الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الـرّثـاء بين الـمهلهل والـخـنسـاء

دراسة أسلوبية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دّكتوراه علوم في اللّغـة العربية و آدابها

تخصّص : بلاغة و أسلوبية

إعداد الطّـــالب :

بجّاج محمد

إشـــــــــــراف:

أ.د/بلقاسم مالكية

أعضـــاء لجنـــة المنـاقشـــــة :

أ.د/هـاجـر مدقـن أستاذ التّـعليـم العالـي جامعة قاصدي مرباح ورقلـــة	رئـــــيسـاً
أ.د/ بلقاسـم مالكـية أستاذ التعليم العالـي جامعة قاصدي مرباح ورقلـــة	مقـــــــرّرا
د/نجلاء نجاحي أستـاذ محـاضـــــــر جامعة قاصدي مرباح ورقلـة	منـــاقشـــاً
د/حمزة قريرة أسـتـــاذ محـــاضـــر جامعة قاصدي مرباح ورقلـة	منـــاقشـــاً
أ.د/ بشيـر مولاي لخـضـر أستاذ التّعليم العالي جـامعـــة غـــردايـــة	منـــاقشـــاً
أ.د/ بلقاسم غزيل أستاذ التّعليم العـــالـــــي جـامعـــة غـــردايـــة	منـــاقشـــاً

السّنـــــة الجـــامعية : 2018 – 2019 / 1439 – 1440هـ

بسم الله الرحمان الرّحيم

مقــدّمـــة

يذهب النقّاد إلى أنّ المقياس الحقيقي الذي يتأسّس عليه القول الشّعري هو التجربة الشّعرية و مكوّناتها؛ فالشّاعر لا يُبدع من فراغ وعدم، بل لا بدّ من مُثيرات تثير فيه عزيمة النّظم، وهذا القول يَصدُق إذا كانت الانطلاقة في إنشاء قصيدة تنهض تحت وطأة مبدأ الصّناعة، فكيف بها إذا كانت تُحيل على واقعٍ معيش صادق.

إنّ موضوع الإبداع له محدّدات على أرضية الواقع، لأنّ المعاني مثلما يرى حازم القرطاجنّي تتحصّل في الأذهان من الأمور الموجودة في العيان، و يرى بأنّ هناك محفّزات ومحرّكات تحرّك قرائح الشُّعراء ويذكر أنّ من أراد جودة التصرّف في المعاني و حُسن المذهب في اجتلابها، الحذق بتأليف بعضها إلى بعض، وأن يعرف بأنّ للشّعراء أغراضاً أوّلاً باعثة على القول الشّعري، وهي أمورٌ تحدثُ عنها تأثّرات وانفعالات للنّفوس، ولكون تلك الأمور ممّا يُناسبها و يبسطها أو يُنافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط و القبض والمُناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين...

إنّ مدار الكلام هنا هو المرسل وما تجتاحه من مؤثّرات نفسية؛ فالعواطف كالخوف و الرّجاء و الرّضى و الغضب أنواعٌ تدخل تحتها أنواعٌ كالمدح والنّسيب والرّثاء.

و مهما يكن فإنّ المعيار الذي يُحتكم إليه في النّظم يعود إلى مبدأ اللّذّة و الألم، و من هذا المبدأ أيضاً تتأسّس الدّلالة الشّعرية ؛ إذ تتأرجح الأجناس الشّعرية بينها، و عليها يُبنى المثلّث العلامي في الخطاب الشّعري مثلما يرى ريتشاردز وأوجدن.

بيدَ أنّنا إذا نظرنا إلى الشّعر من زاوية الأغراض و الموضوعات فههنا رؤيا أخرى تتصل بسياقين؛ سياق تاريخي، و الآخر نصّي بنيوي محض، ولنركز على موضوع بحثنا هذا الذي يهدف إلى الرّثاء، فهو تاريخياً من أقدم القوالب الشعرية التي تناولها الشّعراء، ويُمكن أن يُنظر إلى هذا الغرض بعيداً عن المقولات النّقدية التي نظرت إلى الشّعر على أساس أنّه صناعة و حرفة و خاصّة

في العصور التي عقبت الجاهلية و صدر الإسلام، و لأنّه يتأسّس على تجربة ذاتية عنيفة تتجلّى فيها النزعة الانسانية في أرقى مستوياتها؛ فإنّه يميل إلى العفوية و ينطلق من عاطفة صادقة، و علّته في ذلك أنّه يحمل في ثنايا تعابيره كلّ مظاهر التفجّع و الأسى الذي يملأ القلوب إلى جانب استعظام الميّت.

فعلى هذا الأساس يأتي هذا البحث ليتناول غرض الرّثاء، ويُعتبر هذا الموضوع –بالنسبة لنا– رغبة جامحة، وليدةَ سنواتٍ ظلّت تلحّ وتصرّ على الالتفات إليها والاهتمام بها، إلى أن انبعثت وبرزت للعلن؛ إلاّ أنّها في حقيقة الأمر لم تأتِ من فراغ بل غذّتها وسقتها قراءات متكرِّرة لشعر الخنساء والولع بشخصية المهلهل، وعليه فالأمر كان معدّاً سلفا كمُيولٍ نفسيٍّ لشعر الرّثاء، الأمر الذي جعل منه في الأخير اختياراً لا مناص منه.

اخترنا العصر الجاهلي ليكون نموذجا لبحثنا هذا، كما أنّنا اتخذنا من الخنساء و المهلهل عيّنة للدّراسة و ذلك من باب الموازنة بين تجربتين شعريتين متماثلتين إلى أبعد حدّ.

إنّ التجربة النفسية للشّاعر في الرثاء هي الطّعم الذي يصطاد القارئ بكلِّ يُسر وسهولة ويرجع ذلك في الأساس إلى سبب رئيسي يتمثّل في صدق العاطفة والبعد عن التصنّع والزّيف. والقارئ المعني هنا ليس القارئ الأكاديمي أو القارئ النّاقد، وإنّما القارئ العفوي البريء؛ ذلك القارئ الذوّاق. وهذه الحميمية هي التي أوقعتنا في حبّ شعر الرّثاء جازمين أنّ هذا الشّعر يستحقّ التقدير ، فهو شعر مفعم بالعفوية والتلقائية، صادرٌ عن نفس اكتوت بجرحٍ يصعب التئامه بسبب فقد عزيزٍ أو أخٍ أو حبيب...

أما فيما يخصّ مضمون الرّثاء، فالنقّاد منذ القديم نبّهوا إلى المشاركة الوجدانية بين المرثي و ما كان يتّصل به، الأمر الذي جعلهم يلزمون الشاعر اختيار التعابير التي تليق بمقامه، و ما يصح أن يقوله فقد رأوا أنه ليس من إصابة المعنى أن يُقال في شيءٍ تركه الميّت أنّه يبكي عليه لأن من ذلك ما إن قيل : بكى عليه لَكان سيّئة وعيباً لاحقين به، فمن ذلك مثلاً إن قال قائلٌ في ميّتٍ :

بكتك الخيل إذ لم تجد لها فارساً مثلك، كان مُخطئاً لأنّ ما من شأن ما كان يوصف في حياته بكاه إيّاه أن يذكر اغتباطه بموته، وما كان يوصف بالإحسان إليه أن يَذكر اغتمامه بوفاته.

إنّ الرثاء غرض رئيسي في الشعر العربي ضاربٌ في عمق الزّمن، ويُعتبر من أهمّ القوالب التي تترجم التجربة الشعرية لدى الشعراء وصدق عواطفهم وأحاسيسهم، ويمكن أن نلمس ذلك عبر نماذج عديدة في مسار تاريخ الشعر العربي.

إنّ المُعوّل عليه من خلال طرحنا السّابق هو دراسة شعر الرّثاء في العصر الجاهلي وفق آلية نقدية معاصرة تتموقع تحت لواء منهج من أهم المناهج النّقدية الحديثة و هو المنهج الأسلوبي.

هذا البحث هو أطروحة دكتوراه، و هو تكملة لصنوه السّابق في شهادة الماجستير المعنون بـ: البنيات الأسلوبية في شعر الخنساء، و نحن نسعى لتوسيع مجال الدّراسة لتطال نصّين تكاد تجمعهما أنساق ثقافية واحدة جعلت منهما تجربتين خالدتين و طالما حضيتا بترحيب لدى القارئ، فالأول يتمثل في شعر المهلهل عُدي بن زيد، أما الثاني فهو شعر الخنساء.

إنّ دراسة الخطاب الشعري في ظلّ الموازنة يفترض مسبقاً توفر الشروط الضرورية التي تجعل اختياره أمراً مبرّراً لهده الموازنة.

وهنا يطرح حازم القرطاجنّي طرُقاً مُثلى للمفاضلة بين أساليب الشّعراء، و ذلك حين يضع ثلاث قيود موضوعية لا تدخل في بنية الخطاب الشعري دلالياً، وإنّما تتصل بالوضع الخطابي بكلّ أشكاله فحصر وجودها في (اختلاف الأزمنة و الأحوال المهيمنة لقول الشّعر و الباعثة عليه)

وبُمكن إعادة صياغة مقولة حازم بأسلوبٍ خاص يتوافق و ينسجم مع الذّوق الاصطلاحي المُعاصر في حقل الشّعريات لتتسع القيود فتصير أربعة هي : الفضاء المكاني، الفضاء الزّماني، قدرة الشّاعر على التعامل مع أنماط الشّعر، و العامل البيئي

إنّ السّياق الخارجي لنصَّيْ الشّاعرين مثلما يتَّضح يوفر كلّ الإمكانات لتأسيس هذا البحث و الغوص في أعماقه، فالشّاعران ينتميان إلى بيئة واحدة سواء؛ زمانياً أو مكانياً، بل الأمر يصل إلى

الدّقّة المتناهية، حين تتيح مصادر تاريخ الأدب للقارئ كل المعطيات التي تتصل بالمُهلهل و الخنساء فكلاهما ينطلق من تجربة مشابهة للآخر؛ إذ يذهب الرواة إلى أنّ مهلهلاً فُجِع بمقتلِ أخيه كُليب، الأمر الذي فجّر قريحته الشعرية و مكّنه من أن يضمّ اسمه إلى قائمة الشّعراء الذين يُشهد لهم بالأولية و السّبق في ميدان الشّعر.

ولا تنأى تجربة الخنساء عن تجربة المُهلهل من حيث المُعطى فهي الأخرى ترقى إلى سماء الشعر عبر مرثياتها لأخيها صخر؛ حين كان مقتل صخر بالنّسبة لها حدثاً ملأ عليها حياتها حزناً وأسدل عليها ستاراً قاتماً انعكس في قصائدها وحجزت لها فضاءً عريضاً هي الأخرى في أوساط جمهور القرّاء، ليس من السّهل أن تُنافسها قصائد أخرى، بل هناك مِن النقّاد من يفضّلها على العديد من الشّعراء الرّجال.

لهذا البحث مبرّرات، فهو لم يكن ليأتي بمحض الصّدفة، بل لأسباب عدة منها:

- صدق العاطفة والبعد عن التكلّف بالنسبة للشّاعرين.
- أنّ كلاً منهما ينطلق من مثير مشترك وحافز واحد يجمعهما.
- البحث عن تجليّات المقولات الأسلوبية في العمل الإبداعي.
- حاجة المكتبة إلى الجانب التّطبيقي في الدراسة الأسلوبية.

والبحث مرّةً أخرى يسعى للكشف عن البُنى النصّية الماثلة في شعر كلّ من المُهلهل و الخنساء و ذلك عبر تحليل الخطاب الشعري لديهما، و وفق رؤية أدق :البحث عن الفروقات التي يُمكن أن تُميّز كلّ نص عن الآخر و بالتالي كل أسلوب عن الآخر، وعليه فهو دراسة تهدف للإجابة عن التّساؤلات الآتية :

2 – ما نقاط الالتقاء بين الخطاب الشعري عند الخنساء والخطاب الشعري عند المهلهل؟

2– انطلاقاً من الموازنة و المقارنة بين الشّاعرين: كيف تتشكل البنيات النصية :

- البنية الموضوعاتية –البنية الإيقاعية – البنية التركيبية – بنية الصّورة.....؟

3 – ما الفرق بين شعرية المرأة و شعرية الرّجل؟

4 – هل الأسلوب يخضع لسلطة اللّغة فقط؟

إنّ الإجابة عن هذه التساؤلات تتحقّق بقراءة النّصّ قراءة أسلوبية بحتة بعيداً عن التعالق بين المناهج .

جاء هذا البحث في مقدمة أربعة فصول و خاتمة و ذلك كالآتي:

1 – **البنيــة الموضوعاتية** : حاولنا أن نستكشف البنية الموضوعاتية في الدّوانين وفق ما تدين به الأسلوبية، فوقفنا على موضوعات الرثاء لدى الشاعرين، و الأسلوب الذي بنيت به، وكان الهدف من البنية الموضوعاتية هو الكشف عن الرّؤية التي يعكسها بناء الموضوع و نسيجه و علاقة المواضيع فيما بينها.

2 – **البنية الإيقاعية :** وقد وسم هذا الفصل و هو فصل تعّرض للأوزان التي نظمت فيها القصائد و القافية، و هذان العنصرين شكلا عصب الإيقاع الخارجي، في حين كان للإيقاع الداخلي مشهد آخر تمثل في المظاهر الصّوتية التي يمكن يُشار إليها على أنّها ملمح أسلوبي خاص.

3 – **البنية التّركيبية** : و هو فصلٌ تضمّن الإجراءات الأسلوبية التي طالت التراكيب والجمل، وكلّ ما من شأنه أن يعدّ انزياحاً، كالتقديم و التّأخير و الحذف و الذكر، كما تناول هذا الفصل البعد التداولي الذي تجلّى في أسلوب الخبر و أغراضه، و الأسلوب الإنشائي و أغراضه، و مقام الخطاب فيهما، كما لم يغفل البحث البنية الكبرى المتمثلة في النص متجاوزاً الجملة والبيت أو القطعة و قد تقصينا فيها العرى التي تربط أجزاء النص، مثل مظاهر الاتساق و الانسجام، ناظرين إليها من جانب أسلوبي.

4 – **بنية الصّورة:** و قد تناولنا فيه الصورة الشعرية من حيث بناؤها و وظيفتها في إنتاج الدلالة و علاقتها بالسياق الذي وردت فيه، و كنّا قد ركزنا على مفاهيم عدّة ضمن الصورة، فأشرنا إلى مفهوم المحاكاة و طريقة التناغم مع العالم الأنتروبولوجي الذي قد يعدّ واحداً من أهم العوالم التي تؤسس

الصورة و الذي يحيل القارئ على مصادرها دون إهمال العلاقة بينهما، ثم تطرّقنا إلى أنواعها مثل : الصورة الكلّية، و الصورة المتنامية، و الصّورة الممتدّة.

إنّ هذا البحث لا يدّعي لنفسه الصورة المثالية بقدر ما يسعى إلى إضافة لبنة لصرح القراءة الذي ساهمت فيه محاولات عدّة تناولت الخطاب الشعري لدى كلّ من المهلهل والخنساء.

اعتمدنا في دراستنا على المقاربة الأسلوبية و ذلك كالآتي :

أ- **الأسلوبية البنيوية:** التي من أعلامها (ميشال ريفاتير) الذي ركّز على المتلقّي أهمية القراءة في كتابه (محاولات في الأسلوبية البنيوية) فقد كان يرى أنّ الأسلوب ماثل في النصّ كبنية شكلية ترسم بها أفعال الكاتب وتستدعي المقاربات اللسانية ومن أبرز النقاط التي ترتكز عليها هذه المدرسة ما يلي:

-تنطلق من مبدأ أنّ الأسلوبية تتطلب القارئ النموذجي والسياق الذي يفاجئه.
-الانزياح قائم على أساس السياق، وليس على أساس المعيار اللساني.
-لا يمكن إنكار أيّ قيمة أسلوبية لبنية من النص مهما كانت بسيطة.
-الإحصاء يعطل دور المحلل الأسلوبي، ولا يعد التواتر في الكلمات مقياسا أو سمة أسلوبية.
-القيام بعملية الانتخاب أو الاختيار في أثناء التحليل الأسلوبي لجمع العناصر ذوات السمات الأسلوبية.

ب - الأسلوبية النفسية (الفردية):

مؤسّس هذه المدرسة العالم النمساوي (ليو سبتزر) وتلميذه العالم اللغوي الألماني (كارل فوسلير) ساعدت أبحاثه في بلورة الاتجاه النفساني في البحث الأدبي وأهم ما يميز بحوث هذه المدرسة ما يلي:

-تنطلق هذه الأسلوبية من نتاج وإبداع الفرد وليس من الجماعة ومن اللغة الفردية الأدبية وليس من اللغة الجماعية.

-تتجاوز البحث في أوجه التراكيب اللغوي ووظائفه في النسيج اللغوي إلى العلل والأسباب الفردية.

–المنهج النفساني ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة يسقطها الناقد على النص.

–الإنتاج الأدبي عمل متكامل، والبحث ينصب في الالتحام الداخلي في نفس وروح الكاتب.

–تحكيم الحدس في البحث عن محور العمل الأدبي، وهذا الحدس يستند إلى الموهبة والتجربة.

–الإيمان بالتحول اللفظي اليومي المستمر، والمعبر عن مقاصد المتكلم.

–رصد مواقع ووقائع الكلام واكتشاف الانحراف الفردي والأسلوب الخاص.

–الانزياح أو العدول ظاهرة انتقالية بين النصوص.

الدراسات السابقة : هناك العديد من الدّراسات التي تناولت الرثاء بحثاً لها، سواء كبحث مستقلّ أو فصل ضمن دراسة عامّة ؛ خاصّة تلك المؤلفات التي آثرت الحديث عن الشعر بصفة عامّة أو في عصر من العصور المتقدّمة، بيد أنّ ما وقفنا عليه من مراجع لا يتناول الرّثاء في الجانب النصّي وفق منهج من المناهج النّقدية النسقية إلاّ ما ورد بحوثاً أكاديمية ضمن الجامعات و هي دراسات متأخرة تضمّنتها العديد من الرسائل، ومن أهم ما وقعت عليه أيدينا من مؤلفات الآتي :

– **الرثاء** لشوقي ضيف، و هو كتاب يقع في حدود مائة و عشرين صفحة توزع عبر ثلاثة فصول عنونها حسب موضوعات الرثاء الشائعة (النّدب، التّأبين، العزاء) فعرف في كل فصل موضوعا من مواضع الرثاء، و أشار إلى أنواع النّدب و التأبين و العزاء ضمن كل فصل.

– **الرثاء في الشعر العربي أو جراحات** القلوب و هو كتاب من تأليف محمود حسن أبو ناجي

عرف الشعر الجاهلي، ذاكراً أهم شعراء الرثاء في الجاهلية، ذكوراً وإناثاً وكيف أن رثاء النساء كان أصدق أنواع الرثاء، وقسم هذا الرثاء في الجاهلية إلى ضروب وهي رثاء الاباء والأبناء والإخوان والأصدقاء، وهو رثاء خاص... ورثاء عام وهو رثاء الجلة من المملوك والأشراف والسادة والشيوخ.

– **الرثاء في الجاهلية والإسلام**للمؤلف حسين جمعة، و هو الآخر مؤلّف ذو حجم معتبر جاء في ثلاثة أبواب معنونة كالآتي : مفهوم الرّثاء، دواعيه واتجاهاته – المقومات المعنوية لفنّ الرّثاء وتطوّرها – الخصائص الفنّية و المميّزات العامّة للرّثاء، وهو عملٌ في نظرنا قيّم حاول فيه صاحبه أن يُحيط

بظاهرة الرّثاء من كلّ الجوانب؛ تاريخاً و مضموناً و فنًا، و الأمر الذي يُلفت الانتباه حفاوته بالجانب التحليلي.

– **شعر الرثاء في العصر الجاهلي** لمصطفى الشوري، و هو كتاب جاء في ثلاثة أبواب تناول في الباب الأول: فكرة الموت في التراث الجاهلي فتحدث عن فلسفة الموت و الحياة في الشرق الأدنى و نظرة الفرد لمفهوم الفناء. أمّا الباب الثاني فتضمّن الموت في الشعر الجاهلي؛ و هذهالثيمة في حقيقة الأمر كانت محلّ اهتمام لدى العديد من الدارسين، في حين نجد المؤلف يفرد الباب الثالث للجانب التحليلي فتطرّق لقضية الوحدة في القصيدة المرثية، ثمّ عرّج على الأسلوب و طريقة تشكله في شعر الرثاء الجاهلي، وأخيراً ختم بالصّورة قد كانت دراسة تقليدية لم تأت بالجديد.

وأخيراً أرجو من المولى عز وجلّ التّوفيق و السّداد، كما لا يفوتني أن أتقدّم بشكري الخالص لأستاذي المحترم : بلقاسم مالكية الذي تفضّل بإشرافه على هذا البحث؛ إذ كان بمثابة المرشد الأمين لي في كلّ خطوة من خطوات إنجاز هذا البحث، وسأبقى مديناً له في مساري العلمي وأعتذر له عن كلّ تقصيرٍ بدر منّي، و أشكر مرّة أخرى كلّ من كان له فضل في بناء هذا الصّرح.

متليلي في : 01 مارس 2019م

الموافق لـ : 24 جمادى الآخر 1440هـ

الفصـــــل الأوّل :

الأنســاق الموضوعاتية و الـدّلالية

رغم ما يعكسه مفهوم النّسق من كونه ينتمي –كمصطلح– إلى التيّار البنيوي، إلاّ أنّنا ألفيناه الوحيد الذي يمكن أنْ يُتّكأ عليه ، كمدخلٍ لسبر أغوار معاني الرثاء ، و موضوعاته الذرّية لدى كلٍّ من المهلهل و الخنساء ، و كنَّا قد تحاشينا أنْ يتصدَّر عنوان هذا الفصل بمُسمياتٍ مثيرة للجدل مثل : الموضوع أو الثيمة؛ حتى لا يتصور القارئ أنّ منهج الدِّراسة هو الموضوعاتية ، و نحن حين نعمِدُ إلى استعمال هذين المفهومين ؛ فإنّ القصد هو البحث في آلية بناء الموضوع كنسقٍ دلاليٍّ لا كبنية تراكمية عارضة في النّصّ ، و إنما بما يعكسه من علاقة مع الشّاعر ؛ لأنّ الموضوع هو الأثر الدي تتركه ذكرى الطفولة في ذاكرة الكاتب ، وإذا عمّمنا فنقول في ذاكرة الفنّان والعالم و الفيلسوف ، و غيرهم ؛ هذه الذكرى أو الذّكرى الموضوعاتية ، لا تتمّ دائما بغير وعي الكاتب ، إنّ ما يتم بعيداً عن وعيه هي علاقة تلك الذكرى الموضوعاتية بالعمل

ثمة أسئلة تُطرح في هذا السّياق بقوة :

- هل يُمكن إثارة النِّقاش حول الموضوع في الخطاب الشعري بعيداً عن المساس بخصوصية الشعر؟

- ما آلية دراسة الموضوع وفق المنهج الأسلوبي ؟

الموضوع في العمل الأدبي نسقٌ من أنساقه و هو "في القصيدة العربية لا يشكِّل أدبيتها ، و لا يشكِّل مضمونها من ناحيةٍ أخرى ، و إنّ الموضوع في العمل الأدبي هو عنصره ، أشخاصه ، احداثه، وقائعه ، معانيه التفصيلية ، و هي في ذاته لا تشكّل جماليته ، قيمته المضافة ، إنها تشارك بنصيب في هذا بغير شكٍّ و لكنها وحدها لا تشكِّل هده القيمة المضافة"(1)

) نور الدّين السدّ : الشعرية العربية–دراسة في التّطور الفنّي للقصيدة العربي حتّى العصر العبّاسي،[1](ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ت ، 1995 ، ص 409.

هذه الرؤيا تسعى لتبلور مفهوم الموضوع من منظور الشعرية عند نور الدّين السّد

فالموضوع و هو معطى خارج نصي، يبقى بدون هوية، يعيش في فضاء عائم، حتى إذا ما احتوته التجربة الشعرية فإنّه يغدو حينئذٍ محكوما و مقهوراً تحت سلطة السّياق، و هذا هو الأساس في صيرورة الخطاب الشعري ؛ إذ لا ينطلق من فراغ بل لا بدّ من دوافع و خلفيات تستثيره و تؤزّه ليتحقق على مستوى النّصّ، فالنّوازع النفسية و الاجتماعية هي إرهاصات حتمية يعيشها الشاعر لتتأسس التجربة بعدها لديه ، يأبى عبرها الموضوع أن يستقر ، فيخرج في حالة من القلق ليتحرّر من عالم السُّكون إلى حيّز الفعل متّخذا الأنساق اللغوية و المعجمية و الإيقاعية قناة له، محدّدة –هي الأخرى– مساره وفق اختيارات انتخبته من بين إمكانات مثيلة له في ساحة الفكر و الوجود

يرى الدكتور العشماوي أنّ" الخلق الأدبي عملية امتزاج كامل بين الذات و الموضوع و أن الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذّات يُصبح بعد التجربة الفنّية مثل قطعة السكّر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه و تنتشر في كلِّ ذرّةٍ من ذرّاته ، و هي على الرّغم من انتشارها في قدح الماء لا يُمكن العثور عليها في صورة قطعة من السكّر لأنّ قطعة السكّر اختفت على رغم وجودها و أصبح القدح كلّه ماء ، كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي هي الأخرى و تصبح بكاملها صورةً أو عملاً فنّياً ، يُصبح من المستحيل بعدها إعطاؤه قيمةً بدون الصورة التي ترمز إليه، و التي خلقها الفنّان من ذاته"(1)

فالموضوع الشعري هو أساس التّجربة الشعرية، وهو حين يهمّ الشّاعر بمباشرة عملية النّظم ينسدل كالطيلسان أمامه ، يستحوذ عليه بالمرّة، ولا يستطيع الفكاك منه إلاّ بالبوح و التفريغ ؛ إذ " يتطلّبُ أن يستغرق الشّاعر فيه بقلبه و عقله و خياله ، فيمتلك عليه أقطار نفسه، و

) محمد زكي العشماوي: قضايا النّقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النّهضة ، بيروت–لبنان،[1](د ط ، د ت ص 37.

تكون له من ذلك كلّه تلك الهزّة القوية و الرّعشة العنيفة ، التي تظهر آثارها في كلِّ عناصر أدائه من صورٍ و لغةٍ و موسيقا شعرية. و نزداد – نحن المتلقين – إحساساً بتلك الآثار كلّما تقدّمنا في قراءة قصيدته"[1]

لعل أصعب إشكالية تواجهنا في دراستنا لبنية النّص الموضوعاتية هي القبض بتلابيب الموضوع أو النسق الدلالي أو إن شئنا : المُتحدَّث عنه في عوالم النّص؛ "لأنّ القاعدة المتّبعة في تحديد الموضوع قلّما تأتي صريحةً بل الواقع أنّ كلمة موضوع هي أكثر المصطلحات استعمالاً في مجال تحليل الخطاب و أقلّها وضوحاً "[2]

إنّ أكبر المهام التي تقع على عاتق الأسلوبية هي البحث عن اختيارات المبدع ، و الكشف عن رؤيته للعالم المتبلورة في أعماله الفنية ،" و إذا كانت رؤية العالم قد شغلت النّقد التقليدي فإنَّ خواصّ دراستها في علم الأسلوب تختلف عن ذلك جدّ الاختلاف؛ فقد اهتمّ النّقد التقليدي برؤية العالم لدى مؤلِّفٍ ما تأسيساً على مضمونه الفلسفي أو الدّيني أو الاجتماعي أو الخلقي إلى غير ذلك ، أمّا الأمر الجوهري و المتميِّز في علم الأسلوب فهو رؤية العالم كخلقٍ شعريٍّ ، كعملية بناءٍ ذات أسس جمالية ؛ هذا البناء الشعري هو رؤية المؤلف للعالم ، لا كما يتظاهر برؤى كثيراً ما تكون غريبةً عنه ؛ بل عندما لا تكون لديه أدنى رغبة في التّظاهر فإنَّ رؤيته للعالم الذي يعيشه تأخذ في دمغ خلقه الشعري."[3]

فعلم الأسلوب لا يبحث في ماهية العمل الأدبي، بقدر ما يهمه الطريقة و الكيفية التي وجد بها ، و علاقته مع المتلقي من حيث الأثر الذي يحدثه في نفسيته ، إنّ قراءة النّص بالنسبة للمتلقي هي قراءة تجربةٍ ؛ تجربة قد تلقى ترحيبا كما أنها قد تُرفض بالمرّة ؛ فالقارئ يظل يبحث عن كيانه في عوالم النص عبر مضامينه ؛لأنه أحد مرتكزات العمل

---

(1) علي عيسى العاكوب: العاطفة و الابداع الشعري ، دار الفكر ، دمشق–سوريا ، ط1 ، 2002، ص 24.

(2) ج.ب.براون ، ج.يول : تحليل الخطاب ، ترجمة د.محمد لطفي الزليطني و د.منير التريكي ،دار النشر و المطابع ، الرياض–المملكة العربية السعودية ،د ط ، 1997 ، ص 85.

(3) صلاح فضل : علم الأسلوب–مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة–مصر، ط1 ، 1998 ، ص78

الأدبي ،"فإذا كان العمل الأدبي يتكون من الثلاثي المعروف المؤلف/العمل الأدبي/القارئ، فإنّ ياوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصراً معبِّراً بل عاملاً موجوداً مشاركاً في التجربة ، بل يُعدّ كذلك مركزاً لطاقة العمل المقدّم "[1]

إنّ الموضوع أفسح فضاءات النّصّ التي تحتوي القارئ ، منذ اعتمال آلية التلقي ، و هو كمعطى دلالي لا يستمدّ قيمته من كينونته و ماهيته ؛ فهو حين يرحل من عالم المُمكنات ،إلى عالم الخطاب الشعري يفقد عينيته ، و حينئذٍ يفقد مرجعيته ، و يتعرى من كل الظروف و السياقات التي تبنته وظلت تفرض عليه سلطة الأبوة ، فيتحول إلى مُنتَج جديد يصنعه نظام اللغة وفق أبنية خـاصّة ، و يبقى يمارس دائماً اللامحدودية بالنسبة للمعنى و يرفض الجاهزية لأنه أصبح رؤية بالنسبة للشاعر ، و هو أخيراً واقعة أسلوبية خضعت لاختيارات الشّاعر، باعتبار أنّ الأسلوبية" ترى أنّ الأسلوب يُجسد رؤية صاحبه الفنّية و الوجودية ، و ترى فيه – أيضا – أنّه يمثّلُ فلسفة الذّات في الوجود و أنّ مقاصد الشّخص تلعبُ دوراً هامّاً في تحديد وسائله التعبيرية ، و هي كذلك جزءٌ هامٌ من أسلوبه و ترى أحياناً أنّ الأسلوب هو المعنى في نظرتها إلى الأسلوب على أنّه يشكِّل دالاًّ بصيغته المجرّدة ، فدراسة المعنى أو الغرض و الموضوع يعتبر منطلق مهم في الدِّراسات الأسلوبية لأنّه انعكاسٌ للذات المبدعة ، فاختيار منشئ النّصّ لمعانٍ محدّدة يضمِنها نصّه ؛ سواء على صعيد اختيار المعاني الجزئية التي تشكِّل في النِّهاية القصد ، أو على صعيد اختيار الموضوع ، تنبئ عن اهتمامات صاحب الأسلوب و توجهاته الفكرية و الحضارية "[2]

ثمّ إنّ العاطفة مكونٌ آخر من أهمّ مكونات التجربة الشعرية ، و هي المحفز الرئيس الذي يتوارى خلف الموضوع و الغرض المقصود بالنَّظم فيه ، ونحن حين نقصد إلى دراسة

---

[1]) د.عبد الناصر حسن محمد : نظرية التلقي بين إيزر و ياوس ،دار الن"هضة العربية ، القاهرة–مصر، د ط، 2002 ، ص18.

[2]) محمد سامي عبابنة: التفكير الاسلوبي رؤية معاصرة في التراث النّقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتاب الحديث، أربد–الأردن ،ط1،2007، ص140

الرّثاء في شعر كلٍّ من المهلهل و الخنساء نجزم يقيناً أنّ هذا الغرض بأنساقه الدلالية من ندبٍ و بكاءٍ و تأبينٍ و عزاءٍ ، و ما يتّصِل بها من تهديدٍ و وعيدٍ بالانتقام و أخذ الثّأر ، لا يتأسس إلا خلف جيشان وجدانيٍّ و نوازع و نوازغ عاطفية ، متجليةً في عاطفة الحزن و الأسى على الفقيد و الوفاء للمرثي "لأنّ رثاء الشعراء يرجع أكثره إلى الوفاء للممدوح و البرِّ به و تذكُّر أفضاله على الشاعر حين كان حيّاً ، في حين أنّ نظرة ابن رشيقٍ تمثل رأي النّقّاد في أنَّ الرثاء ينبغي أن يصدُر عن عاطفة الأسى و الحزن الذي يلمُّ بالنّفسِ بغياب الفقيد و هي نظرة لها ما يؤيدها في روائع الرِّثاء كرثاء متمم بن نويرة أخاه مالكاً، و صدوره فيها عن عاطفة حزنٍ امتلك عليه نفسه"[1]

إنّ جلّ الطرح السابق يسقط سقوط الحافرِ على الحافرِ في شعر المهلهل و شعر الخنساء، و عليه ستسعى مقاربتنا هذه للكشف عن آلية بناء الأنساق الموضوعاتية و الدّلالية في مرثيات المهلهل لأخيه كليب و الخنساء لأخيها صخر ، بحثاً عن الملامح الأسلوبية ؛باعتبار أنّ هذا البناء واقعة أسلوبية جاءت نتيجة قراءة واعية أخذت من صاحب البحث جهداً مضنياً و وقتاً طويلاً.

الأنساق الموضوعاتية في شعر المهلهل :

لقد اشرنا آنفاً إلى أنّ الموضوع الشِّعري يفرض نفسه على الشّاعر فرضاً ؛ و ذلك كرؤية وجودية قبل أن يرحل إلى فضاء النّصّ ، بل قبل أن تُبنى التجربة الشعرية في حدّ ذاتها ، و عليه يمكن القول بأنّ الموضوع هو موضوع الشّاعر قبل أن يكون موضوع القصيدة ؛ فالتّجربة الشّعرية هي صوت عاكس لحياة الشّاعر ، و الموضوع أحد أهمّ مكوناتها ؛ لأنه الحافز و الباعث الرئيس للنّظم ، و إذا سلّمنا بهذا الطّرح فإن موضوع الشاعر يغدو بمثابة البؤرة النسقية التي تنطلق منها مواضيع قصائده ، أو بكلمة ثانية هو الهمّ الأساس أو المحتوى الذي تتفرّع منه هموم كثيرة و متعدّدة بكثرة القصائد و تعدّدها ، و قد يصحّ

) علي عيسى العاكوب: مرجع سّابق ، ص[1].75(

القول بأنّ موضوع الشّاعر هو المساحة التي تتقاطع فيها مواضيع قصائده ، أي هو النقطة المشتركة أو العنصر المشترك بين هذه المواضيع.

لقد وقع اختيارنا على 12 قصيدة من ديوان المهلهل و سبب هذا الاختيار يعود بالدّرجة الأولى إلى معيار الطول " لأنَّ المتأمل في شعره يلفيه قد جاء بالمرّة في رثاء أخيه كليب و يتخلله تهديد و وعيد موجه إلى قاتليه "[1]

تذهب أغلب الرّوايات التي تناولت سيرة عدي بن ربيعة إلى أنّ أهمّ حدثٍ ملأ عليه حياته هو موت أخيه مقتولا ، فعاش على إثره مهموماً محزوناً و ظل في شعره بعد هذه الرزيئة يلهج بذكره بعد أن كانت حياته حياة لهو و معاقرة خمر و مجالسة نساء و غوانٍ و هو يشير إلى ذلك صراحةً في قوله :

خذِ العَهدَ الأكيـــدَ عليَّ عُمـــري بتركي كلَّ ما حوتِ الدّيارُ

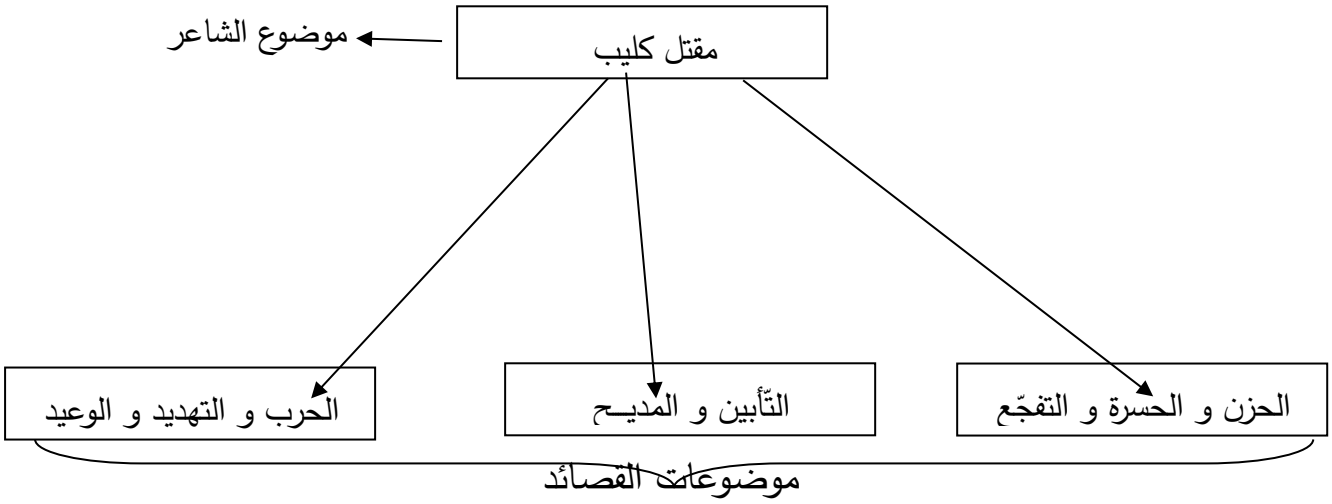
و هَجْري الغانيـاتِ و شرب كأسٍ و لُبسي جبّةً لا تستعـــــارُ

إنّ هذا المُعطى يفرض على الشاعر في ظل الحياة الجاهلية التي تتأسس على قانون القبيلة أن يتمسك بأحد أشرس أعرافها – إن جازت لنا هذه التسمية – ألا و هو الثأر لِدَمِ أخيه الأمر الذي يجعل مواضيع أخرى تتصل بالرّثاء تحجز لنفسها فضاءً رحبا ضمن خطابه الشِّعري كان لا بدّ لها أن تُسهم بطريقةٍ أو أخرى في بناء المُنجز الشعري مرتبطة بالباعث الرئيس للمقول الشعري و الذي يتمثل في مقتل كليب ، و طبيعي أن نجد الشاعر يتهدد و يتوعد قاتلي أخيه ؛ فالنّسق الثقافي و العرف الاجتماعي و طبيعة الحياة و تركيبتها هي التي أملت سياسة الحرب و الانتقام .

---

[1]) عدي بن ربيعة المهلهل: ديوانه ، تحقيق أنطوان محسن القوال ، دار الجيل ، بيروت – لبنان، ط1، 1995 ، ص 14

إنّ كلّ ما ذهبنا إليه سالفاً يقودنا إلى الكشف عن الأسلوب الذي انتهجه الشاعر في بناء النَّسق الموضوعاتي ضمن القصائد التي انتخبناها للدراسة في هذا الفصل ، فموضوعات الخطاب الشعري لديه تبينها الشجرة الآتية :



الشّكل رقم 1

فموضوع الشاعر كما أشرنا آنفاً هو اللّبنة الأساسية لكلّ السياقات الدلالية للقصائد و الجدول الآتي يوضح النِّسَب الخاصة بمعجم كل موضوع :

الموضوع	عدد الوحدات المعجمية
الحزن و الحسرة و التفجّع	87
التأبين و المديح	41
الحرب ، التهديد و الوعيد	171

الجدول رقم :1

أوّلا : بنية <u>الحزن و الحسرة و التفجع</u> :

الحزن هو ما يقابل الفرح و السرور ، جاء في لسان العرب :

"حزن : الحزن والحزن : نقيض الفرح ، وهو خلاف السرور . قال الأخفش : والمثالان يعتقبان هذا الضرب باطراد ، والجمع أحزان ، لا يكسر على غير ذلك ، وقد حزن ، بالكسر

، حزنا وتحازن وتحزن . ورجل حزنان ومحزان : شديد الحزن . وحزنه الأمر يحزنه حزنا وأحزنه ، فهو محزون ومحزن وحزين وحزن ; الأخيرة على النسب ، من قوم حزان وحزناء . الجوهري : حزنه لغة قريش ، وأحزنه لغة تميم ، وقد قرئ بهما . وفي الحديث : أنه كان إذا حزنه أمر صلى ; أي أوقعه في الحزن ، ويروى بالباء ، وقد تقدم في موضعه ، واحتزن وتحزن بمعنى ; قال العجاج :

بكيت والمحتزن البكي وإنما يأتي الصبا الصبي[1]

1 – بنية الانكسار و السّقوط :

يأتي الحزن ضمن غرض الرّثاء واحداً من المواضيع المحورية ؛ فلا يمكن تصور قصيدة رثائية بدون حزنٍ و بكاء و تفجع على المرثي ، و نراه عند المهلهل يفرض نفسه بقوة كبنية نصية ؛ لها صيرورتها الخاصّة في عديد من القصائد إذ يقول :

إنَّ في الصَّدرِ مِن كليب شجونــاً هاجساتٍ نكأن منه الجِراحــَا

أنكرتنـــي خَـلِيلَـتـــي إذْ رَأَتـتـــي كاسِفَ اللَّونِ لا أُطِيقُ المِزاحا

وَ لَقـدْ كُنْـتُ إذْ أرَجِّـــلُ رَأْسِـــــي مَا أُبالي الإفْسادا و الإصْلاحا

بِئسَ مَنْ عاشَ في الحَياةِ شَقيًّــا كاسفَ اللَّونِ هائماً مُلْتـاحـــا

إنّ أيّ قراءةٍ واعية و منهاجية للأبيات، تبيّن أنَّ نسق الحزن يُسدل ستاره عليها بقوة ، فالقصيدة منذُ مطلعها تُقحم المتلقي في فضاءٍ و جدانيٍّ مِلؤه الحزن والانكسار، والشّاعر

---

[1]) لسان العرب : مادّة حزن.(

يكشفُ بعبارة صُراح عن نفسيته المتمزقة حسرةً؛ نفسية أعمل فيها الحزن عمله بكسرها وإسقاطها و خفضها، وهو إجراءٌ ينعكس كنسق دلالي على بقية أنساق القصيدة كـالآتي :

* **المستوى النَّحـــوي** : إذ تأتي عملية الجر لتساهم في تأجيج نار الحزن عن طريق اللاّوعي بالنسبة للسّارد في مقوله الشعري، فهي إجراءٌ يُكِّرس لمشهد الانكسار و الحزن و السقوط دون الحالة الطبيعية للإنسان التي اعتادها في حياته : في الصَّدرِ – من كليبَ – منه – هاجساتٍ ... فالأبيات كلُّها تُنبِئ في جوٍّ قاتم عن سقوط الشّاعر في مهواة الحزن و الحسرة ، ثمّ إنّ هذا المشهد المأساوي يبقى مَديناً عبر مستواه النحوي لعامل الجرّ " مِنْ " الذي يمارس سلطتين؛ إحداهما لفظية ظاهرة و جلية للمتلقي و هي الجرّ و الخفض ، و الأخرى معنوية متسترة و هي العِلّية و السببية ؛ فالحزن الذي يملأُ أرجاء القصيدة التي هي مرآة نفخ فيها الشاعر زفرات نفسه و توهجها سببه كليب (**من كليب**) و هنا تعود بنا الكرة إلى موضوع الشّاعر الذي يشكّل البُؤرة النسقية على الصعيد الدّلالي لقصائده ، و التي هي مقتل كليب.

* **المستوى الصَّوتي**: الصوت هو الآخر محاكاة لمكنونات النفس؛ فالألفاظ (ذي ، أنيري ، انقضيتِ ،الليلِ ، القصيرِ، تحوري ،أبكي ، كبيري) التي انتهت بحروف مكسورة إنّما هي قناة تسيل عبرها أنّات الشّاعر وآهاته ، و صوت الرّاء التكراري هو الآخر يعكس تصاعد الهاجسات التي ألمّت بالشّاعر في مسارها اللاّمتناهي.

* **المعجـــم** : ثمّ إنّ حشد الوحدات المعجمية الدّالة على موقف الشاعر إزاء النّازلة التي حلّت به كان له دورٌ جدُّ هام في تشكيل بنية الحزن؛ حتى وإن كان المعجم مضللاً في كثيرٍ من الأحيان في الخطاب الشعري بسبب إعاقة العديد من الإجراءات الأسلوبية له ، و خاصّةً منها الانزياح ، إلاّ أنّنا لا نعدمُ له دورا في كشف الموضوع وبَنْيَنَتِهِ ونلمس ذلك بصورة جلية في الوحدات التي يجمعها نسقٌ واحد و هو الحزن و الهم بالنِّسبة للشَّاعر و التي منها (انقضيتِ ، ليلي ، الليلِ ، أبكي ، أنقذني ، شرٍ)

2 – سلطة الزمان و المكان(اللّيل و وادي الذّنائب) :

إنّ صيرورة الموضوع تتعدّد بتعدّدِ أشكال المُعادِل الموضوعي في الخطاب ، فالشّاعر في الأبيات السابقة يطرح " كليب " كأحد أهم المقومات الدّلالية التي تنبني عليها ثيمة الحزن و كلّ ما يتعلّق به، ثمّ يتّجه في إنجازه ليؤسس لبنية الحزن بتوظيفه لمقومات دلالية متمثلةً في الزّمان و المكان و هي مقومات بقدر ما تُسهم في توسيع المسافة التعبيرية، تختزل المسافة الدلالية.

لقد كان للزمن وطأة ثقيلة ليس باليسيرِ فهمها بالنسبة للشاعر الجاهلي ، فهو لم يكن يمتلك رصيداً معرفياً يفك به شفرة العلاقة التي تربط بينهما ، علاقة لطالما ظلت تحمل في ماهيتها ضبابيةً و غموضاً مقلقاً محاطاً بهالةٍ من التوتر و الخوف من كلِّ ما هو مغيّبٌ عنه و عليه " لا يمكن إدراك الزمان إلاّ في تعقده و تركيبه . فهو مهما يكن فقيراً ، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود و التخوم ، و ليس لنا الحق في تناوله كأنّه معطى وحيد الشّكل و بسيط"[1] و عليه وفق هذا المنطق يغدو اللّيل عنده فضاءً زمانياً تعتمل فيه كل الهواجس و يختزل كل مشاعر الحزن في إهابه الأسود و ذلك حين يقول[2]:

أهــاجَ قَـذاءَ عينيَ الاذِّكـــار	**هدوّاً فالدُّموع لها انحـــدارُ**
و صــارَ اللَّيلُ مُشْتمِلاً عَلَيْنـــا	**كأنَّ اللَّيلَ ليسَ له نهـــارُ**
و بــتُّ أرقُــبُ الجَــوزاءَ حــتَّى	**تقاربَ منْ أوائلها انحــدارُ**
أصَرِّفُ مقلتي في إثـر قـــوْمٍ	**تباينتِ البلادُ بهمْ فغــاروا**
و أبكي و النــجومُ مطلِّعـــاتُ	**كأنْ لم تحوها عنِّي البحـارُ**

[1]) غاستون باشلار :جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت–لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص52

[2]) المهلهل : الديوان ، ص28

على مـــن لو نُعيـتُ وكان حياً لقادَ الخيْلَ يحْجُبُها الغبـــارُ

دَعوتُكَ يا كليبُ فلـــم تُجبنـــــي و كيفَ يُجيبنـي البلـد القفارُ

إنّ هذا المشهد يُدين في انبنائه وتأسيسه إلى اللّيل كمقوم يستمد دلالته المكثفة من معين ومكتسب قبْليٍّ؛ فالحياة انطلاقا من رؤية أنتروبولوجية تشكل نظام اللّغة الجمعي بما يعرف بالتواضع اللغوي ، فالدلالة الإيحائية التي تستعرُ بها لفظة الليل لدى الشاعر إنما هي دلالة متعارف عليها ، باعتبار الليل مبعثاً للهموم و الأحزان ، فقد كان الليل " يشكل في المخيال الثقافي الجاهلي سرّاً غامضاً و قوةً رهيبةً تبعث القلق و الحيرة عند الإنسان الجاهلي"[1]؛ إذ هو يحيل على مشهدٍ يمارس خروجاً قسرياً عن المألوف بالنّسبة للشاعر ، فهو رمز للسكون و الموات ، و هذا ما يفسر استعطافه لليلته بذي حسمٍ بأن تنير و تتجلى له في أبهى حلّةٍ و أن تكون له لا عليه، وإلا فهو يترجّاها أن تنصرف و ترحل و لا تعود لمسرح حياته كرّةً أخرى.

أليْلَتنا بذي حُسُمٍ أَنِيري إذا أنت انقضيتِ فلا تحوري[2]

إنّ هذا الفضاء الزّماني ؛ الذي طالت مدّته لم يعد ذلك الليل ذا المفهوم الفيزيائي ، لقد سُلِبَتْ منه دلالته الذاتية التي كان يتمتع بها في عالم الممكنات ، فهو في هذا المتخيل الشعري الرّاهن يفقد وظيفته المرجعية لينهض بوظيفة شعرية جمالية تحتضنها سياقات لغوية تتحكم فيها أفقية الخطاب :

و صارَ اللَّيلُ مُشْتمِلاً عَلَيْنا كأنَّ اللَّيلَ ليسَ له نهارُ[3]

([1]) يوسف عليمات : جمالية التحليل الثقافي– الشعر الجاهلي نموذجاً ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت–لبنان ، 2004 ، ص 211.

([2]) المهلهل : الديوان ، ص34

([3]) نفسه : ص 28

وهنا يأتي الفعل صار بما يحمله من معاني التحوُّل و التغير ليؤسّس لمشهدٍ جديد .. إنّها حياة جديدة بمعطيات جديدة تلوح في الأفق يحيل عليها " اللّيل"، إذ قد أُسْدلَ الستار على مسرح حياة الشاعر ليفصل بين الماضي ؛ الماضي التام و المكتمل في كلِّ جوانبه بما يتضمنه من كلِّ ألوان حياة الترف و اللّهو في ظل وجود كليب و استئناسه به و قربه منه :

و كنْتُ أعدُّ قُربي مِنكَ رِبحاً إذا ما عَدّتِ الرِّبحَ التُجّارُ[1]

و الحاضر الناقص الذي يستمد نقصانه و شؤمه من الفعل "صار" ، فالليل هنا هو حاضر الشاعر الذي يمتاز بالامتداد و الشّمولية ؛ امتداد يشك الشاعر في عدم الجدوى من نهايته:

كأنَّ اللَّيلَ ليسَ له نهارُ

فالمقوم الدلالي (مُشْتَمِلاً) يمارس اللامحدودية و الامتداد المُطلق لليل ، في حين حرف النفي (ليس) يؤكّد هذه الممارسة في كون هذا الليل لن يكون له نهارٌ، فهذا الليل هو بمثابة نقطة انكسار و انعطاف لحياة الشّاعر من ماضٍ مُشرق إلى حاضرٍ مظلم يُسْدَلُ عليه سرمداً كسواد الليل المدلهمّ ، فبعدما كان ليله للّهو و التنعم بين أحضان الغواني أصبح ليل حزنٍ و تفكُّر :

فَإن يكُ بِالذَّنائبِ طال لَيْلي فَقدْ أبكي مِنَ الَّيلِ القَصيرِ[2]

يقول أبو علي القالي في شرحِ هذا البيت : " إن كان ليلي طال بهذا الموضع لقتل أخي فقد كنتُ أستقصر اللّيل و هو حيّ"[3].

لم يكن الفضاء الزّمني وحده هو المقوم الدلالي الوحيد الذي ساهم في بناء ثيمة الحزن ، فالمكان هو الآخر يسعى لسجن الشاعر في هوّة الحزن و المشهد البائس الذي تحيل

) نفسه : ص[1]30(

) نفسه: ص [2]34(

) أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي : الأمالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان ، د ط، د ت، ج2 ، ص[3]129(

عليه الأبيات ؛ إذ يأتي واد الذّنائب كمعطى نصّي و مقوّم دلالي مكاني ليكرس ثيمة الحزن التي تهيمن على الشاعر و تحتوشه زماناً و مكاناً ، " فالمكان ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني و إنما معطى سيميولوجي لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي و إنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني"[1]

فيغدو موضع الذنائب حينئذٍ وعاءً لذكرى تبعث في خلَدِ الشاعر حزناً دفينا من أعماق و فلول نفسه ، لكونه مسرح جريمة قتل كليب.. إذ يقول :

فَإن يَكُ بالذَّنائب طـــــال ليلي فَقَدْ كُنْتُ أبكِي منَ الَّيلِ الطَّويـــلِ

و يقول في موضع آخر :

أليلتنا بذي حســـــمٍ أنيـــــري إذا أنـــتِ انْقضَـيْتِ فَـلا تحـــوري

و أنقَذَنِي بياضُ الصُّبحِ مِنهَا لقــد أُنْقِذْتُ مِــنْ شَـــــرٍّ كَـــبِيـرِ

فوحدتا (الليل و الذنائب) هما اللتان سيطرتا عل هذا الفضاء الوصفي الذي تحفل به الأبيات و هو فضاء يتوسل بمعجمٍ يتسق مع وحدتي الزمان و المكان ينهض إلى أبعد حدٍّ بالمأساة التي يعيشها الشّاعر فالحياة أضحت عنده حزناً و دموعاً تنهمل ، و مسرحا أُسْدِلَ عليه ستارُ أسود ، و أمست ليلاً ليس له نهار ، كما أنّ معجم الحزن ضلّ يهيمن على نفسية الشاعر (عيني – الدُّموع – انحدار – اللَّيلُ – بتُّ – مُقلتي – أبكي – نُعيتُ) .

إنّ انبساط اللّيل اللاّمتناهي و وحشة واد الذنائب صورة تراجيدية كما سنرى لاحقاً ظلّت تسعى جاهدةً لتمنح دعماً دلالياً لموضوعة الحزن ككلّ ، فهذا النسق الموضوعاتي الحزين الذي تأسّس عبر هيمنة الزمان و المكان ، و إجراءَيْ النَّمط الوصفي و المعجم

([1]) خالد حسين حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، مركز الرياض للمعلومات و الدراسات الاستشارية ، الرياض – المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 2001 ، ص 60

الدال عل الحزن ، يسلم القياد إلى الموضوع الرئيسي الذي أشرنا إليه سابقاً على أساس أنّه هو المُنطلق و المنتهى، و من جهةٍ أخرى فكلُّ بكاء الشاعر و حزنه يكون :

على من لو نُعيتُ و كان حياً لقادَ الخيْلَ يحْجُبُها الغبارُ[1]

فحرف الجرّ " على " يأتي ليُقيّد موضوع القصيدة بموضوع الشاعر انطلاقاً من المعنى الذي أضافه لسياق البيت و هو معنى **التعليل** : "على من لو نعيت و كان حياً".

3- النّدب و البكاء:

النّدب : ندب الميت ينذُبه ندباً ، أي بكى عليه و عدّد محاسنه ، و قال ابن سيدة : ندب الميت بعد موته من غير أن يقيد ببكاء.

و الندبُ : أن تدعو النّادبة الميت بحسن الثناء في قولها : وافلاناه ... واهناه ،و اسم ذلك الفعل النُّدبة.

و المندوب هو المتوجع منه و المتفجع عليه ، و في الحديث الشريف :" كلُّ نادبة كاذبة إلاّ نادبة سعد،..." هو من ذلك ، و أن تذكر النائحة الميت بأحسن أوصافه و أفعاله"[2]

و البكاء هو الآخر من المعاني التي تتصل بالنّدب ، و هو رديف النواح و العويل ،لأن النّدب " هو النواح و البكاء على الميت بالعبارات المشجية و الألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية و تذيب العيون الجامدة ، إذ يولول النّائحون و الباكون و يصيحون و يعولون مسرفين في النّحيب و سكب الدموع "[3]

) المهلهل : الدّيوان، ص 29[1](

) لسان العرب : مادة ندب.[2](

) شوقي ضيف: فنون الأدب العربي، الفنّ الغنائي، الرّثاء ، دار المعارف ، القاهرة–مصر، ط4، ج ت، ص12 [3](

بكا : البكاء : يقصر ويمد ، قال الفرَّاء وغيره إذا مددت أردت الصوت الذي يكون مع البكاء ، وإذا قصرت أردت الدموع وخروجها[1] ، قال عبد الله بن رواحة[2] :

بَكَتْ عَيني ، وَ حُقَّ لها بُكاهـــــا وَما يُغْنِي البُكاءُ ولا العَويلْ

عَلَــى أَسَـــدِ الإِله غَــداةَ قَــالُــوا أَحَمْزَةَ ذَلِكُمُ الرَّجُـــلُ القَتِيلْ؟

وقالت الخنساء في البكاء الممدود ترثي أخاها[3]:

دَفَعْتُ بِكَ الخُطُوبُ وَأَنْتَ حَـــيْ فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الخَطْبَ الجَلِيلا ؟

إذا قُبِّحَ البُكَـــاءُ عَـــلى قَتِيـــلٍ رَأَيْتُ بُكَـــاءَكَ الحَسَنَ الجَمِيـلا

وبكيته وبكيت عليه بمعنى . قال الأصمعي : بكيت الرجل وبكيته ، بالتشديد ، كلاهما إذا بكيت عليه ، وأبكيته إذا صنعت به ما يبكيه ، قال الشاعر[4]:

الشَّمْسُ طَالِعَةٌ ، لَيْسَتْ بِكَاسِفَةٍ تَبْكِي عَلَيْكَ نُجُومُ اللَّيْلِ وَالقَمَرَا

واستبكيته وأبكيته بمعنى . و [التبكاء] والتبكاء : البكاء ، عن اللحياني . وقال اللحياني : قال بعض نساء الأعراب في تأخيذ الرجال : أخذته في دباء مملإ من الماء معلق بتَرْشاء فلا يزل في تَمْشاء وعينه في تَبْكاء ، ثم فسره فقال : التَّرْشاء الحبل والتَّمْشاء المشي ، والتبكاء البكاء ، وكان حكم هذا أن يقول تمشاء وتبكاء ; لأنهما من المصادر المبنية للتكثير كالتَّهْذار في الهذر والتلعاب في اللعب ، وغير ذلك من المصادر التي حكاها سيبويه[5]

---

(1) يُنظر لسان العرب : مادّة بكى.

(2) وليد قصّاب :ديوان عبد الله بن رواحة و دراسة في سيرته و شعره ، دار العلوم للطباعة و النّشر ، د ط ، 1982 ص 132.

(3) الخنساء ، تماضر بنت عمرو: الديوان ، تحقيق إبراهيم عوضين ، دار السعادة ، القاهرة–مصر، ط1، 1985 ، ص 413.

(4) جرير بن عطية الكلبي : الديوان ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة–مصر، ط3 ، 1986 ، ج3 ، ص 736.

(5) لسان العرب : مادة بكى

وباكيتَ فلانا فبكيتَه إذا كنتَ أكثر بكاء منه . وتباكى : تكلف البكاء . والبكي : الكثير البكاء ، على فعيل . ورجل باك ، والجمع بكاة وبكي ، على فعول مثل جالس وجلوس ، إلا أنهم قلبوا الواو ياء . وأبكى الرجل : صنع به ما يبكيه . وبكاه على الفقيد : هيجه للبكاء عليه ودعاه إليه(1)

إنّ البُكاء أحد أهم الثيمات التي يُبنى منها الرثاء، و هذا أمرٌ فطري ، فهو ينسحب من ساحة اللاّشعور لا إرادياً ، تلوذ إليه النّفسُ عند حلول الفزع و خاصّة إذا كان الدّاعي يتمثل في موت عزيزٍ أو حبيبٍ و هو ظاهرة ظلَّ لها حضورٌ قوي في الشعر العربي ، ظاهرة تعتبر أيقونة إشارية للانفعال الحادّ، تكتنز دلالات تعبيرية مكثفة تومئ إلى الحزن و الجزع.

إنّ مقاربة القصيدة المرثية و قراءتها في ظلِّ موضوعة الحزن و البكاء لا تتأسس بعزل هذه الثيمة عن بقية مفاصل النّص ، و مكوناته الأسلوبية و اللّغوية و كذا الصوتية و الدّلالية ، و خاصّة السّياق و الموقف الشّعري. لقد ظلّ المُهلهل يبكي أخاه ردحاً من الزّمن و لو أنه صرّح في بعض شعره أنّه لا يبكي أحداً حين قال :

يُبكى عَلينا و لا نبكي على أحد لَنَحنُ أغلظُ أَكباداً من الإبلِ

و إذا كانت اللُّغة نظاماً إشارياً فالبُكاء هو الآخر رمزٌ و إشارة دلالية وجدانية يُترجمها الموقف الذي يحتويها فنرى الشاعر يذهب إلى النَّقيض تماما من تصريحه السّابق :

كَيْفَ أَسْلُو عَنِ البُكاءِ وَ قَوْمِي قَدْ تَفَانَوا فَكَيْفَ أَرْجُو النَّجَاحَا

فهو يشير إلى أنّه لا يستطيع الفكاك من البكاء و نسيانه ، فكلّ شيء حوله يدعو إلى البكاء و استدرار الدّموع ؛ إذ يغدو هذا الموقف الحزين موقف بوح لمكنونات النفس و دواخلها ، فالدّموع هي الواشي الذي لا ينفكّ يفضح صاحبه و إلى قريبٍ من هذا يذهب شوقي في معنى لطيفٍ له :

) نفسه.[1](

و كُنْتُ إذا سألتُ القلبَ يوماً تَولّى الدّمعُ عن قلبي الجوابا[1]

و انطلاقاً مما سبق تأتي بنية النّدب و البكاء ضمن مراثي المهلهل لتسهم في تأسيس نسق الحزن ، فلا غرو أن نُلفي شاعرا من فرسان العرب المعدودين يبكي في قصائده ، و كيف لا و المُتَفجَّع عليه هو الآخر فارس لا يُشقُّ له غبار و فوق كلِّ هذا هو أخوه و عضده في الملمّات.

رغم أن نسق الحزن في هذه القصيدة ساهمت في تأسيسه بنية اللَّيل ، إلا أنّ وحدة البُكاء كان لها السّبق في ذلك منذ مطلع القصيدة ، فالمصاحبة اللّفظية بين الفعل و الفاعل و المفعول به في قوله "أهاجَ قذاء عيني الاذِّكارُ" ، و بين المُبتدأ و الخبر في قوله " الدُّموع لها انحدار" في البيت فُرِضت كإجراء للتعبير عن وطأة الحزن ، ثم إن التّذكر في لحظات الهدوء و الوَحدة كان داعيا لهيجان الدّموع بالنسبة للشّاعر ،لحظة الهدوء هي الليل.

و لا يزال النّحيبُ ديدنه منذُ انبساطِ اللَّيل عليه بإيهابه الرَّهيب مستبطئاً زواله :

و أَبْكي وَ النُّجوم مُطَلِّعات كأنْ لَمْ تَحْوِها عنِّي البِحارُ[2]

فالفعل " أبكي" الذي يتموقع في الزّمن الراهن ، يشير إلى استمرارية الحُزن.

ثمَّ يُؤَكِّد للمتَلقِّي هذا الشُّعور المُزعج بأن لا مفرَّ منه في قَولِهِ :

أبَتْ عَيْنايَ بعْدَكَ أنْ تَكفَّا كَأنَّ غضَا القَتَادِ لَهَا شِفارُ[3]

و يبقى الموضوع هنا يُحيل إلى مرجعيته المتمثلة في مقتل كليب، و ذلك بوساطة الظرف : بعدك ، ظرف يُضاف إلى ضمير المخاطب "الكاف" ، فالمُهلهل سيبقى أسير البكاء ما تحققت دلالة الظرف "بعد" ؛ فالبُكاءُ عنده أبدي كما يتجلى في الصورة : " كَأنَّ غضَا القَتَادِ

) أحمد شوقي: الشّوقيات، دار الكتاب العربي ، بيروت–لبنان، ط1 ،د ت ، ج1 ، ص 68.[1](

) المهلهل : الديوان ، ص 28[2](

) نفسه : ص28.[3](

لَهَا شِفار" فاالتشبيه يؤَكِّد المعنى الذي أسّسه الفعل "أبَتْ" في صدر البيت و الشِّفار أحد مكونات العين الملازمة لها ، و هي هنا لم تعد شِفاراً و إنّما شوكاً مؤلما ، فبنية البيت عبر الوحدة المعجمية "عيناي" و ما صاحبها من ألفاظ (أبت ،شفار،أن تكفا) كرسَتْ لنسق البُكاء.

و هو حين يجد نفسه رهين الأحزان في واد الذنائب ، يُخيَّل إليه و كأن اللّيل لا نهاية له ، يَتذكَّر كيف كان يستقصر اللَّيلَ ، مازال لمَّا يقض لبانته من لهو و شرب ، و كليبٌ حينذاك سَنَدٌ و عضُدٌ له :

فإنْ يَكُ بالذَّنائِبِ طالَ لَيلِي فَقدْ أَبْكي مِنَ اللَّيلِ القَصيرِ[1]

إنَّ البُكاء – بالنِّسبة لعدي – طقسٌ يجب أن يُمارس لإرضاء كليب فلم يعُد لنساء الحيّ موطئاً للخسارة بعد موته حتى الحياء سلبهنّ الحزن إيّاه ،فأصبَحنَ يظهرن سافراتِ الوُجوه و مكشِّفات الأذرع :

و إِذا تَشاءُ رَأَيْتَ وَجهاً واضحاً وَ ذراعَ باكِيةٍ عَلَيها بُرْنسُ[2]

تَبكِي عَليْك وَ لسْتُ لائمَ حرّةٍ تأسَى علَيْكَ بِعَبْرةٍ وَ تَنَفَّسُ

فهو لا يلوم كلَّ باكية و نائحة على كليب لأنّه أهلٌ للبكاء ، فهو موطن لكلِّ مكرُمة و جليلة ، ثمّ لقد ظلَّ يستبكي نساء الحيّ ؛إذْ يُريد من الكَون كله أن يقيم مأتما عليه :

فابْكِيَنْ سَيِّدَ قَوْمهِ و انْدُبْنَـــــهُ شُدَّتْ عَلَيهِ قَبَاطِيَ الأَكْفانِ[3]

وابْكِيَنْ للأَيْتامِ لمّا أَقْحطُـــــوا و ابْكِيَنْ عنْدَ تَخَاذُلِ الجيرانِ

وابْكِيَنْ مَصْرَعَ جِيدِهِ مُتَزَمِّـــلاَ بِدِمائِـــــهِ فَلَذَاكَ مَـا أَبْكَـانِي

) نفسه : ص34.[1](

) نفسه : ص 47.[2](

) نفسه : ص88[3](

فالتركيب اللغوي لهذه الأبيات يستجيب للظرف الواقعي الصعب الذي يعيشه الشاعر، و الذي يتمثل في مقتل كليب ،تركيب تشتغل دلالته بالتوسل للفعل "ابكين".

ثانياً : التأبين و المديح :

يأتي التأبين كبنية من بنى القصيدة المرثية و هو " الثَّناء على الشَّخص حياً أو ميتا ، ثم اقتصر على الموتى فقط ، إذ كان من عادة العرب في الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت ، فيذكروا مناقبه و يعدّدوا فضائله ، ويُشهِّروا محامده. و شاع ذلك عندهم ، و دار بينهم ، و أصبح في سُننهم و عاداتهم ، و لو لم يقفوا على القبور كأنّهم يريدون أن يحتفظوا بذكرى الميِّت على مرِّ السنين "[1]

و يذكر ابن سلاّم أن التأبين مدح الميت و الثناء عليه[2]،و يرى قدامة بن جعفر أنه «ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على انه لهالك مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه، وما اشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت انما هو بمثل ما كان يمدح في حياته»[3]

و التأبين هو معطى نصّي يحيل– كما رأينا آنفا بالنسبة لثيمة الحزن – على معطى خارجي يتمثل في الموضوع الرئيس هو موت كليب ، و هو كموضوع سياقي خارج نصي يعتبر أحد أهم محفزات النظم بالنسبة للشّاعر ، ثمّ إنّ هذا الفضاء الدّلالي الذي ينبني بمعجمٍ مدحي ،يفرض نفسه فرضاً على الشاعر تحت صدمة التفجُّع و هول المصيبة التي أناخت بفِناء الشّاعر ، فهو بعد ذكر أخيه تتوافد إليه كلُّ الخصال التي كان يتمتَّع بها و هي التي يُمدح بها المرء، فقدامة بن جعفر يشير إلى المعاني التي يجب على الشاعر أن يستوفيها في مدحه فيقول : " إنّه لم"ا كانت فضائلُ النّاس من حيثُ إنّهم ناس لا من طريق

---

(1) شوقي ضيف : مرجع سابق ، ص 54.

(2) يُنظر ابن سلام : طبقات فحول الشُّعراء ، ج1 ، ص 209.

(3) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، د ط، د ت، ص3

ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ، على ما عليه أهل الألباب ، من الاتفاق في ذلك ، إنما هي : العقل – و الشّجاعة – و العدل – و العفة ؛ كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع الخصال مصيباً ، و المادح بغيرها مخطئاً ، و قد يجوز في ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض و الإغراق فيه دون البعض مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده فيغرق فيه و يتفنّنَ في معانيه"[1]

1- الشَّجـــاعـة :

إنَ" حُضور المَرثي/الممدوح في بنية التّأبين و المديح سَيُغيّر من علاقة الشّاعر بالموضوع ، هذا التّحول تتحكم فيه العاطفة و الموقف ؛ لأنّ سياق المديح تصنعه عاطفة الإعجاب و الفَخر فالنِّداء : " يا خليليَّ ناديا لي كليباً" في قوله[2]:

يا خَليليَّ نَادِيا لي كُليْباً و اعْلَمَا أَنَّهُ مُلاقٍ كِفَـــاحَـــا

يا خَليليَّ نَادِيا لي كُليْباً ثُمَّ قُولاَ لَهُ نَعِمْتَ صَبَـــاحـــــا

يا خَليليَّ نَادِيا لي كُليْباً قَبْلَ أَنْ تُبْصِرَ العُيُونُ الصَّباحا

هو استحضار للمرثي في ذهن الشّاعر ليُخفّف من وطأة الافتقاد؛ إذ إنّ الشّاعر لا يفتقد من مات كصورة مادية ، و لا يفتقده لذاته ، إنّما يفتقد النَّموذج و المثال ، يفتقد القيم التي أضحت معياراً لإثبات الذات، وهذا التّصوُّر – الذي ظلّ راسخا في ذاكرة القبيلة الجاهلية– يُعدّ أحد مقومات الوجود في المجتمع الجاهلي، مجتمع ظلّ يفخر بمآثره و مقوّمات أفراده المتميّزين، وعليه فكليب في نظر المُهلهل هو صورة للشَّخص الكامل ، كاملٌ بقيمة الفروسية و الشجاعة و الكرم و الحلم و الجود ، فالشّاعر لا يُؤسّس للقصيدة من فراغ و إنّما من

) نفسه : ص 96 .[1](

) المهلهل : الديوان ، ص 21.[2](

معين قبلي ، الأمر الذي جعل المهلهل يشيد بكلّ الخصال التي كان كليب يتمتع بها في حياته و لنتأمّل قوله[1] :

أجِبْني يَا كُليب خَـــــلاكَ ذمٌّ لَقَدْ فُجِعَتْ بِفارِسِهـــــا نِزارُ

سقَاك الغَيثُ إنَّكَ كُنْتَ غَيْثاً و يسراً حين يُلتَمَسُ اليَسارُ

فقيمة الفروسية هي التي ينعاها الشاعر في أخيه ، و أنّ فَقدَه أضحى فجيعة لا تقاس بها فجيعة ،ثمّ يدعو له بالسُّقيا ، لأنّه كان كريما و يُنفّس على كلِّ مُعسرٍ حين تشتدّ الضائقات بأهل الحيّ. و لا يزال يخلع عليه كلَّ برود الحمد و الثناء فيقول[2] :

أَكليبُ من يَحْمي العَشِيرةَ كُلَّها أَو مَنْ يَكُرُّ على الخَميسِ الأشْوسِ

مَنْ لِلأَرامِلِ وَاليَتامَى والحِمَى والسَّيْفِ والرُّمْـــحِ الدَّقيقِ الأَمْلسِ

و تظل مكرُمة الشَّجاعة و البُطولة بمثابة المعين الذي لا ينضب، تستلهم منه بنية المديح كل المعاني التي تساهم في رسم صورة الفقيد، إذ هو السَّند المُعوَّل عليه في القبيلة إذا اعْتُدِيَ عليها ، فالأرملة التي فقدت بعلها تتشوف إليه كمتكإٍ و جيرة لها و كذا اليتيم هو الآخر ينظُرُ إليه بعين الأبوة.

و هو يدين له بالسيادة و الملك فيصفه[3] :

سَيِّدُ ساداتٍ إذا ضَمَّهُـــم مُعْظَمُ أمْرٍ يَومَ بُؤْسٍ و ضِيقٍ

لـــم يكُ كَالسَّيدِ في قَومــِهِ بَلْ مَلكٌ دِيـــنَ لَـهُ بالحُقُـوقِ

لعلّ الطرح و التحليل البسيط الذي ذهبنا إليه لا يتعدى كونه قراءة فنية، والرؤيا المنهجية تطرح عدّة إشكالات و تساؤلات :

([1]) نفسه: ص 29.

([2]) نفسه : ص 49.

([3]) نفسه : ص 57.

كيف بُني نسق التأبين ؟، مالسِّمات التي تُميّزه؟ ما هي المكونات اللغوية و الدلالية و السياقية التي ساهمت في تأسيسه؟.

لا يُمكن استجلاء الطريق دون الوقوف عند معمارية اللّغة التي اعتمدها الشاعر في بناء تعابيره، و هو عينه المبحث الرّئيس الذي ينشده علم الأسلوب، و إذا كان الأسلوب اختيار، حين يصرُّ أنصار هذا التّوجّه على "أنّ عملية الخلق الأسلوبي إنّما تستوي في الاختيار أوّلاً و في التّركيب ثانياً، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرّصيد اللُّغوي الواسع مظاهرَ من اللُّغة محدودة ثمَّ يوزعها بصورة مخصوصة، فيكوّن بها خطاباً"(1)

فما الذي اختاره الشاعر لبناء النّسق التأبيني في شعره ؟.

إنّ أول عتبة يمكن الوقوف عليها هي :

المعجم: و هو المادّة الخام التي ينبني عليها الخطاب الشعري و هو المكوّن الرئيس لبقية البنى التي تكتمل بتظافرها القصيدة ،و معجم **الشجاعة** في مقاطع التأبين ضمن قصيدة الرّثاء لم يخرج عن المألوف ،فذِكْر مناقب المرثي كانت ممّا يقصد إليه الشّاعر في الشعر على مرِّ العصور.

إنّ اختيار الألفاظ في الخطاب الشعري لا يتم انطلاقاً من دلالتها الذاتية المقبورة في المعجم، أو بطريقة ستاتيكية، فالكلمات –كما يقول ستيفن أولمان– لها استعمالات و ليست لها معانٍ ، و الذي يتحكم في توليد المعنى هو السياق بكل أشكاله و هذا الذي نراه عند الشاعر حين يقول في تأبين أخيه (2) :

و كليب سُمّ الفَوَارسِ إذا حُمَّ رَمَاهُ الكُماةُ بِالإِيفَاقِ

فَارسٌ يَضْرِبُ الكَتِيبَةَ بالسَّيْفِ دِراكاً كَلاَعِبِ المِخْراقِ

) نور الدّين السدّ : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة و النّشر و التّوزيع ، الجزائر،د ط ، 2010، 1(ج1 ، ص 173.

) المهلهل : الدّيوان، ص 61.2(

إنّ كلمة "سمّ" جاءت في البيت لتحيل على معنىً يعكس دلالة الخطورة ، و هي لفظة مخزونة في الذاكرة الثقافية للشاعر انتشلها من سياقها المعهود و أزاح عنها مرجعيتها ليبني لها سياقا جديداً في الفضاء الشِّعري ،فهي كلمة تحمل دلالة الموت و الفناء ، أسندها الشاعر لكليب ، من باب الإخبار عنه ، و هو إخبار نهض بوظيفة الوصف، و على المُستوى التّصويري يُصبح كليب هو السّمُّ عينه؛ أي هو الموت.

ينبر الشّاعر في العديد من المقاطع التي يمدح فيه كليب على معجم الفروسية في قوله :

يا خَلِيليَّ نَـــادِيـا لِـي كُلَيبـاً و اعْلَمَـــا أَنَّـــهُ مُلاقـــِيا كِفَاحـــا

عَلَى مَنْ لَوْ نُعِيتُ وَ كَانَ حَيّاَ لـــقـادَ الخَيْـــلَ يَحْجُبُهـــا الغُبـــارُ

أَجِبْنِي يَـا كُلَيْـــبُ خَـــلاكَ ذَمٌّ لقَـــدْ فُجِعَـــتْ بِفَارِســـهـــا نِـــزَارُ

أَتَغْدُو يا كُلَيبُ مـــعِـــي إذَا مـــا جَـــبَـــانُ القَـــوْمِ أَنْجـــاهُ الفِـــرارُ

أَتَغْدُو يا كُلَيبُ معِـــي إذَا مـــا حُلُوقِ القَوْمِ يَشْحَـــذُهَـــا الشِّفـــارُ

أكُلَيْبُ مَنْ يَحْمي العَشِيرَةَ كُلَّها أَو مَنْ يَكُرُّ عَلَى الخَمِيسِ الأَشْوسِ

مَنْ لِلأَرَامِلِ وَ اليَتَامَى وَ الحِمَى و السَّيْفِ وَ الرُّمْحِ الدَّقِيقِ الأَمْلَـــسِ

إنّ الوحدات المُعجمية : (كفاحا – قاد – الخيل– يحجبه الغبار – فارسها – جبان – الفرار– حلوق – الشفار – –يحمي – يكرّ – الخميس – – السّيف – الرّمح) ظلّت تتكرر في بنية المديح لتصنع صورة الفارس الذي يراه الشاعر أنموذجاً لا يتكرّر.

2 – الـــشّـرف :

إنّ الجاه و المكانة حلمٌ كان يطمح إليه الفرد الجاهلي، و كيف لا و الناس كلهم آنذاك ينتشون بخمرة الفخر، فلا حياة تُرْجي لِمَن عاش خامل الذّكرِ أو يضرب عرقُه لنسب

وضيع، كلُّ هذا و ما يشاكله كان مدعاة لوجود أحد أهم الأغراض التي ساهمت في تأسيس جزءٍ لا يُستهان به من الشِّعر الجاهلي كالمديح و الفخر بل حتّى النقائض ، الأمر الذي جعل من ذكر شرف المرثي و مكانته بين قومه أحد أهم الأنساق الدّلالية – هو الآخر – ضمن المراثي و هذا ما يبدو جلياً في رثاء المُهلهل لكليب فيقول :

يا قَتِيلاً نماهُ فرْعٌ كَريمٌ فَقْتْلُهُ قَدْ أشابَ مِنِّي المِسَاحَا[1]

فهو يُشير بمسحة حزينة إلى أنَّ كليب من فرع كريم مما جعل قتله أمراً مُفزعاً ، بل هو المكارم نفسها و الفخار نفسه حين يقول على قبره [2] :

وَ حَادَتْ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرٍ ثَوَى فِيهِ المَكَارِمُ وَ الفَخَـــــارُ

لَدى أَوطَانِ أَرْوَعَ لَمْ يَشِنْهُ وَ لَمْ يَحْدُثْ لَهُ فِي النَّاسِ عَارُ

إلاَّ أنَّ هذه القيمة لا نجد لها حضوراً قويا و كبيراً كما هو الشّأن لقيمة الفروسية و الشّجاعة ، و قد يعود ذلك لشخصية الشاعر ، فهو أحد فتّاك العرب و فرسانها ؛ إذ أنّ كلّ إناءٍ بما فيه ينضح ، و من جانب آخر أنّ الخصلة البارزة في كليب و التي تميّزه هي فروسيته و شجاعته ، فقد تكون طفحت على بقية القيم الأخرى ، و هذا أمرٌ منطقي كما أشرنا سابقا في بيئة تشيع فيها الحروب و تقوم على نظام القبيلة و العصبية.

3 – الكـــــرم :

كان العربي رجلاً معطاءً ، فبالرّغم من الفقر الذي كان يقضّ مضجعه إلاّ أنّه ظلّ يحرس على أن يتّصف بالبذل و الجود و السّخاء، لا لشيء إلاّ لأن هذه الصّفة تأصلت في كيانه ؛ إذ أنّ " فضيلة الكرم من أمّهات فضائل النفس ، لأنها الفضيلة التي ينزل بها

---

(1) المهلهل : الديوان، ص22

(2) نفسه : ص31

صاحب المال عن ماله للفقير المحتاج إليه ...تلك الفضيلة كان لها شأنها في المجتمع الجاهلي"[1]

و يقول المهلهل مؤبِّنا أخاه بشيمة الكرم[2] :

سَقَاكَ الغَيْثُ إِنَّكَ كُنْتَ غَيْثاً وَ يُسْراً حِينَ يُلْتَمَسُ اليَســارُ

النَّاحِرُ الكُومَ مَا يَنْفَكُّ يُطْعِمُها وَ الوَاهِبُ المِئَةَ الحَمْرا بِرَاعِيهَا

و لم يخرج الشاعر عن الصفات التي كانت سائدة في شعر المديح ، و هي وصف الممدوح بالغيث و البحر ، و كانت خصلة النّحر و الذّبح لِقِرى الضيف هي غاية ما يأمل إليه كل واحدٍ من أفراد القبيلة و هذا جلي في قوله : النّاحر الكوم ، و قوله : الواهب المئة .

4 – <u>الحِلم</u> :

و هو العفو و الصفح عن الآخر، و لا يتأتى ما لم يكن صاحبه متجملاً بالأناة و الرّصانة ، بعيداً عن الطيش و الخِفّة ، لا تستجيب فيه النّفس للغضب بسهولة و قد كان لكليب حظٌّ و افر منه رغم بأسه و صلابته ، يقول فيه المهلهل [3]:

و إِنَّكَ كُنتَ تَحْلُمُ عَنْ رِجالٍ و تَعفُو عَنْهُم وَ لَكَ اقْتِدارُ

و تَمْنعُ أنْ يَمسَّهُمْ لِسانٌ مَخافَةَ منْ يُجيرُ و لا يُجَا

ثالثا – <u>بنية الحرب</u> :

النَّسق الدَّلالي الذي يؤسِّس لمعاني الحرب ، و التّهديد و الوعيد لا ينشأ – هو الآخر– بمعزل عن الدّافع الرئيسي للخطاب الشعري ؛ و الذي كنّا قد أشرنا إليه سابقاً بأنّه موضوع الشّاعر ، و هو " مقتل كليب". إنّ هذه البنية – من حيث ماهيتها – هي بنية قارة بالنِّسبة

([1]) بدوي طبانة ، معلقات العرب ، دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر العربي ، دار الثقافة ، بيروت، ط3، 1974 ص 278.

([2]) المهلهل: الدّيوان، ص 29 ،92

([3]) نفسه : ص 29 ، 30

للشعر الجاهلي ، إلاّ أنّها تختلف في تموقعها ضمن مرثية عن أخرى ،اختلافا دعت إليه أسباب عديدة تساهم في فرادة النَّظم ، لِتُميِّز الشاعر عن بقية الشعراء ، فقد يكون الدّافع للنّظم مشتركا بينهم بيد أنّ الاستجابة و الانفعال يختلفان ؛ فيأتي الخطاب حينها متميّزاً في معجمه ، و في شفرته ، و في صوره و أَخْيِلتِه .. لم يتوان المهلهل عن الأخذ بثأر أخيه و الانتقام له ، و تلك عادة كان يؤمن به المجتمع الجاهلي ، فهي عادة شائعة عند العرب آنذاك ، يعتقدون أنّهم يُرضون به الميّت و يكفّون شرّه من ناحية، و يُثبتون به قوتهم لخصومهم، و ينفون عن أنفسهم وصمة الضعف و العار من ناحية أخرى[1] ، و في هذا السّياق يصرح المهلهل بأنّه ماضٍ لثأر أخيه لا يثنيه عن ذلك أمر فيقول[2]:

خُذِ العَهْدَ الأَكيدَ علَيَّ عُمْـــري بِتَرْكِي كُلَّ ما حَوَتِ الدِّيارُ

وَ هَجرِي الغانِياتِ و شُرْبَ كأْسٍ و لُبْسِي جُبّةً لاَ تُسْتَعارُ

وَ لَسْتُ بِخالِعٍ دِرْعِي و سَيْفِي إلى أَنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهَارُ

وَ إلاَّ أَنْ تَبِيدَ سَـــراةُ بَكْـــرٍ فَـــلاَ يَبْقَـى لها أَبَداً أَثَارُ

تفرض علينا الأسلوبية أسئلةً شتى و نحن نسعى إلى استقراء البنى الموضوعاتية في النص ؛ لأنّ لموضوع سُلِّم به و انتهى الأمر ، فالهدف المنشود من البحث هو : كيف بُنيَ الموضوع ؟ ،ما الذي أدّى إلى بنائه بهذه الطريقة دون أخرى؟ . إنّ النَّسق الموضوعاتي لبنية الحرب في مراثي المهلهل يتأَسَّس بتظافر بنى فرعية تمنحه الكلّية و الشمولية ، على أنّه واحدٌ من أهم موضوعات قصيدة الرّثاء، خاصة في الشعر الجاهلي ، و هذه البُنى تَتجلَّى كالآتي :

1 – التهديد و الوعيد :

---

[1]) أنظر : أنور أبو سويلم ، مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت، الثّأر ، الخلود)، مجلة أبحاث اليرموك" سلسلة الآداب و اللّغويات ، المجلّد 4 ، العدد 1 ، 1986 ، ص112.

[2])المهلهل : الديوان ، ص32(

و هو أمرٌ منطقيّ أن يفرض هذا الأسلوب نفسه فرضاً على الشّاعر ؛ كيف لا و الشّاعر آنذاك هو " لسان القبيلة ، يعبّر عما يختلج في نفوس أبنائها من سرور أو غضب أو حزن ، و لقد مرَّ بنا أنّ الشّاعر كان يقف مفتخراً بمناقب القبيلة و بنسبها و بأمجادها إذا كان المقام مقام فخر ، كما كان يتصدّى لهجاء كلّ من يحاول الانتقاص من قبيلته سواء كان من داخل القبيلة أو خارجها. و ربّما كان الأمر يتطلّب أكثر من هجاء أو توبيخ فيلجأ الشّاعر إلى التّهديد و الوعيد ، تهديد بالانتقام منهم ، و تهديد بكيل الصاع صاعين لكلّ من تسوّل له نفسه المساس بشرف القبيلة أو سمعتها . و لم يكن الشّاعر ، في سبيل قبيلته ليحجم عن تهديد الملوك"[1].

يذهب المهلهل في تهديده لبني بكر مذهباً بعيداً ، بأنه سوف لن يرضى ببديل لكليب سوى القتل و التنكيل فيقول [2] :

يَـــا لَبَـــكْرٍ أَنشِرُوا لِي كُـــلَيْباً ... يَـــا لَبَكْـــرٍ أَينَ أَينَ الفـــــرِارُ

يَا لَبَكْـــرٍ فَـــاظْعنُـــوا أَو فَخُلُّوا ... صَرَّحَ الشَّرُّ وَ بَـــانَ السّـــــرَارُ

سَفِهَت بَنُوا شَيْبَانَ لَمَّا التَقَيْنَا ... إِنَّ عُودَ التَّغلبِـــــيِّ نُضَـــــارُ

وَ بَنو عِجْلٍ تَقُولُ لِقَيْـــــسٍ ... وَ لِتَيْمِ اللاَّتِ سِـــيرُوا فَسَـــارُوا

يَا كُلَيْبَ الخَيْرِ لَسْتُ بِـــرَاضٍ ... دُونَ رَوحٍ تُراحُ مِنْـــهُ الدِّيـــارُ

أَو أُغَادِرُ قَتْلَى تَقِرُّ بِعَيْـــــني ... وَ يُوَدِّي مَا عندَهُ المُسْـــــتَعَارُ

أَسْأَلُوا جَهْرَةً إِيَـــاداً وَ لَخْمـــاً ... و الحَلِيفَينِ حِينَ سِرْنَا و سَارُوا

إِذْ دَلَفْناهُمْ و بَكْـــراً جَمِيعـــاً ... فَأَسَرْنَا سَرَاتهُم حِيـــنَ ثَـــارُوا

) د. عبد الرحمان عفيف : الشعر و أيّام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس ، بيروت–لبنان، ط1 ، 1984،[1](ص 275

) المهلهل : الدّيوان، ص32، [2]33(

وَ قَتَلْنَا قَيْسَ بْنَ غَيْلاَنَا حَتَّى أَمْعَنُوافِي الفِرَارِ حَيْــثُ الفِـــرارُ

إنّ نشر كليب و إرجاعه إلى مسرح الحياة أمر مستحيل ، و كأن الشّاعر يسعى إلى إعجاز خصومه ، و هم يدركون جيّدا أنه مرهوب الجانب ، فطلبُ الشاعرِ : " يا لبكرٍ أنشروا لي كليباً..." ما هو إلاّ حجّة منه لإقامة شرعيةِ حربِهم ، وتقتيلهم ثمّ يتوعدهم بعد ذلك : " يَا لَبَكْرٍ أَينَ أَينَ الفِرار؟" فيأتي أسلوب الاستفهام بمثابة تأكيد لوقوع الموت ، و أنّ إقامتهم أو رحيلهم أمرٌ سيان لا ينجيهم ممّا سيحل بهم .. ثمّ إنّ أسلوب النّداء في القصيدة هو تمهيدٌ للحرب ؛ بل هو الآخر حربٌ في حدِّ ذاته ، حرب نفسية لتمكين الهزيمة مسبقاً في نفوس البكريين.

يستحضر الشاعر صورة كليب في مخيلته ، فهي محفز له على القتال و شحذ الهمّة ، و عليه تغدو هذه الحرب معبأة بشتّى الأساليب بالنسبة للشاعر فهو يسعى جاهدا لإنجاز وعده فيقول :

يَا كُلَيْبَ الخَيْرِ لَسْتُ بِرَاضٍ دُونَ رَوحٍ تُراحُ مِنْهُ الدِّيارُ

أَو أُغَادِرُ قَتْلَى تَقِرُّ بِعَيْني وَ يُوَدِّي مَا عندَهُ المُسْتَعَارُ

و نراه يستحضر مرةً أخرى وقائع حربٍ مضى عليها عهد من الزمن في حاضره الراهن، و ذلك حين يقول :

اسْأَلُوا جَهْرَةً إِيَاداً وَ لَخْــمــاً و الحَلِيفَينِ حِينَ سِرْنَا و سَارُوا

إِذْ دَلَفْناهُـــمْ و بَكْراً جَمِيعــاً فَأَسَرْنَا سَرَاتهُم حِينَ ثَـــــارُوا

وَ قَتَلْنَا قَيْسَ بْنَ غَيْلاَنَا حَتَّى أَمْعَنُوا فِي الفِرَارِ حَيْثُ الفِـــرارُ

إنّ الرجوع إلى الزَّمن الحافل بالانتصارات بالنسبة للشاعر ، هو استدعاء للحظةٍ شبيهة ، و موقف مماثل للوضع الرّاهن الذي يعيشه مع بني بكر ؛ فهذا التّذكار و سرد الأحداث بمثابة تعبئة نفسية ، و هو حرب نفسية إلى جانب الحرب الحقيقية. و نراه في

موضعٍ آخر يصرّ على قتال بني بكر بعد تحفيز فرسان ثغلب على القتال و عدم الالتفات لنداء الصّلح فيقول [1]:

فَلأَتْرُكَنَّ بهِ قَبَائِل تَغْلِـــــــبٍ قَتْلَى بِكُلِّ قَرارَةٍ وَ مَكَـــانِ

قَتْلَى تَعَاورها النُّسـور أَكُفَّهَا ينْهَشْنَها و جَواجِلُ الغربانِ

و هكذا يظل معجم الموت و الفتك هو الأسلوب الطّاغي على مشهد التهديد؛ حتى ترتوي هذه النّفس الظمأى للثّأر و الانتقام، و قد لا ترتوي و لا يهدأ لها حالٌ أبدا.

2 – الفَـــــخْــر :

و هو أحد الفروع المهمة ضمن موضوع الحرب ، و هو التمدّح بالخصال و شيم النّفس و قد يتبيّن لدارس شعر الجاهلين في الحرب أنّ الشُّعراء في فخرهم بالنّاحية الحربية كان لهم اتجاهان : أحدهما شخصي ، و الآخر قبلي[2]

يتأسَّس الفخر في مراثي المُهلهل بتعابير خاصة تعكس شخصيته القتالية بكلّ أبعادها و قيمها ؛ إذا نراه يشيد في بعضٍ من شعره بمكانة قبيلته ، وأنّها لا تساويهم فيها قبيلة فيقول[3] :

لَمْ نَرَ النَّاس مِثْلنا يَوم سرْنا نَسْلُبُ المُلْكَ غُدْوةً و رَوَاحا

وَ ضَرَبْنا بِمُرْهِفاتٍ عِتَـــاقٍ تَتْرُكُ الهُدْمَ فَوْقَهُنَّ صُيَاحَــا

فهو يرسُمُ للمُتَلقّي صورةً تعْكِسُ مدى بسْطِه و قبيلته سلطانَهم على النَّاس ، و أنَّهم أصحاب نفوذٍ و قوة.

) المهلهل : الدّيوان، ص 88.[1](

() يحي الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه ، مؤسسة الرسالة، بيروت ،ط5 ، 1986 ، ص 300.[2]

() المهلهل : الديوان ، ص22[3]

و يقول في موضعٍ آخر[1] :

إنّاَ بَنو ثَغلبٍ شـمٌّ مَـعَاطِسُــنَــا بِيضُ الوُجوهِ إذا مـا أفْـــزَعَ البَلَــدُ

قَوْمٌ إذا عَاهَدوا زَفُّوا وَ إذا عَقدُوا شَدُّا وَ إن شَهدُوا يَوْمَ الوَغَى اجتَهَدُوا

وَ إنْ دَعَوتَهُم يَوْمــاً لِمــكْـرُمـةً جـاؤوا سِراعـاً و إنْ قام الخَنى قَعَدُوا

لا يَرْقُدون علَى وِتْرٍ يَكُونُ لَهُــم وَ إنْ يَكُن عِنْدَهُم وِتْرُ العِدى رَقَــدوا

لقد جمع الشاعر لقومه كل المحامد ؛ فهم ذووا أنفة ، و هم خير مَنْ يجيب المغيث إذا ما فزع لأمر نزل به ، و قومه لا ينكثون عهدهم إذا عاهدوا ، أمّا إذا كان اليومُ يومَ وغى و حرب فهم أهل لذلك ، إلاّ أنهم رغم قوتهم و بأسهم أصحاب عفَّةٍ ؛ يترفّعون عن الخنى و الفُحشِ في الكلام.

[1] نفسه : ص 25.

الأنساق الموضوعاتي في شِعر الخَنساء

يضم ديوان الخنساء 57 قصيدة ، و بضعة مقطعات، و أبيات منفردة، نُظمت كلها في موضوع الرثاء، و النسبة الكبيرة منها رثت بها الشاعرة أخاها صخر، إلى جانب بعض النصوص التي عبرت فيه عن مصابها بأخيها معاوية ،فالخنساء إذاً لم تخرج عن غرض الرثاء، و يشير محمد بن سلاَّم الجمحي إلى هذه القضية: «و جعلنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات، أولهم المتمم بن نويرة بن جمرة بن شدَّاد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع، رثى أخاه مالكاً؛ و الخنساء بنت عمرو بن الحارث بن الشريد بن رباح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بهتة رثت أخويها صخر و معاوية»[1].

فالرثاء هو الموضوع الرئيس في شعر الخنساء،و في هذا المقام يقول الدكتور شوقي ضيف معلقا عن بكاء الخنساء و نواحها أخويها: «و قد حدَّثنا الرُّواة أنَّ الخنساء كانت تخرج إلى عكاظ فتندب أخويها صخراً و معاوية ،و كانت هند بنت عتبة أمُّ معاوية تحكيها نائحة أباها. و في هذا الخبر ما يدل على أنَّ النِّساء لم يكنَّ يندبن موتاهنَّ يوماً أو أيَّاماً بل كنَّ يُطلن ذلك إلى سنين معدودات»[2]. و كانت النساء تلطمن خدودهن و يحلقن شعورهنَّ و يضربن أنفسهن معبِّرات على فداحة و عظمة الخَطب الذي حلَّ بهنَّ، و يصنعن ذلك جلوسا على قبر الميّت و يفعلن ذلك أيضا أثناء حلول المناسبات و المواسم العظام التي كانت تشهدها القبيلة « و بجانب هذا النَّدب كان هناك ضربٌ من الرثاء يقوم على تأبين الميت و الإشادة بخصاله و صفاته »[3] و «يمكن أن نلاحظ فيه أبعاداً ثلاثة هي: الندب، و التأبين ،و العزاء»[4]،

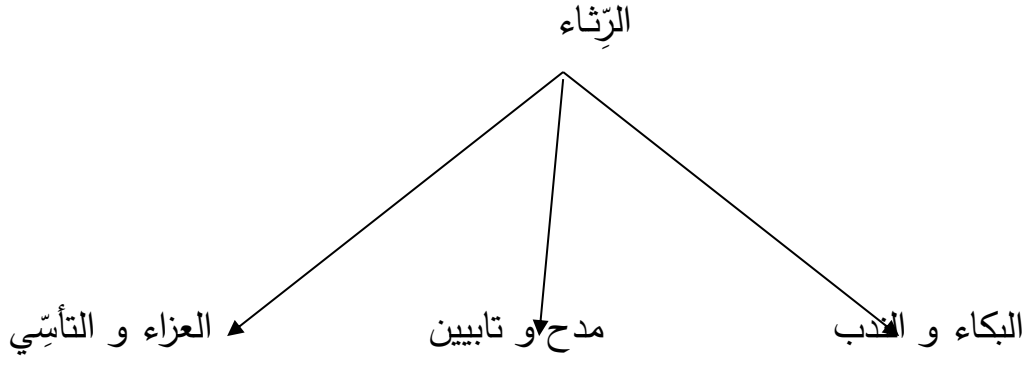
([1]) ابن سلاَّم الجمحي : طبقات الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطَّبَّاع ،دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1 ، 1997 ،ص107

([2]) شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة – مصر، د ط، 1953، ص107

([3]) نفسه : ص 107

([4]) شوقي ضيف : الفن الغنائي ، الرثاء ،ص 07.

و عليه تتشكل البنية الموضوعاتية في شعر الخنساء وفق الآتي:



الشّكل رقم : 2

و الجدول الآتي يوضح الترسيمة :

الموضوع الرئيس	الوحدات الدلالية أو البِنيات الفرعية
الرِّثـاء	البكاء و الندب : التعبير عن مشاعر الحزن
	المدح : تأبين الميت و ذكر محاسنه
	العزاء : التأسي و الصبر

الجدول رقم : 2

أولاً – <u>بنية البكـاء و النَّدب</u> :

نودّ أن نشير إلى أنّ طريقة معالجة النسق الموضوعاتي عند الخنساء تتساهل مع المعجم بشكل مقبول و واع إلى حدٍّ بعيد و للكشف عن ثيمة البُكاء لجأنا إلى إحصاء الوحدات المعجمية التي تمث بالصلة إلى هذا الحقل الدلالي. لإنَّ الدراسة المعجمية تقنية علمية ذات مستوىً راقٍ؛ و هي تمتاز بالصرامة في الكشف عن الحقول الدلالية، التي نعزي إليها المواضيع في المدونة؛ ولهذه العلَّة اعتمدنا في محاولتنا هذه ، طريقة (المعجم/قائمة)

« فإنَّ النَّظر إلى المعجم من هذه الزاوية الدلالية ، أو فلنقل إنَّ تناوله بالطريقة الأدبية يصبح أمراً وجيها يستمد مشروعيته من المنهاجية التي تتحكم فيه و من الغايات التي يتوخاها ، و التقنية التي يتبناها هذا التناول هي أنه نظر إلى المعجم – مدة طويلة – على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نصٍ معيَّن ، و كلَّما تردَّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيبٍ يؤدي معناها كونت حقلاً أو حقولا دلالية، و هكذا فإذا ما وجدنا نصاًّ بين أيدينا و لم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنَّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناءاً على التسليم بأنَّ لكلِّ خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشِّعر الصوفي معجمه، و للمدحي معجمه، و للغزلي معجمه ...فالمعجم ، لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، و بين لغات الشعراء و العصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنَّها هي مفاتيح النص، أو محاوره التي يدور عليها»[1]. و لعل هذا الإجراء كان صعب التناوُل بالنسبة لقصائد المُهلهل فهي تبذو عصيّة عن الانسياق للإحصاء المعجمي في الكشف عن الموضوعات ، و هذا الاختلاف بين الشاعرين هو المغزى الذي تسعى إليه هذه المقاربة.

نالت بنية القصيدة العربية –خاصّة الجاهلية–اهتماماً كبيرا من طرف الدارسين ، و أفاضوا القول فيها ، و تحدثوا عن أجزائها ؛ شكلاً و مضموناً ، و تناولوا في ما تناولوا بداية القصيدة ، و ركّزوا على البيت الأول و وسموه بالمطلع " فطالبوا الشُّعراء بأن يبدلوا غاية الجهد في إجادته و إتقانه ، علماً منهم بالأثر الأوّل في النَّفس ، و أنّه يدفع السّامع إلى التنبّه و الإصغاء، إنْ كان جيِّداً آسراً ، و إلى الفتور و الانصراف إن كان ضعيفاً فاتراً. و لذا عني الشُّعراء به ، و صرفوا هممهم إلى الإبداع فيه ، و بلغ كثير منهم في ذلك مقاماً محموداً"[2] و تستهل الخنساء جلّ قصائدها بالبكاء و النحيب ؛إذ بلغت مطالع

---

[1]) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 1992 ، ص 60

[2]) بدوي أحمد أحمد : أسس النّقد الأدبيعند العرب ، نهضة مصر ،القاهرة – مصر ، ط6 ، 2004 ، ص297.

قصائدها ستة و ستون مطلعاً ، استهلتها بأسلوب جماليٍّ تُخاطب فيه عينها تحثّها و تُحرّضها على البكاء على صخرٍ مثل : (يَا عَيْن مالكِ لا تَبْكين تَسْكابا) و (يا عَين جودي بدمعٍ منك مسكوبِ) و (أعَيْنِ ألاَ فابكِ لِصَخْرٍ بِدَرّةٍ) و (ألا ياَ عَين فانهمِري وَ قَلَّتْ) و (ياَ عين جُودي بالدُّموع) (أعيْنَيّ جودا و لا تَجْمُدا) و (ألاَ يَا عَين فَانْهمِري بِغُدرِ)

لتؤسّس بعدها لبنية البكاء ؛ بنية تتشكل من وحدات معجمية، تتعالق في ما بينها لتجعلها تتمفصل دلاليا و لكن بعيداً عن الاستقلالية التامَّة ضمن النص الذي يحتويها، كما سنرى لاحقاً. هذه الوحدات تمنحها مركزا هاماً من المدونة؛ لتكتسح فضاءاً واسعا في أيِّ نص من النصوص ، و الأمر الذي يخوِّل لهذه الوحدات الفاعلية و الحضور بقوة، هو التكرار؛ أي تكرارها عبر كامل المدونة ، و التكرار هو«المفهوم الأساسي الجدِّي فعلاً ، لكنَّه صعب المعالجة لأنَّ مداه أيضا مزدوج ، إنه موضوعي و استكشافي في الوقت نفسه ، فالتكرار هو – و إلى أن يتم استكشاف ابستمولوجي جديد – الوسيلة الوحيدة و التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية ، و تحديدها في البراغماتية الأدبية ، و يمكن لإعادة الواقعة اللغوية لتضعيفها البسيط ، أن يأخذ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد ، أو تكرار الدّال مع مدلول يحقِّق من جديد في كل مرة ، أو تكرار مدلول مع دلالات مختلفة»[1]

إنّ الجدول الآتي يُحصي الوحدات المعجمية المكررة في المدونة و التي تسعى إلى تشكيل الحقل الدلالي للبكاء :

الوحدة المعجمية	تكرارها في المدونة
البكاء (بكلِّ مشتقاتها)	95 مـرَّة
الدمع	58 مـرة

) جورج مولينيه : مرجع سابق.[1](

العين	49 مـرة

الجدول رقم : 3

البكاء كما يتضح في الجدول وحدة معجمية، استدعت بدورها وحدات أخرى لتساهم معها في صنع المعنى العام لهذا الحقل. و البكاء هنا له دلالة تحاول الخنساء أن تكشف عنها و هي علاقة الخنساء بالمرثي ولدراسة ذلك لا بد أن نضع أمامنا مفهوم السياق كي نبتعد بعض الشيء عن العفوية و عن الخروج بالخطاب عن المقصد الأساس .

سياقات البكاء في مرثيات الخنساء لأخيها صخر:

إن السياق لهو الحجر الأساس المُعتمد في الكشف عن الجانب الدلالي في النص، و لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يُغيَّب أو يُتجاهل؛ لأنَّ « السياق هو الموقف الذي ينجز فيه القول، ذلك الموقف الذي تسهم في تكوينه ظواهر زمانية و مكانية، مع معرفة المتكلمين لهذه الظواهر، و معرفتهم أيضاً للفكرة التي يتواصلون بها»[1]

سنحاول هنا جاهدين الكشف عن دلالة البكاء انطلاقا من السياقات التي ورد فيها معتمدين على نماذج لذلك :

1 – تقول الخنساء في مطلع بائيتها[2]:

يا عَيْنُ مالَكِ لا تَبكِين تَسكَـــابَا إذْ رابَ دهرٌ و كان الدَّهرُ رَيَّابَا

فابْكِي أَخَاكِ لِأَيْتَـــامٍ وَ أَرْمَلَـــــةٍ و ابْكِي أَخَاكِ إذَا جَاوَرْتِ أَجْنَابَا

وَ ابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَالقَطَا عُصَباً فَقَدْنَ لِمَا ثَوَى سَيْباً وَ أَنْهَابَا

---

[1]) محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد، المصطلح و النَّشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ، 2006 ، ص 301

[2]) الخنساء، تماضر بنت عمرو : الديوان ، تحقيق ، عبد السلام الحوفي ، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان، د ط، د ت ، ص 22.

منذ الوهلة الأولى تؤسّس للقصيدة بمطلعٍ بكائيٍّ مستعملةً أسلوب النّداء ؛ نداء عينها ، لتدخل في نمطٍ حواريٍّ معها عبر خطاب يرتكز هو الآخر على العِتاب و الزجر على التقصير في حق المرثي و عدم استيفاءه حقّه ، فالتعبير المجازي " يا عَيْنُ مالَكِ لا تَبكِين تَسكَابَا " الذي يتّكئ على العلاقة الجزئية ما هو إلاَّ إسقاطاً نفسيّاً تمارسُه الذّات على العين ؛لتُغيَّب و تتوارى خلف المُخاطب الوهمي لا لشيء إلاّ للتّخفيف من عبء الحمل و فداحة الأمر الذي حلّ بها ، فالحوار لم يكن موجهاً للعين بل للذّات التي حلّت و تجلَّت فيها، فالخنساء في الشطر الأول من البيت الأول تحثُّ عينها على البكاء ، ونلاحظ أنَّ هذا الشطر يحيل على البكاء بصورة شاملة ، تجعلنا نتساءل عن سبب البكاء ، و لكنَّ الشطر الأول لا ينفك و يتواشج مع الشطر الثاني ليقدم لنا السبب وراء هذا العويل و البكاء ،لأنّ الأداة (إذ) تحاول أن تبرر السياق و الموقف الباعث على البكاء ؛ فهي أداة ظرفية تكشف عن حالةٍ و ظرفٍ خاصَّين و ذالك حين قولها : "إذ راب دهر و كان الدهر ريابا". فبكاؤها في هذ المقام نتيجة نازلة حلَّت بها؛ بنت من بنات الدهر أصابتها، و يبقى السؤال يطاردنا ما هي هذه المصيبة التي حلت بها؟ فتقول :

فابكي أخاك لأيتامٍ و أرملة و ابكي أخاك إذا جاورت أجنابا

و ابكي أخاك لخيلٍ كالقطا عصباً فقدن لمّا ثوى سيباً و نهباً

هذا الفضاء التراجيدي الذي لا ينفك يبقى أسيرا لفعلٍ مقصود من طرف الذّات التي تحلّت بالقوة و الجرأة و، واجهت نفسها في خطابٍ افتراضيٍّ ،يستحضر كلَّ ما من شأنه أن يدعو للبكاء و العويل و اعطائهما شرعية مطلقة في الديمومة و الأزلية ؛فالمشاهد المتوالية : الأيتام و الأرملة و مجاورة الغرباء ،هي علامات دلالية تعكس في مجملها غياب الأمان و افتقاد السّند و المجير ،و نزول الخوف.

هنا يمكن أن نكشف عن السياق الذي تبكي الخنساء في ظله ، و هو بعد إنساني بكل مضامينه ، كشفت عنه وحدات معجمية ، تنبق عن وحدة البكاء باعتبارها بؤرة نسقية انطلاقا من وظائف دلالية ذرّية محددة في الجدول الآتي :

الوحدة المعجمية البؤرة	الوحدة المعجمية الفرعية	وظيفتها الدلالية
ابكي	أخاك – أيتام – أرملة	بعد إنساني يتمثل في الخوف من فقدان الأمان
	جاورت – أجناب	النصرة و الاستجارة
	الخيل – السيب – النهب	الفروسية و القوة و الشجاعة

الجدول رقم : 4

و وحدة البكاء و تواشجها مع الوحدات الثلاث انطلاقاً من الجدول تحمل دلالات تعود إلى مركز عملية الإبداع أي الشاعرة فهي تبكي:

صـخـر ← الأخ، أب الأطفال، زوج الأرملة.
صـخـر ← النصير، المجير.
صـخـر ← الشجاع، الفارس، مبعث النخوة و الفخر.

تتجاوز الخنساء القوالب الفنية الموروثة في القصيدة الجاهلية ؛ إذ تطرح للمتلقي البُكاء و الدُّموع من حيث الصّورة بمثابة بضاعة يجود بنها الكرماء ، و لعلَّ هذا ما يُفسر كون البكاء على الميّت وفاءً له و نلمس ذلك في العديد من مطالع قصائد الشّاعرة فتقول[1]:

يَا عَينُ جُودي بِدَمعٍ مِنكِ مَسْكُوبِ كَلثؤْلُؤٍ جالَ في الأَسْماطِ مَثْقُوبِ

يَـا عَيــنُ جُــودِي بـالــدُّمـــــــ عِ الـمُـسْتَــهِـلاَّتِ السَّـــوافِـــحِ

أَعَــيْنَـيَّ جُــودا و لا تَـجْـمُـد أَلاَ تَبْـكِيـانِ لِصَخْـرٍ النَّـــدى

يَا عَيــنُ جُـودِي بِـالـدُّمـــــو ع عَلَى الفتــى القَــرْم الأَغَــرْ

عَيْنَيَّ جـــودا بـدَمْعٍ غَيْرِ منزُورِ وَ أعْوِلاَ إِنَّ صَخْراً خَيْرُ مَقبُورِ

يَا عَينُ جُودي بدَمْعٍ غيْرِ مَنْزُورِ مثْلَ الجُمَانِ عَلَى الخَدَّينِ محدُورِ

يَا عَينُ جُودي بِالدُّموعِ الغِزارِ وَ ابْكِي عَلَى أَرْوعَ حَامِي الذَّمَارْ

يَا عَينُ جُودي بدَمْعٍ مِنْكِ مِدْرارِ جُهْدَ العَوِيلِ كَما الجَدْولِ الجَارِي

إنّ الوحدتين المُعجميتين "جودي ، جودا" تمثلان دالاًّ يحفر في عمق ذات الشّاعرة

فالجود بالدُّموع عندها هو بعثٌ لسجية الجود التي كان يتمتع بها صخر؛ أسلوبٌ يحرض على التذكار و عدم نسيان الجميل ،فاستبكاء العين و استكثار الدُّموع هو شعور بالتَّقصير في حقِّ أخيها باعتبار البكاء أحد أهم الطقوس الممارسة في مراسيم الرثاء.

و شيوع هذا النسق التّكراري إنّما وُجِد استجابةً لرغبة نفسية و وجدانية تعكس شخصية الشّاعرة من حيث العلاقة التي تربطها بالمرثي ، و هو يومئ إلى وعي الذّات بالمأساة الإنسانية التي ألمّت بها كما يظهر ذلك في قولها[2]:

---

[1] الخنساء : الدّيوان ، ص 25.

[2] نفسه

يَا عَينُ جُودي بِالدُّموعِ الغِزارِ وَ ابْكِي عَلَى أَرْوعَ حَامِي الذَّمَارْ
فرعٌ مِنَ القَومِ كَريمِ الجَـدَى أَنْماهُ مِنْهُمْ كُلُّ مَحْـضِ النَّجَـارْ
أقُولُ لَمَّا جَاءَنِي هُلْكُـــــهُ وَ صَرَّحَ النَّاسُ بِنَجْوَى السَّـــرَار
أُخَيَّ إِمَّـا تـكُ وَدَّعْتَنـــــا وَ حَالَ مِنْ دُونِكَ بُعْـدُ المَـــزَارْ
فَرُبَّ عُرْفٍ كُـنْتَ أَسْدَيتهُ إِلــى عِيالٍ و يَتَــامى صِــغَـارْ

إنّ بنية الجود هاهنا تتداخل و تتشابك في مدلولاتها؛ إذ يسعى المطلع ليُغيب المرجع الحقيقي للدّال و هو الجود بعينه في عالم المُمْكِنات، ثُم يفسح المجال بعد ذلك للفضاء التَّعبيري و هو إجراءٌ تمارسه الشّاعرة لتتخلّصَ على إثره إلى نسقٍ دلاليٍّ آخر يكون المرثي هو عِماده و أساسُه؛ نسقٌ يبسُط للمُتلقي بِنيةً مِدْحية و تَأْبِينيةً تُجَمِّل بها و تُرصِّع صورة الفقيد ، إذاً فهي تبكي صخر القيمة و صخر الكريم و صخر النَّدى

ليس لدى الخنساء ما تُقدّمه لأخيها مجازاة له على صنيعه لها في حياته إلاّ أن تجود بدموعها وفاءً له.

وربما يكون أخيراً البكاء طبيعة المرأة الوجدانية، وتركيبتها النفسية، بوصفها أكثر ميلاً للحزن والأسى والبكاء على عكس الرجل من ذلك ، الذي فرضت عليه الأعراف الاجتماعية بأن يتسم بالصبر والتحمل، وخاصة أن العرب كانت تعير من يبكي من الرجال كما جاء على لسان المهلهل بن ربيعة في قوله :

يبكى علينا ولا نبكي على أحد لنحن أغلظ أكباداً من الإبل

وقول عمرو بن معد يكرب :

وإنا لقومٌ لا تفيض دموعنا على هالكٍ منا وإن قصم الظهر

و السُّؤال الذي يُطرح هنا هو الآخر : لماذا تبكي الخنساء أمام هذا المصاب و لم تتوعد و تهدد ؟ أين ذكرها لثأر أخيها؟

إنَّ السياق التاريخي لشعر الخنساء الذي نظمته في رثاء أخيها صخر يذكر لنا أنَّ صخرا قتل، فهو لم يلفظ أنفاسه على فراش المرض، بل موته كان نهاية حتمية لطعنة بالرمح، وعليه إنَّ هذا الحدث لا يحتاج إلى عاطفة البكاء وحسب فالنص الشعري عند الخنساء يتجاوز ثيمات غائبة و تغييب هذه المعان الشعرية أو هذه الثيمات إن شئت فرضته عناصر سياقية ذات سلطة لا يمكن كسرها إلا في حالات نادرة جداً، و يمكن أن نجملها في عنصرين:

1 – المرأة :

إنَّ المبدع هنا يتموقع في حيز جنسي متميِّز يفرض عليه قولاً دون قول ليجعله أسير شرط بيولوجي له أثر بالغ في تأسيس الخطاب الشعري عند المرأة هو الأنثوية و المتمثل عندنا في " الخنساء" في حد ذاتها على أساس أنها مصدر لخطابٍ بعينه.

2 – العاطفة :

« بعد أن يستعيد الشَّاعر في ذاكرته انفعالاته التي أثيرت حين كان موضوعه أمامه ،يشعر بحاجة قوية إلى التعبير و التنفيس ، و عليه هنا أن يختار صيغة الأداء الخليقة بأن تتجاوب و عاطفته ، و تعبِّر عنها أفضل تعبير »[1]، فعاطفة المرأة مغايرة لعاطفة الرجل مهما كان المثير و الحافز الذي يستفز هذه العاطفة

ثانيــاً – <u>بنية التابين و المدح</u> :

لا ينتهي الرِّثاء إلى حدود و ثخوم البكاء و الحزن على الفقيد و حسب، بل هو يمتد إلى أكبر من ذلك؛ لأنَّ الشّاعر عندما تَتَلبَّس به روح النَّظم يغيب عن حدود الواقع

[1]) العاكوب : المرجع السّابق، ص 26.(

والمُشاهد ، و يرفُض كلَّ ما له سلطة على عواطفه و البوح عن مكنوناته، و لأنَّ الشِّعر على حدّ تعبير "مالارميه" هو : التعبير عن المعنى السرّي لجوانب الوجود بواسطة اللغة الإنسانية المعادة إلى إيقاعها الجوهري ، كان الشاعر يمنح لنفسه تأشيرة خرق الأنساق المألوفة ، ثقافيةً كانت أو اجتماعية و هذا الخرق كممارسة لا يُمكن أن يكون ملكا مشاعاً ، بل هو مُلكية خاصة ؛ يمتلكها الشاعر؛ ملكية منحه إياها نظام اللُّغة و ماهية الشعر ، عندما يتواجد في حضرتهما ، فينسلخ عن الواقع لينظر إليه بعيدا عن مفهوم الجماعة و تُصبح الرؤية الذّاتية هي النموذج و المثال ، و هو لا يُجهد نفسه ليُجيب عن تساؤلات المنطق ، و المتأمِّل في الرّثاء يجده يخرج عن شعرية الأشياء إلى شعرية الرّوح ، و لعلَّ هذا ما جعل الشاعر يقف في حدود محراب البكاء و كأنّه مسحة صوفية تعكس في كُنهها مدى صدق العلاقة بين الرّاثي و المَرْثي، فبعد أنْ يتخلَّص من وحول النّظرة البراغماتية التي بُنيت عليها علاقته بالآخر – و لا يتأتّى له ذلك إلا بطقوس العويل و النواح و الندب– يعمدُ إلى استحضاره في بنية المدح و التّأبين ليُخفّف ثِقل إثمه في حق غريمه فيغض الطرف عنْ كلّ سيِّئة و يَنشئ يخلعُ عليه كل حميدة و جميلة ، فاللِّقاء لقاءُ أرواحٍ و ليس لقاء أشباح و كلّ هدا الإجراء من قبيل الوفاء.

و"إذا عرضنا شعر الشَّواعر في هذا المجال رأيناه لا يَقتصر على رصد الأحزان فحسب، بل نجد فيه أيضاً صوراً لصفات الرِّجال العظام، حيث يحظون لديهنَّ بالإعجاب. و قد وجدت المرأة في الشّجاعة و الكرم ...الضّالّة المنشودة، فامتدحتها أينما وجدتها. لهذا بكت الفُرسان و ذكرتهم لبسالتهم و شجاعتهم"(1)

إنَّ بنية المدح في ديوان الخنساء تنقسم إلى أربعة حقول دلالية لكلِّ حقل معجمه الخاص الذي ينهض بدلالته و هي حقولٌ ثرية توحي بمكانة (المرثي /الممدوح) وفق وحدات معجمية دالة ساهمت في بنائها و تشكيلها في الخطاب الشعري لدى الخنساء بيد أنّ تلك

---

(1) مصطفى عبد الشّافي الشّوري : شعر الرِّثاء في العصر الجاهلي دراسة فنِّية ،الشركة المصرية العالمية للنّشر، مصر ، ط1 ، 1965م، ص : 100.

الوحدات تستغني بدلالتها تارة في شكل وحدات أسلوبية صغرى تتمثل في مفردات دالة نفسها و قد تكون مكتفية بذاتها ، و تارة أخرى في وحدات أكبر منها تأتي في تركيب أو عبارات تدل على معنىً يرفع من شأن الممدوح وفق السياق سواء السياق اللغوي بإجراء الإضافة أو النعت ،أو الحال ،وذلك وفق عملية الإسناد ، أو سياق الخطاب انطلاقاً من نمطيته في الإخبار ،و الوصف و السَّرد.

1 – حـقل و المجد و السِّيادة :

ونحاول أن نبقى دائماً في رحاب البائية التي تقولُ فِيها[1] :

وَ ابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَـالْقَطَا عُصَباً فَقَــدْنَ لَمَّــا ثَــوَى سَيْباً و أَنْهَـابَـا

يَعْدو بِــهِ سَابِـحٌ نَهْــدٌ مَـراكـلُـهُ مُجَلبَــبٌ بِسَــــوادِ اللَّيــــلِ جِلبَابـَا

حَتَّى يُصَبِّــحُ أَقْـواماً يُحَــارِبُهُــمْ أو يُسْلَبُوا دُونَ صَفِّ القوْم أسْلابَـــا

هُوَ الفَتَى الكـامِلُ الحَامِي حَقِيقَتَهُ مَأوى الضَّريكِ إِذَا مَا جَاءَ مُنْتَابـــا

يَهْدِي الرَّعِيلَ إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِمْ نَهْدَ التَّلِيلِ لِصَعْبِ الأُمُرِ رَكَّـــابَـــا

المَجْــدُ حُلَّتُــهُ و الجُـودُ عِلَّتُــهُ و الصِّدْقُ حَوْزتُهُ إِنْ قِرْنُهُ هَـابَـــا

خَــطَّابُ مَحْفِلَــةٍ فَــرَّاجُ مَظْلِمَــةٍ إِنْ هَاب مُعْضِلَةً سَنَّى لهَا بابـــا

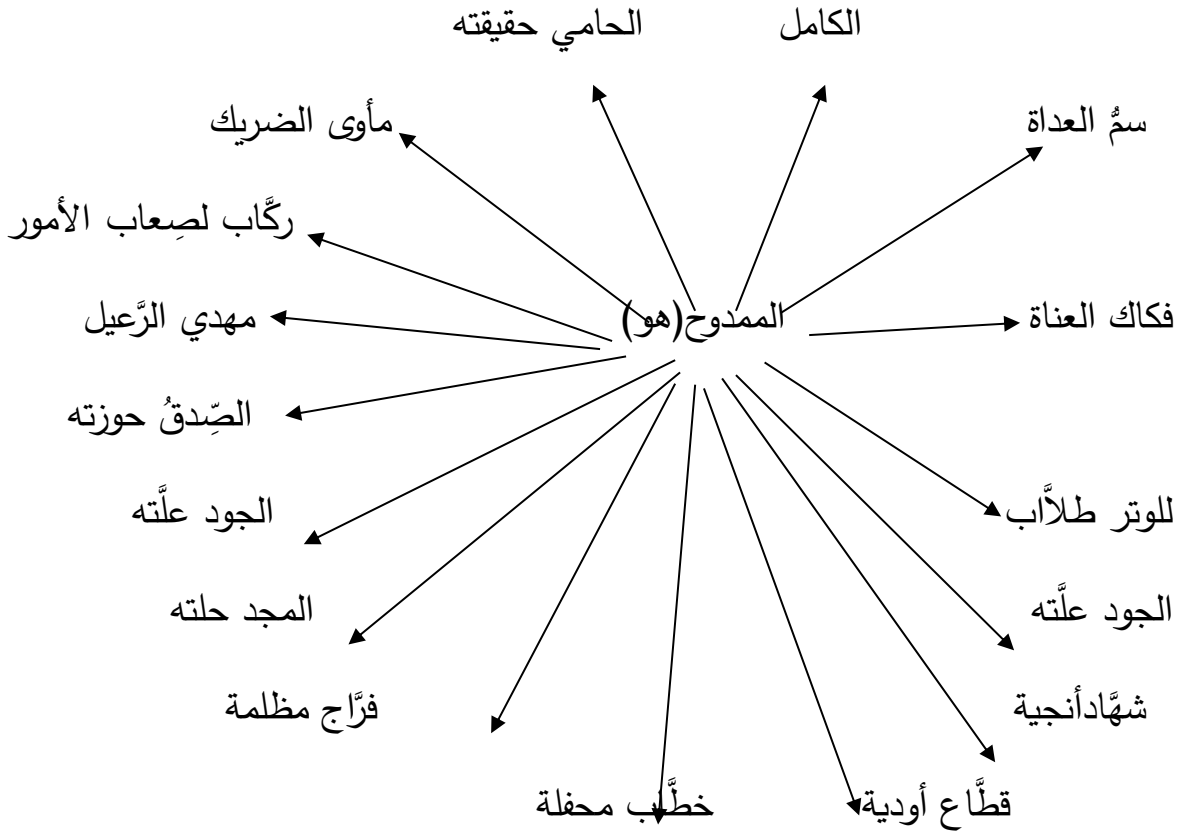
حَمَّــالُ أَلْوِيَـــــةٍ قَطَّـاعُ أَوْدِيَـــــةٍ شَهَّـــاد أَنْجِيـــةٍ للْوِتْرِ طَــلاَّبـــَا

سُمُّ العُـداةِ وَ فَكَّـــاكُ العُنـــاةِ إِذا لاقَى الوَغَى لمْ يَكُنْ للْمَوتِ هَيَّابـــا

---

[1]) الخنساء ، الديوان ص :23.(

إنَّ بؤرة النَّسق هنا التي ينبني عليها هذا الخطاب المِدحي هي الضمير (هو) الذي يعود بالإحالة على صخر ضمن النص و الذي تنبثق منه كل الوحدات الدالّة على الخصال و المناقب التي كان يتصف به المرثي في حياته و الترسيمة الآتية توضح ذلك :



في القصيدة هده تتداخل بنية البكاء مع المديح ، و هما متلازمتان لمرجع واحد و هو صخر، فهو مبعث الحزن و مبعثُ الفخر في الآن نفسِه فالوحدات الموضحة أعلاه جاءت في الأبيات الآنفة الذكر لتتمركز في حقل دلالي واضح و بيِّن يوحي بصفات الكمال و التميز، دلالة على أنَّ المقصود هو الإشادة بالفقيد و مدحه ، و لم تأتِ هذه البنية إلاَّ بعد استفراغ النفس لشحنة عاطفية مجَّتها عبر العبرات و العويل و النواح الذي لا يأبى إلا أن يخرج إلى العالم الخارجي، كيف لا و هي دموع أنثى.

إنّ صيغ المبالغة في القصيدة كان لها دورٌ مهم في بناء نسق المدح فالصفات " خطّاب ، فرّاج ، حمّال ، قطّاع ، شهّاد ، طلاَّب ،فكّاك " و التي حشدتها الشاعرة لصخر، لها دلالة إيجابية ، وقد جاءت على وزن "فعّالْ" ز هي صيغة تشي بالغلو في الشّيء و المبالغة فيه ، فالصّيغ السابقة تدلّ على أنّ صخراً ملازماً لها حتّى أضحت من أهم الخِصال التي يتميز بها دون غَيره ، و أبرز ما يَمنحها جماليةً العناصر التي أضيفت إليها ؛ لتكرّس و تُعمِّق معناها السّياقي أكثر

و لا تزال الشّاعرة مهووسة بجنون العظمة و كلّ حظوظ النَّفس التي كرّسها المُجتمع الجاهلي ، و التي ظلّت مبعثاً للفخر و التعالي بين أفراده فتقول[1] :

أَعَينَـــيَّ جـودا وَلا تَجمُـــدا ... أَلا تَبـكِـيـانِ لِصَـخرِ النَـدَى

أَلا تَبكِيـانِ الجَريءَ الجَميـلَ ... أَلا تَبكـــيـانِ الفَتَى السَيِّـــدا

طَويلَ النِجادِ رَفـيعَ العِمـــادِ ... ســـادَ عَـشيـــرَتَـهُ أَمـــرَدا

إِذا القَومُ مَـــدّوا بِأَيديهِـــمِ ... إِلى المَجـدِ مَـدَّ إِلَيـــهِ يَـدا

فَنالَ الَّـذي فَـوقَ أَيديهـــمِ ... مِنَ المَجدِ ثُمَّ مَـضى مُصعِـدا

---

[1]) الخنساء : الديوان ، ص35.(

يُكَلِّفُـهُ الـقَــومُ مــا عــالُهُــم وَإن كـــانَ أَصــغَرَهُــم مَولِـــدا

تَـرى المَجدَ يَهوي إِلى بَيتِــهِ يَرى أَفضَلَ الكَسبِ أَن يُحمَـــدا

وَإِن ذُكِـــرَ المَجـدُ أَلفَيتَـــــهُ تَأَزَّرَ بِالمَجـــــدِ ثُـــــمَّ اِرتَـــدى

إنَ أسلوب الإسقاط واضح لا غبار عليه عند الخنساء و كأنّه رفضٌ لجنسها و البحث عن ثوب الرجولة ، فهي ترفض الضعف و تبحث في قرارة نفسها عن القوة ، حتى إذا ما عادت بحفنة من الخيبة و الانتكاس ، فهي لا تيأس إذاً من نسبها إلى صخر لينوب عنها في حُلمها فترسم له صورةً و أيّ صورة غير صورة العظمة و الجاه و السِّيادة و السّؤدد ، و لنا أن نتأمَّل التعابير : الجَريءَ الجَمِيلَ – الفتى السّيِّدا – طويل النّجادِ – رَفيعُ العِمادِ.

و الحقل المعجمي : ساد – المجد – مُصعدا – أفضل الكسب – يحمدا. فماذا عسى القارئ أن يجد في ظِل هذا الفضاء الخلاب غير كلّ أطيب الصفات و أحمدها. هي إذاً صورة الإنسان الكامل كما كرّستها بيئة الشّاعرة.

إنّ الإشادة بقيمة السِّيادة ، و سُلطة الأبوة ، و التربع على عرش الحُكم في المجتمع الجاهلي الذي كان يدين بنظام القبيلة، أمرٌ جوهري في نفوس الأفراد ، و هو منتهى ما تشرئبُّ إليه الأنظار ، فكيف تقْصرُ الشاعرة عن مدح من حاز على كلّ هذه المكاسب؟

فهي لم تفقد شبح صخر ، و إنّما فقدت القيمة و الجوهر، و السّند و العضد فتصرّح بذلك في قولها[1]:

و إِنّ صَخْراً لَوالِينَا و سَيِّدُنَا وَ إنَّ صَخْراً إِذا نَشْتُوا لَنَحَّارُ

2- حقل الكرم و الجود :

) نفسه : ص40.[1](

كان لطبيعة البيئة الجغرافية في العصر الجاهلي دورٌ مهم في خلقِ قيمٍ أخلاقية ليس من السّهل اكتسابها في المجتمعات المتأخرة ، و الكرم يأتي على رأسها فهو صفة خُلُقية عرفها العربي و تمسّك بها كثيراً ، حتّى وصل إلى درجة الافتخار بها و الكرم "انتصارٌ على شحِّ النَّفس، و يذلٌ للمعروف في كلِّ وجهٍ و كلِّ وقت، لا يُعجبُ ضعاف النُّفوس ، لخشيتهم الفقر"[1].

قيمة هذه الصفة هي التي تُبرّر حضورها في بنية المدح ، فالنّص يقول و يمنح معطياته للمتلقي و ما على الأخير إلا تصنيف و قراءة هده المعطيات في ظلِّ ما هو متاح من أدوات قرائية ، و معطى الجود و الكرم في نصوص الخنساء هو الآخر مفصل دلالي فرضته مقامات التعبير عن صخر و ذلك حين تقول[2]:

فَمَنْ يَضْمَنُ المَعْروفَ فِي صُلْبِ مالِهِ ضَمانَكَ أوْ يَقْري الضُّيُوفَ كَما تَقْرِي

الاستفهام بهذه الوتيرة ظلَّ تقليداً فنِّيا في القصيدة الجاهلية ، و هو يجيء في مثل هذه السّياقات للتعظيم و الرَّفع من شأن الممدوح ، إن في المدحية أو في المرثية ، و كأن الخنساء تشير في معرض كلامها إلى المخاطب باعتباره النموذج الذي لا يُستخلف ، فذهابه هو ذهابُ آثاره التي كانت مرافقةً له في مسرح حياته. فأسلوب الاستفهام إقرارٌ له بالكرم و الضّيافة.

و هي لا تنفك تُلحُّ على ذلك ما أسعفتها قريحتها فتقول[3]:

فَمَن لِلضَّيفِ إنِ هَبَّتِ شَمَالٌ مُزَعْزعةٌ تُجَاوِبُهَـا صَبَاهـــــا

وَ أَلْجَأَ بَرْدُهَا الأَشْوالَ حُدْباً إلَى الحُجُراتِ بَادِيـــةً كُلاَهـــا

) زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصّورة الفنية في المفضّليات أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها[1](الفنيّة ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المُنورة ،ط1 ، 1425هـ ، ص: 404.

) نفسه : ص42.[2](

) نفسه: ص 97.[3](

هُنالكَ لَوْ نَزَلْتَ بِآلِ صَخْـرٍ قِرَى الأَضْيافِ شَحْماً مِنْ ذَرَاها

يبدو أنَّ الجود و الكرم و الضيافة تأبى إلا أن تستقر في حمى صخر ، فهي لا ترى مرتعاً و مستقرا إلاّ في كنفه و في بيته ، تلجأ الشاعر إلى رسم مفارقة بين مشهدين في هذه الأبيات ، مشهدٌ كلُّه خواء و هُزال ؛ إذِ اختارت هبوب الصّبا و الشّمال لشدة بردهما و تُقحم القارئ في هذه الصّورة الحيّة ليعيش أجواءها و حركيتها ثمّ تنقله إذ ذاك كان إلى الطرف الثاني من المفارقة ، إلى مشهد تدب فيه الحياة و الأنس و كأنّ يداً تمتدُّ إليه من عالم مفعم بالرأفة و الحنان ، يدٌ تنتشله من زمهرير الشمال و لفح الصبا ، هي يد صخر تُطعمه الشّحم و اللّحم ، من أجود سِنام الإبل ، و هذا بعد ما صوّرتها متقوسة الظّهور من الضرّ ، و بد هزالها حتّى أصبح يُرى ما بداخلها من عظامٍ.

و تتواصل بنية التأبين في التأسيس ضمن الخطاب عبر ثيمة الضيف فتقول[1]:

إِنّي تَذَكَّرْتُـــــهُ وَ اللَّيْـــلُ مُعْتَكِـــرٌ فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غضيْرُ مَشْغوبِ

نِعْمَ الفَتَى كانَ لِلأَضْيَافِ إِنْ نَزَلُوا وَ سَائِلٍ حَلَّ بَعدَ الهَدْءِ مَحْـرُوبِ

و تقول في موضعٍ آخر[2]:

وَ كُنْـــتَ إِذَا أَتَـتْـــكَ عَـديـــمَـــةً تُرَجِّي نَـــوالاً مِـــنْ نَـوَالِكَ بُـلَّـــتِ

وَ مُخْتَنِقٍ رَاهَى ابْنُ عَمْرٍو وَخِنَاقــهُ وَ غُمَّتَـــهُ عَنْ وَجْهِــهِ فَتَجَلَّـــتِ

وَ ظَاعِنةٍ في الـــحَيِّ لَوْلاَ عَطَـــاؤُهُ غَداةَ غَدَتْ مِنْ أَهْلِها ما اسْتَقَلَّتِ

وَ كُنْتَ لَنَا غَيْـــثاً وَ ظِلَّ رَبَابَـــةٍ إِذا نَحنُ شِئْنَا بالنَّوالِ اسْتَهَلَّـــتِ

) نفسه: ص 26.[1](

) نفسه : ص 28.[2](

فهي تشيرُ إلى أنّ قاصديه من الفقراء و ذوي الحاجة المُؤمِّلين عطاءه ، كانوا يرجعون و قد نالوا ما كانوا يرجونه فيه ، و كم من متضايِقٍ فكَّ صخْرٌ ضائقته ففرَّح قَلبَه و انجلى الكدر عن وجهه، و كم من مرْتحلة للزواج من نساء الحيّ ، لولا كرم صخر لذهبت دون جهازٍ، ثمّ تُنهي قولها بأنّه كان لنا كالمَطر الذي تحمله لنا سحابة فتُمطر متى نشاء

3 – حقل الهيـئة و الخِـلقة :

يَذكر صاحبُ الأغاني أنّ أبا الخَنساء كان يأخذ بيدي ابنيه معوية وصخر في الموسم و يقول : من أتى بمثليهما أخوين[1] و هو الأمر الذي أقرّته الخنساءُ في قصائدها، فمثلما تغنت بشمائله الخُلقية تغنت أيضاً بشمائله الخَلْقية ، كصباحة الوجه و قوته و جماله و وضاءته قائلةً[2]:

أَغَرَّ أَزْهَرَ مِثْلَ البَدْرِ صُورَتُهُ صَافٍ عَتِيقٍ فَما فِي وَجْهِهِ نَدَبُ

نراها خلعت عليه صفات الجمال في هذا البيت فوظّفت الوحدتين (أغرّ – أزهر)، و هما كلمتان مترادفتان و الأغَرّ : مَا كانَ بِجَبْهَتِهِ غُرَّةٌ ، و الأزهر هو الأبيض ، الصافي و المشرق ، صورته تبعث على الارتياح و الاستئناس ، ليست صورةً منكرة ، و عتيق الوجه ؛ أي كريمه ، و تظل تسعى بكلِّ ما أوتيت من قدرة و تفنُّن في إبداع رسم صورة نموذجية لأخيها فترى أنّه موطن الجمال و الحسن و الوسامة و كأنها أسيرة وجدٍ صوفيٍّ و لنا أن نتأمل الأبيات الآتية[3] :

---

[1]) يُنظر الأصفهاني، الأغاني ، ج13،ص263.

[2]) الخنساء : الديوان ،ص25

[3]) نفسه: الصفحات : 40، 41، 46، 46، 49، 76، 77.

جَلْدٌ جَمِيلُ المُحَيّا كامِـــــلٌ وَرِعٌ وللْحُرُوبِ غدَاةَ الرَّوعِ مِسْعــارُ
مِثْلُ الرُّدَيْنِي لَمْ تَنْفــذْ شَبِيبَتُـــه كَأنَّهُ تَحْتَ طَيِّ البُرْدِ أُسْـــوارُ
جَهمُ المُحَيَّا تُضيءُ اللَّيلَ صُورَتُهُ آبَاؤُهُ مِنْ طُولِ السَّمكِ أَحْـــرارُ
مِثلَ السّنانِ تُضيءُ اللَّيلَ صُورتُهُ جَلْدُ المَريرةِ حُرٌّ و ابْنُ الأَحْرارِ
أبْيَـــضُ أَبْلَـــجُ وَجْـهُـــــهُ كـالشَّمــسِ في خَيْرِ البَشَـــرْ
عَلَى مَاجِدٍ ضَخْمِ الدَّسيعةِ بَارِعٍ لَهُ سُورَةٌ في قَوْمِهِ مَا تَحُـــولُ
شَرَنْبَثُ أَطْرافِ البَنَانِ ضُبَارِمُ لَهُ فِي عَرِينِ الغِيلِ عِرْسٌ و أَشْبُلُ

4 – حـقل القوة و الشجاعة و البطولة :

كانت سمة البطولة هي الأخرى من أهم الخصال التي تمتدحها العرب في الرّجل ، و هذا انطلاقا من طبيعة البيئة التي كانت تفرض عليهم سُلطانها ، فالحروب و الغارات هي المحك الحقيقي الي يصنع الرجال آنذاك ، و الخنساء لم تخرج عما ألفه الشّعراء في عصرها من حيث امتداح الرجل بخصاله الشريفة و خاصّة صفة البطولة و الشّجاعة و الفروسية فنراها في كثير من القصائد تُشيد بفروسية صخر و شجاعته فتقول[1] :

سُمُّ العداةِ ، وفَكّاكُ العَناةِ إذا لاقَى الوَغَى لَمْ يَكنْ للمَوتِ هَيَّابا

أي أنّه شجاع لا يجاريه أحدٌ في القتال ، فهو رجل كريم الخُلق فما أن يقع أسير بين يديه إلا نراه مطلقهُ بلا دية وهذا من أعظم الأدلة على نبل أخلاقه ومروءته العالية ، فاستخدمت صيغة المبالغة – فكاك – للدلالة على ثبات هذه الصفة فيه ، وهو شجاع

[1]) نفسه :23.

باسل مغوار في ساحات الوغى فنراه مقبلاً غير مدبر مقداماً لا يهاب المنايا ولا الأخطار المحدقة به[1]:

يُحَامِي عَنِ الحيِّ يَومَ الحِفَاظِ والجَارِ والضَّيفِ والنزَّلِ

أي أنّه شجاع يدافع عن قبيلته في الحروب أو الغزوات أو عند أي ظرفٍ طارئ ، كما أنه يدافع أيضاً عن جاره وضيفه النازل عنده ضد أي خطر محدق بهم فينجدهم من الملمات الصعاب ، وهذا دليل على سمو أخلاقه ومروءته العالية وشجاعته الوقادة .

أما الصفة المعنوية الأخرى التي عرضتها الخنساء في أشعارها فهي – القيادة وخبرة الحرب – والتي تعد عنصراً مهماً من عناصر تكوين البطولة لدى الأبطال ، فارتبط مفهوم القيادة في الشعر العربي قبل الإسلام بالحرب ارتباطاً وثيقاً فوصفوا دور أبطالهم القتالي في المعارك وأشادوا ببطولاتهم وانتصاراتهم المختلفة في ساحات الوغى وبقيادتهم الفذة الناتجة عن العقلية المخططة المدبرة لأساليب القتال ، وعن التجارب والخبرات العديدة من الحروب التي خاضوها. وإلى هذا أشارت الخنساء قائلة عن صخر: [2]

وصَخراً ومَن ذَا مِثْلَ صَخرٍ إذا غَدا بِساحَتهِ الأبطال قزمٌ يَقُودُها

أي أنَّه لا يوجد بين الرجال الأبطال كصخر في شجاعته وإقدامه وهيبة طلعته وضخامة جثته ، حتى أن الأبطال يبدون كالأقزام يقودها في ساحات الوغى وذلك لما اتصف به من صفات تفوق صفات الأبطال قاطبة ، ولذا استحق أن يكون وبحق قائداً لهؤلاء الأبطال وغيرهم ، فعَبّرت الخنساء عن إبراز بطولته ودوره القيادي وذلك من خلال استخدامها للاستفهام الإنكاري في قولها – وصخراً ومن مثل صخر – والذي يفيد إثبات الصفة وتوكيدها في الموصوف ، وكما أبرزتها من خلال استخدامها للتشبيه البليغ في قولها –

([1]) نفسه :82.

([2]) الخنساء: الديوان ، تحقيق أنور أبو سويلم ،ص 365.

الأبطال قزم يقودها – أي أن الأبطال كالقزام بالنسبة له من حيث الشجاعة والقوة والهيئة فأجادت حقاً في رسم الصورة البطولية والقيادية لصخر وقولها أيضاً: (1)

حَمَّال ألويةٍ هباط أوديةٍ شَهادُ أنديةٍ ، للجيشِ جرارُ

أي أنه متلهف للقتال مشتعل حماسة ، لا يحد من نشاطه شيء ، فهو يحمل الألوية، ويهبط الأودية ، ويحضر مجالس العشيرة ، ويتقدم المقاتلة

استخدمت هنا صيغة المبالغة – فعَّال – في قولها – حمال ، هباط ، شهاد جرار – وذلك لإثبات هذه الصفات لصخر ، لأن هذه الصيغة تدل على الكثرة والمبالغة وإثبات الصفة في الموصوف . وقولها أيضاً:

وَمَا كَرَّ إلا كان أولَ طَاعنٍ ولا أبصَرْتهُ الخيلُ إلا اقشَعَرتْ

أي أننا نراه مقدماً في ساحات الوغى كاراً على أعدائه فهو الذي يبتدئ القتال فيكثر طعان الأعداء ، ولشدة إقدامه وشجاعته واندفاعه في خوض غمار الوغى ، نلاحظ ارتعاش خيل العدو ما أن تبصره مندفعاً نحوها مما يؤدي إلى اضطرابها وفرارها من ساحات الوغى.

وهذا القائد المقدام نراه جواداً كريماً باذخ العطاء ليس بضعيف ولا دنيء ولا جاهل أبله بل هو مجرب بالأمور وخابرها وهو قوي شجاع كأسد الغابة العادي:

سَمْحُ الخَليقة لا ينكسٌ ولا غُمُرُ بل باسلٌ مثل ليثِ الغابة العادي

فشبهته هنا بالأسد للدلالة على إقدامه وجرأته وشجاعته الفائقة والتي يتخطى بها الصعاب الجمة.

) الخنساء : الديوان تحقيق الحوفي ، ص 40.[1](

فهو البطل والقائد المقدام والذي يجيد جميع فنون القتال فنراه في الحروب مطعاناً للفرسان وهم على ظهور الخيل ونراه يجيد المبارزة بالسيف وجهاً لوجه مع العدو ، وفي كلتا الحالتين نراه منتصراً على خصمه مهما بلغ هذا الخصم من قوة وخبرة قتالية[1]:

أنى لنا إذْ فاتنا مثلُهُ للخيلِ إذ جالتْ وللعَاديه

وقولها عنه بأنه يجيد مطاعنة الأعداء وهو يمتطي صهوة جواده وهذا دليل على تمكنه من القدرات القتالية المختلفة، تقول أيضاً[2]:

يا عَينِ إبكي فارساً حسنَ الطِعانِ عَلى الفَرسْ

أي أنها تبكي فقدها لهذا الفارس – صخر – والذي يندر وجود فرسان مثله ، فهو يمتاز بحسن مقاتلة الأعداء وهم يجولون ويصولون على ظهور خيولهم ، وهذا أحد أدلة شجاعته القتالية البارزة . وهو أيضاً يجيد المبارزة بالسيف وجهاً لوجه مع الأعداء ، فيكون له الظفر في كل مرة يبارزها خصمه وذلك لخبرته القتالية العالية في مختلف فنون الحرب وأسلحتها المختلفة[3]:

ما بارزَ القِرنَ يَوماً عِندْ مَعركةٍ إلاّ لَهُ يومَ تسمو الكَرةُ الظفّرُ

ولقد اكتسب هذه الخبرة القتالية العالية ، من خلال الحروب العديدة التي خاضها والتي منحته الخبرة العالية والعزم والحزم الشديد في اجتياز المصاعب والصبر على الملمات الصعبة ، ومن أهم هذه الحروب التي خاضها صخر والتي كان لها الفضل في اكتسابه لكل هذه الصفات التي ميزته عن غيره من أقرانه وغيرهم من الناس

ثالثاً – بنية العزاء :

) نفسه : ص 103.[1](

) نفسه : ص 62.[2](

) نفسه : ص50.[3](

قال المبرِّد: « التأسي أن يرى ذو البلاء من به مثل بلائه فيكون قد ساواه فيه فيسكِّن من وجده »[1]

وتعزيتك الرجل تسليتك إياه. والعزاء هو السلو وحسن الصبر على المصائب

« لما توفي رسول الله صلى الله عليه وسلم تولى غسله العباس، وعلي، والفضل، فقال علي: لم أره يعتاد فاه في الموت ما كنت أراه في أفواه الموتى. ثم لما فرغ علي من غسله وأدرجه في أكفانه، كشف الإزار عن وجهه، ثم قال: بأبي أنت وأمي، طبت حياً، وطبت ميتاً، انقطع بموتك ما لم ينقطع بموت أحد ممن سواك من النبوة والإنباء، خصصت حتى صرت مسلياً عمن سواك، وعممت حتى صارت المصيبة فيك سواء»[2].

إنَّ العزاء إزاء نازلة الموت أمرٌ لا مناص منه ، و هو المحطة الأخيرة التي يقف عندها الشاعر بعد أن يدرك أنَّ للموت سلطاناً لا يُقهر ، يأخذ بالملوك و السوقة ، و الأشراف و الأنذال وهذه الحقيقة كان يعيها عقلاء الناس الذين أوتوا بصيرة و رؤية متميِّزة للحياة و في هذا المعنى يقول زهير بن أبي سلمى[3] :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته و من تخطئ يُعمَّر فيهرمِ

و إلى قريب من هذا المعنى يذهب أبو ذؤيب الهذلي[4]:

إذا المنية أنشبت أضفارها ألفيت كلَّ تميمة لا تنفع

) أبو العباس المبرّد : التّعازي و المراثي، تحقيق محمد الديباجي ، مطبعة زيد بن ثابت ،دمشق–سوريا،[1](د ط ، 1976 ، صن

) نفسه : ص2.[2](

) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري : شرح القصائد السّبع الطِّوال ، تعليق بركات يوسف هبّود، [3](المكتبة العصرية ،صيدا، بيروت–لبنان، د ط ،2005 ، ص 254.

) أبو العبّاس المفضّل بن محمد الضّبّي: المفضَّليات، تحقيق عمر فاروق الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، [4](بيروت – لبنان، ط1، 1998 ، ص412

و الموت فوق كل تصوّر و مقياس سنَّة كونية أشار إليها القرآن الكريم لقول الله تعالى : " **كلُّ نفسٍ ذائقة الموت**"[1]

ثم نشير هنا إلى أنَّ توجه المصاب بفقد عزيز أو قريب ،أو حبيب إلى مَن حوله مِن النَّاس الذين أخذوا أمرهم مما ألمَّ به يُخفف عنه وطأة المصيبة و وقعها عليه ، فإنَّ حالتهم و آلامهم و همومهم و أحزانهم التي تنفطر لها أكبادهم ،و تنخلع لها قلوبهم هي أنس له و عزاء له لأنَّ البلية إذا عمَّت بين الناس خفَّ وصَبُها ، و الشعراء الذين جادت قرائحهم بروائع الرِّثاء تعزوا و تأسوا في مراثيهم ، فنرى مثلاً أوس بن حجر و هو يرثي فضالة بن كلدة يطلب من نفسه عدم الجزع ، و عليها التسليم بما وقع[2] :

أيَّتها النفس ، أجملي جزعا إنَّ الذي تحذرين وقعا

« قال أبو الحسن المدائني: كانت العرب في الجاهلية وهم لا يرجون ثواباً ولا يخشون عقاباً يتحاضون على الصبر، ويعرفون فضله، ويعيرون بالجزع أهله، إيثاراً للحزم وتزيناً بالحلم، وطلباً للمروءة، وفراراً من الاستكانة إلى حسن العزاء، حتى إن كان الرجل منهم ليفقد حميمه فلا يعرف ذلك فيه. يصدق ذلك ما جاء في أشعارهم، ونثر من أخبارهم. قال دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبد الله:

قليل التّشكّي للمصيبات حافظٌ مع اليوم أدبار الأحاديث في غد

صبا ما صبا حتّى إذا شاب رأسه وأحدث حلماً قال للباطل ابعد

قال أبو عبيدة: كان يونس بن حبيب يقول: هذا أشعر ما قيل في هذا الباب.»[3]

و في سياق دراسة بنية الموضوعات في شعر الخنساء ،نسعى إلى استكناه بنية العزاء ،و مدى حضورها في الديوان و تفسير ذلك ، فالخنساء تعزت في مصابها بأخيها و أشارت

---

(1) سورة آل عمران : الآية 185.

(2) أوس بن حجر : الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1979، ص53

(3) المبرّد : المرجع السّابق ، ص4.

في ما نضمت إلى أنَّه لولا كثرة الباكين حولها لقتلت نفسها ،و العزاء و التأسِّي في المدونة بنية فرضها السياق ،أي سياق الموقف كما سنرى و ما لاحظناه أنَّ هذه البنية استعصت عن الاحصاء بعض الشيء و ذلك لقلة الوحدات المعجمية القارَّة التي يمكن اتِّخاذها معياراً دَّالاًّ على الموضوع في الديوان مباشرةً ،فقد جاءت خاضعة للنظم و التراكيب ،و لبعض الأركان اللِّسانية غير المكتفية بذاتها ، وإنَّما السلطة في ذلك دائما للسِّياق كما ذكرنا آنفاً ،و هذا ما استوجب علينا اختيار عيِّنات لتقصِّي وحدة العزاء .تقول الخنساء[1] :

وَ لاَ تَعِدِي عَزَاءً بَعْدَ صَخْرٍ فَقَدْ غُلِبَ العزَاءُ وَ عِيلَ صَبْرِي

هكذا يُصبح العزاء بعد صخر أمرا عزّ مناله لأن الخطب بالنسبة لها أكبر من أن تصبّر النّفس عليه

لا بدَّ من ميتة في صرفها عبر و الدهر في صرفه حول و أطوار[2]

تخبو نار الحزن في سياق الخطاب الشعري لهذا البيت، و تمَّحي كلّ أثار الطيش، و الهشاشة، و تغيب الشخصية الأنثوية المتميزة بالعويل و النواح التي رفضت في أحيان كثيرة نواميس الكون و خاصّة سنَّة الموت، ذلك الرَّفض الذي ركَّبه فيها جنون العرف، و سذاجته و ضيقه، و التآلف البشري الذي يحيا في ظل الصور و حب الدنيا لا حب الحياة.

و يفسر قولنا هذا سياق بيت المتنبي[3]:

وَ مَنْ لمْ يعشقِ الدُّنيا قَديمًا وَ لكنْ لا سبيل إلى الوِصالِ

نَصِيبُكَ في حَياتكَ مِنْ حبيبٍ نَصيبُكَ في مَنَامِكَ مِنْ خَيالِ

) الخنساء : الدّيوان : ص37.[1](

)نفسه : ص 39.[2](

) ناصيف اليازجي : العرف الطَّيِّب في شرح ديوان أبي الطيِّب ، دار صادر ، بيروت – لبنان ،د ط،[3](د ت ، ج2 ، ص19.

لكنَّ الخنساء أدركت أنَّ الموت أمرٌ لا مفرَّ منه و لذلك تؤكِّد بالنَّفي "لا بد" هذه الحقيقة فهو ثابت من الثوابت الكونية التي تتجاوز كل الاعتبارات كما ذكرنا آنفاً فهي تتدارك نفسها بعد البكاء و هي مرحلة حضورٍ للذّات الواعية بعد غفوتها و غيابها في بنية البكاء و الندب.

وذلك أنَّ العزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين تنبض بالتفكير في حقيقة الموت و الحياة، و تنتهي إلى معانٍ فلسفية تعجُّ بالحكمة، يحمِّلها الشاعر العزاء إلى نفسه و الآخرين.

فقولها: ((لا بدّ من ميتة في صرفها عبر)) رؤية وجودية وقفت أمام مفهوم ثنائية الموت و الحياة وقفة تأمل أصدرت عبرها حكماً تقريرياً أكَّدته دلالة النفي.

هذه النظرة يعاضدها قو ل زهير بن أبي سُلمى[1]:

وَ مَنْ هاب أَسْبابَ المَنايا يَنَلْنَهُ وَ إِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

و إذا تأملنا قولها[2]:

إن يك هذا الدَّهر أودى بهِ وَ صَارَ مَسْحاً لِمَجارِي القِطَارِ

فكلُّ حيٍّ صَائِرٌ لِلْبِلَـــــى وَ كلُّ حَبــلٍ مرَّة لِانْدِثَـــارِ

وجدناه يُصعِّد من انتشار مفهوم التأسي للشاعرة عبر قصائدها ، فهذا السياق يوحي بنبرة حزينة و لكن فيها شيئ من الرّصانة ،فهي الآن تيقنت من أن مصابها اليوم هو مصاب الآخر غداً مثلما أصاب غيرها أمس فعلام الحزن و الجزع إذاً ؟

و قريب من هذا المعنى قول لبيد العامري[3] :

([1]) أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلَّقات العشر ،دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، د ط، 1913، ص 61، 62.

([2]) الخنساء : الديوان ، ص 53.

([3]) لبيد بن ربيعة : مرجع سابق ، ص 112.

فلا جزع إن فرّق الدَّهرُ بيننا و كلُّ فتىً يوماً به الدَّهر فاجع

و هي حين تخرج من غفوتها و غيبوبتها تلتفت حولها فلا ترى إلاّ أنفساً تتمزقُ حُزنا ، طالتها يد الموت ففجعتها في أعز النّاس إليها فتقول[1] :

وَ لَوْلاَ كَثْرةُ البَاكِينَ حَــوْلِـــي عَلَى إخْوانِهِم لَقَتَلْتُ نَفْسِـي

وَ لَكِنْ لاَ أَزَالُ أَرَى عَجُـــولاً وَ بَاكِيَةً تَنُوحُ لِيَوْمِ نَحْــسٍ

أَرَاهَا وَالِهاً تَبْكِي أَخَاهَـــــا عَشِيةَ رُزْئِه أَوْ غِبَّ أَمْسِ

وَ مَـا يَبْكُونَ مِثْلَ أخِي وَ لَكنْ أُعزّي النَّفْسَ عَنْهُ بِالتَّأَسِّي

إذا البُكاء ليسَ بِدعاً ، و إنَّما هو أمر جُبِلَتْ عليه النّفس البشرية لتعبّر به عن دواخلها و مكنوناتها ، إلاّ أنّه محطّة عُبور ليَفهم الانسان ثنائية الموت و الحياة ، و أنّ سيرورة الحياة و تغيُّر الأحوال و المصائب التي تحل بفناء الآخر ما هي إلا بُلسم يشفي جراحها المُدماة ، و أنّ الشبيه يأنس لشبيهه ، و الشُّعراء على مرّ العصور يشيرون في شعر الشكوى و البَوح ضمن قصائدهم إلى معاني المواساة و الأنس فها هو شوقي في قصيدته من وحي المنفى يشكو بثّه و حزنه إل نائح الطلح و يخْبرُه بأنّهما سيان في المصيبة فيتعزى به ، إذ يقول[2]:

يا نَائحَ الطَّلْحِ ، أَشباهٌ عَوَادِينا نَشْجَى لِوادِيـــكَ أمْ نأســـى لِوادينا

ماذا تَقُصُ علَيْنا غَيرَ أنَّ يَداً قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالتْ فِي حَواشينـــا

) الخنساء: الدّيوان ص، 62.[1](

) أحمد شوقي : مرجع سابق ، ص 104.[2](

إنّ بنية العزاء في ديوان الخنساء تتوزع عبر أسلوبٍ تعبيري يحمل ملامحاً لنموذج الشخص الناضج الذي يحيل على فهمٍ واعٍ لتقلبات الدهر ، و ثوابت الحياة و متغيّراتها و شاهد ذلك إذ تقول[1] :

إنَّ الزَّمان و ما يغنى له عجب أبقى لنا ذنبا و استُؤصل الراس

أبقى لنا كل مجهول و فجَّعنا بالحالمين فهم هام و أراماس

إنّ الجديدين في طول اختلافهما لا يَفسُدان و لكن يَفسُد النَّاسُ

و في الأخير كنَّا قد أشرنا سابقاً إلى أن العزاء بكلِّ وحداته الدَّلالية ، وردت كإشارات في المدونة استعصت عن الاحصاء ، الأمر الذي حملنا على اختيار هذه الشواهد ، قصد قراءتها و لو قراءة عابرة.

[1]) الخنساء : الدّيوان ، ص 63.

.. الإيقاع ، البنية الإيقاعية ، المُستوى الإيقاعي ، المُستوى الصوتي ، النسق الإيقاعي ، موسيقى القصيدة ، البنية الوزنية...هي مسميات لعناوين أعمالٍ ظلّت تركض في مضمار البحث الأدبي و الدّراسات النَّقدية ، أعمال كانت تسعى للتنقيب في عوالم الخطاب الشِّعري خاصة ، و هي عناوين لطالما أَلِفَها الدَّارس و القارئ في ثنايا مؤلَّفات النّقّاد القدامى ؛ إذ كانت جزءا من هذه الأسفار ، إلاّ أنّها قد بدأت تأخذ شيئاً من الاستقلالية في أعمال المتقدمين ؛ حتّى أضحت هدفا مقصودا في العديد من البُحوث الأكاديمية في عصرنا الرّاهن ؛ هذه الجهود كانت و لا زالت تسعى للكشف عن الظاهرة الموسيقية في الخطاب الشّعري بشتّى اشكالها و أنساقها ، و قد طالت عدّة زوايا من النّص الشعري ، و لعلّ أهم هذه الدراسات تكمن في البحث عن علاقة البنية الإيقاعية مع عناصر التجربة الشعرية ضمن القصيدة و مدى مساهمتها في إنتاج الدّلالة.

دراسة الجانب الإيقاعي في هذا الفصل كبنية من بُنى النّص، قصد الكشف عن تمَيُّزٍ ، و استعمال خاص و فريد بالنّسبة للشّـاعر ، يُحيلُنا إلى الحديث عن المفهوم و المُصطلح أوّلاً ، و لأنّ الإيقاع يفرض وجود صنوٍ له و هو الوزن ، يصير من الضّروري الوقوف على ماهية المُصطلحين.

يذهبُ العديد من الدّارسين إلى أنّ مُصطلح الإيقاع ظلّ غائباً في النّقد العربي الكلاسيكي بشكلٍ عام و علم العروض بشكلٍ خاص ، و يُشير الدّكتور يوسف إسماعيل إلى تفسيرهم لهذا الغياب فيقول : " و لعلّ أسباب ذلك اللّبس تتجلّى في أمرين :

الأوّل : انتشار لفظ الإيقاع بمعناه الاصطلاحي في علم الموسيقى ، و في جلّ الثقافة العربية الكلاسيكية

الثاني : عدم الوقوف على تكوينه الثاني ؛ المُشترك الدّلالي الثابت و الدّلالة المُضافة المتغيّرة "[1] بيد أنّ إشكالية الإيقاع و علاقتها ببناء النص تتعقّد أكثر عندما يُقرن هذا المُصطلح مع "**الوزن**" ، و خاصة حين يطرح كعنصر له وظيفة دلالية تساهم في توجيه المعنى و "الايقاع في الشّعر العربي القديم مصدره تكرار التّفعيلة الواحدة بما تنطوي عليه من أحرف متحركة و ساكنة ، ينبعث عنها نغمٌ متميّز محدد الزمن و البنية الصّوتية"[2]

أمّا الوزن فإنّه يشمُل كلّ هذه التفعيلات في نظر بعض الدّارسين ، فيكون وحدةً تتشكّل من هذه الوحدات ؛ يعني "أنْ يتألّف البْيت الشّعري من وحدات نغمية عددها واحد في كلّ أبيات القصيدة ، أي أنّه مجموع التَّفعيلات "[3].

لقد شغلت دراسة الإيقاع حيّزاً كبيراً من اهتمامات الدّارسين ، و هو عندهم عنصرٌ مهمّ يُبنى عليه الخطاب الشّعري ، فهو " الضّلع الذي لا يُكتمل المثلّث الشّعري إلاّ به ، و قد لا تكون للنّص بنيةً فنية بدون وجوده "[4]، و هو من وجهة نظرٍ أخرى "يُمثل في جُملةٍ من المظاهر بحيث كأنّه كلّ شيء يشكل في نفسه ، و مع غيره أيضاً إيقاعاً إذا تكرّر على سبيل التّناقض و الاختلاف ، كتعاقب الفصول مثلاً"[5].

في ظلّ ثنائية الوزن و الإيقاع عمد النقّاد إلى تقسيم موسيقى القصيدة العربية إلى قسمين : قسم خارجي ، و قسم داخلي ، و في هذا الصّدد يقول الدّكتور يوسف حسين بكّار : " موسيقى القصيدة في النّقد الحديث قسمان : خارجية يحكمها العروض وحده : و تنحصر في الوزن و القافية ، و داخلية تحكمها قيم صوتية باطنية ، أرحب من الوزن و

---

[1]) يوسف اسماعيل : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ط1، 2004،ص8 (

[2]) عيسى علي العاكوب : مرجع سابق ، ص233.(

[3]) نفسه : ص223(

[4]) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار فارس للنّشر و التّوزيع ، البحرين ، ط1، 2006 ،ص34(

[5]) عبد الملك مُرتاض :نظرية القراءة ، دار الغرب للنّشر و التّوزيع ، وهران – الجزائر ،(د ط) ، 2003، ص226(

النّظم المجرّدين ، و هي كذلك عند كودول Couddwel الذي يحصرُها في الإيقاع النّوعي و الطّبيعي للّغة و هما من خصائص الشعر "[1]

الإيقاع في شعر المهلــهل :

أوّلاً – الإيقاع الخارجي :

1 – الوزن :

عوداً على بدء : ما مبررات وجود الوزن و الإيقاع في الخطاب الشعري؟ هل يُمكن أن يَغدو الوزن ذا وظيفة دلالية فيخرج من سجن شكله كما يرى الشكلانيون في طروحاتهم؟ ما مدى صحّة آراء النقّاد الأوائل في علاقة الوزن بموضوع القصيدة و أغراضها؟.

إنّ قضية العلاقة بين الموسيقى الخارجية و موضوع القصيدة تعدّ من أبرز القضايا التي كانت و لا تزال محلّ اختلاف بين النقّاد و الدّارسين ؛ نجد أنَّ الآراء متضاربة في هذا الشّأن ، سواء عند النقّاد القدامى أو المحدثين ، و يبدو أنّ أغلب النقّاد القدامى الذين اطّلعنا على آرائهم ، مؤيدون لفكرة الرّبط بين الموسيقى الخارجية و موضوع القصيدة حيث "لم يكتف القدامى بدراسة أوزان الشّعر و قوافيه و إنّما ربط بعضهم بين أوزان الشّعر و أغراضه أو معانيه"[2]

و من هؤلاء "ابن طباطبا العلوي" و هو أول من أشار إلى القضية ؛ إذ يقول " فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدةٍ مخّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكرة نثرٍ و أعدّ له ما يُلبسه من الألفاظ التي تُطابقه و القوافي التي توافقه و الوزن الذي يسلس له القول

---

[1]) يوسف حسين بكّار : بناء القصيدة في النّقد القديم ، دار الأندلس ، بيروت– لبنان، ط3 ، 1983،ص 193(

[2]) الربعيّ بن سلامة : من التّعبير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرّندي ، مجلة الآداب ، ع1 ،قسنطينة – الجزائر(1994، ص53.

(3) محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشّعر ، تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف–الإسكندرية،ط3، (د ت) ص43.

عليه"[1] ، و يذهب " حازم القرطاجنِّي" نفس المذهب فيرى أنّه "لمّا كانت أغراض الشّعر شتّى و كان منها ما يُقصد به الجدّ و الرّصانة و ما يُقصد به الهزل و الرَّشاقة ، و منها ما يُقصد به البهاء و التَّفخيم ، و ما يُقصد به الصّغار و التَّحقير وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيّلها للنُّفوس ، فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة و إذا قصد في موضوعٍ قصداً هزلياً أو استخفافاً و قصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكى ذلك بما يُناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء و كذلك في كلّ مقصدٍ..."[2]

أمّا المُحدثون فاختلفت آراؤهم بين مؤيّدٍ و رافضٍ لفكرة الربط بين الموسيقى الخارجية و موضوع القصيدة ، ومن المؤيّدين لفكرة الربط نذكر منهم "سليمان البُستاني" الذي يربط ربطاً وثيقاً بينهما متأثراً بالإلياذة و التقاليد اليونانية حيث يقول : "و القوافي كالبُحور تصلُح الواحدة منها حيث لا يصلح سواها ، و قد يكون اختيار القافية أبعد منالاً من اختيـار الوزن ، و المرجع في ذلك إلى سلامة الذّوق و رهف الحسّ ، و إذا اعتبرنا الشّعر لحنا أو نغما فالقوافي قرار هذا النّغم ، فعلى الشّاعر أن يتحامى القوافي الضيّقة الثقيلة فيراعي رنّتها و تكون من فيض الخاطر تنقاد له طوعاً و تحلّ المحلّ المعدّ لها "[3]

و "الطّيب المجذوب" هو الآخر يسير في نفس الرؤية :" و مُرادي أن أحاول بقدر المُستطاع تبين أنواع الشّعر التي تناسب البحور المختلفة ...فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أنّ أغراضاً مختلفةً دعت إلى ذلك ، و إلاّ فقد أغنى بحراً وحداً و وزناً واحداً"[4]

---

[2]) حازم القرطاجنّي : منهاج البُلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس ، ط3 ، 2008 ، ص266

[3]) سليمان البستاني : في مقدمة الإلياذة ، دار الثقافة – بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 36.

[4]) الربعي بن سلامة : مرجع سابق، ص53.

في حين نجد الرافضين لفكرة ربط الموسيقى الخارجية للقصيدة مع موضوعها أغلبهم من الجيل المعاصر ، و هم يكادون يتّفقون على رأيٍ واحد ، يقول شوقي ضيف رافضاً هذا الطرح: " و لا بدّ أن نشير هنا إلى أننا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الربط بين موضوع القصيدة و الوزن الذي تنظم فيه ، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضاً تامّاً ، إذ القصيدة تشمل على موضوعات عدّة و لم يُحاول الشُّعراء أن يُخصّصوا الموضوعات بأوزان لها لا تنظم إلاَّ فيها ، فكلّ موضوع نُظم في أوزانٍ مختلفة و كلّ وزنٍ نظمت فيه موضوعات مختلفة"[1] ، ثمّ نجد عز الدين إسماعيل هو الآخر لا يستسيغ هذه القضية في تفسير عبارة المرزوقي (تخيّر لذيذ الوزن) محتكما في ذلك للجانب النفسي في قوله :" و عبارة تخيّر الوزن هذه هي صدىً للفكرة القائلة أنّ أغراض الشّعر لا تُناسبها كلّ البُحور و إنّما تناسبُ بعض البحور و بعض الأغراض ، و الوزن اللّذيذ المتخير إذن هو ما ناسب الغرض ... كأنّهم يفترضون حتماً أن تكون هناك علاقة بين الوزن و الموضوع ، فالرّبط يكون بين الحالة النّفسية و الإيقاع ، و ليس بين الحالة النفسية و الوزن و عندئذٍ قد نجد الرّثاء في البحر القصير و نجد الغزل في البحر الطّويل"[2]

و تُعتبر دراسة "مصطفى سويف" من أهم الدّراسات النَّفسية التي قدّمت رؤية واضحة في هذا الموضوع حيث يرى : "أنّ القصيدة تتطور بعيدا عن متناول قدرة الشّاعر أي أنّ الأنا لا يُسيطر على عملية الإبداع... بل يقف الأنا بلا حول و قوة"[3] ، فعملية الاختيار حسب سويف "تتم بطريقة غير مباشرة ، فالشّاعر لم يختر بحر القصيدة عن قصدٍ و تدبّر و لكن التّوتر الدّافع هو الذي اختاره"[4]

---

[1]) شوقي ضيف : في النّقد الادبي ، دار المعارف ، القاهرة–مصر ، ط5 ، 1977 ، ص 152.

[2]) عز الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة–مصر، (د ط) ،1992، ص 315–316.

[3]) مصطفى سويف : الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة ، دار المعارف ، القاهرة–مصر ،ط4، 1981 ص 247 – 248.

[4]) نفسه: ص303.

إنّ هذه القضية في حقيقة الأمر محسومة بالنسبة لدينا[1] ، فالقصيدة في بنائها تتحكم فيها عناصر عدة ، و لعلّ أهمها العاطفة ، فإذا ما ركّزنا على الرّثاء –و هو مربط الفرس في بحثنا هذا–تحتويه عاطفة الحزن على تعدد الشعراء و تعدد الحقب و التجارب التي قيل في سياقها ، و إنّه لمن الحيف أن نضع العاطفة بين كل الشعراء الذين نظموا في الرثاء في كفّ ميزانٍ واحدة.

تجدُر الإشارة منذ الوهلة الأولى إلى أنّه ينبغي التأسيس لهدف هذا الفصل من البحث ، و ذلك حين يثير عدة تساؤلات حول المُستوى الصوتي في قصيدة الرثاء عند كلٍّ من المُهلهل و الخنساء ، و المنهج الأسلوبي يُحمل المُحلّل عبء الإجابة عن هذه التّساؤلات مانحا إيّاه كلّ الإجراءات و الأدوات التي يرحل بها إلى النَّص.

لقد وجدنا مدونة المهلهل التي بين أيدنا متضمنة 429 بيتاً ، توزعت عبر 17 قصيدة أما بقية النّصوص فكانت عبارة عن مقطوعات و أبيات منفردة ، أمّا البحور فكانت حسب ما يورده الجدول الآتي :

---

[1](نودّ أن نشير إلى أن هذه القضية تناولناها ، في مرحلة سنوات التدرج في أطروحة بعنوان: موضوع النّص الشّعري و علاقته بموسيقاه الخارجية ، في مدونات مختارة رفقة بعض الزملاء ،بإشراف الدكتور: حمودة مصطفى و كنّا قد خلصنا إلى أن العلاقة بين الوزن و الموضوع الشعري أمر متعذّر ، و هو نفس رأي الدّكتور مصطفى سويف.

البحر	النّـــــــصوص			عدد الأبيات	النسبة
	القصائد	المقطوعات	الأبيات اليتيمة		
الخفيــف	5	1	2	105	% 24.47
الوافر	2	2	5	102	% 23.77
الكامل	5	6	1	89	% 20.74
السّريع	1	–	–	37	% 08.62
البسيط	1	3	4	31	% 07.22
الهزج	1	–	–	19	% 04.42
الطّويل	–	3	4	15	% 03.49
المديد	1	1	–	11	% 02.56
المنسرح	–	2	–	10	% 02.33
المتقارب	1	1	2	04	% 00.93
الرمل	–	1	–	03	% 00.69
الرجز	–	–	3	03	% 00.69
المجاميع	17	20	21	429	% 99.93

الجدول رقم : 1

قبل قراءة الجدول علينا أن نضع في اعتبارنا عنصراً مهما و هو البعد الزمني للشاعر ، فالمهلهل يتواجد زمنيا ضمن عصر الرعيل الأول ؛ و هم شعراء العصر الجاهلي

أول ملمح يُمكن رصده على الجدول هو طغيان الخفيف على المدونة و الذي نسج على منواله الشّاعر خمس (5) قصائد و مقطوعة واحدة و بيتين يتيمين ، ثم يتلوه الوافر بقصيدتين(2) و مقطوعتين (2) و خمسة أبيات مفردة ، ثم الكامل بخمس (5) قصائد و ست مقطوعات و بيت واحد يتيم ،ثم يأتي في المرتبة الرّابعة السريع بقصيدة واحدة ، أمّا

البسيط فيأتي في الرتبة الخامسة بقصيدة واحدة و ثلاث مقطوعات و أربع أبيات منفردة ، ليليه بعد ذلك الهزج بقصيدة واحدة فقط ، و يأتي الطويل بثلاث مقطوعات و أربع أبيات

يتوزع الملفوظ الشعري بالنسبة للمهلهل من قالب موسيقي إلى آخر حسب قوة الانفعال ففي بنية الحزن نجده مثلا يختار بحر **الخفيف** حين يُنشد :

إنّ فِي الصَّدرِ مِنْ كُلَيبِ شُجوناً هاجِساتٍ نَكَـأنَ منـــهُ الجِراحَـا

أَنْكَرَتْنِـــي خَلِيلتـــــي إذْ رَأتْنِـــــي كَاسف اللّون لا أُطيــق المُزاحـا

تبدو عاطفة الشّاعر عاطفة حزينة كئيبة هادئة بعض الشّيء و قد اختار لها وزن الخفيف إلاَّ أننا نراه يبدو متأجّج الانفعال في موضع آخر ، و هو يكاد يطيش عقله من شدة ما يجد من فراق أخيه فيقول على وزن **الوافر** :

أهاجَ قَذاءَ عينيَ الاذِّكـارُ هدوّاً فالدُّموع لها انحدارُ

و صارَ اللَّيلُ مُشْتمِلاً عَلَيْنا كأنَّ اللَّيلَ ليسَ له نهارُ

إن هيجان الانفعال و جزع النّفس حتى تكاد تنفطر، لواضح و جلي ، و ذلك عبر ايقونة الدّموع و مشهد انحدارها بغزارة ، فما الذي تحكم في تغير الوزن رغم أن العاطفة هي عاطفة حزن في القصيدتين ، إنّ الدّافع إلى هذا الاختلاف بين الخفيف و الوافر ليس هو الموضوع في حدّ ذاته و إنّما هو تغير وتيرة العاطفة ، و عليه فإن الموسيقى الخارجية و خاصة الوزن لا تخرج عن كونها قالباً جاهزا للملفوظ الشعري و هي بالنسبة لنا لا تمثل أيّ سمة أو حدث أسلوبي يمكن الوقوف حياله

2 – القـــــــافية :

لم تخلُ الدراسات العربية و الغربية التي تناولت الجانب الإيقاعي في الخطاب الشعري ، من حديثها عن القافية ، لا لشيءٍ يُذكر ، و إنّما ولاءً للموروث النَّقدي ؛ ربَّما

لأنّه كان محاطاً بهالة قُدسية ، و كأنّه قلعة محصّنة صعبٌ اختراقها ، و ظلَّ الأمر كذلك إلى أن ظهرت الدّراسات اللغوية الحديثة و التي لطالما رافقت النّقد الأدبي الحديث في كل مناحيه و غيّرت نظرة الدّارسين و المحلّلين للنّص الأدبي ، تلك النّظرة التي كانت أسيرةً للدّراسات النّقدية القديمة و مقيدة بالحكم المعياري ، فكان هذا المجيء فتحا عظيماً؛ إذ منحت للنّص الأدبي سُلطةً سُلِبَتْ منه زمناً طويلاً ، و أنّه لا ينبغي إصدار الأحكام المُسبقة على النَّص ؛ و كان من أهمّ ما يُميز طبيعة الدرس اللغوي الحديث أنه ديناميكي في مساره و يسعى للتطوّر ، فخرجت من رحِمِه إذ ذاك مدارس و اتجاهات نقدية تدين له بقوة في وجودها و كينونتها ، ساهمت بقوة في خلق نقطة الالتقاء بين اللغة و الأدب ، و لعلَّ أهمها الأسلوبية التي تقف أمام النّص الأدبي و تطرح للمحلّل إجراءات عديدة ، خاصّة إجراء الاختيار بالنّسبة للمبدع ، و هو الاختيار الأول في خلق النّص عبر الكتابة ؛ إجراءٌ يتأسّس عبر أسئلة عديدة تتّسم بالعلمية و الصّرامة.

و باعتبار الإيقاع بنية من بنيات النص الأدبي و خاصّةً القافية نجد أسئلةً تُفرض علينا منها: ما الذي يُميّز القصيدة من حيث القافية؟ ، هل يُمكن أن تكون القافية بمثابة ملمح أسلوبي في النّص؟ ، هل استأثر الشّاعر باستعمالٍ خاصٍّ للقافية في قصائده؟ ، إن تحليل الخطاب الشّعري في ساحة علم الأسلوب يهدف بالدرجة الأولى إلى البحث عن كل سِمة تجعل المُبدع متفرداً في اعماله ، و النّص هو الآخر سابقٌ للقراءة و الحكم ، و القراءة الأسلوبية تخضع لإجراء الاختيار و هو اختيارٌ ثانٍ ؛ اختيارُ ما من شأنه أن يُميز بنى النّص الرّاهن عن مثيلاتها في نصوصٍ أخرى.

إنَّ هذه التوطئة تضعنا أمام تشكلاّت القافية في قصائد المهلهل و الجدول الآتي يبسط للقارئ أنواع هذه القافية :

القافية	عدد الأبيات	النسبة
مطــلقة	379	% 90.23
مقيَّــدة	41	% 09.77

الجدول رقم : 2

إنّنا نسعى في بحثنا هذا ألاّ نبقى أسيري سلطة العدّ و الإحصاء ، و ما كان إيراد هذا الجدول إلا من باب الاستئناس ، و مهما يكن فإنّ النقّاد منحوا للقافية عنايةً خاصّة في دراساتهم للخطاب الشعري لأنها آخر ما يختزن في الذهن من البيت الشعري ، لأن :" للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشّعر أكثر ما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها "[1]. إن المقصد الذي كان النقّاد يعزمون الانتهاء إليه هو مدى ملاءمة القافية لمعنى البيت و مماثلتها له على صعيد المستوى الدّلالي ، و إن كان هذا أمر لا يتسنّى إلاّ لشاعر مطبوع ينأى عن التصنع و التكلّف و هو ما يذهب إليه ابن قتيبة في قوله : " و المطبوع من الشعراء من سمح بالشّعر و اقتدر على القوافي ، و أراك في صدر بيته عجُزه ، و في فاتحته قافيته ، و تبيّنت على شعره رونق الطّبع و وشيَ الغريزة"[2]

هل كان للقافية سلطة في توجيه المعنى؟ ، نحاول أن نقف عند عيّنات من شعر المهلهل و نلمح ذلك عن كثب :

1 – القصيدة الأولى :

إنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْب شجونــا هَـاجِسَاتٍ نَكَــأْنَ مِنْـــهُ الْجِرَاحَـــا[3]

) الفارابي ، محمد بن محمد : جوامع الشعر، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ،[1](تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، القاهرة ، (د ط) ،1971، ص 171.

) ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم : الشعر و الشّعراء : مطبعة بريل ، ليدن ، 1903، ص 26.[2](

) المهلهل : الدّيوان، ص[3]21،22(

أَنْكَرَتْنِـــي حَلِيلَتِـي إذْ رَأَتْنِـــــي كــاسفَ اللونِ لاَ أطيـــقُ المزاحـا
وَلَقَدْ كُنْتُ إذْ أُرَجِّـــلُ رَأْسِـــي مــا أبـالي الإفسـادَ وَ الإصلاحـــا
بئسَ منْ عاشَ في الحياةِ شقيا كـاسفَ اللــونِ هائـمـاً ملتاحـــا
يَا خَلِيلَـــيَّ نَادِيَـــا لِي كُلَيْبـاً وَ اعـــلمـا أنَّـــهُ مــلاقٍ كفـاحـا
يَـــا خَلِيلَيَّ نَادِيـا لِي كُلَيْبـاً ثُـمَّ قُـولا لـهُ نَعِـمـت صبـاحـا
يَـــا خَلِيلَيَّ نَادِيـا لِي كُلَيْبـاً قبـلَ أنْ تبـصرَ العيـونَ الصباحـا

القصيدة في بنائها المضموني جاءت –بنسبة كبيرة– بُكائية ، و لو أنّها في بعض الأبيات تنزاح نحو الفخر بالقبيلة ، و هو أمر نزر. إنّ البحث عن تماثل القافية مع المعنى يكون على صعيد البيت ؛ هذا بالنِّسبة للمعنى الجُزئي ، ثم يتطور هذا التماثل ليتم بين الأبيات ، فيمنح حينئذٍ الصُّورة العامة للقصيدة من حيث الموضوع.

لنتأمّل المقاطع الآتية التي تشكّلت فيها قافية القصيدة : (راحا ، زاحا ، لاحا ، تـاحا ، فاحا ، بـاحا ، باحا واحا ، ياحا ، راحا ، ماحا ، واحا ، ساحا ، لاحا).

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه هو جمالية هذه الهندسة الصوتية (آ+آ) و هي تحمل نغمة توحي بالحزن ، جاءت منسجمة مع الإيقاع العام لأبيات القصيدة ، فبالإمعان في المقطع الأول لهذه القوافي و المتمثلة في الأصوات (را – زا – لا – تا – فا – با – با) نجده و كأنّه صدىً لأصوات مقاطع مماثلةٍ تضمّنتها مقومات دلالية في حشو الأبيات و ذلك كالآتي :

إطار القافية	المقوم الدلالي	الإجراء
الم**زاحا**	**كا**سف اللون	تماثل
الإص**لاحـا**	الإف**سادا**	تشاكل
مل**تاحا**	**هائـ**ما	تماثل
ك**فاحا**	**نا**ديا – م**لاقٍ**	/
الصباحا	**يا**	/

الجدول رقم : 3

فلنلق نظرة على بنية هذه القصيدة ، و لنفترض سلفاً هذا الحكم المُسبق ، و الذي يذهب إلى أنّ المطلع هو مفتاح القصيدة ، و لنتأمل الكلمة التي تضمّنت القافية "**الجِراحَا**" و التي جاءت مطلقة عبر ألف المدّ متضمنة حرف "الحاء" كرويّ :

إنّ كل المقومات الدّلالية التي يتضمّنها المقطع جاءت لتصب في حقل دلالي واحد و هو الحزن فالكلمات : "شجونا – هاجسات – نكأن" هي التي قرّرت مُسبقاً تشكُّل إطار القافية و بتضافرها معها ساهمت في توليد بنية الحزن ، و يمكن أن نلحظ أنّ التماثل لم يتحقّق على المُستوى الصوتي فحسب بل نراه يطال الجانب الدّلالي ، و بالتركيز على النغم الذي نهضت به القافية ، و هو صوت أطلق عبر المدّ ، نجدها تتشاكل بقية المقاطع الصوتية التي جاءت مفتوحة :

شجو**نـــا** – **هاجـــسا**ت

هذا الاجراء النغمي الذي يُبْسَط عبر كامل البيت يشي بعدم قدرة الشّاعر على حبس نبرة الحزن ؛ فلم يعد –بالنسبة إليه– مجال لدفن أحزانه في قرارة نفسه ، فالمقام مقام بوحٍ و تصريح ، ألا تراه منذ افتتاحه للقصيدة ينطلق بأسلوبٍ خبريٍّ ذي ضرب تأكيدي و الإقرار ، ثم لا يلبث في تصاعد حتى يغدو صرخة حزينة في نهاية البيت حقّقَتها القافية المطلقة

المفتوحة. و تستمر قوافي القصيدة في توطيد علاقتها مع السياق العام للبيت من حيث المعني ، إن على صعيد التماثل أو التّشاكل.

ثم إنّ الصّوت "آ" جاء ملائما لعاطفة الشّاعر التي تتأسّس على الجزع و الحزن اللّذين كادا أن يُهلكا الشاعر ، و كذا النّمط الوصفي الذي ألبسه للنّص في الأبيات الأربعة الأولى تواطأ هو الآخر مع القافية في مدّها و إطلاقها ليصف دواخله ، في حين الأبيات الثلاثة الأخيرة التي بنيت على النداء و الإبلاغ هي الأخرى حافظت على الاتساق الإيقاعي عبر السّبب الخفيف (/0) لتفعيلة "**فاعلن**" لبحر الخفيف:

يـا.....ناديا..... واعلما.....ملا.....كفا.....

يـا.....ناديا..... قولا.....صبا....

يـا.....ناديا..... .....صبا.....

إنّ الكلمات التي جاءت في أواخر الأبيات على أنّها قوافٍ و التي وقع اختيار الشاعر عليها يُنظرُ إليها على أساس أنّها دوالّ في بنيتها الإفرادية ، إلاّ أنّ السياق الذي وردت فيه هو الذي يمنحها الدّلالة المنوطة بها ،فهي تستمد معناها من التركيب الذي وردت فيه، و معرفة السياق شرط ضروري في تلقِّي النّص تلقيا صحيحاً[1] فهي إذاً مقومات دلالية ساهمت في بناء البنية الدلالية للأبيات.

3 – الرَّوي : و هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تُنسب إليه"[2]

"قال الأخفش : الرّوي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و يلزم في كلِ" بيت منها في موضع واحد نحو قول الشّاعر :

---

(1) ينظر : الخطيئة و التكفير للغذامي ، ص 29.

(2) محمود مصطفى : أهدى السبيل إلى علم الخليل ، العوض و القافية ، دار الفكر العربي ، بيروت، لبنان، ط1 ،1997،ص85.

إِذَا قَلَّ مَالُ المَرْءِ قَلَّ صَدِيقُه وَ أَوْمَتْ إِلَيْه بِالْعُيُوبِ الْأَصَابِعُ

قال : فالعين حرف الروي و هي لازم في كلّ بيت[...]، وجميع حروف المُعجم تكون روياً إلاّ الألف و الياء و الواو"[1]

الجدول الآتي يحدد توزع حروف الرّوي في شعر المهلهل :

الرّوي	عدد الأبيات	النسبة %
الباء	4	% 0.95
التّـاء	2	% 0.47
الحـاء	15	% 3.57
الـدّال	13	% 3.09
الـرّاء	100	% 23.80
السّـين	21	% 5
العين	9	% 2.14
الفـاء	2	% 0.47
القـاف	52	% 12.38
الـلاّم	101	% 24.04
المـيم	40	% 9.52
النّـون	42	% 10
الهـاء	19	% 4.52

الجدول رقم : 4

ما الذي ستضيفه قراءة الجدول الموجود أعلاه من حيث تشتت حرف الرّوي في أرجاء شعر المهلهل ؟ لقد نظم النسبة الكبيرة من شعره على حرف اللاّم ثم يليه حرف الرّاء بمعدل قريب

[1]) يُنظر: ابن منظور : مصدر سابق ، مادّة روي ، فصل الرّاء ، حرف الواو ، 449.(

منه جدّاً ، ثمّ ماذا يُمثل حرفا اللاّم و الرّاء بالنسبة للمعجم ، أو لنقل في نظام اللّغة العربية بأسره ؟

لنؤجل دراسة حرف الرّوي كمكون موسيقي إلى دراسة الإيقاع الداخلي ؛ و ذلك من حيث علاقته مع بقية الحروف.

ثانياً الإيقـــــــــــــاع الـــــــدَّاخلي :

لقد تحدَّثنا في التوطئة من هذا الفصل عن دراسة الإيقاع و مفهومه ، و أشرنا إلى المُصطلح ببساطة ، كما تحدثنا عن ثنائية الإيقاع ؛ أي الخارجي و الدَّاخلي ، بيد أنّنا عند الحديث عن موسيقى الشعر من وجهة نظر أكبر ، فإنَّ القضية كانت محلَّ جدل و نقاشٍ كبيرٍ بين الدارسين و الباحثين ، و لا تزال كذلك إلى يومنا الرَّاهن ، و هي تكتسي أهميتها انطلاقاً من محورين رئيسين في دراسة الشعر العربي القديم هما : تاريخ الشعر العربي و جذوره ، و مفهومه ، و عندما نشير إلى جذور الشعر العربي القديم فنحن حينئذٍ نضرب في عمق القصيدة الجاهلية ، و مرحلة المخاض التي مرَّت بها ، وهذه المرحلة كان يرتكز فيها المجتمع الجاهلي على ثقافة المشافهة ، و هذه الثقافة هي الأخرى ارتبطت أيَّما ارتباط بالشِّعر ؛ ممَّا جعله يخضع لعملية الرِّواية الشفهية أو الشفوية ، و هنا ينبغي الاشارة إلى قضية حسَّاسة في مسار الشعر العربي و هي أنّنا حسب الدراسات « نستطيع أن نميِّزَ في تاريخ رواية الشِّعر الجاهلي بين ثلاث مراحل متعاقبة هي :

1 – مرحلة "الإنشاد" في العصر الجاهلي.

2 – مرحلة " التجميع " في صدر الإسلام و العصر الأموي

3 – مرحلة " التدوين " في العصر العبَّاسي»[1].

و تستوقفنا هنا مرحلة " الإنشاد" و هي المرحلة التي يمكن أن نضع في سياقها شعر المهلهل ، انطلاقاً من انتمائه إلى الشعر الجاهلي بطبيعة الحال ، و لكن لماذا الإنشاد ؟

---

[1] مشري بن خليفة : الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصِّية، دار الأبحاث – الجزائر (د ط) ،2006، ص39.

لأنَّ « مفهوم الشعر ارتبط عند العرب بالغناء و الإنشاد ، و قد ترتَّب عن هذا أنَّ النصَّ الشعري – من منظور الشَّفوية – أصبح لصيقاً بالأذن و السَّماع ، فالشِّعر إذن هو تصويرٌ للمعنى يقوم على صياغةٍ لفظية في إطار قوالب إيقاعية »[2]

و هكذا يُصبح الإنشاد وسيلة مهمة في إلقاء الشعر فرضته ثقافة المشافهة التي يتبنّاها المجتمع الجاهلي الذي يضمُّ هذا الشَّاعر أو ذاك.

« و النَّشيد جسدٌ مفاصله الإيقاع و النَّغم ، و على إحكامه الفنِّي ، تتوقَّف استجابة السَّمع ، فالنَّشيد فن في الصّوت يفترض فنّاً يُقابله هو فن الإصغاء ، و قد تمَّ هذا الإحكام بالتوصل شيئاً فشيئاً إلى بنى إيقاعية خاصَّة »[3]

و بالإضافة إلى ما ذهبنا إليه سابقاً حين أشرنا إلى أنَّ بعض الباحثين يرى بأنّ الإيقاع تكرار التفعيلة الواحدة بما تنطوي عليه من أحرفٍ متحرِّكة و ساكنة ، فإنَّ الإيقاع تتجلَّى صلته بالمعنى أثناء دراسة النِّظام الصَّوتي الدّاخلي له ، فهذا التكرار شكلٌ من أشكاله ، و محمل بالدَّلالة.

و الإيقاع ذو أشكالٍ متعدِّدة؛ فهناك الإيقاع الخاص بالحرف في الإشارة إليه كوحدة صوتية (فونيم)، و هناك إيقاع خاص بجرس الألفاظ الموظفة في البيت الشعري، و هناك إيقاع يُتناول انطلاقًا من دراسة المقاطع و النبر و التنغيم ، غير أنّ هذه المكونات الصّوتية للخطاب الشعري لا ترقى لتُشَكِّل سمةً أسلوبية لدى الشّاعر ما لم يُسعفها أسلوب التّكرار.

1 – التـكرار:

لعلّ علة وجود الفن تكمن و تتوارى خلف الوظيفة الجمالية التي ينهض بها ، فهو كمكون أساسي من مكونات الحضارة الانسانية عبر الأزمان ، ما وُجِد إلاّ " كي يوظف فينا الشعور بالجمال، وعلى اساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص، هو مظهر حس الجمال."[1] و من هذه الرؤية بالذّات جاءت أعمال أرسطو لتؤطر حدود المأساة من

---

[2] نفسه ص52.

[3] أدونيس : الشعرية العربية ،دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط2، 1985، ص 5.

) عبد القادر حسين، اثر النحاة في البحث البلاغي ، مطبعة النهضة مصر، د ط ، 1975. ص. 140[1](

منظور جمالي فوضع ما سمّاه اركان الجمال في المأساة ، و التي أبرزها " الوحدة" ، و التي " منها تتفرع باقي اركان الجمال: الانسجام او تلاؤم الاجزاء، التناسب، التوازن، التطور، التدرج، التقوية والتمركز، الترجيح والتكرار."[1] ، إذا من هنا يأخذ التكرار – كممارسة أسلوبية إبداعية – شرعيته بكونه أحد أهم الأدوات التّعبيرية التي تصبغ النّص بمسحة جمالية ، خاصّةً الخطاب الشّعري ، و التكرار هو " اعادة اللفظ الواحد بالعدد او النوع، او المعنى الواحد بالعدد او النوع، في القول مرتين فصاعدا، وهي اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا" في جوهره."[2] ، و إلى مثل هذا التّعريف ذهب ابن الأثير إذ يقول "هو دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا كقولك لمن تستدعيه (أسرع ، أسرع) ، فإنّ المعنى و اللّفظ واحد"[3].

و تنظر إليه نازك الملائكة على أنّه : " إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها. و هو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة ينتفع بها النّاقد الأدبي الذي يدرس النّصّ ، و يُحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشّاعر"[4]

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها

---

[1]) هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيش ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت–لبنان،1978، ص71.

[2]) السجلماسي ، أبو محمد القاسم : المنزع البديع ، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط – المغرب ط1 ، 1980 ، ص476.

[3]) ضياء الدّين ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر، تح أحمد الحوفي ، ، دار النّهضة، القاهر– مصر،ط2،(د ت) ، مج2 ، ص345.

[4]) نازك الملائكة : قضايا الشّعر المُعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان ، ط6 ،1981 ، ص 27.

طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري ، "لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري"[1]

1 – 1 تكرار الحرف(الفونيم) :

أهمّ ما يُميّز شعر المُهلهل الهندسة الموسيقية التي ينهض بها؛ حتّى أنّ هذه المعمارية التي تجلّت في العديد من القصائد و المقطوعات ، تكاد تكون دليلاً في رأينا على أنّ الرّواة نحلوا شعره و وضعوا فيه الكثير من النّصوص المنسوبة إليه ، و من بين التشكُّلات الموسيقية التي طالت قصائد الشاعر تكرار الحرف فيقول[2] :

إنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبَ شُجُوناً هَاجِسَاتٍ نَكَأْنَ مِنْهُ الْجِرَاحَـــا

أَنْكَرَتْنِي حَلِيلَتِـــــي إذْ رَأَتْنِـــي كَاسِفَ اللَّوْنِ لاَ أُطِيقُ المُزاحا

حرف النّون يبسط أداءه في البيتين بطريقة عجيبة ! و القارئ و هو ينشد البيتين يشدّه صوت الغنّة ؛ إذ أنّ " من أكثر الحروف ارتباطاً بالصّوت –فيما يُشاهد و يُتكلّم– حرفا(النّون و الميم) حتّى نراهما في أكثر المُفردات اللُّغوية على درجة كبيرة من تعديل الصّوت و تلطيفه. و النّون كثيراً ما نراه مكرّراً في الكلمات الدّالّة على نوع من الصّوت ذاته"[3]

و هو صوتٌ ذو نغمٍ خاص ، يبعث في النّفس استيحاءً بالحزن و الانكسار" يقول العلايلي: إنها (للتعبير عن البطون في الأشياء). ويقول عنها الأرسوزي: إنها (للتعبير عن الصميمية).

---

[1]) مدحت سعيد الجبار : الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابّي، الدّار العربية للكتاب و المؤسسة الوطنية(للكتاب–ليبيا ،(دط) ، 1984 ، ص47.

[2]) المهلهل : الديوان ،ص 21.(

[3]) عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص15.(

والمعنيان صحيحان ومتقاربان ولكنهما قاصران وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً)."[1]

يتوزع حرف النون في البيتين كالآتي :

إنَّ – مِنْ– شُجُوناً– نَكَأْنَ – مِنْهُ–أَنْكَرَتْنِي– رَأَتْنِي–اللَّوْنِ

و هو يتموقع في الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الحزن (**شُجُوناً– نَكَأْنَ–أَنْكَرَتْنِي**) ، و هو يستند في النهوض بهذا الإيقاع الحزين إلى صوت التنوين (شجونـــا – هَاجِسَاتٍ).

و يبقى هذا النَّغم الموسيقـي الذي يكتنفه النون يسحب ضـلاله علـى كامل القصيدة في قوله :

بئسَ منْ عاشَ في الحياةِ شقيـــا	**كاسفَ اللونِ هائمـاً ملتاحـــا**
يَا خَلِيلَيَّ نَادِيَـــــــا لِـــي كُلَيْبـــاً	**وَ اعلمـــا أنـــهُ ملاقٍ كفـاحـا**
يَا خَلِيلَيَّ نَادِيَـــــــا لِـــي كُلَيْبـــاً	**ثُمّ قُولا لـــهُ نَعِمْـــتَ صَبَاحَـــا**
يَا خَلِيلَيَّ نَادِيَـــــــا لِـــي كُلَيْبـــاً	**قبلَ أنْ تبصرَ العيونَ الصباحا**

تتواشج و تتضافر بقية المستويات مع المستوى الصّوتي في القصيدة لتمنحها وظيفة جمالية على صعيد التلقي كالآتي :

- المستوى المعجمي : بئس، شقياً، كاسف اللّون، هائما، ملتاحا، و هذا المُعجم الحزين يتجلّى في الأبيات الثلاثة ، ثم تتحول سيرورة الجرس(النّون) بطريقة رهيبة لتتناغم مرّة أخرى مع :

[1]) حسن عبّاس : خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد كتّاب العرب،(دط)،1998،ص160.(

- المستوى التركيبي: يا خليليّ ناديا لي كُلَيْباً ، فالتّكرار الذي طال أسلوب النّداء ما هو إلاّ صدىً للخواء الذي خَلَّفهُ أخوه ؛ و كأنّ صوت النّون في "ناديا" ،و التّنوين في "كُليباً" رَجعُ أنين نفسية الشّاعر التي لم تتقبّل الأمر و لم تتَحمّل ثِقل الحسرة

هذه البنية ؛ بنية النداء جاءت في حقيقة الأمر لتُخفّف من وطأة الحزن في اللّحظة الرّاهنة ، و لتُؤسّس لِعالم ماضوي كان حافلاً بالانتصارات و الشعور بالزّهو إزاء مكتسبات مهمة في صناعة الشخصية النّموذجية بالنّسبة للإنسان الجاهلي ، إذاً هو يريد ليتخلّص من الحاضر فيسترجع كليشيهات الماضي بصورة واضحة و مرئية :

لَمْ نَرَ النَّاسَ مِثْلَنَا يَوْمَ سِرْنَا نسلبُ الملكَ غدوةً وَ رَوَاحَا

وَضَرَبْنَا بِمُرْهَفَاتٍ عِتَـــــاقٍ تتركُ الهدمَ فوقهنَّ صُيَاحَـــا

بالرّغم من أنّه يحاول –كما أسلفنا– الخروج من المشهد المأساوي الحزين الذي سبّبه فقدُه لأخيه بتذكر أيّام الغزو و السطو في هذين البيتين بُغية التّسلية و اصطناع التّناسي إلاّ أنّه لا يزالُ أسيراً لأوجاعه و أنّاته ، و ما انتشار صوت النّون و التنوين في هذا الفضاء التعبيري إلاّ دليلاً على أنّه مُكْرهٌ في رسم هذه اللّوحة البطولية ، إذ كان بإمكانه اختيار جرس موسيقي فخم لصورة الحرب ، الأمر الذي جعله يرجع القهقرى ليتوارى في ثخوم أحزانه كرّةً أخرى :

تَرَكَ الـــدَّارَ ضَيْفُنَـــا وَتَـــــوَلَّـــى عَذَرَ الله ضَيْفَنَا يَوْمَ رَاحَـــــا

يَا قَتِيـــلاً نَمَاهُ فَـــرْعٌ كَرِيـــــــــمٌ فَقْدُهُ قَدْ أَشابَ مِنِّي المِسَـاحَا

كَيْفَ أَسْلُو عَنِ البُكَـــــاءِ وَ قَوْمِي قَدْ تَفَانَوا فَكَيْفَ أَرْجُو الفَلاحَا

و الحرف في أدائِه الصوتي في حقيقة الأمر يمارس بعض الإيحاءات الإيقاعية ، إلاّ أنّها صعبة التبرير ، فهذا الإجراء و التموقع الهندسي الخاص في بعض القصائد لبعض الأصوات يشذّ عن التقعيد و التّنظير العلمي إلاّ أنّه يترك في النّفس بعض الآثار العصية

عن التفسير ، هذه التشكيلات الصوتية ما وجدت إلاّ لتكون في المكان المحدّد لها من حيث علاقتها بالتركيب ، و السياق ، و الدّلالة و كأنّها تُصنع خُفيةً خلف كواليس القصيدة حتى عن الشّاعر ذاته ، فهو لا يبحث عن طريقة اعتمالها لأنّه قال الشّعر تحت سلطة عاطفية ، و القارئ هو الآخر إنّما يقرأ أيضا تذوقاً ، يقول المهلهل[1] :

أهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِذِّكَـــارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنَا كأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهارُ

وَبِتُّ أُرَاقِبُ الْجَوْزَاءَ حَتَّـــى تقاربَ منْ أوائلها انحدارُ

أُصَرِّفُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَوْمٍ تَبَايَنَتِ الْبِلاَدُ بِهِمْ فَغَارُوا

يبدو جلياً أنّ الرّوي يسيطر على فضاء الأبيات إيقاعياً ، هذه السّيطرة استمدها من موقعه بالإضافة إلى صفته فهو صوتٌ جهوري تكراري فهو من الوجهة الصوتية، وفي المنظور اللساني، ذو خصوصية أخرى تميزه من سائر الحروف، وعلى صعيد كثير من لغات البشر.، إنه نادر الغياب عن بعضها، سائد الحضور في معظمها. وهو في الوقت نفسه مختلف الأداء على ألسنتها، وقلما يلفظ على نحو واحد وهذا معهود في اللغة الفرنسية وفي الإنكليزية والألمانية وغيرها. فالإنكليز، كما يصفهم العرب، يبتلعون الراء في كلامهم، على حين تبدو الراء على ألسنة الأمريكيين أجلى. وفي ذلك يذكر الدكتور كمال بشر[2]: "إن الراء في الإنكليزية يختلف نطقها باختلاف موقعها. أما العرب فلا يميزون بين هذه الراء وتلك. ففي اللغة الإنكليزية النموذجية Standard British English لا تكاد الراء تلفظ إذا وقعت في آخر الكلمة مثل Singer، أو وقعت في وسط الكلمة غير متبوعة بحركة، كما في نحو Garden. وإنما تنطق الراء الإنكليزية إذا تبتعها حركة، سواء كانت في وسط

---

(1) المهلهل الديوان ، ص28.

(2) كمال بشر: الأصوات اللغوية، دار غريب ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1987 ، ص 177.

الكلمة وأولها Present, Right, Red..." والراء كما يسميها علماء اللسانيات صوت مستلب أو مستل أو مفرد Flapped Consonant، ويحدث صوت الراء نتيجة طرقة واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية فهذه الراء حرف صامت مجهور لثوي مستل(16) A Voiced alveolar Flapped consonant. هذا الأمر هو الذي جعله أكثر الأصوات بروزا في هذه الأبيات ، و لو أن بقية الأصوات(الذال – الدال – اللاّم) تظافر لتمدّه بشيء من الاعتماد ، فمنذ المطلع يفرض لنفسه حضورا عبر التصريع(الاذكارُ – انحدارُ) و كأنّنا به يستأذن سمع المتلقي لاستقبال المقولات السّردية فجاء قوياً مفخماً ، تدفعه شدّة الحزن دفعاً للبوح بما قصُر القلب عن حمله ، و هو هنا يتقاسم مع حرف" اللاّم" المَهمة التي أوكلها إليه المقام و السِّياق ، و يتعاضد هذا الإيقاع مع المعجم في هذا المُنجز الشعري (انحدار – الاذّكار – اللّيل – نهار – مُشتملاً – أراقب – غاروا) ثمّ هو بعد ذلك يفسح المجال للاّم من حيث الحضور، يقول[1]:

وَ أبكي وَ النجومُ مطلعـــــاتٌ كأنْ لمْ تحوها عني البحـارُ

عَلَى مَنْ لَوْ نُعيت وَكَانَ حَيّـاً لَقَادَ الخَيْلَ يَحْجُبُهَا الغُبَــارُ

دَعَوْتُكَ يَا كُلَيْبُ فَلَمْ تُجِبْنِـــي وَ كيفَ يجيبني البلدُ القفارُ

أجبني يا كليـبُ خـــــلاكَ ذمٌّ ضنيناتُ النفوسِ لها مـزارُ

أجبني يا كليـبُ خـــــلاكَ ذمٌّ لقدْ فجعتْ بفارسها نـــــزارُ

سقاكَ الغيثُ إنــكَ كنت غيثاً وَيُسْراً حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ

---

[1]) المهلهل : الديوان ، ص 29–30(

إنّ السّياق الصوتي الذي احتضن اللام في : مطلعات / لم / لو/ كليب / خلاك /لقد و الذي يتمثل في التَّفخيم ساهم إلى حدٍّ كبير في إبراز الصّورة الكلية للموضوع العام و هو عظمة و فداحة الخطب الذي نزل بالشّاعر و هو افتقاد كليب.

1 – 2 تكرار المقاطع (المـدود) :

يحدث في العديد من النصوص الشعرية بأن يتمثل الجانب الصوتي للقارئ في شكلٍ هندسيٍّ بديع فيغدو حينها ملمحا أسلوبياً خاصّاً بالشاعر ، و في الحقيقة أنّ لكلِّ شاعر إبداعاته الصوتية الخاصّة به ، و يأتي المقطع الصوتي واحداً من أهم الظّواهر التي يُمكن أن تساهم في بناء معمارية الخطاب الشعري ، و يحدث ذلك عندما يساهم عبر إجراء التكرار. و المقطع في أبسط صوره "مجموع حرف مصوت وحرف غير مصوت"[1] ؛ أي هو "مزيج من صامت وحركة، يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التنفسي؛ فكل ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعا يعبر عنه مقطع مؤلف في أقل الأحوال من صامت وحركة"[2].إلاّ أنّه ليس كل بنية صوتية في النّص الشعري تصلح لأن تكون سمة أسلوبية لدى شاعرٍ ما ، إذ إنّ همَّ الباحث الاسلوبي يسعى للكشف عن الظّواهر التي تستثير القارئ و تلفت انتباهه و هذا ما تعكسُه بعض النُّصوص الشعرية عند المهلهل، فيقول[3] :

أليلتنا بذي حسمٍ أنيـــــــري إذا أنتِ انقضيتِ فلاَ تحــوري

فإنْ يكُ بالذنائبِ طالَ ليلـــي فقدْ أبكي منَ الليلِ القصيـــرِ

وَأَنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَــا لقدْ أنقذتُ منْ شـــرٍّ كبيـــــرِ

---

[1]) الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. القاهرة :. دار الكتاب الجديد. (د.ت). ص 1072 . وينظر: النوري، محمد جواد: علم الأصوات العربية. ص 2

[2]) شاهين عبد الصّبور : المنهج الصوتي للبنية العربية. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980 . ص 38

[3]) المهلهل : الديوان ، ص34

يبدو جلياً و واضحاً ما تعكسه البنية الصّوتية في هذه الأبيات ؛ فأيّ قراءة واعية يُمكن لها أن تكشف عن الجمالية التي تثيرها الكلمات (بذِي – أنيرِي – انقضيتِ – تحوري – ليلِي – أبكِي – اللَّيلِ – القصيرِ – أنقذني – الصّبحِ – كبيرِ) في القارئ ، إلاّ أنّ السُّؤال الذي يستفز ذهن المتلقي هو : كيف صُنع هذا المَشهد الايقاعي ؟ ، و ما العناصر التي أمدّته بهذا السِّحر الخلاب؟. إنّنا إذا أخضعنا هذا الملفوظ الشِّعري للإنشاد نجدُ المقاطع التي خضعت لحركة الكسر هي التي تأسر سمع المتلق (ذي – ري تِ – ري – لي – كي – لِ – رِ – ني – حِ – رِ) ، ثمّ لماذا كسر الصوت بهذه الوتيرة ؟ . ليس هناك مناص إلا أن نرجع تأويل ذلك إلى نفسية الشاعر المنكسرة ، فالحُزن عاطفة سلبية ، فهو دلاليا هبوطٌ و انكسار و خمود و خفوت و خلود إلى الأسفل و الدّونية ، إذاً فهذه اللوحة البائسة المتأجّجة بكل معاني الكآبة و البكاء و النّدب و الحسرة ، على افتقاد الشاعر لأخيه كليب

ألفت في تلك المقاطع الصوتية المكسورة قناةً لها لتخرج من مكمنها إلى عالم البوح. و لا يزال القارئ يجد نفسه أمام بناء صوتي يثير فيه الدهشة من حيث زخرفته و هندسته و لنا أن نتأمّل قوله :

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِذْكَـــارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنَا كأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهارُ

وَبِتُّ أُرَاقِبُ الْجَوْزَاءَ حَتَّـى تقاربَ منْ أوائلها انحدارُ

القافية هنا كان لها دورٌ رئيسي في منح الشّاعر نفساً صوتياً ، فالألف التي سبقت حرف الرّويّ أسرت الشّاعر فجعلته يبقى رهيناً عبر كامل البيت لا يستطيع الفكاك منها ؛ و لعلّ هذا الإجراء قد يكون دليلاً على صحة ما ذهب إليه النقاد في أنّ الشّاعر يختار اول ما يختار القافية لينضم عليها بقية القصيدة. فتضافر المقاطع الممدودة(ها – ذا كا – ها –دا – صا – نا – ها –را – زا – قا – وا – ها – دا) ساهمت إلى حدّ بعيد في توشية

الأبيات ، و إطلاق العنان للصّوت عبر ألف المدّ ما هو إلاّ متنفَّساً للشّاعر و تحرّر من سراديب الحزن الذي أثقل كاهله.

1 – 3 تكرار الكلمات :

الكلمات في المتواليات الكلامية لها دلالات ، بيد أنّ تكرار الكلمة هو الآخر يتجلّى صوتياً و يُحتكم في ذلك –كما أسلفنا– إلى الإنشاد لقد آمن" بأنّ الموسيقى الشعرية تعبيرية إيحائية، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصوات، ودلالةُ الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيريةً وصفيةً."[1]

تأتي الكلمة في الخطاب الشعري لتصنع سياقاً خاصّا ، و السّياق هو الآخر يستدعيها و " إذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام على أبعاد ما قد عرفناه من القيمة السمعية ، فإنّ تكرار الكلمة في الجملة أو النّصّ ، و تكرار الجملة في السّياق ، لا بدّ أن يكون له من القيمة ما هو أكبر"[2]. هذا النّوع من التّكرار كان له حظٌّ وافر ضمن قصائد المهلهل ؛ إذ يقول[3] :

قَتَلُـــوا كُلَيْبـاً ثُـمَّ قَالُـوا أرْتِعـوا كَذبُوا لَقَدْ مَنَعُوا الجِيَادَ رُتُوعَا

كَـــلاَّ وَ أَنْصَـابٍ لَنَـا عَـادِيـةٍ مَعْبُودَةٍ قَدْ قُطِّعَتْ تَقْطِيعَـــا

حَتَّـــى أُبِيـدَ قَبِيلَـــةً و قَبِيلَـةً وَ قَبِيلَةً و قَبِيلَتين جَمِيْعـــا

و تَـــذُوقَ حَتْفـاً آلَ بَكْرٍ كُلُّهـا وَ نَهُدَّ مِنْهَـا سَمْكَهَا المَرْفُوعَا

حَتَّى نَرَى أوصَالَهُمْ وَ جَمَاجِمَـــا مِنْهُم عَلَيْهَا الخَامِعاتُ وُقُوعَا

---

[1]) عبد الدايم صابر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا،مكتبة الخانجي،مصر،ط1 ،1990، ص 47.

[2]) عز الدين علي السّيّد : مرجع سابق ، ص78.

[3]) المهلهل : الدّيوان ،ص50.

إنّ البُنى الإيقاعية تتساوق مع بعضها البعض من الصّوت المُفرد إلى الكَلمة و تتداخل مُشكّلةً نِظاماً إيقاعياً يَصعب تجزئته ، إنّ هذا النَّسق ينبني بطريقة لا إرادية إذ تتحكم فيه اللُّغة بطريقة آلية تُفرضُ حسب اعتقادنا على الشّاعر فرضاً ، فحرف القاف يؤسّس للانطلاقة عبر تكراره ، حتّى إذا أُنجزَ بالقوّة في اللّفظ "**قبيلة**" يتراجع عن وظيفته الجمالية ليُسْلم القياد بعد ذلك فتُواصل بناء الفسيفساء الإيقاعية :

.....َ قَبِيلَـــةً و قَبِيلَـــةً وَ قَبِيلَةً و قَبِيلَتين.....

و هو نفس الإجراء الذي نهضت به الكلمة : **حتّى** عبر تكرارها العمودي ، و هذا النسيج الإيقاعي الجهوري و الفخم لهاتين الوحدتين إنّما جاء ليكرِّس للنسق الدّلالي الذي تضمّنته الأبيات وهو التَّهديد و الوعيد.

ثمّ نراه في موطن آخر يكرّر الألفاظ التي تضمّنت حروفاً جهورية إذ يقول[1]:

يَا أَيُّها الجَانِي على قَوْمِهِ جِنَايَـــةً لَيْـسَ لَهَـا بِالمُطِيــق

جنايةً لمْ يدرِ ما كنهها جَانٍ وَلَمْ يصْبِحْ لَهَا بِالْمُطِـــيقْ

لهجة الخطاب التي تنمّ في أسلوبها عن رصانة صاحبها و قوّة شخصيته استدعت من المتكلّم تكرار الوحدات الموسيقية : **جاني – جناية – لها – لم – المطيق** ، ثمّ إنّ جهورية الأصوات التي تضمّنتها هذه الألفاظ ساهم في استحضارها المقام و هو مقام استنكار فعلة الجاني جساس المُتمثلة في قتل كليب ، فهي ألفاظ أحدثت نغماً إيقاعياً يشي بالقوة و البأس و يَعْكس مدى استصغار الشاعر لجساس ، و الأسلوب واضح على أنّه أسلوب استعلاء و احتقار.

( ) نفسه : ص 53.[1]

نسق الحزن الذي يعج بالنّدب و البُكاء و الاستبكاء يطلبُ من الشاعر إيقاعا يماثله مما جعله يردّد كلمة **يبكي** في الأبيات الآتية[1] :

فَابْكِينَ سَيّدَ قَوْمِهِ وَانْدُبْنَـــــهُ شدتْ عليهِ قباطيَ الأكفـــانِ

وَ ابكينَ للأيتامِ لما أقحطـوا وَ ابكينَ عندَ تخاذلِ الجيرانِ

وَ ابكينَ مصرعَ جيدهِ متزملاً بِدِمَائِهِ فَلَذَاكَ مَا أَبْكَانِـــــي

فعل الأمر الذي يستهل به الشّطر الأول من الأبيات يُسهم في تأسيس نبرة ساحرة تمتاز بالعفوية و التّلقائية ؛ نبرة حزينة انتهت بصوت النّون ، تنقل للمتلقي مشهد الحزن الذي يتجلبب به نساء القبيلة ، و إنه لمن المفارقة أن ينقل الصوت مشهدا تراجيديا ، فالتكرار الإيقاعي للسمفونية التي عزفها الفعل **ابكين** يجعل المتلقي يعيش المأتم الذي يصوره الشّاعر.

لنَتَأمّل هذه اللّوحة الفَنية و هي لوحة بصرية يُصَورها الشّاعر بعدما عزّ عليه النّزم و ألمّ به الأرق و السّهر ، بوادي الذنائب التي يفتتحها بقوله :

أليلتنا بذي حســـمٍ أنيـــــري إذا أنتِ انقضيتِ فلاَ تحوري

فإنْ يكُ بالذنائبِ طـــالَ ليلي فقدْ أبكي منَ الليلِ القصيرِ

وبعد أن يقدّم بثّه و حزنه و وصفه لليلته تلك بأنّها ليلة رهيبة حالكةٌ حتّى إذا أطلّ عليه الصُبح ، أخذَ يسرد العلم العلوي و كواكبه ، و كأنّه ذو دراية بالنُّجومِ و أمرِها ، يقول[2]:

كأنَّ كواكبَ الجـــوزاءِ عـــــودٌ مُعَطَّفَةٌ عَلَى رَبْـــعٍ كَسِـــيرِ

تَلَألأَ و اسْتَهَـــلَّ لَهَا سُهَيْـــــلُ يَلُوحُ كَقِمَّةِ الجَمــلِ الغَديـــرِ

) نفسه : ص88.[1](

) نفسه : 34-36[2](

وَ تَحْنُو الشِّـــعرِيانِ إلى سُهَيْلٍ كَفِعْلِ الطَّالِبِ القَذَفِ الغَيُـــورِ
كأنَّ العُـــذرَتَيْنِ بِكَفِّ سَـــاعٍ أَلَحَّ على تَمائُـــلِـــهِ ضَرِيـــرِ
كأنَّ بَنـــاتِ نَعْـــشٍ تالِيـاتِ قضار عامد للشّـــــامِ زُورِ
تتابعُ مِشْيةَ الإِبِـــلِ الزّهـارى لِتَلْحـقَ كُـلَّ تالِيَـــةٍ عَبـورِ
كأنَّ الفرقدينِ يـــدا بغيـــضٍ أَلَحَّ عَلَـى إِفَاضَتِـــهِ قَمِيـــرِ
كأنَّ الجَدْيَ فِي مثْـنـــاةِ رِبقِ أسيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَـــةِ الأَسِيـــرِ
كأنَّ مَجَرَّةَ النَّسْرِيْنِ نَهْـــجٌ لِكُلِّ حَزِيقَةٍ تُحْـدى وعـيـرِ
وَ عَارَضَهُنَّ نَاحِيةً سُهَيْـــلٌ عراضَ مُجَرَّبٍ شَكسٍ غَيُـــورِ
كَأَنَّ الجَدْيَ جَدْيَ بَنَاتِ نَعْشٍ يَكُبُّ عَلَى اليَدَيْنِ بِمُسْتَديـــرِ
كأنَّ التَّابِعَ المِسْكِـــين نَهْجٌ أَجيْرٌ أَو بِمَنزلَـــةِ الأَجِيـــرِ

إنّ تكرار اللّفظ المتمثّل في أداة التّشبيه **كأنّ** ، كان له وقع إيقاعي كبير على النَّفس ، و الجميل فيه أنّه جاء بنَفسٍ طويل طال ثمانية أبيات ، ساهم في بناء الصورة الشّعرية

2 – التَّـــوازي :

إنّ أهم ما يُميّز الخطاب الشعري طبيعة اللُّغة التي يتأسّس عليها ، فإذا اعتبرنا – وفق النظرية التواصلية التي يطرحها جاكوبسون في أعماله –أنّ اللغة تُمارس كوسيلة تواصلية عبر وظائف يُحدّدها السياق بين المرسل و التلقي ، ألفينا الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على هذا الخطاب ، و الشّعر كجنس أدبي اختلفت تعريفاته بين الشّعراء ، و الأدباء ، و النقّاد ،و الفلاسفة ... فعبد الرحمان شكري يعرّفه انطلاقاً من قوله :

ألا يـــا طـــائـــر الفـــــردوس إن الشـــــعر وجـــــــدان

إنما الشعر تصوير وتذكرة ومتعة وخيال غير خـــــوان

إنما الشعر إحساس بما خفقت له القلوب كأقدار حدثان

فالشعر وفق رؤية عبد الرحمان شكري ، يقوم على الجمال والإحساس العاطفي. إنه مرآة الحياة بكل تجلياتها . هذا التّعريف هو تعريف أدبي ، أما من حيث الجانب العلمي على انطلاقاً من مفهوم الشكلانيين للأدب و باعتبار الأدب علما فرومان جاكوبسون يذهب في تعريفه للشعر مذهبا دقيقاً يستند فيه إلى مبادئ لسانية ؛ لأن الشعر قوامه اللغة إذ الشعر عنده كما تنقل عنه فاطمة الطبّال :" (التشديد على المرسلة لحسابها الخاصّ). المقولة الشّعرية في بنيتها المادية تُعتبر ، كما لو أنها معنىً متضمناً ، كما لو كانت غايةً في ذاتها. فالشعر ليس كلاماً عادياً أي أنّه لا يُحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادّته مؤكداً كثافة اللّغة الشّعرية . و بالتّالي فإنّنا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها ، و العكس صحيح، فحين يكون هناك مرسلة شعرية فإنّ العمل الإجمالي يشترط وجود كلّ عنصر من هذه العناصر"[1] و الشعر في حقيقة أمره هو ازدواجية لمظهر اللغة ، فالعلامة اللّغوية معنىً و صوت و على المتلقي أن يُدرك ما هو معنىً و ما هو صوت.

و الشعر عند جاكوبسون يتميز وفق إجراء لساني يتمثل في إسقاط مبدأ المساوات في محور الانتقاء على محور التّنسيق ، و حينها يغدو الأسلوب على أنّه تطابق لجدول الاختيار على جدول التّوزيع . ممّا يُفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي غيبية ، يتحدّد الحاضر منها بالغائب ، و العلاقات النّظمية و هي علاقات حضورية تمثل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية و الاعتباط . و من هنا اعتماد بناء النّص الشّعري على المعادلات الكلامية. فالتّراكيب على أنواعها هي متجاورة و متجابهة في آنٍ معاً و ذلك تبعاً

---

[1](فاطمة الطبّال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات للنّشر و التّوزيع ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1993 ، ص 75.

لمبدأ التّجاور و التضادّ . و من هنا فإنّ كل مقطع في الشِّعر يرتبط بعلاقة المساوات مع كل المقاطع الأخرى ، و كلّ نبرة تتساوى مع أيِّ نبرةٍ أخرى للكلمة[1]

إنّ هذه الرّؤية تترجم اعتمال أسلوب التوازي في النّص الشعري بوجه دقيق ، و هو أحد أهم أشكال بناء الخطاب الشعري ، فأيّ قصيدة مهما كانت معماريتها تكاد لا تخلو من ظاهرة التوازي في مستوى من المستويات. لقد كان للنقّاد العرب القدامى إيماءات للتوازي ، إلاّ أنّ المفهوم لم يكن له حضور في كتاباتهم كما هو عليها في الدراسات النّقدية الحديثة إذ أشاروا إليه بذكرهم لبعض المسميات مثل : المقابلة ، الموازنة ، الدارسين على استيفاء الظّاهرة حقّها. أمّا في الدراسات النّقدية الحديثة نجد مثلا محمد مفتاح يتناوله بقوله : "من بين المفاهيم التي احتلّت مركزاً مهمّاً في تحليل الخطاب الشعري . مفهوم التّوازي ، و أصل هذا المفهوم المجال الهندسي ، و لكنّه نُقل مثلما تنقل كثيرٌ من المفاهيم الرّياضية و العلمية إلى ميادين أخرى ؛ و منها الميدان الأدبي و الشّعري على وجه الخصوص"[2]

و التّوازي وثيق الصِّلة بالتّكرار . فهو " التّشابه الدي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[3] و يتوسع بعض الباحثين في فهمه لظاهرة التّوازي بشيءٍ فيه من الدقة العلمية إذ هو: "مُركّب ثنائي التّكوين ، احد طرفيه لا يُعرف إلاّ من خلال الآخر، و هذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأوّل بعلاقةٍ أقرب إلى التّشابه ، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل ، و لا تباين مطلق ، و من ثمّ فإنّ هذا الطّرف الآخر يحضى من الملامح العامّة بما يُميِّزه الإدراك من الطّرف الأوّل ، و لأنهما – في نهاية الأمر– طرفا معادلة و ليسا متطابقين تماماً فإنّنا نعود و نُكافئ بينهما على نحوٍ ما ، بل و نُحاكم أولهما بمنطق خصائص و سلوك ثانيهما"[4]

---

(1) ينظر المرجع نفسه ، ص 76.

(2) محمد مفتاح : التّشابه و الاختلاف ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء – المغرب،ط1 ، 1996،ص97.

(3) نفسه.

(4) يوري لوتمان : تحليل النّص الشعري بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة – مصر

يظل التساؤل قائما حول حركية هذا الإجراء في فضاء القصيدة التركيبي ، و النّظمي : أيّ الطّرفين يخضع للآخر؟ و يتساءل **بارث** في هذا السّياق : " إنّ التّرتيب في توازيات و متشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأيّة مشابهة و بأيّ اختلاف يُدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات و بين الأشطر ضمن نفس البيت... هناك في الأخير سؤال من شأنه أن يحسم في فهم الشّعر : ما هي العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية ، و ما هي الوحدة من بين هذه الوحدات التي تخضع للأخرى ، و بعبارة أخرى كيف يتوزع (الحامل) و (المحمول) حسب مصطلحات البلاغة؟ و كيف يتم الإيحاء بتلك العلاقة – هل يتمّ ذلك اعتماداً على المُحتوى الدّاخلي للأبيات أم على مجرّد كون أحد الأبيات يتقدم على الآخر أم اعتماداً، في الأخير، على الموقع الذي يحتلّه زوج الأبيات ضمن السّياق؟"[1] ، ويكاد يُجمع أغلب الدّارسين الذين ظلوا يعنون بتحليل النصوص الشّعرية على أن التّوازي بنية موجودة بالقوة في الشّعر و النّثر على حدٍّ سواء ، يقول عبد الواحد حسن الشيخ : "التّوازي عبارة عن تماثل او تعادل المباني او المعاني في سطورٍ متطابقة الكلمات ، او العبارات القائمة على الازدواج الفنّي ، و ترتبط ببعضها بعضاً و تسمّى عندئذٍ بالمتطابقة او المتعادلة او المتوازية ، سواء في الشّعر او النّثر ، خاصّة المعروف بالنّثر المقفّى او النّثر الفنّي و يوجد التّوازي بشكلٍ واضحٍ في الشّعر ، فينشأ بين مقطع شعري و آخر ، او بيت شعري و آخر "[2]

إنّ المتأمل في تركيبة القصيدة العربية يصدر بحكمٍ مفاده أنّها تقوم على مبدأ التّوازي في كل مستوياتها من الصوت ، إلى التركيب ، إلى الدلالة و يشير إلى ذلك محمد مفتاح إلى ذلك قائلاً :" و لعلّ الشّعر العربي هو شعر التّوازي بكلّ ما تعنيه الكلمة من

(د ط) ، (د ت) ، ص 129.

[1]) رومان جاكوبسون : قضايا الشّعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنّون ، دار توبقال ، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1988، 106.

[2]) عبد الواحد حسن الشّيخ : البديع و التّوازي ، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنّية ، ط1 ، 1999 ،ص9.

معنى ؛ فهو مؤسس على بعضه ، و هو منظم بأنواعٍ أخرى منه. و لذلك اهتمّ بدراسته البلاغيون و النقّاد القدماء و المُحدثون ؛ و عليه فلا غرابة إذا أداينا بدلونا و قدّمنا خطاطة جديدة لدراسته ، تتناول طبيعته و خصائصه"[1]

هذا الإرث النّظري حول الظاهرة ، ألفيناه يسقط على جزء لا يُستهان به من شعر المهلهل ، حيث تتشكل في خطابه الشعري عدة قصائد من مقاطع متوازية البناء ، بطريقة مكثفة ، يقول المهلهل[2] :

أَتَغدُو يَا كُلَيبُ مَعِي إِذَا مَا جَبَانُ الْقَوْمِ أَنْجـــــاهُ الفِـرارُ

أَتَغدُو يَا كُلَيبُ مَعِي إِذَا مَا حُلوق القوم يَشْحَذُهَا الشِّفَارُ

المكوّن المُهَيمن عل هذين البيتين هو المكون الإيقاعي ؛ إذ جاءا في ثوبٍ موشىّ بوحدات متساوية :

- **استفهـــــام** ← **أتـــــغدو؟**
- **نـــــــــداء** ← **يا كليب**
- **أداة شـــرط** ← **إذا ما**
- **مركب اسمي** ← **جبان القوم ، حلوق القوم**
- **مركب فعلي** ← **أنجاه الفرارُ ، يشحذها الشّفارُ**

إنّ هذا البناء الهندسي الذي يتجلّى في الحيز البصري و السّمعي يُدين في وجوده لمزية الإيقاع ، على أساس أنّ الإنشاد هو القناة التي كان يعبر بها الشّاعر الجاهلي ؛ حتّى ليُخيّل للمتلقي أنّ الإيقاع هو المقصود من النّظم .. و من جانب آخر يبدو أنّ كلّ مستوى

---

[1]) محمد مفتاح : التلقي و التّأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1984(ص 149.

[2]) المهلهل : الديوان ، ص31.(

يستدعي الآخر بطريقة عجيبة فالمعجم يطلب التركيب ، و التركيب يطلب الإيقاع ، لتصبّ المستويات الثلاثة كلّها أخيراً في مستوىً واحد و نهائي مشكلة النسق الدّلالي.

ثم نرى هذا الأسلوب يأسر الشّاعر في مقامٍ آخر يماثله يذكر فيه كليب ويشيد بمكانته ، و تفرده بين أفراد القبيلة ، و أن ليس هناك من يقوم مقامه فيقول[1] :

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا خَافَ المُغَـارُ مِنَ الْمُغِيـــرِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا طُــرِدَ اليَتِيــمُ عَنِ الْجَــزُورِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا مـــا ضيمَ جــارُ المستجيـرِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا ضاقتْ رحيبـــاتُ الصـــدورِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا خَافَ المَخُـــــوفُ مِنَ الثُّغُورِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا طَــالَتْ مُقَاسَـــاةُ الأُمُـــورِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا هَبَّــتْ رِيَـــاحُ الـزَّمْهَرِيـــرِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا وَثَـــبَ المُثَارُ عَلَـــى المُثِيـــرِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا عَجَـــزَ الغَنِيُّ عَنِ الْفَقِيـــرِ

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا هَتَفَ المُثَـــوبُ بِـــالْعَشِـيـــرِ

هذه المعمورة –إن جاز هذا التعبير– تقرأ قراءات عدّة ، فهي وشْيٌ رائع ؛ مما يجعلها تبعث الشّك في ذهن الدّارس حول شعر المهلهل و ما قيل فيه ، و كأنّ يدا عمدت إليه و أبدعت في زخرفته ، ثمّ بقيت متوارية خلفها و نسبته للمهلهل ، ومهما يكن فهي جديرة بالوقوف ، يساورنا سؤالٌ إذن : كيف بنى الشاعر هذا الصّرح المنظوم؟

---

[1]) نفسه: ص40 –41.

نسق الشرط هو السّمة المُميّزة لهذه القصيدة ، فطرفا الشّرط توزّع كلٌّ منهما في شطرٍ من البيت ، و بقي الطرف الأول من معادلة الموازاة يحافظ على وجوده عبر كامل عمود القصيدة و هو : **عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ** ، فالشّاعر يعمد إلى بناء القصيد إيقاعياً عبر تشكيله ما يُسمّى بتماثل البدايات في الشّطر الأوّل من كلِّ بيتٍ في القصيدة " و يبدو أنّ بِنية التوازي النّاتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البُعد الشكلي ، و إنّما تُعمّق البُعد المعنوي و ذلك من خلال تصاعد بنية التوازي و تناميها"[1]

الإيقـاع في شعر الخنساء :

أوّلاً – الإيقاع الخارجي

1 – الـــوزن :

إنّ التجاوب على صعيد القول الشعري في سياق الرِّثاء تحدده عناصر عديدة يمكن أن نُدرجها في سياق الموقف ؛ الذي تتحكم فيه هو الآخر عناصر نصّية و خارجية، و كثيراً ما نجد أنّ الوحدة الموسيقية تكون عَصِيَّةً عن التحكم بالنسبة لشَّاعر الرِّثاء فيصعُبُ عليه اختيار الوزن الذي يَجعله مطية لنظمه، و قد يكون مردّ ذلك إلى التباين في حالات الحزن التي تجتاح نفسية الشَّاعر من درجة إلى درجة ، و هذا ما يتجلَّى لنا في شعر الخنساء ، و هي الشاعرة التي ظلَّت أسيرةً للحزن منذُ فقدها لأخويها، و انسدل هذا الحزن المستديم في أوزانٍ عدَّة تتناسب مع قوة هذا الحزن و فتوره، و مع انفعالها الهائج و حزنها الهادئ الرتيب. فهي في اكتساح الانفعال القوي و السَّريع لها، تحت وطأة تذكُّر أخويها تخيَّرت لنظمها بحر السَّريع فتتواشج حينها تسارع إيقاعات الوزن مع سرعة نفسها المضطربة و سرعة نبضها فتقول على إثرِ ذلك[2] :

---

[1]) موسى ربابعة : قراءة النّص الشّعري الجاهلي ، مؤسسة حماده و دار الكندي ، لربد–الأردن ،ط1، 1998، ص 132.

[2]) الخنساء: الديوان ، تحقيق عبد السلام الحوفي، ص 42،43.

إنْ كُنْتِ عَنْ وَجْدِكِ لَمْ تُقْصِرِي وَ كُنْتِ في الأُسْوَةِ لَمْ تُعْـــــذِرِي

فَإِنَّ بِـــالعُقْـدَةِ مِــنْ يَـلْبـــنٍ عُبرَ السُّرى في القُلصِ الضُمَّـــر

ثمَّ نجد بحر الرَّمَل يتقبَّل منها هذا التوهج و الاضطرام في الانفعال فتقول ناسجة على منواله[1]:

عينِ جودي بدُموعٍ منهمرْ و ابكيا صخراً بكاءً غير سرْ

و ما تكاد نار الحزن المُستعر تخبو لديها حتى نراها تنشئ في البحور الطويلة ، مجتاحة إياها خلجات حزينة هادئة ، فيتأتى لها إذّاك النَّظمُ على إيقاع تفعيلات البحور الطويلة ، فتقول مثلاً[2] :

فَشَأْنُ المَنَايَا إذْ أَصَابَكَ رَيْبُهَا لتغدُ عَلَى الفِتْيانِ بَعْدَكَ أَو تَسْري

و تقول أيضاً في سياق مماثل[3] :

كلُّ ابنِ أُنْثَى بِرَيْبِ الدَّهْرِ مَرْجُومُ وَ كُلُّ بَيْتٍ طَوِيل السَّمْكِ مَهْدُومُ

و الخنساء هي الأخرى لم تخرج عن التقليد الإيقاعي الذي كان شائعاً عند سابقيها، و إذا حاولنا أن نستشف القالب الإيقاعي الذي اتخذته مطية لقصائدها فالجدول الثاني يعطينا قراءة أولية لذلك :

([1]) الخنساء : الديوان ، تحقيق د.أنور أبو سويلم ، ص 410.

([2])الخنساء : الديوان ،ص42.

([3]) نفسه : ص 89.

البحر	عدد القصائد
الطويل	13
البسيط	11
الوافر	10
الكامل	08
المتقارب	06
السريع	05
الخفيف	02
الرمل	01

الجدول رقم : 5

عند استقراء الجدول نجد أنَّ : الطويل ،و البسيط ، و الوافر ، و الكامل كان لهم الحظ الوافر من النَّظم لدى الشاعرة ، ثم يأتي بعد هذه البحور بنِسب قليلة كلٌّ من : المتقارب ، و السريع ، و الخفيف ، و الرَّمل ، بينما بقية البحور لم تعتمدها في شعرها على الإطلاق. و الجدول الثاني يوضح نسبة البحور المستعملة في الدِّيوان :

البحر	النسبة
الطويل	% 23.00
البسيط	% 19.64
الوافر	% 17.85
الكامل	% 14.28
المتقارب	% 10.71
السريع	% 8.92
الخفيف	% 3.57
الرمل	% 1.78

الجدول رقم :6

إنّ النتيجة التي يمكن أن نخلص إليها هي أنَّ الشاعرة لم تخرج على النسق الموسيقي القديم و يمكن أن نلمس ذلك من خلال الإحصاءات التي تقدِّمها بعض كتب موسيقى الشعر العربي ، إذ يطرح الدكتور إبراهيم أنيس الإحصاء الآتي :

البحر	النسبة
الطويل	34.00 %
الكامل	19.00 %
البسيط	17.00 %
الوافر	12.00 %
المتقارب	05.00 %
الخفيف	05.00 %
الرمل	05.00 %
السريع	04.00 %
المنسرح	01.00 %

الجدول رقم : 7

ثمّ أنَّه ليس ثمةَ أيّ مؤشِّر لوجود علاقة بين الوزن و الغرض في شعرها إلا العلاقة التي تتحكم فيها العاطفة، و هذا ما أشرنا إليه في الأبيات التي استشهدنا بها لندلّلَ على ذلك؛ إذ ليس من السهل تقصّي صلة الغرض بالبحر الذي بنيت عليه القصيدة و هذا الطّرح كنّا قد أشرنا إليه سابقا عند دراستنا لمبحث الإيقاع لدى المُهلهل ، ثمّ إنَّ دراسة الوزان في هذا السياق ليس لذاته، و عليه يبقى السُّؤال الذي يفرض نفسه بقوة في هذا الفصل هو: ما المُؤشِّرات الدالة على وجود إجراءٍ أسلوبيٍّ متميِّز يطال موسيقى شعر الخنساء؟.

إنَّنا و نحن نغادر دراسة الوزن في شعر الخنساء نخرج بنتيجةٍ مفادها أنَّ الإيقاع الخارجي المتمثل في التفعيلات التي قعَّد لها الخليل لا تنبئ بجديد بالنِّسبة لشعرها، و عليه يبقى

المُعوَّل عليه هو عناصر أخرى من الإيقاع لشعر الخنساء، و هنا نتساءل : ماذا عن القافية؟ ، و ما هو البعد الذي يُمكن أن تكشف عنه في النص الخنساوي؟ ، أم تُراه يكون مجرد قالب أُكرهت عليه الشاعرة ؟ .إنَّ هذا السؤال قد تكون الأسطر القادمة كفيلة بأن تجيبنا عنه و لو نسبياً.

2 – القافيـة:

و هي ركن آخر من أركان القصيدة ، يدخل في البناء الموسيقي لها ، و لقد حظيت باهتمامٍ كبيرٍ لدى دارسي الشِّعر العربي منذ القديم ، و قد تعدّدت التعاريف لها و من أهمِّها ما ورد عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها « السَّاكنان الأخيران من البيت و ما يتوسَّطهما مع حركة ما قبلهما»[1]

و هي في علم العروض « مجموعة أصوات تكون مقطعاً واحداً موسيقياً، يرتكز عليه الشَّاعر في البيت الأول ، فيُكرِّره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المُفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصَّوتي مُزدَوجا في كلِّ بيت بين شطره و عجزه (كما في القوافي المزدوجة)»[2] و تواجدها في آخر البيت هو الذي منحها هذا الاسم « فسميت القافية لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلاناً إذا تبعته »[3]

« و ليست القافية وقفاً على الشعر العربي، بل هي عامَّة عند أكثر الأمم و إن كانت غالبة عند العرب، و يبدو أنَّ القافية طريقة طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثيرٍ من الأمم »[4]

---

[1]) مصطفى حركات : نظريات الشِّعر ، دار الأفاق – الجزائر ، (د ط) ،(د ت)، ص 13(

[2]) عبد الرِّضا علي : موسيقى الشِّعر العربي قديمه و حديثه، دار الشروق للنَّشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط1 ،(1997، ص 168

[3]) حسني عبد الجليل يوسف: دراسة فنية و عروضية، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب،(د ط)، 1989 ،ص37(

[4]) يوسف حسين بكار : مرجع سابق ، ص 176(

و القافية عند النقَّاد العرب تصنَّف حسب طبيعة الحروف التي تُحيط بالرَّوي إلى :

أ)- قافية مقيَّدة : و هي تلك التي يكون فيها حرف الرّوي ساكن؛ أي قُيِّد عن انطلاق الصِّوت به فالقافية مثلاً في بيت قول لبيد مقيدة حين يقول :

تمنـى ابنتايَ أن يعيشَ أبوهما و هل أنا إلاَّ مِن ربيعةَ و مُضرْ

ب)- قافية مطلقة: و هي القافية التي يكون فيه الرَّوي مُتحرِّكاً؛ أي أُطلِق الصوت به مثل قوله :

و ما المالُ و الأهلون إلاَّ وديعة و لا بدَّ يوماً أن تردَّ الودائـعُ

" و تُصنَّف القافية حسب حركاتها إلى: المتراكب، و هو ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين، و المتدارك و هو حرفان متحرِّكان بين ساكنين، و سُمِّيَ متدارِكاً لتوالي حرفين متحرِّكين بين ساكنين، و المتواتر هو حرفٌ تحرِّك بين ساكنين، و المترادف اجتماع ساكنين في القافية، و سُمِّي بذلك لأنَّ أحد السَّاكنين يردف الآخر"[1].

و الأمر الذي يجب الإشارة إليه هو أنَّ القافية تكون مقيَّدة و مطلقة من حيث الصَّوت و هذا ما يتحكم فيه الحروف التي تتكون منها، و يمكن أن نمثل للقصائد ذوات القافية المقيدة بالأبيات الآتية:

ألا يا عين فانهمري و قلَّت لمرزئـةٍ أُصِبتُ بـها تولـتْ

يا عين جـودي بـالدمـــــو ع المستَـهلاَّتِ السَّوافـحْ

يـا عين جـودي بالدُّمـــــو ع علـى الفتـى القرمِ الأغرْ

---

[1]) الخطيب التَّبريزي : الوافي في العروض و القوافي، تحقيق فخر الدِّين قباوة ، دار الفكر، دمشق – سوريا ، ط4 ، 1986 ص 198 – 199

يا عين جودي بالدُّموعِ الغزار و ابكـي على أروعَ حـامي الذِمـارْ

أمَّا القصائد ذوات القوافي المطلقة فمثالها :

نهين النُّفوس و هون النفـــــو س يوم الكريهـة أبقـى لهـــــــا

إن كان صخر تولَّى فالشَّمات بكمْ و ليس يشمتُ من كانت له طومُ

فقد أصبحت بعد فتـى سُليـــــمٍ أفرّج همّ صدري بالقريـــــــضِ

يا عين ما لكِ لا تبكين تسكابـــا إذ راب دهرٌ و كان الدَّهرُ ريَّابـــا

إنَّ الشَّاعر في الرِّثاء يسيطر عليه شبح الحزن و تأجج الأحاسيس و توتر المشاعر فلا يكاد ينعم بالحياة حتى ينغِّص عليه تذكر الذين كان يعيش معهم محبوراً لحظاته الراهنة فتلمع عيناه بدموع الحزن ، و يتأوّه حينها متألِّماً، و يدوي صوته في اللَّحظة ذاتِها عبر قافية قصيدته المطلقة، لتخرج إلى العالم كصدىً لصوت نفسه عبر المُجرى فتتلاون الحركات بين كسرٍ و ضمٍّ و فتحٍ

و بعد عمليةٍ احصائية للقصائد في شعر الخنساء ألفينا جلَّ قصائد الشاعرة مطلقة بنسبة 87.50% أمَّا النِّسبة المتبقية و التي تتمثل في : 12.50% فقد جاءت مقيَّدة.

و تأتي القافية المطلقة مثلما أشرنا سالفا صوتاً يتصاعد عبر الأفق ليفرغ الشحنة التي تصعق الشاعر أثناء نزول الكارثة ، أو عندما يستفزه مخزون الذاكرة ، الذي يحتفظ بذاكرة الأنس و الألفة التي كانت تجمعه مع الفقيد و خاصَّة إذا كان من أعز النَّاسِ إليه ، و لنا أن نتأمَّل مثلاً يائية مالك بن الرَّيب و هو في حالة الاحتضار :

فللّـه درّي أُتـــــركُ طائعـــــا بنيَ بأعلى الرقمتين و ماليا

ودرّ الظِّباءِ السانحات عشيَّةً يخبرْن أنِّـــــي هالك ورائيـا

فجزع مالك بن الريب و صعوبة الموقف و ضياع الحزم من يَدِه و هو لديغ بوادي الغضا بعيداً عن الأهل ، يعاني نزول الموت بساحته هو الذي فرض عليه إطلاق صوته عبر الياء ، و هي ياء البكاء في الفعل و اسم الفاعل و ذلك حين يقول :

يا ليت شعري هل بكت أمُّ مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

إنَها لحظة رهيبة لا يمكن كتمانها ، و لا يمكن أن يتجرعها صاحبها ليعيدها إلى قرارة نفسه ، و ليس باليد حيلة إلا الصُّراخ و إطلاق الصَّوت عاليا عبر الفضاء .

و بالرُّجوع إلى ديوان الخنساء يتجلَّى لنا سياق التفجع و البكاء و العويل عبر قوافي شعرها المطلقة ، فهي قوافٍ ملؤها صراخ ونحيبٌ يدوي الكون حزناً على أخويها فتقول[1] :

أعيني جودا و لا تجمـــدا ألا تبكيان لصخرٍ النَّدى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السَّيِّدا

فكلمتي (النَّدى – السيِّدا) تلائمان وزن كلمة (البكا) المغيَّبة في الفعل (تبكيان) لأن ألف الإطلاق أسعفتهما لاستجابة النحيب الذي يجتاح فضاء البيتين.

و هذا لا يعني أنَّ القوافي المقيَّدة لا تتلاءم و عاطفة الحزن ، و لكنَّها تتناسب معه في مرحلة من المراحل، و قد تكون تلك المرحلة بعد أن تهدأ النفس و تكفَّ عن عويلها و نحيبها و ندبها ، و هي المرحلة التي تأتي بعد تباعد المسافة الزَّمنية بين نزول الكارثة و لحظة الشاعر الراهنة ، و وقتئذٍ تكون عاطفة الشاعر هادئة رتيبة و لكن تعتمها مسحة من الكآبة.

تساورنا الرّغبة في أن ننطلق من الفرضية التي تذهب إلى أنّ القافية هي بمثابة فاصلة موسيقية في البيت تتساوق على إثرها بقية أبيات القصيدة ، و إذا كان الأمر كذلك

) الخنساء : الديوان ص[1]35(

من هذه الرؤية فهي إذن تتموقع ضمن فضاءٍ إيقاعي يتأسس على التوازي الختامي الذي يطال كامل القصيدة و هذا التوازي هو في الآن ذاته توازٍ عموديّ ، ثمّ لنحاول التأسيس لانطلاقتنا من رأي الأخفش الي يرى أنّ : "القافية آخر كلمةٍ من البيت"[1]. إذا رحّبنا بهذه الفرضية فهل يُمكن للقافية أن تكون سمةً دالّة في ذاتها؟ و هل هي تسرح بعيدة عن التّركيب الذي وردت فيه؟ و ما العلاقة التي تربطها مع موضوع النص عامّةً؟ . لقد اخترنا بعض النماذج لتقصّي الظاهرة [2] :

يَا عَيْنِ مَالَكِ لاَ تَبْكِـيـنَ تَسْـكَابَـا إذْ رَابَ دَهْرٌ وَ كَـــانَ الدّهْرُ رَيَّابـــا

فَابْكِي أخَـــــاكِ لأيْتَـامٍ وَ أرْمَلـــةٍ و ابْكِي أَخَـــاكِ إذَا جَـــاوَرْتِ أَجْنَابا

وَ ابْكِي أَخَاكِ لِخَيْلٍ كَالْقَطَا عُصَباً فَقَدْنَ لَمَّا ثَـوَى سَـــيْباً وَ أنْهَابَـــا

يَعْدُو بِهِ سَابِـــحٌ نَهْـــدٌ مَرَاكِلُـــهُ مُجَلْبَبٌ بِسَـــوادِ اللَّيْـلِ جِلْبَـابَـا

حَتَّى يُصَبِّـــحَ أَقْوَامـاً يُحَارِبُهُـــم أَوْ يُسْلَبُـوا دُونَ صَفِّ الْقَوْمِ أَسْلاَبَـا

يَهْدِي الرَّعِيلَ إذا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِم نَهْدَ التَّلِيلِ لِصَعْـــبِ الأَمْرِ رَكّابَـــا

المَجـــدُ حُلَّتُـهُ وَ الجُـــودُ عِلَّتُـــهُ وَ الصِّدْقُ حَوْزَتُهُ إنْ قِرْنُهُ هابَـــــا

خَـطّـابُ مَحْفِلَـةٍ فَـرّاجُ مَظْلِمَـــةٍ إنْ هَـــاب مُعْضِلةً سنّى لها بابـــا

حَـــمَّـالُ ألْوِيَـــةٍ قَطّـــاعُ أَوْديـةٍ شَهَّـاد أَنجِيـــــةٍ للوِتْـــرِ طَلاَّبـــَا

سُمـــُّ الْعُـدَاةِ وَ فَـكّـاكُ العُنَـاةِ إذا لاقَى الوَغَى لمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَّابـــا

القافية في البيت الأوّل جاءت مماثلة لعروضه عن طريق التصريع، إلاّ أنّنا يجب أن نضع في الحسبان أن القافية تلتقي مع عنصر آخر و هو الوقفة ؛ هذه الأخيرة إنّما

([1]) ابن رشيق : العمدة 51/1.

([2]) الخنساء : الدّيوان، ص22-23.

جاءت لتُمنح للبيت استقلاليته : الوزنية ، و التركيبية ، و الدّلالية و الوقفة في تمظهرها "تَمثُل في مكانٍ محدّدٍ لها باستمرار هو نهاية البيت ، و هي عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكاناً غير مكانها و يتمُّ التَّعبيرُ عنها سماعياً كما يتمّ التّعبير عنها بصريا. و هي متلازمة مع نهاية البيت عموماً، و تختلط على القارئ في الشِّعر المُقفّى فيعتقد أنّها هي القافية ، و ما اعتقادنا أنّ القافية هي الوقفة سوى عادة جرت عليها ملاحظتنا للشّعر المُقفّى"[1]، من هذه الرّؤية ينبغي التفريق بين الوقفة و القافية و هي في البيت الشِّعري تأتي الدراسات الحديثة لتُشير إلى القافية من وجهة نظر وظيفية ؛ إذ لا يُنظر إليها من الجانب الصّوتي فحسب بل هي تحتل مكانة تمتد إلى مساهمتها في بناء التركيب الذي يتضمّنه البيت و هذا ما يُشير إليه محمد بنيس :" و تنظيم العلاقة بين وحدات البيت و بين أبيات القصيدة معناه أنّ القافية ليست مُحايدة في بناء دلالة البيت ، و الشّعر عامّةً "[2]

و عليه فالقافية مقطع صوتي و وحدة دلالية ؛ وحدة دلالية جاءت لترفد البيت و تُسعفه دلاليا.

البيت الأول ضمن القصيدة السالفة الذكر ورد مصرّعا(تَسْكابا – ريّابا) ، و بالأخذ برأي الأخفش السابق فإن كلمة **ريّابا** تغدو هي القافية في مطلع القصيدة و لنتأمّل هل كانت تسرح بعيدة ، طريدة من جناب المستوى الدّلالي للبيت فقولها :" راب دهرٌ أي تَغَيّرَ عليكِ ، أخبرت أنّها كانت في سُرورٍ مِنْ مالٍ و إخوة و دَهرٍ يُعْجِبُها، ثمّ تَغَيّر عليها الدّهرُ ، أرادت إذ راب أهله يُريبهم بالتَّغيُّر ، و الرَّيب الشّرّ ، و راب ، جاء بالرَّيب و هو قتْلِ أخيها ، لأنّ الدَهر كان مُسْتَقيماً لها ، فلمّا قُتِلَ أخوها جاءها الدّهرُ بِما يُريبُها. رواية يعقوب"[3]، و هذا المعنى هو الذي تختمه القافية في نهاية البيت.

---

[1]) محمد بنيس : الشّعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (التقليدية) ،دار توبقال للنّشر و التوزيع، الدّار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص140

[2]) نفسه: ص169.

[3]) إبراهيم عوضين : ديوان الخنساء دراسة و تحقيق، مطبعة السعادة–مصر ،ط1 ، 1985 ،ص 87.

الشّكل الآتي يُوضّح العلاقة الدلالية بين القوافي و الأبيات ، و بين القوافي و القصيدة :

البيت	المحمول الدّلالي / الموضوع	القافية	الدلالة
01	الحزن و البكاء – نوازل الدّهر	ريّابا	مُسيء – شرّير
02	الحزن على افتقاد الأخ – الشعور بالغربة	أجنابا	أجانب – غرباء
03	حزن على افتقاد القيمة الكرم و السّخاء	أنهابا	العطاء – الغنيمة
04	وصف و مدح صخر – الإغارة ليلاً	جلبابا	البُرنُس
05	/	أسلابا	الشيء المنهوب
06	مدح قيمة الكرم	رَكّابَـــا	كثير الركوب لصعاب الأمور
07	/	هابا	خاف – تراجع
08	مدح....	بـابا	/
09	القيادة و الشّجاعة و الفروسية	طلاّبا	كثير الطلب لمبتغاه
10	الشّجاعة و الفُروسية	هيابا	الخوف و الجبن

الجدول رقم : 8

إذا تأمّلنا القوافي وجدناها تتضافر لخدمة حقلين دلاليين من معجم القصيدة :

1 – الحزن و البكاء : ريبا – أجنابا – أنهابا

2 – المديح : جلبابا – أسلابا – ركّابا – هابا – باب – طلاّبا – هيّابا

و عليه فالقافية هي استئذان للمتلقي حتّى يُطرق بسمعه للمقول الشعري ، و قد تكون استيهاما له أيضا بغية استمالته لما يقال ، الأمر الذي جعل من الشعر الجاهلي ينمو في ظلّ الثقافة الشفوية ، و هنا تلتقي الجماليتين : جمالية الصوت ، و جمالية المعنى.

إنّ هذا النموذج يبدو في الحقيقة غيرَ كافٍ لاستجلاء طريقة تشكيل الشّاعرة لقوافيها ، إلاّ أنّنا لاحظنا أنّها لا تنبئ بشيءٍ من التّميُّز لدى الشّاعرة ، إذ شأنها في ذلك شأن سابقيها من الشّعراء ؛ حتى في غرض الرّثاء ، و لعلّ الإيقاع الداخلي كفيلٌ بأن يُبرزَ العديد من

الخصائص التي تتفرّد بها الخنساء عن بقية الشعراء ، أو تُضيف ملمحاً يختص به شعراء الرثاء في عصرها.

3 – الروي:

هو من الحروف التي تتكون منها القافية " فلا يكون الشعر مقفىً إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[1]

و هو الحرف الأهمّ الذي يتحكم في عملية الإطلاق و التَّقييد لأنه " الحرف الذي تُبْنى عليه القصيدة و تُنسبُ إليه ، فيُقالُ قصيدة رائية أو دالية ، و يلزم في آخر كلّ بيت منها ، و لا بدَّ لكلِّ شعرٍ – قلَّ أو كثُرَ – من الروي "[2]

"و للرَّوي ثلاثة منازل :

أ – يقع الرَّوي في آخر البيت و تكون حينها القافية مقيَّدة.

ب –يقع في الرُّتبة ما قبل الأخيرة، و الوصل في هذه الحالة أحد ثلاثة أحرف: الواو، الياء، الهاء.

ج – يقع الرَّوي قبل حرفين من نهاية البيت، و ذلك عندما يكون الوصل هاءً متحرِّك"[3]

و الدكتور إبراهيم أنيس يذهب إلى " أنَّه يُمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشعر العربي:

أ – حروف تجيء روياً بكثرة و إن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشُّعراء و هي (الراء، اللاَّم، الميم، النون، الياء، الدَّال، السِّين، العين)

) إبراهيم أنيس : مرجع سابق ، ص 245.[1](

) نفسه : ص 200.[2](

) نفسه : ص 74.[3](

ب – حروف متوسِّطة الشُّيوع و تلك هي (القاف ، الكاف ، الهمزة ، الخاء ، الفاء ، الياء ، الجيم)

ج – حروف قليلة الشُّيوع و هي (الصّاد ، الطَّاء ، الهاء ، التاء ، الضاد ، الثاء)

د – حروف نادرة في مجيئها روياً : (الذَّال ، الغين ، الخاء ، الشين ، الزَّاي ، الظَّاء ، الواو)

و هذا التفاوت في الشُّيوع لا يُعْزى إلى ثقل في هذه الحروف أو خفة ؛ بقدر ما يُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة"[1]

و يتجلَّى الرَّوي جمالياً باتِّحاده و تموقعه كآخر صوت في الأبيات و ذلك حين يعكس صدى صوته على القصيدة هرمياً ، فيمنحها اسمه و يتبناها ، فتُنسب إليه ، و على هذا الأساس يُقال : قصيدة دالية ، أو ميمية ، أو رائية ، أو لامية ألم تر النُّقَّاد يقولون لا مية الشنفرى، و لا يقولون قصيدة الشَّنفرى، فهو عنوان لها، و الرَّوي يسحب ظلاله على كامل القصيدة و يخلع عليها نسقا جماليا خاصّاً من النَّاحية الصَّوتية ، فيزرع فيها دلالة معينة إنطلاقاً من صفاته، و عبر قوته و ضَعفِه.

و عندما يأتي شعر الرِّثاء محمَّلاً بعاطفة الصِّدق المتجلِّية في التهاب المشاعر و اهتزازها، و هيجان أمواج القلق حيال فقد العزيز، فإنَّ ذلك يتراءى للقارئ عبر لغة القصيدة المرثية، و الرَّوي يعتبر وحدة صوتية (فونيماً) ضمن القصيدة يساهم في بنائها ، لأنَّه الصوت و الحرف المتكرِّر فيها ، يُلقي بسلطانه على فضائها أفقياً و عمودياً ، و هو لم يدخل القصيدة دون استئذان بل طرق الأبواب عبر نفسية الشاعر و ما تحمله من عواطف و مشاعر ، و لذلك سيكون روحاً موسيقية و دلاليةً توائم روح الشاعر. و لاستكناه طبيعة

) محمد جمال صقر: علاقة عروض الشِّعر ببنائه النَّحوي ، مطبعة المدني، المُؤسَّسة السعودية – مصر، ط1(2000، ص 178 – 179

الروي في قصائد الخنساء نتوسل بالجدول الآتي الذي يعكس إحصاءات الحروف لتي جاءت روياً :

حرف الرَّوي	صفته	مخرجه	وروده في القصائد	النسبة
الرَّاء	مجهور	لثوي	12 قصيدة	%21.42
اللام	مجهور	لثوي	10 قصائد	%17.85
الباء	مجهور	شفوي	5 قصائد	%08.92
الميم	مجهور	شفوي	5 قصائد	%7.14
الثاء	مهموس	أسناني	3 قصائد	%5.35
الحاء	مهموس	حلقي	3 قصائد	%5.35
العين	مجهور	حلقي	3 قصائد	%5.35
القاف	مجهور	لهوي	2 قصيدة	%3.57
الدَّال	مجهور	لثوي أسناني	2 قصيدة	%3.57
الهاء	مهموس	حنجري	2 قصيدة	%3.57
السين	مهموس	لثوي أسناني	2 قصيدة	%3.57
الفاء	مهموس	شفوي	2 قصيدة	%3.57
النون	مجهور	لثوي	2 قصيدة	%3.57
الياء	مجهور	شجري	2 قصيدة	%3.57
الزاي	مجهور	لثوي	قصيدة واحدة	%1.78

الصَّاد	مهموس	لثوي	قصيدة واحدة	%1.78

الجدول رقم : 9

إن الجدول يعكس تجلي الأصوات المجهورة لدى الشاعرة كسمة لازبة بالروي و ذلك بنسبة %83.77

و استعمال الأصوات على هذه الوتيرة يُمكن أن يُفسر انطلاقا من الخاصية التي تكتنفها في ذاتها ، و نقف هنا عند أعلى نسبة و التي حظي بها حرف "الراء" إذ يحمل العديد من الدلالات ؛ فهو صوت تكراري ، و تكرر بنسبة كبيرة ليس فقط كونه رويا بل في فضاء القصائد عامَّةً

إنَّ الأصوات التي نالت حظاً في فضاء القصائد من حيث مجيئها روياً ، نجدها جميعاً أصواتاً مجهورة ، و هي بصفتها الجهورية تساعد على رفع الصَّوت و من ثم على عملية التَّفريغ النفسي الذي يفترض هذا العلو في كثير من الأحيان ، و هي ملائمة لحالات القلق و التوتر التي تنتاب الشَّاعر ، و هذه الحروف هي : (الرَّاء– اللاَّم – الباء– الميم)، و تلتقي كلها في صفة واحدة ، هي صفة الذَلاقة ، و صاحب المرثية يحتاج لهذه الأصوات أثناء ندبه ، أو تأبينه ، ففيها خفَّة و سلاسة تجعلُ نُطقَها سهلاً لحظة الارتباك و الاضطراب ، و هي من جهة أخرى حروفٌ تتصف بصفات ذاتية تميِّزها عن بقية الأصوات ، فالرَّاء أكثرها ظهوراً و هو حرفٌ مكرَّر ، إذ أنَّ ارتعاد اللِّسان و تذبذب الوترين أثناء النُّطق به يتناسب مع رعشة الحزن و الألم .

بينما الحروف (الرّاء – اللام – الباء – الميم) ، فهي من الأصوات الغنية بالتَّجلِّي من الناحية السماعية ، و هي أيضاً انفجارية تمتاز بالشِّدّة التي تناسب شدة مصاب الشَّاعر.

و نشير هنا إلى بعض الأبيات التي ورد فيها صوت الرَّاء روياً ، تقول الخنساء[1]:

يَا عَيْنُ فِيضِي بِدَمْعٍ مِنْكِ مِــغْزارِ و ابْكِي لِصَخْرٍ بِدَمْعٍ مِنْكِ مِـدْرَارِ

إِنِّي أَرِقْتُ فَبِــتُّ اللَّيْــلَ سَاهِــرةً كَــأَنَّمَـا كُــحِلَتْ عَيْنــي بِـعُــوّارِ

أَرْعَى النُّجُومَ وَ مَا كُلِّفْتُ رِعْيَتَهَا وَ تَارَةً أَتَغَشَّى فَضْلَ أَطْمَــــــاري

وَ قَدْ سَمِعْتُ فَلَمْ أَبْهَجْ بِهِ خَبَــراً مُخَبِّراً قَــامَ يَــنْمِي رَجْعَ أَخْبــارِ

لقد تكرّر حرف الرّاء في الأبيات ثلاث عشرة مرة و هو صوت تكراري رجعي جهوري

يعكس عاطفة الشاعرة و هي ملأى بالحسرة ، حسرتها على خسارتها أخيها، و هو صوت يحمل في طياته سمات العظمة و الهول و فداحة الأمر ، فمجيئه في قافية البيت الأول (مدرار) منحها إيقاعا تكراريا فخماً يوحي بالقلق و الحسرة ، و لم يكتفِ ببسط سلطته على البيت الأوّل ؛ إذ راح ينفخ على كامل أثير الأبيات : **أرقْتُ – ساهِرَةً – عُوّار – أرعى – رِعيَتها – تارَةً – أطماري – خبَراً – مُخَبّراً – أخْبارِ**.

و إذا ما تأمّلنا حضور هذه الأصوات المهيمنة على شعر الخنساء(الرّاء – اللاّم – الباء – الميم) وجدناها تتحكّم في صيرورة الجانب الدلالي له بصورة عجيبة ، تقول[2] :

قَذىً بِعَيْنِكِ أَمْ بِالْعَينِ عُوّارُ أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

كَأَنَّ عَيْني لِذِكْراهُ إِذْ خَطَرَتْ فَيْضٌ يَسِيلُ على الْخَدَّينِ مِدْرَارُ

تَبْكِي لِصَخْرٍ هي الْعَبْرَى وَ قَدْ وَلَهَتْ وَ دُونَهُ مِن جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ

هذه القصيدة واحدة من عيون الشعر لدى الخنساء ، بل هناك من يَعُدّها من عيون الشعر عامّة ، و لعلّ جماليتها استمدتها من البنية الإيقاعية التي تبدو هي السّمة البارزة فيها؛

---

[1]) الخنساء : الديوان ، ص46.(

[2]) نفسه : ص 38(

فمند المطلع يبدأ هزيجها يتراءى و يتراقص للمُتلقي ، فيشعر بنشوةٍ تأسر النَّفس و تطرب الوُجدان ، إيقاع تأسّس عبر كثافة صوت الرّاء عبر فماثل الوحدات :

عوّار ، الدّار، أستار، ذَرَفت ، ذكراه ، خطرَت ، مِدْرار ، صخر ، العبْرى ، الترب

صوت الرّاء يتَواشَج في إيقاعه الحزين مع المعجم الشِّعري للأبيات و يتناغم معه لتكريس بنية الحزن التي تستهل بها الشاعرة القصيدة.

ثمَّ نراها في موطِنٍ آخر تَعمِد إلى صوت اللاّم و هو صوت لثوي مجهور لإقامة مأثمٍ تراجيدي يجعل المتلقي يندمج ضمن عوالم تجربها المأساوية فتَقول[1] :

أَمِنْ حَدثِ الأَيَّامِ عَيْنُكِ تَهْمِـــــلُ تُبَكِّي عَلَى صَخْرٍ و فِي الدّهْرِ مُذْهِلُ

أَلاَ مَنْ لِعَيْن لاَ تَجِفُ دُمُوعُهَـــا إِذْ قُلْـتَ أَقْثَتْ تَسْتَهِـلُّ فَتَجْفِـــــلُ

عَلَى مَاجِدٍ ضَخْمِ الدَّسِيعة بَارِعٍ لَهُ ســـورَةٌ فِي قَوْمِهِ مَـــا تُحَـــوَّلُ

فَمَا بَلَغَتْ كَفَّ امْرِئٍ مُتَنَـــــاوِلٍ مِنَ المَجْدِ إلاَّ حَيْثُ ما نِلْتَ أَطْـوَلُ

وَلاَ بَلَغَ المُهْدُونَ في الْقَوْلِ مِدْحةً وَ لاَ صَدَقُوا إِلاَّ بِالَّذي فِيكَ أَفضَلُ

يتواتر صوت اللاّم في هذه المقطوعة – التي هي جزء من جيّدِ شعرها – ستٍّ و عشرين مرّة ؛ إذ تتماثل القافية : **مُذهل** مع **تهْمِلُ** في تصريع البيت و التصريع هو دائما المنطلق لمسار إيقاع القصيدة ، و رَغم أن النّص يتشكل مضمونا من نسقين دلاليين هما : البكاء ، و التأبين إلا أن الشّاعرة تذوب فيهما ذاتيا و تترك لصوت اللاّم مجال السيطرة على النّسقين فالبُكاء على المرثي لا يَقلُّ شأْنا عن مدحه و تأبينه ، إذ أنّ ذكر خصاله و محامده جاءت وليدة افتقاده و الفراغ الّذي خلفه بعد موته ، فاللاّم جاءت محملة بطاقة إيحائية

) نفسه : ص 76[1](

تخييلية في كلٍّ من : تهمل – مُذهل – تَجفل في بنية النّواح و العويل في البيت الأوّل و الثّاني.

ثانيـاً – الإيقاع الدَّاخلي :

1 التِّكرار:

1 – 1 تكرار الحرف(الفونيم) :

إنَّ ظاهرة التِّكرار في البنية الصَّوتية ضمن الخطاب الشِّعري تشكِل نسقاً جماليا و خاصَّةً حين يخضع كما أشرنا لظاهرة الإنشاد ، و كأن التكرار شرطٌ مسبق ضمن العرف السَّائد في الشعرية الشَّفوية ،يكاد يُشكِّل وجاهاً يقابل الإنشاد لهذا التقليد الشفوي في العصر الجاهلي ، و لعلَّ تكرار الصَّوت – سواء أطال الحرف ، أم حروفاً متماثلة في الصفة و المخرج – من أهم الأنساق التي يَحفِلُ بها الدرس الصَّوتي في تناوله النص الشعري مجالاً للتَّطبيق.

و النَّص الخنساوي يمتاز بهذا الإجراء و الجدول الآتي يوضح النظام الصَّوتي لبعض قصائد الخنساء:

القصيدة / الصوت	يا عين جودي	قذىً بعينكِ	أعيني هلاَّ تبكيان	يا عين فيضي	يا عين جودي	ألا ما لعينك	بكت عيني	أبِنت صَخرٍ
المدّ (الألف)	63	127	45	81	109	133	97	92
الرَّاء	19	120	60	66	68	36	36	35
اللاَّم	44	85	92	51	60	106	68	74
الميم	40	83	51	74	43	50	52	33
العين	12	36	31	32	29	22	23	120
الفاء	16	29	32	31	15	33	24	26
التاء	19	68	39	62	38	55	51	40
الهاء	11	55	28	28	23	56	24	52
الهمزة	16	61	39	42	31	57	23	30
الباء	26	48	45	45	36	37	58	35
الدَّال	19	49	33	22	22	21	19	27

الكاف	**08**	**23**	**30**	**29**	**27**	**26**	**23**	**18**
السين	**13**	**27**	**20**	**14**	**21**	**25**	**06**	**16**
الحاء	**33**	**19**	**16**	**25**	**28**	**13**	**19**	**12**
الجيم	**12**	**24**	**14**	**12**	**14**	**11**	**13**	**09**
الياء	**30**	**99**	**54**	**19**	**60**	**51**	**33**	**85**

الجدول رقم : 10

الصَّوت	صفته	مخرجه	تردده في القصائد	نسبة تردده في القصائد
الألف	مجهور	هوائي	747	% 13.22
اللاَّم	مجهور	لثوي	580	% 10.27
الرَّاء	مجهور	لثوي	440	% 7.79
الياء	مجهور	شجري	431	% 7.63
الميم	مجهور	شفوي	426	% 7.54
النُّون	مجهور	لثوي	421	% 7.47
التاء	مهموس	لثوي	372	% 6.58
الباء	مجهور	شفوي	330	% 5.84
العين	مجهور	حلقي	305	% 5.40
الهمزة	مجهور	حنجري	299	% 5.29
الهاء	مهموس	حنجري	277	% 4.90
الدَّال	مجهور	لثوي أسناني	212	% 3.75
الفاء	مهموس	شفوي	206	% 3.64
الكاف	مهموس	لهوي	184	% 3.25
الحاء	مهموس	حلقي	165	% 2.92
السِّين	مهموس	لثوي	142	% 2.51
الجيم	مجهور	شجري	109	% 1.83

الجدول رقم : 11

إنَّ ما يستوقِفنا أمام هذين الجدولين هو هيمنة الأصوات المجهورة على القصائد التي خضعت للاختبار بنسبة(76.13%) و بالرُّجوع إلى السِّياق الأكبر الذي نُظِمت فيه هذه القصائد هو الرِّثاء؛ و الرِّثاء فجيعة و ندب، و الرثاء تأبين و مدح، و هو أيضا وقفةٌ أمام مصير الإنسان إزاء لحظة التأسِّي و العزاء، ثمَّ هل يمكِن للإنسان أنْ يثبت إزاء نازلة الموت، و هو يراها تحلُّ بفنائه. إنَّ اللَّحظات الأولى تمرُّ في ثوبها البِدائي ، ثمَّ يليها بعْد ذلك مقام آخر هو مقام البَوح، و التشكِّي و البكاء المُستديم.

و نقف مرة أخرى أمام هذه الأصوات المجهورة الأكثر تجلِّياً ونكتفي بالوقوف على صوت المد(الألف) الذي كان له حضور قوي :

تكرار المقاطع (المدود) : هذا الصوت في قصائد الخنساء يتواجد في نسق جمالي : لا يمكن أن يتجلَّى كتابةً ،بل يظهر على صعيد الإنشاد ، لأنَّنا أشرنا إلى أنّ هذا النَّص نشأ في رحم الشعرية الشفوية ، شعريةٌ تتناغم مع الطَّابع الغنائي ، و التي ارتبطت بالحداء ، و الطَّبع الصافي من مشوبات الحضارة التي من شأنها أن تشتِّت ذهنية المُبدع، و لهذا يغدو صوت المد (الألف) قناة للإطلاق ، إطلاق الآهات في شعر الرِّثاء و هذا ما نلاحظه لدى الخنساء ، و حينها يكون هذا الصوت ليِّناً مناسباً للبكاء و يمكن أن نقرأ هذه الرؤية في الأبيات الآتية[1] :

أعيني جودا و لا تجمـــدا ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السَّيِّدا

فحرف المد في حادثة الغياب يمثل بعد المسافتين الزمنية والمكانية بين ما كان وما هو كائن ثم تكتمل صورة الغياب بليونة الألف و ميولها للإمالة بعض الشَّيء ،فرضته عاطفة الحزن ، و النواح و البكاء ، على غياب صخر و رحيله ، و الضعف الذي يسيطر عل

---

[1]) نفسه: ص 35.(

النَّفس ، هو الذي وسم لغة الشاعرة بصفة اللُّيونة و الهشاشة، و لكنَّ الألف سيحتضنه سياق آخر يمنحه صفة أخرى ، هي صفة التفخيم[1] :

الحامل الثِّقلَ المُهمَّ من الملمَّات الفَـــوادِح

الجابِر العظمَ الكسيرَ من المَهاصِر و المُمانِح

الغافِرِ الذَّنْبَ العظيْمَ لِذي القَرابةِ و المُمالِـــح

ففخامة الألف في مقام المدح ، ليست هي نفسها في حالة البكاء و الندب، فهنا مقام الاستحضار ، استحضار صخر، فتراها تعروها هزَّة لمدح صخر تشي بالفخر، و تنمُّ عن النَّشوة، التي فرضت فخامة المد.

ثم لا تزال يستهويها نغم المدّ المفتوح ، متوسلةً إليه في بناء إيقاعها المفضل فتقول[2] :

ذَاكَ الّذِي كُنَّا بِـــــهِ نَشْفِي المِراضَ مِنَ الجَوَانِحْ

وَ يَرُدُّ بَـــادِرةَ الْعَـــدُوِّ وَ نَخْوَةَ الشَّنِفِ المُكَاشِـــحْ

فأصابَنا ريبُ الزّمـــا نِ فَنالَنَا مِنْهُ بِنَـــــاطِـــحْ

فَكَأَنَّمـا أمّ الزّمـــــا نُ نُحُرَنَا بِمُدَى الذَّبَـــائِـــحْ

فَنِسَاؤُنَا يَنْدُبْنَ نـــو حاً بَعْدَ هَادِيةِ النَّـــوائـــح

إذنْ فشاعرتنا تطلب المقاطع الطويلة التي تعتمد على مسافة زمنية طويلة ، فيكون الملفوظ الشعري عندها يعتمل بأريحية ، لأنّ المد يمنح للمتكلم فاصل بين الحروف حتّى و إن كانت من نفس المخرج إذا ما تحسّسنا علاقة أصوات الأبيات بالقافية ، و جدناها تتبع القافية مذعنة إليها تتناغم مع ألف التّأسيس في الألفاظ التي تضمّنت القافية (الجوانح – المكاشح – ناطح – الذّبائح – النّوائح) ؛ فألف المدّ هنا ظلّت تصعّد من صوت المدّ في

) نفسه : ص 30.[1](

) نفسه .[2](

بقية الألفاظ (ذاك – كنّا – المراض – بادرة – أصابنا – الزّمان – نالنا – كأنّما – نساءنا – هادية).

2 – الـــتّـــــــوازي:

إنَّ دراسة المقطع الموسيقي في النص الشعري لذو أهمية بالغة ، و خاصَّةً حين تعكِسُ القصيدة في شكلها نظاماً موسيقياً يبعث على الطّرب ، و تكتمِل دراسة المقاطع الصوتية أكثر في ظل البنية الإيقاعية حين تتناغم مع البنية التَّركيبية ، و لا يتمُّ ذلك إلا في ظلِ إمكانية تقطيع البيت و تقسيمه إلى وحدات لغوية متوازية من حيث النَّغَم ، و هذه الأخيرة لا تتموقع في فراغٍ ، أو تكون متناثرة الأشلاء في فضاء النَّص عبر خطِّه الأفقي ، بل تتَضمَّنها جميع الأنساق التي تسعى في تواشجها مع بعضها إلى بناء النص دلاليا و شكليا.

إنَّ هذه الأنساق تجد لها فضاءاً رحباً في النظام النحوي ، و الصَّرفي ، و الصَّوتي ، و الدَّلالي ، و من جهة أخرى فإنَّ هذه الإمكانية لا يتأتَّى لها التَّحقُّق إلاّ إذا خضعت لإجرءٍ أسلوبيٍّ يضفيه الناص على تجربته الشعرية ، متمخضة عنها بعد ذلك القصيدة في شكلها الأخير. و عليه تصير هذه الوحدات اللُّغوية الصَّوتية محقِّقة انسجاماً إيقاعياً ، أكثر من ذلك الذي يُمكن رصده على صعيد الوزن ، أثناء تكرار تفاعيله ؛ لأنَّ هذا الانسجام الإيقاعي يستمدّ جماليته من التكرار في حدِّ ذاته ، و هو ليس تكراراً جافاً ، إذ أنَّ الوحدات اللغوية تتمفصل دلاليا و صوتيا بالتَّوازي و التَّساوي ، و يأتي كلٌّ منها في تمفصله متزامناً مع الدَّفقة الشعورية ، و الشُّحنة النَّفسية المُعبَّر عنها من لدن الشَّاعر.

ثمَّ إنَّ تقسيم البيت إلى مقاطع ذات وحدات لغوية متساوية في تمفصلها الدَّلالي و الصَّوتي يوحي ضمنياً بتجاوُب نفسي لدى القارئ و ذلك حين يغدو هذا المتلقي محاطاً بجهاز قرائيٍّ راقٍ ، يجعله يُدرك جيّداً تجربة الشاعر و معاناته النَّفسية في مرثيته ، و لأنَّه في الأخير حينما يقرأ تجربة الآخر إنَّما يقرأ تجربةً قد تكون عالماً من العوالم التي عاشها

هو ، أو يخشى أن تتكرَّرَ معه ، فالتقاء أفق القارئ مع أفُق المبدع أثناء عملية التلقي الواعية هو ترجمة لتجربتين ؛ تجربة الشاعر و تجربة المتلقي ، و الذي يفرض هذا اللقاء في ساحة النَّص هو النزعة الإنسانية التي تجمع بينهما.

يُمكن القول بكل اطمئنان أنّ الخنساء هي شاعرة التوازي بدون منازع ؛ ذلك أنّ إيقاعات الخنساء الشعرية تعكس ما ذهبنا إليه ، فهي إيقاعات ذات انسجام على المستوى الصوتي، و المستوى التركيبي سواء كان نحواً أو صرفاً ، و هو أيضاً انسجامٌ هندسي رائعٌ ، و تتوافق المقاطع المتوازية نغما و زمنا و لغة و دلالة مع عملية التفريغ النفسي لشحنة الحزن و لعلّ الشاعرة وجدت متَنفَّساً لها عبر ذلك و ذلك حين تقول :

الحَامِلُ الثِّقَلَ/ المهمَّ / من المُلمَّاتِ / الفـــوادحْ

الجابر العظم/ الكسير / من المهاصر / و المُمَانِـحْ

الواهب المئة / الهجا / ن من الخنـاديدِ / السّوابـــحْ

الغافرُ الذَنبَ / العظيم / لذي القرابـةِ و / المُمالــحْ

و ما يُمكن أن نلحظَه عل هذه المقاطع هو التناسب على المستويات : الصَّوتية و النَّحوية و الصّرفية و هو تناسب و تقابل يضفي مسحة إيقاعية خفيفةً ، تستميل النفس.

أ- على المستوى النَّحوي :

يمكن أن نستبين الوظائف النحوية لقاطع البيتين من الجدول الآتي :

الحاملُ	**الثقلَ**	**المهمَ**	**من**	**الملمَّاتِ**	**الفوادحْ**
الجابرُ	**العظمَ**	**الكسيرَ**	**من**	**المهاصرِ**	**و الممانحْ**
الواهب	**المئة**	**الهجان**	**من**	**الخناديد**	**السَّوابح**
الغافر	**الذَّنبَ**	**العظيم**	**لـ**	**ذي / القرابة**	**و المُمالِحْ**
خبر لمبتدأ محذوف	**مفعول به**	**صفة**	**جـار**	**مجرور**	**تابع**

الجدول رقم : 12

إنَّ هذه الأبيات متماثلة من حيث البنية النحوية بنسبة كبيرة إلاّ الوحدة اللغوية الأخيرة منها شكلت نسبيا قطيعة و نشاز ، و هذه القطيعة ليست مرفوضة بالمرّة ؛ لأنَّ كلمة الفوادح تابعة لما سبقها نحويا فهي صفة للملمَّات ، أمّا كلمتي المُمانح و الممالح فيربطهما حرف العطف مع كلٍّ من (الجابر /الغافر) ، أما الوحدة ما قبل الأخير (ذي القرابة) فقد وقعتا عنصرا مجروراً ، و قد جاء المقطع الموسيقي الأول من الأبيات جملةً اسمية عنصر المبتدأ محذوف فيها و ورد الخبر فيه اسم فاعل ، أمَّ المقطع الثاني فقد جاء معمولا لاسم الفاعل ، و هو مفعول به.

ب – المستوى الصَّرفي: إن الخبر ورد بصيغة فاعل في المقاطع الأولى من الأبيات مشتق من الفعل الثلاثي التمثل في : (حمل – جبر – وهب – غفر).

ج – المُستوى الصَّوتي :

يتجلَّى التماثل الإقاعي بين مقاطع الأبيات في الشَّكل الآتي :

البيت الأوَّل :

الحـامل الثِّقل المهمَّ									
أل	حا	م	لث	ث	ق	لل	م	هم	م
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح
ص	ح		ص			ص		ص	
من الملمَّات الفوادح									
م	نل	م	لِمْ	ما	تل	ف	وا	دح	
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	
	ص		ص	ح	ص		ح	ص	

الجدول رقم : 13

الجـابر العظم الـكسير									
أل	**جا**	**بِـ**	**رُلْ**	**عَظْ**	**ملْ**	**كَـ**	**سيِـ**	**ر**	
ص	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	
ح	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	
ص	**ح**		**ص**	**ص**	**ص**		**ح**		
من المـهاصر و المـمانـح									
مـ	**نـل**	**مـ**	**ها**	**صـ**	**ر**	**ول**	**مـ**	**ما**	**نـحْ**
ص	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**	**ص**
ح	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**	**ح**
	ص		**ح**			**ص**		**ح**	**ص**

الجدول رقم : 14

إنّ ما يُمكنُ أنْ نَخلُصَ به من البيتين هو أنّهما شكَّلا تشاكلاً إيقاعيا جميلاً ؛ إذ أن مقاطع الشَّطر الأوَّل من البيت الأوَّل ، يقابله نفس العدد من المقاطع للشطر الثاني من البيت الثاني ، و مقاطع الشَّطر الأول من البيت الثاني يقابله نفس العدد من مقاطع الشطر الثاني من البيت الأول ، ليتقابل البيتان على الوتيرة الآتية :

الحامل الثِّقل المهمَّ ← **من المُلِمَّاتِ الفَوَادِحْ**

الجابر العظم الكسير ← **من المَهَاصِرِ و المُمانِحْ**

إنَّ هذا التَّشاكل الإيقاعي يمكنُ أن يتقابل مع التشاكل التركيبي لبنية البيتين و ذلك وِفق الآتي :

الحامل الثِّقل المهمَّ ←——— من المَهَاصِرِ و المُمانِحْ

الجابر العظم الكسير ←——— من المُلِمَّاتِ الفَـــوَادِحْ

إذ يتناسب حَملُ الثِّقلِ من المهاصرِ التي تحمل في طيّاتها دلالة الشِدَّة و الغُبن ، و يُقابل معنى جبر العظم الكسير نزول الملمَّات الفوادِح حين تكون ثقيلة على صاحبها لا تقدر نفسه على مقاومتها و ردِّها فيشكِّل هذا المعنى انزياحاً متمثِّلاً في تقابله مع دلالة (من المُلمَّاتِ الفوادِح).

و هي تذهب في هذا الأسلوب الذي يقوم على التطريز و التوشيع في الموازاة العمودية مذهباً بعيداً فتقول في مذح صخر[1]:

مشَى السّبَنْتى إلى هيــجاءَ مُعْضِلَـةٍ لهُ سلاحانِ: أنيابٌ وأظفــارُ

وما عَجُولٌ على بَــوٍّ تُطيــفُ بِـــهِ لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْـــرارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذا ادّكـــــرَتْ فإنَّمـــا هـيَ اقبــالٌ وَادبــارُ

لاَ تسمنُ الدَّهرَ في ارضٍ وَانْ رتعــتْ فـــإنَّما هيَ تحنانٌ وَتسجــارُ

يوْماً بأوْجَدَ منّي يـــــــوْمَ فارَقنـــي صخـــرٌ وَللدَّهرِ احلاءٌ وَامرارُ

وإنّ صَـــخراً لَـــوالِينـــا وسيّدُنـــا وإنّ صَـخْراً إذا نَشْتو لَنَحّـــارُ

وإنّ صَخْـــــراً لمِقْـــدامٌ إذا رَكِبــوا وإنّ صَخْراً إذا جاعوا لَعَقّـــارُ

تتطابق المتوازيات هندسيا بدرجة كبيرة في هذه الأبيات ، إذ يُسيطر عنصر التكرار على الجانب البنائي على الشكل الآتي :

..... **لهُ سلاحانِ/ أنيابٌ وأظفــارُ**

---

[1]) نفسه : ص 39.

..... لها حَنينانِ/ إعْلانٌ وإسْـــرارُ

..... فإنَّمـــا هــيَ/ اقبــالٌ وَادبــارُ

..... فــإنَّما هيَ/ تحنانٌ وَتسجــارُ

..... صخــرٌ وَللدَّهرِ/ احلاءٌ وَامرارُ

وإنّ صَـــخراً/لَـــوالِينـــا وسيّدُنـا وإنّ صَـخْراً /إذا نَشْتو لَنَحّــارُ

وإنّ صَخْـــــراً/لمِقْـــدامٌ إذا رَكِبـوا وإنّ صَخْراً /إذا جاعوا لَعَقّـــارُ

إنّ هذه الصّحيفة لا تسعى لوظيفةٍ إقناعية و لا حجاجية و لا إخبارية ، بقدر ما تقصد إلى الجانب الجمالي و الوظيفة الشّعرية ، وظيفة لا يحفِل بها أيُّ وسطٍ إلاّ الوسط الشعري ،فالشاعرة تفترض المتلقي افتراضاً بالقُوة و تستضيفه على مأدُبةٍ إيقاعية ، تستفزُّ في نفسه كلّ ما علق بها من ميولات للنّغم و الطّرب ، و كيف لا و النّفس مجبولة على ذلك. ثمّ لماذا هذا الزّخم الإيقاعي؟ ، إن الحالة الشُّعورية هي التي تتحكم في طبيعة الإيقاع ، سواء كان خارجياً(الوزن) ، أو داخليا (جرس الألفاظ)، فهذا التثني و التعطّف الإيقاعي في الأبيات هو انعكاس لتعطّفها و تثنّيها هي على أرض الواقع أثناء الإنشاد ، و يعلق على هذين البيتين الحُصري القيرواني بقوله :"

قال أبو العبّاس أحمد بن يحي النّحوي : أُنشد أبو السّائب المخزومي قول الخنساء:

وإنّ صَـــخراً/لَـــوالِينـــا وسيّدُنـــا وإنّ صَـخْراً /إذا نَشْتو لَنَحّــارُ

وإنّ صَخْـــراً/لمِقْـــدامٌ إذا رَكِبـــوا وإنّ صَخْراً /إذا جاعوا لَعَقّـــارُ

فقال الطّلاقُ عليَّ لازمٌ إن لم تكن قالت هذا و هي تتبختر في مشيتها و تنظر في عطفها، فقد أحسّ أبو السّائب بذوق النّاقد البصير بأنّ موسيقى البيتين – بما فيها الوزن و الموسيقى

الدّاخلية المنبثقة من جرس الألفاظ – لا توحي بأنّ ناظمتها كانت تحت وطأة جزعٍ و إحساس ضعف ، و تحطّمٍ بالنّازلة التي أدمت القلب و عصفت بالوجدان "[1]

إذاً فالملفوظ الشعري هو صدى للمقول النّفسي ، و ما هذا الإيقاع الوثّاب إلاّ انعكاساً لنفسٍ مزهوة ، سكرى بخمرة العجب و الفخر ممّا أوردها مورد المديح ، و هذا جليّ و واضح في معجم الأبيات التي تتأسّس على ألفاظ جلّها تتواجد في سياق المدح

تأتي صيغ المبالغة في ميزانها الصّرفي (فـعّـال) المتمثلة في الوحدات :حمّال – هبّاط – شهّاد – جرّار – نحّار – فكّاك – جبار.. لتضفي على مسحة موسيقية تُسهم في تكريس الجانب الدّالي ، معمّقة لنسق المدح[2] :

حَـمّـالُ ألـوِيَـةٍ هَبّـاطُ أودِيَـةٍ شهّـادُ أنْدِيَةٍ للجَيـشِ جَـرّارُ

نَحّارُ راغِيَـةٍ مِلجاءُ طـاغِيَـةٍ فَكّـاكُ عانِيَـةٍ لِلعَظـمِ جَبّـارُ

إنّ نسبة هذه الصفات لصخر ، من باب المُبالغة تقصد الشّاعرة من خلالها إلى أنّها ملازمة له ، و كلّها توحي بالكثرة و الحركية ، فهو كثير الإغارات مما جعله يُكثر من حمل الألوية ، و هو ليس مفتاراً ذا همّة سافلة ، بل صوّرته بأنّه كثير الحركة متنقلا بين الأودية ، شهاد أندية يترأس المحافل و الجماعات و يخطب فيها ، و هو أيضاً كريم مضياف يكثر النحر و الذبح لنزلائه ، يفرّج الكرب عن قاصديه.

([1]) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني : زهر الآداب و ثمر الألباب، ضبط و شرح إبراهيم المازني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط4، دت ، ج4 ، ص 997 – 998.

([2]) الخنساء: الديوان، ص 40.

الفصل الثّـــــــالث

البِنيــة التّـركيبيــة

إنَّ مصطلح التركيب يحتاج إلى إزالة الغموض الذي يحجبه عن الفهم و الإدراك، و قبل الإفاضة فيه ينبغي الوقوف على بعض المصطلحات التي تمهد له، و الذي يُعدُّ هو بالمقابل خاتمة و نتاجاً لها، و تلك المصطلحات هي : اللغة، الكلام، و التعبير.

فاللّغة كما يرى الدارسون «نظام رموز و علامات، أو هي الأصوات التي يُحدثها جهاز النطق الإنساني، و التي تدركها الأذن، فتؤدي دلالات اصطلاحية في مجتمع معين»[1] أمّا الكلام «فهو تحقيق للُّغة و الكلام ما هو إلا وجه من أوجه النشاط الاجتماعي في حين اللغة هي دعاء هذا النشاط و أدائه»[2] و على هذا الأساس تصبح اللغة « منظمة عرفية للرمز إلى نشاط المجتمع ، و هذه المنظمة»[3] وهي من جهة أخرى «نظام يشمل تحت لوائه أنظمة أخرى و يتكون هذا النِّظام كما قيل بوجه عام من وحدات يمكن التأليف بينها في ترتيب محدد»[4]

من هنا يَصير الحديث عن التَّركيب مُصَوَّباً نحو مفهوم العلاقة التي تؤسسها الكلمات فيما بينها على صعيد النّسق الخطّي ؛ فهي تُقيم ضمن تعاقدها فيما بينها علاقات مبنية على صفة اللّغة الخطِّية ؛ تلك التي تستثني امكانية لفظ عنصرين في آنٍ واحدٍ ، هذان العنصران إنّما يقع الواحد منهما إلى جانب الآخر ضمن السلسلة الكلامية ، و عليه يُمكن تسمية الأنساق التي يكون المدى سنداً لها تراكيباً[5]

---

(1) محمد علي عبد الكريم الرُّديني : فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر ،ط1 ،2009، ص14.

(2) نفسه : ص17.

(3) تمام حسان : اللغة العربية ،معناها و مبناها، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء – المغرب، د ط، د ت، ص34.

(4) كارل ديتربونتنج : المدخل إلى علم اللغة ،ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسَّسة المختار، القاهرة – مصر، ط1، 2003، ص40.

(5) يُنظر : فردينان دوسوسير ، محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ، و محمد النضر ، المؤسسة الجزائرية للطّباعة – الجزائر ، 1986 ، ص 149.

و النِّظام النحوي هو أحد تجلّيات النسق التّركيبي ؛ لأنّه يتبين في الترتيب الأفقي للعناصر اللغوية في المنطوقات[1]. و انتظام هذه العناصر اللغوية عبر مسار أفقي في النص، يكرِّس لما يسمى بالعلاقات النحوية.

أمَّا العلاقات الثانية بين العناصر اللغوية فهي العلاقات الجدولية الصرفية[2]، التي تعطي إمكانية الاستبدال بين العناصر اللغوية في السياق المحدد، و يتأسس ذلك عبر المسار العمودي.

انطلاقا مما ذهبنا إليه آنفا، نخلص إلى أنَّ اللغة مخزون علامي، و هي مؤسسة اجتماعية تفرض نفسها على مستوى سلوك الكلام للأفراد، و الفرد عندما يعمد إلى هذا المخزون فإنه يبغي من وراء ذلك التعبير عن مكنوناته، و التعبير هو القناة التي يتواصل على أساها أفراد المجتمع، بيد أنّ هذا الأخير يخضع في بنائه لإجراء أسلوبيٍّ يتكرس خلاله المعنى، ألا و هو إجراء الاختيار الذي يطال العناصر اللغوية، الكامنة في المخزون اللغوي؛ فالمنشئ أو المتكلم لا يعبر بطريقة فوضوية، بل يختار العناصر اللغوية و المفردات التي تخدم أفكاره

و عليه يكون الاختيار بالنسبة له انتقاء لسمات لغوية يعيِّنها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة له[3]، و بعد إجراء الاختيار يأتي التركيب كإجراء أسلوبي هو الآخر، يمارسه المنشئ عبر تعابيره، و ذلك إذ يقوم صاحب الرسالة بتركيب ألفاظه، و لكن وفق نظام لغوي يفرض عليه شيء من المعايير و النظم، هو النظام النحوي، إلاّ أنّ هذا النِّظام سوف لن يبقى محافظاً على صفة المعيارية ضمن نمطٍ ما من أنماط الخطاب ، لأنّ وظيفة اللُّغة

---

(1) نفسه.

(2) نفسهّ.

(3) يُنظر : سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية و إحصائية ،عالم الكتاب ، القاهرة – مصر، ط3، 2003، ص25.

ستتغير حسب مقصدية المتكلم بدءًا ، فهو حين يتلون بالطّابع الأدبي يسعى لإحداث خلخلة و تشويش بالنّسبة لأنظمة اللغة تعارف عليها بالمستويات ؛ و إذا كان المستوى التركيبي أحدها فإنّه غير مقصي من التغيُّرات التي تطاله إنْ على صعيد الجملة ، أو على صعيد النَّص بأكمله ، و الخطاب انطلاقاً من سمة الأدبية ، أو الشّاعرية التي منحته الخصوصية و التميُّز يغدو ، مضماراً لمظاهر تركيبية تبرز ضمن الجملة و النّص تعابير شكلية ، و دلالية غير مألوفة.. هذا العدول هو عينه ما يسعى المحلّل الأسلوبي إلى اقتناصه..

البنية التركيبية في شعر المــهَلْهــل :

أولاً – الجـملـة:

يُعتبرُ مفهوم الجملة أهمّ المُرتكزات التي أُسِّست حولها الدراسات اللِّسانية، و ذلك حين اهتمت برصد الجملة، و ما اشتملت عليه من أجزاء ، و دراسة الجملة حظيت بعناية فائقة من الباحثين في علم اللغة قديماً و حديثاً، ففي اللغة العربية يجد المُتصفّح لأسفار النحو و علم اللغة، أنَّ أول إشارة لكلمة الجملة وردت عند المبرِّد (ت285)، الذي استعمل المصطلح في كتابه "المُقتضب"، و ذلك حين يقول : «و إنَّما كان الفاعل رفعاً لأنَّه هو و الفعل جملة يحسن عليها السُّكوت و تجب بها الفائدة للمخاطب...»[1]

و يرى إبراهيم أنيس « أنّ الجملة في أقصر صورها هي: أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنىً مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر »[2]

---

[1]) المبرد، أبو عباس محمد بن يزيد : المُقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،مطبعة الأهرام، القاهرة–مصر ،(ط3 ، 1994 146/1.

[2]) حسام الدين كريم زكي :أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ،الرشاد ، ط 3 ،2000، ص 207(

و في حين آخر نجد بلومفيلد Bloomfield يذكر أنَّ «الجملة شكل لغوي مستقلّ لا يُضم بفضل أيّ تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر»[1]

«و يمكن أن نعرف الجملة بأنها مجموعة من الكلمات مرتبة ترتيباً نحويا ، تكوِّن وحدة لغوية كاملة ، تعبر عن معنىً مستقل »[2] ، و من منظور آخر الجملة هي «بناء لغوي يكتفي بذاته أو تترابط عناصره المكونة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر بالنسبة لمسند إليه واحد أو متعدد»[3]

إن هذه التعاريف على اختلاف مشاربها، تشير إلى المهمة التي ينهض بها علم التراكيب، فهو «علم يدرس العلاقات الناشئة بشكل مطّرد بين كلمات الجمل التي تظهر في تراكيب مختلفة ، أو بعبارة أخرى يدرس نظم تركيب أو تآلف الكلمات في الجمل»[4]

و الجملة يتجاذبها علمان مهمان، كلاهما يعنى بدراسة التركيب أيّما عناية هما: النحو و البلاغة، و انطلاقاً من تموقعها في هذين المجالين، تأتي تقسيمات العلماء للجملة وفق اعتبارات عدة مبررة.

فهي في أدائها لوظيفة إبلاغية تكون خبرا و إنشاء، و العلاقة التي تحكمها هي الإسناد، و في تواجدها ضمن تركيب ما، تؤدي وظيفة نحوية تحت تأثير العامل المُسلَّط عليها في سياق الكلام، فتأتي حينها : خبرا لمبتدأ، أو صفة، أو حالاً، أو مضافاً إليه....إلخ،

---

(1) نفسه.

(2) نفسه.

(3) جوزيف شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النَّشر، بيروت – لبنان، ط3، 200 – 207، ص

(4) حسام الدّين زكي : المرجع السّابق، ص 208.

أماّ من حيث البناء فهي أنواع، إذ تكون جملة اسمية إذا تصدَّرها اسم، و جملة فعلية إذا اسْتُهِلّت بفعل، و إذا بُدئت بشرط سميت جملة شرطية.

إنَّ الحديث عن وصف الجمل، و التنظيرات التي قيلت فيها، أمرُ يطول و هو أكبر من أن يستوعبه بياض هذا الفصل الذي نحن إزاؤه؛ لأنّا أمام دراسة تطال الخطاب الشعري، و اللغة مطيته، و ما حديثنا عن الجملة في هذا السياق إلاّ لأنها بنية تؤسس لبنى أكبر منها في هذا الخطاب و تتأسس – الجملة– هي الأخرى من بنى ذرِّية تنهض بها، و لكن وفق إجراءات أسلوبية تميِّز النص الذي يحتويها، و بالتالي المبدع الذي يمارسها.

إنّنا و نحن نقف على مشارف نصٍّ شعريٍّ، يمثِّل الأنموذج أو يكاد، لأهم الأغراض – التي استوعبت التجربة الشعرية و الإنسانية – و هو الرِّثاء في العصر الجاهلي، نسعى إلى دراسة الجملة و تشكلاتها في هذا الخطاب، بيد أنّ شبح السؤال لا يفارق عتبة الطريق أمامنا، فكيف ننقلها – في البحث و التحليل – من مستوى الاستعمال اللغوي إلى مستوى الاختيار الأسلوبي في الخطاب الشِّعري؟ إنّ هذا الاختيار يوحي – إذا ما تم الكشف عنه – بأنّها تشكل سمةً أسلوبية، من حيث وظيفتها، و تركيبها، و نوعها، و من حيث الإجراءات التي طالتها من تقديم و تأخير وذكر و حذف، و غيرها من الإجراءات كثيرة.

1 – التَّقديم و التّأخير :

كان النحاة في القديم يعكفون على دراسة اللغة العربي في بنائها النحوي، و من هنا «اتسمت الدراسات اللغوية العربية بسمة الاتجاه إلى المبنى أساساً و لم يكن قصدها إلى المعنى إلاَّ تبعاً لذلك على استحياء. وحين قامت ((دراسة علم المعني)) في مرحلة متأخِّرة من ذلك في تاريخ الثقافة العربية كانت طلائع القول في هذه الدراسة كما كانت في بداية دراسة النحو، من قبلها تناولاً للمبنى المستعمل على مستوى الجملة لكن لا على مستوى

الجزء التحليلي كما في الصرف ولا على مستوى الباب المفرد كما في النحو. و من هنا رأينا عبد القهر الجرجاني في دلائل الإعجاز يتكلم في النَّظم و البناء والترتيب و التعليق و كلها أمورٌ تتصل بالتراكيب أكثر مما تتصل بالمعاني المفردة »[1] و هكذا يصبح الترتيب – انطلاقا من صاحب النص – نسقا خاصا بالجملة، يُدرس في ظل تناول علم المعاني.

فالتركيب الذي يتواجد فيه المسند و المسند إليه و ما يلحقهما من متعلقات و ضمائم لغوية أخَرْ، ترتيبٌ فرضته معيارية النحو من حيث كونه نظاما يعتمد على التقعيد و التصويب نحو الخطأ أو الصواب، لكن هذا التركيب هو تعبير من جهة أخرى، و سيحتويه النص الأدبي و سيخضع لعملية الإبداع، و خاصَّةً الشعرية، فيؤدِّي حينها وظيفة دلالية و على هذا الأساس « خرج نفرٌ من النُّحاة من دائرة الخطأ و الصواب ،إلى النسق و التركيب؛ فليس الأمر مجرَّد وضع ألفاظ بإزاء معانٍ فحسب، و إنَّما الأمر يتخطى كلُّ ذلك إلى عملية التركيب حسب مقتضيات المعاني التي يريد أن يعبِّر عنها الأديب، فنجد أبا سعيد السيرافي يقول: إنَّ معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ و سكناته ،و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها ، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير...»[2].

و إذا وقفنا عند الظواهر التي تحدثها الأساليب التعبيرية ضمن الخطاب الشعري، ألفينا ظاهرة التقديم و التأخير من أهمِّها، و أهميتها هذه تكتسبها من التحول على صعيد المستوى الدلالي الذي يتأثر بالتحول على صعيد المستوى التركيبي.

و كانت لها حينئذٍ مكانة كبيرة ضمن أبحاث العلماء قديماً و حديثاً، و أصبحت هذه الظَّاهرة تُوظَّف كإجراءٍ أسلوبيٍّ؛ إن على صعيد الإبداع، أو على صعيد التحليل، و خاصة التحليل الأسلوبي، الأمر الذي بوَّأ لها عند الجرجاني مكانة ضمن أهم أبواب بحثه في دلائل

---

[1]) تمّام حسان : السّابق ، ص12.(

[2]) عبد المطلب محمد : البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبار ، القاهرة – مصر ،ط1، 1994، ص 42(

الإعجاز ، فيشير واصفاً إياه : « هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتُرُ لك عن بديعةٍ و يُفضي بك إلى لطيفةٍ و لا تزال ترى شعرا يروقُك مسمعه ، و يلطُف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، و لطُفَ عندك فيه شيءٌ ، و حوَّل اللفظ من مكانٍ إلى مكانٍ »[1] ، فهو خلخلة يحدثها المبدع في تعابيره و هو « في الجملة من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قِبلِ النُّحاة و البلاغيين ، و إن غلب الذوق الجمالي القائم على التحليل اللُّغوي على تحليلات البلاغيين »[2].

إنَّ دراستنا في هذا المبحث تتعرض للتقديم و التأخير الذي يطال العناصر: الجار و المجرور – بأشكاله النحوية كما سنرى –، و المفعول به ، و المبتدأ و الخبر.

1 – 1 تقديم الجار و المجرور :

إذا انطلقنا من الفرضية التي تذهب إلى أنّ النصّ هو مصدر المُعطى ؛ لغوياً كان أو أسلوبياً ، فإنّنا ألفينا مظهر التقديم قد طالت بصورة ملفتة للانتباه ، مما حتّم علينا استهلال هذا الفصل به لنتحسّس مظاهر التَّميُز ، و الأمر الأشد غرابة أن شبه الجملة ؛ الجار و المجرور جاء في أغلب تجلياته من متعلقات الفعل..

و إذا أجزنا لأنفسنا أن نتحدث عن الوظيفة النحوية للجار و المجرور قبل البدء ، فهو يتشكل في وظائف عديدة منها أنه يأتي واحداً من المفعولات الخمسة (المفعول المطلق ، المفعول به ، المفعول له ، المفعول معه ، المفعول فيه) ، و هذه المفعولات لا يمكن أن تؤدي وظيفتها من خلال النصب إلاَّ بشروطٍ ، منها كونها مصدراً ، أو أن يكون فعلها متعدياً ، أو أن تكون الواو التي قبلها بمعنى "مع"، أو أن يكون هذا المفعول

---

[1]) الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ،شرح محمد التنجي، دار الكتاب، بيروت – لبنان ،ط1، 2005، 85 –86(

[2]) أحمد سليمان فتح الله : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية ، القاهرة – مصر ، ط1،2008 ، ص203.

ظرفاً...إلخ، و علاقة الحروف الجارة بالأسماء المجرورة هي أنَّها تميِّزها ضمن المفعولات « فترى حينها أنَّ المجرور بالحرف ليس في حقيقته إلاَّ واحداً من المفعولات الخمسة السالفة الذكر، و كلُّ ما في الأمر أنه جُرَّ بالحرف عندما لم تتوفر الشروط لنصبه، و لهذا السبب سمَّى النُّحاة هذا النوع من المفعول بالمفعول غير الصَّريح، أو المفعول غير المباشر »[1].

و الجار و المجرور لا يكتفي بأن يحتل مكانة المفعولية ؛ فهو يأتي تارة خبر ، و تارة أخرى حالاً، و نعتاً...إلخ، و عليه فإن الحديث عن تقدمه يكون متعدّد المظاهر في التركيب ، و نحن لانبحث عن تجلّيه كظاهرة نحوية ، و إنّما بما هو عليه من حيث كونه متعلّقا ينهض بسمة و ملمحٍ أسلوبيين..

1 – 1 – 1 سياق سلطة الذّات :

بعيدا عن الوظيفة النَّحوية التي ينهض بها الجار و المجرور ، فإنَّ ترتيبه في التركيب قد يثير انتباه المتلقي ، و ذلك من حيث تكرار هذه الوظيفة التي يمارسها أثناء حضوره و علاقته بأحد عناصر التَّركيب الذي يرد فيه ، و بما يُلقيه من ظلال دلالية على التركيب الذي ينبت فيه انطلاقاً من موقعه و ترتيبه، لنتأمّل قول الشّاعر :

إنَّ فِي الصَّدرِ مِنْ كُلَيْبٍ شُجُوناً هَاجِساتٍ نَكَأنَ مِنْهُ الجِرَاحَا

يتكرر الجار و المجرور على التوالي في صدر البيت مرّتين ، و شبه الجملة " إنَّ في الصَّدرِ" يتمثل في كونه خبرًا لإنّ ، ليُؤجل بذلك صنوه اسم إنّ . هذا التأجيل يعكس القيمة الدلالية على صعيد البُعد التَّداولي ، فهو إذًا ليس تأجيلاً تركيبياً بل دلاليًا ، يستند في ذلك على مقام الحال ، هذا المقام هو الذي ساهم في بناء السياق التركيبي ، و الجار

) محمد الأنطاكي : السَّابق1/133[1](

هنا جاء – كما هو جلي – لخدمة الذّات فذكر المقوّم الدّلالي : "الصّدر" ليُعبر به عن الكلّ و هو يقصد ذاته بطبيعة الحال ، فقدّم الجار و المجرور " في الصّدر" على أساس الخصوصية ، و يبقى الجار و المجرور يتموقع لخدمة الذات إذ يقول :

يا خليليَّ ناديـــــــا لي كليبـــاً و اعلَما أنّه مُلاقٍ كفـاحـــــا

يَــا قَتِيــلاً نَمَاهُ فَـــرْعٌ كَــرِيــمٌ فَقْدُهُ قَدْ أَشَابَ مِنِّي المِسَاحا

فالمجرور يتجلّى في ياء المتكلّم ، و هو إذ يفضّل له الأولوية عن المفعول به ، يُدرك جيّدا انّه هو المعنّى و الحزين و المكلوم ، و ذلك رغم اختلاف الوظيفة النّحوية للجار في البيتين فالأول "لي" يخدم الذّات ، في حين الثّاني "منِّي" يخدم الحدث ، و الشّاعر يتماهى في الذّات و في الحدث في الآن نفسه، يقول أيضاً :

وَ أَبْكِي وَ النُّجُومُ مُطَلِّعــاتٌ كَأَنْ لَم تَحْوهَا عنِّي البِحَارُ

و كأنّ اللّيل الذي انبسط في الأفق و بقيت نجومه معلقة في السّماء هو ليل ما وجد إلاّ ليحزنه و أنّ النجوم ترصده هو في حدّ ذاته دون الآخرين، فقدم الجار و المجرور " عنّي " عن الفاعل ليوحي للمُتلقي أنّه هو المخصوص بالأمر.

كما أنّ الجار و المجرور يخدم – في سياقات عدّة – الحدث و الذّات ،فإنّه بالمقابل يرتبط وظيفيًا بالتركيب الذي نشأ فيه كقوله :

و بِتُّ أُرَاقِبُ الجَوزَاءَ حَتّـــى تَقَارَبَ مِنْ أَوَائِلِهَا انحِـــدَارُ

تتحكّم في البنية التركيبية عوامل كثيرة منها : المقام ، و المقصدية ، و البُعد التّداولي ، و أحيانٍ أخر نجدُها تنقاد طواعية للجانب النّظمي في الخطاب الشّعري و خاصّة تشكيلة القافية في شِقّيْها الإيقاعي و الدّلالي و هذا ما يعكسه البيت ، فشبه الجُملة " مِنْ أَوائِلِهَا "

نبر عليه الشّاعر و هو تحت حتمية و إجبارية البعد الإيقاعي للقافية ، و رغم أن هاته الأخيرة تمثلت في وظيفة الفاعلية إلاّ أنها فرضت على النّسق التركيبي في عجُز البيت ترتيباً خاصّاً تحكّم في توالي الفعل ، ثمّ الجار و المجرور ، ثمّ أخـيراً الفاعـل المتمثـل في :"انحدار" ، إنّ هذا الإجراء لا يقف في حدود الشطر الثّاني من البيت بل يمتد متراجعا إلى صدر البيت متعالقا دلاليا مع المقوّم الجَوزاء الدي يُعدّ هو الآخر مرجعاً للضّمير في : أوائـلهـا

2 – 1 – 1 سياق سلطة المكان :

ينبر الشّاعر في سياقات عديدة على معمولٍ للجار يحمل دلاليا قيمة المكان فيُخضعه للتقديم و يأتي به في مرتبة متقدمة عن عناصر أخرى لها أحقية التقديم في الكلام مثل قوله[1]:

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حُسُـــمٍ أَنِيـــرِي إذا أنْتِ انْقَضَيْتِ فَلاَ تَحُورِي

فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَائِبِ طَالَ لَيْلِي فَقَدْ أبْكِي مِنَ اللَّيلِ القَصِيـــرِ

الشّاعر يريد أن يؤكد للمتلقي قيمة ذي حُسُمْ فقدّمه على الفعل أنيري فالجار و المجرور تقدّم بكونه يَحمل مدلولاً ذا مرجعية لها أسبقية في نفسية الشّاعر فهو يتواجد حيث يتوارى أخوه. و نَفس الرُّؤيا نجدها حين في شبه الجملة بِالذَّنَائِبِ ؛ إذ قدّمَه في الكلام ليخصه بقيمةٍ عن بقية العناصر المشكلة للتعبير فجاء التركيب مغايراً للمعيار المألوف : فَإنْ يَكُ طَالَ لَيْلِي بِالذَّنَائِبِ.

) المهلهل : الديوان، ص[1]34(

يبقى مقوم المكان يتجلى عند الشّاعر في صورة المجرور ضمن شبه الجملة مانحةً له رتبته في الخط الأفقي سمة التميُّز ؛ إذ يغدو بمثابة بؤرة نسقية في المستوى التّأليفي للكلام ، يقول[1] :

أرِقْتُ و صَاحِبِي بِجَنُوبِ شِعْبٍ لِبَرْقٍ فِي تُهَامَةَ مُسْتَطِيرِ

و يقول في موضعٍ آخر[2]:

عَلَى أَنِّي تَـــــرَكْـــتُ بِـــــوَارِداتٍ بُجَيْراً فِي دَمٍ مِثْلَ العَبِيــرِ

فهو يضغط و يركِّز عل كلٍّ من : تُهامة و وارداتٍ في الكلام لقيمةٍ دلالية في مقصديته. و من جانب آخر فالسِّياق النَّحوي أيضاً هو الذي يمنح القيمة التداولية لمعمول الجارّ ، و قد تكرّر هذا كثيرا في قصائد المُهَلهل مثل قوله[3] :

بَـــاتَ لَيْلِي بِالأَنْعُمَينِ طَوِيـــلاً أَرْقُبُ النَّجْمَ سَاهِراً لَنْ يَزُولا

إنّ الجار و المجرور و هو يخرق طابور التّركيب يَمْثُل في شكل مقومٍ مكاني ، فما سرّ اسراف الشاعر لمثل هذه الإجراءات؟.

لا يُمكن فهم هذا النَّمط التعبيري الذي يمارسه الشّاعر و المتمثل في تقديم الجار و المجرور إلاّ بفهم وظيفة الجار ، و الوظيفة هاهنا ترتبط بنيوياً مع العلاقة ، و المقصود العلاقة القائمة بين مكونين أو مكونات في المُركّب الاسمي أو الجُملة[4] فأدوات الجر" في – الباء"

) نفسه : ص[1]38(

) نفسه: ص[2]38(

) نفسه : ص[3]64(

) يُنظر : أحمد المتوكل ، التّركيبات الوظيفية قضايا و مقاربات ، مطبعة الكرامة ، الرباط ، ط1 ، 2005 ،ص [4]21(

جاءت تحمل معنى الظّرفية المكانية ، و كأنّنا بالشّاعر و هو يُشير إلى أماكن بعينها ، يبحث عن مستوى حيّزي لذاته ، فهو يُموقع نفسه عبر إحداثيتي الزّمان و المكان :

- **أليْلَتنا بـــــذي حُسُـم أنـــيري**
- **فإنْ يَكُ بالذّنائب طالَ لَيْلِي**
- **كأن لَمْ تَحوِها عَنّي البِحارُ**
- **باتَ لَيْلِي بالأنعُمينِ طَويلاَ**

3 – 1 – 1 سياق سُلطة الحدث:

نرى في شعر المُهلهل أن الجار و المجرور يتقدم و هو من متعلقات الفعل ؛ إذ يأتي لخدمة حدثٍ في الكلام مثل قوله[1] :

أَجِبْنِي يَا كُلَيبُ خَـــلاكَ ذَمٌّ لَقَـد فُجِعَـت بِفَارِسِهَـــا نِزَارُ

قدّم الجار و المجرور بفارسها لبيان سبب الدث و هو التفجّع ، و هذا التّقديم يبيّن قيمة المتفجع عليه و بيان مدى قيمته بين قومه[2]:

فلاَ تَبْعَدْ فَكُلٌ سَوْفَ يَلْقَـــى شَعُباً يَسْتَدِيرُ بِـــــها المَـدَارُ

يبدو أنّ التّقديم في هذا البيت للشبه الجملة : بها لم ينهض بملمح جمالي و يعود السبب في ذلك إلى الجانب النظمي و الضّرورة الشِّعرية[3]:

فَدُرْتُ وَ قَدْ عَشَا بَصَرِي عَلَيهِ كَمَا دَارَتْ بِشَارِبِهَا العُقَـــــارُ

) نفسه : ص[1]29(

) نفسه : ص[2]30(

) نفسه : ص[3]30(

قد يتبادر للقارئ أنّ الجر و المجرور بشاربها لن يتعدّى في علاقته حدود حدث الشّرب و علاقته بالخمر ، إلاّ أنّ المكون شبه الجملة يطوح و يلوح بعيدًا في علاقته مع التركيب بأسره ؛ إذ يرتبط مع صدر البيت بأداة التشبيه كما و يقول أيضاً[1]:

فَسِرْتُ إليْهِ مِنْ بَلَدِي حَثيثًا وَ طَارَ النَّوْمُ و امْتَنَعَ القَرَارُ

نرى أنّ عَمِدَ إلى تأخير الحال حَثيثًا و قدّم عليه الجار و المجرور إليه – من بلدي و هو يسعى إلى بيان تلهفه للوصول إلى مُبتغاه ، أين يُوارى أخاه.

ثم نراه يسلكُ مسلكا لطيفًا في عملية التقديم فيقول[2] :

تتابع إخْوتي و مَضَوا لأمْرٍ عَلَيه تتَابَع القَومُ الحِسَـــــارُ

إذ هو يبيّن قيمة الأمر الذي لأجله مات إخوته كما يموت خيار الأقوام في سبيل أمرٍ شريف و نبيل و هو يقصد بطبيعة الحال الثّأر باعتبار البيت السّابق لهذا البيت و الذي يقول فيه[3] :

أَقُولُ لِتَغْلبَ وَ العِزُّ فيها أثيروهَا لِذَلِكُم انْتِصَارُ

1 – 2 تقديم المفعول به :

لا يزال المُحلِّل الأسلوبي يُعوّل – و هو بصدد المستوى التّركيبي – على ظاهرة الرّتبة بين عناصر الجملة و مكوّناتها حتّى إذا ما وجد عدولاً عن الأصل في هذا التّرتيب ، و جاء هذا العدول متواتراً عدّه حينئذٍ ملمحاً أسلوبياً ، و حين نتأمل تركيب الجملة الفعلية

) نفسه : ص[1]31(

) نفسه : ص[2]31(

) نفسه : ص[3]31(

، نلفي في حالات عدّة أنّ المبدع يخرق القاعدة المعيارية لنظامها المألوف و الدي هو : فعل + فاعل + مفعول به ، إذ يتقدّم المفعول به عن الرّتبة التي ألفها في الجملة ، لمقاصد دلالية ؛ فلا تتدخل الوظائف الدّلالية إلاّ إذا خلت المكونات من وظائف تركيبية و وظائف تداولية حيث ترتب المكونات إذّاك حسب سلّم الوظائف الدلالية من الموضوعات إلى اللّواحق[1] ، هذا الاجراء يكشف عمّا في نفسية المبدع على اعتبار أنّه بصمة و مؤشّر لأحاسيس و عواطف و دفائن نفسية تنتابه ، و الجملة الفعلية في شعر المُهلهل تسعى إلى إحداث خلخلة في المعيار بتقديم أحد عناصرها ، و هذا ما ألفيناه يطال المفعول به ، و ذلك حين يقول[2] :

أَهاجَ قَذَاء عَيْنِيَ الاذِّكَارُ هُدُوًا فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

إذ قدّم المفعول به(قَذَاءَ) على الفاعل (الاذِّكارُ) ليجعل المُتلقِّي يُشارِكه في حُزنه و وَصَبِه ، و هو في مقامٍ آخر كأنّه يرفض ما آلت إليه حاله من ذرفٍ للدّموع و يستنكر ذلك من نفسه لكونه رجل حربٍ لا يُهيّجه الاسْتِعْبارُ..

و هو يرى في كليب أخيه مكسباً ، أعظم و أوفر من أيِّ مكسبٍ فيُقدّم المفعول به (الرّبح) على الفاعل (التُجّارُ) في قوله[3] :

وَ كُنْتُ أعُدّ قُربي مِنكَ رِبْحًا إذا مَا عَدّتِ الرِّبحَ التّجّارُ

) يُنظر :أحمد المتوكل ، المنحى الوظيفي في الفكر اللُّغوي العربي ، دار الأمان ، الرّباط–المغرب، ط1، 2006،[1](ص 99.

) نفسه : ص[2]28(

) نفسه : ص[3]30(

فالرِّبح هو ما يسعى إليه التّجار فقدّمه لقيمته و فائدته...و حين يعدُ أخاه بأخذ ثأره من قاتليه يشير إلى أنّه لن يتوانى عن هذا الأمر مهما حدث و أنه وعدٌ لا يحيد عن تحقيقه ما لازم اللّيلَ النَّهارُ فيقدّم المفعول به (اللّيلَ) في قوله[1]:

وَ لَسْتُ بِخَالِعٍ دِرْعِي وَ سَيْفِي إِلَى أَنْ يَخْلَعِ اللَّيْلَ النَّهَارُ

و يقول في موضع غير هذا[2] :

وَ جَمْعُ بَنِي هَمدانَ لَهُ لَجْبةٌ وَ رَايَةٌ تَهْوِي هُوَيَّ الأَنوقْ

تَلْمَعُ لَمْعَ الطَّيرِ رَايـــــاتُـــهُ عَلى أواذي لُجِّ بَحْرٍ عَمِيقْ

فاحْتَـــــلَّ أَوْزَارَهُـــــــم أَزْرُهُ بِرَأيٍ مَحْمُودٍ عَليهِمْ شَفِيقْ

أبينا إلاّ أن نورد البيت الثالث – و هو محلُّ الشّاهد– ضمن سياقه الدلالي فأردفناه بالبيتين السّابقين له. الأوزار هنا هي : الأثقال ، أمّا الأزر فهو: الظّهر و القوّة ، و قوله احتلّ أوزارَهم : نزل عليها بالرّأي الحميد المفعول به أوزارهم خضع للتّقديم على الفاعل أَزْرُهُ.

و يقول في نفس القصيدة[3] :

فَقَلَّد الأَمْرَ بَنُو هَـــــــــاجِرٍ مِنْهُمْ رَئِيساً كَالْحُسَامِ البَـرِيقْ

الأمور الجليلة لا ينهض بها إلاّ من هم أهلٌ لها ، و هو حين قدّم الأمرَ بالتّعريف لم يكن ذلك مجرّد تلاعب بالألفاظ بل لعلَّةٍ دلالية ذات شأن تتمثَّل في أهمية و مكانة هذا المفعول ، فكان يُمكنه القول : فقلّد بنُو هاجر الأمرَ...

) نفسه : ص[1]32(

) نفسه : ص[2]55(

) نفسه: ص[3]55(

لقد كان لموت كليب وقعٌ كبير في الأنفس ، فهو سيّد النّاس في نظر المهلهل ، و قد كانت داره منزلاً للضّيف ، هذه الدّار يوم خلت من ركيزتها تهاوت كلّ مقوماتها من: كرمٍ و عزٍ و سؤدد ، فهي دار تحظى بمكانة بالنِسبة للشاعر فقدّمها حين وردت محلَّ فخرٍ و اعتزازٍ عن الفاعل في قوله[1] :

تَرَكَ الـــدَّارَ ضَيْفُنا وَ تَولَّى عَذَرَ اللهُ ضَيْفَنَا يَوْمَ رَاحَـــا

هذه بعض شواهد التَّقديم في شعر المُهلهل و هي الأهم وروداً في المُدونة ، و قد اكتفينا بها لكونها ليست هي السِّمات الوحيدة التي تعكس تميزه من حيث الأسلوب أو تميُّز النظام اللُّغوي عنده.

2 – الأنســاق التَّدلولية :

وقف النُّحاة إزاء الكلام من حيث دراسة العلاقة بين الصّيغ اللُّغوية و طريقة تأليفها و تراتبها مع بعضها البعض ، و مدى سلامة الترتيب فيما بين العناصر النحوية المشكلة له ، أمّا علماء الدّلالة فإنّ سعيهم ظلّ منصبّاً على علاقة هذه الصيغ مع عالم المُمكنات و الأشياء ، في حين اهتمّ البلاغيين – فيما اهتموا ضمن علم المعاني – بالجانب التّداولي و المقصدية ، و ذلك انطلاقاً من معنى الكلام في نفس قائله، و علاقته بمُنشئه ، لا في ما تحمله الكلمات من دلالات في تراصفها أفقيا ، و بنائها ضمن النظام النّحوي ، و لا في ارتباطها بمرجعها في عالم الموجودات و العينيات ، هذا الطّرح ألهمهم إلى أن يُقسِّموا الكلام إلى قسمين كبيرين هما الخبر و الإنشاء و عرَّفوا الخبرَ بِأنَّه ما يحتمل التصِّديقَ و

) نفسه : ص[1]22(

التَّكذيب ، و الإنشاء خلاف ذلك ؛ أي ما لا يحتمل تصديقاً و لا تكذيباً ، و الخبر هو ما له نسبة في الخارج تُطابقه أو لا تُطابقه ، و الإنشاء هو ما ليس له نسبة في الخارج.(1)

إلاّ أنّ ما يسعى إليه هذا المَبحث هو الجانب الأسلوبي للخَبر و الانشاء، و مدى شيوعهما في الشعر ، سواء عند المهلهل و الخنساء و مدى ورودهما من حيث الكيف و الكم ، و لا يُؤتي هذا أكله إلا بإنزالهما المنزلة اللاّئقة بهما من الهدف الذي يذهب إليه البحث ، و هو الملمح الأسلوبي الذي تجلّيا فيه. و إذا كان الأمر كذلك فعليه و منه كانت فكرة المقام و مقتضى الحال فكرة بالغة الأهمية في الدّرس البلاغي و هي المُعوّل عليها في هذا الباب ، و هو عند البلاغيين الاعتبار المُعين الذي يستدعي مجيء الكلام على صفة مخصوصة مناسبة للحال.(2)

و هو أيضاً الاعتبار المُناسب ؛ أي الصّورة المخصوصة التي تورد عليها العبارة ، مثلاً المدح حال يدعو لإيراد العبارة على صورة الإطناب ، و ذكاء المخاطب حال يدعو لإيرادها على صورة الإيجاز. فكلّ من المدح و الذّكاء حال. و كلّ من الإطناب و الإيجاز مطابقة للمُقتضى. و إيراد الكلام على صورة الإطناب أو الإيجاز مطابقة للمُقتضى.(3)

إنّ عبارة أو مسمّى مُقتضى الحال هي واحدةٌ من بين أوجه التسمية التي أطلقت على هذه الظّاهرة ؛ إذ إن التراث البلاغي القديم و الحديث يحتفظ بكذا مصطلحات لها ، و لعل أهمّها مصطلح السّياق خاصّة في الدراسات النّقدية الحديثة و على جه الخصوص الاتِّجاه الأسلوبي ، فنحن حين نعمد إلى تحليل فإنّه سوف تحكمنا ظروف اللّغة المكون منها هذا النّص إضافةً إلى البيئة التي وُلد فيها و طبيعة كلٍّ من المنشئ و المتلقّي، و بناء

---

(1) رمضان صادق : شعر عمرو بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامَّة للكتّاب، (دط)، 1998، ص96

(2) يُنظر : أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1987، ج3، ص243.

(3) يُنظر : بدوي طبانة ، مُعجم البلاغة العرلبية ، دار المنارة ، جدة ، دار الرّفاعي للنّشر ، الرّياض

على هذا فإنّه يُمكن القول بأنّ تحديد مفهوم السّياق يحكمه بعدان : بعد داخلي و بعد خارجي، فالبُعد الدّاخلي يتعلّق باللّغة و تراكيبها من حيث موقع الكلمة بين أخواتها و الهيئة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها و مكان هذه الائتلافات و التّراكيب من الموضوع الجامع لها، أو بعبارة أخرى هو طريقة تسييق الطلمة المفردة داخل الجملة، و تسييق الجملة مع الجمل الأخرى، و تسييق هذه الجمل داخل الإطار الكُلّي للنّص.[1]

بيد أنّ المعنى لا تتحكم فيه مكانته ضمن المنظومة اللّغوية مكتوبة كانت أو شفوية ، صحيح أن الكلمات تؤثر في جاراتها عملياً على صعيد المستوى النّحوي أو دلاليا من حيث الوظيفة فينشأ عن هذا التأثير ما يُسمّى بالدلالة الوجدانية ، ممّا يجعل معمارية المعنى و اعتماله في نفسية القارئ يتوسل في بعدٍ يترامى خارج النص أو التّركيب ؛ هذا البُعد الخارجي يتمثل في الظّرف و الخلفيات المحيطة بالنّص سواء منها ما يتّصل بالمُخاطِب أو المُخاطَب، و كذلك البيئة الزّمانية و المكانية النّابع منها النّص، و كذلك يشمل الأسس الفكرية و الحياتية القائمة وراءه، و هو بهذا المعنى يشمل جميع المُلابسات و الأحوال و الظّروف القائمة في الإطار الزّماني و امكاني لعملية التّخاطب[2]

على هذا الأساس أخضع البلاغيون في أسفارهم دراسة معنى الكلام بين المخاطِب و المُخاطب، و رأوا أنّه يتراوح بين مقصديتين؛ مقصدية المتكلم و مقصدية المتلقي، و كلّ هذا في ظل العملية التّداولية، و إذ كنّا انتهينا إلى أن الكلام في المرسلة الخطابية يصير إلى خبرٍ أو إلى إنشاءٍ اجتهدنا في تحسس الظّاهرة في شعر المهلهل ، و هي إذّاك تعكس بحقٍّ بعض الالتفاتات جعلتها ترقى لتكون سات أسلوبية أو ظواهر أسلوبية.

([1]) يُنظر : د.المهدي إبراهيم الغويل ، السّياق و أثره في المعنى دراسة أسلوبية، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي – ليبيا، د ط ، 2011، ص 14

([2]) نفسه : ص 15.

لقد وجدنا ديوان المهلهل يتضمّن 92 بيتاً انشائياً من مجموع 429 بيتاً؛ أي بنسبة 21.45% ، هذا الزّخم الانشائي توزع بين النّداء و الاستفهام و الأمر ، و كلّ نمط من هذه الأساليب تحكمت فيه مقامات و سياقات خاصّة..

1 – 1 النّـــــداء :

هو واحدٌ من الأساليب المشهورة ، التي أفرد لها علماء البلاغة أبوابا مطوّلة في أبحاثهم. و بعيداً عن الجانب التَّقعيدي له ، فإنّه يضربُ في فنونٍ عدة و طرائق فريدة مشهودة في الذّكر الحكيم و جيّد الشعر وعمِد الشّاعر العربي إلى توظيف المنادى في صورٍ عدّة ؛ إذ لم يقتصر النّداء على ما جرت فيه العادة ، فكما نودِي الحي العاقل الذي لا يُجاوز امتداد صوت المُنادى نودي الحي العاقل الذي يجاوز امتداد الصوت ، كندائهم الغائبين و الصاحبة التي أخبروا عن إيغالها في الرّحلة ...و كذلك نودي الحي غير العاقل من النّق و الطّير و الوحش و غيرهما ، كما نوديت مشاهد الطّبيعة من برقٍ و سحابٍ و أقمار و شُموسٍ و أشجارٍ، كذلك نوديت القبور و الفيافي و الخرائب و الأطلال و الدّيار[1] ، كقول المهلهل[2] :

دَعَوْتُكَ يَا كُلَيبُ فَلَمْ تُجِبْنِي وَ كَيْف يُجِيبنِي البَلَدُ القِفَـارُ

فاستجابة كليب لدعائه أمرٌ ميؤوس منه ، و يتجلّى ذلك في قوله : و كيف يُجيبني البلدُ القفارُ ، إلاّ صورة أخيه تضلّ مرْسومةً في مُخَيّلته ، يعزّ عليه نسيان طيفه فيقول[3]:

يـَا خَلِيلَيَّ نَـادِيَا لِي كُلَيْبًا وَ اعْلَمَــا أَنَّهُ مُــلاَقٍ كـفـاحـَا

) د. محمد محمد أبو موسى: دلالة التّراكيب دراسة بلاغية، دار التّضامن، القاهرة–مصر، 1987، ط2، ص 363[1](

) المهلهل: الدّيوان ،ص 29[2](

) نفسه : الديوان ص 21[3](

يـَا خَلِيلَـيَّ نَـادِيَا لِي كُلَيْبًا ثُمَّ قُـــولاَ لَهُ نَعِمْــتَ صَبَاحـا

يـَا خَلِيلَـيَّ نَـادِيَا لِي كُلَيْبًا قَبْلَ أَنْ تُبْصِرَ العُيُونُ الصَّباحَا

قد نتساءل : لماذا هذا النداء المبحوح؟ ، و لماذا هذا الوسيط المتخيّل و الموهوم (ياخَليليّ)؟

إنّ المخاطب الموهوم المقصود بالتثنية طرف داخل العملية التّخاطبية لا يكون في الغالب مركزيّا في الوضعيّة، بل مشاركا في صناعتها وفي بناء تفصيل من تفاصيلها. فالموهوم يشارك الواقف على الأطلال وقوفه ، كقول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ منْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُلِ فَحَوْمَلِ

وقد يلوم الشاعر في موضوع مَا يتعلّق بعلاقته بالمعشوقة أو غيرها كقول المتنبي:

مَلُومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَـــــلاَم وَوَقْعُ فعَــالِهِ فَوْقَ الكَـــلامِ

ورغم هذا، فإنّ المخاطب الموهوم هو جزء من حركيّة الدلالة في الخطاب لأنّه طرف من أطراف إنتاجها مع الشاعر.

يتعاضد أسلوب النّداء مع التّكرار في الأبيات السالفة لتوضيح المقصدية من النداء،و هو نداء يختزل مشاعر الألم و الحُرقة لفراق أخيه ، و يبقى أسلوب مخاطبة المثنّى أسلوبا شائعا عند العرب، باعتبار أن الرجل أقل ما يرافقه في سفره اثنان. و هذا شائعٌ و كثير الورود في شعر العرب كقول ابن الرّومي:

يا خَلِيلَيَّ تَيَّمَتْني وَحيدُ ففؤادي بها معنًّى عميدُ

و قول عمر بن أبي ربيعة :

يا خَلِيلِيَّ قَرِّبا لي رِكابي وَ اسْتُرا ذَاكُما غَداً عنْ صِحابي

و قول أبي نواس :

يا خليليّ قد خلعْتُ عذاري وبدَا ما أَكِنّ من أسْرَاري

و قول امرئ القيس :

خَلِيلّي مرّا بِي عَلى أُمِّ جُندُب نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ

و قول النّابغة الجعدي :

خَلِيلَيَّ عُوجا ساعَةً وَتَهَجَّرا وَلُوما عَلى ما أَحدَثَ الدَهرُ أَو ذَرا

و يبقى الشّاعر يسير على هدي العرب في أساليبهم من حيث إنزال المفرد منزل المثنّى في خطابهم فيقول:

يَا خَلِيلَيَّ قَرِّبَا اليَوْمَ مِنِّي كُلَّ وَرْدٍ وَ أَدْهَـــمٍ صَهَّـــالِ

فهذا الأسلوب هو أسلوب يتحكم فيه الإرث الثقافي البدوي في العصر الجاهلي، إلاّ أنّه صار ملازما للعديد من الشعراء في العصور التي تلته ، و رَغم تغيّر السياق الخاص بالنَّصَين إلاّ أنّ القالب التّعبيري يبقى ثابتاً لا يتغيَّر ، و هو من القوالب الجاهزة و الشائعة في الشعر العربي.

إنّ المنادى (الخليل) يفقد مرجعيته في عالم الموجودات ، لأنّه تخييلي تتحكم في تصييره عوامل خارج–نصية ، فالمدلول الشّعري يُحيل و لا يُحيل معاً. إلى مرجع معين : إنّه موجود و غير موجود. فهو في الآن نفسه كائن و لا كائن(1)

) جوليا كريستيفا : علم النّص ، ترجمة فريد الزّاهي، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، 1986، د ط، ص75[1](

تتغير بنية النداء التداولية في خطاب المُهلهل من مقام إلى مقامٍ آخر؛ إذ أنّ المُنادى يتحكم في إنتاج المقصد لدى المتلقي، فنداؤه لكليب يكون منبعثاً من أغوار أدغالٍ حزينة حسب السّياق فنراه يقول[1] :

يَا كُلَيبَ الخَيْرِ لَسْتُ بِراضٍ دُونَ رَوْحٍ تُـــرَاحُ مِنــهُ الدِّيَـــار

إنّ المنادى جاء مضافاً لدالٍّ (الخير)، ذي معنى يموقعه في مكانٍ محبّب، و لكنه محمّل بنبرةٍ حزينة يرفدها الصدر الثّاني من البيت ، فهو يبحث عن متنفّس لهمه ، لا يجده إلاّ في نفحة خير تستريح بها ديار التغلبيين، و هو يقصد بالتأكيد الثأر لكُليب[2] :

أوْ أغادِرَ قَتْلَى تَقَرُّ بِعَيْني وَيُوَدِّي مَا عِنْدَهُ المُسْتَعَارُ

و يأتي أسلوب النّداء في بعض شعره مكرّراً فيقول[3] :

يَا لَبَكْرٍ أَنْشِرُوا لِي كُلَيْبًا يَا لَبَكْـرٍ أَيْـــنَ أَيْـــنَ الفِـــــرار

يَا لَبَكْرٍ فَاظعنوا أَو فَحُلُّوا صَرَّح الشَّرُّ وَ بَـــــانَ السِّـــرار

فالالتفات من المُنادى (كليب) إلى المنادى(بكر) سببه السياق العام و هو التّهديد و الوعيد، و التكرار الذي طال التركيب تأكيد لِمدى إصراره على حربهم ، فترديده لاسم قبيل بكر : يا لبكر...يا لبكرٍ أكبر دليلٍ على كراهيته لهم و الأحقاد التي يكنها لهم في صدره

فالنّداء يتحول من صرخة ملؤها الحزن ، إلى أخرى تحمل في ثناياها الحنق على العدو و الرّغبة في إبادته من على وجه البسيطة، كما يبدو في قوله[4] :

) المهلهل: الديوان، ص[1]33(

) نفسه : ص[2]33(

) نفسه : ص[3]33(

) نفسه : ص[4]53(

يَا أَيُّهَا الْـجَانِي عَلَى قَوْمِهِ جِنَايَةً لَيْـسَ لَهَـا بِالْمُطِيـقْ

فهو لم يسمِّ المنادى هنا ، رغم أنه معروفٌ بالنّسبة له ، و نداؤه بالجاني لجليٌّ و واضح أنّه يعاف حتَّى ذكر اسمه لشدّة بغضه له ، كيف لا و هو قاتل أخيه؟

ثمّ يعمد إلى نداء ما لا يمكن نداؤه و هو القلب ، و في حقيقة الأمر هو نداءٌ للذّات و شحذ همّتها، و زجرها عن عدم نسيان وعدها المتمثل في الثَّأر لكليب فيقول[1] :

أَيُّهَا الْقَلْبُ أَنْجِزِ الْيَومَ نَـحْبًا مِنْ بَنِي الْـحِصْنِ إذْ غدَوا و ذُحُولاَ

و ينادي قَومه لنُصرته في قتال بني بكر[2] :

يَا لَقَوْمِي لِلَوْعَةِ البَلْبَالِ وَ لِقَتْلِ الكُمَـاةِ و الأبْطَـالِ

و هنا يأتي بأسلوب الاستغاثة ، باعتباره مفجوعاً ، مرزياً في أخيه.

1 – 2 الاستـفـهـــــام :

الاستفهام في اللغة من فَهِمَ " والفَهْم معرفتك الشيء بالقلب فَهِمه فَهْماً وفَهَماً وفَهَامة : عَلِمه ،.. وفَهِمتُ الشيءَ : عَقَلْتُه وعَرفْتُه .. و استَفْهَمه : سأله أن يُفْهِّمَه، وقد اسْتَفْهَمَني الشيءَ فأَفْهَمتَه وفهَّمْته تَفْهيماً"[3]."واستفهم من فلان عن الأمر: طلب منه أن يكشف عنه، والفَهْم حسن تصور المعنى"[4] .

) نفسه : ص[1]65(

) نفسه : ص[2]71(

) التفتازاني، سعد الدين: المختصر على تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ج2، د.ط،[3](بيروت: دار الإرشاد الإسلامي، د ت

) الجرجاني, عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مرجع سابق[4](

في حين التفت السكَّاكي لفتة ذكية إلى التفرقة بين الاستفهام وأنواع الإنشاء الطلبي الأخرى التي هو منها، برصد حركة المعنى فيه وفي بقية الأنواع، فقال: " فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقشٌ له مطابق، وفيما سواه تنقش في ذهنك ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق، فنقش الذهن في الأول تابع، وفي الثاني متبوع"[1].

وهذه التفرقة تكشف عن خصوصية الأداء في جملة الاستفهام، ودورها الوظيفي في الكلام، فالمعنى عندها يبدأ من المتكلم لينتقل إلى السامع، ثم يعود إلى حيث بدأ، فيحدث الفهم والإفهام وتتحقق الفائدة، في حين أن المعنى في الأنواع الطلبية الأخرى: كالأمر، والنهي، والتمني، والنداء، ينتقل من ذهن المتكلم لينتهي إلى ما هو بالخارج، ويتحقق المطلوب بالاستجابة أو عدمها.

و ما يُميّز بحث الأصوليين لهذه الظّاهرة الأسلوبية الكلامية أنّهم جعلوها متنقّلة بين الخبر و الإنشاء بحسب السياق و قصد المتكلّم و غرضه من المُخاطَب. فالاستفهام الخبري "نفي و إثبات" كما قالوا، و الوارد للنّفي يُسمّى : "استفهام إنكار"، و الوارد للإثبات يُسمّى "استفهام تقرير"، لأنّه "يُطلب بالأول إنكار على المخاطَب و بالثّاني لإقرارٌ به"[2]

إنّ ظاهرة الاستفهام في خطاب المهلهل تتموقع في ظلِّ فضاءٍ تداولي ، لا يسعى لبناء الجانب البراغماتي أو الافهامي ، بقدر ما يثير الجانب الجمالي لدى المتلقي و ذلك بما يمده إيّاه السّياق ، و قد جاءت الأشكال التعبيرية الاستفهامية متوزعة عبر كامل الأنساق الدلالية من حزنٍ و ندبٍ ، و تأبينٍ ، و تهديدٍ و عيد ، أو غيرها...

---

[1]) السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987(

[2]) د. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللّساني (العربي ،دار الطليعة ، بيروت–لبنان، ط1، 2005، ص163.

يقول المهلهل مستنكراً عن نفسه سلوَّه عن البكاء[1]:

كَيْفَ أَسْلُو عَنِ البُكَاءِ وَ قَوْمِي قَدْ تَفَانَوا فَكَيْفَ أَرْجو الفَلَاحَا

يستفهم الشّاعر بالأداة كيف و هي أداة يُطلبُ بها تعيين الحال[2]، و الأمر واضح و جلي فسياق البيت يترجم دلالة الحال و استنكارها. لقد بسطت الأداة معناها على شطري البيت برمّته ،لأنّ الشّاعر في عملية تشظٍّ و موقف بلغ الذّروة من حيث التأزم ، الأمر الذي جعله يُخبر بطريقة طريفة أنّ السلوِّ عن البكاء و الحزن أمرٌ بعيدٌ عنه..

ثم يستحضر شخص كليب في بنية حوارية لطيفة يؤسّس لها بالاستفهام فيقول[3] :

أَتَغْدُو يَا كُلَيبُ مَعِي إِذَا مَا جَبَانُ الْقَوْمِ أَنْجَـــاهُ الفِـــــرَارُ

أَتَغْدُو يَا كُلَيبُ مَعِي إِذَا مَا حُلُوقُ القَوْمِ يَشْحَذُهَا الشِّفَار

إنّ الهمزة هي الأداة الرّئيسية لبناء الاستفهام، فهي عند النّهاة "أمّ الأسلوب"[4]. فعمليتها البنائية ، و الدّلالية في النّص، تُطرح من خلال البناء الصياغي للشّكل الخارجي، فسلطتها على الفعل تتمركز في زرع الشكّ على محيط دائرته"أفعلت هذا؟"، أمّا الاسم فإنّ سُلطتها تتمركز في الشكّحول محوره التّركيبي "أمحمدٌ جلب الكتاب؟"[5]، فبنيتها مرنة قابلة للتشكل مع الجملة الفعلية، و الاسمية، و في هذا يقول شيخ النّحاة: " حروف الاستفهام لا

) المهلهل : الديوان، ص[1]22(

) عبد العزيز عتيق : علم المعاني، دار النّهضة العربية، بيروت–لبنان، د ط ، دت ، ص[2].95(

)المهلهل : الديوان، ص[3]31(

) يُنظر سيبويه : الكتاب، ج2/ص [4]128(

) يُنظر محمد عبد المطّلب : البلاغة العربية قراءة أخرى، ص [5].285(

يليها إلاّ الفعل إلاّ أنهم توسّعوا فيها فابتدأوا فيها بالأسماء[1]، و لبنية أيضاً خصيصة الدّخول على الاثبات و النّفي..

لقد عكست همزة الاستفهام في قوله :" أَتَغْدُو يَا كُلَيبُ مَعِي" جواً وجدانيا خاصّاً ، فهو يلتمس من أخيه مرافقته للحرب في مشهدٍ حواريٍ يشي للقارئ بعدم تقبل الوضع الجديد المتمثل في مفارقة كليب لمسرح الحياة ، و كأنّ الشّاعر لم يصدّق هذا الواقع ، و مما يأجّج من شدّة الأمر تكرار الاستفهام ، إذ هو يعكس حالة نفس هستيرية..

ثمّ لا يزال مستنكراً لما حل به و بقومه من فقد فارسهم فيقول[2] :

أَبَنِي رَبِيعَةَ مَنْ يَقُومُ مَقَامَهُ أمْ مَنْ يَرُدُّ عَلَى الضَّرِيكِ وَ يَحْبِسُ؟

فبعد أو يوطّئ للفت انتباه المخاطَب، المتمثل في قبيلة ربيعة بأسرها " أَبَنِي رَبِيعَةَ " يسأل أهل القبيلة : من يقوم مقامه؟، و هذا سياق استعظام للمرثي عبر ذكر خصاله[3]:

وَ تَلَهَّفَ الصُّعْلُوكُ بَعْدَكَ أُمَّهُ لمّا اسْتَعالَ وَ قَالَ أَنّى المَجْلِسُ

و الأمر الطريف في استفهامات المُهلهل أنّها جاءت بالمرّة انكارية و لنتأمل قوله[4] :

أكُلَيبُ مَنْ يَحْمِي العَشِيرةَ كُلَّهَا أَوْ مَنْ يَكُرُّ عَلَى الخَمِيسِ الأشْوسِ

مَنْ لِلْأرامِلِ و اليَتَامَى وَ الحِمَى و السَّيْفِ و الرُّمْحِ الدَّقِيقِ الأمْلسِ

) سيبويه: السابق، ج99/1، و ينظر قيس الألوسي : أساليب الطلب عند النّحويين و البلاغيين، ص 319 – 331[1](

) المهلهل : الديوان، ص47[2](

) نفسه : ص47[3](

) نفسه: ص49[4](

إلا أنّ هذا الانكار جاء كسياقٍ أكبر، فالبيت لا يزال بحاجة إلى إعمال القراءة للغوص في دلالته العميقة ، فالمَعنى يتوسّط المُبدع و النّص، فبينما يطرح المعطى النّصّي المتمثل في تصوير كليب بهذا الاستفهام ، يكشف بالمُقابل عن أحاسيس الشّاعر و ما يهيج في وجدانه من حزنٍ يواري خلفه قلباً مكلوماً. و هو استفهام يصور أيضاً ثقل المَسؤولية و فداحة الفراغ الذي خلّفه المَرثي بعد موته، إذاً تحتدم المشاعر عبر هذا التساؤل فهو استفهام يُثير الحزن ، و يُثير الخوف أيضاً؛ الخوف من الوحدة و غياب السّند.

و يقول في موضعٍ آخر[1] :

كَيْفَ أُمْدِي وَ لاَ يَزَالُ قَتِيلٌ مِنْ بَنِي وَائِلٍ يُنَادِي قَتِيلاً

كَيْفَ أَنْسَاكَ يَا كُلَيبُ وَ لَمَّا أَقْضِ حُزْنًا يَنُوبُنِي وَ غَلِيلاَ

كَيْفَ يَبْكِي الطُّلولاَ مَنْ هُوَ رَهْنٌ بِطِعَانِ الأَنَامِ جيلاً فَــجِيلاَ

لقد جاءت الأداة كيف لتُعرّي نفساً متهالكة ظلّت مُحتميةً بسندٍ قويٍ أفل و غاب مخلِفا وراءه خواءًا يصعب ملؤه و سدّه؛ إنّ هذا المشهد الذي ينبني عبر هذه التساؤلات يضع المتلقي أمام نموذج يرسم قمّة التماهي في الآخر ، و وجهاً آخر يمكن اعتباره مشهد صورة الأخ وفق رؤية وجودية...

إنّ جل الأساليب الاستفهامية في شعر المهلهل جاءت لخدمة سياق الرّثاء؛ في شتّى الأنساق الدلالية التي كنّا قد تعرّفنا عليها في الفصل الأول : حزن و ندب، تأبين ، تهديد ووعيد ، و ربّما هذا ما يجعلنا نذهب إلى أنّ شعر المهلهل برز إلى الوجود بعد مقتل كليب ؛ باعتبار أنّ الشّعر لا يُمكن أن يوجد من فراغ أو عدم ، فلا بدّ من أرضية تكون بمثابة الحافز الذي يصدر عنه الشّاعر في نظمه لقصائده، و لعلّ هذا ما جعل شعر المُهلهل

) نفسه : ص[1]63(

يأخذ اتجاه واحد ، شأنه في ذلك شأن الخنساء، و عليه فالأساليب الاستفهامية في معظمها تضمنت كليب كمحور أساس في بنائها و أنها جاءت في جلّها ، إمّا للتعظيم من شخص كليب ضمن النّدب أو التأبين و في هذا الشأن يقول[1]:

كَيْفَ صَبْرِي وَ قَدْ قَتَلْتُمْ كُلَيباً وَ شَقِيتُمْ بِهِ فِي الْـخَوَالِـــي

فالصّبر عنده أمر مطلبٌ عزيز لا يستطيع أن يوطّن نفسه عليه، و الصبر حال من الأحوال التي تعرض للإنسان في حياته، و هذا ما فرض عليه الاستفهام الانكاري بالأداة : كيف.

ثمّ هو يُسرف أيضاً مِن اسم الاستفهام مَـنْ عندما يتعلّق الأمر بكليب مستنكراً أن يكون له ندٌّ في القبيلة أو كفؤ، فيقول[2] :

فَتَرَى الكَواعبَ كَالظِّباءِ عَواطِلاً إِذْ حَانَ مَصْرَعُهُ مِنَ الأَكْفانِ

يَخْمِشْنَ مِنْ أَدَمِ الْوجوهِ حَواسراً مِنْ بَعْدِهِ وَ يَعِدْنَ بالأَزْمَـــانِ

مُتَسَلِّباتٍ نُكْـدَهُـنَّ وَ قَـــدْ وَرى أجْـوافَهُنَّ بِحُرْقَــةٍ و رَوانـــي

وَ يَقُلْنَ مَنْ لِلْمُسْتَضِيقِ إذا دعَا أَمْ مَنْ لِخَضبِ عَوَالِي المُرَّانِ

أَمْ مَنْ لإِتِّسارٍ بالْجَزُورِ إِذَا غَدَا رِيحٌ يَقْطَعُ مَعْقِدَ الأَشْطَـــانِ

أَمْ مَنْ لأَسْبَاقِ الدِّياتِ وَ جَمْعِهَا وَ لِفادِحاتِ نَوَائِب الحِدْثانِ

1 – 3 الشّــرط:

) نفسه : ص[1]71(

) نفسه : ص[2]87(

التعبير الشرطي أحد الأنساق التّداولية التي يمارسها المتكلم بأيّ وجه من الأوجه و هو أحد أنواع التّراكيب التي تؤدّي وظيفة التّعبير عن الاحتمالات و التَّوقّعات و الرَّغبات لدي مُسْتعمل اللُّغة[1]. و الشرط يتشكل من بنيتين تركيبيتين ، أو بالأحرى هو جملة مركبة من الشرط و جواب الشرط، و هو في بنائه تعليق حدث على حدث و بعبارة أخرى هو ربط حدثين برابط السّببية، بحيث يكون الأوّل سبباً للثّاني، و يكون الثّاني مسبباً عن الأوّل[2]. و يُشير فانديك في معرض حديثه عن الشّرط بقوله: " إنّ المهمّة الأساسية للرّوابط هو التّعبير عن العلاقات بين الأحداث. و قد تكون هذه العلاقات مفكّكة الرّبط كالحال في الوصل و الفصل. إلاّ أنّه يجوز أن تكون تلك العلاقات ذات قوّة متينة على معنى أنّ الأحداث يُمكن أن تكون متعيّنة أو مشروطة بعضها ببعض ، و ينبغي أن تُسمّى هذه الفئة الشّاملة لمختلف أنواع الرّوابط ممّا يُعبّر عنه باقتران تبعية العلاقات بين القضايا و الأحداث بلفظ القضايا المتشارطة"[3]

لا نريد أن نبقى رهيني الجانب اللغوي في محاولتنا لهذا النمط من التراكيب، بل نريد أن نستشف المستوى الاستعمالي الذي طال البُنى الشرطية في شعر المُهلهل، و ذلك باستثارة الأسئلة الآتية :

ما مدى حضور أسلوب الشرط في المدونة؟ ، ثمّ ما هي أشكال التراكيب الشرطية التي اعتمدها الشّاعر في شعره؟، و ما هو الملمح الأسلوبي الذي تعكسه هذه التّراكيب؟

---

(1) د. محي الدّين محسب : علم الدّلالة عند العرب(فخر الدّين الرّازي) نموذجا، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، 2008، ط1، ص231

(2) محمد الأنطاكي : مرجع سابق س53

(3) فان ديك : النّص و السّياق ، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشّرق، بيروت–لبنان، 2000، د ط ، ص 103

يجب أن نشير إلى أنّنا وجدنا 92 بيتاً دا بنية شرطية من بين 429 بيتاً ضمن المدونة، و حسب اعتقادنا أنَّ هذا الكمّ لا يُستهان به فهو يشكل ما نسبته : 22% و قد جاء الشّرط على عدّة أشكال سنحاول أن نتعرف عليها.

1 – 3 –1 الشرط الاحتمالي :

هل معنى هذا أننّا وقعنا في فخ الجانب النَّحوي؟، ليس الأمر كذلك و إنما أردنا بهذا التّصنيف أن نحدّد النّوع الذي شاع في شعر المهلهل و لنتأمل قوله سيق الفخر بقومه[1]:

إنّا بَنُو ثَغْلِبٍ شُـــمٌّ مَعَطِـــفُنَـــا بِيـضُ الوُجُـــوه إذا مـا أفـــرغ البَـــلدُ

قَوْمٌ إِذَا عَاهَدُوا وَفَّوا وَ إِنْ عَقَدُوا شدُّوا وَ إِنْ شَهِدُوا يَوْمَ الوَغَى اجتهَدوا

وَ إِنْ دَعَوْتَهُم يَوْمـاً لِمَكْرُمَـــةٍ جَاؤُوا سِرَاعاً وَ إِنْ قَامَ الخَنَى قَعَـــدُوا

لاَ يَرْقُدُونَ عَلَى وِتْرٍ يَكُنُ لَهُـــمْ وَ إِنْ يَكُنْ عِنْدَهُمْ وِتْرٌ العِدَى رَقـدوا

الشّرط الاحتمالي هو شرطٌ سببي، بِمعنى أَنَهُ يقوم على ربط حدثين برابط السببية[2]

إذا تأمّلنا جل الجمل التي جاءت جوابا للشرط ألفيناها تسعى لتؤسس لزمن المستقبل ، و لو أن الفعل جاء في الأغلب بصيغة الماضي ، فالمزية في ذلك تعود للأدوات، و مِن هنا جاءت القاعدة النَّحوية الصّارمة ، و القائلة : ليس هناك شرطٌ احتمالي إلاّ و الزّمن فيه مستقبل، سواء أعبرنا عن الأحداث بصيغ المضارع ، مثل : "إنْ يَنزل المطر ينبت الزرع" ، أم عبَّرنا عنها بصيغ الماضي ، مثل : "إنْ نَزل المطر نبت الزّرع"[3]

) المهلهل : الديوان، ص[1]25(

) محمد الأنطاكي : المرجع السّابق، ص [2]53(

) نفسـه[3](

الشرط الاحتمالي يتأسس من كون الحدث الأول محتمل الوجود و محتمل العدم في الآن نفسه ، و عليه فالشّاعر عندما يجعل من جواب الشرط ذا دلالة فخرية:

إنّا بَنُو ثَعْلِبٍ شُـــمٌ مَعَطِـفُنَـــا بِيــضُ الوُجُــوه – شدُّوا – اجتهَدوا – جَاؤُوا سِرَاعاً...

فهو يُشير إلى أن المكارم سابقة لقومه ، و كأنّهم جُبِلوا عليها. ثمّ نراه يُسرف بطريقة غير مسبوقة من الشرط بإجراء التّقديم[1] :

على أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا خافَ المُغارُ مِنَ المُغيـــــرِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا طُرِدَ اليَتيمُ عَـــنِ الجَـــزورِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا ما ضيمَ جارُ المُستَجيـــــرِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا ضاقَت رَحيباتُ الصُـــــدورِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا خافَ المَخوفُ مِنَ الثُّغورِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا طالَت مُقاســـــاةُ الأُمـــورِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا هَبَّت رِيـــــاحُ الزَمـــهَريـــرِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا وَثَبَ المُثـــارُ عَلى المُثيـــرِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا عَجَـــزَ الغَنِيُّ عَنِ الفَـقيـــرِ

عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ إذا هَتَفَ المُثَـــــوِّبُ بِالعَشيـــرِ

) نفسه : ص40، [1]41(

يبدو أنّ كل المكارم و الخصال الحميدة مشروطة بوجود كليب ، و معلّقة في عنقه ، و أن ليس هناك كفؤاً له ، و لا من يقوم مقامه إذا : إذا خافَ المُغارُ مِنَ المُغيـــرِ، و طُرِدَ اليَتيمُ عَــنِ الجَــزورِ، و ضيمَ جارُ المُستَجيـــرِ، و ضاقَت رَحيباتُ الصُـــدور، خافَ المَخوفُ مِنَ الثُغور، و طالَت مُقاســـاةُ الأُمــورِ، و هَبَّت رِيـــاحُ الزَمــهَريــرِ...

فنحن نرى أنّ جواب الشرط في هذه الأبيات التي خضعت للتكرار الملفت للانتباه ، جاء واحدا و هو : عَلى أَن لَيسَ عَدلاً مِن كُلَيبٍ ، أي ليس هناك من يقوم مقام كليب في كل هذا الأمور السالفة الذّكر في جملة الشّرط، و عليه يبقى الشرط دائما عند الشّاعر ملازم لبنية التأبين و الفخر و المدح. و الشاعر يرسم كلّ المُتَوقَّعات و المحتملات التي يمكن أن تحدث و لا يمكن أن يتصدّى لها إلا من هو في مقام كليب، غير أنّه ليس هناك من في مقامه.

1 – 3 – 2 الشَّرط الامتناعي:

و هو الآخر نمط آخر من أنماط التراكيب الشّرطية ، و هو شرط سببي ، يقوم على عقد السّببية و المُسببية بين حدثين ، فيجعل أولهما سببا لثانيهما ، و يجعل ثانيهما مسبّباً عن أولهما ، و الفرق الوحيد بينه و بين الشرط الاحتمالي هو أنّ السّبب هنا ليس له وجهان محتملان في التحقق ، بل له وجه واحد فقط ، هو وجه الامتناع[1]

و الشرط الامتناعي في الأغلب يتحقق في دلالته متوسلا بالأداة لو ، يقول طرفة بن العبد[2] :

---

[1]) نفسه: ص59(

[2]) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السّبع الطّوال، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، 2005، د ط (ص199.

فلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنُ خالِدٍ وَ لَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرُو بْنُ مَرْثِدِ

فامْتُنِعَ عنْه أن يكون أحد الرّجلين لامتناع مشيئة الله في ذلك . فالأداة لو تفيد امتناع جواب الشرط لامتناع الشرط ، و هو القول الجاري على ألسنة المعربين و نصّ عليه جماعة من النّحويين[1]

و الشّرط الامتناعي وارد في شعر المهلهل ، إذ يقول[2] :

وَ لَوْ نُبِشَ المَقَابِرُ عَنْ كُلَيبٍ لأُخْبِرَ بالذَّنائِبِ أَيُّ زِيرِ

معلوم و جليّ أنّ المَقابر لم تنبش عن كليب حتى يظهر من قبره و يتأمل منتشيا بتقتيل الزّير لبني بكرٍ ، و أخذه لثأره. و لو أن المعنى فيه شيء من الاتساع من حيث الدّلالة ، و ذلك أن كليب كان يُعيِّر المهلهل بأنّه زير نساءٍ ليس له هم سوي مجالسة النساء و المرح بينهنّ.

ثم هو يميل إلى استعمال الشرط الامتناعي في موضع آخر فيقول[3] :

وَ أَبْكِي وَ النُّجُومُ مُـطَلِّعــاتٌ كَأَنْ لَمْ تَحْوهَا عَنِّي البِحَارُ

عَلَى مَنْ لَوْ نُعِيتُ وَ كَانَ حَيًّا لَقَادَ الخَيْلَ يَحْجُبُهَا الغُبَارُ

نسق الشّرط في البيت الثاني جاء مرهوناً بسياق البيت الأول ، و كأن البيت الأول هو في حدّ ذاته سياق لفهم البيت الثاني فبكاؤه لأجل كليب ، و من يكون كليب؟، هو الرّجل الذي

---

[1]) الأنصاري، جمال الدين بن هشام : مغني اللّبيب عن كتاب الأعاريب، تحقيق د. مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق–سوريا، 1964، ط1، ج1، ص 284.

[2]) المهلهل : الديوان، ص38

[3]) نفسه : ص28

لا يُمكن أن يتأخر في الأخذِ بثأر أخيه المهلهل لو نُعِيَ إليه، فالشرط الامتناعي هنا جاء لمدح كليب..

و هو لا يزال يُعرِّض بخصال أخيه في شعره ضمن التراكيب الشرطية فيقول[1] :

نُبِّئْتُ أَنَّ النَّارَ بَعْدَكَ أُوقِدَتْ و اسْتَبَّ بَعْدَكَ يا كُلَيبُ المَجْلِسُ

وَ تَكَلَّمُوا فِي أَمْرِ كُلّ عَظِيمَةٍ لَوْ كُنْتَ شاهِدَهُم بِها لَم يَنْبِسُوا

لقد تغيّر المَجلسُ و أضحى أيًّا كان يتكلم كيف شاء، و بما شاء بل خاض في الأمور الجليلة من ليس أهلاً لها ، و سبَبُ ذلك أنّ كليباً توارى و تخلَّف عن هذه المجالس التي اعتادها.

و يقول أيضاً[2] :

أكُلَيبَ لوْ حُدِّثتَ كَيْفَ عُقُوبَتِي عَلِمَتْ عِظَامُكَ إذْ علاها المَرْمَسُ

أَن لَسْتُ زِيراً حينَ شُبَّ وَقُودُهَا فِي الْحَرْبِ يَوْمَ عِنَانُهَا لاَ يُسْلَسُ

لا يزال الأمر صعباً بالنّسبة للشّاعر حين لقبه أخوه بالزّير ، فهو في البيتين يرسم صورة البطل حين عمد إلى التّركيب الشرطي الامتناعي ، و هو أيضاً يدركُ أنّ كليب قد ووري التّراب معتقداً أن المهلهل ليس رجل حرب و إنما طريح بين النساء فيخبره بأسلوبٍ حواريٍّ أنّ الأمر ليس كذلك لو رأيت فتكي بقاتليك.

1 – 4 أسلوب التَّوكيد :

) نفسه : ص[1]46(

) نفسه : ص[2]48(

التوكيد أحد الأساليب التي يُقرّرها نظام اللّغة العربية ، وهو: التثبيت ويقال : توكيد ، وتأكيد ، وهو: بناء لغوي لا يقصد لذاته لأنه يؤثر على بناء الجملة فيما إذا تم الاستغناء عنه، وهو تابع يقصد به رفع احتمالية فهم توهم أو إزالة التوهم من خلال السياق ، ولزيادة تثبيت التابع للمتبوع فيقتضي ذلك تقوية للكلام أو زيادة في الاهتمام أو لانتفاء احتمالية النقص. كما انه تمكين للمعنى وتقريره في الذهن، و هو يتكرس عبر عدّة أدوات منها :

قد ، إنّ ، أنّ ، لام الابتداء ، المصدر المؤكد لفعله (المفعول المُطلق) ، أحرف الجر الزائدة ، التّكرار ، القسم ، أسلوب قصر...و لقد ورد التّوكيد في شعر المُهلهل بعدّة أشكال حتّى استُعصي عن الإحصاء لتنوّع طرائقه. يقول الشّاعر[1]:

إنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ شُجُوناً هَاجِسَاتٍ نَكَأْنَ منْه الجِراحَا

افتتاح الجملة الاسمية بأداة التّوكيد إنّ يُعتبر من أقوى المؤكّدات ، و هو أسلوبٌ يفترض إنكار التلقي للخبر ، و في هذه الحالة يُستحسن توكيد الكلام ليتمكّن من نفس المخاطَب[2]، ماذا أضاف هذا التّوكيد للبيت من حيث البناء الأسلوبي و الجمالي، ثمّ ثمّة سؤال فحواه : هل ما يُدرس في مثل هذه المباحث هو أسلوب اللغة ، أم أسلوب المُبدع؟، و نتساءل : لماذا هذا السُّؤال بعد مرور هذه المسافة الشّاقة من البحث، ألم نكن قد انتهينا من هذه الأسئلة التشكيكية في التمهيد إزاء حديثنا عن التّحليل الأسلوبي ؟، الحقّ أنّ الأساليب ضمن النص أنواع ؛ إذ منها ما هي أساليب حيّة ، تُثير الدّهشة و تلعب على أفق التوقع للقارء ، و منها ما هي أساليب يفرضها النّظام التعبيري للغة المتداولة ، التي تخضع للاستعمال السّائد بالنسبة للمتكلّم. ما علاقة هذا الطّرح بالبيت السّالف الذّكر؟، لعلّ إجابتنا تكمن في

---

[1]) نفسه : ص21(

[2]) يُنظر : د. محمد أحمد قاسم و د. محي الدين ديب ، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب ،طرابلس–لبنان، 2003، ط1 ، ص276.

فهم موقع الأداة إنّ من التركيب الذي وردت فيه. و القضية دلالية بحتة؛ تتكئ على الوظيفة التداولية للتركيب في الآن نفسه، لأنّ التّعبير – بشيءٍ من التّأويل – يوحي بمدى تَمكّن الحدث من وجدان الشاعر و نفسيته فهو يثبت الشجون و الأحزان التي حلّت بساحة الشّاعر، و كأنّ لسان حاله : أحزانٌ ليست كالأحزان و شجُونٌ ليست كالشُّجون ، و هذا كثيرٌ في شعره و لنتأمل هذه المتفرّقات[1] :

إنَّ تَحتَ الأحجارِ حداً و ليناً و خصيمً ألَدَّ ذَا مِعْلاَقْ

إنَّ تَحتَ الأحجارِ حَزْمًا وَ عَزْماً وَ قَتِيْلاً مِنَ الأَراقِمِ كَهْلاً

إنَّ تَحتَ الأحجارِ وَ التّرْبِ مِنْهُ لَدَفِينًا عَلاَ عَلاءً و جَلاَ

تكرار هذا النّسق التّوكيدي هو إصرار في حدّ ذاته على التوكيد، رغم أنّ الأبيات لا يجمَعها سياق نصي واحد، و النّبر هو الآخر على الأداة إنّ يمنحها حضوراً قويا و خاصّة و أنّها في مُستهل الكلام من كلّ بيت ، إلاّ أنّ وظيفتها الدلالية تبدو مستقرة عندَ عتبة الكلام ليس إلاّ ، فنَحن لم نجد لها في حدود علمنا حديثاً مُستفيضاً عند البلاغيين عمّا تُقدّمه للكلام الذي ترد فيه من دلالة سوى التّوكيد و إثبات الخبر و تقريره ، و التّوكيد كمعنًى مستفاد من هذه الأداة يُلقي بطريقة لطيفة، بطيلسانه على العبارة بأجمعها فيَنقلنا إلى المؤَكَّد و هو في كلام الشّاعر : قيمة كليب، لا.. بل الحزن الرّهيب عن كليب ، إنّ هذا الكلام لا يُطلق بالتّماهي التعبيري غير المؤطّر كما يبدو ، و إنّما اللغة الشّاعرة باختياراتها المُعجمية و الإيقاعية و السياقية هي التي تنبئ عن ذلك..

[1]) المهلهل : الديوان، ص61-63(

بعدما يُؤكد مدى شدّة حُزنه على أخيه ، نراه في مواطن أخرى و سياقات أخرى يؤكّد أيضاً بالمُقابل على تمسُّكه بثأر أخيه في قوله[1] :

إنّ فِي الصَّدْر حَاجَةً لنْ تُقْضَى مَا دَعَا فِي الغُصُونِ دَاعٍ هَدِيلا

هلْ يُمكن أنْ يتوقف الحمام عن هديله؟، إذاً فهو لن يتوقّف عن تقتيل بني بكرٍ آخذا بثأره الذي هو أهمّ ما يضْمرُ في صَدرِهِ، و الأمر العجيب أنّ كلّ المؤكَّدَات مُرتبطة ببعضها ، فتـأكيده لعِظمِ حُزنه على أخيه هو تأكيدٌ لإصراره على محاربة قاتليه و هو ما يُؤكِـــدُهُ قوله[2] :

إنّنِـــي زَائِرٌ جُمُوعـــاً لِبَكْـــرٍ بَيْنَهمْ حَــارِثٌ يُؤيدُ نِضـالِي

قَدْ شَفِيتُ الغَلِيلَ مِنْ آلِ بَكْرٍ آلِ شَيبَانَ بَين عَمٍّ وَ خَالِ

كَيْفَ صَبْرِي وَ قَدْ قَتَلْتُمْ كُلَيباً وَ شَقِيتُم بِقَتْلِهِ في الخَوَالِي

فَلَعَمْـــرِي لَأقْتُـــلَـنَّ بِـكُلَيـــبٍ كُلَّ قَيْلٍ يُسَمّى مِنَ الأقْـيالِ

فَلَعَمْري لَقَدْ وَطِئْتُ بَنِي بَكْرٍ بِمَا قَدْ جَنَوْهُ وطْءَ النِّعـــالِ

يتغيّر المُعطى الدلالي في هذه الأبيات إلى تّهديد و الوعيد و تتنوع المؤكّدات و تتكاثف لخدمة مغزىً واحد لا محيد عنه البتّة و هو قتال بني بكرٍ ، فَإذا افترضنا أنّ الأبيات هي للمهلهل غير منسوبة إليه، و أنّ البيت الثّاني الذي نشكُّ في مكانته جاء في مكانه، فإنّه رغم إرواء غليله من تقتيل بني بكر إلا أنّه يؤكّد بأنّه لا يزال مهووسا بحربهم في قوله[3] :

---

(1) نفسه : ص65

(2) نفسه : ص71

(3) نفسه : ص71

كَيْفَ صَبْرِي وَ قَدْ قَتَلْتُمْ كُلَيباً وَ شَقِيتُم بِقَتْلِهِ في الخَوَالِي

و الاستفهام هنا تأكيدٌ هو الآخر لعدم صبره على موت أخيه، و عدم صبره بالمقابل عن أخذ ثأره و هذا جليّ في قوله : وَ شَقِيتُم بِقَتْلِهِ في الخَوَالِي ، و ما هذا الشّقاء إلاّ تحمل تبعات فِعلتهم. فهو هنا في سياق ذكره لحاله مع بني بكرٍ و ما صدر عنه من إصراره على قتالهم حتى يقضي حاجته من ذلك.

تتوال أساليب التّوكيد ، كل ضرب يعاضد الآخر لأجل إثبات المعنى ، لا للبغية البراغماتية الجافّة، و إنما لبناء خطابٍ لذاته ، فالوظيفة الأساسية للغة في الخطاب الشّعري تتراجع و تتجلّى الوظيفة الشعرية أو الجمالية فوقها ظاهرةً كمّا وسمها جاكوبسون ، و هنا يأتي إجراءان ، و لنقل بأنّهما فنّيان ؛ حتّى نبتعد من هيمنة الجانب النّحوي المعياري و نبقى حينئذٍ في سياق النوع الأدبي للنّص، فاللاّم نهضت بوظيفتين : تداولية أسلوبية ، و جمالية ، و هذه اللاّم لها أمرٌ لطيف في الكلام العربي ، إذ يورد ابن الاثير حولها رأياً في التّوكيد فيقول : "...و ممّا يُجْرى هذا المجرى ورود لام التّوكيد في الكلام، و لا يجيء ذلك إلاّ لضربٍ من المُبالغة و فائدته أنّه إذا عبّرَ عن أمْرٍ يعزُ وجوده ، أو فعلٍ يكثرُ وقوعه، جيء باللاّم ، تحقيقاً لذلك"[1]

و يذكر على سبيل السّرد ما كان منه معهم مؤكّدا أنّه قد شفى غليله منهم[2] :

وَ لَقَدْ قَتَلْتُ الشَّعثَمَينِ وَ مالِكـــــاً وَ ابْنَ الْمُسَوَّرِ وَ ابْنَ ذاتِ دَوام

وَ لَقَد خَبَطْتُ بُيوتَ يَشْكُرٍ خَبْطَةً أَخْوَالُنَـــــــا وَ هُم بَنُو الأعْمــامِ

---

[1]) ابن الأثير، ضياء الدّين : المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر، تقديم د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطّبع و النّشر، د ت، ط2، ج2، ص 235

[2]) نفسه : ص80

لَـيْـثْ بِراجعَـةٍ لَهُـمْ أَيَّامُـهُـمْ حتّى تَزُولَ شَوَامِـــخُ الأَعْــلامِ

قَتَلُوا كُلَيْباً ثُــمَّ قَالُــوا أَرْتِعُـــوا كَذَبُوا وَ رَبِّ الحِــلِّ و الإِحْــرام

حَــتَّــى تُـلَـفَّ كَتِيبَـةً بِـكَـتِيبَةٍ وَ يَحُـــلَّ أَصْرامٌ عَلَى أَصْـــرامِ

حَتّــى تَبِيدَ قَبَـــائِلٌ وَ قَبِيلَــةٌ وَ يَعَضَّ كُلَّ مُثقَّفٍ بـالهَـــامِ

ما الذي يحدث في هذا الفضاء التركيبي؟ ، و لنتأمل الأدوات التي وظّفت فيه على سبيل التأكيد ، جاءت الأداة قد موصولة باللاّم لتكريس معنى المبالغة و المزايدة فيه ، و كأنه يسعى ليؤكد للمُتلقي الوقائع التي كانت منه مع أعدائه، ثمّ يستعمل النّفي كأسلوبٍ من أساليب التّوكيد ليخبر بِأنّهم لن ينعموا بالأمنِ كما نعِموا به مِنْ ذي قَبْلٍ، و بعد أن يأخذ عليهم حجَّة تقتيله إياهم في قوله :

قَتَلُوا كُلَيْباً ثُـــمَّ قَالُـــوا أَرْتِعُـــوا كَذَبُوا وَ رَبِّ الحِــلِّ و الإِحْــرام

يؤكّد لهم مرّةً أخْرى بأنّه ماضٍ في سبيله التي كان قد عاهد عليه أخاه :

خُذِ العَهْد الأَكِيدَ عَلَيَّ عُمْـــــــرِي بِتَرْكِي كُلَّ مَا حَوَتِ الدّيَارُ

وَ هَجْرِي الغَانِيات وَ شُرْبَ كَأسٍ وَ لُبْسِي جُبَّةً لا تُسْتَعـــارُ

وَ لَسْتُ بِخَالِعٍ دِرْعِي وَ سَيْفِـــي إِلَى أَنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهارُ

وَ إِلاَّ أَنْ تَبِيـــدَ سَـــرَاةُ بَـــكْـرٍ فَلاَ يَبْقَى لَهَا أَبـداً أَثـــارُ

إذاً كان لِزاماً لِهذا العَهدِ أن يُنْجز ، و لا مناص فَتأتي بنية الإنجاز الفِعلي مشْفوعةً بل التّأكيد و ذلك كما ورد في البيتين[1] :

) نفسه : ص[1]80(

حَـتَّـــى تُـلَـفَّ كَتِيبَـــةً بِـــكَـتِيبَةٍ وَ يَحُـلَّ أَصْرامٌ عَلَى أصْـــرامِ

حَتّــى تَبِيدَ قَبَـــائِلٌ وَ قَبِيلـــــــةٌ وَ يَعَضَّ كُلَّ مُثقَّفٍ بـالهَـــــــامِ

فإفناؤهم بالنِّسبة له غاية منشودة، بَل هو عقيدة راسخة في كيانه تؤكده الأداة حتّى الغائية.

ثَانِيـًا – البنية التركيبية في شعر الخَـنْسَـاء:

أولاً الجــملــة :

إنّ القراءة المتكرِّرة لمدونة الخنساء، كشفت عن ممارسة إجرائية، تنمّ عن شبه ملاشاة لغوية في بعض قصائدها، مثل اختيار نوع الجملة، وكذا الترتيب بين وحدات التركيب اللغوي، و خروجه عن المألوف للقواعد المسطَّرة ضمن النِّظام النَّحوي، أو النظام البلاغي.

و لعلّ الجملة في شعر الخنساء ساهمت في عكس ما لم نألفه لدى بعض الشّعراء المعاصرين لها أو السّابقين ، هذا الانعكاس إن دلّ فإنّما يدلّ على الرّغبة في إحداث خلخلة على صعيد البناء اللُغوي من عدّة جوانب منها على سبيل المثال عدم التّوسع في الجملة ، و هذا عكس ما كان موجودا عند المُهلهل ، إذ أنّ الجملة عنده تمتاز بالتوسُّع و لو أننّا لم نُعطِها حقّها من التحليل و الدّراسة ، من جانب آخر وجدنا أنفسنا أثناء قراءة شعر الخنساء مجبرين للتّطرّق إلى نوعية الجملة من حيث كونها فعلية أو اسمية، فحضورهما من حيث الكثافة و المقام و سياق التعبير و الإنجاز يعكس بالتّأكيد ممارسة فريدة، تستحق الوقوف.

و من جهة أخرى كان لمخالفة النسق المعياري لنظام الجملة النّحوي أثر هو الآخر في إبراز ما يُمكن اعتباره سمة أسلوبية و ذلك من حيث : التقديم و التّأخير، و الذكر و

الحذف ، أما الجانب التّداولي فهو يطال الجملة في علاقتها بالمتلقي من التواصل و التّخاطب باستعمال الخبر و الانشاء أو الشّرط.

على هذا الأساس نعمد إلى مقاربة البنية التركيبية، في شعر الخنساء وفق ما ذكرنا آنفاً، مختارين عيّنات من شعرها تتفاوت من حيث الكم و النوع، حسب الظاهرة المقصودة بالدراسة.

كنا قد أشرنا إلى أنَّ الجملة انطلاقا من معيار التركيب تنقسم إلى : الجملة الاسمية ، و الجملة الفعلية، و الجملة الشرطية، و نركز في هذا المبحث على الإجراءات و التغيُّرات السابقة الذّكر التي طالت هذه الجمل.

القصيدة الأولى و عدد أبياتها: 20 بيتاً

1 – ياعين جودي بالدمـــــــــوع عِ المستهـــلاَّت الســـوافـــح[1]

القصيدة الثانية و عدد أبياتها :36 بيتاً

2 – قذىً بعينك أم بالعين عوَّار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الـــدَّار[2]

القصيدة الثالثة و عدد أبياتها :24 بيتاً

3 – أعيني هلاّ تبكيان على صخرٍ بدمعٍ حثيثٍ لا بكيء و لا نزر[3]

القصيدة الرابعة و عدد أبياتها :24 بيتاً

) الخنساء : الديوان ، مرجع سابق ، ص[1]30(

) نفسه : ص[2]38(

) نفسه : ص[3]41(

4 – يا عين فيضي بدمعٍ منكِ مغزار و ابكي لصخر بدمعٍ منك مِدرار[1]

القصيدة الخامسة: و عدد أبياتها 26 بيتاً

5 – يا عيـــن جـــودي بالدُّمـوع الغـزار و ابكي على أروع حامي الذِّمار[2]

القصيدة السَّادسة : 31 بيتاً

6 – ألا ما لعـــينـــك أم مـا لهـا لقــد أخـــضلَ الدَّمـــــعُ سربالها[3]

القصيدة السَّابعة: 21 بيتاً

7 – بكت عيني و عاودها قذاها بعُوَّار فما تقضي كـــراها[4]

القصيدة الثامنة: 25 بيتاً

8 – أبنت صخرٍ تلكما الباكية لا باكي اللَّيلة إلاَّ هيـــــه[5]

نوَدُّ أن نُشير من البداية أن ديوان الخنساء يقع في حوالي 861 بيتاً توزعت عبر كامل المضامين والمواضيع الفرعية لغرض الرثاء العام، و قدْ ألفينا أن المدونة غنية بعدّة ظواهر تركيبية تستحق الوقوف عندها و فك شفرتها و تبريرها من حيث الأسلوب الذي وردت عليه و ما عكسته على الجانب الدلالي و لعلَّ أوّل هذه الظّواهر:

1 – التَّـــقديـم والتّـــأخير:

) نفسه : ص 46[1](

) نفسه : ص 51[2](

)نفسه : ص83[3](

) نفسه : ص 96[4](

) نفسه : ص 100[5](

1 -1 تقديم الجار والمجرور:

أشرنا سابقاً في مستهلِّ حديثنا عن الجار والمجرور ضمن مبحث التّقديم والتّأخير بأنّه لا يكتفي بأن يحتل مكانة المفعولية؛ فهو يأتي تارة خبر، وتارة أخرى حالاً، ونعتاً...إلخ، وعليه فإن الحديث عن تقدمه يكون في عملية الإسناد؛ وذلك حين يغدو مسنداً ضمن الوظائف النحوية التي ينهض بها. ونشير من جهة أخرى إلى أنَّنا رصدناه ضمن القصائد الثمان التي اخترناها منذ بداية الدراسة في هذا الفصل.

يتقدم الجار والمجرور وهو مفعول به عن الفاعل في قول الخنساء[1]:

وابكي لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصَّفـائح

رمساً لدى جدث تذيع بتربه هوج النـوافح

يبدو أنَّ الشاعرة تستعجل بذكر الهلاك والتبديد والنهاية لصخر؛ لأن الفعل (تذيع) يحمل دلالة النسف والتبديد والذهاب بالشيء؛ أي إهلاكه وإنهاؤه، فأوردته مباشرة بعد الفعل، ولفظ (بالترب) في تقديمه دلالة نفسية توحي بالنزول بعد الشموخ، والضعف والشتات بعد القوة وربط الجأش والالتحام، وهذا ما يكرسه التركيب (هوج الرياح).

وتقدم تارة أخرى الجار والمجرور، حين يكون خبرا لاعتبارات دلالية وذلك في قولها[2]:

قذىً بعينك أم بالعين عوَّار أم ذرفت من أهلها إذ خلت الدار

فهي تركز على العين وكأنها في مقام التعجب و الاستغراب؛ لأنها جرَّدت من نفسها مخاطَبْ تسأله عن سبب ما أصابها بعينها؛ هل ما تراه في عينها من أثر هو نتيجة قذاة

) نفسه : ص[1]30(

) نفسه : ص[2]38(

عابرة ؟ أم العين أصابها ضرر فأصبحت عوراء ؟ أم أن الأهل عندما أخلوا الدار برحيلهم ، أحزنها و أذرف دموعها ؟ .

و تقول في موطنٍ آخر[1]:

تبكي خنَّاس فما تنفكُّ ما عمرت لها عليه رنين و هي مفتار

لا بدَّ من ميتةٍ في صرفها عبر و الدَّهر في صرفه حول و أطوار

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم نعم العبد للدَّاعين نصَّار

لقد أرادت أن تخصَّ نفسها بالبكاء و لذلك قدَّمت قولها: (لها)، و عندما عمدت إلى توضيح الحكمة من الموت قدَّمت قولها: (في صرفها) فنبرت على هذا التعبير لتلفت القارئ إلى (العِبَر) و هي قضية ظلت تقلق الشاعر إزاء حادثة الدهر، ثمّ تبقى دائماً تؤكد على مكانة صخر؛ فهي لا تريد من قومها أن ينسوا هذا الرجل فتشير بذلك في قولها : (فيكم) و هو سياق التشويق و التذكر فلا ينبغي أن ينسى و يمَّحي من الذاكرة لأنَّه كان سيِّداً و نصيراً فتراها إذّاك تقدِّم العبارة: (للدَّاعين)، و لكنَّها تقصد نصار (أي صخر)؛ لأنَّ التقديم في هذا الموطن « يفيد التشويق إلى المتأخِّر إذا كان المتقدِّم مشعرا بالغرابة » [2]

و يأتي الجار في شكل خبر ضمن الجملة المنسوخة و هو كثير الورود في شعرها مثل قولها[3] :

يُعَاتِبُهَا فِي بَعْضِ مَا أَذْنَبَتْ لَهُ فَيَضْرِبُهَا حِينًا وَ لَيْسَ لَهَا ذَنْبُ

وَ قَدْ جَعَلَتْ فِي نَفْسِهَا أَنْ تَخَافُهُ وَ لَيْسَ لَهَا مِنْهُ سَلاَمٌ و لاَ حرْبُ

) نفسه : ص[1]39(

) عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار النَّهضة العربية ،بيروت – لبنان ، (د ط)،(د ت)، ص [2]136(

) الخنساء : الديوان، ص[3]24(

لقد كان للإيقاع سُلطة على النّظم ، فاختيار القافية بالنسبة للشّاعر يجعله يُعيد النّظر في طريقة تركيبه للكلام ، الأمر الذي يجعل ظاهرة التّقديم و التّأخير تحظى بحضورٍ قَويّ في الخطاب الشّعري ممّا جعل الدارسين يولونها أهمية بالغة.

و تذكر بكاءها على أخيها في موطن آخر فتقول[1] :

تَبْكِي خُنَّاسٌ فَمَا تَنْفَكُّ ما عَمَرَتْ لَهَا عَلَيْهِ رنينٌ و هِيَ مِفْتارُ

قدّمت الجار و المجرور **لَهَا** و هو هنا خبر للمبتدأ رنين و هذا التركيب يستمد مشروعيته الدّلالية من حرف الجر **اللاّم** الذي يحمل معنى الملكية ، فالرّنين هو الصّوت الحزين ، و هي هنا تشير بأنّه أصبح صفةً ملازمة لها ، فجاء الجار و المجرور **لها** ليبين ثبوت هذه الصفة عندها و امتلاكها إياها.

ثم تواصل في نفس القصيدة بأسلوب حكمي فتقول[2]:

لاَ بُدَّ مِنْ ميتَةٍ فِي صِرفِها عِبَرٌ والدَّهْرُ فِي صَرْفِهِ حولٌ و أَطْوارُ

قدّمت : **فِي صِرفِها** على المسند إليه **عِبَرُ** لتبيّن مدى حقيقة الموت.

و هي حين تذكر أخاها في سياق التأبين و الإشادة بخصاله تعمد إلى هذا الخرق التركيبي لبناء الجملة فتقول :

صلْبُ النّحِيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعُوا وَ فِي الْحُرُوبِ جرِيءُ الصَّدْرِ مِهْصَارُ

يَا صَخْرُ وَرّادَ مَاءٍ قَدْ تَنَاذَرَهُ أَهْلُ الْمَـــوَارِدِ مَـــا فِـــي وِرْدِهِ عَـــارُ

) نفسه : ص[1]39(

) نفسه : ص[2]39(

تقدّم في عجز البيتين المسند الذي تجلّى في شكل شبه جملة جار و مجرور ليبيّن للمتلقّي قيمة و عظمة الخصال التي يتمتّعُ بها صخر، فأشارت إلى أنّ جرأته ليست جرأة عادية ، وإنما جرأة تكلف الإنسان نفسه ، أي جرأة في اصعب المواقف و أحلكها و هو موقف الحرب و الختال أين يكون الجود بالنّفْسِ صعْبٌ إلاّ على مَنْ هو في مقام صخر

نشير أخيراً إلى أنّ الجار و المجرور خضع لعملية التقديم في : 82 موضعا (أي 82 بيت بالتقريب) من القصائد المختارة و هو ما يشكل : 39.23% ، و من جانب آخر أنّ التّقديم و التّأخير لم يطل بقية عناصر الجملة إلاّ بنسبة لا تشكّل أيّ ملمحٍ أسلوبي يمكن أن نُشيرَ إليها في النّماذج الآتية :

2 – 1 تقديم المفعول به :

إنَّ حضور المفعول به في القصائد كان غير صريح ، في أغلب المواضع، فلم يتجلَّى في شكل اسمٍ صريح إلاّ في بعض الأبيات مثل قوله[1]:

لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة حين يُخلي بيتَهُ الجارُ

و قولها[2] :

و لا أسالمُ قوماً كنت حربهم حتَّى تعودَ بياضاً جؤنةُ القار

فقدَّمت في البيت الأول المفعول به (بيته) على الفاعل (الجارُ) و هذا الإجراء تحكمت فيه الرغبة في الحفاظ على الانسجام الإيقاعي الذي يمارسه اللفظ (جار) و هذا التأخير أساسه نية التقديم، و بالتالي المقصود إليه هنا من وراء هذا التقديم هو الجار، و تأتي كلمة

) نفسه : ص[1]40(

) نفسه : ص[2]47(

بيته مفعولاً به مقدَّماً، بمثابة بؤرة لنسق البيت ككل؛ يتوسط حرمة الجارة في الشطر الأول و التي تكتمل مع حرمة الجار زوج الجارة في الشطر الثاني.

و تبقى دائما البنية الإيقاعية تفرض سلطة ثقيلة على المبدع، و خاصَّة في ظل قوانين عمود الشعر، و نحن نعلم جيَّدا أنَّ شعر الخنساء يُعتبر من النصوص التي تشكل الأنموذج عند النُّقَّاد القدامى، و هذا ما يفسِّر تقدم المفعول به (بياضاً) عن الفاعل (جؤنة) في البيت الثاني .

ويتجلى التقديم أيضاً في البيت[1] :

ويلاي ما أرحمُ ويلاً ليه إذ رفع الصَّوتَ النَّدى النَّاعيه

إذ أخَّرت الفاعل (الناعيه) و قدَّمت المفعول (الصوت) و السبب في ذلك يعود دائما إلى دواعي استقامة الوزن ، ولكنَّه أضفى على التركيب جانباً دلالياً ذا مسحة جمالية ، و هي أن خبر النعي و الذي تمثَّلَ في الصوت وقعت عليه عملية الاختيار فجاءت كلمة (الصوت) كوحدة استبدالية مارست وظيفة المفعولية، و قُدِّمت لأنها هي المخصوص بها في البيت من حيث التعبير، و لذلك جاءت متموقعة في سياق التعجيل بالإساءة المتمثلة في النعي.

و قولها[2] :

أسقى بلاداً ضُمِّنت قبره صوبُ مرابيعِ الغيوث السَّوار

و الغرض منه الدعاء بالسُّقيا للأرض التي شرُفت بكونها حِضنا لقبره.

) نفسه : ص[1]100(

) نفسه : ص[2]52(

أما عملية التقديم الواجبة ، فهي الأخرى فرضها النِّظام النحوي و قد طالت العديد من أبيات القصائد، و منها[1] :

أقول لمّا جاءني هلكه و صرَّح الناس بنجوى السِّرار

و لتبكه الخيل إذا غودِرتْ بساحة الموت غداة العشار

و تقول[2] :

أبـت عيني و عاودهـا قذاهـا بعوارٍ فما تقضي كراها

علَى صَخْرٍ وَ أَيُّ فَتًى كَصَخْرٍ إِذَا مَا النَّابُ لَمْ تَرْأَمْ طِلاَهَا

فالمفعول به هنا تقدَّم على عامله « فيجب تقديمه على الفاعل، إذا اتصل الفاعل بضميرٍ يعود على المفعول به»[3] و لا يعكس تجلياً أسلوبيا.

3 – 1 تقديم الخبر :

الخبر هو المسند في الجملة الاسمية ، و هو عمدة من أعمدتها ؛ إذ بدونه يختل المعنى و يصبح التركيب عديم الفائدة و الخبر في الأصل أن يتأخر عن عامله المبتدأ، و لكن « قد يتقدَّم الخبر على المبتدأ : جوازاً أو وجوباً»[4]

) نفسه : ص[1]51(

) نفسه : ص[2]96(

) محمد الأنطاكي: مرجع سابق، ج2، ص[3]105(

) ابن هشام الأنصاري : مرجع سابق، ص[4]162(

الخبر كما رأينا تجلى نحويا في شكل شبه الجملة ، و خاصة الجار و المجرور بنسبة كبيرة جدًّ من القصائد ، و قليل منه ما جاء في هيئة (ظرف) ، و الملفت للانتباه أنه ورد أيضاً متقدِّماً في كثيرٍ من الأبيات ممَّا جعله يؤسّس لدلالاتٍ تابعة لسياق هذا التقديم.

تقول الخنساء[1]:

قل للذي أضحى بـه شامتـاً إنَّك و المَوتُ معاً في شعار

وقولها[2] :

لقد كان في كلِّ الأمور مهذّباً جليلَ الأيادي لا يُنهنه بالزَّجر

حلفت برب صهبٍ مهملاتٍ إلى البيت المحرَّم منتهاها

2- الأنساق التّداولية

1 – 2 النِّـــــــداء:

كيف يخرج النِّداء من البعد التداولي البراغماتي ، إلى البعد الجمالي الشعري؟، هذا السّؤال في جوهره يعمل على إثارة مفاهيم عدّة كالانزياح ، و الوظيفة الجمالية و غيرها من القضايا التي يَسعى التَّحليل الأسلوبي لتفسيرها، فالملفوظ الشّعري يحاول أن يصنع التمويه و يُثير القلق في ذهن القارئ بانسلاخ المعنى المثار عن المرجع الذي ألفه هذا القارئ ، و عليه فإنّ نسق النّداء في شعر الخنساء يصنع مرجعيته في فضاء الخطاب الذي وُجد فيه انطلاقاً من المضمون العام الذي يكتنفه ، و إذا كان الرّثاء عويلاً و حزناً ز بكاءً مرًا فإنّه لأمرٌ طبيعيّ أن يَكثر في هذا الشعر الحديث عن العين و الدّموع و غزارتها و حرقة العين

---

[1]) الخنساء : الديوان، ص52(

[2]) نفسه: ص42، ص96(

و اباءها الغمض و النّوم[1]، و الجملة الشعرية التي يحتويها النداء تستمد جماليتها من طبيع المنادي الذي يؤسس للجانب التنافري ، و الشعر من جهة أخرى لا يمنح المعنى من مبدأ المطابقة ، بل من مبدأ الإيحاء، و المعنى الإيحائي لا تنتهي وظيفته في حدود المنطق فتكون الدّلالة حينها دلالةً جاهزة عقلانية ، و إنّما تبدأ مَهمَّته باستثارته للجانب العاطفي للمتلقي و صناعة لحظات و مواقف الدّهشة ، لعلّ هذا أو جزءا منه يعكسه أسلوب النداء في شعر الخنساء.

تمّة ملاحظات تثير الانتباه ضمن الخطاب الشّعري للخنساء ، و هي أنّ جل أساليب النّداء جاءت في المطالع ، و أنّ هذا الأسلوب جاء ليخاطب العين ، ربّما قد تكون هذه الممارسة الشعرية تقليدا فنّيا سار عليه الكثير من الشعراء لبناء القصيدة العربية القديمة ، إلاّ أنّ الغريب هو الكم الهائل الذي تواتر فيه ، فالشّاعرة لا تنفك تُخاطب عينها في معرض حزنها عن أخيها صخر ، فتقول[2] :

ياعَينِ جودي بِالدُموعِ السُجول وَابكي عَلى صَخرٍ بِدَمعٍ هَمول

فالعين أضحت أيقونة في مطالع الخنساء ، و النّداء هنا موجه للذّات ؛ إذ عدلت عن المنادى الحقيقي الذي يتمثل في الكلّ و هو الذّات العاقلة إلى الجزء ، ثمّ لماذا جلّ الجمل النّدائية استثمرت العين كمنادى؟.

ليست اللغة وحدها من يصنع القصيدة ، فالشّاعر منْتِج ، و هو في حدّ ذاته بناء متشابك المكونات ، كائن ديناميكي يستلهم في التعبير عن مواقفه و أفكاره من أنساق

---

[1]) يحي الجبّوري : الشّعر الجاهلي ، خصائصه و فنونه، مؤسسة الرّسالة، بيروت–لبنان، 1986، ط5، ص 334(

[2]) الخنساء : الديوان، ص 79(

مختلفة ، و قد تكون هذه الأنساق مخزونة في عمق وجدانه و شعوره ، فمستحيلٌ أن ينشئ من غير مثال ، و عليه فهو يقارب الأشياء انطلاقا من كفاءة جاهزة و خاصّة

و لعلّ النسق الثقافي الذي يتشارك فيه الشّاعر مع أفراد مجتمعه يعتبر أهم المنابع التي ينهل منها لبناء منجزاته التّعبيرية . فالعين كمخاطب و منادى عند الخنساء يتحكم فيه السياق و الذي يتمثل – كما أشرنا في بداية كلامنا عن الأنساق الموضوعاتية – في موضوع الشاعر ، و هو مادّة جاهزة ، لأنّ القصيدة في بنائها الشعري ليست هي الموضوع كمرجع و إنّما الأداء التّعبيري و أسلوب الكاتب في اختياراته و طريقة تأليفه للكلام حول الموضوع الحافز هي الشعر في حدّ ذاته. والعلاقة بين اختيارات الشّاعر التعبيرية والموضوع الذي يُعتبر مادّة خام علاقة انعكاسية، فكلاهما يبرّر وجود الآخر، وعليه فنسق البكاء والنّدب هو الذي منح مشروعية اختيار العين كمنادى في قولها:

يا عين، و هو أسلوب كما اشرنا كثير في شعرها ، و هذه بعض النماذج :

يـــا عَيـــنِ جـــودي بِالدُمـــــوعِ المُســـتَهِـــلّاتِ السَواجِـــــــم

أَعَـــينِيَ فيضـــي وَلا تَبـــخُلـــي فَإِنَّـــكِ لِلدَمـــعِ لَـــم تَبذُلـــــي

أَيـــا عَيـــنَيَّ وَيحَكُمـــا اِستَهِـــلّا بِدَمـــعٍ غَيـــرِ مَنـــزورٍ وَعُـــلّا

يا عَينِ جودي بِدَمعٍ مِنكِ تَهمالِ وَعَبـــرَةٍ بِنَحيـــبٍ بَعـــدَ إِعـــوالِ

يا عَينِ جودي بِدَمعٍ مِنكِ مُهراقِ إِذا هَدى الناسُ أَو هَمّوا بِإِطـــراقِ

أَلا يـــا عَينِ وَيحَـــكِ أَسعِدينـــــي لِرَيبِ الدَهرِ وَالزَمَنِ العَضـــــوضِ

يـــا عَيـــنِ إِبكـــي فـــارِســـاً حَسَنَ الطِـــعـــانِ عَلـــى الفـــرَس

أَعَينَيَّ جودا بِالدُموعِ عَلى صَخرِ عَلى البَطَلِ الـمِقدامِ وَالسَيِّدِ الغَمرِ

يا عَينِ جودي بِدَمعٍ مِنكِ مِدرارِ جُهدَ العَويلِ كَماءِ الجَدوَلِ الجاري
يا عَينِ جودي بِالدُموعِ الغِزارِ وَابكي عَلى أَروَعَ حامي الذِمارِ
يا عَينِ جودي بِدَمعٍ غَيرِ مَنزورِ مِثلِ الجُمانِ عَلى الخَدَّينِ مَحدورِ
عَينَيَّ جودا بِدَمعٍ غَيرِ مَنزورِ وَأَعوِلا إِنَّ صَخراً خَيرُ مَقبورِ
يا عَينِ جودي بِالدُموعِ عَلى الفَتى القَرمِ الأَغَرِّ
عَينَيَّ هَلّا تَبكِيانِ عَلى صَخرِ بِدَمعٍ حَثيثٍ لا بَكيءٍ وَلا نَزرِ
أَلا يا عَينِ فَانهَمِري بِغُدرِ وَفيضي فَيضَةً مِن غَيرِ نَزرِ
عَينَيَّ جودا بِدَمعٍ مِنكُما جودا جودا وَلا تَعِدا في اليَومِ مَوعودا
يا عَينُ فَابكي فَتىً مَحضاً ضَرائِبُهُ صَعباً مَراقِبُهُ سَهلاً إِذا ريدا
يا عَينِ جودي بِالدُموعِ فَقَد جَفَت عَنكِ المَراوِد

إلاّ أنّ المدونة لا تعدم أساليب و طرائق أخرى للنّداء، حقيقية تعكس بعض الممارسات التي يفرضها المبدع أو يستدعيها السّياق كقولها[1] :

أَلاَ يَا صَخرُ إِن أَبكَيتَ عَيني لَقَد أَضحَكتَني دَهراً طَويلا

تستحضر شخص أخيها صخر استحضاراً تاماً بأداة النّداء **يا** و هي أداة تستعمل لنداء القريب ، هذا القرب هو قرب وجداني ، ليستمرّ هذا الخطاب في مشهد محزن يعكس مدى

) نفسه : ص82[1](

صعوبة الموقف الذي ألمّ بها ، و لتُشير ضمنياً أنّها ستَردّ إليه إحسانه ، فلقد اضحكها و أسعدها طويلا ، و لا حول لها و لا قوّة إلاّ البُكاء و العويل فتقول[1] :

بَكَيْتُـــكَ فِي نِساءٍ مُــعْــوِلاتٍ وَ كُنتُ أَحَــقَّ مَنْ أَبْدَى العَــوِيلاَ

دَفَعْتُ بِكَ الجَلِيلَ وَ أَنْتَ حَيّ فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الخَطْــبَ الجَلِيــلاَ

إِذَا قَبُحَ البُكاءُ عَلِى قَتِيلٍ رَأَيْتُ بُكَاءَكَ الحَسَــنَ الْجَمِيــــلاَ

إنّ نِداء المَيّت في المَراثي أمرٌ مشهود و معروف كتقليدٍ فنّي ، و ذلك من باب الاستئناس و تخفيف شدة الحزن، و النّفس البشرية من شأنها أن تعشق الأشباح و الصّور حتّى إذَا ما غابت تلك الصور لغير رجعة جنّ جنونها و انكفأت على ذاتها لتبني خطابات و حوارات افتراضية و وهمية بينها و بين من كانت تحب و تأنس به و هذا ما يبدو في نداءات الخنساء لأخيها صخر :

ياصَخرُ مَن لِحَوادِثِ الدَهرِ أَم مَن يُسَهِّلُ راكِبَ الوَعرِ

فهي تُدرك جيدا أنّ الذي كان سندا لها رحل و لن يؤوب أبداً ، فتعمد إلى ندائه ، نداء كلّهُ حسرة و أسى ، نداءٌ غير خفي ، عالٍ يمتدّ عبر حرف النّداء **يا** ، و لو تأمّلنا الإطار العام لأسلوب النّداء ، ألفينا عبارة النّداء **يا صخر** توطئة لما سيأتي بعدها ، و هو أسلوب الاستفهام : مَنْ لَحَوَادِثِ الدَّهْرِ...أمْ مَنْ يُسَهِّلُ رَاكِب الْوَعرِ، فتركيب الاستفهام كاتساعٍ للجملة يبني الوظيفة الدّلالية للنّداء في مستهلِّ البيت، و واضحٌ و جليٌّ أن السياق العام إظْهار الضعف ، و الاستنجاد بصخر...و هذا هو دأبُها في كل نداءٍ يكون فيه المنادى هو صخر و لنتأمل النماذج الآتية[2] :

) نفسه : ص[1]82(

) نفسه : ص[2]50(

يا صَخرُ مَن لِطِرادِ الخَيلِ إِذ وُزِعَت وَلِلمَطايا إِذا يُشدَدنَ بِالكورِ

يا صَخرُ كُنتَ لَنا عَيشاً نَعيشُ بِهِ لَو أَمهَلَتكَ مُلِمّاتُ المَقاديرِ

يا فارِسَ الخَيلِ إِن شَدّوا فَلَم يَهِنوا وَفارِسَ القَومِ إِن هَمّوا بِتَقصيرِ

لقد رأينا سابقاً بأنّ الشّاعر حين يمدح الفقيد يتذَكّر فيه كلّ كريمة و حسنة ، فهو لم يفتقد الصورة ، بل القيمة ، و لنا أن نتأمل الأبيات ثمّ ننظر في علاقة النّداء ببقية الرّوافد التركيبية و الدلالية و التصويرية فهل نعود بغير حفنة من الحسرة و التأسف على صخر.

يمد الشعراء في كثير من السياقات إلى نداء المعنويات ، و الخنساء في بعض شعرها تنادي اللهف الذي هو الحزن و الأسى يقول صاحب اللّسان(1) :

" لهف : اللهف واللهف : الأسى والحزن والغيظ ، وقيل : الأسى على شيء يفوتك بعدما تشرف عليه ؛ وأما قوله أنشده الأخفش وابن الأعرابي وغيرهما :

فَلَسْتُ بِمُدْرِكٍ مَا فَاتَ مِنِّي بِلَهَفٍ وَلَا بِلَيْتَ وَلاَ لَوْ اَنِّي

فإنما أراد بأن أقول والهفا فحذف الألف . الجوهري : لهف ، بالكسر ، يلهف لهفا أي حزن وتحسر ، وكذلك التلهف على الشيء . وقولهم : يا لهف فلان كلمة يتحسر بها على ما فات ؛ ورجل لهف ولهيف ؛ قال ساعدة بن جؤية :

صَبَّ اللَّهِيفُ لَهَا السّبُوب بِطَغْيَة تُنْبِي العِقَاب كَمَا يَلِطُ المُجْنِب "

فالنّداء في قولها(2) :

) لسان العرب : مادّة لهف.[1](

) نفسه : ص[2]94(

يا لَهفَ نَفسي عَلى صَخرٍ وَقَد فَزِعَت خَيلٌ لِخَيلٍ وَأَقرانٌ لِأَقرانِ

هو استغاثة بصخر حينما تشتدّ الأمور و تلتقي الخيل بالخيل و الأبطال مع الأبطال، و نفس الأمر في قولها[1] :

يا لَهفَ نَفسي عَلى صَخرٍ وَقَد لَهِفَت نَفسي إِذا اِلتَفَّ أَبطالٌ بِأَبطالِ

و قولها[2] :

يا لَهفَ نَفسي عَلى صَخرٍ وَقَد لَهِفَت وَهَل يَرُدَّنَّ خَبلَ القَلبِ تَلهيفي

و قولها[3]

يا لَهفَ نَفسي عَلى صَخرٍ إِذا رُكِبَت خَيلٌ لِخَيلٍ كَأَمثالِ اليَعافيرِ

فالخنساء في العديد من الأساليب تميل إلى تكرار الصيغ.

2 - 2 الاستفهـام

نسق الاستفهام عندها يكاد هو الآخر يتراوح فقط بين الذّات و الموضوع، تقول[4] :

مَا بالُ عَيْنِكِ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَراعَهَا حُزْنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ

تستهل هذا البيت و هو مطلعٌ للقصيدة التي ورد فيها الاستفهام مستعملة الأداة **ما** ، و هي حرفٌ له استعمالات منها : شرح الاسم أو ماهية المُسمّى، كما يُسأل بها عن الجنس، أي جنس الشّيء، و هي هنا جاءت للتعجُّب ، وكالعادة جرّدت من ذاتها مخاطبا لتسائله

) نفسه : ص78[1](

) نفسه : ص69[2](

) نفسه : ص50[3](

) نفسه : ص25[4](

عن حاله و ما السّؤال في حقيقة الأمر موجّه إلاّ إليها ، فتستنكر إذاً انهمال الدّموع و جريانها ، ثم تتواصل الأسئلة في عجز البت:

أَراعَهَا حُزْنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ

و لسان حالها : ما شأن دموع عينك سربة و منهملة ، أَلِحُزنٍ حلّ بها أم عاودها تذكّر و اشتياق غريمٍ.

إلاّ أنّ البيْت الثّاني من القصيدة يتواشج مع البيت السابق ليُكمل نسق الاستفهام فيبنيان ثيمة البكاء و الحزن[1] :

أَمْ ذِكْرُ صَخْرٍ بُعَيْدَ النَّوْمِ هَيَّجَهَا فَالدَّمْعُ مِنْهَا عَلَيْهِ الدَّهْرُ يَنْسَكِبُ

و المطالع في ديوان الخنساء مطالعٌ بكائية في الأغلب، فالاستفهام في البيتين رغم اختلاف الأدوات لم يخرج عن معنى التعجّب و الاستنكار.

الرّثاء كمعنى شعريّ عام ، هو رؤيا كونية لا تتوقف عنْد حدودٍ ضيقة ، خاصّةً في القصيدة الجاهلية ، فالشّاعر يندمج – ضمن قصيدة الرّثاء – في فلسفة وجودية تكاد تكون روحية و لنتأمل هذا المسلك اللّطيف في قولها[2] :

سقياً لِقَبْرِك مِنْ قَبْرٍ وَلاَ بَرِحَتْ جَوْدُ الرَّواعِدِ تَسْقِيهِ و تَحْتلبُ

تدعو بالسّقيا لقبر صخر ، و هو أسلوب شائع في الشعر العربي إلى مرحلة متأخّرة ، ثم تلتفت باستفهام طريفٍ في طريقة بنائه، مفاده التعجّب فتقول[3]:

) نفسه : ص[1]25(

) نفسه : ص[2]25(

) نفسه : ص[3]25(

مَاذَا تَضَمَّنَ مِنْ جُودٍ وَ مِنْ كَرَمٍ وَ مِنْ خَلاَئِقَ مَا فِهِنَّ مُقْتَضَبُ

و هل جزاء الاحسان إلا الاحسان ، فحتّى المزون و الرّعود تسخو عليك و تتكرم عليك و أنت في اللّحد، وهذا من باب الوفاء و ردّ الجميل.

ثمّ يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى تفسرها بعض القرائن اللّغوية و السياقية، فيأتي للنّفي كقولها[1] :

مَنْ لِضَيْفٍ يَحُلُّ بِالْحَيِّ عَانٍ بَعْدَ صَخْرٍ إِذَا دَعَاهُ صُيَاحَا

فهي تقرّ بأنَّ الضيف فقد منزلاً كريماً بعد موت صخر ، و ليس هناك من يقوم مقامه في قرى الضّيف و إكرامه ، و لا تزال تراه في أمثل صورة ، و كأنّه نموذج ليس له مثيل ، فتأتي بتراكيب استفهامية حملت كلها دلالة النّفي ؛ أي نفي الخصال التي يتمتع به عن غيره و هو ما يبدو في قولها[2] :

فمَنْ يَضْمَنُ الْمعْرُوفَ فِي صُلْبِ مَالِهِ ضَمَانَكَ أَوْ يَقْرِي الضُّيُوفَ كَمَا تَقْرِي

و قولها[3] :

يا صَخرُ مَن لِطِرادِ الخَيلِ إِذ وُزِعَت وَلِلمَطايا إِذا يُشدَدنَ بِالكورِ

وَلِليَتامى وَلِلأَضيافِ إِن طَرَقوا أَبياتَنا لَفَعالٍ مِنكَ مَخبورِ

وَمَن لِكُربَةِ عانٍ في الوِثاقِ وَمَن يُعطي الجَزيلَ عَلى عُسرٍ وَمَيسورِ

وَمَن لِطَعنَةِ حِلسٍ أَو لِهاتِفَةٍ يَومَ الصُياحِ بِفُرسانٍ مَغاويرِ

) نفسه : ص[1]33(

) نفسه : ص[2]42(

) نفسه : ص[3]50(

لقد رادت أن تخصّه بهذه المكارم؛ مكرمة السّخاء و إكرام الضّيف و الذود عن الحمى و تفريج الكرب عن كلّ عانٍ، فعمدت إلى توظيف النّفي في ثوب الاستفهام.

و نسق الاستفهام عند الخنساء وظيفي إلى أبعد حدّ ، و ذلك حين تدعو على الذين حملوا صخر ليواروه التّراب ، و كأنّ لسان حالها : هل يعلم الذين يمشون به إلى القبر ماذا يحملون؟ فسياق الاستفهام هنا هو التعظيم، فتقول[1] :

ألاَ ثَكِلَتْ أُمُ الذين مَشَوْا بِهِ إِلَى القَبْرِ ماذَا يَحْمِلُونَ إِلَى القَبْرِ

ثمّ تتساءل مرّةً أخرى بأسلوب ملؤه التعجب و الاستنكار و التّعظيم في آن واحد[2] :

وَ مَـا يُوَارِي القبْـــرُ تَـحـــتَ تُرَابِــهِ مِنَ الْخَيْرِ، يا بؤْسَ الحَوَادِثِ وَ الدَّهْرِ

وَ مِ الْحَزْمِ فِي العَزَاءِ وَ الجُودِ و النَّدى غَداةَ يُرَى حِلْفَ اليَسَـــارَةِ و العُسْــرِ

3 – 2 الأمر : الذي يشكل ممارسة متميّزة في ديوان الشاعرة ، و ذلك أنَّ الحظّ الأوفر كان له ، فجاء مستحوذاً على نسبة كبيرة من الإنشاء، و هو لا يستقل بفضاء البيت كاملاً ، فنراه يتكئ على النِّداء في مثل قولها[3] :

يـــا عيــن جـــودي بـــالدُّمـــــو ع المُستهـــلات السّـوَافـح

و ابـــكـــي لصخـــرٍ إذ ثـــوى بين الضريحة و الصفائح

) نفسه : ص[1]42(

) نفسه : ص[2]42(

) نفسه : ص[3]30(

و قولها[1] :

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مغزار و ابكي بدمعٍ منكِ مِدرار

، و نشير إلى أنَّ النحويين « قعَّدوا أسلوب الأمر في صيغة فعل الأمر وحده و نظروا إليه من جهة أحوال بنائه و ارتباط الضمائر و الحروف بتلك الأحوال .. و وسّع البلاغيون دائرة أسلوب الأمر فربطوه بصيغ الطلب التي تدلُّ على الطلب »[2]

"وإذا كان الأمر الحقيقي يُلقى على وجه الاستعلاء فإن الأمر المجازي لا يشترط منزلة الاستعلاء بين المتكلم والمخاطب أو بين الآمر والمأمور... فقد يكون الآمر أدنى منزلة ويستعمل صيغة الأَمر... ولهذا قيل: إنه ليس على الوجه الحقيقي للأمر وقد أوضح ذلك السكاكي في (مفتاح العلوم) ومن جاء بعده.

وبذلك اتسعت دائرة المعاني التي يدور عليها الأمر المجازي؛ وضمّت الآمر والمأمور (المتكلم والمخاطب) ومضمون الأمر الذي لا يُسْأل المأمور عن تنفيذه... فقد انحرفت الدلالة عن صورة التحديد والتعيين.

وحين عظمت دلالته ثراءً فإن أساليبه كانت كثيرة التنوع في الإيحاء مما يدل على جمالية طرائق الأمر بأشكال لافتة للنظر. فالمرء لا يتعامل مع الصورة اللغوية بمعزل عن السياق واستحضار معانيه، وهو المجاز في عرف القدماء، ويدخل فيه غير المباشر ذو الإيحاء البعيد"[3]

---

[1]) نفسه : ص46(

[2]) حسين جمعة : جمالية الإنشاء و الخبر ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق – سوريا 2005، ص104(

[3]) نفسه : ص 108.(

فالنِّداء الذي توظفه الخنساء في هذه الأبيات ، ليس موجهاً للعاقل بل لغير العاقل ؛ إذ جرَّدت من عينها مخاطَبا تناديه ، و هذا أمر يستدعي الوقوف هو الآخر ، فالشَّاعرة فارقت نَسق القصيدة الجاهلية لأنَّ الأبيات مصرَّعة ، إلا البيت الأول مما يوحي بأنها مطالع لقصائدها فالأمر لم يُوجَّه إلى الخليلين أو إلى الرفيق الذي يمكن أن نمثِّل له ببيت امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بين الدخول فحومل

فالمنادى هو ذات الشاعرة ، و هو استعمال يوحي بانفصال هذه الذات ، انطلاقا من تجربة خاصَّة و فريدة.

إنَّ ما يمكن استكناهه في الأبيات السابقة ، أنَّ الشاعرة تؤسِّس لبنية الأمر بعدما تتخذ النِّداء كقاعدة للقول الشِّعري تنطلق منها آمرة العين بالبكاء المتجلي في فعل الأمر: (جودي ، ابكي) ، بيد أنَّ الأمر لا يتوقف في حدود الأمر كأسلوب بلاغي يمكن رصده في العديد من مواطن الشعر العربي ، فهذا أمرُ يسير ، لكنَّ أرضية السياق التي تتضمَّن هذا الأسلوب هي المثيرة للانتباه ، و يخلق عنصر الدهشة لدى المتلقي ، فالبكاء سلوكُ جُبِل عليه الإنسان أمام الحوادث المؤلمة التي تهزُّ وجدانه ، و هو تصرُّفٌ يتأتى للإنسان طواعية دون أَزِّهِ و تحفيزه ، و خاصَّةً عند نازلة الموت و فقدان القريب ، أما طلب استحضار الدُّموع لهو أمرُ غريب ، و الأغرب من ذلك أن يكون جوداً و سخاءً .

إنَّ هذا السَّخاء الذي يتمثل في طلب العين أن تجود و تتكرَّم بالدُّموع على الفقيد يشي في جوهر معناه أنَّ الفقيد ذو مكانة من نفس الشاعر، و من جهة أخرى يخلع ستاراً آخر على نفسية الشاعرة التي تعكس أنثويتها و ضَعفها، فإذا قلنا أنَّ الأمر الذي يتمنَّاه الميِّت المقتول لو أتيح له ذلك ، هو الأخذ بثأره، و هو متنفَّس لقبيلة القتيل و عشيرته ، و حينها

تخفُّ وطأة الحزن ، و هذا ما يفارق الأبيات السالفة الذِّكر في مضمونها ؛ فهي لم تتوعد و تهدد لأنها أنثى ، و أقصى جهدِها أن تستحث نفسها على البكاء؛ لأنه يُوائم طبيعتها كامرأة لا كرجل.

و فعل الأمر (ابكي) لا تقصره على نفسها ، بل تريد أن تجعل من كل شيءٍ تقع عليه عيناها أن يبكيَ صخراً ، فتطلب من الفقير أن يبكي معها لأنه هو الآخر فقد سنداً عظيماً له و تتجلى لنا صيغة الأمر في الفعل المضارع المقرون بلام الأمر في الأبيات الآتية[1] :

ليبكه مقترٌ أفنى حريبتـه نائبة؛دهرٌ و حالفه بؤس و إقتار

إنّ هذا الأمر جاء لغرض الالتماس و الالتماس مصدر؛ وفعله (التمس)، وهو شبيه بالدعاء والرجاء من جهة الفعل والحدوث؛ لكن البلاغيين قد خصّوه عادةً بأسلوب الأمر بين المتساوين في المنزلة والقدر على سبيل الاحترام والتلطف، كقولنا للذين يماثلوننا: (هاتوا الكتاب)[2]

و ليبكه أيضا كل رجل حلت بفنائه نائبة ؛ يبحث عن مجير له[3]:

و ليبكه كل أخي كربـة ضاقت عليه ساحة المستجار

و تطلب أيضاً من الخيل، التي ظلَّت تشهد له ببأسه و قوته في ساحات المعارك ، أن تبكي لموته فتقول[4]:

) الخنساء: الديوان، ص[1]41(

) حسين جمعة : المرجع السّابق ، ص [2]109(

) الخنساء : الديوان، ص[3]52(

) نفسه : ص[4]51(

و لتبكه الخيل إذا غودِرت ساحة الموت غداة العشار

إنَّ أسلوب الأمر الذي طال بنية البُكاء ، يدلُّ على أمورٍ يمكن تلخيصها :

- أنَّه يشكل مفارقة من حيث المنطق
- أنه يخلق سياقا خاصا به يتمثل في العدول عن دلالة البكاء من كونه حزناً إل كونه جوداً يبعث على الانتشاء و الشاهد قولها في موطنٍ آخر[1] :

إذا قَبُح البكاء على قتيلٍ رأيت بكاءَك الحسن الجميلا

- يحيل على مفارقة تتجلَّى في مغادرة الشائع في بناء المراثي، و هي أنّ مضامين و أساليب القصيدة الرثائية الجاهلية تتضمن في أغلب الأحيان التهديد و الوعيد ، و هو أسلوبٌ لا يمكن رصده إلاَّ في شعر الرجال أمثال مهلهل، و ابن عباد.

و نذكر مجموعة من الأبيات التي تجلى فيها أسلوب **الأمر** في سياق البكاء و هي[2] :

فابكي أخاكِ لأيتامٍ و أرملةٍ و ابكي أخاك إذا جاورتِ أجنابا

و ابكي أخاك لخيلٍ كالقطا عصباً فقدن لمّاَ ثوى سيباً و أنهابا

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكوب كلُؤلؤٍ جال في الأسماط مثقوب

أعين ألا فابكي لصخرٍ بدرَّةٍ إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرَّت

ألا يا عين فانهمري و قلَّت لمرزئة أصبت بها تولَّت

ألا يا عين ويحك أسعديني فقد عظمت مصيبته و جلت

) نفسه : ص[1]82(

) نفسه : الصفحات 22، 25، 27، 29، 33، 35، 37، 48، 49، 50، [2]51(

فيا عين بكِّي لامرىءٍ طار ذكره له تبكي عين الراكضات السَّوابـــــح

أعينـيَّ جودا و لا تجمـــــــدا ألا تبكيـــان لصخـــر النـــدى

ألا يا عين فانـهمري بغُـــــدرٍ و فيضي فيضة من غير نـــزر

عين فابكي لي على صخـرٍ إذا علت الشفرة أنبـــــاج الجـــزر

فابكوا على صخر في حرِّ الهواجر مرَّةً يسير إذا ما الدهر بالنَّاس أعسرا

يا عيـــن جـــــودي بالدَّمـــــو ع عـــلى الفتـــى القـــرم الأغـــرِّ

عينيَّ جودا بدمعٍ غير منـــــــزور و أعـــولا إنَّ صخراً خيـــرُ مـقبور

يا عين جـــودي بدمعٍ غيرِ منـــزور مثـل الجمـان على الخدَّين محدور

و ابكي فارس الخيل وافتـه منيتـــه ففـــي فـؤادي صدعٌ غيـــر مجبور

يا عين جودي بالدُّموع الغـــــزار و ابكي على أروعَ حامي الذمـــــار

فإن كثافة استعمال أسلوب الأمر ، الذي يتجلَّى في الأفعال (ابكي ، جودي ، انهمري ، ابكوا، أسعدينـي ، أعولا). يوحي بأن الأمر جاء في شعر الخنساء ، وفق استعمال و توظيف خاص بكل الأبيات التي يتمحور عليها موضوع الحزن و النَّدب.

3 – أسلوب التّوكيـــــــد

اللغة في الشعر تستشعر الحالة النفسية والموضوعية، ولا سيما حين تصوّر أبعادها كلها؛ لتغدو القصيدة الشعرية تجربة فنية مرئية أساسها الكلمات، وكذلك هي قطعة النثر الفني. ويبدو لي أن اللغة ذاتها في أساليب الخبر تأخذ رحلة مثيرة على متن الألفاظ. فهي

تعبّر عن صور نفسية وفكرية واجتماعية و... متعددة؛ لأن اللغة والعاطفة والفكرة ماهيات مُتداخلة، على ما يقال: إن اللغة وعاء للفكر.

فاللغة تحكي الحالة النفسية بمثل ما تعبر عن التجربة الذاتية والاجتماعية والموضوعية.

ولهذا فإن التلاحم العضوي بين اللغة والحالة النفسية يمثله جوهر الشكل البلاغي، أو الأسلوب اللغوي للتعبير... فيتلون بتلون الصور الدلالية التي يعبر عنها، ويتماوج بتماوج النفس وأحوالها المتنوعة...

فحين يرى المتكلم أن المخاطب شديد الإنكار لما يقوله فإن لغته ستختلف عنها فيما لو كان المخاطب مقراً بما لدى المتكلم... فالأسلوب البلاغي يأخذ على عاتقه جملة من الأهداف التي يسعى المتكلم إلى تعزيزها...

فالتجربة البلاغية تجربة لغوية جمالية . بهذا التصور . وهي تجسد طاقات نفسية وفكرية واجتماعية... كثيرة، وتبرز في الوقت نفسه قدرة المتكلم على الإقناع والإبداع...

من هنا يصبح بحث (مؤكدات الخبر) بحثاً بلاغياً جمالياً، وإن أخضعه اللغويون لقواعد تحدد طبيعة أنواع المؤكدات... فمعرفة طبيعة المؤكدات لا يعني أكثر من إدراك أساليب توكيد الجملة الخبرية في ضوء الأحوال اللغوية... ولكن الصورة الجمالية لهذه الأساليب تكمن في الدلالة التصويرية لما تتبناه هذه الأساليب، واختلافها عن غيرها... فاللغة الجمالية في مؤكدات الخبر تغدو خصيصة ذاتية لها تتعلق بالهدف والمقام... وتصبح اللفظة في حسن ملاءمتها لأخواتها وإصابة المراد منها جميلة وإلا عُدَّت مستقبحة، فهي أداة ربط وأداة معنوية في وقت واحد.

هذا ما حاول عبد القاهر الجرجاني أن يثبته منذ القديم في كتابه (دلائل الإعجاز) وهذا ما تتبناه أحدث النظريات الجمالية... ولعل ما يلفت النظر في مؤكدات الجملة الخبرية أن

الدلالة منفتحة على قصدية المتكلم ومراعاة المقام والحال... ولهذا نرى أن أي ضرب من ضروب أساليب التوكيد متمكّن في الجملة الخبرية يكشف عن جمالية خاصة، وربما تنوعت فيه أشكال الجمال...

وهنا نبرز من جديد ما نؤمن به من أن اللغة في الجملة الخبرية أو في الجملة الإنشائية ليست لغة محايدة، ولا منفتحة على عالم لا متناهٍ كما تذهب إليه نظرية النص المفتوح التي نادى بها المفكر الفرنسي (رولان بارت) ؛ في الوقت الذي يمكن لها أن تحقق ذلك. فالألفاظ في مؤكدات الجملة الخبرية تكتسب جماليتها من تنوعها ثم كثرتها في أسلوب ما أولاً ثم فيما تحمله من وظائف ثانياً، فأي متكلم محكوم بشروط ذاتية وموضوعية وفنية لاستخدام هذا المؤكد أو ذاك، مما يجعل اللغة في بنية كلامه غير إشارية ولا اعتباطية. ولعل دخول هذا اللفظ أو ذاك في سياق بلاغي ما يعبر عن مفهوم لغوي انزياحي ليحقق للمتكلم في معرض الاستبدال والتوزيع ما يصبو إليه.

فأساليب البلاغة تصبح في مؤكدات الخبر لغة أخرى انحرفت عن المعيار كما يقول (جان كوهن) في حديثه عن اللغة الشعرية. وقد وضّح هذا الأمر الذي نتجه إليه (ريفاتير) بتصوره لمفهوم الانزياح اللغوي الذي "يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر. أما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية بوجه خاص"[1]

) حسين جمعة : المرجع السّابق ، ص 85[1](

و مفهوم التَّوكيد يستمد دلالته من معناه المعجمي ، فهو مصدر من الثلاثي : **وكد** وَكَدْتُ العَقْدَ واليَمِينَ، أي أَوثَقتُهُ، و الهَمْزةُ في العَقْدِ أجوَد. و السُّيور التي يُشَدُّ بِهَا القَرَبُوس تُسَمَّى المَواكِيد، و لا تُسَمَّى التَّواكيد[1]

و هو في الأصل مصدر و يسمّى به التّابع المخصوص و يقال أكّد تأكيداً ووكّد توكيداً و هو بالواو أكثر، و هو على نوعين لفظي، و معنوي[2]

و هو في اللّغة يعني الإحكام و التّثبيت، و هو لفظ تابع لما قبله يقويه، و يزيل عنه ما قد يتوهمه المتلقي سامعاً كان أو قارئاً ، من احتمالاتٍ أو تردّد أو تشكيك في قبوله، فالكلام يؤكّد لإزالة الشّكّ أو الاحتمال، أو التّردّد عند المتلقّي[3]

قبل الوُلوج لهذا المبحث جديرٌ بنا أنْ نتساءل ماذا نبغي من معاينة أسلوب التّوكيد في شعر الخنساء، و ما هي السّمة الأسلوبية التي يعكسها التوكيد، و على أيِّ مستوىً نجدُ هذا الانعكاس؟ ، أنراه انعكاساً دلالياً، أم تركيبياً ، أم كليهما يتناغمان مع بعضهما البعض؟، ثمّ ما علاقتهما بالمادّة الشّعرية كاملة، أو لنقل مدا أضافا لتجربة الشّاعرة من حيث البناء ، و ما موقعهما من هذه التّجربة؟

و أساليب التّوكيد كانَ لها تجلٍ في شعر الخنساء بشتّى الأدوات و الأحرف و نحن نسعى لتصنيفــها انطلاقا من هذه الأدوات ، بِما تحملُهُ من دلالات و ما تحتويه من ســياقــات تؤطرها :

---

[1]) الخليل بن أحمد الفَراهيدي : كتاب العين، تحقيق د .عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان(2003، ط1، ج4، ص 395.

[2]) الأشموني، أبو الحسن : شرح الأشموني على ألفية ابن مالك : تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، (دار الكتاب العربي ، بيروت–لبنان، 1955، ط1، ج1، ص402.

[3]) محسن علي عطية : الأساليب النّحوية عرض و تطبيق، دار المنهاج للنشر و التوزيع، عمان–الأردن،(2007، ط1، ص241.

1 – التّوكيد بإنّ :

هذه الأداة تأتي على رأس النّواسخ و هي أشهرها في الاستعمال ، بها و بأخواتها يُنسخ حكم المبتدأ و الخبر و تفرض عليها سلطانها بما تُعمِله فيهما ، و تذهبُ إلى ابعد من ذلك إذ هي لها سلطة دلالية على الكلام من حيث هو خبر ، و يشير الجرجاني عبد القاهر إلى دقائقها ، بعد أو أورد حادثة طريفة وقعت بين الكِندي و أبي العباس المبرد حول معاني كلام العرب تُدْخل فيه **إنّ** فيقول معلِّقاً على ما جرى بينهما فيقول :

" و اعلمْ أنّ ها هُنا دقائقَ لَو أنّ الكِندي استقْرأ و تصفّح و تتبّع مواقع «إنّ» ثمّ ألطف النّظر، و أكثر التدبّر لعَلم عِلم ضرورةٍ أن ليس سواء دخولها و أن لا تدخل. فأوّلُ ذللك و أعجبه ما قدّمتُ لك ذِكرَه في بيت بشّار :

بَكِّرا صَاحِبيْ قَبلَ الْهَجِيرِ إنّ ذَاك النّجاحَ فِي التَّبْكِيـــــــــــرِ

و ما أنشَدْتُهُ معَهُ مِنْ قَوْلِ بَعضِ العرب :

فَغَنِّها و هِيَ لَكَ الفِداءُ إنّ غِناءَ الإبِلِ الحُداءُ

وَ ذلكَ أَنَّه هل شيءٌ أَبْيَنُ في الفَائِدة، وأدَلُّ عَلى أَن لَيسَ سَوَاءٌ دُخُولُها، وَ أنْ لا تَدْخُلَ مِن أنَّك ترى الجملةَ إذا هِي دَخلت، تَرتبط بِما قَبْلها، وَ تَاتَلِف مَعهُ و تَتّحِدُ بِهِ. حَتّى كَأنَّ الكَلامَينِ قَد أُفْرِغاَ إفْراغاً وَاحِداً، وَ كَنّ أَحدَهُمَا قَدْ سُبِكَ في الآخر"[1]

و نظير هذا قول الخنساء الذي نحن بصدَدِه[2] :

إنِّي تَذَكَّرْتُهُ وَ اللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَفِي فُؤَادِي صَدْعٌ غَيرُ مَشْغُوبِ

---

[1]) الجرجاتي، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، مرجع سابق، ص212.

[2]) الخنساء : الديوان، ص26

و هذه قمّة البراعة في التّأليف و النّظمِ بسبب موقع إنّ من الكلام

فهي تُشير إلى أنّ طيف أخيها حلت ذكراه بها في لحظة هدوءٍ فهاج منها ما هاج من الأحزان و تصدّع فؤادها و جزعها و غياب الحيلة من يدها ، ماذا تصنع ففاضت منها دموع العين مسكوبة[1] :

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمعٍ مِنْكِ مسْكُوبِ كَلُؤْلُؤٍ جَالَ فِي الأَسْمَاطِ مَثْقُوبِ

و تقول في موطِنٍ آخر متعجّبة من صروف الدهر و أحداثه[2] :

إِنَّ الزَّمانَ و ما يَغْنَى لَهُ عَجَبٌ أَبْقَى ذَنَباً وَ استؤْصِلَ الرّاسُ

أَبْقَى لَنَا كُلّ مَجْهُولٍ و فَجَّعَنَا بِالْحَالِمِينَ فَهُمْ هَامٌ وَ أَرَامَاسُ

لقد نسبت الحدث للزمان بيقينٍ تام متوسِلة بأداة التّأكيد لتحتج بأنّه هو صاحب كلِّ نازِلةٍ تحلُّ بفناءِ النّاس ، و ذلك حين أودى بصخر و هو رأسٌ في النّاس، و ما سواه ذنب و توابع ، و أنّ الحياة بعده أضحت سبيلاً مجهولة الغاية و النهاية في البيت الثّاني، ثم تستدرك، و تسلب ما أسندته للزّمان مجازاً، و تُنزله منزله الحقيقي فتقول[3] :

إِنَّ الجَدِيدين فِي طُول اختلافهما لاَ يَ فْسُدانِ وَ لَكِنْ يَفسُدُ النَّاسُ

و المرء يأنس بصاحبه في حياته، خاصّة إذا كان سندا يُعوّل عليه في الأمور الجليلة و الخطوب ، و هذا ربّما ما جعلها تتناسى سنّة الموت الكونية لعيشها تحت كنفٍ منيع، فهي لم تعترف بالموت إلاّ بعد موت صخر على حدّ قولها[4] :

) نفسه : ص[1]25(

) نفسه : ص[2]63(

) نفسه : ص[3]63(

) نفسه : ص[4]70(

إنَّ نَـــــفْسِـــي بَعْـدَ صَـــخْرٍ بِالـــــــرَّدَى مــعْتـــــرِفَه

فتؤكّد للقارئ أنّها الآن أدركت حقيقة الموت بعدما رأته يختطف أقوى رجالها، و هذا ما يؤكّده نفس الأسلوب في قولها[1] :

إنَّ صَخْراً كـــــان حِـــصْناً وَ رُبِّـــــــيَ لِلـــــنَّطَـــــفَـــــهْ

و تصف حالها مع الحزن و البكاء مؤكّدة بأنها على نهج طريق أخيها صخر فتقول[2] :

وَ إنِّي وَ البُكـــــا مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ كَسَـالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطَّرِيقْ

ثمّ هل يُمكن لهــا أن تسلو عن البكاء و تتوارى عنها صورة أخيها في خضمّ توالي الأحداث ، إذِ الدّهر كفيل بأن يمحي كل ذكرى أليمة و يُبْدلها بالمسرّات؟، إنّ هذا المطمح لبعيد المنال فهي ستبْقى جريحة أبد الدّهر ، و هذا بالفعل ما يؤكّده حديث ابن العربي : أقبلت الخنساء حاجة فمرت بالمدينة ومعها ناس من قومها , فأتوا عمر بن الخطاب , فقالوا : هذه الخنساء نزلت المدينة بزي الجاهلية فلو وعظتها يا أمير المؤمنين فلقد طال بكاؤها في الجاهلية والإسلام . فقام عمر فأتاها فقال : يا خنساء ؛ فرفعت رأسها فقالت : ما تشاء ؟ قال : ما الذي قرح مآقي عينيك ؟ قالت : بكائي على السادات من مضر . قال : إنهم هلكوا في الجاهلية وهم أعضاء اللهب وحشو جهنم . قالت : ذلك أطول بعويلي عليهم . إني كنت أبكي لهم من الثأر وأنا اليوم أبكي لهم من النار .. قال : فأنشديني مما قلت . قالت : أما إني لا أنشدك مما قلت اليوم ولكن أنشدك ما قلت الساعة فقالت[3] :

) نفسه : ص[1]70(

) نفسه : ص [2]72(

) نفسه : ص[3]87(

سَقَى جَدثاً أكناف غمرة دونه مِنَ الْغيث دِيماتِ الرَّبِيعِ وَوابلُهْ
أُعِيرُهُمُ سَمْعِي إذا ذِكِرَ الأَسَى وفِي الْقَلْبِ مِنِّي زَفْرَةٌ مَا تُزَايِلُه
وكُنْتُ أُعيرُ الدَّمْعَ قَبْلَكَ مَنْ بَكَى فأنْتَ عَلَى مَنْ مَاتَ بَعَدَكَ شَاغِلُه

فقال عمر : دعوها فإنها لا تزال حزينة أبداً، و هذا ما يثبته قولها[1] :

إنِّي سَأَبْكِي أَبَا حَسَّانَ نَـــــادِبَةٍ مَا زِلْتُ فِي كُلِّ اِمْسَاءٍ وَ إشْراقِ

وهي في هذا البيت وظفت مؤكدين، و هما **إنّ** ،و حرف التّسويف **السّين** مؤكدةً بذلك أنّ انشغالها عن البكاء أمر ليس ممكناً و أنّ البكاء و الحزن سيلازمها ما اختلف اللّيلُ و النّهار.

و تبقى صورة صخر أبي حسّانٍ عالقة بذاكرتها لا تمّحي أبد الدّهر و يبقى في منظورها خير ما أنجبت النِّساء ، لتؤكد أفضل خلق الله و أن موته بمثابة ركنٍ و ثلم لا يُسدّ أبداً فتقول[2] :

إنَّ أَبَا حَسّانَ عَرْشٌ هَوَى مِمَّـــا بَنَـــى اللهُ بِكِـــــنّ ظَلِيـــــلُ

إلاّ أنها تتدارك في بعض أشعارها و تستفيق من غفوتها ، و ربّما يكون هذا بعد إسلامها، بعد أن تشرّبت عقيدة التّوحيد ، و قد يكون هذا أيضاً – حسب اعتقادنا – بعد استشهاد أبنائها في معركة القادسية فتقول[3]:

إنَّ الْحَوَادِثَ لاَ يَبْقَى لِنَائِبِهَا إلاّ الإلهُ وَرَاسِي الأصْلِ مَعْلومُ

2 – التّوكيـــــــد بالـــــــقســـم:

) نفسه : ص[1]74(
) نفسه : ص[2]80(
) نفسه : ص[3]89(

أسلوب القسم في اللغة ، طريق من طرق توكيد الكلام ، وإبراز معانيه ومقاصده على النحو الذي يريده المتكلم ، إذ يؤتى به لدفع إنكار المنكرين ، أو إزالة شك الشاكين .والقسم من المؤكدات المشهورة التي تمكن الشيئ في النفس وتقويه ، ومعلوم أن القرآن الكريم نزل بلغة العرب ، وعلى أسلوب كلامهم ، ومناحي خطابهم ، وكان من عادتهم أنهم إذا قصدوا توكيد الأخبار وتقريرها ، جاءوا بالقسم ، وعلى هذا جاءت في القرآن الكريم أقسام متنوعة ، في مواضيع شتى ، لتوكيد ما يحتاج إلى التوكيد[1]

افتتح القرآن الكريم كثيرا من السور القرآنية بالقسم ، وأورد أقساما في ثنايا عدد غير قليل منها ، وأسلوب القسم في اللغة العربية من المؤكدات المشهورة ، التي تمكن الشيئ في النفس وتقويه ، وقد نزل القرآن الكريم للناس كافة ، ووقف الناس منه مواقف متباينة ، فمنهم الشاك ، ومنهم المنكر ، ومنهم الخصم الألد ، فجاء القسم في كتاب الله ، لإزالة الشكوك ، وإحباط الشبهات ، وإقامة الحجة ، وتوكيد الأخبار ، لتطمئن نفس المخاطب إلى الخبر ، لا سيما في الأمور العظيمة التي أقسم عليها[2]

لقد أقسم الله بمخلوقاته مع نهيه عن القسم بغيره ، للأشارة إلى أن هذه المخلوقات ، ما هي إلا آيات يستنير بها أولوا الألباب في مناهج الاستدلال على وجود الصانع الحكيم ، ولتصحيح العقائد الباطلة ، فالقسم بالنجم إذا هوى وأمثال ذلك ، فيه رد على من اعتقدوا ألوهية الكواكب ، وللفت الأنظار إلى الكون وما يحويه من حقائق وأسرار ، ونظام بديع منزل من – صلى الله عليه وسلم –محكم ، ولتقرير أن الكتاب الذي جاء به رسول الله عند الله ، وأن الله تكفل بحفظه من التبديل ، والتحريف ، والنقص ، والزيادة ، وأنه كتاب هداية ، ينير البصائر والأبصار ، لتهتدي إلى أقوم طريق[3]

---

[1]) موقع الموسوعة الشاملة ، ww.islamport.com)

[2]) نفسه(

[3])) نفسه

جاء القسم في شعر الخنساء في سياقات عديدة للتوكيد ، و لا يُمكن فكّ شفرته إلاّ برصده في ظلّ هذه السياقات ، فالسياق هو الأداة الأكثر صرامة لفهم دلالة التركيب ، إذ لا يُمكن عزل المتواليات الكلامية عن بعضها البعض ، لأن المحمولات أو القضايا التي تتضمنها تعزّز بعضها البعض دلالياً في ظلّ القراءة النصّية ، و من نماذج القسم في شعر الخنساء، قولها[1] :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَيْتَ قَلْبِي عَنِ العَزَا وَ طَأْطَأْتَ رَأْسِي وَ الفُؤَادُ كَئِيبُ

صيغة القسم ، هذه شائعة لدى العرب، و العمر هو الحياة ، فقد اعتاد العرب على القسم بحياتهم ، أو حياة المخاطب ، و قد أقسم المولى عزّ و جلّ بحياة نبيّه فقال في محكم تنزيله : «**لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ**»[2].

وقوله (لَعَمْرُكَ) يقول تعالى لنبيه محمد صلى الله عليه وسلم: وحياتك يا محمد، إن قومك من قريش (لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ) يقول: لفي ضلالتهم وجهلهم يتردّدون. وبنحو الذي قلنا في ذلك ، قال أهل التأويل.وقد ذكر من قال ذلك: حدثني المثنى، قال: ثنا مسلم بن إبراهيم، قال: ثنا سعيد بن زيد، قال: ثنا عمرو بن مالك، عن أبي الجوْزاء، عن ابن عباس، قال: ما خلق الله وما ذرأ وما برأ نفسا أكرم على الله من محمد صلى الله عليه وسلم، وما سمعت الله أقسم بحياة أحد غيره، قال الله تعالى

«**لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ**»

حدثنا الحسن بن محمد، قال: ثنا يعقوب بن إسحاق الحضْرميّ، قال: ثنا الحسن بن أبي جعفر، قال: ثنا عمرو بن مالك، عن أبي الجوزاء، عن ابن عباس، في قول الله (لَعَمْرُكَ

) الخنساء : الديوان، ص[1]26(

) سورة الحجر: الأية[2]72(

إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ) قال: ما حلف الله تعالى بحياة أحد إلا بحياة محمد صلى الله عليه وسلم، قال: وحياتك يا محمد وعمرك وبقائك في الدنيا (لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ)

عن الأعمش، عن إبراهيم، قال: كانوا يكرهون أن يقول الرجل: لعمري، يرونه كقوله: وَحَيَاتِي[1] و الشاهد في هذا الكلام هو التأكيد على الخبر بأسلوب القسم بشيءٍ عزيز و هذا ما عمدت إليه الخنساء في قولها[2] :

لَعَمْرِي وَمَا عَمْرِي عَلَيَّ هَيِّنٌ لَنِعْمَ الفَتَى أَرْدَيْتُم آلَ خثْعَما

فهي في البيت الأول تقسم لتؤكّد للمتلقي أنّ موت صخر قد أوهى قلبها و نكّس رأسها، و في البيت الثّاني أقسمت بحياتها و أشارت كعادة العرب بأنّ حياتها ليست بهيّنة لتُقسم بها ، مخاطبة قاتليه : بأنّ صخر نعم الفتى و نعم الرّجل.

و لا تزال تذهب في قسمها مذاهب عديدة ، فتقسم بالله سبحانه عزّ و جلّ لتؤكّد استحالة نسيانها إيّاه حتّى تفارق مهجتها جسدها، و حتى يشقَ رمسها و توارى فيه فتقول[3] :

فَلاَ وَ اللهِ لاَ أَنْسَاكَ حتّى أُفَارِقَ مُهْجَتِي وَ يُشَقَ رَمْسِي

و تقسم بأبي المقسم له على أنّها عاشت امرأة حرّةً عفيفة بعيدة عن الظنون فتقول[4] :

فَلاَ وَ أَبِيكَ مَا سَلَبَتُ صَدْري بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتُ وَ لاَ عُقُوقْ

) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، طبعة مكتبة الصّفا، القاهرة–مصر،2004، د ط ، ج4 ، ص 310[1](

) الخنساء : ص90[2](

) نفسه : ص62[3](

) نفسه : ص72[4](

و توظف تاء القسم و هي أحد الحروف المعتمدة في أساليب القسم، و هي أداة لا يقسم بها إلاّ مع لفظ الجلالة « الله » فتقول[1] :

تاللهِ أَنْسَى بْنَ عَمْرِو الخَيْرَ مَانَطَقَتْ حَمَامَةٌ أَوْ جَرَى فِي الْبَحْرِ عُلْجُومُ

و هو قسم تأكيدي ، فلا تنسى أخاها ما سجعت حمامة حزينة على غصنها و ما جرى في البحر علجوم[2]

3 - التوكيد بـــ: قد و اللاّم

من بين الأدوات التي تستعمل للتّوكيد الأداة قد و اللاّم ، وتدخلان عل الخبر ذي الضّرب الإنكاري لتثبيته في نفس المخاطَب حين يكون في شكٍّ من الخبر الذي تلقاه ، و ذلك كله في سياق العملية التّواصلية بينه و بين المخاطِب، و قد كثر استعمال هاتين الأداتين في الخطاب الشعر لاعتبارات عديدة ، و ذلك أنّ قد مثلاً تدخل على الفعل الماضي ، و الفعل المضارع ، و العرب تكثر من التخاطب بواسطة الجملة الفعلية ، و لا يغيب علينا ما للزّمن من فائدة قوية في الكلام ، فهي إذا دخلت على الماضي أفات التحقيق، و إذا دخلت على المضارع أفادو التّوقع، في حين أنّ اللاّم الأصل فيها هو التوكيد و خاصّة إذا جاءت في أوّل الكلام ، وقد سُمِيت لام الابتداءلأنّها تدخل على

) نفسه : ص[1]89(

المُبتدأ مثل قوله تعالى: « وَلَعَبْدٌ مُؤْمِنٌ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكٍ »[1] و لها الصّدارة، ولذلك تُعُلّق العامل عن العمل في نحوِ : وَ الله يَعْلَمُ أَنَّكَ لَرَسُولُهُ، و عَلِمْتُ لَزَيْدٌ مُنْطَلِق[2]

و هي في شعر الخنساء كثيرة ، و من نماذجها قولهـا[3] :

وَ خَرقٍ كأنضاءِ القَميصِ دَويَّةٍ مَخُوفٍ رَداهُ مَا يُقيمُ بِهِ رَكْبُ

قَطَعْتَ بِمِجْذَامِ الرَّواحِ كَأَنَّهَــا إِذَا حُطَّ عَنْها كُورَها جَمَلٌ صَعْبُ

يُعَاتِبُهَا فِي بَعْضِ ما أَذْنَبَتْ لَهُ فَيَضْرِبُهَا حِيناً وَ لَيْسَ لَهَا ذَنْبُ

و قَدْ جَعَلَتْ فِي نَفْسِهَا أَنْ تَخَافَهُ وَ لَيْسَ لَهَا مِنْهُ سَلامٌ وَ لاَ حَرْبُ

فهي تؤكّد في البيت الأخير بعض مقومات شخصيته ، في معنىً لطيف جدّاً، أنّه حتّى في تعامله مع مركوبه له معه شأنٌ غريب و عجيب.

4 – أسلوب المبـــــــالغة :

المبالغة ، من **بَلَغَ** : رجلٌ بَلْغٌ: بليغ ، و قد بلغ بلاغةً ، و بلغ الشّيء ، يبلُغُ بُلُوغاً، و أَبْلَغْتُهُ إبلاغاً ، و بَلَّغتُهُ تبْليغاً في الرّسالةِ و نحوِها، و في كذا بلاغ، و تبليغ، أي كفاية، و شيءٌ بالغ أي جَيد.

و المبالغة : أنْ تبلغ من العملِ جُهدك ، قال الضّرير: سمعتُ أبا عمرٍو يقول : البَلْغُ ما يَبْلُغُكَ مِنَ الخَبر الذي لا يُعْجِبوكَ، القول : اللهم سَمْعٌ وَ لاَ بَلْغٌ، أي اللّهمّ نسمع بمثل هذا فَلا تنزله بنا[4]

) سورة البقرة ، الآية 221[1]

) محمد حسين أبو الفتوح : أسلوب التّوكيد في القرآن الكريم، مكتبة لبنان، بيروت–لبنلن، 1995، ط1، ص152.[2]

) الخنساء : الديوان، ص25،26[3]

) الفراهيدي ، الخليل بن أحمد : مرجع سابق ، ج1، ص 160.[4]

و جاء في القاموس المُحيط تعريف المبالغة كالآتي : " بلغ المكان بلوغاً وصل إليه، أو شارف عليه، و العلام أدرك، و ثناء أبلغ ، أي: مبالغ فيه ، وشيءٌ بالغ ، أي: جيّد.. و أمر الله بلغ ، أي: بالغ و نافذ[1]

و المُبالغة في مفهومها الأدبي أسلوبٌ من أساليب الكلام و طريقة من طرق التعبير ، و قد وقف النّقّاد منها موقفين، فريق ذمّها وابتذلها و رآها لا تصدُر إلا عن ضعف و قلّة حيلة الشّاعر في توليد المعاني و عجزه عن إيرادها مورد الصِّدق و تصويرها تصوير الحقّ ، و كأنّه يستريحُ بها و يشغل الأسماع بما هو محال و يُهوّل على السّامعين ، و ربّما أحال المعنى و ألبسهُ على السّامع ، إذ ينبغي أن يكون من أهمّ أغراض المتكلّم الإبانة و الإفصاح و تقريب المعنى عليه بالمجاز أو أحد أنواعه كالاستعارة و التشبيه و التّجاهل و نحو ذلك لدلالته على البيان[2]

و ذهب آخرون إلى أنّها مقبولة مطلقاً، بل الفضل مقصورٌ عليها ؛ لأنّ أحسن الشّعر أكذبه، و خير الكلام ما بولغ فيه ، و من فقراتهم المُستعذبة قولهم في الشّعر (أعذبه أكذبه) و لهذا استدرك النّابغة على حسان في قوله :

لَنَا الجَفَناتُ الغُرّ يَلْمَعْنَ في الضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدةٍ دَمَا

---

[1]) مجد الدّين بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المُحيط، مادّة بلغ، تحقيق أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، 2008، ط2، بيروت–لبنان، ج3، ص 197.

[2]) ابن الأثير، ضياء الدّين : كفاية الطالب في نقد كلام الشّاعر و الكاتب، تحقيق د. حمودي القسيس، د. حاتم صالح الضامن، هلال ناجي، 1982، د ط، ص 197.

حيث استعمل جمع القِلّة (الجفنات و الأسياف) و ذكر وقت الضّحوة و هو وقت تناول الطّعام ، و قال يقطرن دون يَسِلْنَ و يَفِضْنَ، أو نحو ذلك، و يُروى هذا الاستدراك للخنساء بحضرة النّابغة على وجهٍ أتمّ من هذا...[1]

و قد ذهب قدامة نفس المذهب : في أنّ من كان قبله مختلفون في مذهبين شعريين : الغلوّ في المعاني، و لزوم الحدّ الأوسط،، و أنّ جمهرة أنصار الفريقين لا تعرف الأساس الذي يَبْنَى عَلَيْهِ كلّ فريقٍ مذهبه.

أمّا قدامة فيستجيد (الغلوّ)، و يؤيّد مذهبه برأيٍ نقديٍّ قديم ، دلّل عليه بقول بعضهم: «أحسن الشّعر أكذبه»، و بأنّ ذلك إنّما هو مذهب فلاسفة اليونانيين على مذهب لغتهم.

وأساس فلسفة قدامة في إيثار(الغلوّ) على الحدّ الأوسط أنّ من غالى من الشّعراء، إنّما أراد أن يجعل من الشّيء مثلاً أعلى و غايةً في الصّفة التي يصفه بها[2]

و إذا ما وقفنا إزاء شعر الخنساء فإنّ هذا الأسلوب حظي بمكانة في قصائدها ، و لعلّ ذلك يعود إلى عاملين أساسيين هما :

- المبالغة في ندب صخر والبكاء عليه.
- المبالغة في تأبين صخر ومدحه.

و قد جرت شعرية المبالغة في خطاب الخنساء على نمطين هما : المستوى المعجمي و الذي يتمثل في اختيار صيغ قياسية، و المستوى التركيبي الذي ينتج هو الآخر مستوى تعبيريا يعكس دلالة المبالغة...

---

[1]) السّيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف–العراق، 1969، ط1، ج4، ص 207.

[2]) عيسى علي العاكوب: التّفكير النّقدي عند العرب، مرجع سابق، ص 217.

1 – صيغة فعّال : من أوزان المبالغة والتكثير في الحدث ما كان على فعّال نحو" قّتال "و" ضرّاب"[1] ،وعلى هذا فصيغة فعّال تدل على الحرفة والصناعة، وتقتضي الاستمرار، والتكرار، والإعادة والتجدد، والمعاناة والملازمة، قال تعالى: « كَلاَّ إِنَّهَا لَظَى نَزَّاعَةٌ لِلْشَّوَىْ» جاء بها على فعال ولم يقل نزوعا لأنها تفيد الاستمرار والتجدد والتكرار[2]

وقال الصبّان : و المبالغة تفيد التنصيص على كثرة المعنى كمًّا و كيْفاً و لكن هل هي مستوية في المعنى أو متفاوتة بأن تكون الكثرة المستفادة من فعَّال مثلاً أشدّ من الكثرة المستفادة من فعول مثلاً، لم أر في ذلك نقلاً. و قد يؤخذ من قولهم : زيادة البناء تدلّ على زيادة المعنى أبلغية فَعَّال ومفعال على فعول وفعيل وأبلغية هذين على(فَعِل) فتدبّر[3]

وقد كان لهذه الصّيغة حظّ وافر في شعر الخنساء، و ذلك على حسب السياق الذي وردت فيه، و هي صيغة تكر؟رت 69 مرّةً أي بنسبة 37% و من ذلك قولها[4]:

يَا عَيْ مَا لكِ لاَ تَبْكِينَ تَسْكابا إذْ رَابَ دَهْرٌ وَ كَانَ الدَّهْرُ رَيّايَا

فصيغة **ريابا** جاءت للمبالغة من كثرة الرّيب ، أي كثير الضّرر ، و هي هنا تقصد نسبة الضّرر للدهر و هذا كثير في شعرها، إذ أنّ الشعراء في الغالب ما ينسبون الفعل للدّهر من باب المجاز يقول المتنبي[5] :

رَمَانِي الدَّهْرُ بالأَرْزاءِ حَتّى فُؤَادِي فِي غِشاءٍ مِنْ نِبــالِ

) ابن قتيبة : أدب الكاتب ص 255.[1](

) د. فاضل صالح السّامرّائي : معاني الأبنية في العربية، دار عمّر للنّشر و التوزيع، عمّان–الأردن،[2](2007، ط2، ص 110.

) حاشية الصبّان على شرح الأشموني، ج2، ص[3]296(

) الخنساء : ص[4]22(

) ناصيف اليازجي: العرف الطّيّب في شرح ديوان أبي الطّيّب، دار صادر، بيروت–لبنان، د ت، د ط ،ج2 ،ص[5]19(

إنّ تشديد التّحليل الأسلوبي على اختيارات المُبدع يعتبر من أهمّ المقاصد لنجاح الرّؤية بالنسبة للمحلّل، و ليس الأمر لعِباً و إنّما يُعدُّ بمكانٍ من الأهمية، و خاصّةً إذا كانت القَوالب التي يختارها الأديب تثير انتباه المتلقّي، لأنّه في مُعظم مواقف الحياة العادية قد يتّفق للمرء لأنْ يتوقّف لاختيار كلماته و التّفسير الأعمّ لذلك هو أنّ معرفة المتكلّم باللغة(أو أداءه اللّغوي على حسب اصطلاح تشومسكي) تشتمل على عددٍ من الكلمات و الجمل التي تصلح جميعها، بصورة مقاربة لأداء غرضه فهو يفتّش عن أقربها لذلك الغرض، و معنى ذلك أنّه يُحدّد غرضه في نفس الوقت الذي يحدّد فيه ألفاظه. أمّا في الكتابة الفنّية فهناك عامل آخر يتدخَّل في الاختيار و يكاد يُسيطر على سائر العوامل، و هو الرّغبة في إيصال انطباعٍ وجدانيٍّ إلى القارئ أو السّامع[1]

و عليه تغدو اختيارات المبدع رهينة نوع الوظيفة التي تنهض بها اللّغة ضمن المرسلة ، فنوعية الخطاب هي التي تحدّد زخم الألفاظ، بل حتّى البنية الصّرفية للألفاظ.

فالمحلّل عندما يحدّد الأرضية التي ينطلق منها لمقاربة الخطاب الذي هو بصدده – و نحن نقصد الخطاب الأدبي في هذا المقام – فإنّه حينئذٍ يكون على وعيٍ تام بصلابة الأدوات التي يمتلكها انطلاقاً من المنهج الذي يسبر به أغوار النّص، و هو إذ يضع نصب عينيه الهدف من اختيار المنهج و الأداة ، لا يكون هذا إلاّ بعد قراءة عميقة للنص المزمع تحليله، و إذا كنّا قد اخترنا الأسلوبية كأداة لتحليل الخطاب الشعري الرّثائي فإنّ الأسلوبية في حدّ ذاتها تقود المحلّل إلى أهداف التحليل ، و هي ترمي فيما ترمي إليه من أهداف إلى دراسة اللّفظ بعد تمظهره في نصٍّ ما، و هي تبحث عن الشيء المميّز في اللّفظ من خلال البُعدين اللّذين حددّهما علم اللّغة، فهي تبحث فيما يتبع تشكّل اللّفظ من أوصافٍ صوتية

) شكري محمد عيّاد: اللُّغة و الابداع ، مبادئ علم الأسلوب، ناشيونال بريس، 1988، ط1، ص[1]68(

كالجرس و السّهولة و اللّيونة التي بحثت في النقد القديم تحت علم الفصاحة، و يُمثل هذا أحد جوانب دراسة نقادنا القدماء لأثر الاستعمال على قيمة اللّفظة الجمالية، و الدّلالية.

و ترمي – كذلك – إلى دراسة دلالة اللّفظ ضمن التّركيب اللّغوي للنّص، و أثر هذا التّركيب على دلالته و معناه[1]. و هذا هو بيت القصيد و مربط الفرس في مسعانا الذي نهدف إليه، فالصّيغة الصّرفية بكونها شكل من أشكال الجرس و المظهر الصّوتي لا تخلو البتة من دلالة؛ دلالة فردية معجمية، و دلالة سياقية تشعّ على كامل التركيب الذي وردت فيه، فمن المُستحيل أن تبدو يتيمة بدون هوية و التّركيب الذي تموضعت فيه يفرض عليها أبوته، و لنتأمل قولها وهي تُشيد بخصال أخيها، وتبالغ في مدحه فوق ما يتصوّر القارئ :

وَإنَّ صخْراً لَوَالِينا، وَ سَيِّدُنَا وَإنَّ صَخْرًا، إذَا نَشْتُو لَنحَّارْ

وَإنَّ صَخْراً لَمِقْدَامٌ إذَا رَكِبُوا وَإنَّ صَخْراً إذَا جَاعُوا لَعَقَّارْ

الوحدتان : **نَحّارْ** و **عَقَّارْ** وردتا بصيغة فعال، و هل أفادت غير أنّ صخراً كثير النّحر إذا حلّ الشّتاء ، و كثير العقْر إذا جاع من هو حالّ في ساحته و داره؟ إنّ هذا الاجراء أكبر من أن يكون مجرّد بنية عارضة في النّص. هل يُمكن عزل هذه الممارسة الأسلوبية عن بقية العمل الإبداعي للشاعرة؟. إنّ المعاني المِدحية التي يتضمّنها البيتان تحيلنا مباشرة على بنية التّأبين ضمن الأنساق الموضوعاتية السّالفة الذكر؛ فقد اشرنا سابقا إلى أنّ موضوع الشّاعرة هو موت صخر، و هو الحافز للنّظم عنها، و عليه فمن الحيف أن نمارس مشهد التجزئة لبنى الخطاب الشعري عند الشّاعرة، فنسق المبالغة على هذه الوتيرة لدى الشّاعرة لم يتواجد اعتباطاً، و لا هو مُلْكاً مشاعاً، بل يعَدّ أحد فضاءات النّص ، الذي حتّى و إن استقلّ من حيث المعنى فهو يبقى يُحيل على مرجعيتين : مرجعية نصية ترتبط

[1]) د. سامي محمد عبابنة : التّفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص 118.(

بمواضيع الخطاب ، و مرجعية خارجية ترتبط بالسياق الخارجي الذي حفّز على المقول الشّعري، و الذي هو مقتل صخر.

و هذا الأسلوب يتواتر عندها حتى يكاد يتحكم في كامل المستويات في الخطاب عندها، إذ نراه تارة يفرضه المستوى الإيقاعي، فأغلب الألفاظ التي جاءت على صيغة **فَعَّال** وردت قوافٍ، و تارة أخرى نلفي معنى البيت ينتهي عند حدود الجانب الدلالي لهده الصيغ ، و لنتأمل قوله[1]:

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ

فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخّارُ

طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجرٍ ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمّارُ

لقد عملت الصيغ : (حَمَّال، هَبّاط، شَهّاد، جَرّار، نَحّار، فَكّاك، جَبّار، نَيَّار ،فَخّار، أَمّار) على بناءِ نسقٍ إيقاعيٍّ جذّاب ، إلاّ أنها في بنيتها الصّرفية جاءت لتوحي للمتلقي بكثرة الحدث من حيث الجانب الدلالي لها، فهي حين أرادت أن تثبت للمتلقي صفات الفتوة و الشّجاعة و البطولة وظّفت الصيغ الدّالّة على ذلك و هي :

حَمال ألوية : دلالة على كثرة قيادته للجيوش و حامل اللّواء يكون في مقدّمة الجيش

هَبّاطُ أَودِيَةٍ : كثير الحركة ، و الحروب و الغزو و الغارات.

---

[1]) الخنساء : الديوان، ص40،41(

شهّادُ أَنْدِيـــــــةٍ : كثير المجالس ، و السجالات و الحوارات

للْجَيْــشِ جـــرار : كثير قيادة الجيش، أي أنه رجل حرب، و ليس بالنِّكس أو الجبان

فـكاك عانـيـــة : مفرج الكرب عن المكروبين.

للعظم جـــــــبّار: و هو تعبير كنائي غرضه المبالغة، همه أن يسعى دوما للم الشمل و جبر ما يكسر و يصدع من علاقات و صِلات

و هي تعمِد إلى المبالغة و الغلو في الوصف ، أيا كان السياق أو المقام، فإذا كانت بصدد وصفها لتبكائها و حزنها على أخيها تصعِّد و تبالغ في التعبير عن حالتها النّفسية كقولها مثلاً[1] :

وَابكي أَخاكِ وَلا تَنسَي شَمائِلَـــهُ وَابكي أَخاكِ شُجاعاً غَيرَ خَـــوّارِ

البيت مطلعٌ استهلت به القصيدة، و أغلب مطالعها كما أشرنا سابقا بكائية، حتّى أسمعت الكون بأسره، و تلتحم معاني الحزن مع معاني التأبين عندها فلا نكاد نفرّق بينهما إلا من حيث الاستهلال، فمّ هي بعد أن تستفرغ حزنها تحشد كل أنواع صيغ المبالغة في مدح أخيها فتقول[2] :

رَدّادُ عارِيَـــــةٍ فَـكّـاكُ عانِيَـــةٍ كَضَيغَمٍ باسِـــــلٍ لِلقَــرنِ هَصّــارِ

جَوّابُ أَودِيَـــــةٍ حَـمّــالُ أَلوِيَـــةٍ سَمحُ اليَدَينِ جَــوادٌ غَيــرُ مِقتــارِ

و كأن صخراً ما خُلق إلاّ لمِثل هذه الخصال، ثمّ ألا يبعث فينا هذا الاستعمال الفني من طرف الشّاعرة التساؤل حول سببه، و عِلّتِه؟

---

(1) نفسه : ص46

(2) نفسه : ص55

لقد أشرنا سابقا أن العربي في القديم – خاصّة العصر الجاهلي – كان متعطشاً للقيم، و ظلّت الأعراف إلى زمنٍ ما تشيد بالرّجل المثال، أو الفرد الكامل إن صحّ التعبير، فوُضعت معايير، تمثّلت في قيمٍ و أخلاق و مُثُل عليا عدّ المجتمع كلّ شخْصٍ توفرت فيه بمثابة الإنسان النمودج، و على هذا كان للقصيدة المِدحية شأنٌ عظيمٌ بين أشعارهم، بل هناك من النقّاد يكاد يجزم أنّ غرض المديح هو الصورة المكتملة لشعرهم، و على هذا أيضاً لم يكن العرب في الجاهلية يبكون الميت بكاء مرّا، و يؤبّنونه تأبيناً شَجِياً من أجل رابطة الدّم التي تربطهم به و حسب، و إنّما ما يُضاعف حرقتهم عليه، أنّهم يرون أنفسهم قد فقدوا بِفقده نموذج القيم، التي كانوا يؤمنون بها، و بها يهتدون في حياتهم، فهو عندهم نموذج الشّجاعة و حماية الجار[1]

فالخنساء حين تعمد إلى المبالغة كممارسة فنية لتشكل جماليتين :

الأولى ذاتية : فهي أمام الذّات التي عُرّيت من كلِّ حِصنٍ و سند، و من جانب التعطش لهذه المواصفات فعمدت إلى عملية الاسقاط

الثانية فنية : و تكمن في مشاركة المتلقي ، أياً كان عن طريق شعرية النّظم .

2 – صيغة مِفْعـــال :

و هي الأخرى من الصيغ التي أسهبت الشّاعرة في استعمالها بنسب ملفتة للانتباه، و الأصل في مفعال أن يكون للآلة كالمفتاح و هو آلة الفتح، والمنشار و هو آلة النّشر، و المِحراث و هو آلة الحرث، فاستُعير إلى المُبالغة فعندما تقول (هو مهذار) كان المعنى أنّه كأنّه آلة الهذر، و حين تقول (هي مِعطار) كان المعنى أنّها آلة للعطر و هكذا[2]

) ابن صالح، هند ابن صالح إبراهيم : الشعر الجاهلي، عنترة، الخنساء، النّابغة، ص 61[1](

) فاضل صالح السامرّائي : مرجع سابق، ص98.[2](

تقول الخنساء و هي تصف الدموع المنهمرة من عينيها حزناً على صخر:

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ

فالعين المِدرار هي العين الكثيرة الدّمع، فعينها الآن بعد مقتل صخر ليس لها شأنٌ سوى البكاء على صخر، فنفت عنها كل وظيفة انطلاقاً من صيغة المبالغة مدرار، و قصرتها على البكاء و سفح الدموع فتقول[1] :

تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَرَت لَهـا عَلَيـهِ رَنيـنٌ وَهيَ مِفـتـارُ

المفتار هنا بمعنى المقصر، نَسَبَتْ هذه الصفة لنفسها بصيغة المبالغة **مِفْعَال** لتذكر أنّها مهما بكت على أخيها فإنّها ظلت مقصرة في إيفائه حقه ، ثم تلتفت لأخيها في نفس القصيدة و تشرع تخلع عليه كل صفات التّبجيل و الإكبار مبالغة في ذلك أيّ مبالغة فتقول[2] :

صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعـوا وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصـارُ

جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كـامِـلٌ وَرِعٌ وَلِلحُـروبِ غَـداةَ الـرَوعِ مِسـعـارُ

فهو في الحرب مهصار أي جريء لا يعرف الجبن و التراجع عندما يشتدّ الوطيس، بل هو من يذكي الحرب و يُصعد من أُوارها[3] :

وَلا تَراهُ وَما في البَيتِ يَأكُلُهُ لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَحنِ مِهمارُ

(الخنساء : الديوان، ص[1]39)

(نفسه : ص[2]39)

(نفسه : ص[3]40)

و رغم أنه يَعدِم في كثيرٍ من الأحيان ما يأكله إلاّ أنّه عندما يطرق الضيف فهو له مهمار، كثير القِرى و الإكرام[1] :

وَمُطعِمُ القَومِ شَحماً عِندَ مَسغَبِهِم وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ ميسارُ

و هو عندما تكون السّنة جدباء تجده ميسور الحال غنياً، فيهلك ما يملك على طُلاَّبه ليس بضنين عليهم بما يملك[2] :

مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ ضَخمُ الدَسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوارُ

و الشّرف تناوله كابراً عن كابر، صاحب قِدر كبيرة و ضخمة دلالة على رغبته في التكرّم على الغير، و هو عند حلول النّوازل مغوار شجاع.

3 – صيغة فَعِيـــــل :

تعدّ هذه الصيغة من أوزان المبالغة المشهورة عند النحاة من صيغ المبالغة والتكرار، و إذا ما تأملنا أسماء الله وجدنا الكثير منه مبنٍ عليها مثل : رحيم، وسميع، وقدير، وخبير، وحفيظ، وحكيم، وحليم، وعليم و يرى بعض اللغويين أن صيغة فعيل تطلق على من أصبح الوصف له كالطبيعة الثابتة التي لا تتغير ولا تتبدل فقولنا : (رحيم) إنما يكون لمن كثرت منه الرحمة حتى أصبحت صفة دائمة له وفي هذا يقول ابن طلحة" و فعيل :لمن صار له كالطبيعة[3]، و لقد وردت **فَعِيل** هي الأخرى بكثرة في الديوان بتكرار :66 مرة ، أي بنسبة 34.22%.

) نفسه : ص[1]40(

) نفسه : ص[2]41(

) السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع، تحقيق د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت،[3](1979، د ط، ج5، ص88

و من أمثلتها قولها[1] :

فَتى السِنِّ كَهلُ الحِلمِ لا مُتَسَرِّعٌ وَلا جامِدٌ جَعدُ اليَدَينِ جَديبُ

الجديب من الأرض : الماحل و اليابس، و قد حذفت حرف النّفي **لا** قبل الصّيغة جديب، و كأنّ تقير قولها هو : وَلا جامِدٌ جَعدُ اليَدَينِ ولا جَديبُ، فنفت عن أخيها هذه الصّفة و هي صفة تُلحق بالأرض القاحلة التي عزَّ بها وجود الماء، و هذا من باب الكناية عن نفي البخل عن أخيها.

و تقول في نفس القصيدة[2] :

إِذا ذَكَرَ الناسُ السَماحَ مِنِ اِمرِئٍ وَأَكرَمَ أَو قالَ الصَوابَ خَطيبُ

ذَكَرتُكَ فَاِستَعبَرتُ وَالصَدرُ كاظِمٌ عَلى غُصَّةٍ مِنها الفُؤادُ يَذوبُ

لَعَمري لَقَد أَوهَيتَ قَلبي عَنِ العَزا وَطَأطَأتَ رَأسي وَالفُؤادُ كَئيبُ

لَقَد قُصِمَت مِنّي قَناةٌ صَليبَةٌ وَيُقصَمُ عودُ النَبعِ وَهُوَ صَليبُ

تورِد هذه الأبيات في سياق الحزن على أخيها، فتصف حالتها من حيث تمكّن منها، و أخذ منها مأخذاً عظيما فتستعمل كلمة كئيب دلالة على استمرار الحزن عندها، ثمّ تستمرّ في وصف هذه الحالة فتقول لَقَد قُصِمَت مِنّي قَناةٌ صَليبَةٌ، و القناة هي عصا الرّمح و شبهت – من باب التمثيل – أخاها بعود النّبع، و النَّبْعُ شجر ينبُتُ في قُلَّة الجبل تُتَّخذ منه القِسِيُّ والسِّهام، ثمّ وصفة العود بشدة الصّلابة فأخبرت عنه بصيغة المبالغة : **صَلِيب** من الفعل صَلُبَ.

) الخنساء : الديوان، ص[1]26(

) نفسه : ص[2]26(

إنّ التّعبير عند الشّاعرة بهذه الصّيغة جاء يتراوح في الغالب بين حالتين نفسيتين :

حالة الحُزن المُفرط، و يتجلّى ذلك في نسق النّدب و الحزن على أخيها، في حين آخر، الحالة الثّانية هي حالة الفخر و النشوة التي تعتريها وهي تعدّد مناقب صخر، و الجانب الانفعالي بين المبدع و المتلقي هو الأساس في الشّعر ، و يعتبر شارل بالي الطّابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أيّ عملية تواصلٍ بين مرسلٍ و متلقٍّ، و من هنا يركز على كلّ ما يعكس مواقف حياتية و اجتماعية و فكرية ، ثمّ يقسّم الواقع اللّغوي إلى نوعين : ما هو حاملٌ لذاته، و ما هو مشحونٌ بالعواطف و الانفعالات، أو الكثافة الوجدانية، و طريقة بالي الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية و الإرادية و الجمالية و الوسائل اللُّغوية التي تجسِّدها في النّص[1]

فالنّسق الثقافي انطلاقاً من رؤية بالي له تأثيرٌ قوي في بناء الأسلوب و طرائق التّعبير لدى المنشئ، و لا غرو إذا كانت اللغة ذات بعدٍ اجتماعي أنْ يمتّ التّعبير في صبغته إلى البيئة التي نشأ بها المتكلّم؛ أيا كان مبْدعاً أو من عامّة النّاس، و بإسقاط كلامنا هذا على تحليلنا لشعر الخنساء في ظل شعرية المبالغة و طرائقها التي اعتمدتها فإنّنا نرى أن الشّاعرة تستلهم المعجم الذي يتّصل بصيغ المبالغة من الواقع إذ الأسلوب ليس رهين اللّغة فحسب بل تتحكم فيه عوامل كثير، و ربما هذا ما يجعل مقول **بوفون** الشّهيرة : الأسلوب هو الرجل، ذات فعالية كبيرة في التحليل الأسلوبي.

4 – صيغة فَعِـل :

[1]) د. نور الدّين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، مرجع سابق، ج1، ص62.(

وردت هذه الصّيغة مكرّرة 14 مرّة ، أي بنسبة 7% ، و قد ساهمت هي الأخرى بتضافرها مع بقية الصّيغ في تصعيد أسلوب المبالغة في الديوان، و من أمثلتها قولها[1] :

فَكِهٌ عَلَى خَيْرِ الغِذَاءِ إِذَا غَدَتْ شَهْبَاءُ تقْطع بَاليَ الأطْنابِ

أَرِجُ الْعِطَافِ مُهَفْهَفٌ نِعْمَ الْفَتَى مُتسَهِّلٌ فِي الأَهْلِ وَ الأَجْنَابِ

وهي تصف سلوكه الإنساني حتّى في أخصّ الأمور، فهو فَكه في المجالس، لا يظهر لجلسائه عبوساً متجهّم الوجه ممّا يجعله بغيضا غير مرغوب فيه، فاستعملت صيغة **فَكِه**

وهو أيضا أرج العِطَاف، أي طَيب الذكر و حسن السّمعة ، و تصفه فتقول :

ظَفِرٌ بِالأُمورِ جَلدٌ نَجِيبٌ وَإِذا ما سَما لِحَربٍ أَباحا

فهو غالباً ما يظفر ببغيته، و هذا يدلّ على أنّه غير ملول و لا يؤوس من طلب هدفه و بُغيته.

) نفسه : ص[1]24(

الفـصـــــــــل الرّابـــــــــــــع

بنية الصّـــــــورة

إذا اعتبرنا الصورة الشعرية أهمّ المكونات التي يُجلُّها الشعراء في نتاجهم الفني، فإنّه يكون حرياً بنا أن نقف عند حدود الشّعر وماهيته وطبيعته، وعلاقته بالإنسان، لأنّ الحديث عن الصورة الشّعرية يقودنا إلى الحديث عن الأصل وهو الشّعر، فالشعر بكلّ عوالمِه هو الأرضية التي تنبت فيه الصورة الشعرية، فما العلاقة بينهما؟ هل هما وجهان لعملة واحدة؟ هل الشعر هو الصّورة والتّصوير؟ هل يُمكن أن يَختزل كلّ منهما الآخر؟

شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُوراً وشُعُورَةً وشِعْرَى ومَشْعُوراءَ ومَشْعُوراً؛ الأَخيرة عن اللحياني، كله: عَلِمَ. وحكى اللحياني عن الكسائي: ما شَعَرْتُ بِمَشْعُورِهِ حتى جاءه فلان، وحكي عن الكسائي أَيضاً: أَشْعُرُ فلاناً ما عَمِلَهُ، وأَشْعُرُ لفلانٍ ما عمله، وما شَعَرْتُ فلاناً ما عمله، قال: وهو كلام العرب. ولَيْتَ شِعْرِي أَي ليت علمي أَو ليتني علمت، وليتَ شِعري من ذلك أَي ليتني شَعَرْتُ، قال سيبويه: قالوا ليت شِعْرَتي فحذفوا التاء مع الإِضافة للكثرة، كما قالوا: ذَهَبَ بِعُذَرَتِها وهو أَبو عُذْرِها فحذفوا التاء مع الأَب خاصة. وحكى اللحياني عن الكسائي: ليتَ شِعْرِي لفلان ما صَنَعَ، وليت شِعْرِي عن فلان ما صنع، وليتَ شِعْرِي فلاناً ما صنع؛ وأَنشد:يا ليتَ شِعْرِي عن حِمَارِي ما صَنَعْ، وعنْ أَبي زَيْدٍ وكَمْ كانَ اضْطَجَعْ وأَنشد:

يا ليتَ شِعْرِي عَنْكُمُ حَنِيفَا وقد جَدَعْنا مِنْكُمُ الأُنُوفا

وأَنشد:

ليتَ شِعْرِي مُسافِرَ بنَ أبي عَمْـ ـرٍو، ولَيْتٌ يَقُولُها المَحْزُونُ

وفي الحديث: ليتَ شِعْرِي ما صَنَعَ فلانٌ أَي ليت علمي حاضر أَو محيط بما صنع، فحذف الخبر، وهو كثير في كلامهم.وأَشْعَرَهُ الأَمْرَ وأَشْعَرَه به: أَعلمه إِياه. وفي التنزيل: وما يُشْعِرُكمْ أَنها إِذا جاءت لا يؤمنون؛ أَي وما يدريكم. وأَشْعَرْتُه فَشَعَرَ أَي أَدْرَيْتُه فَدَرَى.

وشَعَرَ به: عَقَلَه. وحكى اللحياني: أَشْعَرْتُ بفلان اطَّلَعْتُ عليه، وأَشْعَرْتُ به: أَطْلَعْتُ عليه، وشَعَرَ لكذا إذا فَطِنَ له، وشَعِرَ إذا ملك[1]

إذا اكتفينا بهذا التعريف اللّغوي، أصبح الشعر بالنسبة لنا يدل على العلم و المعرفة و الدراية. إلاّ أنّ الشّعر في الجانب المفهومي يتجاوز معناه اللّغوي، بفجوة كبير جدّاً، فمع بداية و إرهاصات الساحة الفكرية لدى العرب ، خاصّة في بداية العصر العباسي، و ذلك على إثر انفتاح العرب على الأمم الأخرى كفرس و الإغريق و الهند و الرّومان كان للنّقد و النُقّاد نشاط و حيوية محمودة إلى حدٍّ بعيد، والدّرس اللّغوي هو الآخر شهد انتعاشا كبيرا ، و مردّ ذلك كلّه إلى رافدين لا ثالث لهما و هما : القرآن و الشّعر، و على أساس أنّ معرفة العرب بالشّعر معرفة قديمة، ظهرت في العصور التي تلت نشأة الدّولة الإسلامية حركة فكرية اهتمت بدراسة الشعر ونقدِه في شتى جوانبه؛ من حيث اللّغة و المضمون و الجمال، وتداول النُقّاد مفهوم الشعر و ماهيته و جوهره في أعمالهم النّقدية، اتفق بعضها مع بالبعض الآخر، واختلفت رؤى أخرى فيما بينها، وقد تأتي آراءٌ لتكمّل أخرى.

لقد عرَّفه اللُّغويون بأنَّه: « معنى العلم بالشَّيء و التفطُّن له، و إدراكه»[2]، و يُشيرُ قدامة بن جعفر في صددِ الحديث عن مفهوم الشِّعر « و ليس يوجد في العبارة عن ذلكَ أبلغ و لا أوجز من تمام الدَّلالة من أن يُقال فيه : إنَّه قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنىً»[3].

([1]) لسان العرب : مادّة شعر.

([2]) أحمد أحمد بدوي : المرجع السَّابق، ص 113

([3])قدامة بن جعفر : المرجع السَّابق، ص3

و يعرِّفُه ابن طباطبا فيقول " الشِّعرُ كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله النَّاس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مجَّته الأسماع و فَسُدَ عن الذَّوق" [1]

أمَّا ابن رشيق فيحصر الشعر في ثلاثة حدود و بنى فيقول " البنية من أربعة أشياء، و هي اللَّفظ و المعنى و الوزن و القافية، فهذا هو حدُّ الشِّعر"[2]

إنَّ ابن قدامة و ابن طباطبا، و ابن رشيق نظروا إلى الشعر انطلاقاً من مرآة العروض، التي كانت مسيطرة على الشِّعر آنذاك، فحصروه في الوزن و القافية و اللفظ و المعنى،

لكنَّ الجاحظ طرح نظرةً مُغايرة بعض الشيء، إذ يقف على " استحسان أبي عمرو الشيباني لبيتين من الشِّعر و هما :

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البِلى فإنَّما الموت سُؤال الرِّجال

كلاهما مـــــوت و لكـــن ذا أفظع من ذاك لذلِّ السُّؤال

لكنَّ الجاحظ أنكر هذا الاستحسان من أبي عمرو، و بيَّن أنَّه ليس في البيتين إثارة من شِعرٍ و ليس قائلهما بشاعر"[3]، و يقول في هذا السِّياق : " و أنا رأيت أبا عمرو الشَّيباني، و قد بلغ من استجادته لهذين البيتين في المسجد يوم الجمعة، أن كلَّف رجلا حتى أحضر له دواةً و قِرطاساً حتى كتبهما له، و أنا أزعُم أنَّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً"[4] و يُضيف صاحب كتاب التفكير النقدي معلِّقا " و ما نحسب أنَّ الجاحظ حريص في هذا

([1]) محمَّد بن طباطبا العلوي : عيار الشِّعر ،تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الأسكندرية – مصر ، ط3 ،(د ت)، ص3

([2])ابن رشيق :العمدة ، 77/1.

([3])علي عيسى العاكوب : التَّفكير النَّقدي عند العرب ، ص 138

([4]) الجاحظ : الحيوان، ج3 ، ص 131

المقام على تأكيده أنَّ مفهوم الشعر ليس واحداً عند أهلِ عصرهِ؛ فمن النَّاس من يرى (الشعرية) في المعنى الحكيم و القول الدَّال، و منهم من يراها في قوَّة الطبع و البراعة في التشكيل، و القدرة على تصوير المعاني. و الخطأ الذي وقع فيه أبو عمرو الشَّيباني هو انطلاقه في حكمه على البيتين من عنصر المعنى"[1]، و يستطرد الجاحظ موضِّحاً موقفه من المعاني: " و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و المدني، و إنَّما الشَّأن في إقامة الوزن، و تخيُّر اللَّفظ و سهولة المخرج، و كثرة الماء، فإنَّما الشعر ضربٌ من النَّسيج و جنس من التَّصوير"[2].

إنَّ هذا النَّص يَعكس رؤية متطوِّرة لمفهوم الشعر من حيث هو ضرب من النَّسيج، وجنس من التَّصوير، و من هنا تتأسَّس فكرة التَّصوير في الشِّعر على أساس أنَّها ممارسة شعرية متطوِّرة مُقَابَلَةً لفكرة التَّركيز على القوالب العروضية.

ثمَّ لا تزال الدّراسة النَّقدية للشِّعر تنمو و تزدهر، إلى أن يتراءى في ساحة النَّقد رجل عالم بأساليب العرب في كلامهم و نَظمهم، هو الجرجاني عبد القاهر فينظر إلى الشعر نظرة متميِّزة، و يرى بأنَّ الشِّعر يقوم على تصوير المعاني، و أنَّها تختلف في حاجتها إلى التَّصوير فيقول " و إنَّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذّهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، و تتعاقب عليه الصِّناعات، و جلُّ المعوَّلِ عليه في شرفه على ذاته ، و إن كان قد يزيد في قيمته و يرفع من قدره . و منه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها – ما دامت الصُّورة محفوظة عليها لم تنتقص، و أثر الصَّنعة باقياً معها لم يَبْطُل – قيمة تغلو و منزلة تعلو، و للرَّغبة إليها انصبابٌ، و للنُّفوس بها إعجابٌ، حتى إذا خانت الأيَّامُ فيها أصحابَها، و ضامت الحادثاتُ أربابَها ، و فَجَعتهُمْ بما يصلب

([1]) العاكوب : المرجع السابق، ص138

([2]) الجاحظ : المرجع السابق، ج3، ص131 – 132

حسنها المكتسب بالصَّنعة، و جمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق إلاّ المادَّة العارية من التَّصوير و الطِّينة الخالية من التَّشكيل سقطت قيمتها و انحطَّت رُتبَتها"[1].

إذن الجرجاني يُدرك جيّداً أنَّ قيمة الشِّعر تكمن في القدرة على التَّصوير ، و هو لا ينفكّ يؤكِّد على هذا التوجُّه؛ فيطرح لنا أدوات هذا التَّصوير فيقول " و هذا غرضٌ لا يُنال على وجهه، و طُلبةٌ لا تُدرك كما ينبغي إلاّ بعد مقدِّماتٍ تقدِّم و أصولٍ تمهِّدُ، و أشياءٌ هي كالأدوات فيه، حقها أن تجمع فيه ضروب من القول، و هي كالمسافات دونه يجب أن يُسار فيها بالفكر و أن تُقطع"[2].

ثمّ يشير بعد هذا إلى أدوات التَّصوير قائلاً : " و أوَّل ذلك و أحقه بأن يستوفيه النَّظر و يتقصاه ، القول على التَّشبيه و التمثيل و الاستعارة، فإنَّ هذه أصول كثيرة كان جلّ الكلام – إن لم نقل كلها – متفرِّعة عنها، و راجعةٌ إليها. و كأنَّها أقطابٌ تدور عليها المعاني في متصرّفاتها. و أقطارٌ تُحيطُ بها من جهاتها"[3].

إنَّ الرَّأي السَّابق يذهب في مضمونه إلى أنّ التَّشبيه و الاستعارة من أدوات الصّورة عند الجرجاني، فالصورة انطلاقاً من هذا الرّأي هي: التَّشبيه + الاستعارة.

غير أنَّ الصُّورة في نظر بعض الدارسين لا تقف عند هذا الحدّ، و هذا ما تُشير إليه النَّظريات الحديثة؛ إذ أضافت عُنصراً مهماً يُسْهمُ في إغناء الصّورة و إنضاجها، و تأثيرها على المتلقِّي و هو: **الخيال**، و الخيال لا ينهض بمُفرده في هذه المَهمَّة؛ لأنَّ النّقّاد قرنوه بقضية طالما كانت لها مكانة عند الفلاسفة اليونانيين و العرب من بعدهم و هي: **المحاكاة**،

([1])عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الإسكندراني و دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط)، 2005، ص28

([2]) نفسه : ص 28

([3]) نفسه : ص129

أمّا بالنِّسبة للخيال فلم يشر إليه النقاد العرب قديما إلاَّ على استحياء، أو بالتَّلميح دون التَّصريح، و النَّاقد الذي أولاه مكانة خاصَّة في دراساته حازم القرطاجنِّي و الخيال عنده: " أن يُؤتى في الكلام بما يبعث على التعجيب و الاستغراب. و بيَّن – حازم – أسباب التعجيب فيقول: و التعجيب يكون باستبداع ما يُثيره الشَّاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدِّي إليها من سببٍ للشيء تخفى أسبابه لغاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له، أو معاند له، و كالجمع بين مفترقين"[1]

و هذه النَّظرية تتجلَّى لنا أكثر في النَّقد الأدبي الحديث، خاصَّةُ عند كوليريدج " و تتبلور نظرية الخيال عنده على وجهها الأكمل في كتابه " سيرة أدبية " الذي نُشِرَ عام 1817 ، حيث يرى : أنَّ الخيال له القُدرة الفائقة على الوُصولِ إلى الوحدة المنطوية و الظواهر الحسِّية، و هذا الموقف من الخيال يرتكز على عملية الخلق على الشُّعور، و على أنّ الحقيقة لا يُدرِكها العقل إلا بالحدس و الخيال"[2].

و قضية الخيال هذه، كانت حقلا خصباً في النَّقد الأدبي الحديث، من حيث مساهمتها في إنتاج الصورة، إذ يرى أصحابها: " أنَّ الصّورة التي يستخدمها الشَّاعر في تضاعيف قصيدته عميقة الجذور في عالمه الشعوري، أو اللاّشعوري، و أنّها تعبير سامٍ عن عواطفه و رغباته المكبوتة أو المُعلنة"[3]، بيد أن الصُّورة تبرز أكثر في كونها قيمة أسلوبية تُؤدِّي وظيفة في فضاء النَّصِّ، و تميِّز نصّاً عن بقية النُّصوص و شاعراً عن بقية الشُّعراء، و هنا يُشير جوزيف شريم ضمن دراسة الصورة في ظل الدِّراسات الأسلوبية إلى رأي و موقف كارولين سبيرجون فيقول : " تحاول كارولين سبيرجون تحديد الصُّورة فتقول: إنَّها الكلمة

([1]) علي عيسى العاكوب : التفكير النقدي عند العرب، مرجع سابق، ص139.

([2]) مشري بن خليفة : المرجع السّابق 104.

([3]) علي عيسى العاكوب : العاطفة و الإبداع الشِّعري، مرجع سابق، ص148

الوحيدة الصَّالحة لتشتمل على كلِّ نوعٍ من أنواع التَّشبيه، و على كلِّ ما هو في الحقيقة تشبيه مكثَّف؛ أي الاستعارة. إنَّه تحديد واضح و بليغ : الصُّورة = التّشبيه + الاستعارة "[1]

إنَّ هذا التوجه قصر الصورة على الاستعارة، التي تقوم على مبدأ التشابه، كما أنّه لم يتوان في إضافة الكناية إليها كبنية من بنياتها التي تقوم على مبدأ المجاورة و التلاصق.

و الصّورة الشعرية لا تفتأ تؤدِّي وظيفة راقية جدّاً في الخطاب الشِّعري الذي يمتاز بقوة انحرافه، و هذه الوظيفة نظر إليها الأسلوبيون في ظلِّمخطَّط ياكوبسون التواصلي الذي منح للصورة وظائف، كلّ وظيفة لها علاقة بعناصر الرسالة و تمثَّلت هذه الوظائف في: (الوظيفة الانفعالية – الوظيفة الايحائية – الوظيفة الشاعرية (الأسلوبية)

بهذا المهاد النظري وطّدنا العزم عل مقاربة الصّورة عند كلّ من المهلهل و الخنساء ضمن غرض الرثاء، ونحن إذ نعمد إلى دراسة الصّورة عند الشّاعرين لا نريد لها أن تكون دراسة تراكمية هدفها العرض، و إنّما نتوخّى الجانب العلمي بأدوات منهاجية حفل بها علم الأسلوب، وقد نجد أنفسنا أحياناً مجبرين عل اقتراض أدوات أخر من فضاءات علمية تتقاطع مع الأسلوبية في الرؤية كالسّميائية، و التّفكيكية، و نظرية القراءة و التّأويل ، وحتّى علم النفس...

بنية الصّورة عند المـــهـلـهل

تذكر المصادر أنّ أوّلية الشعر ترجع إلى المُهلهل، و يرى الكثير من الدّارسين أنّه أوّل من قصّد القَصائد، و فيه يقول الفرزدق:

مُهَلْهَل الشّعَراءِ ذَاكَ الأَوّل[2]

([1]) جوزيف شريم : المرجع السَّابق ، ص67.

([2]) ابن قتيبة : الشعر و الشّعراء، ج1، ص297.

ذكرنا سابقاً أنّ شعر المهلهل جاء في رثاء أخيه كليب إثر قتله من طرف جساس بن مرّة، أخ الجليلة زوجة كليب، و لا نُريد أن نخوض في حقيقة الشعر المنسوب لكليب، فليس هذا موضع القضية، كما أشرنا أن شعره في المدونة المختارة للبحث جاء أيضاً في أغلبه ليصور ما حدث بينه و بين بكر قاتلي أخيه، فالصّورة الفنّية التي نعمد إلى مقاربتها تفرضها مُعطيات النّص، و قد تناولناها في بعدين: بعد انفرادي؛ أي كونها صورة جزئية مستقلة، وسمّيناها بالصّورة المُفردة وبعد كلي يتجاوز البيت ليطال مجموعة من الأبيات، ولهذه الممارسة دواعٍ، أهمّها أنّ النّص قد يكون في كامله يمثّل صورة تعكس رؤية الشاعر.

أولاً – الصّورة المفردة :

1 – التّشبيـــــــه :

وهو أوّل تجليات الصّورة، على صعيد الممارسة، أو الجانب التنظيري، فلم نر فيما تعرّضنا إليه من مصادر و مراجع بلاغية تناولت علم البيان، ما يخلو من مباحثة و دراسة و تنظير حول التّشبيه؛ إذ يأتي ضمن الإرهاصات الأولى لدراسة المجاز عند علماء البلاغة، و قد بُسِط فيه كلاما كثيراً. والتّشبيه أيضاً احد مظاهر العدول و الانزياح الدّلالي.

إنّنا إذا أردنا مقاربة الصورة مقاربة علمية بحتة فإنّا نجد أنفسنا ملزمين بتوظيف أدوات لا تقف عند حدود الجانب المعياري للصّورة نفسها، تلك المعيارية التي لم تخرج في ظل البلاغة الكلاسيكية عن الجانب التّعليمي، فالأسلوبية لا تجتر ما رسمته البلاغة الكلاسيكية، و من جانب آخر هي لا ترفضها كإرث، فالمجاز مثلاً حين عرّفه البلاغيون بأنّه "كلّ كلمَةٍ أريد بها غيرُ ما وقعت له في وضْعِ واضِعِها، لملاحظةٍ بين الثّانِي و الأوّل فهي مجاز، و إن شِئت قُلْت: كلّ كلمة جُزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم

تُوضع له من غير أنْ تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تُجوّز بها إليه و بين أصلها الذي وُضِعت له في وضعِ واضِعِها فهي مجاز."[1]

التعريف السّابق معياري يبحث في ماهية المجاز و كُنهه، و ذلك من حيث مغايرته للحقيقة، و هنا تأتي الأسلوبية لتنظر إليه نظرة وظيفية، من حيث القيمة، لا من حيث الماهية. "إنّ هدف التّحليل الأسلوبي الحديث للأشكال البلاغية المُختلفة لا يُمكن أنْ يَقتصر على مجرّد حصْرها و تعدادها في النّص الأدبي، بل لا بُدّ أن يُبيّن أوضاعها المحدّدة و يكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتّركيز على مظهرين : أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال و قياس مداه ووصفه، و الآخر محاولة اكتشاف

الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نصّ مُعيّن على ما سواه و دورها في تكوين بنيته"[2]

فالصّورة في شتّى أشكالها لا يُمكن تمارس قطيعةً عن الكلّ الذي وُجدت فيه، فإنها في النّص تتأسّس و تؤَسّس هي الأخرى لعالم دلالي، يتكئ على منصّة تَركيبية تحمله، من هذا الطّرح يُمكن أن نناقش ما يتّصل بالتشبيه – كونه صورة من صور المجاز – من مصادر ساهمت في بنائه، و الأنماط التي تشكّل فيها..

و "التَّشبيه في التّراث العربي هو الأيقونة الأساسية و العامل الفاعل في الشّعرية العربية، فقد جعله ثعلب ، و قدامة و غيرهما غرضاً قائماً بذاته من أغراض الشّعر ، كما قال كثيرٌ من البلاغيين و اللّغويين (إنّ الشّعر مثلٌ سائر و تشبيه نادر و استعارة قريبة).وهناك العديد من المرويات التي تربط بين التّشبيه و امتلاك ناصية الشّعر مثال ذلك

([1]) الجرجاني، عبد القاهر : أسرار البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، 2005، د ط ، ص267.

([2]) صلاح فضل : علم الأسلوب، مرجع سابق، ص 294

ما يُروى عن حسّان بن ثابت و ابنه، و عن ذي الرمّة الذي كان يقول (إذا قُلت كأنّ و لم أحسن قطع الله لساني)"[1]

و جاء التشبيه في حولي 68 بيتا من مجمل أبيات المدونة التي تضمنت 429 بيتا أي بنسبة: 15.85 % وقد جاء التّشبيه في بنيته بأشكال مختلفة من حيث الجانب التّركيبي، و نودّ أن نركز عن الأداة إذ تكررت بنسب 24 مرة في التشبيهات؛ بنسبة : 35.29%، في حين بقية التشبيهات تنوعت في تشكيلاتها من حيث الأدوات مثل :الكاف، مثل، و قد تحذف الأداة نهائيا كما هو الشّأن في التشبيه البليغ.

والتّشبيه عند المُهلهل يُمكن النظر إليه من عدّة أبعاد: بعد نصّي، بعد سياقي، بعد ذاتي، وهذا في حقيقته ينطبق عل الصّورة بأسرها وليس على التّشبيه فحسب.

يقول المُهلهل[2]:

كأنَّ كواكبَ الجوزاءِ عودٌ مُعَطَّفَةٌ عَلَى رَبْعٍ كَسِيرٍ

تَلألأَ وَ اسْتَهَلَّ لَهَا سُهَيْلٌ كَفِعْلِ الطَّالِبِ القَذَفِ الغَيُورِ

يشبه كواكب الجوزاء بنوقٍ حديثات السنّ عكفت على ربع ، و" ولد النّاقة إذا كان من نتاج الرّبيع فهو رُبَع و الأمُّ مُربِع، قال جرير[3] :

قَد أَطلُبُ الحاجَةَ القُصوى فَأَدرِكُها وَلَســتُ لِلجــارَةِ الدُنيــا بِـــــزَوّارِ

([1]) رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، د ط، ص 153.

([2]) المهلهل : الدّيوان، ص33،34

([3]) أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي: كتاب الإبِل، تحقيق حاتم صالح الضّامن، دار البشار للطباعة، دبي–الإمارات العربية المتحدة، 2003 ، د ط ، ص56

إلاَّ بغرٍّ منَ الشـــــــــيزى مكللـــةٍ يجري السديفُ عليها المربعُ الواري

فهو هنا حين يذكر الجوزاء كأحد طرفي التّشبيه ثم يصور للمتلقي مشهدا لطيفا للنجم سهيل وهو يلوح و يتلألأ كسنام الجمل المسنّ.

و يواصل في جرد تشبيهاته التي جلها تدور حول النجوم و ما يتّصل بها[1] :

كَأَنَّ الْجَدْيَ فِي مَثْنَاةِ رِبْقٍ أَسِيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَةِ الْأَسِيرِ

يبدو نجم الجدي قدْ شُدّ بحبلٍ مثْنىً يشبه الأسير الذي أُحكم وثاقه فلا يستطيع حركة.

و يقول أيضاً[2] :

كَأَنَّ النّجْمَ إِذْ وَلّى سُحَيْراً فِصَالٌ جُلْنَ فِي يوْمٍ مَطِيرِ

و النّجم هنا مجموعة الثريّا، شبّهها بالفِصال في يومٍ مطِيرٍ فهي تمْشي ببطءٍ خوفاً من الزلق في الوحل.

إنّ ما يُثير الانتباه هنا هو وصف مشهد النّجوم في السّماء، فما الذي تعكسه هذه التشبيهات المتتالية؟

إنّ الشّاعر لا يؤسّس من فراغ و عدم، فحتى لو افترضنا وفق النظريات الحديثة أنّ الشعر يغيّب المرجعية كما أشار إلى ذلك كلّ من بارث و جوليا كريستيفا، فإنّ الشّاعر يبقى أسير إحداثيتي الزمان و المكان، و هو لا يستطيع أن يُنتج إلاّ تحت سُلطة المحاكاة كما يشير إلى ذلك أرسطو، فبناء الصّورة يُؤخذ من مشهد قبلي، و عليه فالشّاعر يصوّر انطلاقاً من موادّ و لَبِنات جاهزة في العصر الجاهلي، و الخيال ضمن هذه الصور يبدو بسيط و غير

---

(1) المهلهل : الديوان، ص36

(2) نفسه : ص37

معقّد، فكلّ ما اختزله عقله الباطن يسترجعه العقل الواعي أثناء النّظم، و الدّليل على ذلك : هو مصادر الصّورة التي يعتمد عليها الشّاعر، إذ لا تعدو تلك المشاهد التي ألفها في حلّه و ترحَاله.

أمّا على صعيد النّص فالصور تتضافر لبناء نسق الصّورة بأسره، و هو استهلّ القصيدة بمحاورته لتلك اللّيلة الطّويلة حين قال[1]:

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حُسُمٍ أنِيري إِذَا أَنْتِ انْقضَيْتِ فَلاَ تَحُورِي

فكُلّ المشاهد التي تضمنّت وصف النجوم و تشبيهها بالنّوق و الفِصال و غيرها إنّما هي لبنات لصورة كلّية، هي صورة اللّيل الطويل الذي يبعث على الحُزن و الهم وقد جاءت تشبيهات متتالية[2] :

كَأَنَّ الْجَدْيَ جَدْيَ بَنَاتِ نَعْشٍ يكبُّ على اليدينِ بمستديرِ

كَأَنَّ التَّابِعَ المِسْكِينَ فِيْهَا أَجِيرٌ فِي حُدَابَاتِ الْوَقِيرِ

كَأَنَّ الْمُشْتَرِي حُسْنًا ضِياءُ بِنِيقِ قَاهِرٍ مِنْ فَوْقِ قُورِ

كَأَنَّ النّجْمَ إِذْ وَلّى سُحَيْراً فِصَالٌ جُلْنَ فِي يضوْمٍ مَطِيرِ

كَواكِبُهَا زَوَاحِف لاَغِباتٌ كَأَنَّ سَمَاءَهَا بِيَدَيْ مُدِيرِ

ثمّ يُشير إلى أنّ هذه الكواكب كلّها هي كواكب ليلة طالت و طال معها غمّه و همّه، فيخاطبها قائلا[3] :

([1]) نفسه : ص34

([2]) نفسه : ص37

([3]) نفسه : ص37

كَوَاكِبُ لَيْلَةٍ طَالَتْ وَ غَمَّتْ فَهَذَا الصّبْحُ رَاغِمَةً فَغُورِي

ثمّ يصف شراسة و بأس قومه أثناء حربهم مع بني بكر[1]:

فِدً لِبَني الشّقيقَة يَوْم جاؤُوا كَأُسْدِ الْغَابِ لَجَّتْ بِالزّئِيرِ

و هو تشبيه جاء لأجل المبالغة، إذ أنزلهم منزلو الأسود القوية، و هي صورة جاهزة في الشّعر الجاهلي ليس فيها بما يوحي بالتّميز و الانفراد الأسلوبي.

ثمّ يصف في نفس القصيدة مشهد الرّماح و هي تتهاطل، فيشبّهها بالحبال التي تستعمل للسقي من البئر فيقول[2] :

كَأَنَّ رِمَاحَهُم أَشْطَانُ بِئْرٍ بَعِيدٍ بَيْنَ جَالِيهَا جَرُورِ

و يشبه الفريقين أثناء لقائهما بموضع عنيزة بحجرتي الرحى، و كأنّ امرءًا يُديرهما فيقول :

كأننا غدوةَ وَ بني أبينا بجنبِ عنيزة رحيا مديرِ

وتبقى عناصر الصور التّشبيهية عند المُهلهل منتقاة من البيئة التي يحيا في كنفها و نلمس ذلك في قوله[3]:

إِذْ أَقْبَلَتْ حِمْيَرُ فِي جَمْعِهَا وَمَذْحِجٌ كَالْعَارِضِ الْمُسْتَحِيقْ

يُشبّه قبيلتي حِمْير ومَذْحج بالجراد الذي سدّ الأفق لكثرته، و قد يُقصد بالعارض هنا المُزن الممطر.

---

(1) نفسه : ص42

(2) نفسه : ص42

(3) نفسه : ص55

وينقل للمتلقي صورة حيّة ليس فيها أيّ مسحة خيالية؛ يصور فيها الفريقين و قد علتهم هبوة من الغبار و هي تبدو كالحريق[1]:

وَقَدْ عَلَتْهُمْ لَلّقَا هَبْوَةٌ ذَاتُ هِيَاجٍ كَلَهِيبِ الْحَرِيقْ

و كيف أنّ قبيلة هاجر قلّدوا أمرَهم لرجل يقودهم تبدو عليه ملامح الفروسية و القوة فشبّهه بالسّيف الحادّ و القاطع فيقول[2] :

فَقَلّدَ الأَمْرَ بَنُو هَاجِرٍ مِنهم رَئِيسًا كَالْحُسَامِ الْبَرِيقْ

وهو حين يعمد إلى الحديث عن حالته النفسية الحزينة بسب فقدانه أخيه يوظّف نفس المصادر التي تُحيط به في بيئته، و كأنّه ينقل الواقع[3] :

أَبَتْ عَيْنَايَ بَعْدَكَ أَنْ تَكُفَّا كَأَنَّ غَضَا الْقَتَادِ لَهَا شِفَارُ

فأشفار العين أضحت كالشّوك جرّاء كثرة الدّموع و تقرّح جفنتيه، و هذا يدلّ على أنّ الشّاعر كثير السّعي في البوادي.

وقرب المهلهل من أخيه هو قربٌ ذو قيمة و هو بالنّسبة إليه مكسبٌ لا يُستهان به فشبّه هذه العلاقة بالرّبح الذي يتْجر لأجلِه التُجّار فيقول[4]:

وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَا عَدَّتِ الرِّبْحَ التِّجَارُ

([1]) نفسه : ص55

([2]) نفسه : ص55

([3]) نفسه : ص29

([4]) نفسه : ص30

ثمّ ماهي نظرته للحياة بعد أن رأى الموت تفجعه في أعز الناس عليه؟، الموت كان يُمثّل بالنسبة للإنسان العربي في العصر الجاهلي شبحاً مُرعِبا لم يستطع أنْ يفكّ شفرة العلاقة القائمة بينهما، فهو يراها حتمية لا مفرّ منها و يبدو هذا في قوله[1] :

أرى طولَ الحياةِ وقدْ تولى كَمَا قَدْ يُسْلَبُ الشَّيْءُ المُعَارُ

فالحياة بأيامها، و أفراحها و أحزانها ليست سوى كمثل الشيء الذي أعير و لا بدّ ان يُردّ إلى أهله.

هذه نماذج لأحد الأشكال البلاغية التي كانت محل نقاش كبير بين النقّاد قديما وحديثا، و هو التّشبيه، و السّؤال في هذا المقام هو : ما الملمح الأسلوبي الذي يعكسه التشبيه كبنية تعبيرية في شعر المُهلهل؟

لعلّ البُعد الوحيد الذي نقف عليه أمام هذه الصوّر هم مصادِرها ليس إلا؛ فالمعجم الموظف في بنائها معجمٌ ينفتح على البيئة التي كان يعيشها الشّاعر، و هي بيئة تمتاز بالجانب الحسي فالشّاعر الجاهلي بسيط في تصويراته للمعاني الشِّعرية، وهذا ناتج عن النّزعة التأمّلية التي منحته إياها الطّبيعة.

2 – الاستعـــــــارة:

هل يُمكن الحديث عن شيء اسمه الأدب او الشّعر دون الحديث عن الاستعارة؟ قد يبدو الأمر ضربٌ من السذاجة، لأن تغييب الاستعارة و الحديث عنها قدح في مشروعية الأدب أصلاً، فهي أقدم ما وصل إلينا من التراث البشري في الفنّ.

([1]) نفسه : ص30

وتتصدّر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعدّ عاملا رئيساً في الحفز و الحث، و أداة تعبيرية، و مصدراً للتّرادف و تعدّد المعنى و متنفساً للعواطف و المشاعر الانفعالية الحادّة، ووسيلة لملء الفراغات في المُصطلحات[1]

وباعتبار الاستعارة أهم ما في الصّورة الشعرية، بل هناك من يختزل الصورة في الاستعارة، يُصبح من الضّروري أن ننظر إليها من عدّة جوانب، و أهم هذه الجوانب هو الجانب المعرفي؛ لنبحث عن مكانتها و علاقتها بالموجودات، و كيف أنّها تعكس علاقة الانسان بالوجود

لأنّ الشعر لا ينفي علاقته مع الوجود، إذ هو إعادة بناء له وفق منظور جمالي و نرى مثلاً كيف أنّ باشلار في كتاباته "يحاول إيضاح كيف يكون الشّعر في علاقة وثيقة مع الوجود و الحياة بل و العالم الانساني حينما تصبح الحياة متجلية عبر حيويتها، و حينما يتجلّى الوجود في طبيعته المادّية، بل و حينما ينفتح عالمنا الانساني من جديد في الصّورة الشّعرية و من خلالها"[2]

و مادام الأمر يسير وفق هذا المفهوم فإن الإحالة على العالم المحسوس أمر لا مفرّ منه، و لكن في وعي الإنسان و بما أثاره من خبرات حياتية، و عليه لا يمكن فهم الصورة خارج الذات و الوعي الانساني.

و بالعودة بالصّورة إلى كونها ممارسة لغوية ، فهي تكون موجودة في الكلام، و هي في أبسط أشكالها تشبيه حُذف أحد طرفيه، إلاّ أنّ " العامل الأساس في تأثير

---

(1) يوسف أبو العدّوس : الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنّشر و التّوزيع، عمان-الأردن،1997، ط1، ص 11.

(2) د. غادة الإمام: غاستون باشلار، جمالية الصّورة، التنوير للطباعة و النّشر، بيروت-لبنان، 2010، ط1، ص155

الاستعارة هو المسافة بين المشبه و المشبه به، أو كما يقول سايس"sayce" : زاوية الخيال. و إذا كانت المسافة بين المشبه و المشبه به قريبة نحو: ((وردة تشبه أخرى))، فإنّ الاستعارة تكون مناسبة، و لكن دون أيّ صفة تعبيرية. لقد أغرم الشعراء المُحدثون في إنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة؛ يقول الشّاعر الفرنسي السريالي أندريه بريتون"Andre Breton" : ((عندما نقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصّفات ...ثمّ مع بعضهما بطريقة مفاجئة و مدهشة، فإنّ هذه هي المهمّة المنشودة التي يحاول الشّاعر أن يُثيرها)). و عندما اقتبس ريتشاردز هذا الكلام قال : ((عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلاً، فإنّ الانفعال المتولّد يكون أكبر))"[1]

ولنتساءل الآن: كيف بنى المهلهل استعاراته؟ وماذا أضافت للنّص؟ ما هي مصادرها، و ما قيمتها الجمالية؟

يقول المهلهل[2]:

ذَهَب الدَّهْرُ بِالسَّمَاحة مِنّـــا يـَا أَذَى الدَّهْرِ كَيْفَ تَرْضَى الْجِمَـاحـــا

إنّ المُشكل الذي يواجه القارئ أمام بنية الاستعارة هي قضية الصّدق، ومدى مطابقتها للمنطق، فالكلمات في الكلام تتراصف وفق ما يُمليه الفكر، والفكر هاهنا يخضع للمنطق، والكلام في تركيبه يتجاذبه مستويان؛ مستوى نحوي صوري ومستوى دلالي، فحين ننسب الذّهاب للدّهر نكون حينئذٍ أمام حامل ومحمول، فالجُملة: **ذَهَب**

([1]) يوسف أبو العدوس : المرجع السّابق .

([2]) المهلهل : الديوان، ص22

الدَّهْرُ بِالسَّمَاحة مِنّـــا، جملة صحيحة نحوياً، ولكن ينبغي علينا أن نتساءل عن إمكانية تشكّل هذا الكيان المعنوي، وهو الدّهر.

من هنا يبدو أن العامل الرّئيس الذي يكون أساس مناقشة الاستعارة هو بنية الاسناد فيها. " إنّ الفرق بين الجملة الكاذبة والجملة غير المعقولة هو فرق دلالي. ويبقى هذا الفرق مع ذلك صوريًا. إنّ العلاقة بين المدلولات تختلف من حالة إلى أخرى، فالجملة الكاذبة يُمكن أن تكون صادقة؛ إذ أنّ المسند فيها يعتبر ممّا يُمكن إسنادُه إلى المُسنَد إليه أمّا الجملة غير المعقولة فإنّها لا يُمكن أن تكون صادقة للسبب العكسي ونحن نتحدّث في الحالة الأولى عن ملاءمة المسند وفي الحالة الثّانية عن منافرة المُسند"[1]

إنّ العلاقة بين الدّال (ذهب) والدّال(الدّهر) هي علاقة منافرة وليست علاقة ملاءمة. و الدّهشة التي يتلقّاها المتلقي، صنعتها الفجوة والمسافة القائمة بين هذين الدالّين. و هي تتمثل في تشخيص ما هو معنوي و إنزاله إلى عالم المحسوسات.

ونراه يمارس نفس الأسلوب التّعبيري في قوله :

وَإنْ دَعَوْتَهُمْ يَوْمًا لِمَكْرُمَةٍ جـاؤُوا سِرَاعًا وَ إنْ قَام الخَنَى قَعَدُوا

صورة قومه في هذا البيت التي تُبنى على الفخر و الإشادة بخصالها من طرف الشّاعر، لم يقدّمها للمتلقي بأسلوب مباشر، بل عمِد إلى الإيحاء بما يرمز إلى أنّهم قومٌ ذَووا أنفة و عزّة لا يتحملون الضيم، وأنّهم ليسوا قوم فحش و خنى، و الجميل في البيت **صورة الخنى** حين خلع عليه صفة الإنسان التي هي الحركة و القيام، ويبدو التّشخيص هنا جلي.

([1]) جون كوهين : بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء- المغرب، 1986، د ط، ص104.

و يقول في موضعٍ آخر[1] :

شَفَيْتُ النَّفْسَ مِنْ أَبَناءِ بَكْرٍ وحَطّتْ بَرْكَهـــا بِبَنِي عُبـــــــــادِ

الانتقام سلوك بشري متجذِّر في الإنسان , وتظلّ النّفس البشرية منزعجة ،غير مستقرّة، مالم تُشبع رغبتها به إذا تعرضت للإساءة و لو بِغير قصد، إلاّ الأمر الغريب هو تصوير الانتقام و هو سلوك ممقوت في صورة محبّبة و جميلة، بل ولا مفرّ منه كالدّواء أو الشِّفاء وذلك حين يقول : **شَفَيْتُ النَّفْسَ مِنْ أَبَناءِ بَكْرٍ** وهو يقصِد : من تقتيلهم بطبيعة الحال، وهذا تصوير بلغ القمّة في التّعبير الجمالي، و ماذا عن نفس ليس همّها إلى الانتقام و التّقتيل؟ ألا يغدو ذلك مرضا؟ بل هو المرض العضال الذي يحار فيه كل طبيب حاذق.

فهو هنا جعل من تقتيل بني بكرٍ دواءً لعلته ، وهو تصوير أيضًا يقوم على التّشخيص، ولنتأمل قوله: **وحَطّتْ بَرْكَهـــا بِبَنِي عُبـــــــــادِ**

فالحرب تبدو كالنّاقة التي تُنيخ، أي تحط رحلها أين يشاء صاحبها وهو يقصد هنا أنّ الحرب انتقلت إلى بني عباد و هم قوم الحارث الذي قتل المهلهل ابنه بشسع نعل كليب، و هذا تصوير هو الآخر تشخيصي.

وما يلفت الانتباه أن جل الاستعارات جاءت تشخيصية عند المهلهل تدل على بساطة الصّرة لديه، يقول[2]:

يَا لَبَكْرٍ فاظْعَنُوا أَوْ فَحُلُّوا صَـــــرَّحَ الشَّـــرُّ وَبَـــانَ السِّـــرارُ

([1]) المهلهل : الديوان، ص26

([2]) نفسه : ص33

فالشّرّ بكلّ أصنافه وأنواعه تصبح له القدرة على التصرف والحركة، فيصرّح ويكشف عن نفسه بعدما كان متستراً ومخفيا؛ وكأنّ الشاعر يشير إلى أنّ قتل كليب كان مبيّتا، وفيه إشارة إلى إضمار العداوة والبغض؛ إذ شخص للمتلقّي الشر و ألبسه كل صفات الإنسان العاقل.

ويصف تلك الليلة الرّهيبة التي أخذت منه كلّ مأخذٍ بذي حسُمٍ في وادي الذنائب، و هو قابعٌ و عاكفٌ على قبر أخيه، يذرف الدّموع من الحزن فيقول[1]:

وأنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا لَقَدْ أُنْقِذْتُ مِنْ شَـــرٍّ كـــبِيـــــــرِ

إذ يشير ضمنياً إلى أنها ليلة مُربكة و مرعبة، أسدلت عليه ستار الحزن من كلّ جانب، لولا انبلاج الفجر الذي أراح نفسه وأزاح غمّه، فهو هنا يطبق عليه شرّان؛ شرّ الحزن، و شرّ الظّلام، و الظّلام رمز للشر في الفكر الإنساني بل حتّى في النّصوص الدّينية، يقول الله عزّ وجلّ: «**الرَّ كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَىٰ صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ**»[2] فالظّلمات هنا هي الضّلال و الشرك، ليختم القصيدة بقوله[3]:

كَوَاكِبُ لَيْلَةٍ طَالَتْ وَ غَمَّتْ فَهَذَا الصّبْحُ رَاغِمَةً فَغُورِي

فهي ليلة غمّ وحزن ويأمُرها بالانصراف، وهذا البيت يؤسس للتشاكل مع مطلع القصيدة:[4]

أَلَيْلَتَنَا بِذِي حُسُمٍ أَنِيرِي إِذَا أَنْتِ انْقَضَيْتِ فَلاَ تَحُورِي

([1]) نفسه : ص34

([2]) سورة ابراهيم : الآية1

([3]) المهلهل : ص37

([4]) نفسه : ص34

يأتي اسلوب تبادل المُدركات عنده هو الآخر أحد أسليب بناء الصّورة فيُصبح ما هو مدرك محسوس إما بالشّمّ أو الذّوق أو السّمع أو اللّمس، يقول[1]:

وتَذُوقَ حَتْفًا آلُ بَكْرٍ كُلُّهَا وَنَهُدُّ مِنْهَا سَمْكَهَا الْمَرْفُـوعَـا

فلابدّ لبني بكرٍ أن تذوق الموت بأسرها، وأن يشربوا من الكأس التي شرب منها كليب، وتكتمل صورة البيت عنده في الشّطر الثاني؛ إذ لابدّ أن يهدم سمكها وهو يقصد هنا: أذن تذوق الذلّ والهوان.

و الشّاعر يصور جزئيات الحرب بينه و بين بني بكْرٍ بدقّة فيقول[2] :

والْخَيْلَ تَقْتَحِمُ الْغُبَارَ عَوَابِسَا يَوْمَ الْكَرِيهَةِ مَا يُرِدْنَ رُجُوعَـا

العبوس صفة غالبا ما تلحق بالإنسان لأنّ له دلالة، وهو رمز للحالة النفسية الت توحي بالموقف الذي يتواجد فيه الإنسان، إذاً فاليوم يوم كريهة وحربٍ و نزالٍ و طعن و مما أزعج الخيل قبل فرسانها، و ليس يوم سباق و ركض حتّى تنتشي و تبتهج. جلّ الصّور لدى الشّاعر جاءت لصف الحرب و القتال.

ويصور فعلة جسّاس بأنّها ظلم و بغي؛ إذ يتجلى الظّلم في صوة حيوية شاخصة، فالبغي و الظلم كركاب القبيلة تحلّ و ترحل[3]:

حَلَتْ رِكَابُ الْبَغْيِ فِي وَائِلٍ فِي رَهْطِ جَسّاسٍ ثِقَالِ الوُسُوقْ

ومن بين استعاراته الطريفة في وصف جزئيات الحرب قوله:

([1]) نفسه : ص50

([2]) نفسه : ص51

([3]) نفسه : ص53

حَتَّى تَبِيدَ قَبَائِلَ وَ قَبِيلةُ وَيَعَضَّ كُلُّ مُثقَّفٍ بالْهَامِ

إنّ جمالية الصورة في الشّطر الثاني تعكس مدى تمرّس الشاعر بالحرب، وهذا ليس بغريب على شاعر يُعد من الفرسان الفتّاك في الجاهلية، فهو حين يصور لنا السّيف المثقّف بالوحش الشّرس فيحذفه ويترك لنا القرينة " يعضّ" لتقريب المعنى، يومئ للمتلقي أنّه خبير بموقع السّيف من الخصم، ومدى قوّة ذلك.

الشّاعر في غرضه، خاصّة إذا كان الغرض مستقلّ كما هو الشأن بالنِسبة للرثاء يحشد كل ما يخدم سياقات الموضوع الرّئيس ومفاصله وموضوعاته الفرعية، ففي مقام الحزن يجب أن يعبر بتعابير وصور تعكس حزنه، وفي الحرب يوظف حقل القتال والموت و أسماء الأسلحة، و في التأبين عليه أن يأتي للمتلقي بكل بضاعة المديح التي تُشعره بأنه أمام فقيد ذي مكانة عالية في قومه، و المهلهل رغم أنّه في الحرب يرتدي–حسب المصادر التي أرّخت لحرب البسوس و وقائعه مع بني بكر–شخصيةً شرسة، إلاّ شعره عكس مدى حزنه على أخيه في عاطفة رقيقة و جيّاشة مؤثّرة[1] :

يَا لَهْفَ نَفْسِي مِنْ زَمَنٍ فَاجِعٍ أَلْقَى عَلَيَّ بِالْكَلْكَلِ وَجِرانِ

فالدّهر محل عتاب عند كثيرٍ من الشعراء الذين ينسبون الأحداث له، و صورة الدهر متعدّدة في الشعر الجاهلي، و المهلهل يصفه هنا كالجمل الذي ألقى عليه بصدره و عنقه فلا يستطيع منه فكاكاً، و هذا تصوير لطيف لثقل ما حل به، وإلى مثل هذا ذهب امرؤ القيس في وصفه للّيل:

فَقُلْتُ لضهُ لَمَّ تَمَطّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازًا ونَاءَ بِكَلْكَلِ

([1]) نفسه : ص88

وتكتمل الصّورة في البيت الموالي الذي يقول فيه[1]:

بِمُصِيبَةٍ لاَ تُسْتَقَالُ جَلِيلةٍ غَلَبَتْ عَزَاءَ الْقَوْمِ وَ النُّسْوانِ

أي أنّ هذا الدّهر القى عليه بمصيبة جليلة لا تحتمل لم يصبر على نزولها أيّ فردٍ مِن أفراد القبيلة، و هي موت كليب.

و الشّاعر في بنية الحزن يصوّر جزّاً جنائزيا مهيباً اعتمد فيه المبالغة، و لو أنّ الاستعارة في حدّ ذاتها تأتي غالباً للمبالغة، فكل الكائنات تبكي كليباً حتى الديار و بقاياها، فيقول[2] :

أَضْحَتْ مَنَازِلُ بِالسُلاَّنِ قَدْ دَرَسَتْ تَبْكِي كُلَيبًا وَلَمْ تَفْزَعْ أَقَاصِيهَا

لأنّها درست و امّحت حزْناً عل كليب، حين شبّهها بالإنسان، فحذف المشبّه به و ابقى على لازمة دالّة عليه و هي تبكي، و هذا كلّه من باب التّشخيص.

3 – صور أخرى:

1 – 3 المجاز :

إنّ إثارة الحديث عن المجاز هنا ليس معناه مناقشة الفضاء العام لكل الصور البيانية: تشبيه، كناية، مجاز لغوي، و مجاز عقلي..إنّما أريد لهذا المطلب أن يتناول صورة من صور المجاز، كالمجاز العقلي أو المرسل، و هو إذا كان مرسلا فإنّ العلاقة حينها تكون متعدّدة و لا تقتصر على المُشابهة، و إن كان عقلياً فإنّه يحتكم في بنيته و إن كان عقلياً فإنّه يحتكم في بنيته إلى طبيعة الإسناد في القول، و ما يُلاحظ في شعر المُهلهل أنّ هذه

---

(1) نفسه : ص88

(2) نفسه : ص91

الصوّر جاءت قليلة جدًّا، وأردنا الإشارة إليها باعتبارها بنى ساهمت في بناء الصورة الكلّية للقصيدة. ومن نماذج المجاز قول الشّاعر[1]:

سَأَلْتُ الْحَيَّ أَيْنَ دَفَنْتُموهُ فَقَـــالُـــو لِـــي بِسَفْـــحِ الحَـــيِّ دارُ

فكلمة الحيّ هنا جاءت مجازية، لغير ما وضِعت له، والحيّ هنا هو مكان الإقامة؛ فالسّؤال هنا ليس للحيّ كجماد وإنّما لقاطنيه، فالعلاقة بين الحي ومَن يسكنه هي علاقة حالّية مكانية، والقرينة الدالة هي الفعل **قالوا**، ونراه ينسب الفعل للزمان في قوله:

بَاتَ لَيْلِي بِالْأَنْعُمَينِ طَوِيلاَ أَرْقُبُ النَجْمَ سَهِرًا لَنْ يَزُولاَ

فكأنّ لسان حاله هو: بِتُّ لَيلي بِالأَنعُمَينِ، والعلاقة هي علاقة زمانية.

ثمّ ينسب الخطاب إلى الجزء و هو يقصد الكل كما في قوله:

أَزْجُرُ العَيْنَ أَنْ تَبْكِي الطُّلُولاَ إِنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ غَلِيلاَ

لأنّ العين جزء من الكل، و هنا يريد زجر نفسه لا عينه، و نظير هذا في القرآن الكريم قوله تعالى: على لسان نبيّه نوح عليه السّلام مُخاطباً قومه « وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي ءَاذانِهِم وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا واسْتَكْبَرُا اسْتِكْبَارَا». فمن المتعذَّر وضع الأصبع في الأذن و تأويل ذلك أنّهم سدُّوا منافِذ السَّمع بأَطراف الأصابع حتّى لا يَسمعوا كلام نبيِّ الله نوح عليه السّلام ، و عليه فإنّ العلاقة هي علاقة جُزء بالكلّ.

ومِن أمثِلة ذلك قوله[2] :

أَيُّها الْقَلْبُ أَنْجِزِ الْيَوْمَ نَحِبًا مِنْ بَنِي الْحِصْنِ إِذْ غَدَوْا وَ ذُحُولاَ

([1]) نفسه : 31

([2]) نفسه : ص65

والقلب هنا جزء من الكلّ، فوجه إليه الخطاب مجازا وهو يقصد نفسه بالنّداء.

2 – 3 الكناية:

هي صورة من صور الانزياح، و العلاقة في بنية الكناية لا تتمثّل في المشابهة، بل في المجاورة؛ إذ يُذكر في التَّعبير الكنائي ما عُرِف بالدّلالة عَلى غَيْرِه اجتماعياً و ثقافياً، مثل "**نقيّ الثّوب**" للخلوص من العيوب، فذلك يُرجع إلى ما تعارف عليه النّاس[1]

و الكناية هي الأخرى كان لها حضور في شعر المهلهل كصورة جزئية من جهة، كما أنّها ساهمت في بناء الصّورة الكلّية في النّص.

و من نماذجها قوله[2] :

إنّا بَنُو ثَعْلِبٍ شُمٌّ مَعاطِسُنا بِيضُ الوُجُوهِ إِذَا مَا أَفْزَعَ الْبَلَدُ

فالتّعبير: شُمٌّ مَعاطِسُنا لا يدلّ على معناه القائم فيه ، و إنما على المعنى الملازم له، وهو هنا يقصِد بهذه العبارة أنّهم ذوو أَنَفة، فهي كناية عن صفة، هذه الصّفة جاءت بغية الافتخار. أمّ قوله بيض الوجوه، فهي كناية عن صفة حسن الثّناء.

ويقول في موضعٍ آخر[3]:

لاَ يَرْقُدونَ علَى وِتْرٍ يَكُونُ لَهُمْ وَإِنْ يَكُنْ عِنْدَهُمْ وِتْرُ الْعِدَى رَقدوا

([1]) د. محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها و امتداداتها، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء–المغرب، 1999، د ط، ص 295.

([2]) المهلهل : الديوان، ص25

([3]) نفسه : ص25

فقوله: لاَ يَرْقُدونَ علَى وِتْرٍ يَكُونُ لَهُمْ، كناية على صفة رفض الضّيم، والوِتر هنا هو الثّأر، فقَومه لا ينامون على الثّأر ويتركون من قتل فيهم أو اعتدى عليهم دون أخذ القِصاص.

ويقول أيضاً[1]:

وَحادَتْ نَاقَتِي عَنْ ظِلِّ قَبْرٍ ثَوَى فِيهِ المَكَارِمُ وَالْفَخَارُ

فقوله: ثَوَى فِيهِ المَكَارِمُ وَالْفَخَار، تعبير يخدم معنى التّأبين و المدح إلى أبعد حدٍّ، وهو كناية عن موصوف، وكأنّ المكارم و كلّ صفات الفَخْرِ اجتمعت في كُليب، فحين مات و وُوريَ التّراب دفِنت على إثره المكارم و الفخار.

ويقول أيضاً[2]:

فَجَاؤوا يَهْرَعُونَ وَ هُم أُسَارَى نَقُودُهُم عَلَى رَغم الْأنوف

جاء بالعبارة: نَقُودُهُم عَلَى رَغم الْأنوف، ليوحي بأنّ قومه يقودون أعداءه قَسْراً و قَهراً و هي كناية عن صفة.

و يذكر في موضِعٍ آخر كناية لطيفة فيقول[3]:

جَعَلْتُ يَدَيَّ وِشَاحاً لَهُ وَ بَعْضُ الفَوَارِسِ لاَ يَعْتَنِقْ

([1]) نفسه : ص31

([2]) نفسه : ص52

([3]) نفسه : ص58

فالتّركيب: جَعَلْتُ يَـدَيَّ وِشَـاحـاً لـــــهُ، إشارة بعيدة بِغير لفظ الاعتناق و هي دالّة عليه، و ما يهمّ هنا أكثر مِن مجرّد التّسمية هو وصفه للإشارة بأنّها بعيدة؛ إذ إنّ كلّ وصفٍ من هذا القبيل هو في الغالب مرادف للانزياح[1]

2 – الصّورة الكُلّية:

هذه الصّورة تمتد عبر بيتين أو مجموعة من الأبيات، وقد تصل تشمل القصيدة باسرها، وهي تتشكل من عناصر فنية عديدة؛ لتتجاوز الصور الماثلة في الأشكال البلاغية المفردة التي شاعت في البلاغة القديمة، فتتناول فضاء تعبيري واسع في النّص وقد تأتي كعنصر مهم من عناصر الوحدة العضوية للقصيدة، و هي عند المُهلهل بارزة في قصائده التي امتازت بشيء مقبول من الطّول، ولو أنّ شعره جاء جله في شكل مقطوعات أو أبيات يتيمة.

1 – 2 صورة البطل :

إنّ الشّاعر يُدرك جيّداً أن الذي افتقده ليس انساناً عاديا بل هو رمز وقيمة، فهو لا يبكيه من منطلق القرابة، إنّما هو رمز بالنّسبة إليه، و لهذا نجده يقف في بعض القصائد ليرسم للمتلقي صورة المرثي، فتارة يصور فيه الجانب البطولي، و أخرى يسرد لنا خصاله و مكارمه، وهكذا يبقى الشاعر يطارد الصورة المثالية لفقيده مستلهما عناصر بنائها من الحياة والسياق الثقافي الذي نبت فيه الشّخص الذي عمد هو إلى رثائه و ندبه و تأبينه،

"فقد كان يصوّر الفقيد بصورة الرّجل الكامل صاحب الشّجاعة والمروءة و الشّهامة ... فينسب له أنّه كان يتحلّى بالشّرف والكرم، ويحمي الذّمار، ويُجيب المُستغيث، غير

([1]) د. أحمد ويس: الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق–سوريا، 2002، د ط، ص 155.

طائش ولا مِعزال، إلى غير ذلك مِن صفات البطولة التي...خصوصاً ما يتّصل بموقفه في القتال، من جرأة وإقدام، و خبرة بالحروب، ومجابهة الابطال، ومنازلة الصّناديد، والثبات في وقف الشدّة، والصّمود في موضع الخطر. فكان حديثهم في ذلك على العموم، بمثابة سجلٍّ لأعمال الفقيد، وتخليدٍ لمآثره وأمجاده"[1]

ولنتأمّل قوله المهلهل[2]:

القائدُ الخيلَ تردي في أعنتها زَهْوَاً إذَا الْخَيْلُ بُحَّتْ فِي تَعَادِيها

النَّاحِرُ الْكُومَ مَا يَنْفَكُّ يُطْعِمُهَا وَالْوَاهِبُ المِئَةَ الْحَمْـرَا بِرَاعِيهَـا

منْ خيلِ تغلبَ ما تلقى أسنتها إلاَّ وَقَـدْ خَضَّبَتْهَـا مِنْ أَعَـادِيهَا

قدْ كانَ يصّبحها شعواءَ مشعلةً تَحْتَ الْعَجَـاجَةِ مَعْقُوداً نَوَاصِيهَا

تكونُ أولها في حينِ كرتهـــا وَ أنتَ بالكرَّ يومَ الكرَّ حاميها

حَتَّى تُكَسِّرَ شَزْراً فِي نُحُورِهِـمِ زرقَ الأسنةِ إذْ تُروى صواديها

هذه الأبيات صورة تأبينية لكليب، و لنقف عند حدود معجمها لنتعرّف على مصادرها. لقد جاء معجمها بطوليا كما تبيّن ذلك الألفاظ: **القائد، الخيل، يصبّحها شعواء، العجاجة، معقوداً نواصيها، الكرّ، زرق الأسنّة.** هذا المقطع يسعى ليرسم صورةً مشرقة لكليب ضمن بنية التأبين، وأوّل ما يتبادرنا فيه هو اسم الفاعل؛ الذي يأتي خبراً لمبتدأ محذوف تقديره **هو**، وهو عنصر ينهض بعمله على مستويين؛ مستوى نحوي، ومستوى دلالي، فهو عامل أعمل عملية النّصب في المفعول به الخيل، وهو وصف على وزن فاعل، وعليه يغدو بمثابة العنصر المحوري في الصّورة، في حين يُصبح المقوّم " الخيل " مكمّلاً

([1]) د. علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، 1989، د ط، ص 292

([2]) المهلهل : الديوان، ص92

للصّورة الكلّية، أو أحد أجزاءها. وهنا تلتقي صورتين؛ إحداهما رئيسية و هي صورة البطل(كليب)، وصورة أخرى جزئية هي صورة الخيل في المعارك، وقد جاءت الأخيرة جزء من الكلّ الذي يتمثل في تجسيد ملامح شخصية البطل و مقوّماته.

إنّنا بلا ريب نبحث عن الملمح الأسلوبي للصورة الكلّية عند المُهلهل، ممّا يبرّر مشروعية السؤال: ما هي مميّزات هذه الصّورة عند شاعرنا؟ وما هي مصادرها التي ساهمت في بنائها؟

إنّ المُعجم الشعري الذي انطلق منه الشّاعر في بناء صورته في هذه الأبيات هو معجم تقليدي معروف لدى الشّعراء، ومصدر الصّورة هو الآخر مشترك بينه و بين بقية الشعراء، فالمُجتمع الجاهلي كان يمدح كل الصّفات الحسنة في الفرد مثل : الشّجاعة، الكرم، الحلم، وهذا ما انطلق منه المهلهل في بناء صورة البطل(المرثي).

ويقول في موضعٍ آخر[1]:

وَكُلَيْبٍ شُمِّ الْفَوَارِسِ إِذْ حُمَ رَمَـــاهُ الْكُمَـــاةُ بِالإِتِّفَاقِ

إن تحت الاحجار جدا ولينـاً وَ خصيماً ألدَّ ذا معلاقِ

حَيَّةً فِي الْوَجَارِ أَرْبَدَ لاَ تَنْـــفَعُ مِنْهُ السَّلِيمَ نَفْثَةُ رَاقِ

فالصّورة هنا تبدو بديعة إلى حدٍّ مّا تخرج عن الأنساق المعاصرة للشّاعر، فينتهج له نموذجاً خاصّا لرسم كليب البطل، فهو السمّ النّاقع الذي يُهلك الفوارس في القتال، وهو يتفنّن في حشد الدّوال التي تحمل معان متناقضة: حدّاً ولينًا، والصّورة تبدو دائرية في بنائها؛ إذ تبدأ بالمقوّم الدلالي : **سمّ** و تنتهي بمقوّم آخر من نفس الحقل وهو **حيّة**.

([1]) نفسه : ص61

2 – 2 صورة الحرب :

مِنْ مُميزات الرّثاء عند المهلهل تجسيده لصورة الحرب في شعره، فقد جاء أكثر شعره في ذكر الوقائع بينه و بين بني بكر، وأغلب قصائده و مقطوعاته الشعرية تتناول التّهديد و الوَعيد، و لعلّ هذا – في نظرنا – يرجع إلى شخصيته؛ إذ إنّ الروايات و السّير التي تناولته بالدّراسة تذكر أنّه مِن أشرس الفرسان العرب، و لنتأمّل هذه اللّوحة الفنية في قوله[1]:

إذْ أقبلتْ حميرُ في جمعها وَمَذْحِجٌ كَالْعَارِضِ الْمُسْتَحِيقْ

وَ جمعُ همدانَ لهم لجبةٌ وَ رايةٌ تهوي هويَّ الأنوق

تَلْمَعُ لَمْعَ الطَّيْرِ رَايَاتُهُ عَلَى أَوَاذِي لُجِّ بَحْرٍ عَمِيقْ

فـاحـتـــلَّ أوزارهـــمُ أَزرهُ برأيٍ محمودٍ عليهمْ شفيقْ

وَقَدْ عَلَتْهُمْ هَفْوَةً هَبْوَةٌ ذاتُ هياجٍ كلهيبِ الحريقْ

فقلـدَ الأمـرَ بنـو هـاجرٍ مِنْهُمْ رَئِيساً كَالْحُسَامِ الْعَتِيقْ

مضطلعاً بالأمرِ يسمو لهُ في يومِ لاَ يستاغُ حلقٌ بريقْ

ذَاكَ وَقَدْ عَنَّ لَهُمْ عَارِضٌ كجنحِ ليلٍ في سماء البروقْ

فانفرجتْ عنْ وجههِ مسفراً مُنْبَلِجاً مِثْلِ انْبِلاَجِ الشُّرُوقْ

الحرب وقائع و أحداث، و الحرب يحدّها الزّمان و المكان، وعليه فإنّ السّرد غالباً ما يكون مناسباً لرسم صورة الحرب، و هذا ما عَمِد إليه الشّاعر في هذه الأبيات، فمنذ بداية الأبيات يستهل بالقص مُعتَمِداً على الفعل: **أقبلت** الذي يُفعل الزّمن و الحركية، وبالفِعل جاءت

([1]) نفسه : ص55،56

صورة الحرب كلّها في هذه الأبيات صورة حركية فصّل الشّاعر في جُزئياتها، فذكر مشهد قدوم الجَمعيْن والتقاء المتعاركين:

إذْ أقبلتْ حميرُ في جمعها وَمَذْحِجٌ كَالْعَارِضِ الْمُسْتَحِيقْ

وَ جمعُ همدانَ لهم لجبةٌ وَ رايةٌ تهوي هويَّ الأنوق

و صوّر زمن المعركة حين قال:

ذَاكَ وَقَدْ عَنَّ لَهُمْ عَارِضٌ كجنحِ ليلٍ في سماء البروقْ

3 – 2 صورة اللّيْل :

كان لِصورة اللّيل حضور قوي في الشعر العربي عامّة و الشّعر الجاهلي خاصّة، و كان اللّيل رمزاً لمدلولات عدّة و هو دال يتلوّن بهذه المدلولات حسب السّياق، فليل الصبّ العاشق الولهان، ليس هو ليل الحزين الكئيب لفقدِ عزيزٍ قتيل، و ليس هو ليل الصّعلوك السّاري في الفلاة، و لا ليل الزّاهد العابد، ز مهما يكن فقد جاء في الخطاب الشّعري كمُعطى من معطيات الصّورة، أو هو في حدّ ذاته نُسجت له صورة تُخرِجُه من مظهره المألوف، و حين نتحدّث عن اللّيل في شعر المُهلهل فإنّنا نتناوله ي سياق الحزن كما ورد في قصائده، فقد أحس الشّاعر بثقل اللّيل لأنّه يُحاكي الحزن الذي يعانيه، و الحزن هو الآخر يحاكيه بالمثل؛ فكلاهما قوة ظلمانية يَمقتها الانسان خاصّة إذا اقترنا معاً، يقول الشاعر متحدّثاً عن سبب هيجان حزنه[1]:

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِذِّكَارُ هُدُوّاً فَالدُّمُوعُ لَهَا انْحِدَارُ

وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنَا كأنَّ الليلَ ليسَ لهُ نهارُ

([1]) نفسه : ص28

وَبِتُّ أُرَاقِبُ الْجَوْزَاءَ حَتَّى تقاربَ منْ أوائلها انحدارُ

أُصَرِّفُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَوْمٍ تَبَايَنَتِ الْبِلاَدُ بِهِمْ فَغَارُوا

وَ أبكي وَ النجومُ مطلعاتٌ كأنْ لمْ تحوها عني البحارُ

هذا المَشهد هو الآخر يقوم و يتأسّس على السّرد، و هو بناء تلتقي فيه أيقونات عدّة كالدّموع، و اللّيل، و الجوزاء، وكلّها لبنات أساسية في بناء هذا الصّرح، فهذا اللّيل ليلٌ أسطوريّ ليس له نهار، ممتد ليس له نهاية، فليس ذلك غريب حين نعلم – من منطلق ابستيمولوجي – أنّ ليل الجوزاء هو ليل طويل في ثقافة العرب، وهنا يصبح اللّيل هو الحزن و الحزن هو اللّيل، و تلتقي المتناقضات في هدا المشهد؛ يلتقي انحدار الدموع مع طلوع النّجوم وتماديها في البروز و التوهّج، و تغيب ذات الشّاعر بين وحشة اللّيل المُظلم، ووحشة الحزن الملازم له، فهو محاصر من الدّاخل و الخارج و هو يتشاءم من اللّيل في موقع آخر فيقول[1]:

أليلتنا بـــذي حســـمٍ أنيـــري إذا أنتِ انقضيتِ فلاَ تحوري

فإنْ يكُ بالذنائبِ طالَ ليلي فقدْ أبكي منَ الليلِ القصيرِ

وَأَنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا لقدْ أنقذتُ منْ شرٍّ كبيـــــرِ

كأنَّ كواكبَ الجـــوزاءِ عودٌ مُعَطَّفَةٌ عَلَى رَبْعٍ كَسِيـــــــرٍ

فهو لا يُرحب باللّيل كعادته، لأنَّه رهين زمنٍ أصبح فيه مشغول النّفس عن اللّهو، فقد كان يستقصر اللّيل في الماضي، فهو حين يقرّ ويصرّح :

فقدْ أبكي منَ الليلِ القصير

([1]) نفسه : ص34

فهو يُشير إلى ما مضى من أيام اللّهو و السّهر، و كأن لسان حاله: فقد كُنت أبكي من اللّيل القصير، و يبقى دائما يرعى النُّجوم دلالة على شدّة سهره.

إذاً تبقى الصّورة دائما تقليدية ليس فيها ما يوحي بالتّميُّز و الانفراد الذي يعكس أيّ سمة أسلوبية.

4 – 2 صورة الخيْل :

في الأساس هي جزء من صورة الحرب و لكن المجيء بها مستقلة؛ لأنّ الشاعر أراد لها ذلك؛ إذ رأيناه يُعطيها مساحة واسعة في الجانب التّعبيري من قصائده و خاصة تلك التي كرّر فيه ذكر فرسه **المشهّر**، والتي يقول فيها[1] :

يَا خَلِيلِي قَرِّبَا الْيَوْمَ مِنِّي كلَّ وردٍ وَ أدهمٍ صهالِ

قربا مربطَ المشهرِ مني لِكُلَيْب الَّذِي أَشَابَ قَذَالِي

قربا مربطَ المشهرِ مني وَاسْأَلاَنِي وَلاَ تُطِيلاَ سُؤَالِي

قربا مربطَ المشهرِ مني سَوْفَ تَبْدُو لَنَا ذَوَاتُ الْحِجَالِ

قربا مربطَ المشهرِ مني إنَّ قولي مطابقٌ لفعالي

قربا مربطَ المشهرِ مني لِكُلَيْبٍ فَدَاهُ عَمِّي وَخَالِي

قربا مربطَ المشهرِ مني لِأَعْتِنَاقِ الكُمَاةِ وَالأَبْطَالِ

قربا مربطَ المشهرِ مني سَوْفَ أُصْلِي نِيرَانَ آلِ بِلاَلِ

قربا مربطَ المشهرِ مني إنْ تَلاَقَتْ رِجَالُهُمْ وَرِجَالِي

---

(1) نفسه : ص72،73

قربا مربطَ المشهرِ مني طَالَ لَيْلِي وَأَقْصَرَتْ عُذَّالِي

قربا مربطَ المهرِ مني يَا لَبَكْرٍ وَأَيْنَ مِنْكُمْ وِصَالِي

قربا مربطَ المشهرِ مني لِنِضَالٍ إِذَا أَرَادُوا نِضَالِي

قربا مربطَ المشهرِ مني لقتيلٍ سفتهُ ريحُ الشمالِ

قربا مربطَ المشهرِ مني معَ رمحٍ مثقفٍ عسالِ

قربا مربطَ المشهرِ مني قرباهُ وقربا سربالي

إنّ المتأمّل لهذه الأبيات يجدُ نَفسه مأسوراً أمام هذه اللوحة التي شكّلت إيقاعاً خاصاً؛ سببه التكرار الحاصل في الشطر الأول من الأبيات، وهي أبيات مُستلّة من قصيدة ذات مقدمة طللية بدأها بقوله[1] :

هَلْ عَرَفْتَ الْغَدَاةَ مِنْ أَطْلاَلِ رَهْنِ رِيحٍ وَدِيَمَةٍ مِهْطَالِ

فقد بدأ الأبيات بالأدهم و هي أجود صفات الخيل، و هو هنا يقصد حصانه المُشهّر، إلاّ أنّ السؤال الذي يراودنا هل يقصد البناء لصورة الحصان، أم للحرب؟. إنّ صُدور الأبيات جلُّها جاءت لتصف استعداد الشّاعر للحرب، و التهديد و الوعيد، بيدَ أنّ الذي يمنح المشروعية و الأحقية لصورة الحصان هي بنية التّكرار، وكأن المشهّر هو العُنصر الفاعل في كلّ المشاهد التي سردها الشّاعر، فهي تعابير و لوحات تُدين في كينونتها للمُشهر؛ إذ هو المُنطلق لبنائها و تأسيسها، كما كان صدر البيت قاعدة لعجزه.

---

(1) نفسه : ص70

بنية الصورة في شعر الخنســـــاء:

حفِل شعر الخنساء بالصورة و احتفى بها إلى درجة كبيرة، بالرَّغم ممَّا قيل حوله بأنه بسيط في بنائه التعبيري، و هو حكم فيه جفاء على نصٍّ كتب له الخلود، إذ يشهد له بالمقابل عند ذوي الرَّأي الحصيف أنَّه بقوة من السَّبك و المتانة، فكان بشار يقول: إنه لم تكن امرأة تقول الشعر إلا يظهر فيه ضعف، فقيل له: وهل الخنساء كذلك، فقال تلك التي غلبت الرجال. قال النابغة الذبياني: الخنساء أشعر الجن والإنس. ولا نحسب الشِّعر يتألَّق و يطيرُ في الأفاق إلاَّ لقوَّته على التّصوير وملء أفق القارئ بالمتعة و مخاطبة الذات و بلوغ المقصد منها.

و الصُّورة في شعر الخنساء وردت بأساليب عدَّة ، و تشكَّلت في بُنى عديدة كالتَّشبيه و الاستعارة التي ترتكز على الإجراء التَّشخيصي و التجريدي، و الوصف المُباشِر ، لكنَّ الصُّورة في هذا النَّص ليست سهلة المنال ، فهناك عناصر عديدة ساهمت في بنائها منها تلك التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل، مثل التخيل و المحاكاة، و هذان العناصر هما اللَّذان تنطلق منهما دراستنا للصورة عند الخنساء فقسمناها إلى قسميـن : الصّورة المُفردة والصّورة الكلّية.

أولاً – الصُّورة المُفردة

إنَّنا إذا أردنا أن نسير على هدي هذا التعريف البسيط للصورة المفردة في دراستنا إياها في شعر الخنساء، فإنّنا لا نستطيع أن نتخلَّص ممّا ذكرناه سالفا؛ لأننا سنصطدم بذلك في دراسة الصورة الكلية و أسلوب تشكيلها عند الشَّاعرة ، إذ يجب أن نضع أرضية

منذ البداية و عليه رأينا أن ننطلق في دراسة الصورة المفردة، بسيطة أو معقَّدة ،تشبيه أو استعارة، من رصد أسلوب الشاعرة و فلسفتها القائمة على:

1 – التشبيه:

لقد أشرنا سالفاً أنّ التّشبيه كان عمدة في أبحاث البلاغين والنقّاد قديماً، عند حديثهم عن الحقيقة والمجاز، ولو وقفنا عند التعاريف التي تناولته لألفيناها لا تعدّ ولا تحصى، إلاّ أنّ السؤال الذي يُراودنا هو : ما هي القيمة الأسلوبية للتّشبيه؟ كيف تتمّ قراءة التّشبيه وفق الإجراءات التي قدّمتها الأسلوبية كمنهج علمي؟ متى يغدو التشبيه و هو بنية من بُنى الصّورة ضمن النّص سمة أسلوبية، أو مظهراً أسلوبياً؟ وما علاقته برؤيا الشّاعر، أو الأديب؟

تمّة عنصرٌ مهمّ في بناء الصّورة بصفة عامّة، والتّشبيه بصفة خاصّة باعتباره جزءا من أجزائها وهو الخيال، إذ يُعدّ العنصر الفاعل لخلق الصّورة وإبداعها، والخيال عند النقّاد والفلاسفة أخذ حظّاً وافِرًا من الدراسة و التّحليل، وأهمّ دراسة حوله تلك التي أسهب فيها النّاقد الشّهير **كولردج** ويعرّفه قائلاً :« إنّني أعتبر الخيال إذن إمّا أوّلياً أو ثانيًا. فالخيال الأوّلي هو في رأيي هو القوّة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكِنًا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المُطلق. أمّا الخيال الثّانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأوّلي، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يُشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة التي يؤدّيها، و لكنّه يختلف عنه في الدّرجة و في طريقة نشاطه، إنّه يُذيب ويُلاشي ويُحطّم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنّى له هذه العملية فإنّه على الأقل

يسعى لإيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنّه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها »[1].

إذا اعتبرنا أنّ الشّعر تخييلي بالدّرجة الأولى حسب رأي حازم القائل أنّ الشّعر« كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التّقفية إلى ذلك»[2].علمنا حينئذٍ أنّ الخيال هو الملكة المُهمّة لخلق الصّورة الشعرية كيفما كانت؛ جزئية أو كلّية، لكن من أين يستمد الخيال مادّته الي يبني و يشيد بها الصّوّر؟، إنّ العملية التّخييلية لا تتمّ في فراغ بل لا بدّ من المحاكاة، «فالخيال لا يبني إلاّ بوجود أشياء أو موجودات تجمع بينها المحاكاة، فتتمثّل في الذّهن على شكل (تخيّل ذهني)، وعليه لا يُمكن الفصل بين التخييل و المحاكاة، لوجود علاقة تلازم في حضورهما أو غيابهما على سطح الخطاب وعمقه الذي لا تضاف إليه صفة (الشّعري) إلاّ بحضورهما فيه. وتوافرهما من لحظة ميلاد الخطاب إلى أن تكتمل بنيته»[3]، ومن هنا يكون المعول عليه في بناء الصورة التخييل و المحاكاة، ونحن أمام أهم شكل بلاغي: كيف تتم عملية بنائه؟

إنّ تفكيك بنية التّشبيه هي التي تتيح لنا الإجابة على تساؤلاتنا، ولعلّ أهمّ المكوّنات التي ينبغي الوقوف عندها هي طرفا التّشبيه. و التشبيه كما شاع عند البلاغيين هو « العقد على أنّ أحد الشّيئين سدّ مسدّ الآخر في حس أو عقل»[4]. هذا التّعريف يؤسّس للبنية الشّكلية للتّشبيه « وأبرز ما يُشير إليه هذا التعريف هو اهتمامه بطرفي التّشبيه دون الاهتمام بالتّشبيه كعلاقة بين طرفين تشكّل في النّهاية نظام أشياء ضمن الصّورة ولعلّ هذه الأمر

---

(1) محمد زكي العشماوي: مرجع سابق، ص 70.

(2) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص89.

(3) الطّاهر بومزبر: أصول الشعري العربية، موفم للنّش، الجزائر، 2007، د ط، ص 59.

(4) الرمّاني: النّكت في إعجاز القرآن، ص74.

كان وراء اهتمام النقّاد المتزايد بطرفي التّشبيه من حيث كونهما حسّيين أو معنويين، أو أحدهما حسّي و الآخر معنوي»[1].

إنّ بناء الملمح الأسلوبي في التشبيه ينبني في نظرنا في العلاقة بين طرفي التّشبيه من حيث المحاكاة و التخييل، و مدى علاقته بالصّورة الكلية ، و القيمة المُضافة للنّص، و طبيعة العلاقة بينه و بين رؤية الشّاعر، ثمّ علاقته بموضوع الخطاب ككلّ، وسنجعل من هذه الرؤيا المنطلق لمقاربة التّشبيه عند الخنساء.

إنَّ شعر الخنساء لا يتأسَّس من فراغ، بل تتحكم فيه إحداثيات المكان و الزمان، و عليه يأتي – شعرها – تجربة حقيقية، و هو شعر تتكامل فيه العوالم، العالم الدَّاخلي؛ أي الوجداني للشاعرة و مكوِّناته، فنعتبر حدث موت صخر و معاوية أحد مكوناته ، بل يكاد يكون المكوِّن الوحيد و الرَّئيس فيه، أمّا العالم الخارجي هو التجربة الاجتماعية و الحضارية و الثقافية و هو عالم يُمكن أن نُسميه العالم الخارج نصِّي (السياق)، ثمَّ بعد ذلك العالم الشعري و الإبداعي اللُّغوي؛ فالسياق أمدّها بالمادّة التَّصويرية التي وظَّفتها في أسلوب المحاكاة، إذ كانت في تواصل مع المكوِّنات الخارجية لعالمها الاجتماعي، أو إن شِئْتَ العالم الانتروبولوجي الخاص بها، تلك العناصر كانت تتوافد إلى مخيِّلة الشَّاعرة زُمراً و وحدانا ، فالمُتلقِّي يرى في شعر الخنساء أنَّ الموروث الثقافي و الحضاري – الجاهلي بطبيعة الحال – هو الذي يُغذِّي تجربتها الشعرية، و التي تبغي الشِّعر شعراً لذاته، و هذا الشِّعر يُعدُّ استجابة للملفوظ النَّفسي، يتحقَّق عبر المقول الشِعري، بل هو في الأخير صدىً و أرجاع صوت الألم الذي خلَّفه موت صخر و مُعاوية، فأمسى يَختمر إلى أن تفجَّر في بُكائياتها، أو ذكر مآثر أخويها و خاصَّةً صخر، و رؤيتها للوجود و الموت و الحياة ككل.

([1]) د. سامي محمد عبابنة: مرجع سابق، ص 163.

الدّموع و المـــاء:

و هي منذ البداية تستحضر ضمن بنية النّدب و الحزن على إثر البكاء كلّ ما يُجانس مادة الدموع و ذلك حين تقول[1] :

يَا عَيْن جُودِي بالدُّمو عِ المُسْتَهِلاَّت السَّوافِح

فَيْضًا كَمَا فَاضَتْ غرُو بُ المُتْرَعَاتِ النَّواضِح

تريد من هذه الدّموع أن تُسْكبَ من مآقيها كما يُسكبُ الماء من الدِّلاء، التي تنوء بحِملها النُّوق العظيمة. لقد عقدت علاقة بين طرفين كلاهما حسِّيين؛ فالفجوة الدلالية بينهما ليست بعيدة بل قريبة من سياق القارئ و مُكتسباته القَبْلِية، و هي تؤسِّس لهذه الدلالة بالقرينة **فيضاً**، و هو مفعول مطلق للفعل المقدَّر **فيضي** , و الذي يُعدُّ عتبة تتَّكئ عليه الصُّورة " **كما فاضت غروب المترعات**"، و حينها تلتقي العين الباكية بالدلو (الغروب المترعات) من حيث الاستكثار والاستزادة، و جمالية الصورة تكمن في أسلوب استحضار مشهد فيضان الماء من الدِّلاء و محاكاته أثناء الاستبكاء، إنها صورة التدفّق؛ تدفق الماء من الدِّلاء، و تدفُّق الدُّموع من المآقي، و تسلك – الشَّاعرة – نفس المسلك في قولها[2]:

أَلَا يَا عَيْن فَانْهَمِرِي بِغُدْرٍ وَ فِيضِي فَيضَةً مِن غيْر نزرٍ

إنَّ تشبيه دموع العين بماء الغدير يحمل في طيَّاته دواعي الاستغراب، و السُّؤال الذي يُفترَض هو: لماذا تحاكي منابع الماء ؟ ، فالمشبَّه به يحيل دائماً إلى الميوعة و السَّيلان، و الغدير في حقيقة الأمر هو الآخر مكون يحيل إلى العالم الذي تعيش في كنفه الشَّاعرة

([1])الخنساء : الديوان، ص30

([2]) نفسه : ص37

، عالم الصحراء، ذلك العالم الذي يُعتَمَدُ فيه على كلِّ ما تجود به الطبيعة، و أين يكون الماء ذا قيمة. و يتواضع عندها المشبه مع المشبه به في مثل قولها[1]:

يَا عَيْن جُودِي بالدُّموعِ السُّجُولِ وَ ابْكِي عَلَى صَخْرٍ بِدَمْع هَمُول

إذ تُصبح العين سَجلاً بصورة مباشرة، و لكن ليس سجلا لسكب الماء، بل سجلاً لسكب الدُّموع ، فالدُّموع غالية و الماء غالٍ و ثمين و خاصّة في عالم كذالك الذي تحيا و تعيش في كنفه، فتصويرها لعملية البكاء يستمد مادته من الأرضية و الواقع الحياتي الذي تعيشه الشاعرة.

وتقول في سياقٍ قريب من السابق[2]:

وَجُودِي بدَمْعِكِ وَاسْتَعْبِرِي كَسَحِّ الخَلِيجِ عَلى الجَدْوَلِ

فهي تنقل الواقع من سياقه لتعيد بناءه وفق سياق خاص، فالدّموع عندها دلاء، و غدير، و ماء ينساح عبر الجداول، و هكذا تُصبح مقولة بوفون الشهيرة: " الأسلوب هو الإنسان ذاته لأنه بذلك يقيم علاقة بين أسلوب الكاتب من جهة و فكره المتميّز الطريف من جهة أخرى"[3]

ويبقى أسلوب المُبالغة هو المسيطر على بنية البكاء لديها، وذلك حين تستدعي الدّموع وفاءً لأخيها، فتصوّر للقارئ غزارة الدموع التي أهرقتها حزناً عليه:

كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْراهُ إِذَا خَطَرَتْ فَيْضٌ يَسِيلُ عَلَى الْخدَّينِ مِدْرَارُ

الدّموع و الحلي:

([1]) نفسه : ص79

([2]) نفسه : ص82

([3]) الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً و تطبيقاً ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ،1992 ،،ص16

لقد كانت العلاقة بين المرأة والذّهب والحُلي علاقة تعكس في كُنهها قصة عشق قديمة قدم التاريخ، وحكاية صداقة لا تنتهي، فهو رفيق المرأة الذي يضفي عليها أناقة وبهاءً، وقد ارتبط اسمه بكل ما هو غال ونفيس، فهو يُضفي على المرأة بريقاً كبريقه، ويعكس أنوثتها الوهّاجة ومن جانب آخر فهو يمثل الكمال في كل شيء فالخنساء لا تقتصر في تصويرها للدّموع على الماء و محاكاته ، بل تجعل من الحلي و اللآلئ مادَّة لصورها فتقول[1]:

يَا عَيْنِ جُودِي بدَمْعٍ مِنْكِ مَسْكــوبٍ كَلُؤْلُؤٍ جَالَ فِي الأَسْمَاطِ مَثْقُوبِ

و تقول أيضاً[2] :

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمْعٍ مِنْكِ غَيْرِ مَنْزُورِ مِثْلَ الجُمَانِ عَلى الخدَّين مَحْدُورِ

وتقول في موضعٍ آخر:

أَلَا مَــا لِعَيْنِــكِ لا تَـهْــجَــعُ تُبَكّــي لَوْ انَّ البُكَــا يَــنْفَــعُ

كَـأَنَّ جُـمَانًــا هَـوَى مُرســلاً دُمُــوعَهُمــا أوْ هُـمَــا أسْــرَعُ

تَحَــدّرَ وانْبَــتَّ مــنهُ الـنّـظــامُ فــانْســلَّ مـنْ سِلْـكِـه أَجْـمَـعُ

إنّ هذه الصّورة مغيبة في اللاّوعي بالنّسبة للشّاعرة، حتّى إذا ما انزعجت قريحتها للملفوظ الشّعري غابت قبل النّظم في عالمها الدّاخلي وأخذت تجول فيه، تختار من قرارة نفسها كلّ ما يُجانس معاني الألفاظ التي انتخبتها بُغية التّعبير عمّا يعتمل في نفسها.

أو قولها في و صفها لخِلقة أخيها[3]:

([1]) الخنساء : الديوان، ص25

([2]) نفسه : ص50

([3]) نفسه : ص41

مِثْـلَ الرُّدَيْنِـي لَمْ تَنفَد شَبِيبَتُـهُ كـأنَّـهُ تَحْتَ طَيِّ البُــردِ أُسْوارٌ

إنَّ هذا الأسلوب من التَّصوير يَفرضه العامل البيولوجي، إنَّها الشعرية الأنثوية، شعرية المرأة التي لا يُمكن أن تتخلَّص من قيد رغباتها حتى في أوج و قمَّة حزنها، فالدُّموع تصبح لآلئ في بريقها و لمعانها، بعدما كانت دلاء من الماء، وصخر شخص طويل ممشوق القوام كالرُّمح الرُّديني، و هو لِذاتِ الصفات مثل الأُسوار لخلقته المُعتدلة.

وجمالية الأسلوب الذي تجلَّت فيه هذه الصُّور الجزئية، لا تكمن في الخرق الدلالي بين طرفي هذه الصور، بل في النسق المحاكاتي الذي تفترشه الخنساء كأرضية لصورها. و يَذهبُ أفلاطون إلى تأكيد هذا التوجه في التصوير عندما يُشير إلى قضية المحاكاة في كتابه "الجمهورية" " و لكن و هذا هو الأهم، ماذا يفعل الشعر في صدر الحقيقة ؟؛ إنه يعكس صوراً من المحسوسات و الحركة التي تزخر بها الحياة، إنَّ الشَّاعرَ يُمسك بمرآةٍ يريد أن يعكس عليها حقيقة الكون من حوله، فلا يَعكس إلاَّ صوراً "[1]

و هكذا مثلما استحضرت الخنساء مشهد الماء أثناء صبِّه من المترعات أو الدلاء، و أثناء انبساطه في حيز الغدير في الصحراء، استحضرت أيضاً مشهد الحلي، فشبَّهت الدموع بحبّات اللؤلؤ المصففة في السمط، و حبّات الجمان، و خلعت على صخر صورة الرُّمح الرُّديني، و الأسوار الذي يُعقد على المعصم.

و تقول مستبكية عينها[2]:

يا عين جودي بدمع منك غير منزور مثل الجمان على الخدَّين محدور

([1]) سُهير القلماوي : فن الأدب و المحاكاة ، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده – مصر – ، 1953، ص 69.

([2]) الخنساء : الديوان،ص50

و تقول[1] :

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكوب كلؤلؤٍ جال في الأسماط مثقوب

إنَّ الشَّاعرة تقوم بعملية استحضار للواقع عن طريق وسيط الخيال، لكن هذه الصور الواقعية يكتنفها سياق خاص، فهي تنقلها من الواقع، ثم تهدمها في عالمها و واقعها الخاص تحت تأثير سياق البكاء، و النحيب، و الحزن المتأجِّج في أعماق ذاتها ، لتأتي عملية إعادة البناء وفق المقول الشعري. فالنَّص الشعري عندها عالم ينصهر فيه عالمان، و ذلك كالآتي :

النص = عالم الواقع الخارجي (تجربة اجتماعية و حضارية خاصة) + عالم الذات (تجربة وجدانية تتمثل في موت أخويها) ، فالتَّصوير عندها في ظل محاكاة عالمها الخارجي يتشكَّل كالآتي:

العالم الخارجي ← العالم الدَّاخلي (الذَّات) ← عالم النص الشعري

مشهد فيضان الدلاء ← البكاء ← – كما فاضت غروب المترعات

– جودي بالدموع السجول

مشهد الغدير ← البكاء ← – يا عين فانهمري بغدرٍ

مشهد الرمح ← المدح ← – مثل الرُّديني

---

(1) نفسه : ص25

مشهد اللّؤلؤ و الجمان ←——— البكاء ←——— – مثل الجمان على الخدَّيْنِ

– كلؤلؤٍ جال في الأسماط

مشهد الأسوار ←——— المدح ←——— – كأنَّه تحت طيِّ البُرْدِ أُسْوارُ

الشكل رقم :1

و انطلاقاً من هذا الشكل تكون حركة الصورة وفق جدلية الهدم و البناء في ظل المحاكاة عند الخنساء كالآتي:

استحضار ونقل ←——— هدم بوسيط الخيال ←——— إعادة بناء في فضاء النص

إنَّ الغدير و السجول، و اللآلئ، و الجمان، و الرمح الرديني، و الأسوار، مكونات خارج نصية، كان لها حضور قوي، شكلت الشاعرة بمحاكاتها المدلول الشعري؛ الذي يكتنفه النّص فإذا كان للمحاكاة دور في بناء الواقع الشعري بعد هدم الواقع الحسِّي و إعادة تشكيله وفق واقع فني فالسُّؤال هنا هو: كيف التقت أطراف الصورة في المدلول الشعري؟.

2 – الاستعارة :

السياق هو " النَّص الآخر، أو النَّص المصاحب للنَّص الظاهر، و النَّص الآخر لا يُشترط أن يكون قولياً، إذ هو يُمثِّل البيئة الخارجية للبيئة اللغوية بأسرها، و هو بمثابة الجسر الذي يربط التمثل اللُّغوي ببيئته الخارجية "[1].

إنَّ نظرية السياق كان لها صدىً كبير في دراسة الاستعارة؛ فهي ترى " أنَّ الاستعارة عملية خلق جديد في اللُّغة، و لغة داخل لغة، فيما تُقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، و بها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. و هي في هذا التركيب الجديد

([1]) يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، ط1 ، ص 82 –83

كأنَّها منحت تجانُساً كانت تفتقده، و هي بذلك تبثُّ حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرَّتيبة، و بهذا تُضيف وجوداً جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه العلاقات علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له"[1]

لقد أعطت الدراسات الأسلوبية إلى جانب التداولية لهذه النظرية أهمية بالغة في تفسير الوحدات الكلامية، و خاصَّة تلك التي تعتمد على التركيب الاستعاري؛ الذي يقوم على المجاز و يبتعد عن الحقيقة في ظاهره، بيد أنَّ الأمر الذي ينبغي أن يتفطَّن له المتلقي هو أنَّ الاستعارة بقدر ما تبتعد عن الحقيقة في ظاهر تركيبها؛ فهي تقترب منها في دائرةٍ مقصدية تختبئ في السياق الذي صنعته الاستعارة نفسها، و هذا ما يُمكن تفسيره في ظلِّ وظيفة اللغة الشعرية التي تَعمِدُ غالبا إلى الانزياح.

و لكي نفهم المدلول الاستعاري لا مناص من أن نُدرك الطرفين؛ أي المستعار منه و المستعار له، كلٌّ في سياقه الخاص، و هذا الإجراء يحيل إلى قضية نشأت في حضن النَّظرية التَّفاعلية، إذ تكشف عن نتيجة توصَّل إليها أصحاب هذه الأخيرة مؤداها « أنّ الاستعارة تحصُلُ من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة و الإطار المُحيط بها، و هي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، و الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي يحدَّد بكيفية نهائية و إنَّما السِّياق هو الذي يُنتجه"[2]، و ينبغي أن نُشير إلى أنَّ الكلمة التي تجري فيها عملية الاستعارة، هي التي تكون رابطا و جسراً بين طرفي الاستعارة؛ لأنها كانت محلَّ تغيير من حالة إلى حالة، أو من سياق إلى سياق " إذ يطرأ التغيير بالنِّسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة و مجالها، و مداها، فالصِّفة أو الخاصيَّة التي تطبَّق على كلمة ما، قد تنفصل بشكلٍ فعَّال عن الحقل الأصلي الذي تنتسب إليه أصلاً، و تطبَّق و تُستخدم

([1]) – يوسف أبو العدوس :الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث ، منشورات الأهلية – المملكة الأردنية– ط1 1997 ، ص99

([2]) نفسه : ص139

في حقلٍ غريب، منظَّم و مرتَّب، و من ثمَّ فإنَّ هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييفٍ وفقاً للظُّروف و الحقائق، لكي تتأقلم مع بقية الشَّبكة المشكِّلة للكلمات الأخرى في ذلك الحقل الغريب"[1]

فخروج الكلمة عن معناها الأصلي، و استعمالها في فضاء آخر، يبعث على الاستغراب، و ينبغي أن تُفهم في سياق هذا الفضاء الجديد، و تفسر في تجاورها مع الكلمات التي يحتويها، و ليس بالضرورة كل قولٍ يشدُّ انتباه المتلقي و يأسر لبّه.

و من وجهة نظر عبد الفتَّاح كلِّيطو " إنّ القول الذي يسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول. الغرابة تتمّ، كما يقول ابن رُشد معلِّقاً على فنّ الشعر، (بإخراج القول غير مخرج العادة) "[2]

و هذا القول الغريب كما قلنا هو ذاك الذي يجمع بين سياقين مختلفين، و يتشكَّل في الشِّعر عبر أساليب إبداعية، رصدها البلاغيون في نَظم الشعراء، و دراستهم للصُّورة الشعرية، وهي:

3 – بناء الصورة بتبادل المُدركات:

" و هذا النوع من بناء الصورة يتمثل في إكساب المادِّيات صفات المعنويات، أو المعنويات صفات الماديات؛ من خلال التشبيه أو الاستعارة "[3]. و يتوسَّل الشَّاعر في هذا الإجراء بالطرق الآتية:

1 – التَّشسخيص:

([1]) نفسه : ص103

([2]) عبد الفتَّاح كلِّيطو : الأدب و الغرابة ، دار توبقال –المغرب ،ط5 ،2008 ، ص 66.

([3]) إيمان – محمّد أمين – الكيلاني : المرجع السابق 23

و هو أسلوب ذو سلطة جمالية على المتلقِّي " و عرَّف سيِّد قطب التشخيص بأنّه: يتمثّل في خلع الحياة على المواد الجامدة و الظواهر الطَّبيعية، و الانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترقى فتَّصبح حياةً إنسانية، و تشتمل المواد و الظواهر و الانفعالات، و تهب لهذه الأشياء كلَّها عواطف آدمية و خلجات انسانية ..."[1] ، و الخنساء تميل إلى التَّشخيص كثيراً في قصائدها فتجعل من العين شخصا قابلاً للإصغاء لمخاطِبِه فتقول[2]:

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكابا؟ إِذْ رابَ دهرٌ وكانَ الدّهرُ ريَّاباَ

فمنحت العين سمة الحيوية و الحركية، و هي عضو ليس له السُّلطة في التصرف إلاّ من قبيل الإرادة الإنسانية، بل حتّى البكاء لا يكون إراديا في أغلب الأحوال؛ لأنّ البكاء لا يتأتَّى بالتصنُّع بل لا بدَّ من محفز عاطفي، و لكنّ الشَّاعرة تستحضر البُكاء عنوةً آمرة عينيها بذلك، و ما يهمُّنا هنا هو مخاطبة العين، فهو انزياح في أسلوب الخطاب، فالخطاب لا يُوجَّه إلاَّ لكائن عاقل.

و تجعل من الزَّمان شخصاً رهيباً مخيفاً يتوجه إليها و نساء الحي حاملاً مدى الذّبائح[3]:

فكانَّمَا امَّ الزَّما ن نُحُورَنا بمُدَى الذّبائِحْ

فهذا التركيب الاستعاري (أمَّ الزمان نحورنا بمدى الذّبائح) ينبئ على أنَّه تركيب يقوم على تنافر في عملية الإسناد؛ إسناد الفعل(أمَّ) للفاعل (الزَّمان)، لأنَّ لفظ الزمان يصلح لسياق خاص به؛ إذ هو شيء معنوي لا يُمكن أن يُرصد بإحدى الحواس لكن الشاعرة خلعت عليه الحياة و الحركة المتمثِلة في القتل و الفتك، و هو من جهة أخرى حيِّز زماني تنسب إليه الأحداث من حيث الوقوع ، فالحدث يتشكل وفق حيِز مكاني و حيِّز زماني، و تتجلى عملية

([1]) صلاح عبد الفتَّح الخالدي : نظرية التَّصوير الفنِّي عند سيِّد قُطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،(د ط) ،1988، ص 135

([2]) الخنساء : الديوان، ص22

([3]) نفسه : ص30

الاستبدال في هذه الاستعارة في إسناد الفعل (**أمَّ**) بمعنى قصد؛ فهو فعل يُسْنَد إل الإنسان، و نستحضر هنا بيت المتنبِّي[1]:

رماني الدَّهر بالأرزاء حتَّى فؤادي في غِشاءٍ من نبالِ[2]

فالدّهر عند المتنبي و الخنساء سيِّء و ريَّاب، و إليه تُنسبُ الأفعال فهو جبار و قاهر و لا يزال شاخصا متمثِّلاً لها حتَّى أرهقها و أفنى رجالها و ذلك حين تقول[3]:

تعرَّقني الدَّهر نهزاً و حزاً و أوجعني الدَّهرُ قرعاً و غمزاً

و أفنى رجالي فبادوا معاً فغودِرَ قلبي بهم مستفزًّا

فهذا الدَّهر إنسان يُلاحق الشاعرة و يُنزل بها الوقائع. إنَّ المجال أو المسافة الاستعارية تتسع أكثر عندما تجنح الشَّاعرة في تصويرها و تعابيرها إلى الإجراء التَّشخيصي، و لا يُمكن تأويل اتساع هذه الفجوة بين المستعار منه و المستعار له إلاّ انطلاقا من رُؤيا فلسفية خاصَّة بالشاعرة، لأن: " العُكوف على هذا البعد من أبعاد الاستعارة يُجدي في التعرُّف على رؤية المُبدع بمفردات العالم، و يظهر مدى حرصه على الدَّمج بين هذه المفردات المتنافرة"[4]، و لا تقتصر الخلخلة التي تُحدثها العملية الاستعارية في مظاهر الواقع الذي ينبني على مقياس المنطق المفترض؛ الذي فُطر عليه الإنسان بل: " تُحدِثُ أيضاً خلخلة على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يُسندُ إلى ما ليس له في الحقيقة و توصف الأسماء بما لا يتأتَّى لها أن تُوصفَ به في الواقع و يُضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة"[5]

([1]) ناصيف اليازجي :المرجع السَّابق ص19

- ناصيف اليازجي :المرجع السَّابق 19[2]

([3]) الخنساء : الديوان، ص59

([4]) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض– دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط) ، 1998، ص182.

([5]) نفسه : ص182

و حين تتحدث عن المجد و علاقة صخر به فهي تضفي عليه صفة الصَّداقة و الحميمية فتقول[1] :

تَرَى الْمَجْدَ يَهْوِي إِلَى بَيْتِهِ يَرَى أَفْضَلَ الْكَسْبِ أَنْ يُحْمَدَا

إنّ البيت ينطوي عل استعارتين الأولى: ترى المجد يهوي إلى بيته، و هنا جعلت من المجد وهو قيمة يعتد بها الإنسان العربي الجاهلي؛ شخص يتحرَّك و القرينة الدّالة على ذلك الفعل " **يهوي**"، و هو ممَّا يُنسبُ إلى الإنسان و كأن المجد له حرِّية التصرف، و يجعل ممَّن يشاء خليلاً له و هنا جمالية التعبير، و التركيب يكشف في بنيته على فضائين تعبيريين يتمثَّلان في:

1 – تشخيص المجد . 2– كون المجد من حيث تشخيصه يهوى ملازمة صخر .

والمجد يتولَّد عنه مدح الناس بطبيعة الحال، و عليه يصبح هذا المجد بالنسبة لصخر صفقة تجارية ، يحققها في سياقها الفعل " **يكسب** ".

وقالت في موطنٍ آخر تصور الموت في شخص حي متحرِّك:

كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا وَاللّيْلُ مُكْتَنِعٌ نَفَّسْتَ عَنْهُ حِبَالَ الْمَوْتِ

فالموت له سلطة السطو والقهر من ذاته، شخص له القابلية على الحركة والتصرف فيلقي بحباله كالحبال التي تطوق الأسير.

وتقول حينها تصفه[2]:

([1]) الخنساء : ص36

([2]) نفسه : ص47

لاَ نَوْمَ حَتّى تَقُودُوا الخَيْلَ عَابِسَةً يَنْبُذْنَ طَرْحاً بِمُهرانَ وَأَمْهَارِ

أوْ تَحْفِرُوا حُفْرَةً فَالْمَوْتُ مُكْتَنِعُ عِنْدَ الْبُيوتِ حُصَينًا وَابنَ سيَّارِ

و هكذا تأبى أن تُجسِّد صورها إلا في سياق تشخيص المعنويات عندها، فتمنحها الحياة و الحركية فتتفاعل معها كما تتفاعل مع أناسٍ بعينهم، فالموت قريب من البيت؛ لأنَّه مقرون عندها دائما بمقام الحروب و الثأر و الانتقام، فهاهو يطرق بابها[1]:

مَا لِلْمَنَايَا تُغَادِينَا وَتَطْرُقُنَـــا كأنَّنا أبداً نُحْتزُّ بالفأسِ

تَغْدُ عَلَيْنا فَتَأْبَى أَنْ تُزَايِلَنَا لِلْخَيْرِ فَالْخَيْرُ مِنَّا رَهْنُ أَرْمَاسِ

و تصفه في موضع آخر[2] :

ما لِذا المَوْتِ لا يَزالُ مُخيفَا كُلَّ يَوْمٍ يَنالُ مِنّا شَريفَا

مولَعاً بالسَّراةِ مِنّا، فَما يأ خذُ الاَّ المهذَّبَ الغطريفا

فلَوَ انّ المَنُونَ تَعْدِلُ فينَا فتنالُ الشَّريفَ والمَشْرُوفَا

كَأنَّ في الحقّ أن يعودَ لَنا المَوْ تُ وأنْ لا نَسُومَهُ تَسْويفَا

ايُّها الموتُ لو تجافيتَ عنْ صخرٍ لَأَلْفَيْتَـــهُ نقيــاً عــفيفـــا

إنَّ الأبيات تحيل على تدفُّق و توالٍ للصور المفردة ساعية عبر تتابعها إلى خلق عالمٍ دلاليٍّ يصوِر الموت بعيداً عن مفهومه التجريدي المألوف لدى المتلقي؛ إذ يقف – المتلقيّ – أمام صورتين للموت، فهو يُدرك انطلاقاً من الدلالة العرفية القديمة – قِدم الوجود – أنَّ الموت شيء مجرد لا يتجسد و إنَّما يُرصَد عن طريق الأعراض التي تصحبه، لكن

([1]) نفسه : ص61

([2]) نفسه : ص69

القرائن اللغوية التي يحتويها إطار الاستعارة (ينال – مولعا– يأخذ – تعدل – فتنال – نسومه – أيُّها – تجافيت – لألفيته) أوجدت سياقا خاصّاً للموت، كان فكرة و تصوراً ذهنياً، فأنزلته من سماء التجريد إلى أرضية التجسيد و التشخيص، و ذلك وفق إعادة تركيبه في علاقة اسنادية تبعث على الاستغراب، و إثارة الدَّهشة وِفق التشكُّل الجمالي الذي فرضته وظيفة اللُّغة الشعرية.

2 – التجسيم :

و التَّجسيم هو : "أن تكتسبَ المعنويات صفات حسِّية أو مادِّية مجسَّدة غير حيَّة"[1] ، و التجسيم بمعناه الفنِّي هو " أن يتخيَّل الأديب الفنَّان الأمر أو العرض صوراً معيَّنة يرسمها في ذهنه و يصير هذا الأمر في خياله جسماً على وجه التَّشبيه ، و التَّمثيل و الاستعارة"[2].

و الخنساء تمارس هذا الإجراء بقوة و تُقحمه في قصائدها و يتجلى في قولها[3] :

يعدُو بهِ سابحٌ نهدٌ مراكلهُ مجلببٌ بسوادِ الَّليلِ جلباباَ

إنّ المُفترض قوله هو: أنَّ صخراً يخرج ليلاً للإغارة على الأقوام الذين عوَّل على إغارتهم، و لكنّ هذا القول يَصلح في الخطاب الإخباري، الذي يعمد في وظيفة لغته إلى الإبلاغ ليس إلاَّ، لكنَّ المقول الشعري الذي يحتجز له مكاناً في فضاء البيت ينهض بوظيفة مغايرة تماماً للمفترض قوله خارج النَّص ، إنها الوظيفة الشعرية، التي تقوم على خرق الدلالة العُرفية، و المَعنى الإشاري للفظ **سواد اللَّيل**، فهو لا يُصبح سواداً؛ أي ظلاماً يُدرك

---

(1) إيمان – أحمد أمين – الكيلاني : المرجع السابق23.

(2) صلاح عبد الفتاح الخالدي : المرجع السابق 101.

(3) الخنساء : ص23

بالبصر، و إنَّما يتحول من المعنى الحقيقي و الشائع المتعارف عليه إلى معنى آخر؛ إذ يصبح جلباباً، و هذا المعنى اكتسبه من السِّياق الجديد الذي وظِّف فيه؛ فهو مؤطَّر بكلمات السياق اللُّغوي (مجلب ، جلباباً).

و تستهوي الشاعرةَ صورةُ القيم في شكلها المادِّي، أكثر من تجليها كمبادىء اجتماعية؛ تحيل على الرِّفعة و المكانة المرموقة، التي ظلت هاجسا لدى الإنسان الجاهلي، فتقول[1]:

المَجْدُ حُلّتُهُ، وَالجُودُ عِلّتُهُ والصّدقُ حوزتهُ انْ قرنهُ هاباَ

خطَّابُ محفلةٍ فرَّاجُ مظلمةٍ إنْ هابَ معضلةً سنّى لهاَ باباَ

و المجد الذي كان يحمل دلالة التجريد لدى المُتلقّي، من حيث كونه قيمة و صورة ذهنية يتحوَّل إلى كيان مادِّي، و كذا الأمر بالنِّسبة للجود، لا يكاد صاحبه (صخر) يستقر ما لم تجُدْ يدُه ؛ فالتركيب (المجد حلَّته) يُحدث خلخلة على صعيد المستوى الدلالي تتجلى في " إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللّفظي"[2] فالعلاقة الإسنادية بين المجد و اللِّباس تعتبر خرقاً دلاليا لا يحظى بمكانة في المنظور الدلالي المألوف الذي يحتله لفظ **حلَّة**، و لكنَّ السِّياق الجديد الذي تتهاوى فيه هذه الصُّورة من سماء مخيِّلة الشاعرة يُرحِّب بها كمدلول تغذِّيه ميكانيزمات الوظيفة الشعرية للغة النص الخنساوي، و هي تخلق دلالة توحي بمفهوم الملازمة بين المجد و صخر كتلك التي بين الإنسان و حلَّته، بل تبلغ الدلالة درجة التَّوتر في عملية الإنتقاء ضمن حقل الملبوسات، فالمجد لم يُستبدل باللِّباس العادي، و إنَّما باللِّباس

([1]) نفسه : ص23

([2]) بركات فاطمة طبَّال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة و نصوص، المؤسِّسة الجامعية للدِّراسات و النَّشر و التَّوزيع الطَّبعة الأولى 1993، ص 51

الذي يبعث على الأناقة نظرا لإيحائية لفظ **حلة** بذلك. و يُمكن قراءة الاستعارة: **إن هاب معضلة سنَّ لها باباً** بنفس الآليات السَّابقة

و ذلك حين يغدو الاهتداء إلى المشاكل التي تنتاب الإنسان بابا يوصد و يُفتح، و تبقى الشَّاعرة تسترسل في خلق صور مادِّية و تجسيدية لمدلولاتها الشعرية؛ فتجعل من المجد دائما مادَّة تطالها يد صخر، و تحوزها في فلك ممتلكاته عنوة[1]:

إذا القــوْمُ مَدّوا بأيديهِمِ إلى المَجدِ مدّ إلَيهِ يَدا

فنالَ الذي فوْقَ أيديهِمِ من المجدِ ثمّ مضَى مُصْعِدا

و تَقول في موطنٍ آخر في تجسيدها لقيمة المجد[2] :

وَانَ ذكرَ المجدُ الفيتهُ تَأزّرَ بالمَجدِ ثمّ ارْتَدَى

فالمجد كما نُلاحظ أضحى لباسا ، و من ممتلكات صخر لصيقاً به بل كأنَّه وصيٌّ عليه في قولها [3]:

جَهْمُ المُحَيّا تُضِيءُ اللّيلَ صورَتُهُ آباؤهُ من طِوالِ السَّمْكِ أحرارُ

مُوَرَّثُ المَجْدِ مَيْمُونٌ نَقيبَتُهُ ضَخْمُ الدّسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوَارُ

إن التراكيب الاستعارية التي تناولناها، تظل تسعى للمواءمة بين السِّياقين المختلفين لها باعتبار اللفظ المستعار و نقله من سياق معهود له إلى سياق مغاير له، و هذا في ظل النظرية السِّياقية مثلما تطرَّقنا في بداية هذه الدِّراسة ، لكن هذا لا ينفي دراستها في ظل تفاعل اللَّفظ ؛ و الذي اصطُلح عليه **بؤرة الاستعارة** مع بقية الكلمات المصاحبة له في

---

(1) الخنساء : ص35،36

(2) نفسه : ص36

(3) نفسه : ص41

سياقه الجديد لدى الشاعرة، و كلمات الجملة هذه هي الأخرى اصطلِح عليها **الإطار المحيط بالاستعارة**، لتتحوَّل بهذا المفهوم الجملة برُمَتها إلى استعارة، و لا تعود الاستعارة مقتصرة على كلمة واحدة فقط ، مثلما شاع في البلاغة الكلاسيكية، و لأنَّ التَّركيب الاستعاري يُصبح في ظل الدراسات الأسلوبية شكلاً بلاغيا، و هذا الشكل بنية ؛ بنية تفكَّكُ مكوناتها في ظل مفاهيم تواكب دراسة الخطاب الشعري بنظرة معاصرة منها : (الاستبدال – السياق – التفاعل).

فالخرق الدّلالي الذي أقامته الشاعرة على صعيد العملية الإسنادية بين طرفي الصّورة، سواء على صعيد التّشخيص، أو التجسيد، يخضع لعملية الاستبدال التي تركّزت على المحور الرُّكني ثمَّ أسقطت على المحور الأفقي، ولكن هذه العملية ستؤدي إلى خلق سياقين تركيبي و دلالي جديدين ، و يحدثُ ذلك بالتفاعل بين اللَّفظ الاستعاري المستبدل (بؤرة الاستعارة)، و بين كلمات التركيب (إطار الاستعارة) التي انضمَّ إليها هذا اللَّفظ، و هذا ما أقرَّته النظرية التفاعلية، و من جهةٍ أخرى ، بالرَّغم من عملية الاستبدال التي طالت الألفاظ المستعارة ، و انتشلتها من سياقاتها و رحلت بها إلى سياقات نصِّية، فإنَّه لا يُمكن أن نُضفي عليها الطابع الاعتباطي؛ لأنَّها تحمل رؤية الشَّاعرة، و يمكن أن نمثل لهذا الكلام بالجدول الآتي :

بؤر الاستعارة	الإطار المحيط بالبؤرة	السِّياق الخارجي	السياق النصِّي	الرُّؤيا
الدّهر	راب – ريَّابا – أمَّ – مُدى الذبائح – تعرَّقني – أوجعي – أفنى رجالي.	الدهر فضاء زماني	الدهر شخص يتحرَّك	نسب الأحداث إلى الزمن في غياب مفاهيم تفسر النوازل مثل الجانب الدِّيني
الموت – المنايا	مكتنع – تغادينا – تطرقنا – تزايلنا – مخيفا – ينال – مولعا بالسَّراة – تعدل فينا – لا نسومه – أيُّها – تجافيت – لألفيته	مفهوم انتهاء الحياة	الموت شخص يتحرك	مصير الإنسان في ظل ثنائية (موت – حياة)
المجد	– يهوي – يرى أفضل الكسب أن يُحمدا حلته – مدُّوا بأيديهم – نال الذي فوق أيديهم – مورِّث –	قيمة اجتماعية	شيء يُقتنى كاللِّباس	بنية الشخصية الجاهلية التي تطمح إل العز و التفاخر به
الظَّلام	مجلبب – جلبابا	مشهد يدل على حلول اللَّيل	جلباب يتجلبب به المرء	الشجاعة و الجُرأة

الجدول رقم : 1

ثانياً – الصُّورة الكلّية: و هي تلك المحصِّلة الكلّية لجميع الصور الحاضرة في المتن الشِّعري و التي تُساهم في بلورة و تشكيل الرُّؤيا المكتملة للشَّاعر في قصيدته ، و هي في حقيقة الأمر وليدة الوحدة العضوية و الوحدة النَّفسية التي من شأنها أن تخلق التلاحم بين صور القصيدة. و قد ألفيناها تتمثل عند الخنساء في:

1 – الصورة المتنامية: و هي صورة واحدة تندرج في النموّ حتّى تصل إلى نهاية إيجابية أو سلبية ، و هي أشبه ما يكون بالنمو في النَّبتة التي تحيا إلى أن يُدركها عهد الذُّبول و الفناء، و يجب أن يكون النموّ عضويا، و إلاَّ أصبحت صوراً تفسيرية لا نحسّ فيها بالحياة الداخلية[1]و هذا النَّوع من الصور كان له حضور في النسيج الشعري لدى الخنساء، و مكَّن من اضفاء التماسك على كامل هذا النسيج و انسجامه ، فيتمثل النص للمتلقي حينها في بنية متكاملة لا تعروها هلهلة و لا اضطراب، و لا يجد فيها ثغرات بين وحداته، إلاّ ما يحتاج التأويل؛ لأنَّ النص لا يمنح نفسه للقارئ مجانا، و يعود هذا الإجراء من الصّور في قصائد الخنساء إلى هيمنة وحدة الموضوع الرئيس و هو **الرثاء**، و تناغمه مع بقية الوحدات الدلالية المكونة له ، مثل وحدة الندب، و وحدة التأبين، ثم العزاء، و ممّا يُلاحظ أنَّ هذه الصُّورة غالباً ما تنتهي إلى نُقطة مأساوية، وهذا أمر طبيعي يتطلَّبه سياق النص كما ذكرنا ولعلّ الشاهد قولها[2] :

ذاكَ الّذي كُنّا بِـــهِ نشفي المراضَ منَ الجوانحْ

وَيَرُدّ بادِرَةَ العَــدوّ وَنخوةَ الشَّنفِ المكاشـــحْ

فأصابَنَا رَيْبُ الزّمَا نِ فنالنَا منـــهُ بناطـــحْ

([1]) يُنظر إحسان عباس : فنّ الشعر ،دار الثقافة ، بيروت–لبنان ،ط6، 1979، ص20

([2]) الخنساء : الديوان، ص30

فكانَّمَا امَّ الزَّما نُ نُحُورَنا بمُدَى الذّبائِحْ

فَنِساؤنا يَنْدُبْنَ نَـــــوْ حاً بعدَ هاديةِ النَّوائـــحْ

يحنَّ بعدَ كَرى العيـو نِ حنينَ والهةٍ قوامـــحْ

شَعِثَتْ شواحِبَ لا يَنينَ إذا وَنَى ليلُ النَّوائـــــحْ

يَنْدُبْنَ فَقْدَ أخي النّدى وَالخيرِ وَالشّيمِ الصَّوالحْ

والجُودِ والأيْدي الطّوالِ المُسْتَفيضاتِ السّوامِـحْ

فالآنَ نحنُ ومَنْ سِوَا نَا مثلُ اسنانِ القــوارحْ

فهذ المقطع يضمُّ صورة تحتوي صوراً جزئية تحتت لوائها، و هي صور مكتظة، و هي نتيجة لعملية التكثيف اللاَّشعورية[1]، فالشَّاعرة تعيش تحت وطأة عملية استثارة المشاعر عند ذكر أخيها، و هذه الصورة تنهض و تُستحضر من أعماق الماضي انطلاقاً من التَّعبير (ذاك الذي كنَّا به)، فتنطلق حينها من لحظة زمنية ماضية و لكنها مُشرقة تبعث عل الابتهاج، و هي صورة تُصوِّر فيها صخر و ذلك موطن قولها:

ذاكَ الّذي كُنّا بِهِ نشفي المراضَ منَ الجوانحْ

و لكن هذا لصورة تنطلق منها الشاعرة لا لتجعلها غاية بل لتلج مشهدا آخر يدلّ عل حالة التمزُّق النفسي الذي أصابها و نساء الحي، فتبدأ في التنقل من هذه الصورة إلى الصور الأخرى عبر الفضاء الزماني للأحداث و تقلباتها فتقول:

فأصابَنَا رَيْبُ الزّمَا نِ فنالنَا منهُ بناطحْ

([1]) يُنظر عز الدين اسماعيل : التَّفسير النَّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط4 ، دت ، ص86.

فبعد أن كانت تنطح به الزمان كما ذكرت في البيت الأوَّل، انعكست الأمور رأساً على عقِبٍ، فنطحها الزمان بأخيها، و ليس بعيد من هذ الصورة التي تخلعهاالخنساء على الزَّمن و نسب الأحداث إليه على سبيل المجاز ، من تلك الذي يقف عليها الدُّكتور أحمد زكي العشماوي عندما تعرَّض للمقدمة الطللية في معلِّقة لبيد بن ربيعة:

عَفَتِ الدَّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بمِنىً تأبَّد غَوْلُـها فرِجامُها

فيقول واصفاً هذا الزمن الذي أخنى هذه الديار و جعل منها أطلالً بالية: « و على الرَّغم من أنَّ صياغة البيت توحي بتقرير حقيقة إلاّ أنَّ وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الاحساس بالزَّمن الذي يأتي على كلِّ شيءٍ، و الذي هو كفيل أن يُحوِّل المنازل الآهلة بسكَّانها إلى آثار مبعثرة متنافرة ، و إلى خواءٍ و وحشةٍ»[1].

وحين تصل الشاعرة إلى البيت الآتي:

فَنِساؤنا يَنْدُبْنَ نَوْ حاً بعدَ هاديةِ النَّوائحْ

تتمثل لنا عملية الفصل بين زمنين؛ الماضي و الحاضر، و تجعل من اللحظة الرَّاهنة متَّكأً لها مانحة صورتها شيء من التنامي عبر وصف النساء النائحات و سبب بكائهنَّ، و محاكاة حنين النوق التي قمحت المياه أثناء ايرادها. و تصل الشاعرة بعد هذا الوصف للمشهد الدرامي إلى نقطة النَّهاية، و هي لحظة آنية مأساوية :

فالآنَ نحنُ ومَنْ سِوَا نَا مثلُ اسنانِ القوارحْ

و الأسلوب الذي منح هذه الصورة الدرامية تألُّقا هو السَّرد؛ فهو عامل مهمّ في نموِ الصورة و لحم أجزائها مع بعضها البّعض، و ذلك برصف تلك الأشكال البلاغية وفق

[1] - محمد زكي العشماوي قضايا النَّقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية – بيروت - ، د ط ، د ت ، ص 142 -143.

منحىً سردياً، تنهض به قرائن لغوية مثل: (ذاك ، كنا)، و أدوات الرَّبط التي يُستأنفُ الحديث به كالواو و الفاء.

2 – الصورة المُمتدَّة: " و هي الصُّورة التي تمتدُّ لتشمل مجالاً واسعا من المشهد الذي تنقلنا إلى طبيعته حيث يستغرق الشَّاعر في تفاصيل هذا المشهد و تتبُّع عالمه و رصد حركاته، فتمتد الصُّورة خلاله امتداداً مطَّرداً لتصل في النِّهاية إلى صورة متكاملة. قد يقتصر امتداد الصُّورة على بيتين أو ثلاثة و قد يمتدّ حتىّ يشمل أبيات القصيدة أو المقطوعة"[1].

و نلمس نمط هذه الصُّورة في قول الشاعرة[2] :

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيــفُ بِـــــهِ لها حَنينانِ: إعْلانٌ وإسْـرارُ

تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ، حتـــى إذا ادّكــرَتْ فانَّمــا هيَ اقبالٌ وَادبـــــارُ

لاَ تسمنُ الدَّهرَ في ارضٍ وَانْ رتعتْ فانَّما هيَ تحنانٌ وَتسجــارُ

يوْمــاً بأوْجَدَ منّـــي يوْمَ فارَقنـــــي صخرٌ وَللدَّهرِ احلاءٌ وَامرارُ

تُسقط الشاعرة مشاعرها النَّفسية التي تختلجها على مشهد الناقة التي مات فصيلها و اتُّخذ من جلده بوّاً، ليدنى من أمِّه فتأنس له و تكفَّ عن حنينها و فزعها، و لسان حالها

كأني وحشية إذا غفلت رعت و إذا تذكَّرت فقدَ ولدها لم يقر لها قرار

فنلاحظ أن هذه الصّورة " تمتد ما بين حرف النفي و أفعل التَّفضيل، حيث أسقطت الخنساء مشاعرها الوالهة و إحساسها بالفقد على تلك النَّاقة متَّخذة من الصفة (عجول) مجالاً للمعادلة؛ لتكشف بهذه الصِّفة عمَّا يعْتلِج في نفسها من حزنٍ امتدَّ حتى الأعماق، فإذا

([1]) صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي : الصورة في شعر الرثاء الجاهلي ، رسالة دكتوراه ، ص 197

([2]) الخنساء : الديوان، ص39

شغلتها شؤون الحياة، ظلَّ هذا الحزن ناراً كامنةً فيها يُعاوِدها كلَّما أشعلته الذِّكرى (حتَّى إذا ادَّكرت) يتفجَّرُ حزنُها، و يَنْعكسُ على تصرُّفاتها، فتضطرب حركاتها اضطراب المعاني من خلال الأضداد (إصغار و إكبار – إقبال و إدبار – ..) و ما بين الكلمة و ضدِّها مساحة واسعة تمتدُّ فيها الصُّورة امتداد الحزن القابع في النَّفس المذهولة (تُطيف) حيث يحْملنا الطَّواف إلى حركة دائبة لا متناهية، و لا إرادية، يُسيطر عليها الذُّهول و الانكسار الذي يقودنا إليه حرف الياء في تطيف ثمَّ جاء التعبير بأفعل التَّفضيل (بأوجد منِّي) محمَّلاً بكلِّ معاني الحزن و الأسى التي رأيناها في صورة النَّاقة."[1]

([1]) صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي : المرجع السابق ص 201.

خـــاتـــمـــــة

حاول هذا البحث أن يقدّم قراءةً لتجربتين شعريتين، تتأسّس كلّ منهما وتقيم صرحها ضمن شعريّة الرّثاء، وقد اخترنا الأولى للشاعر عُدَي بن ربيعة المعروف بالمهلهل، أمّا الثّانية فكانت للشّاعرة تُماضر بنت الحرث بن الشّريد المعروفة بالخنساء، وقد عمدنا على إثر هذا الاختيار إلى عقد مقارنة بين الشّاعرين، مُتّخذين من المنهج الأسلوبي و إجراءاته أداةً للكشف عن البُنى والأنساق الخاصّة بكل خطابٍ لدى الشّاعرين فتعرضنا للآتي:

1 – <u>النسق الموضوعاتي</u>: فخلصنا إلى أنّ القصيدة المرثية لم تخرج عن التّقليد الفنّي الذي ظلّ شائعا في المراثي من حيث الموضوعات و المضامين؛ إذ جاءت وحدة التفجّع و البكاء و الحسرة على الفقيد هي السّائدة وحاضرة بالقوة عند الشّاعرين، إلاّ أنّ حضورها عند الخنساء يختلف تماماً عنه عند المهلهل فقد جاء هذا النّسق مكثّفا عند الخنساء و تجلى بقوة في مطالع القصائد البُكائية عندها، في حين أنّ المُهلهل لم يكن كثير لبكاء، وهنا يتجلّى الفارق الأسلوبي بينه و بين الخنساء، وتعود هذه المفارقة إلى سببين، الأول منهما عام و الثاني خاص، فالعام هو الفارق الجنسي بين الشّاعرين؛ إذ أنّ المجتمع الجاهلي كان يمقت و يرفض هشاشة الرّجل و ليونته، أمّا الثّاني وهو الخاصّ يتمثل في أنّ المهلهل من الفرسان المعدودين في العصر الجاهلي، وهذه الإشارة الأخيرة هي التي تفرض ثيمة التّهديد والوعيد والحرب في شعره، و هذا النسق الأخيرٍ رأيناه مُغيّبا بالمرّة عند الخنساء إلاّ في حالات عابرة

أمّا نسق التّأبين و المدح فقد كان له حضور قويّ عند الشّاعرين، ويعود سبب ذلك إلى طبيعة المجتمع الجاهلي الذي كان يعتدّ بالقيم الأخلاقية ويتمدّح بها ويفتخر، بل كانت هذه القيم تكاد تكون أهم مقومات الهوية عند أفراد القبيلة في هذا العصر، فكلا الشّاعرين كان يعزف على هذه القيم التي تمثّلت في الكرم وقِرى الضّيف وحماية الذّمار وإغاثة الملهوف و الجود و السّخاء، ولعلّ أهمّ قيمة تمحور عليه نسق التأبين و المذح و الإشادة بخصال الفقيد عند المهلهل و الخنساء هي الفروسية و الشّجاعة، ولذلك سبب رئيسي يتمثّل في أنّ كليب كان فارساً في قومه، والأمر نفسه بالنّسبة لأخوي الخنساء، خاصة صخر.

2 – <u>البنية الإيقاعية</u>: وحين يطالعنا النِّظام الإيقاعي في شعر المُهلهل نجد أنّ البنية الوزنية تفارق الاستعمال الشّائع في العصر الجاهلي وذلك حسب ما يبيّنه الجدول الآتي:

البحر	النّصوص			عدد الأبيات	النسبة
	القصائد	المقطوعات	الأبيات اليتيمة		
الخفيف	5	1	2	105	% 24.47
الوافر	2	2	5	102	% 23.77
الكامل	5	6	1	89	% 20.74
السّريع	1	–	–	37	% 08.62
البسيط	1	3	4	31	% 07.22
الهزج	1	–	–	19	% 04.42
الطّويل	–	3	4	15	% 03.49
المديد	1	1	–	11	% 02.56
المنسرح	–	2	–	10	% 02.33
المتقارب	1	1	2	04	% 00.93
الرمل	–	1	–	03	% 00.69
الرجز	–	–	3	03	% 00.69
المجاميع	17	20	21	429	% 99.93

أمّا بالنِّسبة للإيقاع الدّاخلي فقد كان ثرياً، وأهمّ ما يميّزه: بنية التّوازي؛ التي خضعت للتّكرار، وهو إجراء مُلفت لأبعد الحدود؛ إذ يؤسّس لملمح أسلوبي يُمكن أنْ نَسِمَه بالتفرّد عند المهلهل، إلاّ أنّه يبقى في حدود اجتهادنا عارٍ من أي دلالة أو وظيفة تُضاف لشعره.

وإذا ما التفتنا إلى الخنساء، فنجدها قد سارت في البنية الوزنية على النّسق الذي كان شائعا في العصر الجاهلي، والجدولان الآتيان يوضّحان الحصيلة العروضية عندها:

البحر	عدد القصائد	
الطويل	13	% 23.00
البسيط	11	% 19.64
الوافر	10	% 17.85
الكامل	08	% 14.28
المتقارب	06	% 10.71
السريع	05	% 8.92
الخفيف	02	% 3.57
الرمل	01	% 1.78

في حين نجدها تتفنّن في بناء نظامٍ إيقاعيٍّ خاصٍّ بها، رأيناه يتمثّل في هندسة إيقاعية أبدعت فيها من حيث رصف بُنى إفرادية وتركيبية متوازية.

3 – <u>البنية التّركيبية</u>: رأينا فيها أنّ تقديم الجارّ والمجرور عن متعلّقاته أهم إجراء يعكس أسلوب الانزياح الذي يطال الجملة، بالإضافة إلى تقديم المفعول عن الفاعل و لكنّه كان أقل تواترا إذا ما قورن مع سابقه.

أمّا على الصّعيد التّداوُلي فقد جاء أسلوب النّداء طاغيا بقوّة عند المُهلهل، وكنّا قد وجدناه يخضع هو الآخر للتّكرار بقوّة.

والاستفهام يتموضع في نسق لا يخدم الجانب البراغماتي، بقدر ما يُثير الجانب الجمال ويؤسّس للوظيفة الشّعرية ، كما أنّ جلّ الأساليب الاستفهامية جاءت لخدمة سياق الرّثاء خاصّة بنية احزن و النّدب.

ورأينا أنّ أسلوب الشّرط طغى على المُدوّنة بنسبة رهيبة بلغت 22% من مجموع أبياتها، و التّوكيد هو الآخر رأيناه يطال بنية التّهديد و الوعيد، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على تأكيده للأخذ بثأر أخيه.

أمّا الخنساء فقد كانت البنية التركيبية في شعرها تشي بشيءٍ من التميّز والتفرّد، ولو أنّ أسلوب التّقديم و التّأخير كان طاغيا في قصائدها، وقد تمظهر في إزاحة الجار و المجرور عن مكانته فقدّم عن كل ما يتعلّق به في الجملة، بالإضافة إلى تقديم المفعول به كما رأينا عند المهلهل.

والأساليب التّداولية هي الأخرى تجلت بوفرة وغزارة، ولعلّ أهمها أسلوب النداء، والجدير بالذّكر أنّ جلّ أساليب النّداء جاءت في المطالع ، و أنّ هذا الأسلوب جاء ليخاطب العين. قد تكون هذه الممارسة الشعرية تقليدا فنّيا سار عليه الكثير من الشعراء لبناء القصيدة العربية القديمة، إلاّ أنّ الغريب هو الكم الهائل الذي تواتر فيه ، فالشّاعرة لا تنفك تُخاطب عينها في معرض حزنها عن أخيها صخر.

إلاّ أنّ ما يُميّز المستوى التركيبي عند الخنساء هو أسلوب المُبالغة؛ الذي ألفيناه يحتجز لنفسه فضاء قويّا في شعرها وهو أسلوب حظي بمكانة في قصائدها ، و لعلّ ذلك يعود إلى عاملين أساسيين هما :

- المبالغة في ندب صخر والبكاء عليه.
- المبالغة في تأبين صخر ومدحه.

وقد بالغت الشاعرة باستعمال الصيغ الشهيرة: فعّال، فعيل، فعِل، مفعال، فعول.

4 – بنية الـــصـــورة: سيطرت الصورة البسيطة على شعر المهلهل فلم تكد تخرج عن التشبيهات البسيطة، وبعض الكنايات والاستعارات؛ هذا من حيث الجانب الشكلي و البنيوي أمّا من حيث النوع و النّمط فقد جاءت في أغلبها صوراً حسّية، وخاصّة البصرية منها، هي نقل للواقع وإعادة بنائه نصّياً، وإذا ما ركّزنا على الصّورة المنقولة نجدها تنتمي إلى البيئة التي يحيا الشّاعر في وسطها، وهذا منطقي بطبيعة الحال إذا نظرنا إلى نمط الحياة التي يعيشها الشّاعر؛ فهي حياة بعيدة كلّ البُعد عن التعقيدات التي تشهدها بقية العصور التي تلت العصر الجاهلي، خاصة الحديث؛ وربّما هذا واحدٌ من أهم الأسباب التي جعلت الصّورة الذّهنية تغيب في الشعر الجاهلي.

أمّا والخنساء فقد رسمت المشهد الجمالي بطريقة تبدو مغايرة نسبيا للمهلهل؛ ويتجلّى هذا في نسق المُحاكاة الذي برز بطريقة واضحة وقوية، فرأينا كيف أنّها في تواصل مع كلّ مكوّنات الواقع المعيش لديها مثل: البيئة – الجنس – العرف – الموروث الثقافي..إلخ، فالعالم الذي تعيشه الخنساء انعكس بالمرّة في شعرها، فعكست مظاهر التّدفّق في بنية الحزن والبكاء مستمدّة مادّة الصّورة من طقوس الماء؛ كانت تحاكي كلّ ما من شأنه أنْ يمتّ بالصّلة لمادة الدموع، سواء بإجراء بصري أو ملموس، كما هو الشّأن لمشهد الماء، أو مشهد اللآلئ والجواهر، فجاءت الصّورة عندها حينئذٍ حسّية إلى أبعد حدّ. وهو ما نجده عندها أيضاً حين تعمد إلى رسم صورة البطل، فتُحيطه بكلّ مستلزمات الرّجل الشّجاع في نظر الانسان الجاهلي، وذلك حسب سياق الحرب ومُعجمه

إنّ هذه القراءة –إذا قيّض لها أن تكون قد قدّمت الجديد– هي مَدينة للمنهج وصرامته وإجراءاته التّحليلية؛ إذ هو الذي أبرز تلك الخبايا، فالمنهج الأسلوبي باعتقادنا جهازاً قرائياً صلباً ومُحكماً إذا استدعاه النّص بصدق ووعي.

قائمة المصار و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر :

- **تماضر بنت عمرو، الخنساء:**

1 – ديوانها ، تحقيق إبراهيم عوضين ، دار السعادة ، القاهرة–مصر، ط1، 1985

2 – ديوانها ، تحقيق ، عبد السلام الحوفي ، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان، د ط، د ت

- **عدي بن ربيعة، المهلهل :**

ديوانه ، تحقيق أنطوان محسن القوال ، دار الجيل ، بيروت – لبنان، ط1، 1995

المعاجـــم :

ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق :عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ت.)

- **مجد الدّين بن يعقوب الفيروز آبادي :**

القاموس المُحيط، مادّة بلغ، تحقيق أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، 2008، ط2، بيروت–لبنان، ج3.

المـراجـع :

- **إحسان عباس :**

فنّ الشعر ،دار الثقافة ، بيروت–لبنان ،ط6، 1979

- **أحمد المتوكل :**

1 – التّركيبات الوظيفية قضايا و مقاربات ، مطبعة الكرامة ، الرباط ، ط1 ، 2005.

2 – المنحى الوظيفي في الفكر اللُّغوي العربي ، دار الأمان ، الرّباط–المغرب، ط1، 2006.

- **أحمد بن الأمين الشنقيطي :**

شرح المعلَّقات العشر ،دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، د ط، 1913

- **أحمد مطلوب :**

معجم المصطلحات البلاغية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1987.

- **أحمد سليمان فتح الله :**

الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية ، القاهرة – مصر ، ط1، 2008.

- **أحمد شوقي :**

الشّوقيات ،دار الكتاب العربي ، بيروت–لبنان، ط1 ،د ت

- **أحمد ويس:**

الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق–سوريا،2002، د ط.

- **أدونيس :**

الشعرية العربية ،دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط2، 1985

- **أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني :**

زهر الآداب و ثمر الألباب، ضبط و شرح إبراهيم المازني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط4، دت ، ج4.

- **أبو سويلم أنور :**

مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت، الثّأر ، الخلود)، مجلة أبحاث اليرموك" سلسلة الآداب و اللّغويات ، المجلّد 4 ، العدد 1 ، 1986

- **أوس بن حجر :**

ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1979

-**بدوي أحمد أحمد :**

أسس النّقد الأدبيعند العرب ، نهضة مصر ،القاهرة – مصر ، ط6 ، 2004

- **بدوي طبانة :**

1 – مُعجم البلاغة العرلبية ، دار المنارة ، جدة ، دار الرّفاعي للنّشر ، الرّياض

2 – معلقات العرب ، دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر العربي ، دار الثقافة ، بيروت، ط3، 1974.

- **أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري :**

شرح القصائد السّبع الطِّوال ، تعليق بركات يوسف هبّود، المكتبة العصرية ،صيدا، بيروت– لبنان، د ط ،2005

- **تمام حسان :**

اللغة العربية ،معناها و مبناها، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء – المغرب، د ط، د ت.

- **جرير بن عطية الكلبي :**

الديوان ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة–مصر، ط3 ، 1986

- **جلال الدين السيوطي :**

همع الهوامع، تحقيق د.عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية،الكويت،1979، د ط، ج5.

- **جمال الدين بن هشام الأنصاري :**

مغني اللّبيب عن كتاب الأعاريب، تحقيق د. مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق–سوريا، 1964، ط1، ج1

- **جوزيف شريم :**

دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النَّشر، بيروت – لبنان، ط3.

- **جوليا كريستيفا :**

علم النّص ، ترجمة فريد الزّاهي، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، 1986، د ط.

- **ج.ب.براون ، ج.يول :**

تحليل الخطاب ، ترجمة د.محمد لطفي الزليطني و د.منير التريكي ،دار النشر و المطابع ، الرياض–المملكة العربية السعودية ،د ط ، 1997 ، ص 85.

جون كوهين :

بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء–المغرب، 1986، د ط.

- **حازم القرطاجنّي :**

منهاج البُلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس ، ط3 ، 2008.

- **حسام الدين كريم زكي :**

أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ،الرشاد ، ط 3 ،2000.

- **أبو الحسن الأشموني :**

شرح الأشموني على ألفية ابن مالك : تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الكتاب العربي ، بيروت–لبنان، 1955، ط1، ج1.

- **حسن عبّاس :**

خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد كتّاب العرب، د ط، 1998.

- **حسني عبد الجليل يوسف:**

دراسة فنية و عروضية، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب،(د ط)، 1989

- **حسين جمعة :**

جمالية الإنشاء و الخبر ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق – سوريا 2005.

- **خالد حسين حسين :**

شعرية المكان في الرواية الجديدة ، مركز الرياض للمعلومات و الدراسات الاستشارية ، الرياض – المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 2001 ، ص 60

- **الخطيب التَّبريزي :**

الوافي في العروض و القوافي، تحقيق فخر الدِّين قباوة ، دار الفكر، دمشق – سوريا ، ط4، 1986.

- **الخليل بن أحمد الفَراهيدي :**

كتاب العين، تحقيق د .عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2003، ط1، ج4.

- **رمضان صادق :**

شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، د ط.

- **رومان جاكوبسون :**

قضايا الشّعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنّون ، دار توبقال ، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1988.

- **زيد بن محمد بن غانم الجهني :**

الصّورة الفنية في المفضّليات أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها الفنيّة ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المُنورة ،ط1 ، 1425هـ.

- **سعد الدين التفتازاني :**

المختصر على تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ج2، د.ط، بيروت: دار الإرشاد الإسلامي، د ت

- **سعد عبد العزيز مصلوح :**

في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية و إحصائية ،عالم الكتاب ، القاهرة – مصر، ط3، 2003.

- **أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي :**

كتاب الإبِل، تحقيق حاتم صالح الضّامن، دار البشار للطباعة، دبي- الإمارات العربية المتحدة، 2003 ، د ط.

- **ابن سلاَّم الجمحي :**

طبقات الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطَّبَّاع ،دار الأرقم بن الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1 ، 1997

- **سليمان البستاني :**

في مقدذمة الإلياذة ، دار الثقافة – بيروت ، ط3 ، 1979.

- **سُهير القلماوي :**

فن الأدب و المحاكاة ، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده – مصر- ، 1953.

- **السّيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني:**

أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف- العراق، 1969، ط1، ج4.

- **شاهين عبد الصّبور :**

المنهج الصوتي للبنية العربية. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1980

- **شكري محمد عيّاد:**

اللُّغة و الابداع ، مبادئ علم الأسلوب، ناشيونال بريس، 1988، ط1.

- **شوقي ضيف :**

1 – تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة – مصر، د ط، 1953

2 – في النّقد الادبي ، دار المعارف ، القاهرة–مصر ، ط5 ، 1977.

3 – فنون الأدب العربي، الفنّ الغنائي، الرّثاء ، دار المعارف ، القاهرة–مصر، ط4،

- **عبد الدايم، صابر:**

التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي،مصر،ط1 ،1990.

- **صلاح عبد الفتَّح الخالدي :**

نظرية التَّصوير الفنِّي عند سيِّد قُطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،(د ط) ،1988.

- **فضل، صلاح :**

علم الأسلوب–مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة–مصر، ط1 ، 1998 ، ص781

- **ضياء الدّين بن الأثير :**

1 – المثل السّائر في أدب الكاتب و الشّاعر، تقديم د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطّبع و النّشر، د ت، ط2، ج2.

2 – كفاية الطالب في نقد كلام الشّاعر و الكاتب، تحقيق د. حمودي القسيس، د. حاتم صالح الضامن، هلال ناجي، 1982، د ط.

- **الطّاهر بومزبر:**

أصول الشعري العربية، موفم للنّش، الجزائر، 2007

- **أبو العباس المبرّد :**

1- التّعازي و المراثي، تحقيق محمد الديباجي ، مطبعة زيد بن ثابت ،دمشق-سوريا، د ط ، 1976

2 - المُقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ،مطبعة الأهرام، القاهرة-مصر، ط3 ، 1994.

- **أبو العبّاس المفضّل بن محمد الضّبّي :**

المفضَّليات، تحقيق عمر فاروق الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت – لبنان، ط1، 1998

- **عفيف عبد الرحمان :**

الشعر و أيّام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلي ، بيروت-لبنان، ط1 ، 1984

- **عبد العزيز عتيق :**

علم المعاني، دار النّهضة العربية، بيروت-لبنان، د ط ، د ت.

- **عبد الفتَّاح كلِّيطو :**

الأدب و الغرابة ، دار توبقال –المغرب ،ط5 ،2008.

- **عبد القادر حسين :**

اثر النحاة في البحث البلاغي ، مطبعة النهضة مصر، د ط ، 1975.

- **عبد القاهر الجرجاني :**

1 – أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الإسكندراني و دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، (د ط)، 2005.

2 – دلائل الإعجاز ،شرح محمد التنجي، دار الكتاب، بيروت – لبنان ،ط1، 2005.

– **عبد الرِّضا علي :**

موسيقى الشِّعر العربي قديمه و حديثه، دار الشروق للنَّشر و التوزيع، عمان – الأردن، ط1 ،1997.

– **عبد الملك مُرتاض :**

نظرية القراءة ، دار الغرب للنّشر و التّوزيع ، وهران – الجزائر ،(د ط) ، 2003.

– **عبد الناصر حسن محمد :**

نظرية التلقي بين إيزر و ياوس ،دار النهضة العربية ، القاهرة–مصر، د ط، 1(2002 ، ص18.

– **عبد الواحد حسن الشّيخ :**

البديع و التّوازي ، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنّية ، ط1 ، 1999.

– **عز الدّين إسماعيل :**

1 – الأسس الجمالية في النّقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة–مصر، (د ط) ،1992

2 – التَّفسير النَّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط4 ، دت.

– **عز الدين علي السيد:**

التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د ط، د ت

- **أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي :**

الأمالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان ، د ط، د ت، ج2 ، ص1291(

- **علي الجندي:**

شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر،

- **علي عيسى العاكوب :**

1 - العاطفة و الابداع الشعري ، دار الفكر ، دمشق–سوريا ، ط1 ، 2002، ص 1.24(

- **غادة الإمام:**

غاستون باشلار، جمالية الصّورة، التنوير للطباعة و النّشر، بيروت–لبنان، 2010، ط1.

- **غاستون باشلار :**

جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت–لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص52

- **فاضل صالح السّامرّائي :**

معاني الأبنية في العربية، دار عمّر للنّشر و التوزيع، عمّان–الأردن، 2007، ط2،

- **فاطمة الطبّال :**

النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات للنّشر و التّوزيع ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1993.

- **فان ديك :**

النّص و السّياق ، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشّرق، بيروت–لبنان، 2000، د ط.

- **فردينان دوسوسير :**

محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ، و محمد النضر، المؤسسة الجزائرية للطّباعة – الجزائر ، 1986.

- **ابن قتيبة:**

الشعر و الشّعراء : مطبعة بريل ، ليدن ، 1903.

- **قدامة بن جعفر :**

نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، د ط، د ت

- **كارل ديتربونتنج :**

المدخل إلى علم اللغة ،ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسَّسة المختار، القاهرة – مصر، ط1، 2003.

- **ابن كثير:**

تفسير القرآن العظيم، طبعة مكتبة الصّفا، القاهرة–مصر،2004، د ط ، ج4.

- **كمال بشر:**

الأصوات اللغوية، دار غريب ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1987

- **محسن علي عطية :**

الأساليب النّحوية عرض و تطبيق، دار المنهاج للنشر و التوزيع، عمان–الأردن، 2007، ط1.

- **محمد أحمد قاسم و د. محي الدين ديب :** علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب ،طرابلس-لبنان، 2003، ط1.

- **محمد العمري:**

البلاغة العربية، أصولها و امتداداتها، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء-المغرب، 1999، د ط.

- **أبو محمد القاسم السجلماسي :**

المنزع البديع ، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط – المغرب، ط1 ، 1980.

- **محمَّد بن طباطبا العلوي :**

عيار الشِّعر ،تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام ، منشأَة المعارف ، الأسكندرية – مصر ، ط3 ،(د ت).

- **محمد بن محمد الفارابي :**

1 – جوامع الشعر، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، القاهرة ، (د ط) ،1971، ص 171.

2 – كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة- القاهرة :. دار الكتاب الجديد. (د.ت).

- **محمد بنيس :**

الشّعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها (التقليدية) ،دار توبقال للنّشر و التوزيع، الدّار البيضاء – المغرب ، ط2 ، 2001.

- **محمد جمال صقر:**

علاقة عروض الشِّعر ببنائه النَّحوي ، مطبعة المدني، المُؤسَّسة السعودية – مصر، ط11، 2000.

- **محمد حسين أبو الفتوح :**

أسلوب التّوكيد في القرآن الكريم، مكتبة لبنان، بيروت–لبنلن، 1995، ط1.

- **محمد زكي العشماوي :**

قضايا النّقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النّهضة ، بيروت–لبنان، د ط ، د ت.

- **محمد سامي عبابنة:**

التفكير الاسلوبي رؤية معاصرة في التراث النّقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتاب الحديث، أربد–الأردن ،ط1، 2007.

- **عبد المطلب محمد :**

البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبار ، القاهرة – مصر ،ط1، 1994

- **محمد علي عبد الكريم الرُّديني :**

فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر،ط1 ،2009.

- **محمد كريم الكواز:**

البلاغة و النقد، المصطلح و النَّشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ، 2006

- **محمد محمد أبو موسى:**

دلالة التّراكيب دراسة بلاغية، دار التّضامن، القاهرة–مصر، 1987، ط2.

- **محمد مفتاح :**

1 – التّشابه و الاختلاف ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء – المغرب،ط1 ، 1996.

2 – التلقي و التّأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1984.

3 – تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ط3 ، 1992

- **محمود مصطفى :**

أهدى السبيل إلى علم الخليل ، العوض و القافية ، دار الفكر العربي ، بيروت، لبنان، ط1 ،1997.

- **محي الدّين محسب :**

علم الدّلالة عند العرب(فخر الدّين الرّازي) نموذجا، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، 2008، ط1.

- **مدحت سعيد الجبار :**

الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابّي، الدّار العربية للكتاب و المؤسسة الوطنية للكتاب–ليبيا ، د ط ، 1984

- **مسعود صحراوي:**

التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللّساني العربي ،دار الطليعة ، بيروت–لبنان، ط1، 2005.

- **مشري بن خليفة :**

الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصِّية، دار الأبحاث – الجزائر، 2006.

- **مصطفى حركات :**

نظريات الشِّعر ، دار الأفاق – الجزائر ، (د ط) ،(د ت).

- **مصطفى سويف :**

الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة ، دار المعارف ، القاهرة–مصر ،ط4، 1981.

- **مصطفى عبد الشّافي الشّوري :** ، شعر الرِّثاء في العصر الجاهلي دراسة فنِّية ،الشركة المصرية العالمية للنّشر، مصر ، ط1 ، 1965

- **المهدي إبراهيم الغويل :**

السّياق و أثره في المعنى دراسة أسلوبية، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي – ليبيا، د ط ، 2011.

- **موسى ربابعة :**

قراءة النّص الشّعري الجاهلي ، مؤسسة حماده و دار الكندي ، لربد–الأردن ،ط1، 1998.

- **نازك الملائكة :**

قضايا الشّعر المُعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان ، ط6 ،1981

- **ناصيف اليازجي :**

العرف الطَّيِّب في شرح ديوان أبي الطيِّب ، دار صادر ، بيروت – لبنان ،د ط،1 د ت.

- **نور الدّين السدّ :**

1 – الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة و النّشر و التّوزيع ، الجزائر،د ط ، 2010.

2 – الشعرية العربية–دراسة في التّطور الفنّي للقصيدة العربي حتّى العصر العبّاسي ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ت ، 1995 ، ص 409.

- **الهادي الجطلاوي :**

مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً و تطبيقاً ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ،1992.

- **الهاشمي العلوي:**

فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار فارس للنّشر و التّوزيع ، البحرين ، ط1، 2006.

- **هند ابن صالح إبراهيم :**

الشعر الجاهلي، عنترة، الخنساء، النّابغة، دار محمد علي الحامي، د ط، 2001

- **هيجل:**

المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيش ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت–لبنان،1978.

- **وليد قصّاب :**

ديوان عبد الله بن رواحة و دراسة في سيرته و شعره ، دار العلوم للطباعة و النّشر ، د ط ، 1982

- **يحي الجبّوري :**

الشّعر الجاهلي ، خصائصه و فنونه، مؤسسة الرّسالة، بيروت–لبنان، 1986، ط5.

- **أبو يعقوب السكاكي:**

مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987

- **يوري لوتمان :**

تحليل النّص الشعري بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة – مصر د ط ، د ت.

- **يوسف أبو العدّوس :**

الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنّشر و التّوزيع، عمان–الأردن،1997، ط1.

- **يوسف اسماعيل :**

بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ط1، 2004.

- **يوسف حسين بكّار :**

بناء القصيدة في النّقد القديم ، دار الأندلس ، بيروت– لبنان، ط3 ، 1983.

- **يوسف عليمات :**

جمالية التحليل الثقافي– الشعر الجاهلي نموذجاً ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت–لبنان ، 2004 ، ص 211.

- **يوسف نور عوض :**

نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، ط1.

المجلّات و الدّوريات :

- **الربعيّ بن سلامة :**

من التّعبير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرّندي، مجلة الآداب، ع1 ،قسنطينة – الجزائر 1994.

الرّسائـــــــل :

- **صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي :**

الصورة في شعر الرثاء الجاهلي ، رسالة دكتوراه.

المحتويات

الفصـــــــل الأول

الأنساق الموضوعاتية و الدّلالية.....13

الأنساق الموضوعاتية في شعر المهلهل.....19

أولا: بنية الحزن و الحسرة و التفجّع: 21

- بنية الانكسار و السقوط :.....22
- سلطة الزّمان و المكان(اللّيل ووادي الذّنائب).....23
- النّدب و البُكاء.....28

ثانياً : بنية التّأبين و المدح :.....33

- الشجاعة.....35
- الشّرف.....39
- الكرم.....40
- الحلم.....40

ثالثاً : بنية الحرب.....41

- التهديد و الوعيد.....42
- الفخر.....45

ب – الأنساق الموضوعاتية في شعر الخنساء.....47

أولاً : بنية البكاء و النّدب :.....48

- سياقات البكاء في مرثيات الخنساء.....51

ثانياً : بنية التّأبين و المدح.....57

- حقل المجد و السّيادة.....58
- حقل الكرم و الجود.....62
- حقل الهيئة و الخِلقة.....65
- حقل القوّة و الشّجاعة.....66

ثالثاً : بنية العزاء.....69

الفـــــــصل الثّـــــاني

البنية الإيقـــــــاعية :.....75

الإيقــاع في شعر المهلهل.....79

أولا : الإيقاع الخارجي :.....79

- الوزن.....79
- القافية.....84
- الرّوي.....89

ثانيا : الإيقاع الدّاخلي.....91

- التكرار.....92

1 – تكرار الحرف(الفونيم).....94

2 – تكرار المقاطع(المدود).....99

3 – تكرار الكلمات.....101

- التوازي 104

الإيقاع في شعر الخنساء.....110

أولاً : الإيقاع الخارجي 110

- الوزن.....110
- القافية.....115
- الرّوي.....122

ثانياً : الإيقاع الدّاخلي.....128

- التكرار.....128

1 – تكرار الحرف(الفونيم).....128

2 – تكرار المقاطع(المدود).....132

- التّوازي.....134

الفصـــــل الثّالث

البنية التركيبية :.....142

البنية التركيبية في شعر المهلهل: 145

أولاً : الجملة.....145

- **التقديم و التّأخير**.....147

1 – تقديم الجار و المجرور.....159

2 – تقديم المفعول به.....156

- **الأنساق التّداولية**.....158

1 – النّداء.....161

2 – الاستفهام.....166

3– الشرط.....171

الشّرط الاحتمالي.....172

الشرط الامتناعي.....174

– أسلوب التّوكيد.....177

البنية التركيبية في شعر الخنساء.....182

أولاً : الجملة.....182

- **التَقديم و التّأخير**.....185

1 – تقديم الجار و المجرور.....185

2 – تقديم المفعول به.....188

3 – تقديم الخبر.....190

- **الأنساق التّداولية**.....191

1 – النّداء.....191

2 – الاستفهام.....197

3 – الأمـر.....200

- **أسلوب التوكيد**.....205

- **أسلوب المـبالغة**.....217

1 – صيغة فعّال.....219

2 – صيغة مفعال.....225

3– صيغة فَعِيل.....227

4 – صيغة فَعِل.....229

الفصــل الــرّابع

بـــنية الـصّـورة.....231

بنية الصّورة في شعر المهلهل.....238

أوّلا : الصّورة المُفردة.....239

1 – التّشبيه.....239

2 – الاستعـارة.....246

3 – صورأخرى:.....254

1 – المجاز.....254

2 – الكناية.....256

ثانيــاً: الصّورة الكلّية.....257

1 – صورة البطل.....258

2 – صورة الحرب.....260

3 – صورة اللّيل.....262

4 – صورة الخيل.....264

بنية الصّورة في شعر الخنسـاء.....266

أولاً : الصورة المفردة 266

1 – التشبيه.....267

2 – الاستـعارة.....275

3 – بناء الصورة بتبادل المدركات.....277

ثانياً : الصورة الكلّية.....289

1 – الصورة المتنامية.....289

2 – الصورة الممتدة.....292

خـــاتمـة.....294

المصادر و المراجع.....299

المحتويات.....318