في تأدية الجوانب الوظيفية للإنسان، والنص الشعري في الموثبات اعتمد عليها في كثير من المواضع؛ لما لها من أثر في نقل الصورة والحالة، والتعبير عنها على وجه من الاتمام والكمال، سواء كانت الحالة تمثل نوعاً من الغضب أم الحزن أم ما يتعلق بهما، ((وحاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع ثم بسائر جسد اللامس، وتتجاوز لتصل إلى سائر الحواس))[٢].

من ذلك قول عمرة بنت الحباب توثب كليب على زوجها لبيد بن ضبة عامل ملوك كندة على قبائل ربيعة[٣]:

ما كُنتُ أَحْسِبُ والحوادِثُ جَـمَّةٌ إنَّا عبدُ الحـــــيِّ مِنْ غَسَّانِ
حَتَّى عَلَتني مِـــــنْ لبيدٍ لطمةٌ سُجرت لَهَا مِـنْ حَرِّها العَيْنانِ
إنْ تَرْضَ أسـرةُ تغلبِ ابنة وائلِ تِلكَ الـــــدَّنيَّةَ أو بَنُو شيبانِ
لا يبرحوا الـــــدهَّر الطويلَ أذلَّةً هُدْلَ الأَعـــــنَّةِ ضِد كُلِّ رِهَانِ

ويبدو أن النص قد لجأ إلى تصوير المشهد من منظار الصورة اللمسية بمثير أسلوبي، وأمدته بصور العدو وتفاصيله وطريقة تعامله معها، ولهذا يصف النص ويوثب عن طريق ما تحقق من مشاهد وأحداث، ورسم النص في صورته اللمسية يوماً من أيام عدم الاستقرار عند العرب في الجاهلية، كالترحال من جهة، والحرب من جهة أخرى.

١_ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٨.

٢_ شعر العميان الواقع والخيال والمعاني والصورة الفنية، نادر مصاروة، مراجعة: غالب عنابسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م: ٢٥١.

٣_النصرانية القسم الثاني: ١٥١_ ١٥٢.

وهذه الحرب لها أسبابها ومسوغاتها التي عززها النص بالاستناد الى حاسة اللمس، ففي تعبير (حَتَّى عَلَتني مِنْ لبيدٍ لطمةٌ)، قامت صورة المشهد على اللطمة التي وجهها لبيد لعمرة بن الحباب بعد أن فخرت عليه بكليب بن وائل، إذ جعلت نقطة التوثيب في المثير الأسلوبي لحظة اللمس العدواني، فاللمس ((حاسة مهمة في إدراك الجمال، فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين اطلاعنا عليه كالنعومة والرخاوة والملاسة))[١].

لذا كان المثير الأسلوبي القائم على الصورة الحسية ذا فعالية كبيرة في استنهاض الهمم، وقيام قبائل ربيعة بقتل عامل ملوك كندة، ردّاً على هذه الصورة التي رسمها النص، بكل المثيرات المتوافرة (إنْ ترْضَ أسرةُ تغلبِ ابنة وائلِ) و(لا يبرحوا الدهَّر الطويلَ أذلَّةً)، وكأن النص يستفز المتلقي حتى ينتظر النتائج، لاسيما أن العرب لا تسكت على العار وتحمي نسائها بالسيف والقوة، كيف وقد تعرضت هذه المرأة للضرب والاستنقاص من قبيلتها وأهلها.

من ذلك قول المهلهل بن ربيعة في توثيب النفس على أخذ الثأر راثياً كليباً بكل ما يزيد حزنه[٢]:

إنَّ في الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ شُجُوناً هَاجِساتٍ نكـــــأْنَ مِنْهُ الْجِرَاحَا

أَنْكـــــــرْتني حَلِيلتِي إذْ رأَتني كـاسِـــف اللَّونِ لا أُطيقُ المُزَاحَا

ويقدم النص إشارة أسلوبية في هذه الصورة اللمسية، التي مصدرها العاطفة والخيال، وهذه الإشارة جزء من النكبة التي حلت ببني تغلب بفقدان كليب بن ربيعة، فيخرج من اللمس المادي القائم على اليد وملامستها لكل شيء خارجي، إلى ملامسة النفس والوقوف على ما يزيد عذابها وألمها.

فكانت الإشارة الأسلوبية في بيان نوع الملامسة بتعبير (هَاجِساتٍ نكأْنَ مِنْهُ الْجِرَاحَا) التي كان سببها (إنَّ في الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ شُجُوناً)، إذ الشجون التي بالنفس تجاه أخيه هي من تلامس الجراح وتنكأها، وتجعل الرغبة في الثأر والانتقام تتجدد، فالملامسة روحية والعذاب روحي وليس مادي خارجي.

١_ شعر العميان الواقع والخيال والمعاني والصورة الفنية: ٢٥١.

٢_ ديوان المهلهل بن ربيعة: ٢٤.

ويمكن أن نقول: إن الإشارة الأسلوبية كانت دقيقة في الخروج من المادي إلى المعنوي والبقاء في حدوده حتى تكتمل الصورة وتكون منزهة عن النقص ومعبرة عن الحقيقة.

٤- الصورة السمعية

يعدّ الجانب الصوتي من الجوانب التي تغذي الصورة الشعرية، عن طريق حاسة السمع التي لا يستطيع أن يتحكم بها الإنسان أو يسيطر عليها، فهي تعمل بصورة تلقائية، إذ في النور والظلام يمكن لها العمل، لكن لا يمكن للصورة البصرية العمل إلا في وجود النور والضياء، وهذا من الاختلافات الوظيفية التي تؤثر في النص الشعري.

من ذلك قول المقعد الطائي موثباً على القتال وأخذ الثأر بوصفه جزءً من حياة العرب في الجاهلية[١]:

أخشية المـوتِ درُّ درُّكـــــــــمُ أعطيتمُ القــومَ فــوقَ ما سألوا

إنا لعمْرُ الإلهِ نأبـــــــى الذي قالوا وإنْ قومنا بهـــــا اقتتلوا

ونلحظ أن النص يتحول إلى العرض الأسلوبي بالاستناد الى الصورة السمعية، التي كانت مخاطبة بين صاحب التوثيب وقومه، لكن ما يدخل السمع يكون الاستحضارات الذهنية، التي يشير إليها النص في مشافهة القوم وسؤالهم عن الوقائع والأحداث والبطولات التي سجلت باسمهم وبأفعالهم.

ففي تعبير (أعطيتمُ القومَ فـوقَ ما سألوا)، يكون السؤال مشافهة بمعنى أن الجواب عن السؤال الصوتي المسموع كان بالأفعال وأخذ الثأر، وعليه فالصورة السمعية ((توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها عن طريق هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة

١_ حماسة البحتري، تحقيق د. محمد ابراهيم حور، احمد محمد عبيد، ابو ظبي للثقافة والتراث، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م: ٢٢.

الحواس الأخرى مع توظيف الإيقاع الشعري الداخلي والخارجي لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه))[1].

وكل ما يدخل إلى سمع الشاعر من أصوات من البيئة المحيطة به من ((سماع صوت الطيور وصرير الباب وتصفيق الرياح وغير ذلك من الأصوات الجميلة والحسنة... التي كان الصوت ظرفاً للمعاني بمعنى أن للصوت دلالة على المعنى أو دلالات مختلفة))[2].

من ذلك قول الحارث بن عباد في حرب البسوس بعد مقتل بجير إذ أخذ يوثب النفس والقوم[3]:

قدْ تجنبتُ وائـــلاً كي يفيقوا فأبـــــتْ تغلبُ عليّ اعتزالي

فأنابوا إلي كـــــي يقتلوني وأطاعوا مقـــــــالةَ الجُهّالِ

فتبرز هنا علامة أسلوبية قائمة على الصورة السمعية، ففي هذه العلامة يجعل منها النص منطلقاً للتوثيب، ومحور المعنى في الوقت نفسه، إذ تدور أجزاء النص في الدلالة المركزية، التي ثبتها النص بوصفها جزءً من العذر المقدم لمشاركة الحارث بن عباد في حرب البسوس بعد أن ظل سنين طويلة بعيداً عنا محايداً بين الخصوم.

ففي تعبير (قدْ تجنبتُ وائلاً) و(فأبتْ تغلبٌ) يمهد النص لدخول الصورة السمعية التي ستكون العلامة التي تبرز الفكرة من خلاله، فكان تعبير (وأطاعوا مقالةَ الجُهّالِ)، إذ الإطاعة كانت من تغلب لمن كان يرغب بمشاركة الحارث بن عباد بالحرب.

وقد يكون ذلك إشارة أسلوبية الى أن المقصود بالجهّال قومه بني بكر، الذين كانوا يتكلمون معه ويحرضونه على مساندتهم في الحرب، لكن من قدم لهم هذه الخدمة هم بني تغلب الذين سمعوا مطالبات بني بكر وسحبوا الحارث بن عباد إلى

١_ ديوان ابن الحداد، جمعه وشرحه وقدم له: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ٢٦٨_٢٦٩.

٢_ م.ن: ٢٠٦.

٣_ ديوان الحارث بن عباد: ١٩٣.

المعركة بطريقة لا يمكن التراجع عنها، وبهذه العلامة الأسلوبية كانت الصورة السمعية في سماع المناشدات والطلب بطريقة الكلام المباشر.

٥- الصورة الذوقية

تلجأ النصوص في بعض المواضع إلى الصورة الذوقية لنقل التجربة والصورة التي يكون عليها المشهد بصورة دقيقة، فتتكرر عندهم تعبيرات (شربت، وطعمت، وأذقت، والريق، والفم...)، كل هذه البنى النصية تحيل إلى طبيعة الحدث واللحظة الآنية التي مرّ بها صاحب النص الشعري.

ومن ذلك قول ابو أذينة اللخمي موثباً ابن عمه الأسود بن المنذر بن النعمان السائح عندما أراد عمه الاسود العفو عنه وهو بذلك في ابياته التوثيبيه يصده عن هذا العفو لقتل الأسرى من أمراء الغساسنة[١]:

وأسْقِ الكِلابَ غَداً من فِتيةٍ دَمُها عِنْدَ البـــــريةِ تَستَشفى بـه الكَلَبَا

السبعُ سبعٌ وإنْ كَلَّاْ مخـــــالِبُهُ والكلبُ كلبٌ وإنْ طـــــوقتُهُ ذَهَبَا

ومن الملاحظ على هذه البينة النصيّة أن الصورة الذوقية قد ارتبطت بالاستشراف الزمني، إذ جاء تعبير (وأسْقِ الكِلابَ غَداً من فِتيةٍ دَمُها) ليقدم الثيمة الأسلوبية القائمة على إذاقة العدو في قابل الأيام ما تشيب له الرؤوس ويحقق للنفس انتقامها، وهذه الإذاقة تكون لها نتيجة أسلوبية قائمة على تبعات الإذاقة ونوع الانتقام الذي تنتظره النفس.

فجاء تعبير (تَستَشفى بـه الكَلَبَا) إذ تكون هذه الإذاقة شفاءً للقلوب من الهزيمة الأولى، وبهذا يقدم النص الصورة الذوقية بثياب المنقذ والمخلص والمحقق لراحة الثأر، التي ترضي النفس وترشدها إلى طريق الخلاص من تأنيب الضمير والندم على الهزيمة الأولى.

١_ بائية بني غسان ضمن مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٢٨ لسنة ١٩٨٠: ٥٠٥_ ٥١١.

الخاتمة

بعد الانتهاء من موضوع الرسالة لابد من الإشارة إلى أبرز النتائج التي توصلت إليها:

١. يشكل الجناس عنصرا فعالا في ميدان نصوص التوثيب اذ يرتبط بالجمال اللفظي و الجمال المعنوي.

٢. برز في شعر الموثبات الاعتماد على الأوزان بوصفها منبهات أسلوبية تحتاج إلى نفس طويل يسرد النص فيه أسباب التوثيب والتحريض على القتال بدءاً من اللحظات الأولى حتى خوض المعارك واستحصال النتائج، فكان اللجوء إلى بحور الطويل والكامل والبسيط وغيرها من البحور الثقيلة لدعم فكرة التوثيب.

٣. لم تكن القافية منفصلة عن دعم موضوع الموثبات إذ برزت القوافي المكسورة التي ترتبط بمعاني التحريض بوصفها إشارات أسلوبية داخل النص، لاسيما في رغبة النص تحويل التراجع والضعف إلى تقدم وانتصار، فكان ائتلاف الوزن مع القافية واضحاً في دعم موضوع التوثيب أسلوبياً وكان أغلب حركات القافية الكسرة تعبيرا لحالة الأنكسار النفسي.

٤. ارتبط شعر الموثبات بصورة كبير بأساليب الطلب كونها علامات أسلوبية؛ لأن النص يطلب من المتلقي الاستنفار وتلبية الدعوة بصورة مباشرة والنهوض للقتال، فتكون أساليب الطلب أداته مثل: الاستفهام، والنداء، والرجاء، والأمر.

٥. كانت فاعلية الجمل في شعر الموثبات كثيرة إلى جانب مثيراتها الأسلوبية، إذ برزت الجمل الشرطية التي ترتبط مع التحريض في قيامها على الموازنات اللغوية، إذ تحقق الرفعة يرتبط بتحقق القتال، وتحقق النصر يرتبط بتحقق الثبات، وكذا برزت الجمل المنفية لتعزز معاني رفض السكوت على الذل والضعف.

٦. يتميز شعر الموثبات بانتمائه إلى حقول دلالية متعددة كان السبب فيها الألفاظ الجزلة التي تنوعت واختلفت بحسب سياق التوثيب المطلوب، لتكون الضربات الأسلوبية التي يحتاجها النص.

٧. شكلَ حقل أيام العرب مادة غزيرة في نصوص التوثيب؛ لما له من تأثير أسلوبي كبير في المتلقي، إذ يتعرض النص لهذه الأيام بكثرة رغبة منهم في السير على خطاهم مثل يوم خزاز، ويوم ذي قار، ويوم الكلاب الأول والثاني وغيرها.

٨. كان حقل المرأة من الحقول الأشد تأثيراً في الدلالة التوثيبية؛ لما للمرأة من أهمية في حياة العربي فهي الشاعرة من جهة، وهي من تحفز المقاتل وتمدّه بكل ما يحتاجه من جهة أخرى، فكان التأثير الأسلوبي للمرأة كبيراً من جهة أنها المحفز والمساند للرجل في حروبه وانتصاراته.

٩. كان حقل الخيل الدلالي منبثق من قيمة الخيل وأهميتها عند العرب، فقد سجلت حضورها في نصوص الموثبات لتكون الأساس الأسلوبي؛ إذ كانت من أدوات التحريض، فهو يذكر تأثيرها في المعركة وحركتها وألوانها وسرعتها، فكان اللجوء إلى ذكرها وإرسال المشاعر والعواطف عن طريقها هو المؤثر الأسلوبي المطلوب.

١٠. كان حقل الطبيعة مهماً في نص الموثبات بوصفه علامة أسلوبية، لما له من أثر في توثيق أسماء الأماكن المختلفة التي يُذكرها النص أحياناً، ويعبر عن الذي سيحدث بها أحياناً أخرى، فضلاً عن أهمية ذكر الجبال والأودية التي حدثت فيه كثير من الأيام، ودعوة الناس إلى اعادة تلك الأيام والسير على خطاها.

١١. شكلَ الزمان أهمية في نصوص الموثبات فهو القيمة الأسلوبية التي ثبتت المعنى، إذ يوثق النص اللحظة التي ولدت بها الأشعار، ويصف اللحظة التي يستمع بها المتلقي، ويجعل من الانفعال تجاه هذه الأشعار وسيلته لتحقيق الغاية وهو القتال والاستبسال وموافقة النص على ما يحدده من معنى.

١٢. كانت الصور الحسية أساسية في نص الموثبات فهي ثيمة أسلوبية، إذ الصورة البصرية تقوم على المشاهدة وكذا الصور الحسية الأخرى التي أثرت في المعنى التحريضي، لاسيما في الشفرات الأسلوبية التي انطوت تحتها، إذ الصورة الذوقية لها مغزى وكذا مع الصورة السمعية واللونية وغيرها.

المصادر والمراجع

القران الكريم.

أولا: الكتب.

- اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محمد عيَّاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥م.
- اتجاهات الشعر الاندلسي الى نهاية القرن الثالث الهجري، نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- الاتقان، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، الدار القومي للتأليف والنشر، مصر، ط٣، ١٩٥١م.
- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة ، د.ط ، د. ت.
- الأساليب الإنشائية في النحو العربي، محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م.
- أساليب بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات في الكويت، ١٩٨٠م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط١، ١٩٩١م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومناقشة-، عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٦م.
- الاسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، منشورات باجي مختار، (د. ط) (د. ت).
- أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبدالله حمد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

- الاسلوبية الرؤية والتطبيق، د. يوسف ابو العدوس، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م ـ ١٤٢٧هـ.
- الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، أيوب جرجيس العطية، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٤م.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- أصول اللغة العربية بين الثنائية والثلاثية، توفيق محمد شاهين، ط٢، ١٤١٨هـ.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٧٢م.
- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ٢٠٠٢م.
- الاعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة عشرة، مايو ٢٠٠٢م.
- الاغاني، أبو الفرج الاصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ.
- الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، الهمداني، تحقيق محمد الدين الخطيب، القاهرة، المطبعة السلفية.
- امالي القالي، أبو علي القالي، دار الكتب المصرية، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦، ط٢.
- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م.
- الأنوار في محاسن الأشعار، أبو الحسن علي بن محمد بن المطهر العدوي، تحقيق العزاوي، العراق منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٦.

- الانوار ومحاسن الاشعار، الشمشاطي تحقيق د. محمد يوسف، ط، الكويت ١٩٧٨م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين القزويني الشافعي (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: جماعة من علماء الأزهر الشريف، مكتبة الأزهر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ترمانيتي خلود، مخطوطة جامعة حلب، اشراف الدكتور أحمد زياد محبك: ٢٠٠٤م.
- البديع في نقد الشعر، أبو المظفر مؤيد الدولة مجد الدين إسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني الكلبي الشيرازي (ت٥٨٤هـ) إسامة ابن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مراجعة الاستاذ: إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٩٠م.
- البديع، عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم العباسي (ت٢٩٦هـ)، تحقيق: اغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- بلاغات النساء، أبو الفضل أحمد بن ابي طاهر بن طيفور، القاهرة، ١٣٢٦هـ ـ ١٩٠٨م.
- البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الاندلس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتعليق وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
- البنية التركيبية للحدث اللساني، ابن عيسى عبد الحليم، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٤م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

- بيان اعجاز القرآن، الخطابي، تحقيق، محمد خلف الله، دار المعارف مطبعة مصر ط٣.
- بيان الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، المجمع العلمي العراقي، العراق، بغداد، ١٩٨٧م.
- البيان والتبيين، الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م.
- التبيان في البيان، شرف الدين الحسين بن محمد عبد الله الطيبي ابن الزملكاني (ت٧٢٧هـ)، تحقيق: الدكتور توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله، الكويت، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ)، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٣م.
- تحليل الخطاب، براون ويول، ترجمة: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٨م.
- التراكيب النحوية ودلالاتها في المفضليات، منصوري ميلود، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٥م.
- التعبير والأسلوب، علي جواد الطاهر، وقحطان رشيد، وجلال الخياط، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٠م.
- التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ)، تحقيق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م.
- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، لبنان، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.

- التلخيص في علوم البلاغة العربية، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب (ت٦٨٢هـ)، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٠٤م.
- التوليد الدلالي دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدولية، حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- الجذور والأنساغ دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.
- جمهرة اللغة ابو بكر الازدي، تحقيق رمزي منير، بيروت، ط١، د.ت.
- جوهر الكنز، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، مكتبة الاسكندرية، مصر(د .ط) .(د. ت).
- حرب البسوس، علي أحمد باكثير، مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة ط١، (د . ت).
- حرب بني شيبان مع كسرى انو شروان، صدر الدين محمد بن اسحاق القونوي مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٨٨٨.
- حُسن التوسل في صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة بغداد، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسين المظفر الحاتمي (أبو علي) (ت٣٨٨هـ)، تحقيق: جعفر الكناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٧٩م.
- حماسة البحتري، تحقيق د. محمد إبراهيم حور، أحمد محمد عبيد، أبو ظبي للثقافة والتراث، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م.
- الحواسية في الأشعار الأندلسية، يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، طرابلس، ٢٠٠٣م.

- الحيوان، عمرو بن عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ت).
- خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي بن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
- خزانة الادب ولب الالباب، عبد القادر بن عمر البغدادي لسان العرب على شواهد الكافية (ت ١٠٩٣هـ).
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١، (د.ت).
- الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، (د. ت).
- الخطاب الشعري – التكوين والتنوع –، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.
- الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م.
- الخنساء في مرآة عصرها بحث ونقد وتحقيق في حياتها وعصرها وشعرها، القاضي إسماعيل، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٢م.
- دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، إيمان محمد أمين الكيلاني، دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٨م.
- الدلالة الصوتية في اللغة العربية، صالح سليم عبد القادر الفاخوري، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (د. ت).
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- ديوان ابن الحداد، جمعه وشرحه وقدم له: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

- ديوان ابن شرف القيرواني، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط١.
- ديوان الاعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد فوزي، مكتبة الاداب، ط١ (د.ت).
- ديوان الاعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية بمصر، ١٩٥١ م.
- ديوان الافوه الاودي ضمن الطرائف الادبية، تحقيق د. محمد التونجي، دار صادر للطباعة والنشر، ط١ ، ١٩٩٨.
- ديوان الحارث بن عباد، جمعه وحققه: أنس عبد الهادي أبو هلال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.
- ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط٢، (د. ت).
- ديوان المتلمس الضبعي، المتلمس الضبعي، تحقيق محمد التونجي، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٠م.
- ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، ط١، ١٩٩٥.
- ديوان أوس بن حجر، أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت، ١٤٠٠ ـ ١٩٨٠.
- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد بركات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م.
- ديوان طرفة، طرفة بن العبد، تحقيق مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، ط٣، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.
- ديوان عدي بن زيد، تحقيق وجمع محمد جبار، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م.
- ديوان علقمة الفحل علقمة بن عبدة الفحل، المطبعة المحمودية بالقاهرة، ط١، ١٣٥٣هـ . ١٩٣٥م.

- ديوان كعب بن زهير، كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، ١٤١٧ ـ ١٩٩٧.
- ديوان لبيد، لبيد بن ربيعة، دار المعرفة، ط١، ١٤٢٥ هـ ـ ٢٠٠٤م.
- ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، تحقيق: خليل ابراهيم العطية، بغداد، ١٩٧٠.
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٣م.
- رياض الأدب في مراثي شواعر العرب، لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧.
- زهر الادب، ابي اسحاق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط٥، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م.
- السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط١، ١٩٩٨م.
- شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام جمعه ورتبه ووقف على طبعه بشر يموت، المطبعه الوطنية، بيروت، المكتبة الاهلية، الطبعة الاولى، ١٣٥٣هـ ـ ١٩٣٤م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق: غريد الشيخ، ط١.
- شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت).
- شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠١٠م.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م، ط٣.
- شعر العميان الواقع والخيال والمعاني والصورة الفنية، نادر مصاروة، مراجعة: غالب عنابسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، رجاء عيد، دار الثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٧٥م.
- شعراء النصرانية، قسم الثاني، شيخو لويس، مطبعة الاباء المرسلين اليسوعيين، ١٩٨٠.
- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ١٩٩٥م.
- الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري، دار المعارف، ط٢، (١٤٠٤هـ-١٩٨٤).
- الصبح المنير في شعر أبي بصير، ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، اسبانيا، مطبعة اذلف هلز، هوسين، ط١، ١٩٢٧م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق: بديع إميل يعقوب، ومحمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١.
- الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٩٩م.
- الصورة الشعرية للنقد العربي الحديث، بشرى موسى الصالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط١، ١٩٩٤م.
- الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط١، ١٣٩٠هـ- ١٩٧٠م.
- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة اليمني العلوي، القاهرة، د. ط، ١٣٣٢هـ - ١٩١٤م.

- طوق الحمامة في الألف والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٨م.
- عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد طالب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.
- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٣م.
- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
- علم المعاني في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط١، د. ت.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.
- العين في الشعر العربي، علي شلق، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
- الفروسية في الشعر العربي، نوري حمودي القيسي، دار التضامن، بغداد، ط١، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧.
- في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩١م.
- في بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زائد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م.
- قانون البلاغة، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، مطبوع في رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٧٤هـ- ١٩٥٤م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠م.
- القصيدة المغناة في الشعر العربي، دراسة فنية أسلوبية، د. أحمد فرحات، نادي أبها الأدبي. المملكة العربية السعودية بالاشتراك مع مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨م.
- الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين أبن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران حميد خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
- اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، أحمد مقبل محمد المنصوري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م.
- مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد الحوفي، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، (د.ت).

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.
- مسائل في الابداع والتصور، جمال عبد الملك، دار الطباعة، جامعة الخرطوم دار التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٧٢.
- المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، مصر، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٩م.
- المصباح في المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٤١هـ.
- معاني القرآن، الفراء، تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٦.
- معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي شهاب الدين، دار صادر، ١٣٩٧ ـ ١٩٩٣.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط١، ١٩٨٣م.
- المعجم المفصل في النحو العربي، عزيزة فوال بابستي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م، ط١.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، وحامد عبد القادر، وأحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، ٢٠٠٤م.
- المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
- المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ)، مطبعة القاهرة، ١٣٥٦هـ- ١٩٣٧م.

- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط٣، ١٩٨٣م.
- مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- مقدمة لدراسة علم اللغة، حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٧م.
- المنمق في أخبار قريش محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو الهاشمي، تحقيق خورشيد أحمد فاروق، عالم الكتب، بيروت، ط ١، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، صنعه: أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب أبن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- الموازنات الصوتية، محمد العميري، دار افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.
- المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الامدي، تحقيق كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١ هـ_ ١٩١٩م.
- موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، (د. ط).
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط٣، د. ت.
- نسب الخيل في الجاهلية والإسلام، ابن الكلبي، تحقيق: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٣م.
- النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، تحقيق: تمام حسان، عالم الكتب، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

- نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل بن يحيى أبو علي العلوي الحسيني العراقي (ت٦٥٦هـ)، تحقيق: نهى عارف الحسن، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، حميدة مصطفى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- النقائض محمد بن المثنى التميمي، تحقيق خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية ١٤١٩ـ ١٩٩٨.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ.
- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، وعمر يحيى، دمشق، ط٢، ١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.

ثانيا: الدوريات.

- اسم المفعول في العربية، بحث هديل عادل عبد، اشراف: د. عبد الكاظم جبر، جامعة القادسية، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م.
- الاشعار الموثبات في الجاهلية، نوري حمودي القيسي، مجلة الاقلام مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الثقافة والارشاد، بغداد، ج٤، رجب ١٣٨٤هـ كانون الاول ١٩٦٤م.
- أنماط الصورة الشعرية في المريّة، أنوار مجيد سرحان السوداني، وعبود توفيق عبود، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ملحق ع١١٦ ، ٢٠١٦.
- الايجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والاسلام، د. علي الشعيبي، ٢٠٠٢م، (د.ت).(د.ن) .
- بائية بني غسان، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع٢٨،١٩٨٠م.
- التماسك النصي في رسالة الأمام علي (عليه السلام) لمالك الأشتر (العطف والضمير انموذجا)، د. مازن داود سالم الربيعي، د. راسم أحمد عبيس الجرياوي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع٣٥، ٢٠١٧.

- شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.
- شعر بشامة بن الغدير ضمن مجلة المورد عدد ١ لسنة ١٩٧٧.
- الضمير ودوره في إثارة انتباه السامع، عصام عبد الله محمد، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية اللغات، مجلد١٥، ع٤، سنة ٢٠١٤ .
- المثالية في شعر الرثاء الجاهلي دراسة و تحليل، م. م. صدام علي صالح، أ. د. نصرة أحميد جدوع، مجلة جامعة الانبار للغات والاداب العدد ٢٧، السنه التاسعة، ٢٠١٨.
- منهى الطلب_ السفر الخامس_ ضمن مجلة المورد_ المجلد الثامن العدد الثالث لسنة ١٩٧٩.

ثالثا: الرسائل والاطاريح الجامعية.

- أساليب الانشاء الطلبي في شعر جرير -دراسة بلاغية نقدية-، عوض بن ابراهيم بن خليفة العتري، جامعة الإمام بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠- ١٤٣١هـ: رسالة ماجستير.
- أسلوب النداء وجماليته عند النّحاة والبلاغيين، عادل نعامة، سوريا، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، رسالة ماجستير.
- الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، أحمد محمد ويس، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م.
- التماسك النصي بين النظرية والتطبيق سورة الحجر انموذجاً، فطومة الحمادي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير، سبكرة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٤م.
- شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، إعداد: صالح بن عبدالله، إشراف: حمد بن عبد العزيز السويلم، جامعة القصيم، السعودية، ١٤٣٩هـ- ٢٠١٨م.
- شعر الثأر عند شاعرات العصر الجاهلي رسالة ماجستير، كلية الاداب واللغات، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١٥م . ١٤٣٦هـ.

- شعر المرأة في الحرب والتوثيب حتى نهاية العصر الراشدي ، فوزيه كريم واراني، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة الانبار، ٢٠٠٦م.
- شعرية التحريض بين الجاهلية والإسلام، بن إدريس عمر، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٥-٢٠١٦م.
- الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، جمع وتحقيق ودراسة محمد فتاح عبد الجباوي، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد ١٩٨١.