الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي
أم البـــــواقي
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

اللغة الشعرية عند تأبط شرا
لدراسة أسلوبية جمالية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم ونقده

من إعداد الطالبة :
عفـاف خلـوط

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمـد بـن زاوي

لجنة المنــاقشة:

الأستاذ الدكتور	باديس فوغالي	رئيسا
الأستاذ الدكتور	العلمي المكي	مناقشا
الأستاذ الدكتور	حسن كاتب	مناقشا
الأستاذ الدكتور	محمد بن زاوي	مشرفا

السنة الجامعية : 1433 ـ 1434هـ
2011 ـ 2012 م

كلمة شكر

الشكر الأول والأخير لله عزّ وجلّ الذي منّ عليّ بإتمام هذا البحث، فله الحمد ملء السماوات والأرض وملء ما بينهما.

ولأن الاعتراف بالفضل من شيم المؤمن أرفع خالص شكري واحترامي إلى الأستاذ المشرف " الدكتور محمد بن زاوي " الذي كان نعم القائد والمرشد في هذا العمل.

كما لا يمكن أن أبرح مقام الشكر دون أن أجزل في الشكر لوالدي " السيد عبد الله خلوط " الذي مهّد لي طريق العلم والذي رافقتني دعواته طيلة مسيرتي العلمية، وأسأل الله أن يمدّ في عمره وأن يحفظه.

كما أشيد بالجهود المبذولة لزوجي " الأستاذ بلقاسم بدادي " الذي وقف إلى جانبي وساندني وكان حرصه شديدا على إخراج هذا العمل في أبهى صورة فله مني فائق الشكر.

كما أتقدم بالشكر العميق إلى أختي " المحامية زينب خلوط " على جهدها الكبير في إخراج هذا البحث إلى النور.

كما لا يفوتني أن أشكر كل إخوتي وأخواتي وصديقاتي وزملائي الذين ساهموا في إنجاز هذا البحث، ولو بكلمة تشجيع وشدّ همة.

- عفـــــــــــاف -

مقدمة

لقد اهتم الفكر الإنساني منذ بداياته بالظاهرة اللغوية، وحاول دراستها بطرائق ومناهج شتى؛ فاللغة هي ظاهرة فريدة ميزت الإنسان بخصائصها عن غيره من المخلوقات وهي بالفعل جديرة بالدراسة العلمية الدقيقة لفهم آلياتها وكشف خباياها وأهمية هذه الظاهرة تتجلى أكثر عندما تندرج في نص إبداعي هو ميزة أخرى للإنسان العاقل، وهذه النصوص الإبداعية نجد على رأسها الشعر، هذا الذي أجمع نقاد الأدب على أنه فن لغوي من حيث الأداة، وهو نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة فالبناء الشعري في جوهره يقوم على أساس الفاعلية اللغوية؛ أي أن جوهر الشعرية يكمن في اللغة التي هي قمة الإبداع الأدبي، حيث يتم الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري عن طريق بيان استثمار المبدع للإمكانيات اللغوية ومدى توفيقه في توظيف كلماتها وأنظمتها. وكما نعلم أن اللغة في الشعر لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة، هاته الوظيفة التي يمكن حصرها في:

- تحقيق التواصل باعتبارها لغة، تحمل مضمونا ما.
- تهدف إلى تحقيق التأثير الجمالي والنفسي عند المتلقي.

فاللغة في الشعر يمكن التمييز داخلها بين مستويين: أحدهما إخباري تواصلي والآخر إشاري رمزي، وهذان المستويان لا يمكن الفصل بينهما في العملية الإبداعية؛ لأن العلاقة بينهما جدلية، فبدون المستوى الأول يصبح النص عبارة عن إشارات غامضة وبدون الثاني يكون النص مفتقرا للشعرية، فيلتبس علينا الشعر بالكلام العادي حينها.

والروح الشعرية تتجلى بوضوح من خلال قدرة هذا الشاعر أو ذاك في توظيف موهبته اللغوية على أساس حسن اختيار ألفاظه وجعلها في نسق معين ومن ثم تتكون الجملة الشعرية التي هي نواة الأسلوب الشعري الذي بفضله يتمايز الشعراء ويتفاوتون.

وقد كانت اللغة الشعرية هي الوتر الحساس الذي يعزف عليه الشعراء بغية التميز في إبداعاتهم ومن ثم كانت اللغة الشعرية هي مركز اهتمام النقاد القدامى والمحدثين فشكلت بؤرة التنظير والتطبيق لديهم، وللوصول إلى هاته اللغة والتلذذ بسحرها.

رأيت أفضل وسيلة لذلك هي الدراسة الأسلوبية، هاته التي تلاحق الخصائص المتميزة عبر فحص البنى الأسلوبية البارزة في النص الشعري، والتي سأحاول فيها بالإضافة إلى استكشاف البنى الأسلوبية المهيمنة، استكشاف القيم الجمالية التي تتمخض عنها هذه البنى هذا عن شكل الدراسة، أما موضوعها فقد تمثل في شعر أحد مشاهير الشعراء الصعاليك وهو " ثابت بن جابر" المعروف بـ " تأبّط شرّا ".

وعن اختياري لشعر الصعاليك؛ فذلك أن الشعر العربي القديم يعد من أفضل ما جادت به القريحة العربية، وشعر الصعاليك على وجه الخصوص هو من عيون هذا الشعر ـ بحكم النقاد وأهل الاختصاص ـ؛ ذلك أنهم سكنوا البوادي والقفار ولم يحتكوا بباقي القبيلة؛ لأنهم كانوا منبوذين من طرفهم، الشيء الذي وسم لغتهم بالأصالة والخلوّ من أي تحريف أو لحن، فكانت عربيّتهم قحّة أصيلة تزخر بالعذوبة والجمال؛ لهذا جعلت محور دراستي أحد أقطاب الصعاليك محاولة فيها وضع يدي على مواطن الشعرية وتحرّي مكامنها في شعره ومن هنا يمكن حصر إشكال هذه الدراسة فيما يلي:

كيف صاغ لنا تأبّط شرّا لغته الشعرية؟، وإلى أيّ مدى يمكننا القول بخصوبة الجمالية في شعر تأبّط شرّا؟ ثم أين تتجلى مواطن هاته الجمالية؟.

إن ما أحاول أن أجيب عليه هو من قبيل ما أحاول استقراءه وتقصّيه من خامة هذا الشاعر الصعلوك الذي اعتمدت في شرح ما استعصى عليّ من الكلمات الشرح الذي اعتمده المحقق علي ذوالفقار شاكر في الديوان، وكذلك شرح عبد الرحمان المصطاوي حيث أن جهدهما في الجمع والتحقيق والشرح والعناية يوفّر على الدارس الكثير من العناء، وهذا مما يسّر لي الكثير من الدراسة وللإجابة عن هذه الأسئلة سأتبع خطة مفادها: مقدمة وجانب نظري مختصر يحتوي على الفصل الأول من الدراسة، وجانب تطبيقي يحتوي على الفصول الثلاثة المتبقية وخاتمة؛ فالمقدمة تشكل بوابة البحث، والفصل الأول يتكون من ثلاثة عناصر؛ العنصر الأول أتناول فيه لمحة عن اللغة الشعرية وقيمتها والثاني أعرّج فيه عن الأسلوب والأسلوبية وأنواعها، والعنصر الثالث أعالج فيه حياة الشاعر وشعره ووفاته.

أمـا الفصـل الثـاني سـيندرج تحـت الجانـب التطبيقـي بعنـوان " الصـوت والدراسـة الأسلوبية " والذي سأعالج فيه الأصوات اللغوية لدى تأبّط شرّا وكيفية استخدامه للصوائت والصـوامت، ومحاولـة تبريـر طغيـان نـوع علـى آخـر وكـذلك دراسـة البنيـة العروضـية وخصائصها، والموسيقى الشعرية لديه.

أما الفصل الثالث فهو" التركيب والدراسة الأسلوبية " وفيه سأتتبع كيفية تشكل النص عند تأبّط شرّا؛ أي كيفية تضافر البنى الأسلوبية والطرائق التي تتعالق بها مكونات النص وكذلك رصد أبرز الإنزياحات في لغته، ودراسة الحذف والتكرار وأيضا أنواع الجمل ورصد الجمل الشائعة لديه ومحاولة إيجاد سبب شيوعها.

ولن أفرد فصلا للدلالة لأنها متضمنة في كلا الفصلين؛ أي أنه عند التطرق للصوت والدراسة الأسلوبية لابد من الحديث عن الدلالة، ونفس الشيء يقال في التركيب أيضا. والفصل الرابع رأيت أن أجعله دراسة أسلوبية مفصلة لإحدى قصائد تأبّط شرّا؛ وهي " القافية "؛ ذلك أنها من أجود ما قال، وأنها مطولة قليلا وليست كباقي مقطوعاته.

فدراستي في الفصلين التطبيقيين الأولين ترتكز دائما على الانتقاء للخصائص البارزة أما في هذا الفصل سأحاول تشريح القصيدة بالتفصيل ولا أقتصر على الانتقاء.

وقد يستبين القارئ لهذا البحث الإكثار من النصوص التطبيقية، فأقول إن طبيعة الموضوع هي التي استدعت ذلك، ومردّ ذلك هو الحرص على إعطاء الجانب التطبيقي أولوية بحكم أهميته، كما أن طبيعة الاستشهاد تتطلب أحيانا طولا في التوظيف الشعري أو إكثارا منه.

وعن المنهج المتّبع فإن هاته الخطة تفرض عليّ أكثر من منهج؛ لهذا سأخوض في الوصف والتحليل، مع توظيف الإحصاء لإضفاء صفة الدقة على الدراسة، كما سأضطر إلى المنهج التاريخي في الحديث عن الشاعر وظروفه وبيئته التي كان لها دورا فعالا في إبداعه؛ إذ القصيدة هي فن استعمال الألفاظ التي تخلق بنية حية وانسجاما متميزا بين عناصرها يحقق التأثير في القاريء من خلال تلك اللغة الشاعرة التي تعكس شخصية المبدع، وما تستوعبه من إحساسه بثقافة العصر لتصبح ـ في ضوء ذلك ـ القصيدة بناء

تساهم كل حواس المبدع في تشكيلها، وهذا ما فرض عليّ المنهج النفسي أيضا في تفسير بعض الظواهر ذات الصلة بنفسية الشاعر.

وبالنسبة لعوائق هذا البحث فهي ككل التي يمكن أن تعترض الباحث في المواضيع التي تتميز بندرة في التناول والمعالجة؛ وقد تمثلت في طبيعة لغة تأبّط شرّا التي تحتاج في أغلبها إلى الشرح والتفسير حتى يتسنى فهمها، ولكن وراء هاته الصعوبة غنًى زاخرا يغري كل ناشدٍ للجمال ومتحرٍّ للشعرية.

وحرصا مني على المشاركة ولو بقسط يسير في إنارة السبيل لقراءةٍ أمثل لشعر الصعاليك ومن ثم لقراءة الشعر القديم بصفة عامة والتعرف على لغته الشعرية في قراءة نقدية من منظورٍ حديثٍ اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت نعم الزاد في رحلتي مع تأبّط شرّا بين الصحاري المقفرة والوحوش الضارية أذكر منها: " ديوان تأبّط شرّا وأخباره " تحقيق الدكتور علي ذوالفقار شاكر الذي استقيت أشعار تأبط شرا منه كما استفدت من شروحاته وإضافاته كثيرا و " المفضّليات " للمفضّل الضّبي تحقيق الدكتور محمد حمود، الذي أفادني في شرح القافية ـ بشكل خاص ـ و " الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي " للدكتور يوسف خليف، و " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " للدكتور صلاح فضل و " شعرنا القديم والنقد الجديد " للدكتور وهب الرومية التي أنارت لي الكثير من العتمة في أغلب محطات دراستي التطبيقية ـ خصوصا ـ و " الأصوات اللغوية " للدكتور إبراهيم أنيس الذي سهّل عليّ الكثير في دراستي الصوتية وكذلك " الأسلوبية الصوتية " للدكتور محمد الصالح الضالع بالإضافة إلى كتب أخرى نحوية وبلاغية وصوتية وأدبية ساهمت بقدر كبير في بناء لبنات هذه الدراسة.

وبعد، فهذا موضوع الدراسة ودوافعها ومنهجها وصعوباتها ومصادرها ومراجعها كيفما عرضتها موجزة وملخصة، وسوف آتي على تفصيل ذلك في تضاعيف البحث وثناياه، ولا يجمل بي في آخر هذا التقديم إلا أن أسدي شكري واعترافي وامتناني لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث واستوائه على هذه الحال وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور " محمد بن زاوي " الذي أخلصني العمل والنصيحة والتوجيه؛ غايته في

ذلك بلوغ هذا العمل الصورة التي تليق بمقام البحث العلمي.

وفي الختام أعتذر على الهفوات والهنات في هذا البحث نتيجة سهو أو غفلة أو سوء تقدير أو قصور علم أو ضعف معرفة، وأقول كما قال العماد الأصفهاني: « إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه، إلا قال في غده: لو غُيّر هذا كان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر ».

فهذا مبلغي من العلم، فحمدا لله ينتهي إلى رضاه، ويبلّغ الحامد مناه وما توفيقي إلا بالله.

الفصل الأول

اللغة الشعرية

الأسلوب والأسلوبية وأنواعها

حياة الشاعر ووفاته

غنيّ عن البيان أن اللغة قد واكبت وجود الإنسان ونشأت بنشأته، إذ إن عمرها يقدر بعمره[1]، لكن الاشتغال بها لم يتم إلا في وقت متأخر " وذلك حين فكر الإنسان في ابتداع رموز لكتابتها بأرض الرافدين منذ خمسة آلاف سنة "[2]، معنى ذلك أن الكتابة كانت أول مظاهر العناية باللغة، أما الاهتمام بها على نحو علمي، فقد كان بعد قرون عديدة من هذا الزمن، ومن مظاهر هذا الاهتمام هو تقسيمها إلى قسمين: شعر ونثر، والنظر في كل منهما بالتفصيل، وبما أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها " ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر "[3] فإن جوهر الشعرية وسرها يكمن في اللغة ـ في المقام الأول ـ أي أن البناء الشعري في جوهره يقوم على أساس الفاعلية اللغوية حيث يتم الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري من خلال إبراز كيفية استثمار المبدع الإمكانات اللغوية ومدى توفيقه في توظيف كلماتها وأنظمتها.

ومما لا شك فيه أن اللغة في الشعر لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة، وهاته الوظيفة تنحصر في: تحقيق التواصل، وتحقيق التأثير الجمالي لدى المتلقي.

لذلك فإن قدرة هذا الشاعر أو ذاك في توظيف موهبته اللغوية القائمة على أساس حسن اختيار ألفاظه وترتيبها في نسق معين هي التي من خلالها تتجلى الروح الشعرية.

لهذا أجد أن اللّغة الشعرية استحوذت على اهتمام النقاد القدامى والمحدثين، هاته اللّغة التي من خلالها تسابق الشعراء في إضفاء طابع التميز والإبداع في نتاجاتهم الفنية.

وسأحاول في هذه الصفحات تسليط الضوء على اللغة الشعرية من حيث مفهومها بين القدامى والمحدثين، وستأخذ مقاربتي للغة الشعرية من ناحية مفهومها قديما وحديثا طابع الانتقاء لأبرز النقاد الذين كان لهم عميق الأثر على الشعرية العربية. ومن ثم أعرج على الأسلوب والأسلوبية كوني امتطيت في هذا البحث صهوة الأسلوبية بغية الوصول إلى

---

[1]) علي عبد الكريم الرد يني، أصول في علم اللغة، (ط1، بيروت، لبنان، عالم الكتب، 2002م.). ص: 110.

[2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، (ط1، القاهرة، 1970م.). ص: 05.

مكامن اللغة الشعرية، ولأن محور دراستي هو الشاعر الجاهلي تأبط شرا فإنه لامناص من الحديث ــ ولو بشكل مختصر ـ عن حياة هذا الصعلوك وعن ديوانه وشعره ووفاته.

I - اللغة الشعرية:

أولا: مفهومها عند القدماء:

1 - ابن طباطبا العلوي(ت322هـ):

يرى ابن طباطبا أن النظم في الشعر هو الذي يميزه عن النثر المتبادل بين الناس فهو كلام مضبوط بمقاييس معينة تميزه عن غيره من الكلام، فيقول: " الشعر كلام منظوم بائن عن النثر الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ من النظم "[1]، فالشعر عند ابن طباطبا صناعة تتطلب أدوات خاصة تساير هذا البناء الخاص ليتميز بذلك الخطاب الشعري عن غيره من الصناعات، فابن طباطبا يقدم الألفاظ على المعاني، ويفرض على الشاعر التوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والإحاطة بطريقة العرب في المخاطبات والصفات والأمثال، كما يوجب عليه الوقوف على بلاغة العرب، وأن يعطي كل معنى حظه من العبارة، كما ركز على اجتناب سفاسف الكلام وسخافة اللفظ وبرودة المعاني وعدم صدق التشبيه وبعد الأوصاف وغثاثة العبارة وابن طباطبا يرى أن بناء القصيدة يمر بمراحل، أولها أن يدير الشاعر المعاني في فكره، ويلائم معانيه وألفاظه، ويقع على الوزن المناسب للفظ المختار فيقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه؛ وينبغي أن تكون الألفاظ عنده من نمط واحد غير مخلجة ولا مختلطة ولا متفاوتة "[2]؛ فهو يؤكد على تناسب واتساق الأساليب ويضع الكلام مواضعه وفق ما يتطلبه المقام ويقتضيه مقتضى الحال.

---

[1]) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، (د ط، مصر، شركة فن الطباعة 1965م.). ص: 03.

[2]) المصدر نفسه، ص: 05.

هذا يعني أن العملية الإبداعية تلزم صاحبها تحديد اللّغة الشعرية قبل شروعه في عمله باعتبارها العنصر الأساس في بنائه، فعلاقة اللّغة الشعرية بالتصور الذهني لديه أكثر من علاقتها بالعاطفة أو التجربة الشعورية، فالذي يحدّد عنصر القيمة في الشعر ــ عند ابن طباطبا ـ هو العقل؛ لأن تحقيق الغاية الجمالية للنص الشعري تستدعي صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ وهذا لا يكون إلا بالانسلاخ من العواطف وتقليد أمر العملية الإبداعية للعقل والمنطق، " فالشعر بالنسبة له جَيَشان فكر قائم على الوعي التام المطلق خاضعا للتفقد في اللفظة بعد اللفظة، والشطر بعد الشطر، والبيت إثر البيت، فهو لا يعترف بطاقة تنظم السياق أو انفعال يبعث تدافع القول، وإنما القصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر، فإذا أراد الشاعر نظما وضع المعنى في فكره نثرا ثم أخذ في صياغته بألفاظ مطابقة "[1]. وعموما فإن ابن طباطبا قد حاول وضع معيار للشعر، به تعرف مواطن الجمال وسبل الوصول إليها، ومما يلحظ في جهده هذا أنه جعل للعقل نصيبا وافرا، وأغفل جانب التذوق الخالص، ولعّله تأثر في رأيه هذا بالتيارات العقلية والفلسفية التي سادت في عصره.

2 ـ <u>قدامة بن جعفر</u>(ت337هـ):

يعرِّف قدامة بن جعفر الشعر بأنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى "[2] فالشعر عنده مكوّن من أربعة عناصر وهي: قول (لفظ) ووزن وقافية ومعنى وإذا تأملنا أية نظرية شعرية فإننا لا نجدها تحيد عن هذا الحد الذي وضعه قدامة.

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن " قدامة ناقد يولي الشكل اهتماما متميزا، ويرّد علّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء وهو يحاول ـ بالتركيز على الصناعة ـ تبرير قيمة الشعر، تلك القيمة التي ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والتي يحددها أخيرا

[1]) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (ط$_2$، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1993م.). ص: 124.

[2]) قدامة بن جعفر البغدادي، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، (د ط، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1963م.). ص: 02.

" علم" يميز الجيد من الرديء في الشعر"[1].

وقد كان الهدف من وضع كتابه (نقد الشعر) وإنشاء علم الشعرية من خلال ذلك التعريف هو وضع علم به يميّز جيّد الشعر من رديئه لأنه وجدهم يخطئون وقليلا ما يصيبون[2].

وسواء اتفقت مع قدامة في تحديده لماهية الشعر من خلال الأسس التي ذكرها أو لم أتفق، إلا أنه يكفيه مثوبة أنه وفق في وضع أسس نظرية لتمييز حسن الشعر من رديئه، وما " وضع قدامة لحد الشعر من خلال الأسس المذكورة إلا هو تحديد للغّة الشعرية من حيث المفهوم، فالشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية هو كشف للصلة الرابطة بين اللغة ورؤيا الشاعر"[3] ذلك أنها غاية فنية في ذاتها بقدر ما هي وسيلة لتأدية معنى معين وخلق فكرة ما.

3 - أبو هلال العسكري(ت395هـ):

يرى العسكري أنه لابد من تحضير العناصر التي يتألف منها النص قبل الشروع في إنتاجه حيث يقول: " إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها "[4]؛ أي على الشاعر تهيئة نفسه جيدا قبل إنتاج نصّه، وذلك من استحضار المعاني واختيار الوزن الملائم، والقافية المناسبة؛ لأنه كما يقول: " ... فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ... أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك[5].

والملاحظ هو أن أبا هلال يؤكد على أهمية اللفظ في اللغة الشعرية ويظهر ذلك في قوله: " ... وتخيّر الألفاظ ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن

---

[1]) جابر عصفور، مفهوم الشعر، " دراسة في التراث النقدي"، (ط4، مطبوعات فرح، 1990م.). ص:84.
[2]) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 179.
[3]) البشير مناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى، (رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005 - 2006م.). ص: 22.
[4]) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر"، تح: مفيد قميحة، (ط2، دار الكتب العلمية، 1989م.). ص: 157.
[5]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نعوته وأزين صفاته "[1].

فلغة الشاعر ـ عنده ـ تتمايز عن لغة غيره في طريقة سبك الألفاظ وتأليفها إذ يقول: " تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها "[2]، بهذا التعصب للفظ أجد العسكري يتفق تماما مع الجاحظ الذي يرى أن المعاني مطروحة في الطريق.

والعسكري ـ بطبيعة الحال ـ إذ يركز على اللفظ في اللغة الشعرية ويضع شروطا تضبطه فانه لا يقصي المعنى فهو القائل: " ... المعاني تحلّ محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة "[3]. فهو إذن حين يؤثر اللفظ لا يعني ذلك إهماله للمعنى بشكل كلّي.

4 - <u>ابن رشيق القيرواني</u>(ت456هـ):

أسس الشعر عند ابن رشيق خمسة: النية واللفظ والمعنى والوزن والقافية[4] فأما الأسس الأربعة الأخيرة فهو يتفق مع أغلب سابقيه، والجدّة عنده تكمن في اشتراط وجود النية والقصد في المرتبة الأولى وذلك أنه يوجد كلام موزون مقفى وبمعان جيدة، لكنه ليس شعرا، ولدينا أمثلة من ذلك في القرآن الكريم والحديث الشريف ـ على سبيل المثال ـ، وعن قضية اللفظ والمعنى أجد ناقدنا يركز على أهمية كليهما فيقول في ذلك: " اللفظ جسم وروحه معنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه ... ولا تجد معنى يختلّ إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب "[5].

لكنه مع ذلك يورد في عمدته رأي الذين آثروا اللفظ عن المعنى فكأنه يستأنس برأيهم فيقول: " قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا "[6] ذلك أنّ اللفظ هو الذي يبرز براعة الشاعر فأما المعنى فيستوي فيه الجاهل والحاذق على حد سواء، وقد استفاد من هذا المذهب النقاد المحدثين، فعلى سبيل المثال أجد كوهين لا يحفل

---

[1]) المصدر السابق، ص: 159 .
[2]) المصدر نفسه، ص: 217 .
[3]) المصدر نفسه، ص: 84.
[4]) ابن رشيق القيرواني، العمدة " في صناعة الشعر ونقده "، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، (ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م.). ص: 193 .
[5]) المصدر نفسه، ص: 200 .
[6]) ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ص: 204 .

بالمعاني؛ لأن الشاعر في رأيه شاعر لا بما يفكر أو يحس، ولكن بما يقول ويبدع، من ألفاظ ثم بفضل الطريقة التي يقول بها "[1].

وبصفة عامة فابن رشيق حاول في آراء عديدة له أن يؤكد على أهمية اللفظ والمعنى في آن واحد، لكن المتفحص لهاته الآراء يلحظ إيثاره للفظ على حساب المعنى.

وعلى العموم فهؤلاء جميعا قد مهدّ لهم الجاحظ (ت255هـ) في القرن الثالث الهجري حين قال: " ... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].

فالمعوّل على الشعر عنده إنما يقع على إقامة وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك[3]. وهذا هو بالضبط ما انطلق منه ابن طباطبا في تحديده لمفهوم الشعر.

5 - عبد القاهر الجرجاني(ت471 هـ):

لم يرُق للجرجاني الرأي القائل بأفضلية اللفظ عن المعنى ولا الرأي القائل بالعكس - أي أفضلية المعنى على اللفظ - فرفض دعوى كلا الفريقين وبيّن أنّ دعاة اللفظ ودعاة المعنى يرون بوجود اللفظ والمعنى فقط مع تقديم أحدهما على الآخر، ووضّح إهمالهم لجانب " التصوير"، في حين أن الصورة هي نتاج التفاعل الحاصل بين اللفظ والمعنى، فيقول في ذلك: " إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضّة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار"[4]، فالشاعر ــ عند الجرجاني ــ في علاقته باللغة يشبه الصانع الحاذق وعلاقته بالمادة فكما أنّ الصائغ يعيد تشكيل الخاتم أو السوار من الذهب أو الفضة، فالشاعر يعيد نسج الألفاظ في علاقات جديدة؛ إذ الألفاظ - شأنها شأن المادة - موجودة من البداية، وقد

---

[1]) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري " دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية "، (ط1، دار الحداثة، بيروت 1986م.). ص: 18 .

[2]) الجاحظ ، الحيوان ، ج3، تح: عبد السلام هارون ومصطفى البابي الحلبي، (د ط، القاهرة، 1948م.). ص: 132.

[3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شر: محمد التونجي، (ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999م.). ص : 197 .

اصطلح الجرجاني لفظة " النظم " في نسيج العلاقات الجديدة بين الألفاظ وهاته العلاقات هي الأساس سواء في اللغة المعيارية أو اللغة الشعرية، وقد فصّل الجرجاني في اللغتين حيث وضح أن اللغة المعيارية هي التي يكون النظم فيها على أسس نحوية وهي اللغة التي تمنح المعنى، أي ظاهر اللفظ الذي يصل إليه بغير واسطة[1]، أما اللغة الشعرية فهي التي يكون فيها النظم على أسس أسلوبية وهي التي تنتج معنى المعنى فما يميز اللغة الشعرية عن غيرها عنده هو أنْ " تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2]، وبهذا كانت نظرية النظم الجرجانية نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية، فهي من أعلى الأسس التي حاولت تفسير الإبداع الشعري واستنباط قوانينه[3].

والملاحظ أن ما وصل إليه الجرجاني في دراسته للغة، وخروجه بنتيجة أن اللغة مجموعة من العلاقات، ـ وليست ألفاظا أو معان فقط ـ قد فتحت الباب على مصراعيه أمام نقاد الأدب ـ وخاصة الغرب المحدثين ـ في وضع أسس نظرية للغة الشعرية.

6 ـ حازم القرطاجني(ت684هـ):

يرى الدكتور جابر عصفور أن القرطاجني قد جسّد مرحلة تكامل مفهوم الشعر ذلك المفهوم الذي تشكل على يد ابن طباطبا وقدامة[4].

وقد عرّف القرطاجني الشعر بأنه: " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف كلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها

---

[1]) المصدر السابق، ص: 203 .
[2]) المصدر نفسه، ص: 204 .
[3]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم "، (ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1994م.). ص: 26.
[4]) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 11، 12.

و تأثيرها "[1] وهذا تعريف يحتوي على خاصيتين: خاصية عامة تتمثل في التخييل وخاصية ذاتية هي الوزن والقافية، فالشعر لا يتحقق بالعنصر التخييلي وحده، أو بالوزن والقافية فقط، فهو يتحقق باتصالهما وارتباطهما: فحازم يرى أن الوزن والقافية والمعنى مهمة لكنها لا تعني شيئا بدون تأثير؛ أي ما يفعله هذا الشعر في المتلقي ويعتبر تعريفه هذا تعريفا جديدا حيث وظّف المحاكاة والتخييل داخل الشعر[2]، والملاحظ أن القرطاجني قد ركّز ـ في تحديده للغة الشعرية ـ على اللغة في العملية الإبداعية؛ ذلك أنها هي لب التجربة الأدبية. فمن خلال تعريفه هذا " نستدل على مقاربة القرطاجني الشمولية للشعر ففي الوقت الذي يتفحص فيه الشعر من ناحية وزنه وقافيته ... لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال حضور التخيل والمحاكاة "[3]، ويتجلى ذلك في قوله: " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا "[4].

" والشعر عند حازم ليس طبعا فحسب، وإنما هو إحاطة بقوانين يتأسس عليها علم الشعر "[5].

وعلى العموم فإنّ ما ألحظه في تعريف القرطاجني للشعر هو شمولية ودقة كبيرة وتفصيل أكبر، فأجده يراعي الطبع و القوانين والتذوق والتأثير في المتلقي وغير ذلك من العناصر المهمة في عملية الإبداع، وهذا ليس بالشيء الصعب على من واشج تراثه النقدي وثقافته الفلسفية الكبيرة.

ثانيا: مفهومها عند المحدثين ونقاد الحداثة:

إن التلاحم الحاصل بين اللغة والشعر أدى إلى تمحور اهتمام نقاد الأدب المعاصرين حول ضرورة الوعي باللغة الشعرية لهذا فقد أصبحت الشعرية شيئا فشيئا بحثا في

---

[1]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق: على أبو رقية، (د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1991م.). ص: 75.

[2]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم "، ص: 31.

[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 67.

[5]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم " ص: 32.

استراتيجيات اللغة والأدب "[1]. ولطالما شغلت الشعرية اهتمام النقاد منذ إدراكهم لقيمة اللغة إلى يومنا هذا؛ ذلك أن " الشعرية هي البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما "[2].

ولقد حققت الدراسات الحديثة للغة تحوّلا كبيرا في طريقة التعامل مع النص الشعري وكيفية تولّد بنياته اللغوية ابتداءً من دي سوسير الذي ميّز بين اللغة والكلام، وركّز على تزامنية اللغة، وقال باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وصولا إلى المدرسة الشكلانية الروسية التي اشتهرت بدراستها الوصفية للغة الشعرية في حدود النسيج اللغوي وحده.

وبطبيعة الحال فإن النقاد العرب قد تأثروا بحركة التطور اللغوي والأدبي الحاصلة في الغرب، وهذه بعض آرائهم في مقاربة اللغة الشعرية كاصطلاح نقدي:

1 - جماعة الديوان:

تتشكل هذه الجماعة من النقاد الثلاثة: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري.

فالعقاد يرى أن الشعر لا يعني التشكيل اللغوي المقصود لذاته؛ بل هو ترجمة الانفعال المتوقد في وجدان الشاعر[3]. وحتى يتم التعبير عن هذا الانفعال بصدق يجب الاهتمام بالمعنى دون المبنى - حسب العقاد - ذلك أنه يرى أن اللفظ - بالأساس - ما هو إلا رمز مرتبط بذات الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه، لكن بالمقابل أجده في مواطن أخرى يركّز على جانب الشكل بصورة عامة واللفظ بشكل خاص، وقد تجلى ذلك في تمييزه بين لغة الإحيائيين ولغة الرومانسيين، فهو يرى أن ملامح الزخرفة اللفظية جلية في لغة الإحيائيين[4]، فكأن العقاد برأيه هذا قد وقع في تناقض، إذ كيف يدعو للاهتمام بالمعنى دون المبنى؟ في حين أجده في مقام آخر يولي عناية كبيرة باللفظ ويميّز بين لغة اتجاه عن اتجاه آخر.

---

[1]) هنري ميشونيك، تر: عبد الرحيم حزل، (ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، د ت.). ص: 70.
[2]) المرجع نفسه، ص: 22.
[3]) عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، (د ط، دار الكتاب، بيروت، 1966م.). ص: 166.
[4]) المرجع نفسه، ص: 167.

أما اللغة الشعرية كاصطلاح فقد عرّفها العقاد كالآتي: "... أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألّفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء "[1].

فاللغة الشاعرة - كما يسميها العقاد - لها شروط معينة قد حددها في هذا التعريف أهمها: انسجام البناء واتساقه، وتناسق الوزن والصوت بشكل عام.

والمازني أيضا يرى أن الشعر تعبير عن الذات، إذ إن العواطف والأحاسيس وحدهما يمثلان مجال الشعر عنده وليس الفكر والعقل[2]، وما اللغة لديه إلا وسيلة لتأدية المعنى والتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر فقيمة اللفظ عنده تتجلى في تأثيره في السامع، وهذا لن يحصل إلا إذا تفاعل الأديب مع الألفاظ التي ينتجها؛ هذا يحيلنا - بدون عناء - إلى أن الوجدان هو أساس العملية الإبداعية؛ فنجاح العملية الإبداعية مرهون بمدى تطابق اللغة الشعرية بانفعالات المبدع، إذ يقول: " كل عاطفة تستولي على النفس وتتدفق تدفقا مستويا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها، فإمّا وفّقت إليها واطمأنت، وإلا أحسّت بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي، وربّما دفعاها إلى مجرى غير طبيعي "[3].

وغير بعيد عن رأي العقاد والمازني رأي عبد الرحمان شكري فهو القائل:

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشعر وجدان[4]

وفي شدوك شعر النفـ س لا زور وبهتان.

فثلاثتهم يتفقون أن أساس الشعر هو الذات والوجدان، و بصفة عامة فإن آراءهم النقدية قد حققت تطورا في اللغة الشعرية؛ حيث ابتعدت عن الجزالة والرصانة إلى الخفة والرشاقة باستخدام لغة الحياة الجارية، وقد يقول قائل: إن هذا قد يؤدي إلى ميوعة اللغة

---

[1]) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، " مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية "، (د ط، مكتبة الانجلو مصرية 1960م.). ص: 08 .

[2])- إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، (د ط، مطبعة البوسفور، القاهرة، 1975م.). ص: 20.

[3]) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة ، ص: 24.

[4]) عبد الرحمان شكري، الديوان، تح: نقولا يوسف، مرا: فاروق شوشة، (د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998م.). ص: 300.

وسطحيتها، لكن الواقع أن التأثير لا يستلزم جزالة وقوة، بل يشترط براعة في تأليف هاته الألفاظ العادية، وهاته البراعة مصدرها التفاعل الحقيقي والإحساس الصادق.

2 ـ جماعة المهجر:

دعت هذه الجماعة المتشكلة من عدة أدباء أبرزهم إيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة إلى إبداع جديد، وتمرّدت عن التراث ومحاكاة القديم، فثورتهم على اللغة الشعرية القديمة لطالما تأججت، فهذا ميخائيل نعيمة يشبه اللغة بالشجرة التي تتبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء، وأوراقها بأوراق حيّة[1]، فهو يؤكد على حتمية تطور اللغة بتطوّر الإنسان.

وهذا جبران خليل جبران أدت شدة تمرّده عن لغة القواميس إلى تصريحه بنبذ اللغة القديمة في إحدى مقالاته قائلا: " لكم لغتكم ولي لغتي "[2]، وقد حاول المهجريون كسر النظام الإعرابي للغة، والكتابة بالعامية أحيانا وقد جعلوا ضعف محصولهم اللغوي ـ مقارنة بثقافتهم الغربية الواسعة ـ مطية في دعوتهم للتجديد والتحرّر من قيود الماضي.

والسر في دعوتهم هذه هو نزعتهم الرومنسية التي ترفض كل قيد مهما كان نوعه وتميل إلى الحرية مهما كان سبيلها.

وخلاصة القول أن اللغة الشعرية عند المهجريين بات فيها التساهل، و الخروج عن النظام التقليدي الوسيلة المثلى للمحافظة على حياة اللغة وإخراجها من حالة التحنيط التي أصابتها في القواميس، بمعنى أن تساهلهم في اللغة منبعه ـ كما يزعمون ـ حرصهم عليها؛ إذ اللغة شأنها شأن الكائنات الحية تبلى فيها أشياء وتتجدد أخرى وإذا لم يكن هذا التجديد فإنها تموت وتنقرض.

---

[1]) ميخائيل نعيمة، الغربال " المجموعة الكاملة "، (د ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.). ص: 410.

[2]) شوقي بغدادي، تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، مجلة الموقف الأدبي، عدد 353، دمشق، آذار، 1999م ص: 12.

3 - نقاد الحداثة:

يمثل هؤلاء الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين، ومعظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها طال هذا التأثر نظرتهم إلى اللغة الشعرية، فهم يرون أن اللغة القديمة لا يمكن أن تعبّر عن تجربة جديدة، كما يرون أن لغة الشعر هي لغة خلق لا لغة تعبير فأجد أدونيس يقول: " لقد انتهى عهد الكلمة الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوقد فيها الانفعال والفكر والقصيدة إذن، تركيب جديد يتعرض فيه من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة، وضع الإنسان، وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق "[1].

وأدونيس من أكثر نقاد الحداثة تمييزا بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، فهو يؤكد على التفريق بين لغة الإبداع ولغة التواصل.

فلغة الإبداع عنده وعند باقي الحداثيين هي اللغة الخارجة عن سلطة قانون اللغة أي هي اللغة الملأى بالانزياحات، وقد كان الانزياح هو المحور الذي عمل فيه جون كوهين لتحديد ماهية اللغة الشعرية، فهو يرى أن الشعر " انزياح عن معيار هو قانون اللغة "[2].

ولكن كوهين قد حدّد قوانين لهذا الخروج عن سلطة اللغة؛ إذ لو كان مطلقا تماما، فهذا يؤدي إلى تعذّر التواصل الذي هو غاية اللغة؛ بمعنى أن الشعر عنده نعم هو انزياح وخروج عن اللغة المعتادة، لكن في حدود معينة، منها أن لا يكون كلاما غير معقول يستعصي تأويله، إذن فاللغة الشعرية تقف وسطا بين اللغة الخطابية التقريرية واللغة المنزاحة بشكل مبالغ فيه (لا معقولة)، وعموما فنقاد الحداثة أجمعوا على الاقتراب من اللغة اليومية في الخطاب الشعري.

وبصفة عامة فان القدماء والمحدثين قد اتفقوا على أن أساس تميز اللغة الشعرية عن غيرها هو اعتمادها على الانزياح عما تواضع عليه أهل اللغة في النثر العادي واختلافهم

---

[1]) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، (ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.). ص: 126.

[2]) جون كوهين، النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر"، تر: احمد درويش، (د ط، دار غريب للطباعة، القاهرة 2000م.). ص: 06.

كان في شكل هذا الانزياح فقط، كما أن كل فريق عبّر عن ذلك بطريقته الخاصة ـ كما لوحظ في آراء النقاد السابقة ـ كما أن من أبرز ما اتفق عليه القدماء والمحدثين في تحديد اللغة الشعرية هو أن الشعر ظاهرة لغوية، والسبيل الوحيد إلى هاته الظاهرة هو اللغة؛ أي أن جوهر الشعر هو اللغة التي من خلالها تتجلى العبقرية والإبداع لهذا السبب نجد أن مركز الاهتمام النقدي لدى معظم نقاد الشعر هو اللغة[1]. " فمجال اكتشاف الشعرية هو جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه "[2]، فالشعرية ـ حسب كوهين ـ " علم موضوعه الشعر "[3]؛ أي أنها علم يتخذ اللغة الشعرية موضوعا له لهذا فإن متحري الشعرية إذن عليه تحديد العناصر التي تحوّل الكلام من صورته النثرية العادية المألوفة إلى صورته الشعرية المخصوصة، وذلك عن طريق تحليل العناصر اللفظية للغة الشعر وهذا ما لخصّه جاكوبسن في تحديده لمفهوم الشعرية بـ " هو تمييز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب "[4]. إذ إن اللغة عندما تغادر نظامها لتدخل في نظام النص، فإنها لا تبقى أداة ناقلة، ولكنها تصبح ذاتا مبدعة لما تقول، أو تصبح هي حقيقة ما تقول "[5].

وهذه اللغة التي تؤدي دورا غير عادي في الشعر تتطور على يد الشاعر الذي يمدّ الألفاظ بمعان جديدة[6]، فهي أبعد من أن تكون موضوعا قابلا للاختبار والتحليل ودراسة أجزائه فقط، " إنها تعبير عن إرادة، وكما أن المبنى ليس مجرد كومة من الطوب والخشب والاسمنت والحديد، بل هو تصميم من خلق الروح التي أرادته وتصورته ونفذته فان اللغة ينبغي أن ينظر إليها في علاقتها بالروح التي أبدعتها، أي في أسلوبها "[7]. ومن هنا كان لزاما عليّ الإشارة إلى الأسلوب وعلم الأسلوب ـ ولو بشكل مقتضب ـ .

---

[1]) البشير مناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى. ص: 31.
[2]) كمال أبو ديب، في الشعرية، (ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م.). ص: 144.
[3]) جون كوهين، النظرية الشعرية، " بناء لغة الشعر"، ص: 29.
[4]) جاكوبسن، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (د ط، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.). ص: 24.
[5]) رمضان كريب، القراءة وإيحاءات النص، (مجلة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، ع7، جوان 2006م.) ص: 27.
[6]) إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين (ط2، بيروت، المؤسسة العربية، 1980م.). ص: 19.
[7]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، (ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.). ص: 14.

II - الأسلوب والأسلوبية:

أولا: مفهوم الأسلوب:

من الوجهة اللغوية أجد ابن منظور يقول عنه إنه " يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجهة والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه "[1]، أما في اللغات الأوربية فنجد " style " قد اشتقت من الأصل اللاتيني " stilus " وهو يعني " الريشة " ثم انتقل عن طريق المجاز إلى ماله علاقة بطريقة الكتابة، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية[2]، ومن هنا أميل إلى رأي الدكتور حسن ناظم الذي يرى أن كلمة " style " لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة العربية (إشارتها إلى أداة الكتابة) فمن ناحية الجذر اللساني هي أكثر تلاؤما مع المجال الذي عنيت وتشكّل مفهومها فيه؛ أي مجال الكتابة أو الكلام من كلمة (أسلوب) في اللغة العربية، فهي غير لصيقة بأصل مادتها (سلب) بالرغم من دلالتها على سمة معيّنة يتضمنها شيء ما وليس ـ بالضرورة ـ كتابة أو كلام ما[3].

أما المفهوم الدلالي لكلمة " أسلوب " في التراث العربي يعني عندهم " الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه "[4] والكثير من النقاد العرب وأبرزهم صلاح فضل[5]، يرون أن تحديد ابن خلدون له من أدق التعاريف ـ على تأخرها ـ وهو الذي يقول فيه: " إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كما المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة إفادته كما المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة العروض

---

[1]) ابن منظور، جمال الدين بن محمد، لسان العرب المحيط، تق: عبد الله العلايلي، تص: يوسف خياط، (د ط، بيروت دار اللسان العربي، د ت.). مج2، (مادة سلب)، ص: 560. وإسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح " تاج اللغة وصحاح العربية "، تح: عبد الغفور عطّار، (ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1979م.). ج1، (مادة سلب)، ص: 149.

[2]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته " ص: 93.

[3]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب "، (د ط، المركز الثقافي العربي، د ت.). ص: 15.

[4]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت). ج1 ص: 129.

[5]) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 94.

وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصفها فيه رصفا، كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "[1].

واللافت للنظر أن هذا التعريف الاصطلاحي قد سبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوروبي[2]، فالأسلوب عند ابن خلدون هو صورة تملأ النفس وتطبع الذوق، أساسها ومنبعها ذخيرة المبدع اللغوية في نطاق قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض يجعلها الذهن في الخيال بمثابة القالب أو المنوال.

وقد كان للدكتور محمد عبد المطلب بعض الملاحظات على هذا التعريف أوجزها فيما يلي:

أنه أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا، كما أن الأسلوب ـ بهذا التعريف ـ أصبح أمرا افتراضيا لا يأخذ شكله المتجسّد إلا بتمام التراكيب؛ إذ إن هذه الصورة لن تتحقق بانعدام الرصيد اللغوي، فهو يربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية؛ أي تلك القدرة الموجودة لدى الفرد، والتي تمكّنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة، كما أنه يرى أن الأسلوب عنده أصبح يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحّدة، والتي يمكن من خلالها دراسة النماذج الكلامية لأفراد مجتمع هذه الظاهرة الاهتداء إلى العوامل المساعدة على تصور نموذج مثالي يوجّه كلام الأفراد، وهو الذي يحاول هؤلاء أن يحترموا ضوابطه اللغوية أو السلوكية؛ وذلك حتى يتجنبوا عدم فهم الغير لهم[3].

---

[1]) ابن خلدون، المقدمة، (ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، 2005م.). ص: 504.

[2]) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 94.

[3]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1994م.). ص: 34، 35.

أما عند الغرب ـ فكما أشرت سالفا ـ فقد تأخر دخول الأسلوب كمصطلح، فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن التاسع عشر فقط، كما ورد في اللغة الانجليزية كمصطلح عام 1846م طبقا لقاموس " أكسفورد "، كما دخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872م[1]. ومع تأخره فإنني ألحظ عدم اتفاق دارسيه على تحديده، " فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله "[2]، لكن هذا لا ينفي جدواها تماما فهي بالغة الفائدة في التحليلات اللغوية. ومن ثمّ فإنها وان كانت لا تحدد الأسلوب، كما لا تحدد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه بشكل كامل، فإنها تحوم حوله فتساعد بالضرورة على ذلك ومن هاته التعريفات تعريف " الكونت بوفون " الذي يقول فيه: " إن المعارف، والوقائع المكتشفة تنتزع بسهولة وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحل أويتهدم "[3]، إذ إن لكل منشِئ طابعه الخاص في تفكيره وتعبيره يمتاز عن الآخر[4]، فالارتباط بين الأسلوب وشخصية الإنسان وثيق جدا لدى " بيفون " بل إن الأسلوب جزء من الشخصية، وهو يتفق في ذلك مع شوبنهاور وفلوبير؛ حيث يعرّف الأول الأسلوب بأنه سحنة العقل، والثاني بأنه هو وحده المسؤول عن طريقة مطلقة في النظر للأشياء[5]. ونفس التصور تقريبا عند اندريه جيد و مارسيل بروست، فالأسلوب عند هؤلاء " نابع من الذات ومكمّل لها في الوقت نفسه "[6]. وهذا جون كوهين يرى أن الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة إضافة إلى ذلك القيم الجمالية إذا كنا نقصد الأسلوب الأدبي[7].

---

[1]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، ص: 94.
[2]) المرجع نفسه، ص: 95.
[3]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص: 131.
[4]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 114.
[5]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 29.
[6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[7]) جون كوهين، النظرية الشعرية، ص: 35.

وهناك تصورات أخرى تنحو إلى تعريف الأسلوب على أساس أنه عنصر إضافي يزيّن النص ومن أمثلة ذلك تعريف " ستاندال " حيث يقول: " الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه "[1] فالأسلوب لدى أصحاب هذا التصور لا يتصل بالجمال بل يتصل بالتأثير والفعالية، ولكن في الواقع هناك نصوص قد تؤثر في هذا، ولا تؤثر في ذاك، هل أقول حينها إنها عندما تمّ التأثر بها كانت تحتوي أسلوبا، وعدمته حين لم يتأثر بها؟.

وهناك تصورات أخرى تحدد الأسلوب على أساس مصدره ومنبعه ذلك أن الأسلوب لا يعني فقط الظاهرة الماثلة في نص شخصي محدد كلون من التجلي لممارسة فردية بل يعني أنه ظاهرة علاقتها وطيدة بخواص هذه الفردية وتنصبغ بصبغة صاحبها[2].

ولا يمكن أن نبرح الحديث عن الأسلوب قبل أن نشير إلى رؤية " بارت " الناقد الأول في البنيوية، " وريفاتير " الباحث الأسلوبي الأبرز في النصف الثاني من القرن العشرين " فبارت " يرى أن الأسلوب في حقيقة الأمر ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور يهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ[3]. أما " ريفاتير " فيلخص ظاهرة الأسلوب في " البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنه دال ومميز، مما يجعلنا نفسر ذلك بالتعرف فيه على كل شكل أدبي أو شخصية المؤلف أو ماعدا ذلك "[4].

وعن الباحثين العرب فإنني لا ألحظ تصورات جديدة أو تحديدات خاصة لظاهرة الأسلوب فقد انصبت آراءهم على ترجمة آراء الغرب وتحليلها ونقدها ـ في أحسن الأحوال ـ وحين أقول ذلك لا أقصد الإنقاص من شأنهم أو التشكيك في قدرتهم، ولكن ما ذلك إلا ترجمة لواقع.

---

[1]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، ص: 99.
[2]) المرجع نفسه، ص: 101.
[3]) المرجع نفسه، ص: 108.
[4]) المرجع نفسه، ص: 111.

أما أشهر تعريف متداول بين الباحثين الآن - كما يرى الدكتور صلاح فضل - هو أن الأسلوب عبارة عن " محصّلة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل "[1]، بمعنى أن وجود الأسلوب هو نتيجة لاختيار المؤلف لجمل معينة دون غيرها أي أنه ينتقي ما تناسب مع ذاته من بين إمكانات اللغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التبادل فالأسلوب - بكلمة موجزة - هو النسيج الذي يشكل معادلة رمزية تحمل في طياتها أبهى صورة من صور استخدام الكلام لدى كاتب ما[2].

وهكذا بعد هذا السرد المختصر لأبرز التصورات حول الأسلوب سأحاول تقديم بعض التحديدات للأسلوبية، وعرض أهم مدارسها وأنواعها.

ثانيا: <u>الأسلوبية</u> (علم الأسلوب):

1 - <u>مفهومها</u>:

الأسلوبية كلمة ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين؛ لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين[3]، فمصطلح الأسلوبية ظهر على يد" فون دير قابلنتز " سنة 1875م[4]، الذي أصّل لهذا العلم باتفاق أغلب مؤرخي الأسلوبية و " شارل بالي " في عام 1902م أسّس قواعده النهائية؛ مثلما أرسى " دوسوسير، deSaussure " أصول علم اللسان الحديث، ويدرس علم الأسلوب العناصر التعبيرية للّغة المنظمة، من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري"، وبعده جاء " ماروزو " و" كراسو " ونادى كلّ منهما بشرعية الأسلوبية، وعدّها علما له مقوماته، وأدواته الإجرائية وموضوعه، وقد دعّم هذا الرأي " جاكوبسن " و" ريفايتز " و" ستيفن أولمان " و" دي لوفر " و" باخيتن " و" هنريش بليث " وغيرهم[5].

أما في العربية فقد كان عبد السلام المسدّي سبّاقا إلى نقل هذا المصطلح وترويجه بين

---

[1]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، ص: 112.
[2]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، (ط، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006م.). ص: 159.
[3]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 172.
[4]) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (د ط، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ت.). ص: 12.
[5]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 13.

الباحثين[1]، وقد اختلف الباحثون في طبيعة المصطلح، فهناك من يسميه الأسلوبية وهناك علم الأسلوب وهناك الأسلوبيات، لكن الجميع يتفق أنها " هي الدرس العلمي للأسلوب الأدبي "[2].

وتُعنى الأسلوبية بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، وهنا تطرح الأسلوبية تساؤلا علميا عن الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط مع ذلك على المتقبّل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما[3].

والأسلوبيون يهدفون إلى إنزال الأسلوبية منزلة المنهج الذي يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقدا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية[4].

فهذا جاكوبسن يعرّفها فيقول:" الأسلوبية بحث عما يتميّز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا "[5]، فمجال دراسة الأسلوبية إذن هو تلك الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ إلى أثر فني.

وهذه التقابلية التي أقامها جاكوبسن بين الكلام العادي والكلام الفني هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشعرية التي تعمل على استكشاف القوانين التي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلاما فنيا[6].

---

[1]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]) المرجع نفسه، ص: 14.

[3]) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، (ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.). ص: 17، عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 15.

[4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]) Roman jakobson.Essais luiguistique. traduit par Nicolas ruwet. (édition de minuit. Paris. 1994.). p: 210.

[6]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 157.

فالأسلوبية ـ إذن ـ هي " علم دراسة الأسلوب وبحث دائم في الأسس الموضوعية لهذا العلم (علم الأسلوب)، فهي باختصار مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي، مما يجعل الدوال تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية وبقدر انزياحها عما وضعت له أصلا يكون نصيبها من الأدبية "[1].

والتناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية؛ ذلك أنها تمثل التنوع الفردي المتميّز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية المتميزة بالتلقائية[2]، ويضيف الدكتور محمد عبد المطلب أنه بتركيز الأسلوبية على اللغة الأدبية لا يعني ذلك إقامة حواجز صلبة بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب، فذلك غير ممكن من الأساس؛ لأن الأولى تستمد وجودها من الثانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة ثم القطعة بأكملها، ثم يصل إلى نقطتين هامتين مفادهما أن: علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد[3].

وهكذا فعلاقة الأسلوبية بعلم اللغة (اللسانيات) لا اختلاف فيها، وإنما الاختلاف في وجه هاته العلاقة، فهناك من يرى أنها امتداد للسانيات، وهذا لسان حال شارل بالي الذي هو تلميذ دوسوسير النجيب الذي بعد أن شرب فكر أستاذه ـ اللغوي ـ ابتكر الأسلوبية التعبيرية التي أفاض عليها مما وعاه من الدراسات اللسانية العامية[4]، فالأسلوبية لديه هي الوجه الجمالي للألسنية[5]، وكذلك " جول ماروزو" في بحثه " Précis de Stylistique Française " " ملخص الأسلوبية الفرنسية " ينزع البعد المعرفي عن الأسلوبية ويقدمها كفرع من علم اللسانيات[6].

---

[1]) المرجع السابق، ص: 159.
[2]) محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص: 186.
[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 13.
[5]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 16.
[6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والدكتور صلاح فضل يؤكد في كتابه " علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته " إن الأسلوبية هي جزء من اللسانيات وفرع من فروعها[1].

وهذا " ستيفن أولمان، Stephen Ulmann " يعدّ الأسلوبية موازية للسانيات، وليست فرعا منها؛ ذلك أن الأسلوبية تتخذ منظورا متميّزا عن منظور اللسانيات، فاللسانيات تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية[2].

هكذا فالأسلوبية تتقاطع مع لسانيات " دوسوسير"[3] عند فريق من الأسلوبيين وتتوازى معها عند فريق آخر. ولكن وإن اختلفوا في امتداد الأسلوبية عن اللسانيات أو انفصالها عنها فإنهم لا شك يتفقون أن مادة الاشتغال الأسلوبي أو اللساني واحدة، وهي اللغة التي تمثل قاسما مشتركا كبيرا بين الأسلوبية واللسانيات، فاللغة هي آلية هذا الاشتغال ومادته لكليهما[4].

2 - <u>اتجاهاتها</u>:

لقد تعددت اتجاهات الأسلوبية وسأذكر فيما يلي أهمها:

أ - <u>الأسلوبية التعبيرية</u> (الوصفية):

رائدها " شارل بالي، Charles Bally " أحد تلامذة " فيرد ينان دوسوسير"، والذي تأسست على يديه قواعد الأسلوبية كعلم، وذلك عندما نشر دراسة موسّعة عن أهدافها واضعا بذلك اللبنة الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث[5].

وقد عرّف الأسلوبية التعبيرية بأنها: " هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[6]، " فبالي" قد ركّز على الطابع العاطفي للغة، فهو يرى أن أن

---

[1]) صلاح فضل، علم الأسلوبية " مبادئه وإجراءاته " ص: 15، 16.
[2]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 26.
[3]) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 16.
[4]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 176.
[5]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 175.
[6]) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 18.

الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي؛ إذ المتحدث الفردي يحاول جاهدا ترجمة ذاتية تفكيره[1].

فاللغة ـ عنده ـ تتكون من نظام لأدوات التعبير التي تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنسان، ومهمة اللغة غير مقصورة على الجهة الفكرية فحسب؛ بل هي تعمل على نقل الإحساس والعاطفة أيضا، وإذا كان الإنسان هو صاحب اللغة وصانعها، فمن الضروري أن تعبّر هذه اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة[2].

ولأن أسلوبيته وليدة التعاملات الاجتماعية كان اهتمام " بالي " بالمحتوى العاطفي قد جعله لا يعير اهتماما كثيرا للجوانب الجمالية، وتركيزه على الكلام المنطوق صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي، وتصنيفه للإمكانيات الكامنة أو المثارة في اللغة، شدّه إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها[3]، كل ذلك لم يمكنه من تحاشي النقص أو الشك الذي وقع فيه اتجاهه، ويبدو أن محاولة " بالي " استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية كان من أكبر الأسباب إلى معارضته[4].

وإن من أسباب إقصاء " بالي " للغة الأدبية عن الدراسة الأسلوبية هو اعتقاده أن وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللغة الأدبية، فالفرق بين اللغة الاعتيادية واللغة الأدبية لا يكمن في تضمّن إحداهما الأسلوب وخلوّ الأخرى منه، بل إن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم؛ إذ إن المتكلم الأديب واع كل الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة؛ لذلك يتجه إلى توظيفها توظيفا جماليا، بينما يأتيها غيره من غير وعي فتأتي عفوية[5].

وهكذا ولكسر القيد الذي فرضه مؤسس الأسلوبية الحديثة على الأسلوبية بإقصائه اللغة الأدبية منها ظهرت أسلوبيات أخرى منها الأسلوبية الفردية أو ما تعرف بالأسلوبية الأدبية.

---

[1]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 175.
[3]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 175.
[4]) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 175.
[5]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 33.

ب ـ الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب):

من أبرز أصحاب هذه الأسلوبية " ليو ستبزر" الذي شرع في التمهيد لها حين قدم دراسته التي أبرز فيها العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب[1]، وقد كان متأثرا في بداية مشواره " بفرويد "، ثم تأثر بنظرة " بند توكروتشه " و" كارل فوسلر " إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلاقا عن الذات[2]. لهذا كانت أسلوبيته تبحث عن روح المؤلف في لغته؛ إذ إنه يرصد علاقات التعبير بالمؤلف ليصل من خلال ذلك إلى الأسباب التي يتوجّه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه الأدبي[3]. ويستند منهجه في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي، فهو يبدأ بالقارئ الذي يتأمل النص لكي يصل إلى ما يلفت نظره في لغته، وإدراك ما يلفت النظر منبعه هو الحدس والفطنة، ثم يتأمل الذي لفت نظره جيدا عبر قراءة جديدة مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى، تكون بمثابة الجزئيات التي تدعم الكل وهاته الخطوة لا تستند إلى منهج معين بل أساسها الموهبة والخبرة، فهي تمثل دراسة للمثيرات في النص في حين أن الخطوة الثانية هي خطوة تفسيرية تستند إلى اختبار الغرض بعيدا عن التذوق الشخصي، ويبدو من خلال طريقة تحليله هذه أن " سبتزر " يفضّل الانطلاق من سطح النص الخارجي، ومن ثم الوصول إلى مركزه؛ بمعنى أنه يصل إلى الأفكار عبر تحليله للتركيب[4]، " فاللغة عنده ليست أكثر ولا أقل من التبلور الخارجي للشكل الداخلي في العمل الأدبي، أو بعبارته الاستعارية إنها الدم الساخن للخلق الشعري "[5]؛ ولعل دافع " سبتزر " في هذه الطريقة أن النص هو الذي

[1]) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 14.
[2]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 34.
[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 36.
[5]) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 60.

يملـي معـاييره الخاصـة فـي التحليـل؛ لهـذا علـى الناقـد الأسـلوبي أن لا يـدخل علـى النص الأدبي بمعـايير جاهزة ، فهذا ظلم في حق النص الأدبي لديه ، وكل هذا حتى تبقى

روح المؤلف هو المحور الرئيس في العمل الأدبي فقد أعطى " سبتزر" المؤلف أهمية بالغة جدا، هذا المؤلف الذي جاء البنيويون وأعلنوا عن وفاته.

لهذا فقد لاقى " سبتزر" جملة من الانتقادات فقد أخذ عنه " ريفاتير" إغراقه في الذاتية والانطباعية، الأمر الذي أدى بتحليله الأسلوبي إلى الابتعاد عن الموضوعية، واتصافه بالنسبية.

ج - الأسلوبية البنيوية:

يمثلها كل من " رومان جاكوبسن " و" ميشال ريفاتير "، وترى أن النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات، بين عناصرها قوانين خاصة بها، والعنصر فيها لا يملك وجودا فزيولوجيا أو سيكولوجيا، إلا في إطار البنية الكلية[1]؛ بمعنى إن كل عنصر منفصل لا يمكن تعريفه بمعزل عن العناصر الأخرى فالعلاقة بين العناصر ضرورية في إطار بنية الكل.

وقد كان " جاكوبسن " يشدّد على الرسالة نفسها ويبني موضوعيته في التحليل على البنى اللسانية في النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ، بينما " ريفاتير " يبني موضوعيته على استجابات القارئ التي وان كانت في جوهرها ذاتية، إلا أن منابعها لسانية في الأصل[2]، فيرى " ريفاتير " أن الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا ما غفل عنها تشوّه النص وفقد أبعاده الجمالية[3]، فهو يحدد الأسلوبية بأنها علم

[1]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 185.
[2]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 79.
[3]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 185، 186.

يوضح الخواص البارزة التي تتوفر لدى المرسل، والتي بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقي[1].

وبصفة عامة فإن الأسلوبية البنيوية يتحول النص في ضوئها إلى بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تربط عناصرها ببعضها؛ بحيث لا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بباقي التركيب، فأساس التحليل الأسلوبي البنيوي هو القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها داخل البنية.

د ـ الأسلوبية الوظيفية:

ورائدها " رومان جاكوبسن "، وتعني هذه الأسلوبية بوظائف اللغة ونظريات التواصل فقد بدأ مشروعه بتحديد الوظائف اللسانية فيصوغ " جاكوبسن " ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الاتصال؛ إذ إن المرسل يبعث رسالة إلى المرسل إليه، وهذه الرسالة تقتضي سياقا تندرج فيه، وهذه العملية تستدعي شفرة تحدد رموز الرسالة وتكون معروفة لدى المرسل والمرسل إليه، وهذا يقتضي ـ بالطبع ـ وجود قناة اتصال تربط بينهما.

ويربط " جاكوبسن " عناصر عملية التواصل بوظائف محددة يسوقها كمايلي:[2]

السياق (وظيفة مرجعية)

المرسل (وظيفة تعبيرية) ـ الرسالة(وظيفة جمالية) ـ المرسل إليه (وظيفة إيعازية)

القناة (وظيفة إقامة وقطع الاتصال)

الشفرة (وظيفة شارحة).

وقد ركّز " جاكوبسن " على الوظيفة الشعرية (الجمالية) من حيث هي وظيفة إبلاغية، ومن هذه الزاوية عرّف " ريفاتير " الأسلوبية الوظيفية بأنها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز

---

[1]) **محمد عبد المطلب، الأسلوبية والبلاغة، ص: 212.**

[2] (**Roman jakobson.Essais luiguistique. p: 214.**

شخصية المنشيء، وجذب انتباه المتلقي، وهذا لا يكون إلا بإخضاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل بدون انتقاء[1].

ويرى " جاكوبسن " أن الوظيفة الشعرية هي أبرز الوظائف في الاتصال اللغوي كما أنها الوظيفة المسيطرة على الفن اللغوي الأدبى، ومن ذلك أنه لا يمكن دراستها بطريقة فعالة بعزلها عن بقية العوامل اللغوية الأخرى، كما أن تحليلها يلزمه تأمل عميق، ويلاحظ أن أية محاولة لقصر هذه الوظيفة على الشعر أو حصره فيها تؤدي إلى التبسيط الخادع للأشياء[2].

ويلاحظ أنه بالإضافة للوظيفة الشعرية الأساسية الغالبة تقتضي خواص الأجناس الأدبية المختلفة مشاركة متدرجة للوظائف اللغوية الأخرى، فالملحمة المتجسدة في ضمير الغائب تتضمن بشكل حاسم المظهر الاشاري (الوظيفة المرجعية) للغة، والشعر الغنائي المتجه نحو المتكلم له صلة حميمة بالوظيفة العاطفية (التعبيرية) أما الشعر المعتمد على الخطاب فإن الوظيفة الملائمة له هي الطلبية (الإيعازية)، مثل الشعر الحماسي والاجتماعي في الأدب العربي[3].

فهذه الأسلوبية تعنى بدراسة اختيار البدائل حسب تنوّع ظروف الاتصال اللغوي وحسب السياقات (اللفظية، أو سياقات ما وراء اللفظ) فهي أسلوبية تبحث في تنوّع السياقات لكي تفسّر اختيار البديل (أ) في السياق (س)، واختيار البديل (ب) في السياق (ص)[4].

وعلى العموم فإن الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الوظيفية بينهما تداخل كبير حتى أن هناك من اعتبرهما اتجاها أسلوبيا واحدا. كما أن جميع اتجاهات الأسلوبية ليست منفصلة عن بعضها خاصة على المستوى الإجرائي.

---

[1]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 187، 188.

[2]) صلاح فضل، علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، ص: 156.

[3]) المرجع نفسه، ص: 157.

[4]) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص: 71.

ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية التعبيرية دراسة لمجمل الأنظمة اللغوية، ومجمل البنيات النصية وتأثير هذه البنيات والأنظمة على المتلقي، فإن الأسلوبية الأدبية ترى أن النص وحدة شاملة مرتبطة بفكر صاحبه وظروفه المكوّنة له، وإن كان هذا الاتجاه ينظر إلى النص نظرة شمولية متكاملة فإن الأسلوبية البنيوية ترى أيضا النص الأدبي في ضوء

بنيته الكلية وعلاقاته الداخلية، في حين أن الأسلوبية الوظيفية تركّز على الوظيفة الشعرية للنص، بوصفها وظيفة إبلاغية إيصالية[1].

وكل هاته الاتجاهات تسعى لهدف واحد هو" البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة؛ بحثا يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها"[2].

ولأن كل الاتجاهات ليست متعارضة فيما بينها فإنني في هذه الدراسة لن أحذو حذو اتجاه بعينه، بل سآخذ من كل اتجاه ما يخدمني في دراستي؛ إذ إن هدفي الأول هو إبراز الجمال الموجود في لغة تأبط شرا، والدراسة الأسلوبية هي وحدها الكفيلة بذلك.

وقد اخترت أن تكون مادة دراستي شعرا؛ ذلك أن " الشعراء أدرك الناس لخصائص اللغة ومكامن الجمال من إيقاعاتها "[3]، وبما أن هدف الدراسة هو تحري الجمال، فلا ريب إذن إذا اخترت لها شاعرا من الفحول وأقحاح العرب.

III - التعريف بالشاعر:

أولا: اسمه ولقبه:

هو ثابت بن جابر بن سفيان بن عُميثل بن عدّي بن كعب بن حزْن من بني فهم القيسّيين المُضريين[4]. وذكر ابن قتيبة أن اسمه ثابت بن عمسل[5]. وقيل إن اسمه هو

---

[1]) بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، ص: 188.
[2]) صلاح فضل علم الأسلوب " مبادئه وإجراءاته "، ص: 141.
[3]) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، " دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية "، ص: 191.
[4]) تأبط شرا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، (ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2006م .). ص: 05.
[5]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تق: حسن تميم، مرا: محمد عبد المنعم العريان، (ط2، بيروت، 1986م.). ص: 197.

حرب بن تميم بن سعد القيسي المُضري[1]، والأول الراجح بل الصحيح[2]، أما أبوه، فقد مات وثابت صغير، ولم ترِدْ عنه أخبار مشهورة فتزوجت أمه بأبي كبير الهذلي وكان من كبار الفتاك فأخرجه على شاكلته [3] ، وأما أمه فاسمها أميمة ، قيل إنها من بني

القين بطن من فَهْم ولدت خمسة نفر: تأبط شرا، وريش لغب، وريش نسر، وكعب جدر ولا بواكي له، وقيل إنها ولدت سادسا اسمه عمرو[4].

وقد ذكر الدكتور شوقي ضيف أن أميمة هذه كانت أمة حبشية سوداء، وقد ورث ثابت عنها سوادها لذا فهو يُعدّ من أغربة العرب[5].

وتأبط شرا لقبٌ تلقبه الشاعر واشتهر به حتى عرف به دون اسمه، وقد كثرت الروايات والأخبار في أصل هذا اللقب أذكر منها حسب ما ورد في الأغاني مايلي:

1 ـ ذكر أن والدته قالت له: ألا ترى غلمان الحيّ يجتنون لأهلهم الكمأة فيروحون بها! فقال لها: أعطني جرابك حتى اجتني لك فيه، فأعطته جرابها فملأه لها حيّات مما استطاع عليه، وقد أتى به متأبطا له ، فألقاه بين يديها، ففتحته، فإذا هي حيّات تسعى فوثبت وخرجت من البيت، فقال لها نساء الحيّ: ماذا كان الذي تأبطه ثابت اليوم؟ فقالت: تأبّط شرّا.

2 ـ وذكر أنه سبب اللقب أنّه كان رأى كبشا في الصحراء فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبول عليه طوال طريقه، فلما قرب من الحيّ ثقُل عليه الكبش فرمى به فإذا هو الغول فقال له قومه: ما كنت متأبطا يا ثابت؟ قال: الغول، قالوا: لقد تأبّطت شرّا.

3 ـ وقيل إنه أتى بالغول فرماه بين يدي أمّه، ولمّا سئلت عما كان يحمله، فقالت: تأبّط شرّا.

4 ـ وقيل إنما سمّي كذلك لبيت من الشعر قاله وهو:

---

[1]) الأصفهاني، الأغاني، تح: عبد الستار احمد فراج، (ط6، بيروت، لبنان، دار الثقافة، 1983م.). مج: 21، ص: 127.
[2]) تأبّط شرّا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، ص: 05.
[3]) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، (ط8، دار المعارف، مصر، دت.). ص: 377.
[4]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، (ط1، دار العرب الإسلامي، 1984م.). ص: 263، 264.
[5]) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص: 377.

تأبّط شرّا ثم راح أو اغتَدى يُوائِم غِنْمًا أو يُشيفُ على ذَحَلِ.

5 ـ وذكر أنه إنما لُقّب بهذا اللقب لأنه كان كلما جاء بالشهد في خريطة كان يتأبطها فإن أمه تأكل ما يجيء به، فأخذ يوما أفعى فألقاه في الخريطة، فلما جاءت أمه لتأخذ ما في الخريطة سمعت فحيح الأفعى فألقتها، وقالت: لقد تأبطت شرا يا بني.

6 ـ وقيل: إن أمه سئلت عنه، وكان قد وضع تحت إبطه سكينا أو سيفا أو جعبة سهام فقالت: لا أدري تأبط شرا وخرج[1].

وهكذا رغم تعدد الروايات في أصل لقبه أجد بعض الباحثين[*] يرجّحون الرواية الأخيرة لقربها إلى الواقع، وميلها إلى الصواب فاصطحاب تأبط شرا للسكين أو السيف أو جعبة السهام وخروجه بهذه الطريقة المنخلعة من المبالاة هو تعبير صريح عن النفس الإمارة بالشر والصعلكة والفتك وكلها صفات أصيلة في تأبط شرا. أما عن الذي أطلق عليه هذا اللقب فقد اتفقت الروايات في معظمها أن أمّه هي التي فعلت ذلك.

ثانيا: حياته:

لقد اتسمت حياته باضطراب كبير مما أثمر شخصية متمردة على الواقع، ثائرة على نفسها فكان الصعلوك[**] الفاتك المتقن لفنون الشر بأنواعها.

لقد عاش تأبط شرا حياة شعارها القتل والغزو و المغامرات رفقة أصحابه أمثال عروة ابن الورد، وعمرو بن براق والشنفرى، فأوتي بذلك صفات الصعلكة فهذا ابن قتيبة ــ مثلا ــ يخبرنا أنه كان يغزو على رجليه[2] بحيث لا يوجد له نظير في ذلك إلا الشنفرى[3]. فقد كان على الرغم من ضآلة حجمه فتّاكا من أغربة[***] العرب

---

[1]) الأصفهاني، الأغاني، مج21، ص: 128.

*) من هؤلاء الأستاذ عبد الرحمان المصطاوي الذي اعتنى بديوان تأبط شرا.

**) الصعلوك: معناه الفقير الذي لا مال له (ابن منظور، لسان العرب المحيط، ص: 443.).

[2]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص: 197.

[3]) تأبّط شرّا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي ، ص: 07.

***) وقد شبهوا بالأغربة في لونهم، (ابن منظور، لسان العرب المحيط، ص: 669.).

الأشـراس، كمـا كـان عـدّاءً يسـابق الخيـل، لا نظيـر لـه إلا الشـنفرى الـذي كـان يُضـرب به المثل في السرعة فيقولون " أعدى من الشنفرى "[1] فقد كانا رفيقا درب، وصديقا عمر.

ويروى أنـه إذا جـاع لـم تقم لـه قائمـة، فكـان إذا نظـر إلـى قطيـع الظبـاء انتقـى أسمنها ثـم جعل يجري خلفه حتى يأخذه فيذبحه بسيفة ثم يشويه ويأكله [2] ، فقد كان يتمتع ببنية جسدية متفردة وسمـات لا نكـاد نسمع لهـا مثيلا ، كما كان يوصف برهافة السمع وحدّة البصر

والمكر والدهاء[3].

وبـالرغم مـن ذلـك كلـه، فـإن نهايـة هـذا الشـاعر كانـت علـى يـد غـلام دون الحلـم يـدعى سفيان بـن سـاعدة إذ تخبـأ لـه و كمـن وراء شـجرة يترقّبـه، حتـى إذا اقتـرب منـه أطلـق عليـه سهما فأصابه في قدمـه، فـأدمى تـأبط شـرا لكنـه مـع ذلـك لحـق الغـلام وقتلـه، ثـم عـاد يعـرج إلى رفاقه ليموت بينهم[4].

وقيل إن موته كـان فـي غـزوة مـن غزواتـه، فعـرض لـه بيـت مـن هـذيل، فـأراد أن يغـزوه فردّه رفاقه لأنهم قد تشـاءموا وتطيّـروا حين رأوا ضـبعا تئن قـرب البيـت، وقـد كـان العـرب يتشاءمون من ظهور بعض الحيوانات والطيور عندما يهمّون بعمل مـا ومـن هـذه الحيوانـات الضـبع، لكـن تـأبّط شـرّا لـم يعبـأ بهـم فبـات حتـى إذا كـان فـي وجـه الصـبح، وقـد رأى أهـل البيـت وعـدّهم علـى النـار، وكـانوا شـيخا وعجـوزا و جـاريتين وغلامـا و إبـلا، فقتلـوا الشـيخ والعجوز وحـازوا الجـاريتين والإبـل، أمـا الغـلام فقد فـرّ، فتتبـع تـأبّط شـرّا أثـره رغـم نصـح رفاقه له بتركه وشأنه لكنه صمّم علـى اللحـاق بـه فاستتر الغـلام وراء صـخرة ورمـاه خلسـة بسـهم أصـاب منـه المقتـل، لكـن تـأبط رغـم السـهم المغـروس فـي قلبـه قـد حمـل علـى الغـلام فقتله، ثم نـزل إلـى أصـحابه يجرّ رجلـه ومـات بـين أيـديهم، فـانطلقوا وتركـوه فجعل لا يأكل

[1]) الميداني، مجمع الأمثال، (دط، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، 1961م.)، ج1، ص: 678.
[2]) تأبط شرا، ديوان تأبّط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 267.
[3]) تأبّط شرّا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، ص: 07.
[4]) الأصفهاني، الأغاني، ص: 191، 196، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص: 450، 452.

منه ضبعٌ ولا طير إلا مات، فأخذته هُذيل وألقته في غار بعيدة، وقد كانت سنة وفاته سنة 530م وقيل سنة 540م[1].

ثالثا: نماذج من أخباره:

لقد وردت أخبار كثيرة عن هذا الشاعر، ورغم إشارة بعض الباحثين - من أمثال الدكتور يوسف خليف - إلى تجلي خيوط الأسطورة في أخباره[2]، فهذا لا يمنع من الاستئناس بخبرين منها على سبيل الطرافة والغرابة.

الفصل الأول

♦ قيل إن تأبّط شرّا خرج غازيا يريد الغارة على الأزد في بعض ما كان يغير عليهم وحده، فنذرت به الأزد فأهملوا له إبلا وأمروا ثلاثة من ذوي بأسهم: حاجز بن أبيّ وسواد بن عمرو بن مالك وعوف بن عبد الله، يتبعونه حتى ينام فيأخذونه، فكمنوا له مكمنا، وأقبل تأبط شرا فبصر بالإبل، فطردها بعض يومه، ثم تركها ونهض لينظر: هل يطلبه أحد؟ فكمن القوم حين رأوه ولم يرهم، فلما لم ير أحدا في أثره عاود الإبل فشلّها يومه وليلته والغد حتى أمسى، ثم عقلها، وصنع طعاما فأكله، والقوم ينظرون إليه ثم هيأ مضطجعا على النار، ثم أخمدها وزحف على بطنه ومعه قوسه، حتى دخل بين الإبل وخشي أن يكون رآه أحد وهو لا يعلم، وقد كان معروفا بالحذر الشديد والأخذ بالحزم فمكث ساعة وقد هيّأ سهما على كبد قوسه، فلمّا أحسّوا نومه أقبلوا نحو المضطجع الذي أوهمهم أنه سينام عليه، فإذا هو يرمي أحدهم من بين الإبل فيقتله، وفرّ الآخران فرمى آخر فقتله، وأفلت حاجزٌ هاربا، وأخذ سلب الرّجلين، وأطلق عقل الإبل وسار حتى جاء بها قومه[3] وأنشد قصيدته التي مطلعها:

تُرجّي نساء الأزد طلعة ثابت أسيرا ولم يدرين كيف حويليَ[4].

---

[1]) المصدران نفسهما، الصفحات نفسها.
[2]) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، (ط3، دار المعارف، القاهرة، دت.)، ص: 247.

[3]) الأصفهاني، الأغاني، ص: 178، 179.
[4]) تأبّط شرّا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 186.

♦ وقيل إنه خرج ومعه مرّة بن خليف يريدان الغارة على الأزد، وقد جعلا الهداية بينهما، فلما كانت هداية مرّة نعس فحاد عن الطريق، ومضيا حتى وقعا بين جبال ليس فيها جبل متقارب، وإذا فيها مياه يصيح الطير عليها، وإذا البيض و الفراخ بظهور الأكم فقال تأبّط شرّا: هلكنا واللات يا مرّة، ما وطئ هذا المكان إنس قبلنا، ولو وطئته إنس ما باضت الطير بالأرض، فاختر أية هاتين القنتين شئت، وهما أطول شيء يُريان من الجبال، فأصعد إحداهما وتصعد أنت الأخرى فإن رأيت الحياة فألح بالثوب، وإن رأيت الموت فألح بالسيف، فإنّي فاعل مثل ذلك، فأقاما يومين، ثم إن تأبّط شرّا ألاح بالثوب ، ونزلا حتى التقيا في سفح الجبل ، فقال مرّة: ما رأيت يا ثابت؟ قال: دخانا أو

جرادا، قال مرّة: إنّك إن جزعت منه هلكنا، فقال تأبّط شرّا: أما أنا فإني سأخرم بك من حيث تهتدي الريح، فمكثا بذلك يومين وليلتين، ثم تبعا الصوت، فقال تأبط شرا: النّعم والناس. أما والله لئن عُرفنا لنُقتلن، ولئن أغرنا لنُدركنّ، فأت الحيّ من طرف وأنا من الآخر، ثم كن ضيفا ثلاثا، فان لم يرجع إليك قلبك فلا رجع، ثم أغر على ما قبلك إذا تدّلت الشمس فكانت قدر قامة، وموعدك الطريق، ففعلا، حتى إذا كان اليوم الثالث أغار كل واحد منهما على ما يليه، فاستاقا النَعم والغنُم، وطردا يوما وليلة طردًا عنيفا حتى أمسيا الليلة الثانية دخلا شعْبا، فنحرا قلوصا، وبينما هما يشويان سمعا حركة على مدخل الشِعب، فقال تأبّط شرّا: الطلب يا مرّة، فجزع مرّة جزعا شديدا حيث وضع تأبط شرا يده على عضد مرّة فإذا هي ترتعد، فقال: ما أُرعدت عضدك إلا من قِبل أمك الوابشية من هذيل، خُذ بظهري، فإذا نجوتُ نجوتَ، وإن قُتلتُ وقيتُك، فلما دنا القوم أخذ مرّة بظهر تأبط شرا، فقتل تأبّط شرّا رجلا، ورموه بسهم فأعلقوه فيه، وأفلت الاثنان بأنفسهما، فلما أمنا وكان في آخر الليل، قال مرّة: ما رأيت كاليوم غنيمة أُخذت على حين أشرفنا على

أهلنا، وعضّ مرّة عضده، وكان الحيّ الذي أغاروا عليهم بجيلة[1]، وقد قال تأبط شرا حين نزل بأهله وقامت زوجته تولول حين رأت جراحه قصيدة مطلعها:

وبالشعب إذ سدّت بجيلة فجّهُ ومن خلفه هُضْبٌ صعَارٌ وجاملُ[2].

♦ وأخبار تأبّط شرّا كثيرة وطريفة جدا لكنني في مقامي هذا اكتفيت بعرض نموذجين فقط فالأول يبرز شجاعة تأبط شرا النادرة حين أغار على قبيلة الأزد بمفرده، وكذلك يوضح دهاءه ومكره في الإطاحة بأعدائه، فقديما يقولون " الكثرة تغلب الشجاعة "، لكن تأبّط شرّا بدهائه وفطنته قلب الموازين فصارت الشجاعة والدهاء تغلب الكثرة.

والثاني يؤكد قوة بأسه وفطنته المعهودة، ويبرز سمة خيريته ـ ولطالما نُفيت صفات الخير على هؤلاء الصعاليك ـ وهاته السّمة هي الإيثار ويتجلى ذلك في موقفه مع مرّة حين شعر بجزعه الشديد حين خبّأه وراء ظهره قائلا له : " إن نجوتُ نجوتَ ، وان قُتلتُ

وقيتُك "، إذ رغم مسيرته الطويلة من أجل البقاء، فإنه يضحي بذلك كله في لحظة من أجل إنقاذ صديق له.

رابعا: <u>شعر تأبّط شرّا ومكانته</u>:

بالرغم من قلة ما وصلنا من شعر هذا الصعلوك إلا أنه ينمّ عن شخصية ملأى بالنشاط والحركة، لهذا فقد صبغ شعره بطابع الصعلكة، لا بل هناك من قال:" إنه لن تجد في ديوان الصعلكة شعر أخلص للصعلكة إخلاص الشعر الذي نظمه تأبط شرا، ولا شاعرا نذر نفسه وفنّه لمسلكه ومعتقده ونذوره "[3]، فثابت كان النموذج الأكثر بلاغة لحال الصعاليك والأنصع بيانا لمعيشتهم، وقد انعكس ذلك انعكاسا واضحا في شعره[4]. إذ يكفي من يتملكه فضول حول حياة الصعلكة وأخبارها أن يتصفح أشعار تأبط شرا.

---

[1]) الأصفهاني، الأغاني، ص: 180.
[2]) تابّط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 157.
[3]) غازي ظليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي" قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه"، (ط1، دمشق، سوريا، دار الفكر، 2002م.). ص: 475.
[4]) تأبّط شرّا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، ص: 08.

ولا أدلّ عن جودة شعره من افتتاح المفضّل الضبّي ـ المعروف باختياراته الشعرية ـ مفضّلياته بإحدى قصائده، لكن مع ذلك فإن شعره لم يلق المكانة التي يستحقها، فشعر بهذا المستوى حقَّ أن يُجمع ويشرح ويدرس، لكنه ـ للأسف ـ لم يحظ بذلك، فقديما أجد " صاحب الطبقات ابن سلام لم يذكره، وذاك ابن جني يلمّح إليه مسرعا في مصنفاته "[1] وكذلك في العصر الحديث أجد هذا الشاعر قد هُضم حقه في الاهتمام إلا نادرا، حيث أشار إليه الدكتور يوسف خليف في حديثه عن الصعاليك في كتابه " الشعراء الصعاليك " وكذلك إشارة الدكتور شوقي ضيف لبعض أبياته في صفحات قليلة في كتابه " العصر الجاهلي "، أما جمع أشعاره وتحقيقها فقد كان على يد الدكتور، " علي ذو الفقار شاكر" وهو الكتاب الذي اعتمدت أشعاره في هذه الدراسة، كما قام الأستاذ عبد الرحمان المصطفاوي بالاعتناء بأشعاره أيضا وأخرجها في ديوان صغير، وقد استفدت منه أيضا في دراستي.

وعن موضوعات شعره فإنها متنوعة لكنها تصب جميعا في محور واحد وهو الفخر

الممزوج باقتحام الشدائد والصبر على المكاره وسبب ذلك هو طبيعة معيشته، فمن يصارع الغيلان لابد للفخر أن يكون محور تفكيره[2]، وأجد الدكتور يوسف خليف يشير إلى قضية الجن والغيلان حين ذكر أنها من أطرف ما في شعر الصعاليك وأكثر ما وردت في شعر تأبط شرا، وهي صورة ـ رغم إحاطة الإطار الأسطوري بها ـ تصوّر ما كان يخيّله الوهم لذلك الصعلوك المغامر المتشرد البعيد الآفاق في الليالي المظلمة بين أرجاء الصحراء الموحشة[3]، فذلك مرتبط بفكر العرب وبيئتهم القاحلة المترامية الأطراف التي يجن عليها الليل وتتناوح فيها الرياح، وتنعب البوم وتعوي الذئاب، فيسكن الخوف قلوبهم وتسيطر الوحدة عليهم فيرون ما لا يرى، ويتخيلون موجودات وكائنات غريبة[4]

[1]) المرجع نفسه، ص: 12.
[2]) المرجع السابق، ص: 09.
[3]) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص: 247.
[4]) محمد عبد الحفيظ كنون الحسيني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، (ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة الخليج العربي، 2007م.). ص: 198.

ومع ذلك فقد يكون ما يقصده تأبط شرا من الغيلان تلك الفصيلة من الحيوان المعروفة باسم الغوريلا، ولكن هذا لا ينفي أن صورتها عنده محاطة بإطار أسطوري[1].

وعلى العموم فإنه وإن لم يتم جمع أشعاره قديما أو العناية بها فإنه رغم تفرق شعره لا يكاد يخلو معجم أو كتاب في النحو من أبيات يتمثلون بها وخاصة أبياته اليتيمة ونتفه فعلماء اللغة ورواة الشعر والنحاة لم يقاوموا ميزة شعره الخاصة، والسبب ـ بطبيعة الحال ـ لغة الشاعر العربية الأعرابية الفصيحة التي تعاف اللحن ولا تشوبها شائبة إضافة إلى ذلك ـ كما أشار الأستاذ عبد الرحمان المصطاوي ـ " استخدامه لمفردات وأساليب حفظت للعربية شواهدها وأدلة تفوّقها "[2].

[1]) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص: 247.
[2]) تأبّط شرّا، الديوان، عناية عبد الرحمان المصطاوي، ص: 13.

الفصل الثاني

الصوت والدراسة الأسلوبية

أولا: دراسة الصوامت والصوائت

ثانيا: موسيقى شعر تأبط شرًّا

غني عن البيان أن دراسة شعر الصعاليك تبدو شائكة؛ لما يتصفون به من اختلاط، فقد ترى البيت الواحد والقصيدة الواحدة تنسب لأكثر من شاعر منهم؛ لهذا اعتمدت في دراستي هذه القسم الذي أكد الدكتور" علي ذو الفقار شاكر " محقق ديوان تأبط شرا أنه غير مشكوك في نسبته للشاعر، وقد تمثل في ثلاثمائة وعشرين بيتا (320) من قصائد ومقطوعات ونتف وأبيات يتيمة ـ بما في ذلك قصيدة القافية التي لن أركز عليها في هذا الفصل لأن الفصل الأخير من البحث مخصص لها وحدها ـ وقد تغاضيت عن القسم الذي خصصه للشعر المنسوب إليه؛ ذلك حتى أتمكن من وضع يدي على الخصائص الشعرية لهذا الشاعر.

لقد جرت العادة في بداية مثل هذه الدراسات تقسيم مادة البحث إلى وحدات معينة لتسهيل الدراسة، وغالبا ما تكون هذه الوحدات حسب الموضوع، لكن ذلك يتعذر عليّ في هذه الدراسة؛ ذلك أن حصيلة شاعرنا الشعرية كلها تقريبا تصب في محور واحد ألا وهو الفخر، وحتى وإن وجدت موضوعات أخرى كحديثه عن مغامراته ووصفه لحاله مثلا فكلها تنصب في نفس محور الفخر، وسبب طغيان الفخر على موضوعات شعره لا يحتاج إلى إعمال فكر كثير؛ ذلك أن رجلا يألف صعوبة الحياة وشظف العيش ويصارع الغيلان لا غرابة في استيلاء الفخر على تفكيره وشعره معا.

وهناك ـ في الواقع ـ بعض أبيات يتيمة ونتف قصيرة موضوعها المدح والحكمة مثلا، لكن ندرتها لا تسمح بتكافؤ الوحدات عند التقسيم، ومن ثم تخلخل الدراسة؛ ولهذا سأعتمد في دراستي الانتقاء والاصطفاء تحاشيا لكل ما يعيق البحث.

" ولأن اللغة في أي شعر إبداعي إشارية، تحمل دلالة رمزية تتجاوز ما تحمله اللغة الطبيعية "[1]، سأصب جل تركيزي على هاته الدلالات المتعددة التي تحمّلتها اللغة حين دخلت فضاء النص الشعري وهيمنة الوظيفة

[1]) أحمد الطرابلسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، (دط، الرياض، عالم الكتب، 1423هـ.). ص:16.

الشعرية عليها[1]، وأحاول استخراجها ـ في هذا الفصل ـ باتخاذي الصوت مطيّة لذلك " ولا يُظـــنّ أن دراســـة المســـتوى الصـــوتي للـــنص الشـــعري لا تقـــدم نتـــائج يمكن الاعتماد عليها، فالشعرية جزء من اللسانيات "[2]؛ " لأنها متعلقة بمسائل البنية اللغوية "[3].

مما لا شك فيه أن علاقة الصوت باللغة وثيقة؛ " فاللغة أداؤها الأصوات "[4]، ولئن كان النص الأدبي واقعا جماليا فإن اتّساقه الصوتي هو منبع هذا الجمال[5]، فالأصوات هي بداية البنيان اللغوي، ودراسة أصوات اللغة هي المدخل الطبيعي والخطوة الأولى لدراسة اللغة بمستوياتها المختلفة؛ " فأصوات اللغة هي لبناتها الأولى التي تشكل منها البناء الكبير "[6].

ولأن الوحدات الصوتية في حالة اللغة الشعرية تلبس دلالات وإيحاءات لا توجد في غيرها[7]، كان من الضروري الوقوف على هاته الوحدات الصوتية عساي أهتدي إلى هاته الدلالات والإيحاءات المبثوثة في أشعار تأبط شرا، وحتي يتم استيعاب ما سأقوم به في التحليل فإنه لا مفر من بعض التعريفات الضرورية.

أ ـ تعريف الصوت:

لـــغة: " هو الجرْس، صات، يصوت، ويصات صوتا "[8].

اصطلاحا: " الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها "[9].

ب ـ تعريف الصوت اللغوي:

" هو عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم

---

[1]) عادل محلو، دلالة الصوت في شعر الصعاليك، (رسالة دكتوراة)، جامعة باتنة، 2006 - 2007 م، ص: 18.
[2]) المرجع نفسه، ص: 17.
[3]) Roman jakobson، Esais Lunguistique générale, p:210.
[4]) حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، (ط1، القاهرة، دار الثقافة، 1998م.). ص: 13.
[5]) علي نجيب ابراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، (ط1، دمشق، دار كنعان، 2002 م.). ص: 14.
[6]) كمال بشر، علم الأصوات، (دط، القاهرة، دار غريب، 2000 م.). ص: 144.
[7]) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، (دط، القاهرة، دار غريب، 2002 م.). ص: 17.
[8]) ابن منظور، لسان العرب، ص: 490.
[9]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، (ط5، مكتبة الأنجلومصر،1979م.).ص:6.

والشفتين مقاطع تثنيه من امتداده واستطالته "[1].

ويعرّف أيضا:

" هو أثر سمعي تنتجه أعضاء النطق الإنساني إراديا في صورة ذبذبات لأوضاع وحركات معينة لهذه الأعضاء "[2].

والأصوات اللغوية معقدة إلى أقصى حدّ؛ فلها جوانب متعددة، وخصائص متباينة[3].

جـ ـ تنقسم الأصوات اللغوية بالنسبة لمجرى الهواء عند النطق إلى قسمين:

ـ أصوات صائتة وأخرى صامتة[4].

1 ـ الصوائت:

هي الأصوات المجهورة التي لايحدث أثناء النطق بها أي عائق أو حائل، بل تمر مع الهواء حرة طليقة، حتى خارج الفم[5]؛ والمقصود بها حروف المدّ والحركات الطويلة " أصوات العلة " وتمتاز هذه الأصوات بقوة الوضوح السمعي[6].

فإنتاج هاته الأصوات يتم بالسريان المطلق للهواء[7]؛ فهذا النوع من الأصوات ينتج بحد أقصى من الاستمرار وبحد أدنى من الاحتكاك.

والصوائت في العربية الفصحى ثلاثة فقط تكون إما قصيرة (ضمة، فتحة، كسرة) وإما طويلة أو ممدودة (الواو، الألف، الياء)[8].

2 ـ الصوامت:

هي الأصوات المجهورة أو المهموسة التي يحدث أثناء النطق بها اعتراضا أو عائقا في مجرى الهواء ، جزئيا كان هذا الاعتراض أو كليا [9] ؛ وعدد الأصوات الصامتة

---

[1]) ابن جني، سر صناعة الأعراب، تح: حسن هنداوي، (ط2، دمشق، دار العلم، 1993م.). ص: 6.
[2]) عبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة تحديد وتوضيح، (دط، قطر، دار قطري بن الفجاءة، 1985م.). ص: 31.
[3]) كمال بشر، علم الأصوات، ص: 576.
[4]) أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، (دط، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999م.). ص: 76. وعبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة تحديد وتوضيح، ص: 119.
[5]) عبد الحميد أبو سكين، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، (دط، مصر، مطبعة الأمانة، 1983م.). ص:61.
[6]) كمال بشر، علم الأصوات، ص: 125، 126.
[7]) جورج بول، معرفة اللغة، تر: فرّاج عبد الحافظ، (دط، اسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دت.). ص: 63.
[8]) عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، (ط1، بيروت، لبنان، عالم الكتب، 2002م.). ص: 193.
[9]) كمال الخويسكي، لسانيات من اللسانيات، (دط، دار المعرفة، 1997م.). ص: 69.

ثمانية وعشرون صوتا، وهذه الأصوات تمتاز بقلة الوضوح السمعي مقارنة بالصوائت، وهذه الأصوات يصاحبها قدر كبير من التوتر والاحتكاك بعكس ما يحصل مع الصوائت؛ فأحيانا يحصل غلق كامل لمجرى الهواء، ثم فتحه الفجائي[1].

د - مخارج الأصوات:

إن الوسيلة السريعة لمعرفة مخرج أي صوت هي تأتي بهمزة قبله، ثم تنطق به ساكنا فحيث ينقطع الصوت يكون مخرج الحرف[2]؛ ويمكنني تصنيف المخارج الصوتية المستخدمة في اللغة العربية كالآتي:

" مابين الشفتين: (ب، م، و) الباء، الميم، الواو.

باطن الشفة السفلى وأطراف الأسنان: (ف) الفاء.

طرف اللسان وأطراف الثنايا: (ظ، ذ، ث) الظاء، الذال، الثاء.

طرف اللسان وفويق الثنايا: (ز، ص، س) الزاي، الصاد، السين.

طرف اللسان وأصول الثنايا: (ط، د، ت) الطاء، الدال، التاء.

ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا: (ن) النون.

ما بين طرفي اللسان وفويق أدخل في ظهر اللسان: (ر) الراء.

حافة اللسان إلى الطرف، وما فوقها: (ل) اللام.

أول حافة اللسان، وما يليه من الأضراس: (ض، ش) الضاء، الشين.

وسط اللسان، ووسط الحنك الأعلى: (ج) الجيم.

مؤخر اللسان، وما يليه من الحنك الأعلى: (ك، ي) الكاف، الياء.

أقصى اللسان، وما يليه من الحنك الأعلى: (ق) القاف.

أدنى الحلق، وما يليه من الحنك الأعلى: (غ، خ) الغين، الخاء.

وسط الحلق، وما يليه من الحنك الأعلى: (ع، ح) العين، الحاء.

---

[1]) ماريو باي، أسس علم اللغة، تح: أحمد مختار عمر، (ط8، عالم الكتب، 1998م.). ص: 78.

[2]) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، (ط8، الفجالة، القاهرة، دار نهضة مصر، دت.). ص: 166.167.

أقصى الحلق: (ء، هـ) الهمزة، الهاء "[1]، في حين أن الدكتور مصلوح يرى أن مخرجهما هو الوتران الصوتيان[2].

هـ ـ صفات الأصوات:

للأصوات صفات كثيرة، وقد قسمها علماء اللغة إلى قسمين: الصفات العامة والصفات الخاصة.

أولا ـ الصفات العامة:

1 ـ الجهر والهمس:

ـ الجهر:

هو تذبذب واهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت، وهو من صفات القوة[3] فالأصوات المجهورة تحدث عندما يقترب الوتران الصوتيان من بعضهما وتضيق فتحة المزمار، لكن مع السماح للنفس بالمرور، والأصوات المجهورة في اللغة العربية هي: (ب، ج، ذ، د، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، هـ) بالإضافة إلى الصوائت[4].

ـ الهمس:

يحدث عندما " تنفتح الأحبال الصوتية، فيمر الهواء المدفوع من الرئتين بين الحبلين دون إعاقة "[5]، والأصوات المهموسة جمعها ابن الجني في لفظ « ستشحثك خصفه »[6] والمحدثين يدخلون " القاف، والطاء " مع الأصوات المهموسة[7].

2 ـ الشدة والرخاوة:

ـ الشدة:

الأصوات الشديدة هي التي يتوقف فيها الهواء وقوفا تاما ، عند موضع النطق، ثم يزول

---

[1]) تمام حسان، الأصول، (دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.). ص: 119.
[2]) سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلام، (ط1، عالم الكتب، 2000م.). ص: 174.
[3]) مناف مهدي الموسوي، علم الأصوات اللغوية، (ط1، ليبيا، منشورات السابع من ابريل، 1993م.). ص: 45.
[4]) نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، (دط، الإسكندرية، المكتبة الجامعية الأزريطة، 2000م.). ص: 120.
[5]) جورج بول، معرفة اللغة، ص: 53.
[6]) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص: 60.
[7]) الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص: 181.

العائق فجأة، فيخرج الصوت مفجرا،والأصوات الشديدة هي:(ب، ت، د، ض، ط، ك، ق، ء)[1].

ـ الرخاوة:

هي من صفات الضعف، وأصواتها ثلاثة عشر، وهي ماعدا قولك: « لم يروعنا أجدك قطبت »[2]، وأرتبها حسب رخاوتها: (س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح، خ، غ، ع)[3].

ثانيا ـ الصفات الخاصة: ومن أهم هذه الصفات:

1 ـ الإطباق والانفتاح:

ـ الإطباق:

" هو من صفات القوة "[4]، وحروفه (ص، ض، ط، ظ) " ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا، والصاد سينا، والظاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام؛ لأنه ليس من موضعها شيء غيرها تزول إليه إذا عدمت الإطباق "[5]. وسمي كذلك لأنه يحدث بارتفاع مؤخرة اللسان في اتجاه الطبق دون اتصال به.

ـ الانفتاح:

هو تجافي اللسان عن الحنك الأعلى عند النطق بالصوت، وهو من صفات الضعف والأصوات المنفتحة هي كل الأصوات ماعدا (ظ، ض، ط، ص)[6].

2 ـ الذلاقة والإصمات:

---

[1]) حسام البهنساوي، علم الإصوات، (ط1، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية،2004م.). ص: 52.
[2]) أبو طالب القيسي، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، تح: محي الدين رمضان، (ط5، بيروت مؤسسة الرسالة، 1997م.). ص: 137.
[3]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 25.
[4]) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، (ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العلمية، 1972م.). ص: 31.
[5]) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص: 61.
[6]) محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية دراسة في بحر المحيط، (ط1، بسكرة، دار الفجر، 2002م.). ص: 77.

ـ الذلاقة:

هي طلاقة اللسان وخفته[1]، " وسميت كذلك لأن الذلاقة في المنطق أنما هي بطرف أسلة اللسان، والشفتين وحروفها ستة (ر، ل، ن، ف، ب، م) "[2].

ـ الإصمات:

" هو ثقل الصوت وعدم سرعة النطق به لخروجه بعيدا عن طرف اللسان، والأصوات المصمتة هي ما خلت أصوات الذلاقة "[3].

3 ـ الاستعلاء والاستفال:

ـ الاستعلاء:

" هو ارتفاع أقصى اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالصوت، وأصواته: (ظ، ض، ط، ص، غ، خ، ق) "[4].

ـ الاستفال:

عدم ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى؛ أي انخفاضه عند النطق بالصوت، وأصواته ماعدا حروف الاستعلاء[5].

4 ـ الصفير:

" هو صوت يشبه صفير الطائر يحدثه الهواء الخارج من الفم عند النطق بحروف الصاد والسين والزاي "[6].

5 ـ الانحراف:

" عند النطق يخرج الهواء من حافتي اللسان منحرفا في حين أن طرفه ملتصق بالنطع "[7].

---

[1]) الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص: 187.
[2]) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الله درويش، (دط، بغداد، مطبعة العاني، 1967م.). ص: 57.
[3]) أحمد فروخي، التجويد الواضح، (ط2، الجزائر، الشركة الوطنية، 1981م.). ص: 17.
[4]) صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (ط14، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، 2002م.). ص: 282.
[5]) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ص: 58.
[6]) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص: 12.
[7]) خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، (دط، الجزائر، دار القصبة، 2002م.). ص: 59.

6 ـ التفشي:

" هو انتشار النفس في الفم عند النطق بصوت الشين "[1].

7 ـ التكرار:

" عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان، ويهتز فيلتصق بالنطع ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر "[2].

8 ـ اللّين:

" هو صفة حروف المد الثلاثة (الألف، الياء، الواو)، وقد سميت باللّين لما فيها من قبول التطويع لصوتها، والألف أشدها امتدادا لأنه أوسع مخرجا "[3].

9 ـ الغنة:

" هي خروج الصوت عند النطق به من الأنف، مثل الميم والنون "[4].

هذه أبرز الصفات الخاصة للأصوات؛ وهناك صفات أخرى مثل التفخيم والترقيق والقلقلة والاستطالة وغيرها لم أشر إليها؛ ذلك أنني رأيت أن لا ضرورة لها في هذا التحليل.

التحليل:

أولا: دراسة الصوامت والصوائت:

I ـ **الصوامت:**[*]

الرتبة	الصوت	عدده	نسبته بالنسبة للصوامت (10356صامت)	نسبته بالنسبة لكل الأصوات (12685صوت)
1	ب	540	%5,21	%4,25
2	م	812	%7,84	%6,40

[1]) محمد عبد الله، علم التجويد، (دط، اسكندرية، مؤسسة الشباب الجامعة، 2001م.). ص: 72.

[2]) خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ص: 59.

[3]) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص: 13.

[4]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، (ط1، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، 1998م.). ص: 53.

[*]) هناك حروف لم أعتمدها في إحصائي، فـ (أل) الشمسية تم حذفها جميعا، وكذلك حذفت ألف (أل) القمرية، وألف الإطلاق، وكذلك ألف التفريق (الجمع) وألف الوصل؛ ذلك أن دراستي صوتية أعتمد فيها على ما أسمع لا على ما أرى.

3	و	664	%6,41	%5,23
4	ف	388	%3,74	%3,05
5	ث	096	%0,92	%0,75
6	ذ	124	%1,19	%0,97
7	ظ	025	%0,24	%0,19
8	ص	138	%1,33	%1,08
9	س	246	%2,37	%1,93
10	ز	103	%0,99	%0,81
11	ت	656	%6,33	%5,17
12	د	325	%3,13	%2,56
13	ط	105	%1,01	%0,82
14	ر	610	%5,89	%4,80
15	ن	723	%6,98	%5,69
16	ل	1226	%11,83	%9,66
17	ض	079	%0,76	%0,62
18	ي	521	%5,03	%4,10
19	ش	146	%1,40	%1,15
20	ج	168	%1,62	%1,32
21	ك	289	%2,79	%2,27
22	ق	329	%3,17	%2,59
23	غ	080	%0,77	%0,63
24	خ	122	%1,17	%0,96
25	ع	409	%3,94	%3,22

26	ح	284	%2,74	%2,23
27	هـ	501	%4,83	%3,94
28	ء	647	%6,24	%5,10

« جدول يوضح عدد ونسب الصوامت في الديوان »

وفيما يلي سأحاول ترتيب الصوامت السائدة في القصيدة، وكذلك ترتيب الصوامت التي كانت نسبها ضئيلة:

الرتبة	الصوت	نسبته بالنسبة للصوامت	نسبته بالنسبة لكل الأصوات
1	ل	%11,83	%9,66
2	م	%7,84	%6,40
3	ن	%6,98	%5,69
4	و	%6,41	%5,23
5	ت	%6,33	%5,17
6	ء	%6,24	%5,10
7	ر	%5,89	%4,80
8	ب	%5,21	%4,25
9	ي	%5,03	%4,10
10	هـ	%4,83	%3,94
11	ع	%3,94	%3,22
12	ف	%3,74	%3,05

الرتبة	الصوت	نسبته بالنسبة للصوامت	نسبته بالنسبة لكل الأصوات
1	ظ	%0,24	%0,19
2	ض	%0,76	%0,62
3	غ	%0,77	%0,63
4	ث	%0,92	%0,75
5	ز	%0,99	%0,81
6	ط	%1,01	%0,82
7	خ	%1,17	%0,96
8	ذ	%1,19	%0,97
9	ص	%1,33	%1,08
10	ش	%1,40	%1,15
11	ج	%1,62	%1,32

« جدول الصوامت الضئيلة»

13	ق	%3,17	%2,59
14	د	%3,13	%2,56
15	ك	%2,79	%2,27
16	ح	%2,74	%2,23
17	س	%2,37	%1,93

« جدول الصوامت السائدة »

إن التتبع الإحصائي إنما هو مجرد إجراء تنظيمي موقوت، لا قيمة له إذا لم نتجاوزه إلى ما وراءه من تجميع وتوزيع وتصنيف، بحثا عن الوظيفة الجمالية في الدرجة الأولى[1]؛ لهذا فإنه يتوجّب عليّ تفحص النسب المتوصل إليها بعين ثاقبة ورؤية شاملة مع تحرّي التركيز والدقة.

1 ـ من خلال جدول الصوامت السائدة ألاحظ تصدّر فونيم اللام المرتبة الأولى بنسبة 11,83% بالنسبة لعدد الصوامت وبنسبة 9,66% بالنسبة لعدد الصوائت جميعا؛ أي طغيان واضح لهذا الصوت عند شاعرنا وهذا لا يثير الغرابة؛ ذلك أن اللام عند خروجه يكون منحرفا، فهو يخرج من طرف اللسان واللثة[2]، إذ إن الصوت جرى فيه لانحراف اللسان مع الصوت شأنه شأن حال الشاعر الذي انحرف عن قومه وعشيرته وتمرّد عليهم فعلاقته بالمجتمع بدأت بالخصومة والتنافر بسبب محاصرة هذا المجتمع وعذله ولومه الدائم، فلكل منهما رؤيته وقيمه الخاصة، ثم أمست هاته العلاقة فيما بعد قطيعة، فصارت ذاته مغتربة لا تربطها بالمجتمع الإنساني أيّة رابطة[3].

كما أنني أجد تفرّد اللام بصفة الجانبية[4] تتلاءم مع تفرّد تأبط شرا وتميّزه عمن سواه فألمح شجاعته النادرة في مصارعته للغيلان وتغلبه عليها ، فلقد تحدث الشاعر أكثر من

---

[1]) صلاح فضل، شفرات النص، (ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م.). ص: 14.
[2]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 101.
[3]) وهبي أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، (دط، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مارس، آذار،1996م.). ص: 258.
[4]) كمال بشر، علم الأصوات، ص: 213.

مرّة عن لقائه بالغول، ومن ذلك في قصيدته التي يقول فيها:

أَلاَ مـَنْ مُبْلِـغٌ فِتْيَـانَ فَهْمٍ بِمـا لاقَيْتُ عِنْـدَ رَحَى بِطَـانٍ:

بِأَنِّي قد لاقَيْتُ الغُولَ تَهْوي بِسَهْبٍ كالصَّحيفَةِ صَحْصَحَانِ[1]

ورغـم أن هنـاك مـن يـرى أن هـذا الغـول الـذي أخبرنـا بـه أسـطورة لـذلك الكـائن الخرافي[2]، فإن هذا لا ينقص من شجاعة تـأبط شرا فهو إن لـم يره علـى أرض الواقع فقد رآه فـي مخيلتـه حين اختلطت عليـه أصـوات القفـار فـي لحـن غـامض مـروّع وتجسّمت لـه الـرؤى أشـباحا مخيفـة فيكفيـه فخـرا وتميـزا تعايشـه مـع مثـل هـذه الحيـاة الرهيبـة. يـرى الـدكتور يوسـف خليـف أنـه مـن الممكـن أن يكـون مـا يقصـده تـأبط شـرا مـن الغـيلان تلـك الفصـيلة مـن الحيوانـات المعروفـة باسـم الغـوريلا[3]. وسـواء كـان هـذا الـذي تحـدث عنـه الشـاعر غـوريلا أو كائنـا خرافيـا (أسـطوريا) فإنـه فـي الاثنـين يبقـى متميـزا متفـردا كتفـرد صـوت الـلام الـذي يلتصـق اللسـان فيـه بـأول سـقف الحنـك قريبـا مـن اللثـة العليـا حبسـا للـنفس كالتصـاق الشـاعر بالمغـامرة، ثـم انفكـاك اللسـان عـن سـقف الحنـك وانفـلات الـنفس خـارج الفـم[4] كانفكاك الخوف عن قلب تأبط شرا وعدم تمكنّه من المكوث داخله. فأمر طبيعي أن يكون هذا الصوت طاغيا على شعره، ذلك أن " الشعراء يعمدون إلى الإيقاع الذي يتطابق مع فكرهم وانفعالهم "[5].

إضافة إلى كل هذا أجد أن صوت " اللام مجهورا حافيا منفتحا "[6]، فقد ناسبت صفة الجهر القوية شخصية الشاعر الشغوفة بالقوة وواءمت ولعه بالانتصار الدؤوب ، أما عن حفيفه فإنه يناسب الضيق الذي يكتنف صدره والذي جعل منه صعلوكا قاطع طريق كيف لا ؟ وهو المنبوذ المخلوع عن عشيرته ، أما انفتاحه فإنه يناسب حاله في أغلب

---

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 222، 223.
[2]) ينظر، الجانب النظري من هذه الرسالة، ص: 44.
[3]) يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص: 147.
[4]) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 77.
[5]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، (دط، القاهرة، الدار القومية، دت.). ج1، ص: 101.
[6]) حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص: 89.

أشعاره فهو إما يتحدث عن الفرار وسرعة العدو، وإما يصف انتقامه، وإما يتوعّد ويهدد وإما يتناول أحاديث التشرد والغزوات، والمغامرات وكيف يتربص بأعدائه ويترصّد لضحاياه، وكل هذا يلزمه حدة الصوت ووضوحه، واللام من أوضح الأصوات سمعا لقربه في المخرج من الصوائت[1]، كما أن الإطباق لا يناسب مثل هذه المواضيع من جهة الحدّة، " فالإطباق يؤدي إلى نقص حدّة الصوت "[2]، والشاعر بصدد إيصال صوته أقصى الآفاق معبرا عن افتخاره بشدة بطشه وشجاعته التي يعزّ نظيرها.

وإضافة إلى شجاعة تأبط شرا أجد سرعة عدوه حتى اعتمد على صوت اللام في أغلب شعره الذي يصف فيه سرعته في الجري ومسابقته الخيول، بل وحتى الطيور فأجده مثلا في هاته الأبيات:

رَأَى قَدَمَيّ وَقْعُهُمَا خَفِيفٌ كَتَحْلِيلِ الظَّلِيمِ حَذَا رِئَالَهْ

رَأَى بِهِمَا عَذَابًا كُلَّ يَوْمٍ لِخَثْعَم أَوْ بَجِيلَةٍ أَوْ ثُمَالَهْ

وَشَرًّا كَانَ صُبَّ عَلَى هُذَيْلٍ إِذَا عَلِقَتْ حِبَالَهُم حِبَالَهْ[3]

فإنه يدل على تواشج بين هذا الصوت الذلقي[*] الذي تسبب في حدوثه حركة طرف اللسان مع ليونة فيه وبين الليونة التي صادفت الأطراف السفلية لتأبط شرا فجعلته يسابق ظلال الطير دون عناء منه، كما أن الخفة والطلاقة التي تتميز بها حروف الذلاقة ـ واللام أحد هاته الحروف ـ تتناسب تماما مع خفة تأبط شرا وسرعته، ومن شعره الذي وصف لنا فيه سرعة عدوه معتمدا على هذا الصوت قوله:

أُجَارِي ظِلالَ الطيرِ، لَوْ فَاتَ وَاحِدٌ وَلَوْ صَدَقُوا قَالُوا لَهُ: هُوَ أَسْرَع[4]

ففي هذا البيت أجد اللام تكررت ست مرّات، وهو أكثر صوت تكرر فيه أيضا وحسب الترتيب التنازلي لنسب الصوامت في جدول الأصوات السائدة أجد صوت الميم

---

[1]) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، (دط، بن عكنون، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993م.). ص: 21.

[2]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 53.

[3]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 198.

[*]) الذولق: هو طرف اللسان إذا كان في وضع لين (مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 95.).

[4])تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 107.

هو الذي احتل المرتبة الثانية في قائمة هاته الأصوات بنسبة 7,84% بالنسبة لعدد الصوامت و6,40% بالنسبة لكل الأصوات؛ ذلك أن هذا الصوت " ينتج بانطباق الشفتين مع بعضهما وانفتاحهما عند خروج النفس، ويدل ذلك على المرونة والتماسك مع شيء من الحرارة "[1] شأنه شأن انطباق القلق والاغتراب وعدم التفكيك مع هذا المجتمع الذي يحاصره على ذاته. ولكنه تحرر من هذا الانطباق برحيله عن هذا المجتمع وانفتاحه على مجتمع جديد مختلف تماما؛ مجتمع الضباع والغيلان والسباع وسائر وحوش الصحراء مثلما تنفتح الشفتين عند خروج النفس أثناء النطق بهذا الصوت. وأما المرونة التي يدل عليها هذا الصوت فألمحها في تأقلم هذا الشاعر مع حياة البراري القاسية ومع هذا المجتمع الحيواني الصعب، بل وتفضيله على مجتمع البشر الذي ـ من المفروض أنه ـ ينتمي إليه.

وأما تماسك الشاعر فإنه لا يحتاج إلى إعمال فكر كبير؛ فمرونته في التعايش مع هذا المجتمع أكبر دليل على تماسكه، فلو لم يكن كذلك لمات رعبا من الهول المخبوء في تلك القفار، بل أجده ـ بالمقابل ـ يصف أحداثه فيها بكل فخر واعتزاز.

كما ألحظ أن صوت الميم أغن[2]،" والغنة دلالتها التغنّي بالشجاعة والكرامة، وعزة النفس كردّ فعل عن احتقار القوم "[3] له.

واللافت للنظر في ذلك أن الصوت الذي يلي الميم في ترتيب الأصوات السائدة هو " النون " بنسبة 6,98% بالنسبة لعدد الصوامت، و5,69% بالنسبة لجميع الأصوات، وهو أيضا صوت أغنّ؛ " فالغنة صوت يخرج من الخياشيم والأنف "[4]، والأنف ـ كما هو متعارف عليه ـ رمز العزّة والفخر، ومنه اشتقت " الأنفة " المرادفة للعزة والكرامة والشاعر جلّ مواضيع ديوانه تصبّ في مجال الفخر ـ كما أسلفت ـ فإن لم يكن فخرا صريحا ، كان وصف غزوة انتهت بانتصاره ، أو حديثه عن اقتحامه للشدائد أو صبره على

[1]) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 70.
[2]) حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، (د ط، الأزاريط، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2003م.). ص: 62.
[3]) عبد العزيز النبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، (ط2 ، القاهرة، مؤسسة المختار، 2003م.). ص: 169.
[4]) أبو طالب القيسي، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، ج1 ، ص: 164.

المكاره وقوة بأسه وما إلى ذلك، وكل هذا تناسبه الغنة التي ينتجها الميم والنون.

ومن نماذج تغنّيه بذاته معتمدا هذين الصوتين وصْفه مقدرته على تجاوز المسالك الصعبة وتخطّي الأراضي التي لم يرها من قبل في جرأة دون الحاجة إلى دليل أو معين فيقول:

تَعَسَّفْتهُ بِاللّيْلِ لَمْ يَهْدِنِي لَهُ دَلِيلٌ ولَمْ يُحْسِن لِيَ النعْتَ خابرُ

بهِ سَمِلاتٌ مِنْ مياهٍ قَدِيمةٍ مَوارِدُهَا مَا إِنْ لَهُنَّ ًمصَادِر[1]

ففي هذين البيتين أجده استعمل الميم تسع مرات، والنون ست مرات وجاز أن أقول ثماني مرات إذا احتسبت الشدّة في " النّعت "و" لهنّ "؛ أي أنه وظّف خمس عشرة صوتا يحتوي غنّة حتى يتمتّع ويتلذّذ بمذاق نشوة شجاعته التي طالما كانت محور افتخاره وتؤكد ذلك الشدّة الموجودة في " النّعت " فكان بإمكانه أن يقول " الوصف " بدل " النّعت " ويستوي الوزن لكنه اختار اللفظة التي تحتوي النون المشدّدة كتعبير صادق على ما يشعر به؛ ومن هنا فإنني أوافق من يرى بأن الشعر ينزع إلى محاربة الصدفة والتقليل من الاعتباط، وإن بشكل غير واعٍ، ومن ثم تأكيد إبراز القيمة التعبيرية للصوت[2].

2 ـ أما أبرز ما ميّز جدول الصوامت التي نسبها منخفضة هو قلة صوت الظاء بل ندرته في أشعار تأبط شرّا؛ حيث بلغ نسبة 0,42% من نسبة الصوامت، و0,19% من نسبة الأصوات جميعا، وقد يكون السبب في ذلك أ ن هذا الصوت يمتاز بصفة الإطباق التي يتراجع فيها اللسان إلى الوراء قليلا[3]،وهاته الوضعية للسان لا تتماشى مع شخصية تأبط شرّا الذي يرفض التقهقر والتراجع مهما حدث.

ورغم أن هذا الصوت يوحي بالفخامة[4]، لم يكثر منه الشاعر مع أن الفخر الذي ساد شعره يتطلب هاته الفخامة ؛ ذلك أنه رغم فخره وإقراره بسعادته بعيدا عن قومه وعشيرته فإنه في قرارة نفسه منكسر لا يشعر بهاته الفخامة التي يوحي بها هذا الصوت بمعنى أنه

---

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص. 96،95.

[2]) محمد الماكري، الشكل والخطاب"مدخل لتحليل ظاهراتي"، (ط1 ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، كانون الثاني، 1991م.). ص: 130.

[3]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 76.

[4]) حسن عباس، خصائص الأصوات العربية ومعانيها، ص: 118.

إن مكنته مرونته من التعايش مع مجتمع الوحوش والضواري فإنها لن تمكنه أبدا من نسيان إنسانيته وحنينه إلى عالم البشر الذي هو أحد أفراده شاء ذلك أم أبى.

ويلي " الظاء " حسب الترتيب التصاعدي في جدول الأصوات الضئيلة صوتا " الضاد " و" الغين " بنسب متقاربة جدا ؛ حيث إن " الضاد " لم يتجاوز 0,76% بالنسبة لعدد الصوامت، و0,62 % بالنسبة لجميع الأصوات، وكذلك " الغين " لم تتجاوز 0,77% من نسبة الصوامت، و0,63% من جميع الأصوات، والملاحظ أن هذين الصوتين مستعليان وهو حينما لم يكثر منهما ، فكأنه يريد أن ينسى أو يتناسى كل ما له علاقة باستعلاء قومه عليه ونبذهم إياه في وقت كانت فيه العشيرة تحتضن كل أبنائها وتحيطهم بحمايتها؛ وبما أن هذين الصوتين لا يحدثان إلا بارتفاع أقصى اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بهما[1]، فقد آثر الشاعر الابتعاد عن هاته الوضعية للّسان التي تذكره بمعاملة قومه التي تركت في قلبه جرحا غائرا استمر نزفه طيلة حياته.

كما أن الضاد تتصف بالاستطالة[2]؛ لأنها تستطيل عن الفم حين النطق بها؛ إذ إن اللسان فيها يمتد من الأسنان إلى ما يداني الجدار الخلفي للحلق[3]، فهاته الوضعية للسان تلائم شخصا متربّعا على كرسيّ أو متمدّدا على فراش، أو بمعنى آخر تلائم شخصا يعيش حياة عادية لا شخصا يصبح غازيا ويمسي فارّا، وما يلفت نظرنا أيضا أن " الغين " هو الصوت الذي ينتجه الصبيّ الصغير حينما يكون سعيدا، مرتاحا، فنقول: إنه يناغي! ومنها جاءت كلمة المناغاة، فهذا الصوت إذن له صلة وطيدة بالارتياح النفسي والسعادة وشاعرنا إذ لم يوظّف هذا الصوت كثيرا ذلك أن قاموس حياته لا يحوي بين طيّاته هذين المعنيين.

وهناك بعض الأصوات أجدها في قائمة الأصوات المنخفضة في حين ألاحظ غزارتها في أبيات محددة في ديوان الشاعر ، ومن ذلك صوت " الزّاي " الذي لم تتجاوز نسبته

---

[1]) صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص: 282.
[2]) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة، 1986م.). ص: 120.
[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

0,99% بالنسبة للصوامت، و0,81% بالنسبة لجميع الأصوات في حين أنني أجده في هذا البيت يتكرر ستّ مرّات كاملة:

أَزَجٌّ زَلُوجٌ هَزْرَفِيٌّ، زُفَازِفٌ هِزَفٌّ يَبُذُّ النَاجِيَاتِ الصَّوَافِنَا[1](*)

وأجد شاعرنا لم يكثر من هذا الصوت في ديوانه ذلك أنه يوحي بالرطوبة[2] ورطوبات هذا الصوت لا تتناسب البتّة مع طبيعة حياة الشاعر القاسية، فأيّ مكان للرطوبة في الصحراء القاحلة، تحت أشعة الشمس الحارقة، بين الحيّات والأفاعي الجائعة؟.

لكن هذا البيت تكرّر فيه هذا الصوت بشكل لافت مقارنة بنسبته الضئيلة؛ ذلك أن الشاعر يصف فيه كيفية إدباره بعد إغارته مع صديقين له على ديار بجيلة[*]؛ فقد شبّه نفسه بالنّعام الهائج الذي يسبق الخيول السريعة، فهو إذن بصدد وصف سرعة عدوه التي يُخيَّل للناظر إليه من بعيد أنه يتزلّج ولا يجري، واهتزاز الجسم في حالة التزلج يوافق " اهتزاز طرف اللسان عند النطق بالزاي "[3].

كما أن صوت " الزّاي يتميّز بالاضطراب "[4]، وشاعرنا طالما عوّدنا على تماسكه وعدم اضطرابه؛ لهذا كانت نسبة هذا الصوت العامة ضئيلة في ديوانه، لكنه في هذا البيت لم يستطع إخفاء اضطرابه الذي كشفه تكرّر هذا الصوت ستّ مرّات، حيث أنّنا نجد من بين ثماني كلمات في البيت خمسة منها تحتوي هذا الصوت المضطرب، وهنا تكمن الصلاحية الأونوماتوبية والتي يُقصد بها إظهار الصوت صدى المعنى[5].

وهكذا فقد حاولت إيجاد بعض التبريرات لسيادة بعض الأصوات أو ضآلتها في شعر

---

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 217.

*) الأزجّ: طويل الساقين، الزلوج: المسرع جدا الذي يبدو كأنه يتزلّج، الهزرفي: الشديد الحركة، الزفزاف: النعام الباسط جناحيه لشدّة عدوه، الهزفّ، القوي، يبذّ: يسبق ويفوق، الناجيات الصوافن: الخيل السريعة. (المصدر نفسه، الصفحة نفسها.).

[2]) ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسن الطيان، (دط، دمشق، دار الفكر، 1983م.). ص: 78.

*) بجيلة: هي القبيلة التي كان تأبّط شرّا مفتونا بالإغارة عليها. (يوسف خليف، الشعراء الصعاليك، ص: 83) .

[3]) محمد صالح الضالع، علوم الصوتيات عند ابن سينا، ص: 113.

[4]) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 134.

[5]) حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص: 64.

تأبّط شرّا، وقد ركزت على الأصوات التي تصدّرت الجدولين من منطلق الأولوية، ولكن حتّى لا أغمط حق باقي الأصوات في الدراسة رأيت ضرورة الحديث عنها بشكل مجمل أي بملاحظة ما هو مشترك أو متقارب في هذه الأصوات من حيث المخارج والصفات ومن ثم محاولة الاستفادة من ذلك في الوصول إلى قراءات إضافية لشعر تأبّط شرّا.

الرتبة	الصوت	نوعية المخرج	أهم الصفات
1	ل	أدنى حنكي	جانبي، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
2	م	شفوي	خيشومي، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
3	ن	أسناني	خيشومي، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
4	و	شفوي	ليّن، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
5	ت	أسناني	شديد، مهموس، منفتح، مستفل.
6	ء	أقصى حلقي	شديد، مهموس، منفتح، مستفل.
7	ر	أدنى حنكي	مكرّر، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
8	ب	شفوي	شديد، مجهور، منفتح، مستفل.
9	ي	أدنى حنكي	ليّن، بين الشدة والرخاوة، مجهور، منفتح، مستفل.
10	هـ	أقصى حلقي	رخو، مهموس، منفتح، مستفل.
11	ع	أدنى حلقي	رخو، مجهور، منفتح، مستفل.
12	ف	شفوي أسناني	رخو، مهموس، منفتح، مستفل.
13	ق	لهوي	شديد، مجهور، منفتح، مستفل.
14	د	أسناني	شديد، مجهور، منفتح، مستفل.
15	ك	أقصى حنكي	شديد، مهموس، منفتح، مستفل.

16	ح	أدنى حلقي	رخو، مهموس، منفتح، مستفل.
17	س	أسناني	رخو، صفيري، مهموس، منفتح، مستفل.

« جدول يوضح مخارج الأصوات الطاغية وأهم صفاتها »[*]

من خلال هذا الجدول ألاحظ أن صفة الاستفال قد شملت كل الأصوات ما عدا صوت القاف المستعلي الوحيد؛ وذلك أن الاستفال يتم بعدم ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى؛ أي انخفاضه عند النطق بالصوت[1]، فكأنه بذلك اختار الأصوات التي لا يكلف نطقها عناء كبيرا، وهذا من صميم فخره؛ ذلك أنه يروي غاراته ويصف لنا أعداءه وكيفية تغلبه عليهم، ويتحدث عن مغامراته دون أن يجهد نفسه ويرهقها بأصوات مستعلية تكلفه رفع أقصى اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق فكأنه يرى أنه أسما من أن يهدر طاقته في عرضه لقصصه ومغامراته فهو متعوّد على مثل هذا الوضع، لذلك رغم افتخاره الذي ألفناه في شعره فهو لا يرى بدّا من بذل جهد كبير في الحديث عنه.

كما أنه من الملاحظ أن أصوات الذلاقة جميعها موجودة في هذا الجدول؛ ذلك أن الإصمات لا يلائم حال الشاعر، بل لا يلائم شخصيته الثائرة، الشغوفة بالسرعة في كل شيء، والإصمات يقصد به ثقل الصوت حين النطق به[2]، وهو يرفض الثقل أنّى وُجد ويدمن الخفة والطلاقة، فهو الذي يسخر من بطء عدو الخيل، ولا يقسم بها كما كان يفعل العربي في الجاهلية؛ لأنه يسبقها، ويهيل التراب أثناء عدوه على طليعة راكبيها[3]، وقد وجد هاته الخفة والسرعة في طريقة نطق أصوات الذلاقة، فكان بذلك من الطبيعي جدّا أن يحتوي جدول الأصوات السائدة كل أصوات الذلاقة بدون استثناء.

ومن الملاحظ كذلك خلوّ الجدول من الأصوات المطبقة ؛ فكل الأصوات السائدة هي

---

[*]) لقد اعتمدت على تصنيف المحدثين في المخارج، وكذلك في الصفات، فهناك أصوات في جهرها وهمسها بين القدماء والمحدثين كالطاء والقاف والهمزة، وحرصا على دقة الدراسة وقع اختياري على تصنيف المحدثين.

[1]) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ص: 50.

[2]) أحمد فروخي، التجويد الواضح، ص: 17

[3]) ثناء أنس الوجود، دراسات تحليلية في الشعر القديم، (دط، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م.). ص: 144.

منفتحة، فرغم أن الإطباق صفة قوة إلا أنه لا يلائم حال تأبّط شرّا؛ إذ إنه يجافي لسانه عن الحنك الأعلى كثيرا[*]، وذلك دلالة عن الانكسار الداخلي الذي يعاني منه، فغياب صفة الإطباق القوية عند أصواته السائدة تفضح لنا إحساسه بالهزيمة مع المجتمع، فرغم كونه بطلا مغوارا في الفيافي والقفار، ومقاتلا يعزّ نظيره في الحروب والغزوات، إلا أنه في النهاية إنسان، والإنسان اجتماعي بطبعه، لذلك فإنه رغم افتخاره بانعزاله وتشرّده في الصحاري ومصاحبته وحوشها، فإن طغيان صفة الانفتاح الضعيفة على كل أصواته السائدة في ديوانه تكشف لنا إنسانيته التي طالما كابر في إخفائها.

ومن خلال الجدول أيضا نجد أن الأصوات الخمسة التي نسبها متصدرة تخرج من مقدم الفم مما يسمح بتحريك طرف اللسان والشفتين بحرّية أكثر من باقي الأصوات والمبالغة في ليّ المرء للسانه في صوت اللام مثلا أو القبض على الشفة في الميم أو ضمّها في الواو توحي بثقة كبيرة في النفس لديه إن لم نقل غرورا، فهو حينما يكثر من الأصوات التي يتحكم في مخرجها الشفة والأسنان وأدنى الحنك فقد أثبت ثقته بنفسه التي طالما جسدتها شجاعته النادرة.

كما أن سيادة صفة الجهر على الأصوات الأربعة الأولى السائدة تعزز هاته الثقة بالنفس فالشجاعة والقوة تلائمهما صفة الجهر لا الهمس، كما تلائمهما أيضا الشدة التي سادت أصوات الجدول الأولى، فالملاحظ أنه حتى لو وجدت أصوات رخوة فقد تذيّلت الجدول ولم تتصدره، وأما كون الأصوات الأربعة الأولى جاءت بين الشدة والرخاوة؛ أي مترددة بين منع الهواء كما يحدث في الأصوات الشديدة، والسماح له بالمرور كما يحدث في الرخوة[1] فإن ذلك يحيلنا على تردد كامن في نفسية الشاعر، فرغم إكثاره من الأصوات التي تحمل معاني القوة في طيّاتها فإن طغيان الأصوات المترددة بين الشدة والرخاوة على ديوانه تكشف لنا تردده بين الشجاعة والخوف، تلك الشجاعة الخارقة التي تلهبها رغبته الجامحة في الانتقام من هذا المجتمع الذي صنع منه الصعلوك المتشرد

---

[*]) وهاته الوضعية للسان تخصّ الانفتاح.

[1]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 24.

الضائع جرّاء نظرة الاحتقار والدّونية التي كان يرمقه بها دون ذنب جناه، فهو وإن أصبح من شُذّاذ الآفاق فذلك بسبب أعرافهم المجحفة؛ إذ إنهم احتقروه عن فقره الذي أنتجه جشع ساداتهم، وعن سواده أيضا الذي تسببوا فيه في لحظة متعة عابرة.

أما خوفه فإن سببه هو مراودة فكرة الهلاك له قبل بلوغ هدفه الذي يصارع ويكابد من أجله، فهو يخشى أن يلقى حتفه قبل إشباع شهوته الانتقامية الثائرة، فهو القائل:

أَضُنّي مَيّتٌ كَمَدًا ولمّا أُطالِعُ طَلْعَةَ أَهْلِ الحِرَابِ[1]

لذلك لا غرابة في هذا التردد الذي ينتابه من حين لآخر.

والملاحظ أيضا سيادة الصوتين الخيشوميين وتصدّرهما القائمة بعد " اللام "؛ وذلك أمر طبيعي جدّا، فالميم والنون نسبة وضوحهما الصوتي عالية؛ لأن الهواء معهما ـ رغم أنه يجد اعتراضا في تجويف الفم ـ ينفذ من التجويف الأنفي الذي يعمل عمل المدوّى فيكتسبان بذلك خاصية الوضوح السمعي[2]، وتأبّط شرّا كان جل كلامه في ديوانه متمحورا على الفخر؛ فهو إما يفتخر صراحة، وإما يسرد لنا موقعة قد غنم فيها الكثير وإما يصف سرعة عدوه وتغلبه على أعدائه الممتطين الجياد وهكذا ...

وكل ذلك في النهاية هو اعتزاز شديد بالنفس وتغنّي بالبطولات ومن المسلّم به أن يكثر من الأصوات التي تساعده في التمتّع بهذا الشعور، وفي إيصال صوت افتخاره أقصى الآفاق وقد تولّى هذا ن الصوتان الخيشوميان هاته المهمة بكل جدارة، وفي هذا البيت تأكيد لكلامي:

أَلاَ مَنْ مُبْلِغٌ فِتْيَانَ فَهْمٍ بِما لاقَيْتُ عِنْدَ رَحَى بِطَانٍ[3]

فهو حينما أراد أن يتباهى بتغلّبه عن الغول استعمل في بيت واحد ثماني أصوات خيشومية.

وكذلك أجده يوظف هاته الأصوات سبع مرات في البيت الذي يبرز فيه شمائله وعلوّ أخلاقه التي لا يدركها الكثير، فيقول:

---

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 70.
[2]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 27.
[3]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 222.

لَتَقْرعَنّ عليَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ إِذَا تذكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلاَقِي[1]

بل يلجأ فيه مرّتين إلى تشديد صوت النون كتأكيد منه على علوّ شأنه.

الرتبة	الصوت	نوعية المخرج	أهم الصفات
1	ظ	بين أسناني	رخو، مجهور، مطبق، مستعل.
2	ض	أسناني لثوي	شديد، مجهور، مطبق، مستعل.
3	غ	لهوي	رخو، مجهور، منفتح، مستعل.
4	ث	بين أسناني	رخو، مهموس، منفتح، مستفل.
5	ز	أسناني	رخو، صفيري، مجهور، منفتح، مستفل.
6	ط	أسناني	شديد، مهموس، مطبق، مستعل.
7	خ	لهوي	رخو، مهموس، منفتح، مستعل.
8	ذ	بين أسناني	رخو، مجهور، منفتح، مستفل.
9	ص	أسناني	رخو، صفيري، مهموس، مطبق، مستعل.
10	ش	أدنى حنكي	رخو، مهموس، منفتح، مستفل.
11	ج	أدنى حنكي	رخو، مجهور، منفتح، مستفل.

« جدول يوضح مخارج الأصوات المنخفضة وأهم صفاتها »

ـ أول ما يلاحظ في هذا الجدول هو احتوائه الأصوات المطبقة الأربعة؛ بل إن " الظاء والضاد " تصدّرا قائمة الأصوات الضئيلة في شعر تأبّط شرّا، ورغم كون الإطباق صفة قوة إلا أن إقلال الشاعر من أصواته يوحي بضعف دفين داخله بسبب المرارة والحسرة التي تعصر أحشاءه ونفس السبب جعله لا يوظف أصوات الاستعلاء كثيرا في شعره؛ إذ إننا نجد صفة الاستعلاء قد شملت الكثير من الأصوات الضئيلة.

أما طغيان صفة الرخاوة على الجدول ؛ فذلك تعزيز لقوته وصرامته التي طالما تغنّى

[1]) **المصدر السابق، ص: 144.**

بها إذ إنه لم يُكثر من الأصوات الرخوة لأن الشدة هي المناسبة للمواضيع التي تناولها في شعره.

كذلك من الملاحظ عدم إكثاره من الأصوات الأسنانية الرخوة(ث، ذ، ظ)[1]؛ ذلك أن إكثاره من الأصوات الأسنانية الشديدة (ت، د، ن) لم يترك حاجة كبيرة لهاته الأصوات لأنها أنسب إليه.

كما أن قلة أصوات الصفير لديه تؤكّد شدّة بأسه؛ إذ إن كثرة الصفير ـ كما نعلم ـ تُحدث إزعاجا، لكنه لم يكثر منه؛ لأنه لا يعترف بالإزعاج المعنوي فإزعاجه من طراز ثقيل لا يقلّ عن قطع الرّقاب والتفنّن في الخراب.

II ـ الصوائت:

الرتبة	الحركات الطويلة	عددها	نسبتها بالنسبة للصوائت(2329 صائت)	نسبتها بالنسبة لكل الأصوات(12685صوت)
1	ألف المدّ(*)	1882	%80,80	%14,80
2	ياء المدّ	335	%14,38	%02,64
3	واو المدّ	112	%04,80	%0,88

« جدول يبيّن نسب استعمال الحركات الطويلة عند تأبّط شرّا »

ما يلاحظ في الحركات الطويلة هو طغيان ألف المدّ بنسبة80,80% بالنسبة لعدد الصوائت لكنها لا تتعدى 14,83% بالنسبة لعدد الأصوات جميعا؛ ذلك أن نسبة الصوامت في شعر تأبّط شرّا هي 81,63 % لهذا أجد نسبة الحركة تقلّ كثيرا بالنسبة لكل الأصوات؛ أي أن الشاعر بصفة عامة لم يستعمل المدّ بشكل كبير فقد بلغت نسبة استعماله للحركات الطويلة 18,36 % من مجموع شعره، وقد يرجع السبب في عدم إكثار الشاعر

[1]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص:110.

***) الألف المقصورة محسوبة مع ألف المدّ؛ لأنها تملك نفس خصائص الصوت تقريبا.**

من هاته الحركات ـ بشكل عام ـ التي تعتبر أساس قوة السماع في اللغة العربية[1]؛ إلى اعتماده على قوة جسده لا على قوة صوته، فقوة الإسماع هاته تناسب الصياح والصراخ أو الاستغاثة والعويل وهو لا يلجأ لا لهذا ولا إلى ذاك؛ لأنه قد يئس من إمكانية سماع قومه إليه لهذا أجده قد أجبرهم على سماع صليل سيفه المصوّب إلى نحورهم، حين رفضوا سماع صوته، وكذلك لأن " الصوت الصامت يتطلّب مجهودا عضليا في النطق على نظيره الصائت "[2]، وشاعرنا ـ كما لوحظ ـ تستهويه الصعوبة حتى في عملية النطق.

أما كون ألف المدّ هي الطاغية في هاته الحركات؛ فذلك أن الألف هي من أصوات اللين المتّسعة[3]، كما تتميّز عن باقي الصوائت بالوضوح السمعي، وبحدّ أقصى من الاستمرار والاستماع[4]، واتّساع مخرج الهواء ووضوح الصوت وكذلك استمراره، كل هذا ملائم جدّا لحالة الفخر والتغنّي بالذّات التي طغت على ديوانه؛ لهذا فإنه لا عجب إذن أن يطغى هذا الصائت على استعماله للصوائت.

ثم تأتي ياء المدّ بعد الألف بنسبة 14,38% وهي نسبة متدنية مقارنة بالألف؛ ذلك أن " الياء صائت أمامي ضيّق "[5]، وصفة الضّيق في هذا الصائت لا تتماشى مع حالته؛ فهو قد وجد ضالّته في الألف الذي من خلاله لعلع صوته في الأرجاء، فاستغنى ـ إلى حدّ ما ـ عن الياء.

وقد كان " الواو " هو الصائت الذي حظي بأقل نسبة لديه 04,80%؛ ومردّ ذلك أن " الواو هو ضمّة طويلة، والضمّة صائت مغلق خلف مضموم "[6]، حيث يتجمّع اللسان إلى الخلف ، وتضمّ الشفتان [7] ، والشاعر ـ كما رأيت ـ لا يعرف التراجع أو

---

[1]) عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص: 193.
[2]) حسام البهنساوي، التراث اللغوي العربي وعلم اللغة الحديث، (ط1، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، 2004م.). ص: 91.
[3]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 27.
[4]) ماريو باي، أسس علم اللغة، ص: 78.
[5]) حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص: 65.
[6]) عبد الفتاح ابراهيم، مدخل في الصوتيات، (دط، تونس، دار الجنوب، دت.). ص: 119.
[7]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 57.

التخلف إلى الوراء أبدا.

الرتبة	الحركات القصيرة	عددها	نسبتها المئوية
1	الفتحة	4223	%57,49
2	الكسرة	1909	%25,99
3	الضمّة	1213	%16,51

« جدول يبيّن نسب استعمال الحركات القصيرة عند تأبّط شرّا »

الملاحظ في هذا الجدول أن الفتحة تصدرته كما تصدرت الألف جدول الصوائت الطويلة وذلك بالطبع لمناسبتهما لبعضهما؛ بل ملازمتهما؛ لهذا فإن الذي جعل الشاعر يكثر من الألف في صوائته الطويلة هو ذاته جعله يكثر من الفتحة مع فارق بسيط تمثل في " طول النفس " في الألف الطويلة، وهذا هو بالضبط ما يفسّر تفوّق نسبة الألف الطويلة 80,80% عن نسبة الفتحة القصيرة 57,49%، إضافة إلى كل ذلك أن الفتحة هي أخف الحركات[1]؛ لهذا فإنها كانت أقرب إليه من عيرها.

وقد كان في المرتبة الثانية لديه الكسرة التي بلغت 25,99% وبما أن الكسرة " هي النظير القصير للياء "[2] لم يكن غريبا أن تأتي رتبة الكسرة في هذا الجدول هي نفسها رتبة الياء في جدول الصوائت الطويلة.

كما أجد الشاعر رغم سيادة حركة الفتحة الموصوفة " بالانفتاح والانفراج "[3] على شعره قد وظّف نوعا ما الكسرة التي تشترك مع الفتحة في صفة الانفراج[4]؛ ولا غرابة في ذلك فهو الذي يمقت الضيق وينشد الانفراج سواء على المستوى الاجتماعي؛ إذ لم يتحمل تضييق قومه عليه مما دفعه إلى مغادرتهم دون رجعة إلى الصحراء الواسعة وكذلك على المستوى النفسي فهو الذي طالما اجتهد في التحرر من نظرة الدونية التي كان

[1]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص: 47.
[2]) عبد الحميد أبو سكين، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، ص: 74.
[3]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص: 127.
[4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يراها في عيونهم ويلمسها في معاملاتهم، وقد نجح في ذلك بتمرّده عليهم في كل شيء ومن هنا بدأ انفراجه الذي كان وبالا على قومه.

أما الضمّة فقد كانت نسبتها 16,51% وهي أقل نسبة في الحركات القصيرة؛ ذلك أن " الضمّة صائت قصير خلفي "[1] والشاعر ـ كما هو الحال في واو المدّ ـ يأبى التخلف إلى الوراء وينبذ كل ما يذكره بذلك الماضي الذي تجرّع ويلاته.

كما أن الضمّة هي أثقل الحركات على الإطلاق[2]، وتأبّط شرّا الذي يعارض الريح في جريه بالتأكيد سوف لن تكون حاجته لهذه الحركة كبيرة؛ وذلك لعدم التوافق بينهما.

وهكذا ساهمت الصوائت قصيرها وطويلها، وكذلك الصوامت بشتى أنواعها في بناء صرح اللغة الشعرية المميزه لهذا الشاعر والتي حاولت في هاته الصفحات كشف بعض مواطنها.

ثانيا: <u>موسيقى شعر تأبّط شرّا</u>:

يصف الكثير من الدارسين أن لغتنا العربية لغة موسيقية، قد انحدرت إلينا مكتسبة هذه الصفة منذ أقدم عهودها[3]، ولأن " أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ وأتقن البلاغة ما كان أفصح، وأحسن الفصاحة ما كان موزونا مقفى "[4] رأى هؤلاء أن " أسما درجات هذه الموسيقى تلحظ في أوزان الشعر وقوافيه "[5].

1 ـ الوزن: هو المكوّن الأساس الذي تخضع له القصيدة، وهو الذي يميزها عن باقي النصوص الأدبية[6]، وهو " أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية "[7]، فهو ذلك النسق من الحركات والسّكنات الذي يلتزمه الشاعر ، وقد اتبع الشعراء أنساق مختلفة يطلق

---

[1]) عبد الحميد أبو سكين، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، ص: 75.
[2]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص: 47.
[3]) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، (ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، 1963م.). ص: 195.
[4]) عليوش عبود، رسائل اخوان الصفا، وخلان الوفاء، (دط، موفم للنشر، الأنيس سلسلة العلوم الإنسانية، 1992م.). ص: 290، 291.
[5]) إبراهيم أنيس،دلالة الألفاظ، ص: 197.
[6]) مصطفى حركات، أوزان الشعراء، (دط، الأبيار، دار الآفاق، دت،). ص: 03.
[7]) ابن رشيق، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ص: 134.

على كل منها بحر[1]، ولأن الكثير من شعر تأبّط شرّا مقطوعات وأبيات يتيمة رأيت أن أحصي تكرار البحر الذي يستعمله في كل بيت وليس في كل موضوع أو قصيدة، وذلك حرصا مني على دقة الدراسة:

الرتبة	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	200	%62,5
2	البسيط	45	%14,06
3	الوافر	41	%12,81
4	المتقارب	16	%05
5	الكامل	11	%3,43
6	الرجز	07	%2,18

« جدول يبيّن نسب البحور التي استعملها تأبّط شرّا »

الملاحظ في هذا الجدول هو سيادة البحر الطويل الذي تفعيلاته:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد سمي هذا البحر طويلا لأنه أكثر البحور حروفا[2]؛ لهذا فإنه ليس غريبا أن يطغى على شعر تأبّط شرّا، وهو من العرب الأقحاح الذين يتميزون بقدرة لغوية لا توجد عند غيرهم لهذا فإن نسجه الأشعار على هذا البحر سببه التناغم والتلاؤم بين كثرة حروف هذا البحر والثراء اللغوي الكبير للشاعر؛ فتمكنه من زمام هاته اللغة انعكس في طول نفسه الشعري الذي كان هذا البحر خير مطية له.

واللافت للنظر أن هذا البحر هو أكثر بحور الشعر استعمالا، ويكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوبا على ميزان الطويل [3] ، والشاعر لطالما عرفناه متمرّدا خارجا على عرف

[1])حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص: 29.
[2]) أبو العرفان محمد بن علي الصبان، شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، تح: فتوح خليل (ط1، اسكندرية، دار الوفاء، 2000م.). ص: 144.
[3]) مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص: 41.

الجماعة، لكنه في قضية البحر هنا أجده قد حذا حذو العرب؛ ذلك أن الجاهلي بصفة عامة يمتاز بطول النفس والتحمّل الذي اكتسبه من البيئة الصعبة التي تحتويه فالحرارة وعدم الاستقرار والجفاف مثلا كلها لا يمكن أن يتأقلم معها إلا من يتمتع بطاقة تحمّل عالية وطول نفس كبير، وشاعرنا ابن المفازات والقفار الموحشة هو أولى بهاته الصفات من غيره فسيطرة البحر الطويل على شعره ما هو إلا نتيجة حتمية لتأثير هاته البيئة عليه وكذلك نجد حالته الشعورية ـ دائم الافتخار ـ وشخصيته القوية الرافضة لأي نوع من الولاء لقومه يلائمها هذا البحر، فهو من أحفل البحور بالجلال والرصانة والعمق[1].

فكثرة استعمال البحر الطويل لديه ـ إذن ـ لا يُعدّ ولاءً فنّيا كونه البحر الركوب[*] وإنما سببه التناغم والتواؤم الحاصل بين مميزات هذا البحر وشخصية الشاعر وظروفه فهو " البحر الذي يصلح للفخر والجدّ "[2]، وتأبّط شرّا ـ كما أسلفت ـ يدور كل شعره حول محور الفخر، كما أن الهزل لا يجد إلى قلبه ولسانه سبيلا، فهو الشريد المخلوع الذي وطّن حياته كلها للثأر والانتقام الذي يتطلب جديّة مطلقة.

كما أن تفعيلتي البحر أصلية وليست فرعية[3]، وتأبّط شرّا عربي أصيل متمكّن من الأصل، فما يعزوه إلى الفرع؟.

وفي المرتبة الثانية أجد البحر البسيط " الذي هو من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجديّة، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقّة إيقاعه "[4]، ولكن لأنه لا يتّسع لاستيعاب المعاني مثل الطويل ولا يلين لينه للتصرّف بالتراكيب[5]، أجد استعماله أقل بكثير من الطويل، ففي حين بلغت نسبة استعماله 14,06% كانت نسبة الطويل62,50%.

---

[1]) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 269.

[*]) سمّي ركوبا لكثرة ما يركبه الشعراء، (ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية (د ط، قسنطينة، الجزائر، دار الهداية، د ت.). ص: 54.)

[2]) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، (د ط، القاهرة، دار قباء، د ت.). ص: 29.

[3]) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 25.

[4]) المرجع نفسه، ص: 64.

[5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد كانت نسبة استعمال الوافر أيضا قريبة من استعمال البسيط بنسبة12,81%؛ أي لم يستعمله الشاعر بكثرة ، ذلك أن الوافر من أكثر البحور مرونة يشتدّ ويرقّ[1] ، وشاعرنا يعترف بالشدة والغلظة فقط ولا مجال للرّقة لديه.

أما المتقارب والكامل والرجز فقد كانت نسبة استعمالهم ضئيلة جدّا؛ ذلك أن الشاعر وجد ضالته في البحر الطويل فلم يعد بحاجة إلى باقي البحور، واللافت في هذه البحور أنه استعمل مجزوء الكامل فقط في أبيات ثلاثة قالها وهو يموت؛ ذلك أن الكامل يصلح لكل غرض من أغراض الشعر، وهو إلى الشدّة أقرب منه إلى الرّقة[2]، وشاعرنا شديد حتى في موته فهو يتوعد الطيور التي ستأكل من لحمه بموت محتّم؛ لأن لحمه مسموم أما كونه جاء مجزوءً؛ فذاك يناسب حالته، فهو في غمرات الموت؛ وبديهي أن لا يتسع نفسه لكل تفعيلات الكامل، فكان بذلك مجزوءً.

وكذلك استعماله الرجز المعروف باضطرابه الكثير[3] مرّة واحدة في ديوانه وذلك حينما التقى الجارية التي كان يحبها فأصابه اضطراب كبير انعكس في هذا البحر.

2 ـ القافية: " هي عند الخليل من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وهي عند أبي الحسن (الأخفش الأوسط) آخر كلمة في البيت أجمع "[4].

وعن قوافي تأبّط شرّا أجدها لا تخرج عن قافية المتدارك (/0//0) وقافية المتواتر (/0/0)؛ أي بين التي يقع فيها متحركان بين ساكنين (متدارك) والتي يقع فيها متحرك واحد بين ساكنين (متواتر)[5]، فأجده استعمل قافية المتدارك في مائتين وعشر (210) من أبيات ديوانه؛ أي بنسبة 68,75%، وقافية المتواتر في مائة وعشر (110) بيت من أبياته أي بنسبة 34,37%؛ أي استخدم قافية المتدارك بمعدل ضعف قافية المتواتر؛ ذلك أن قافية المتدارك تنسجم مع شخصية الشاعر، فهو يتميز بالسرعة والخفة وكذلك بطول

---

[1]) صفاء خلّوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص: 48 عن ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 72.
[2]) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية ، ص: 76.
[3]) المرجع نفسه، ص: 87.
[4]) ابن جني، مختصر القوافي، تح: حسن شاذلي فرهود، (ط1، القاهرة، دار التراث، 1975م.). ص: 19.
[5])المصدر نفسه، ص: 20.

النفس وشدّة الصبر، وهذا يتجلّى أكثر في هاته القافية، إذ في قافية المتواتر لا أكاد ألمح إلا الخفة والسرعة.

ومن هنا أجد شخصيته قد تجسدت في اختياره لقوافيه، وما يؤكد هذا الكلام أيضا هو خلو شعره تماما من قافية المتكاوس أو المتراكب[*]، الثقيلتان جدّا، فمن غير المعقول أن شخصا يتسابق مع ظلال الطير يقول شعرا ينتهي بأربعة حركات أو ثلاثة متتالية بين ساكني القافية.

فهذا حازم القرطاجني يخبرنا أن " القوافي حوافر الشعر، عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه "[1]، فكيف لتأبّط شرّا أن يجعل حوافر شعره متكاوسة أو متراكبة وهو الذي يحث بتراب قدميه وجوه الفرسان فوق جيادهم عند مطاردته؟.

ولأن " القوافي يجب أن تتفق والغرض الذي ينظم فيه الشاعر، فقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح في موضع آخر"[2] فإن قافيتي المتراكب والمتكاوس الثقيلتين لا تتفقان وغرض الفخر الذي اتخذه الشاعر محورًا لأشعاره.

كما أنني ألاحظ أن الشاعر كانت كل قوافيه مطلقة وهي " التي يكون فيها الرويّ متحركا "[3] ما عدا الأبيات الثلاثة التي قالها وهو يموت قافيتها مقيّدة؛ وذلك أنه يمقت القيد وينفر منه ويتحرى الحريّة في كل شيء.

أما عن توظيفه للقافية المقيّدة عند موته فقط فذلك يعكس أنه لم يستسلم للقيد في حياته لكنه أُرغم عليه حين موته، فاضطر بذلك إلى تقييد صوته حين قيّدت روحه؛ " فالقافية يمكن أن تكون نغما موسقيا عند الشاعر المجيد حيث بإمكانه التعبير عما بداخله فساوق لفظه معناه "[4].

---

[*]) المتكاوس: أربعة متحركات متواليات بين ساكني القافية، والمتراكب: ثلاثة متحركات (ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 137.).

[1]) حازم القرطاجني، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، ص: 271.

[2]) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، (د ط، مصر، مكتبة الخانجي، 1977م.). ص: 94.

[3]) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 138.

[4]) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص: 95.

أما عن عيوب القافية " المتمثلة في الإكفاء أو الإقواء أو الإيطاء "[1]، فإنني أجد الشاعر لم يضطر لكثير منها، فالإكفاء مثلا كان غائبا عن شعره، فقد حافظ على ثبات آخر أصوات قوافيه ولم يستبدلها بأصوات قريبة في المخرج، أما الإقواء فأجده ورد مرّة واحدة في شعره وذلك في مقطوعته التي قالها لمّا بلغه مقتل أخيه:

حَياتِي أو أَزورَ بَنِي عُتَيْرٍ وكاهِلُها بِجَمْعٍ ذي ضَبَابِ

إذا وَقَعَتْ بِكعْب أو قُرَيم وَسَيّارٍ فقدْ ساغ الشرابُ[2]

ويبقى اختلاف الروايات في شعره، إذ إن هذا البيت لا يحتوي إقواءً، ففيما خرّجه ابن جني من شعر تأبّط شرّا، فهو يرويها " فقدْ ساغ شرابِي "[3]، وحتى ولوكان هذا العيب واردا فإن مجيء الرِّدف في القافية يخفف من وطأة هذا الإقواء.

أما الإيطاء فقد تردد ثلاث أو أربع مرّات تقريبا في شعره ومنه أجد تكراره للقافية " باق " في البيتين الآتيين، في حين يفصلها إلا ثلاثة أبيات:

لا شيءَ في رَيْدِها إلا نعامتُها منها هَزيمٌ، ومنها قائمٌ باقِ[4]

عاذِلَتي...إنّ بعض اللّومِ مَعْنَفةٌ وهل متاعٌ وإنْ أبقيتُهُ باقِ[5]

وكذلك أجده كرر نفس القافية في البيتين المتتاليين:

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبّرْهم عني ثابت لاق

سدّدْ خلالك من مالٍ تُجمّعه حتى تلاقي الذي كل امرئٍ لاق[6]

واللافت أن هذا العيب موجود في قصيدته التي عُدّت من عيون الشعر العربي ومن هنا يمكنني القول: إن اتخاذ تأبّط شرّا لهذا العيب لا ينقص شيئا من تمكنه اللغوي فهو انحراف أسلوبي وتمرّد فني واضح.

فكأنه في البيتين الأولين يريد أن يؤكد على أن البقاء المستمر غير ممكن أبدا ، إذْ إن

---

[1]) ابن جني، مختصر القوافي، تح: حسن شاذلي فرهود، ص: 30.
[2]) تأبّط شرّا،ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 69، 70.
[3]) المصدر نفسه، ص: 70.
[4]) المصدر نفسه، ص: 139.
[5]) المصدر نفسه، ص: 141.
[6]) المصدر نفسه، ص: 142، 143.

المكان الذي يترقب منه فرائسه ـ وحياته كلّها متوقفه على ما سيقتنصه من خلالها ـ حين صعد إليه وجد جزء منه مهدّم وجزء باق، فقبْل الأبيات السبع أعاد القافية نفسها بعد استفهام عن إمكانية بقاء المتاع إذا احتفظ به ولم يتعرض للآفات، فكأني به يقول:" لا هروب من صروف الدهر"، وفي ذلك تأكيد غير مباشر لتمرّده، فكأنه بعدم ائتمانه جانب الدهر على الصعيد المعيشي يشير بهذا الإيطاء إلى عدم ائتمان جانبه هو على الصعيد الفني إضافة إلى باقي الأصعدة. وشرر تمرّده الفني في البيتين الآخرين أوضح وأبين، فقد نفس القافية في بيتين متتاليين.

أما عن السِّناد(*) فإنني عثرت في ديوانه على نوعيه، فوجدت سناد الحذو مثلا في (سنبُل ـ ترجّل)، (مُبهِل ـ خوْتَل)، (المعيَّل ـ يُرمِل)، (مُخضِل ـ التموّل)، (الجدوَل ـ أنكُل) ... إلخ.

وسناد الرّدف في (العكوم ـ يهيم)، (زعيم ـ نؤوم)، (غشوم ـ رميم)، (الحميم ـ رخوم)، وسناد الحذو كانت نسبته أكثر من سناد الرّدف؛ فسناد الحذو لا يكاد يتفطن له السامع؛ لأن الحركة فيه قصيرة (فتحة، ضمّة، كسرة)، أما سناد الرّدف فالحركة فيه طويلة واضحة، فكأن منطق السرعة عنده يسيطر حتى على العيوب لديه.

3 ـ الروّي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، وجميع حروف المعجم تكون رويّا إلا الألف، والواو، والزوائد على آخر الكلمة للإطلاق(1).

وقد استعمل تأبّط شرّا في ديوانه أربعة عشر رويّا سيتم التفصّيل فيها في الجدول الآتي:

الرتبة	الروي	عدد الأبيات	نسبة التكرار	الروي المفتوح	الروي المكسور	الروي المضموم	الروي المسكون
1	ل	98	%30,62	%29,59	%53,06	%14,25	%03,06

***) السّناد: اختلاف ما يراعى قبل الرويّ من الحروف والحركات (ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية ص: 139.).**

[1]) ابن جني، مختصر القوافي، ص: 21، وابن منظور، لسان العرب، ج14، ص: 349، (روي)

2	ر	61	%19,06	%22,95	%00	%77,04	%00
3	ق	42	%13,12	%00	%85,71	%14,28	%00
4	ن	34	%10,62	%50	%47,05	%02,94	%00
5	ع	23	%07,18	%56,52	%00	%43,47	%00
6	ب	19	%05,93	%00	%100	%00	%00
	م	19	%05,93	%00	%31,57	%68,42	%00
7	ك	10	%03,12	%00	%100	%00	%00
8	د	05	%01,56	%80	%00	%20	%00
9	و	04	%01,25	%00	%100	%00	%00
10	ح	02	%00,62	%00	%100	%00	%00
11	ت	01	%0,31	%00	%00	%100	%00
	س	01	%0,31	%00	%100	%00	%00
	ف	01	%0,31	%00	%100	%00	%00

« جدول يبيّن أنواع الرويّ عند الشاعر ونسبة تكراره وحركاته »

الملاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر استعمل حروف الذلاقة[*] الستة في رويّه،وذلك انعكاسا لطاقة لسانه وخفّته التي يلائمها مثل هذا الرويّ، فشاعرنا بدوي عربي أصيل، وكثرة حرف الذلاقة لديه تعزيز لهاته الأصالة[1].

فلو جُمعت نسبة جميع حروف الذلاقة في الجدول فإنني أحصل على نسبة 72,47% أي سيطرة الرويّ الذلقي على شعر تأبّط شرّا، ولأن الرويّ هو بنية صوتية يتحتم على دارس النص الشعري ربطها بالدلالة [2] ، فإن إكثار الشاعر من هذا النوع في الرويّ

[*]) حروف الذلاقة " ل، ن، ر، م، ب، ف "، (ينظر بداية هذا الفصل، ص: 52).
[1]) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ص: 58.
[2]) عادل محلو، دلالة الصوت في شعر الصعاليك، ص: 36.

يدلّ على براعته في تسخير شعره لترجمة شخصيته، فهو الرجل العربي الأصيل، وهو السريع النشيط ، وكلا الصفتين تجسدهما حروف الذلاقة ، وهي في الرويّ أشد تعبيرا ودلالة " فالرويّ يمثل حجر الركن وروح القافية في القصيدة العربية الخليلية، " إذ أساس القافية الرويّ "[1]، والقافية هي التي قال فيها القرطاجني: " القوافي حوافر الشعر عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه، فإن صحت، استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته "[2]؛ أي بصلاح هاته القافية ـ التي يمثل فيها الرويّ حجر الركن ـ يصلح سائر الشعر والعكس بالعكس أيضا.

أما عن اختياره للام كأكثر رويّ استعمالا فالسبب هو نفسه الذي جعله يختاره أكثر الصوامت في شعره، أي تناغم صفات ومخرج هذا الصامت مع حالة الشاعر الاجتماعية والشعورية، واللافت في هذا الصوت أنّ الرويّ الساكن الوحيد الذي وظّفه الشاعر كان رويّ " اللام "، وهي أبيات قالها وهو يموت، فكأنه بذلك يرى نفسه في هذا الصوت، ففي مسيرة حياته أكثر منه، وعند موته اختتم به أبياته أيضا.

وعن حركات هذا الرويّ أجد أن أكثر حركة فيه هي الكسرة حيث بلغت نسبة استعماله لرويّ " اللام المكسور" 53,06%؛ وذلك أن الشاعر كما انسجم مع اللام الذي وجد فيه متنفّسا لذاته انسجم مع كسرته التي تناسب انكساره الداخلي جرّاء خلع قبيلته له ونبذها إيّاه.

أما الرويّ الذي أحتلّ المرتبة الثانية في استعمال تأبّط شرّا فقد كان صوت " الراء " الذي يكسبه نطقه استمرارا[3]، فكأنّه باختياره لهذا الرويّ يُؤكد استمراره في الدرب الذي اختاره لنفسه ـ أو بالأحرى الذي اضطر لاختياره ـ وهو درب الثأر والانتقام، كما أن سرعة حركة اللسان طارقا اللثة في الراء [4] يحمل دلالة سرعة عدوه وخفّته في فصل

---

[1]) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الصوتيات، (د ط، تونس، منشورات الجامعة التونسية، 1989م.). ص: 38.

[2]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 271.

[3]) تمام حسان، منهاج البحث في اللغة، ص: 132.

[4]) كمال بشر، علم الأصوات، ص: 129.

كمـا أن هذا الصوت " هو أشبه مـا يكون بالمفـاصل من الجسد " [1] ، وهذا يحمل دلالة رقاب أعدائه عن أجسادهم.

المرونة وكثرة الحركة التي يتميز بها تأبّط شرّا، وقد تكفل هذا الصوت بتجسيدها.

كمـا أن التكـرار الـذي يشـكل السـمة المميـزة للـرّاء[2]، يحيـل إلـى تكـرار عمليـة الإغـارة والغـزو عنـده وكـذلك تكـرار التنقـل بـين الصـحاري وتكـرار رفـض قومـه إذ إن " الصوت يبقى مـادة خامـا يمكن تطويعها لأغراض متنوعـة حسبما تجود بـه قريحـة الشاعر "[3].

الرتبة	الحركة والسكون	عددها	نسبتها
1	الكسرة	147	%45,93
2	الضمّة	93	%29,06
3	الفتحة	77	%24,06
4	السكون	03	%00,93

« جدول يبيّن عدد حركات الرويّ وسكناته ونسبتهما »

من خلال هذا الجدول ألاحظ احتلال الكسرة مركز الصدارة في ترتيب حركات الرويّ بنسبة 45,95%؛ وذلك وشاية منها على حزن الشاعر وانكساره الداخلي الذي طالما اجتهد في إخفائه " فالكسرة تحدث بانخفاض اللسان نحو مقدم الفم "[4]؛ فانخفاض الكسرة يوحي بانكسار جناح روحه، في حين أن اندفاع الشاعر وإصراره على عدم الانصياع وتصميمه على إثبات وجوده يتجسد في حركات اللسان إلى الأمام في الكسرة؛ أي في أماميتها [5] . فكما أنّ الكسرة منخفضة نحو مقدم الفم ، هو الآخر منكسر لكنه غير مستسلم

[1]) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 81.
[2]) سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، (ط1، بيروت، دار الجيل، 1991م.).ج4، ص: 453.
[3]) محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص: 30.
[4]) خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ اللسانيات، ص: 60.
[5]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 58.

ولا خاضع فهو ماض في تحقيق الهدف الذي يعيش من أجله وهو الثأر والانتقام ردّا لاعتباره.

أما الرتبة الثانية فكانت للضمّة الثقيلة[1]، وفي ذلك تناسب مع الثقل الجاثم على صدره جرّاء أصناف العذاب وألوان الهموم التي تجرّعها من قومه ولا زالت تلاحقه لعنتها في تلك القفار الموحشة؛ كما أنّ الضمّة بخلفيتها وانغلاقها وضم الشفتين[2] فيها تحمل ملامح التهميش التي تمزق أحشاء الشاعر، وكذلك ملامح انغلاق جميع السبل والمنافذ أمامه.

أما الفتحة " فكانت مرتبتها في هذا الجدول الثالثة في حين أنها كانت هي الطاغية على كل شعره، بسبب انفتاحها وانفراجها "[3]الذي ينشده؛ إذ إن تلهّفه على انفراج أزمته كشفته الفتحة المنفتحة المنفرجة والتي لم يكثر منها في روّيه؛ لأن الفتحة حتى تكون في الرّويّ يلزمها الإطلاق بالألف الطويلة؛ أي مدّ الصوت بشكل واضح، وهو لا يلجأ للمدّ كثيرا لأن الصوت في المدّ يستغرق وقتا طويلا، وهو مولع بالخفة والسرعة، كما أنه حريص جدّا أيضا على كتم ألمه ووجعه الذي يستدعي هذا الطول في الصوت، وهو نفس السبب الذي جعله يقلّل من نسبة الصوائت في شعره عامّة.

والمرتبة الأخيرة كانت للسكون وذلك بثلاثة أبيات قالها عند موته، فكأن الشاعر قد تعب من الحركة بشتّى أنواعها، وجاء الوقت ليهدأ ويسكن حينما جثمت الموت عليه وأنشبت فيه أظافرها؛ فكأنه سكون اضطراري لامناص منه يعكس لنا السكون الذي انتاب جسده، والذي فرضته نواميس الكون.

واللافت هنا أن الشاعر حتى في أبياته التي استسلم فيها للموت والسكون كان يتوعّد الطيور التي ستأكل لحمه بالموت المحتّم؛ لأن لحمه قد تسمّم من صروف الدّهر، وهذا تأكيد على إصراره إثبات وجوده الذي حاول قومه إلغاءه، فكأنه يريد أن يدرك كل من يعيش فوق هذه الأرض خطورته، وبالتالي قيمته ؛ فضرره لن ينتهي بسكون هذا الجسد وخروج الروح منه.

---

[1]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 47.
[2]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 57.
[3]) المرجع السابق، ص: 127.

4 ـ ظواهر صوتية لها دور في الهندسة الإيقاعية عند تأبّط شرّا:

لا يحقق الشعر موسيقيته بمحض الإيقاع الذي يحدّده البحر وأجزاؤه، بل يحقّقها أيضا بالإيقاع الخاص لكل وحدة لغوية، وكذلك بالجرس الخاص لكل صوت من الأصوات اللغوية المستعملة في البيت، فطريقة توالي هذه الأصوات، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت، كل هذا يحدث انسجاما بين الإيقاع والجرس ينتج عنه ما يعرف " بالنغم الشعري "، الذي يعني اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموّج يعلو ويهبط، ويلين ويشتدّ متلائما مع تموّج الفكرة والانفعال،[1] هكذا تجلّت عدة ظواهر ساهمت في الهندسة الإيقاعية منها:

1 ــ من الظواهر اللافتة استخدام الشاعر لألفاظ غير مألوفة ومن ذلك قوله: " يُمَاصِعُهُ "؛ أي يقاتله، و" الشرثة "؛ الحذاء الخلِق البالي، و" الظنابيب " وهي حروف عظام الساق، و " الزمّل "؛ وهي الجبان، و" نشز الشرسوف "؛ أي برزت رؤوس أضلاع الصدر، و " السديف المرعبل "؛ أي السّنام المقطّع، و" الهزروف "؛ وهو الظليم السريع و " العجاهن "؛ وهو المقيم الملازم، و" البزّ "؛ وهو السلاح، و" والطّخا "؛ وهو السحاب الرقيق، و" الحوشب "؛ وهو الكثير المجتمِع، و" الموْماة "؛ وهي المفازة، و" القطاريّ " وهي الحيّة، وقد سميت كذلك نسبة للقطار وهو سمها الذي يقطو[2]، وكذلك حين يقول: " بادي الجناحين ناشز الشرسوف " فهو يكنّي عن شدّة الضمور والهزال ... إلخ، ذلك أنه تعود على تقديم نفسه أنّه المتمرّد على الذات والغير وعلى المكان والزمان[3].

2 ـ الكلمات غير السلسلة التي تتطلب جهدا نطقيا صعبا تعكس الصعوبة والقساوة والمعاناة التي يعيشها مَن تتقاذفه الفلوات، ومن يضطر إلى ألفة هجير الحياة فيستوحش بذلك كل ما له علاقة بالمجتمع الذي لفظه إذ إنني أجده يكثر من الكلمات الصعبة وغير السلسة على شعره وكذلك رغبة جامحة في إلحاق الأذى بالغير ، ولو بألفاظ تقرع الآذان

[1]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 39، 40.
[2]) تأبّط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره،تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 104.
[3]) حسين عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص: 122.

وتجهد الناطق بها ومن هاته الكلمات أجده استعمل: (الشرسوف، يماصع، المتشلشل، خيعابة، هزروف، يعروري زفازف، هزفّ، صحصحان، خشخاش، الأبلخ ... إلخ).

3 ـ كذلك المؤكدات الصوتية التي من مظاهرها اجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحي بدلالة ما[1]، ومن هاته المؤكدات في شعره: " قعقعت " التي تؤكد شدّة الحركة المؤدية لتحطيم عظام " حاجز "، و" تولول " التي تؤكد تتابع صوت زوجته بالويل والاستغاثة في النُّواح والبكاء حين رأته مضرّجا بالدّماء. و" تزعزع " التي تؤكد كثرة الحركة وشدّتها أيضا، وكذلك " تسعسعا " التي تؤكد استمرار مزاولته للغارات منذ أن ترعرع إلى أن ولّى شبابه، و " حثحثت " التي تؤكد اضطرابه وحركته السريعة عندما كان فارا من بجيلة وكذلك "حثحثوا " التي تؤكد تحريك وإثارة ذكر النّعام، وذلك توكيد لشدة السرعة و"زحزحت " توكيد لهروبه وابتعاده عن بجيلة، و" أنهنه " توكيد على طول المسافة بينه وبين أعدائه الذين يلاحقونه مما أدى به إلى الكفّ والتأخر لتأكده من عدم الظفر به. وما هذه إلا عيّنة من هذه المؤكدات إذ إنه استعملها بشكل كبير في شعره وما هذا إلا انعكاس لذاته المفعمة بالثقة العالية.

فالشاعر عند سبكه للقصيدة يستغل كل إمكانيات اللغة، ومن هاته الإمكانيات الإيحاء الصوتي للوحدات الصوتية والمقاطع والكلمات،[2] فأجده أيضا في قوله :

فَهَبْهُ تَسَمَّى اسْمِي وسَمَّانِي اسْمَهُ فَأَيْنَ لَهُ صَبْري على مُعْظَمِ الخَطْبِ؟![3]

فهو بتكرار الكلمات التي تخصّ " الاسم " أربع مرات في شطر واحد يريد تأكيد قوّته وشجاعته التي هي سبب رهبة الناس حين يسمعون اسم " تأبّط شرّا "، فرغم أنه سخر من أبي وهب الذي سأله: بماذا تغلب الرجال؟ فقال له: باسمي، فأراد الرجل أن يبتاع اسمه حتّى يتمكن من قذف الرعب في قلب من يلقاه، أجده يخاطب زوجة الرجل ويؤكد لها أنّ قوّته وصبره وشجاعته هي السبب في تغلبه على الرجال وليس اسمه ، فحتّى وإن تقايض

[1]) محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص: 25.
[2]) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص: 24.
[3]) تأبّط شرّا،ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 64.

مع زوجها وصار اسمه " أبا وهب " سيكون أبو وهب الذي يصرع الرجال ويتغلب عليهم، فهو يؤكد أنّ العبرة بالصبر على الخطوب، لكنه يأخذ هذا الرجل الأهوج على قدر عقله؛ " فشعر الصعاليك بعيد عن التصنّع والزينة اللفظية مما يجعل الظواهر الصوتية في شعرهم شعرًا لا زينة وبهرجا "[1].

4 ـ الصوت الإنساني يختلف في النطق بين مقطع ومقطع في الدرجة بين حدّة وعمق وفي الشدّة بين وضوح وخفوت، [2]وقد يزيد الشاعر من هذه الحدّة والوضوح عن طريق تكثيفه من الحروف المضعّفة والشدّة في ألفاظه مثل: (عشيّة، شرّ، فإنّي، أصمّ، مسّ، ظلّ جدّ، زلّ، هزّ، حثّ، يسدّ، كلّ، خرّ، منّ، طلّ، سرّ.....إلخ) فأجده من مجموع ثلاث مائة وعشرين بيتا يوظّف الشدّة في مائتين وواحد وتسعين بيتا؛ أي نسبة 90,93% في حين أنّ عدد الأبيات التي لم يوظّف الشدّة فيها هي تسعة وعشرون بيتا فقط أي بنسبة 09,06% فنسبة توظيفه للشدّة لافت للنظر ومن أمثلة ذلك قوله:

بِها الرَّكْبُ أيْمَا يَمَّمَ الرَّكْبُ يَمَّمُوا وَإِنْ لَمْ تَلُحْ فَالقَوْم بالسَّيْرِ جُهَّلِ[3]

أو قوله:

أزَجّ ٌزَلُوجٌ هَزْرَفِيّ ٌزفازفٌ هِزَفّ يَبُذّ النَّاجِياتِ الصَّوافِنا[4]

فأجده في كلّ بيت وظّف الشدة خمس مرات، والتّشديد عند الخليل بن أحمد هو علامة الإدغام[5]، والشاعر يدغم انتقامه ويمزجه بأصوات قصائده ومقطوعاته التي ساعدته في هذا الانتقام، فقد كان شعره متنفّسا ومجالا خصبا لإثبات وجوده وتأكيد ذاته بدلالة افتخاره الدائم فهو بإكثاره من الحروف المضعّفة والشدة في ألفاظه يزيد ـ إذن ـ من حدّة صوته الذي شرع في لعلعته منذ إعلان تمرّده.

---

[1]) عادل محلو، دلالة الصوت في شعر الصعاليك، ص: 36.
[2]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي "منهج في دراسته وتقويمه"، ص: 43.
[3]) تأبّط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 160.
[4]) المصدر السابق، ص: 217.
[5]) الخليل بن أحمد، العين، ص: 55.

الفصل الثالث

التركيب والدراسة الأسلوبية

أولا: الجملة الطلبية

ثانيا: الجملة الشرط

انقسم النحاة القدامى في تحديدهم لمصطلح الجملة إلى اتجاهين:

اتجاه يرى أن الكلام هو الجملة (أي مترادفان) واتجاه يرى بوجود الفرق بينهما ويتجلى الاتجاه الأول في تعريف أبي الفتح عثمان بن جني (ت392هـ) للكلام: « هو كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل نحو زيد أخوك، وقام محمد وضرب سعيد ... فكل لفظ استقل بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام »[1].

أما الاتجاه الثاني فيتجلى عند الرضي الإستراباذي (ت687هـ) الذي فرق بين الكلام والجملة: « والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمنت الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أولا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، وسائر ما ذكر من الجملة. والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي، وكان مقصودا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس »[2]؛ أي أن الجملة والكلام غير مترادفين، فالجملة ـ حسب هذا الاتجاه ـ هي ما توافرت على عنصر واحد فيها وهو الإسناد، أما الكلام فيشتمل إلى جانب الإسناد على الإفادة أيضا ومن ثم فالجملة أعم من الكلام لأنها تكون مفيدة وغير مفيدة.

أما المحدثون فقد أعاب بعضهم على القدامى عدم اهتمامهم بالجملة اهتماما مناسبا لطبيعتها ووظيفتها؛ فهذا " مهدي المخزومي " يقول: « الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى في أية لغة من اللغات، وهي المركّب الذي يبين المتكلم به، أن صورة ذهنية كانت قد تألّفت أجزاؤها في ذهنه، ثم الوسيلة التي تنقل ما جاء في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع، والجملة التامة التي تعبّر عن أبسط الصور الذهنية التامة التي يصح السكوت عليها »[3].

وهذا إبراهيم أنيس يعرّفها بقوله: « الجملة اصطلاح لغوي، وهي في أقصر صورها أقل قدر من الكلام الذي يفيد السامع معنى مستقلا ، سواء تركب هذا القدر

---

[1]) ابن جني، الخصائص، (د ط، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، 1952م.)، ج1، ص: 17.

[2]) الرضي الاستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، تح: إميل بديع يعقوب، (ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998م.)، ج1، ص: 31، 32.

[3]) مهدي المخزومي، في النحو العربي " نقد وتوجيه "، (ط1، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، د ت.). ص: 31.

من كلمة واحدة أو أكثر »[1].

وهذا التعريف يجمع بين الشكل والمضمون، ويجيز تركيب الجملة من كلمة واحدة بمعنى أن فكـرة الإسـناد لديـه ليسـت لازمـة لتركيـب جملـة صـحيحة، فهـو إذن يسـوّي بـين الجملة والكلام.

وبصفة عامة أجد القدامى يشترطون وجود مسند ومسند إليه أما بعض المحدثين فإنهم لم يعترفوا بهذه الحتمية لفهم الجملة، فهي عندهم التي تؤدي الفائدة كاملة سواء وجد المسند والمسند إليه في تكوينها الشكلي، أو وجدت كلمة واحدة فالمهم أن الإسناد في الجملة[2]. وأخلص من كل هذا إلى أن الجملة إذا أفادت فهي كلام، وإذا لم تفد فلا تعتبر كلاما والجملة منهـا المفيـد ومنهـا غيـر المفيـد، ومـن هنـا فالجمـلة أعـم مـن الكـلام. هـذا مـن ناحية التعريف، أما التقسيم النوعي للجملة فقد فصّل فيه اللغويون وقد كانت له صلة بالتعريفات السابقة فالقدامى انطلقوا في تقسيمهم للجملة من الصدارة؛ حيث أنهم سموا الجملة المصدّرة باسم: اسمية، والمصدّرة بفعل: فعلية، والمصدّرة بظرف: ظرفية، أما المحدثون فقد انطلقوا في تقسيمهم للجملة من منطلقات عدّة، وإن كانت أولا وأخيرا هي امتداد لآراء القدامى. رغم أنهم حاولوا التجديد رامين القدامى بالخلط والاضطراب[3].

فهذا محمد إبراهيم عبادة يقسم الجملة ـ في دراسة له ـ إلى عدة أنماط: بسيطة ممتدة متداخلة، متعددة، مركبة ومتشابهة[4]، أما عباس حسن فقد قسمها في كتابه " النحو الوافي " إلى: أصلية، كبرى، وصغرى[5]، والملاحظ عند هؤلاء المحدثين أنهم حاولوا تصنيف الجملة باعتبار أحوال المسند والمسند إليه.

ومـن خـلال هـاته اللمحـة الـوجيزة عـن الجملـة أصـل إلـى أن هنـاك تشـعّب وتبـاين فـي الآراء بين القديم والحديث في تحديد أنماط الجمل، وأمام دراسة تطبيقية كهذه سأحاول

---

[1]) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، (ط: 7، المكتبة الانجلومصرية، القاهرة، 1994م.)، ص: 277.
[2]) إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، " إعراب الجمل "، (د ط، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى، 2000م.). ص: 11.
[3]) محمد عبد اللطيف حماسة، العلامة الإعرابية، (د ط، القاهرة، دار غريب، 2001م.)، ص: 57.
[4]) محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية" دراسة لغوية ونحوية "، (د ط، الإسكندرية، مصر، نشأة المعارف، 1998م.) ص: 153.
[5]) عباس حسن، النحو الوافي، (ط: 6، القاهرة، دار المعارف، د ت.)، ج1، ص: 16.

الاستفادة من هذه الآراء بما يتلاءم مع نظام الجملة وما يخدمني في هذا العمل، للوقوف على أبرز الأنماط مع محاولة إبراز جماليتها. ولأن نقاد الحداثة ـ أيضا ـ يقرّون أن " جمال الشعر يكمن في نظام المفردات وعلاقاتها في التركيب في إطار منبتّ عن النحو يتحكم فيه الانفعال والتجربة "[1]، رأيت أن أصنف الجمل إلى أنماط بحسب دلالتها المؤداة في السياق وهي:

ـ الجملة الطلبية: الأمر، الاستفهام، النداء، النهي.

ـ الجملة الشرطية.

أولا: الجملة الطلبية:

وهي نوع من التراكيب الإنشائية، وتضم أنماطا من الجمل تستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وتضم هاته الجملة: الأمر، النهي الاستفهام والنداء، وقد تضم أنماطا أخرى كالتمني والترجي والدعاء والتحذير والإغراء[2] واقتصاري على الأنماط الأربعة الأولى؛ ذلك أنها هي السائدة في هذا النوع من الجمل أما الأنماط الأخرى فمنها النادر جدا في ديوان تأبط شرا ومنها المعدوم تماما. وقد وردت الجملة الطلبية في اثنين وسبعين موضعا في الديوان يوضحها الجدول الآتي:

الجملة الطلبية	عددها	نسبتها بين الجمل الطلبية
جملة الأمر	30	% 41,66
جملة النهي	05	% 06,94
جملة الاستفهام	25	% 34,72
جملة النداء	12	% 16,66

« جدول يوضح توزيع الجملة الطلبية عند تأبط شرا »

[1]) محمد عزام، الحداثة الشعرية، (د ط، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب: 1995م.)، ص: 35، 36.

[2]) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية " أسسها وعلومها وفنونها "، (ط: 1، دمشق، دار القلم 1996م.)، ج1، ص: 228 .

1 - جملة الأمر:

الأمر ضرب من الأضرب الإنشائية الطلبية، وهي " طلب تحقيق شيء ما، مادي أو معنوي وتدلّ عليه صيغ كلامية أربع هي:

فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر "[1].

ولا يقتصر الأمر على الوجوه التي حددت، بل إن اللغويين قد عدّوا الأسلوب الخبري الذي ينزاح إلى فعل مضارع أو غيره للدلالة على طلب القيام بالفعل، أسلوب أمر: " فإذا عدل إلى المضارع رمى منه المتكلم إلى إلغاء الحدود الزمانية؛ إذ أصبح الأمر المجازي في الجملة الخبرية تجربة إنسانية مستمرة ... وهذه هي الجمالية المثيرة له في انزياح التركيب اللغوي عما هو عليه كقوله تعالى: (**والوَالِدَاتُ يُرضِعْنَ أولاَدَهُنَّ حَوْلَيْنِ كامِلَيْن لِمنْ أَرَاد أنْ يُتِمَ الرَّضَاعَة.**)(البقرة 233/2) والمقصود " لترضع الوالدات أولادهن حولين كاملين ... "[2].

فالبعد الجمالي في هذا السياق البلاغي يتمثل في نقل الفعل المضارع الذي يفيد الزمن الحضوري إلى الزمن المطلق، فهو أمر بما ينبغي أن يُفعل دون تقيّد بزمان ولا مكان.

وجملة الأمر في ديوان تأبط شرا وردت في ثلاثين موضعا جاءت أغلبها بنمط واحد هو فعل الأم؛ إذ إن ثمانية وعشرين منها كانت بصيغة فعل الأمر، واثنين فقط كانا بصيغة اسم فعل الأمر. لكن مع أن أغلبيتها بصيغة واحدة إلا أن صورها تعدّدت فأضفى هذا التنوّع صبغة جمالية على شعره.

- **الصورة الأولى:** فعل أمر مقرون بالفاء + فاعل (مقدّر) + مفعول به أول (ضمير متصل) + جملة فعلية واقعة مفعول به ثاني:

فهبه تسمّى اسمي وسماني اسمه فأين له صبري على معظم الخطب.(64 - 02).

في هذا التركيب فعل الأمر جاء مقرونا بالفاء الإستئنافية وهو فعل متعدي ، فهو

[1]) المرجع السابق، ص: 228.
[2]) المرجع نفسه، ص: 229.

من أفعال القلوب التي تنصب مفعولين، مفعوله الأول هو الهاء المتصلة بالفعل، والثاني جملة " تَسمّى ".

والأمر هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى دلالة بلاغية هي التعجيز؛ ذلك أن أبا وهب هذا من المحال أن يكون تأبط شرا حتى لو استبدلا اسميهما معا، لأنه يفتقر لصبر هذا الرجل على الخطوب، فسّر قوته في شخصه، وليس في اسمه.

وكذلك قوله:

إذا الحرب أولتك الكليب فولّها كليبك واعلم أنها سوف تنجلي.(180 - 25).

فإن صورة الأمر الأولى فيه مماثلة للبيت السابق ففعل الأمر جاء مقترنا بالفاء والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، والمفعول به الأول جاء ضميرا متصلا، ثم المفعول به الثاني " كليب " والكاف ضمير متصل في محل جر بالإضافة، أما صيغة الأمر الثانية فقد اشتملت على الفعل والفاعل المستتر " أنت " ثم الجملة الاسمية الواقعة في محل نصب مفعول به.

وهنا أيضا الأمر خرج عن معناه الحقيقي إلى الدلالة البلاغية المتمثلة في الحث على التصدي للمخاطر والثقة بأنها عارض من العوارض.

- **الصورة الثانية:** فعل أمر لازم مقترن بالفاء + فاعل + أداة نهي وفعلها + ظرف مضاف إلى ضمير+ حال + حرف عطف + فعل أمر مقترن بالنون + جار ومجرور+ نعت:

فاذهب صُريمُ فلا تحلّنْ بعدها صغْوًا(*)، وحُلَّن بالجميع الحوشب.(**)(72 - 02).

فجملتا الأمر في هذا البيت جاء فعلاها لازمين، اكتفتا بالفاعل، وقد أظهر الشاعر الفاعل " صُريم " في الأولى وذلك لزيادة إبراز تحديه له؛ إذ المعنى في الأمر يستوي حتى ولو لم يذكر الفاعل لكنّه قصد ذلك ؛ لأن الأمر هنا أيضا خرج عن معناه الحقيقي إلى دلالة التهديد ومما يؤكد ذلك أيضا هو نون التوكيد الخفيفة في فعل الأمر الثاني في البيت

***) صغوا: مكان في عزلة، (تأبط شرّا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص:72.).**

****) الحوشب: الكثير المجتمع، (المصدر نفسه، ص: 72.).**

" حلّن " فهو يتحدّى " صُريم " و" جندب بن الحارث " و يهدّدهما بالنيل منهما إن وجدهما في هذا المكان ثانية؛ فكأن السكن المنعزل عن بقية القوم خاصية مقصورة عليه وعلى جماعته من الصعاليك لا يحق لغيرهم الاتصاف بها.

ويضيف في البيت الموالي:

منّ الإله عليك فاحمل منَّه ووسيلة لك في جديلة فاذهب.(73 - 03).

وهي صورة غير بعيدة عن البيت السابق، إلا أن فعل الأمر الأول جاء متعديا إلى المفعول به " منّه " والفاعل ضمير مستتت، أما الفعل الثاني " اذهب " فقد كان لازما فاكتفى بالفاعل المستتر. وغرض الأمر هنا أيضا هو التهديد فالبيت تتمّة لسابقه.

- **الصورة الثالثة:** فعل أمر لازم + فاعل مستتر+ حرف عطف + أداة نهي وفعلها المضارع + حرف عطف + فعل أمر ناقص + اسمه (ضمير مستتر) + خبره + مضاف إليه:

تجلّد ولا تجزع وكن ذا حفيظة فإني على ما ساءهم لمقيت.(74 - بيت يتيم).

جملة الأمر الأولى تكونت من فعل لازم وفاعله المستتر، أما الثانية فجاء فعلها ناقصا واسمه كان الضمير المستتر تقديره " أنت " وخبره " ذا " المنصوب بالألف وهو مضاف و " حفيظة " مضاف إليه.

وفي كلا الجملتين كان الأمر حقيقيا في هذا المقام؛ فهو يدعو إلى الجلد والثبات والصلابة على الرأي؛ لأنه لا يرى في غيرها الحلّ.

- **الصورة الرابعة:** حرف عطف + فعل أمر(متعدي) + جار ومجرور+ جملة فعلية واقعة مفعولا به للقول:

ثم انقضى عصرها عنِّي وأعقبه عصر المشيب فقل في صالح بادا.(77 - 04).

جملة الأمر هنا مكونة من فعل الأمر" قل " وفاعله ضمير مستتر" أنت " ثم جار ومجرور " في صالح " ثم الفعل الماضي " باد " والفاعل المستتر" هو " والجملة من الفعل والفاعل في محل نصب مفعول به للفعل " قل ".

والأمر غير حقيقي في هذه الصورة، ودلالته البلاغية هي الفخر الذي تكشفه الأبيات السابقة لهذا البيت والتي يسرد فيها مغامراته مع الغيلان.

- **الصورة الخامسة:** فعل أمر (متعدي) + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور+ جملة فعلية نعتية:

سدّد خلالك من مال تجمّعه حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق.(143 - 30).

الجملة الأمرية ضمّت فعلا وفاعله ضميرا مستترا (أنت) ومفعولا به صريحا ومضافا إليه (خلالك) وجارا ومجرورا وجملة (تجمّعه) جاءت فعلية مضارعية وهي وصف للمجرور (مال).

والأمر هنا أيضا لم يكن حقيقيا بل كانت دلالته الحضّ على إنفاق المال وعدم الحرص على تخزينه وذلك على مدار الحياة.

- **الصورة السادسة:** فعل أمر مقترن بالفاء + الفاعل (ضمير متصل) + مفعول به + مضاف إليه + حرف عطف + فعل أمر+ فاعل (ضمير متصل) + مفعول به + مضاف إليه + حرف عطف + جملة معطوفة على المفعول به:

فعدّوا شهور الحرم ثم تعرّفوا قتيل أناس أو فتاة تعانق.(124 - 06).

وجملة الأمر الأولى (فعدّوا شهور الحرم) أو الثانية (تعرّفوا قتيل أناس) لا تدلان على الأمر الحقيقي بل خرجتا عنه إلى الدلالة البلاغية المتمثلة في التهديد والوعيد؛ فهو يتوعد بني العوص ويمهلهم إلى انقضاء الأشهر الحرم ويهددهم بما سيشهدون من قتلى وسبايا ثأرًا لصاحبه.

وغير بعيد عن هاته الصورة أجد أبياته الآتية:

غداة تقول: قد ملكتم فأسجحوا وإني لما أسلكتموني لتابع.(111 - 02).

فعل الأمر جاء مقترنا بالفاء وفاعله ضميرا متصلا به وهو" الواو " ثم حرف العطف وإن المشبهة بالفعل واسمها (الضمير المتصل) ، والجار والمجرور (لما) والجملة الفعلية (أسلكتموني) الواقعة صلة موصول ثم خبر إن ، والأمر هنا أيضا لم يكن حقيقيا

بل دلالته الاستهانة والتقليل من شأن هذا الرجل الذي يخاطبه وهو" قيس بن العيزارة "[1] الذي كان مأسورا لديهم وتمكّن من الفرار.

وكذلك قوله:

يا طير كلن فإنّني سمّ لكنّ وذو دغاول.(196 - 03).

ففعل الأمر متصل به الفاعل (نون النسوة) ثم أداة العطف المتصلة بإنّ ثم اسمها (الياء) وخبرها (سم) ثم الجار والمجرور (لكن) ثم حرف العطف (الواو) ثم الاسم المعطوف على خبر إنّ (ذو) ثم المضاف إليه (دغاول).

ودلالة الأمر في هذا البيت هي الاستهزاء المشفّع بالتهديد، فهو يستخف بالطيور التي تحوم فوقه تنتظر خروج روحه كي تنقضّ عليه لتسكت جوعها، وفي الآن نفسه يهددها بالموت.

وكذلك قوله:

قفا بديار الحيّ بين المثلّم وبين اللوّى من بين أجزاع جهرم.(210 - بيت يتيم).

إذ إنها لن تجد فيه ما يشبعها، بل سيكون سمّا قاتلا لها.

ففعل الأمر هنا أيضا جاء فاعله ضميرا متصلا ثم جار ومجرور ثم مضاف إليه ثم ظرف ومضاف إليه ... الخ.

والواضح أن الأمر هنا أيضا لم يأتي حقيقيا، بل كانت له دلالة بلاغية لم تتضح كما يجب لأن البيت جاء منفردا في الديوان مما صعّب استخراج الدلالة المقصودة.

وكذلك قوله:

فقلت لها: كلانا نضو أين[*] أخو سفر فخلّي لي مكاني.(225 - 03).

ففعل الأمر هنا أيضا جاء فاعله متصلا به (الياء) ثم الجار والمجرور(لي) ثم المفعول به والمضاف إليه (مكاني).

---

[1]) رجل كان مأسورا عند قوم تأبط شرا فقال قصيدة هجا فيها تأبط شرا وقومه، فردّ عليه تأبط شرا بأبيات، منها هذا البيت (تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 110).

***) النضو: الدابة التي هزّلتها الأسفار، والأين: هو التعب؛ أي كلانا أنضاه التعب والسفر، (المصدر نفسه، ص: 225.).**

والأمـر جـاء بمعنـاه الحقيقـي؛ إذ إنّ تـأبط شـرا يـأمر الغـول أن تغـرب عنـه وتـزول عـن طريقه إذ إنه قبل هذا البيت يحكي لنا أنه لقي الغول عند رحـى بطـان، ثم أمرها أن تخلـي طريقه فأبت فجرى بينهما قتال كبير.

- **الصورة السابعة:** فعل أمر(لازم) + فاعل (مستتر) + جـار ومجـرور+ مضـاف إليـه + ظـرف + مضـاف إليـه + حـرف عطـف + اسـم معطـوف + مضـاف إليـه + حـرف عطف + فعل أمر+ فاعل (مستتر):

بحليلة البجلي بتْ من ليلها بين الإزار وكشحها ثم الصق.(145 - 01).

في هذا البيت جملتان أمريتان جاء فعلاهما معا لازمين و فاعلهما ضميرا مستترا تقديره أنت، الفعل الأول تلاه جار ومجرور ومضاف إليه (من ليلها)، ثم ظرف مكـان (بين) ومضاف إليه (الإزار) وحرف عطف (الواو) واسم معطوف علـى الإزار ومضـاف إليـه (كشـحها)، ثـم جـاء حـرف العطـف (ثـم) ففعـل الأمـر الثـاني (الصـق) وهـو لازم أيضا وفاعله ضمير مستتر (أنت).

والأمر هنا غير حقيقي، فهو لما قام بغزوة على بجيلة ـ كما تعوّد دائمـا ـ قضـى الليل مـع إحدى نسائهم التي قتل زوجها، وهو في هذا البيت يسرد مـا حدث معه، لكنـه اتّخذ صيغة الأمر كمطية لإبراز فخره وتباهيه بجرأته التي طالما تغنّى بها.

- **الصورة الثامنة:** أداة استفتاح + فعل أمر+ فاعل (مستتر) + مفعول به + مضاف إليه + مضاف إليه + جار ومجرور+ مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف:

ألا أبلغ بني فهم بن عمرو على طول التنائي والمقالهْ.(197 - 01).

الجديد في هذه الصيغة هو أداة الاستفتاح (ألا) التـي سبقت فعل الأمـر (أبلـغ)، والتـي ليس لها محل من النـاحية الإعرابية ، لكن وقعها واضح في إبراز الدلالة المقصودة وهي الفخـر فهاتـه الأداة حينمـا سبقت فعـل الأمـر زادت مـن حـدّة فخـر تـأبط شـرا؛ إذ إنّـه طلـب ـ بشكل غير حقيقي ـ أن يخبروا قومه بمـا حصل معه وهو : أنّ الكاهن الذي أحضرته

قبيلة " خثعم " ـ والتي هي إحدى أهداف الشاعر مع " بجيلة " و " ثمالة "[1] ـ بعد أن كفأت على أثر قدمه جفنة أخبرهم أن صاحب هذا الأثر من النوع الذي لا يجوز لصاحبه الأخذ؛ أي لا يمكن الإمساك به فقال الشاعر أبياتا يفتخر بهذه الحادثة، وكان هذا البيت هو مطلعها؛ فهو يعيش ذروة الفخر بسبب مقولة هذا الكاهن، ويريد أن يسمع قومه هاته المقولة حتى يدركوا مدى فتكــه وقوتــه؛ فكأنه بذلك يرمي إلى إثبات هاته الذات التي طالما نبذها قومه ولم يعيروها بالا، بل التّي طالما احتقروها وعيّروها.

ومن صيغ الأمر الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى دلالة الفخر أجد أيضا قوله:

وقلت له: كن خلف ظهري فإنني سأفديك وانظر بعد ما أنت فاعل.(158 - 03).

فهو في هذا البيت يروي لنا كيف أنقذ صديقه " مرّة بن خليف " الذي أغار في إحدى غزواته، لكن أصابه خوف شديد حين حاصرهم القوم[2]، فخاطبه تأبط شرا في هذا البيت طالبا منه أن يحتمي بظهره. وكذلك في:

ونعل كأشلاء السمانى نبذتها إلى صاحب حاف وقلت له: انعل.(181 - 28).

فهو في هذا البيت يصف حالته المزرية في القفار الموحشة؛ إذ إن نعله مهلهل ممزق لكن بما أن الفخر هو محور شعره ـ كما أسلفت سابقا ـ فهو يخبرنا هنا أنه استغنى عن هذه النعل إلى صاحب لم يتحمل الحفى وذلك افتخارا بقدمه التي لا تحتاج إلى النعال والتي تربطها علاقة حميمة مع الأشواك والحجارة.

وكذلك قوله:

فأرسلت منبّتا من الشدّ والها وقلت: تزحزح لا تكوننّ حائنا.[*](215 - 09).

فجملة الأمر لا يقصد بها الأمر الحقيقي، بل إن تأبط شرا هنا أيضا يفخر بسرعته الخارقة التي طالما أرّقت أعداءه.

---

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرا، عناية: عبد الرحمان المصطاوي، ص: 46.
[2]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 185.
*) الشد الواله: الجري السريع، المنبّت: الماضي القاطع، الحائل: الهلاك، (المصدر نفسه، ص: 215.).

- **الصورة التاسعة:** فعل أمر مقترن بالفاء + فاعل (ضمير) + جار ومجرور+ حرف عطف + أداة نهي + فعل مضارع + مفعول به (ضمير) + فاعل + مضاف إليه.

إذا لاقيت يوم الصدق فاربع عليه ولا يهمّك يوم سوٍّ.(230 - 01).

ففعل الأمر في هذه الجملة جاء لازما اكتفى بفاعله المستتر (أنت) ثم جار ومجرور (عليه) ثم حرف العطف وأداة النهي والفعل (ولا يهم) والمفعول به الذي جاء ضميرا متصلا (الكاف) فتقدم عن الفاعل (يوم) ثم مضاف إليه.

والأمر في هاته الجملة خرج أيضا عن معناه الحقيقي؛ إذ إن دلالة الأمر هنا أيضا هي الدعوة إلى التمتع بالخير إذا صادف طريقك، ونسيان الأيام الصعبة، فكأنه يرشد للاستغلال الأمثل للفرص.

- **الصورة العاشرة:** فعل أمر مسبوق بأداة نداء للتنبيه + الفاعل (ضمير) + كي المصدرية الناصبة + فعل مضارع + فاء العاطفة + فعل ماض + فاء العاطفة + فعل ناقص واسمه + جار ومجرور+ خبر الفعل الناقص:

فقلت لها: يا انظري، كيْ تريْ فوّلت، فكنت لها أغولا.(165 - 11).

ففي هذه الجملة الأمرية سبق الفعل ياء التنبيه، وجاء الفاعل ضميرا متصلا بالفعل (الياء) ثم كي المصدرية الناصبة وفعلها ثم حرف العطف (الفاء) ثم الفعل الماضي (ولّت) ثم حرف العطف (الفاء) الفعل الناقص المتصل باسمه (كنت) ثم الجار والمجرور (لها) ثم خبر كان (أغولا).

والأمر هنا جاء حقيقيا، فهو يطلب من الغول أن تنظر إليه بالفعل وهو ينهال عليها بسيفه. كانت هذه أبرز الصور التي استخدمها الشاعر في جملة الأمر والتي اندرجت جميعا تحت نمط " فعل الأمر"، والأنماط الثلاثة الأخرى فإنه لم يستخدم منها إلا " اسم فعل الأمر " مرتين في ديوانه وهما: " رويدا " و " مكانك " وذلك في قوله:

فقالت: عُد، قلت لها: رويدا مكانك، إنني ثبت الجنان(226 - 06).

والشاعر في هذا النمط أيضا يطلب من الغول أن تتمهّل وتثبت مكانها ولا تغادر لأن

فـؤاده ثابـت لـن تـؤثر فيـه ذمامتهـا و قبحهـا، فهـو يـود أن يـدقّق فـي منظرهـا عنـد طلـوع النهار. ورغم أن صيغة اسم الفعل " رويدا " و"مكانك " فيهما طلب حقيقي، إلا أن دلالة الأبيات التي تروي قصة مصارعته للغول تحتوي الفخر الجليّ والذي وجدت أنـه سيطر على أغلب الأغراض البلاغية لصور الأمر غير الحقيقي في الصور السالفة.

وجملة الأمر ـ كمـا هـو ملاحظ ـ قـد احتلت المـرتبة الأولى في الجملة الطلبية 41,66 % وهـذا يعـزّز فكـرة حـرص تـأبط شـرا المسـتمر علـى إثبـات وجـوده، فـرغم أن أغلـب أسـاليب الأمـر المسـتعملة لديـه هـي غيـر حقيقيـة؛ أي لـم تكـن علـى سـبيل الأمـر الحقيقـي الـذي يفيد طلـب القيـام بالشـيء، إلا أنّـه يحـاول بهذا الاستعمال التخفيف مـن وطـأة شـعور الدونيـة الـذي زرعتـه فيـه قبيلتـه، فصـيغة الأمـر مهمـا كانـت دلالتهـا البلاغيـة أجدها تعبّـر عـن قيمـة صـاحبها وشـأنه الكبيـر فهـو وإن لـم يـأمر بطلـب مـن الأعلـى إلـى مـا هـو أسـفل منـه، فإنـه إمـا يفتخـر أو يهـدّد أو يـتهكم أو... الـخ. وكـل هـذا يشـبع ذاتـه المتلهفـة إلى إثبات وجودها.

والملاحـظ أيضـا هـو اقتـران الفـاء بـالكثير مـن أفعـال الأمـر عنـده: (فهبْـه، فاذهـب، فقل فـاعترف، فأسـجحوا، فعدّوا، فولّهـا، فخلّـي، فـأربع ... الـخ)، وقـد يكـون مـردّ ذلـك أن الشـاعر بصـدد سـرد أحـداث صـارت معـه؛ فهـو يحكـي لنـا، وهـذا يلزمـه الاسـتئناف تـارة والترتيـب والتعقيـب تـارة، وربـط جملـة بشـرطها تـارة أخـرى، وكـل هـذا قـد تكفّلـت به " الفاء ".

2 ـ <u>جملة النهي</u>:

النهي " هو طلب الكف عن شيء ما، مادّي أو معنوي، وتدلّ عليه صيغة كلامية واحدة هي: المضارع الذي دخلت عليه (لا) الناهية "[1].

وقد كان ورد النهي عند تأبط شرا محدودا جدًّا، فقد انحصر في خمسة أساليب توزّعت صورها كالآتي:

[1]) عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية " أسسها وعلومها وفنونها "، ج1، ص: 228 .

- **الصـورة الأولـى:** أداة النهـي (لا) + فعـل مضـارع مقتـرن بـالنون الخفيفـة + فاعــل (مقدر) + ظرف ومضاف إليه + حال + حرف عطف وفعل أمر مؤكد بالنون + جار ومجرور+ صفة:

فاذهب صريم فلا تحلّن بعدها صغوًا، وحلَّن بالجميع الحوشب.(72 - 02).

النهي في هذه الجملة جاء فعله مؤكدًّا بالنون الخفيفة وذلك توكيدا على إصـراره فـي طلـب مغـادرة المكـان وعـدم الحِّـل بـه، ففـي نفـس المقـام أمـر" صـريم " مـرتين بالمغـادرة (اذهب حلَّن) وزاد أن نهاه الثالثة على الاستقرار به (لا تحلَّن) مؤكدا على حتمية رحيله من ذلك المكان.

والنهي في هذا التركيب يراد منه التهديد المفضي إلى إبراز مدى بطش تـأبط شرا؛ فهو يطلب منـه أن يغير مكان سكناه المعزول إشارة منـه إلـى أن هاتـه الوضـعية من العيش لا يتقنها أيًّا كان.

- **الصورة الثانيـة:** أداة نهـي (لا) + فعل مضـارع (لازم) + فاعل (مقدر) + حـرف عطف + كان + اسمها وخبرها:

تجلّد ولا تجزع وكن ذا حفيظة فإني على ما ساءهم لمقيت.(74 - بيت يتيم).

جملة النهي في هذا التركيب جاءت مقترنة بحرف العطف (الواو)، فقد طلب التجلّد في الأمر ثم أعقبه بعدم الجزع؛ وذلك تأكيدا منـه علـى ضـرورة عدم الفشل والتقهقر وحثًّا منـه على التماسك في الأوقات العصيبة.

- **الصورة الثالثة:** أداة النهي (لا) + فعل مضارع متعدٍّ + فاعل ضمير مستتر (أنت) + مفعـول بـه (ضـمير متصـل) + فـاء الاسـتئنافية + إنَّ وأسـمها (ضـمير) + جملـة اسمية واقعة خبر" إنّ ":

وقالوا لها: لا تنكحيه فإنّه لأول نصل أن يُلاقيَ مجمعا.(112 - 01).

النهي في هذه الجملة لم يكن مصدره الشاعر، فهو فقط سـاقه إلينـا روايـة عن قومـه الـذين أفسدوا خطبته من المرأة التي كانت قد وافقت عليه، بحجة أنه معرّض للقتل في أي لحظة

لتعدد جناياته وكثرة الملاحقين له؛ إذ النهي في هذه الجملة حصل من القوم لغرض تحذير المرأة أن تعيش أيّمًا بقية عمرها، وقد جاء تأبط شرا بهذا الأسلوب على سبيل إبداء التحسّر والأسى الذي لحقه جرّاء هذا التصرّف.

- **الصورة الرابعة:** أداة النهي (لا) + فعل مضارع ناقص مقترن بالنون الثقيلة + اسم كان (مقدّر) + خبر كان (حائنا):

فأرسلت منبتًّا من الشدِّ والهًا وقلت تزحزح لا تكونَنَّ حائنا.(215 - 09).

الجديد في النهي في هذا التركيب هو اقتران الفعل بنون التوكيد الثقيلة (لا تكونَنَّ)؛ وذلك أن الشاعر قال الأبيات التي فيها هذا التركيب، وهو مطارد من أعدائه وبالضبط حين تعقدت الأمور وحاصره طالبيه، أطلق العنان لساقيه التي طالما أنقذته وحثها على الشد والله (أي على العدو السريع)، حتى لا يكون من الحائنين (الهالكين)؛ وهاته النون الثقيلة المقترنة بالفعل أكدت تشبث الشاعر بالحياة، فهو يحذر نفسه ـ بشكل مؤكد وملِّح ـ من الهلاك، وذلك لم يكن نهيا حقيقيا، بل كان على سبيل التحدي والحث على التغلب على مطارديه الذين يرفض أن تكون نهايته على أيديهم استصغارا لهم وتقليلا من شأنهم.

- **الصورة الخامسة:** أداة النهي (لا) + فعل مضارع متعدّ + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل مؤخر + مضاف إليه:

إذا لاقيت يوم الصدق فأربع عليه ولا يهمّك يوم سوٍّ.(230 - 01).

هذا التركيب من النهي غير بعيد عن الصورة الثانية، إلا أن الفعل فيه جاء متعديا فاحتاج إلى مفعول به قد تقدم عن الفاعل؛ لأنه كان ضميرا متصلا.

وقد كان غرض النهي البلاغي في هذه الجملة هو الدعوة إلى التمتع بالفرص المتاحة وعيشها كما يجب، كما فعل هو عندما كان ينوي الغارة على قوم، فوجد قطيعا من الإبل تائها فلم يكلفه ذلك كرّا ولا فرّا، فدعا بذلك إلى نسيان الأيام السيئة والتمتع باليوم الجيد الذي هو فيه.

3 ـ جملـة الاسـتفهام: " الاسـتفهام هـو طلـب بـأداة خاصـة، أو هـو طلـب الجـواب مـع سبق جهل أنها هي الجانب الأكثر اهتماما عند النحويين، إذ لا يكـاد يخلـو مؤلـف نحـوي مـن جمع لأدوات الاستفهام في باب واحد ينتظمها جميعا "[1].

والأدوات الموظفة في الديوان هي: " الهمزة، هل، أين، من، كيف، مـا، مـاذا "، وقد ورد الاستفهام فـي الـديوان فـي خمسـة وعشـرين موضـعا بنسـبة 34,72 % مـن مجمـوع الجمـل الطلبية، وقد كانت موزعة كالآتي:

♦ **النمط الأول:** جملة استفهامية مصدرة بـ " الهمزة " وتضم خمس صور هي:

الأولى: أداة استفهام + فعل مـاض + مفعول بـه + أداة نـداء + منـادى + مضـاف إليـه + فاعل + مضاف إليه + مفعول فيه + إن المصدرية وفعلها + جار ومجرور + مفعول به + مضاف إليه:

أغرّك منّي يا ابن فعلة علّتي عشية أن رابت عليّ روائبي؟(061 - 01).

دخلـت همـزة الاسـتفهام فـي هـذا التركيـب علـى جملـة فعليـة ماضـوية قـدم فيهـا الشـاعر المفعول بـه، وأخـر الفاعل (علّتـي) فاصـلا بينهمـا بجملـة اعتراضـية، والاسـتفهام لـم يكـن بـالمعنى الحقيقـي فـي هـذا التركيـب، بـل اتخـذ بعـدا بلاغيـا تجسـد فـي التحقيـر مـن شـأن هـذا الرجل الذي طمع في القبض عليه حين رأى قدمه مكسورة.

الثانية: أداة الاستفهام + أداة نفي وجزم (لم) + فعل مضـارع + مفعول فيـه + فاعـل + نعـت + حـرف جـواب + أداة اسـتفهام + فعـل أمـر + فاعـل (مسـتتر) + حـال + فـاء الاستئنافية + جملة استفهامية:

ألم تشل اليوم الحمولُ البواكرُ؟! بلى، فاعترف صبرًا، فهل أنت صابرُ؟!(097 - 01).

هذا التركيب يحتوي جملتين استفهاميتين: الأولـى مصـدرة بـالهمزة منفيـة بـ (لـم) التـي سبقت الفعل المضـارع الـلازم (تشـل) الـذي اكتفـى بالفاعـل (الحمـول)، ثـم حـرف جـواب لإبطال النفي الوارد في سياق الاستفهام (بلى)، ثم فعل أمر يليه حال.

---

[1]) قطبـي الطـاهر، بحـوث فـي اللغـة" الاسـتفهام النحـوي "، (د ط، الجزائـر، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، 1992م.) ص:03.

والثانية مصدرة بـ " هل "، وكلا الجملتين، لم يكن الاستفهام فيهما حقيقيا، فالشاعر في هذا التركيب يود تقرير حقيقة يعيشها وهي ثقل الحمل الشديد عليه بعد رحيل المرأة التي يحبّها فهو لا يقصد السؤال، فالاستفهام في كلامه للتقرير وتأكيد ثقل الحمول عليه.

الثالثة: أداة الاستفهام + ظرف زمان + مضاف إليه + مضاف إليه + فعل مضارع + فاعل (مقدّر) + جار ومجرور + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه + حرف عطف + فعل مضارع + مفعول به + فاعل:

أبعد قتيل العوص آسى على فتًى وصاحبه، أو يأملُ الزاد طارق؟(121 - 01).

في هذا التركيب أيضا الشاعر لا يستفهم حقيقة، وإنما هو يبين شدة حزنه وأساه بسبب ما حدث لصديقيه اللذين قتلا أثناء إغارته على " العوص "[*]، فهو ينفي وينكر ـ بعد مقتل صديقيه ـ إمكانية حصول حزن وأسى أكثر مما هو عليه الآن، وبذلك فإنه لا دلالة لهذا الاستفهام سوى النفي وعلى نفس الصورة تقريبا جاء قوله:

أبعد النفاثيين[**] أزجر طائرا وآسى على شيء إذا هو أدبرا؟(100 - 07).

فالشاعر بهذا الاستفهام يرمي إلى تقريع نفسه؛ لأنه لم يكن حريصا كما يجب حين أبطل الغارة على بني نفاثة ظنا منه أن الذي رآه هم رجال حقا، لكنه اكتشف لاحقا أن رجالهم كانوا في غزوة، وما أولئك إلا نساء النفاثيين في زيّ الرجال حتى يرهبن تأبط شرا وجماعته، فندم على ما فاته وتحسّر، مما دفعه إلى حدّ التقريع.

الرابعة: أداة الاستفهام + مبتدأ + جار ومجرور + فعل ماض + مفعول به (ضمير متصل) + جار ومجرور + فاعل + مضاف إليه (الجملة الفعلية واقعة خبرا) + حرف عطف + جملة موصولية:

أطيف من سعاد عناك منهـا مراعاة النجوم، ومن يهيمُ؟(202 - 02).

---

[*]) **العوص: قوم من قبيلة بجيلة، (تأبط شرا، ديوان تأبط شرّا، عناية: عبد الرحمان المصطاوي، ص:37.).**

[**]) **النفاثيون: قوم غزاهم الشاعر، (المرجع نفسه، ص: 25.).**

الشاعر في هذا التركيب أيضا لا يسأل حقيقة، بل يرمي إلى تقرير حقيقة تعلّقه بهاته المرأة التي طرد طيفها النوم من عينيه وجعله يراعي النجوم.

الخامسة: أداة الاستفهام + فعل مضارع + فاعل مستتر(أنا) + مفعول به + مفعول فيه + مضاف إليه + فعل مضارع + فاعل + مفعول به + مضاف إليه + أداة نصب + جملة نعتية:

أأطرد نهبا آخر الليل أبتغي عُلالة يوم أن تعوق العوائق؟(122 - 02).

في هذا التركيب الشاعر يوضح حسرته وتفجّعه على صديقيه، ويستفهم عن إمكانية خروجه للغزو بعدهما، لكن استفهامه هذا اتخّذ بعدا دلاليا واضحا وهو النفي؛ إذ إنه يريد أنه بعد مقتل صاحبيه لن يسعى في طلب الغنائم وما يعينه على العيش، يوم لا يستطيع لما يعوقه ويمنعه من صروف الزمان.

♦ **النمط الثاني:** الجملة المصدُّرة بـ " هل "، وتضم ثلاثة صور:

الأولى: أداة استفهام + فعل ماض + مفعول به + حرف مشبه بالفعل (أنّ) + اسمه + مضاف إليه + خبره + حرف عطف + فعل ماض + فاعل (ضمير) + مفعول به (أبا) + مضاف إليه (وهب):

ألا هل أتى الحسناء أنّ حليلها تأبّط شرا، واكتنيت أبا وهب؟(064 - 01).

جملة الاستفهام في هذا التركيب صدّرت بـ " ألا " الاستفتاحية بغرض التنبيه، وقد دخلت أداة الاستفهام على جملة فعلية ماضوية تقدم فيها المفعول به (الحسناء) على الفعل الذي تفسره جملة (أن حليلها تأبط شرا)؛ أي " هل أتى الحسناء الخبر الذي مفاده أنّ حليلها تأبط شرا و اكتنيت أبا وهب "[*]، والشاعر هاهنا أيضا لا يستفهم حقيقة؛ بل هو يستخف ويتهكم بأبي وهب؛ ذاك الأهوج الذي يعتقد أنّ سر خشية الناس من تأبط شرا هو وقع اسمه على آذانهم خاصة انه كان ضئيل الجسم هزيله ، فخاطب الشاعر زوجة الرجل

[*]) أبو وهب: رجل من ثقيف أهوج أحمق، إذ سأل تأبط شرا لما لقيه عن سبب رهبة الناس منه، فأخبره تأبط أن السبب هو اسمه ـ استخفافا به ـ فطلب منه أن يعيره إياه حتى يحضى برهبة الناس منه (تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 64.)

على سبيل السخرية والتحقير والبيت الذي يليه يشرح ذلك؛ إذ يبين أنّ قوته في بأسه وبطشه وصبره الذي يفتقدها غيره وليست في اسمه فيقول:

فهبه تسمّى اسمي وسماني اسمه فأين له صبري على معظم الخطب؟!(064 - 02).

الثانية: أداة استفهام + فعل مضارع مبني للمجهول + اسم موصول + فعل ماض + مفعول به (ضمير) + فاعل:

وإنّك لو لاقيتني بعدما ترى وهل يلقين من غيبته المقابر؟!(083 - 18).

في هذا التركيب دخلت أداة الاستفهام على جملة مضارعية، جاء فعلها مبنيا للمجهول وقد جاءت الجملة بعدها من الاسم الموصول والصلة (من غيبته المقابر) نائب فاعل والشاعر في هذا التركيب يرثي الشنفرى صديقه الحميم، ويؤكد أنّ الذي مات لا يمكن لقياه مجددا فهو بهذا الاستفهام يؤكد حسرته الشديدة وينفي إمكانية عودته.

الثالثة: أداة استفهام + مبتدأ وخبر:

ألم تشل اليوم الحمول البواكر؟! بلى، فاعترف صبرا، فهل أنت صابر؟!(97 - 01).

والشاعر في هذا التركيب يؤكد ثقل الهموم عليه بعد رحيل حبيبته، فهو لا يستفهم حقيقته بل يحمل المتلقي ـ وهو هنا يقصد ذاته ـ على الإقرار بما يشعر به من ثقل الحمول عليه وهذا التقرير يوضحه فعل الأمر الذي سبق الجملة الاستفهامية (فاعترف).

وغير بعيد عن هذه الصورة أيضا قوله:

عاذلتي...إنّ بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق؟!(141 - 27).

وهو هنا يخاطب لائمته ويفهمها أن هناك من اللوم ما يكون مسخوطا لتجاوزه حدّ الرفق وخروجه إلى طريق الظلم، وهو يدعوها إلى الرفق، ثم يضيف أن أي متاع لن يبقى وإن اجتهدت في تبقيته؛ لأن آفات الدهر ستلحقه لا محالة، لهذا هو " يرى أنه من الأصلح أن يصرفه فيما يجلب شكرا أو ذكرا "[1] ، ومنه الشاعر في هذا التركيب جاء

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 411.

استفهامـــه للنفـــي ولـــيس لطلـــب العلـــم بشـــيء، فهـــو يريـــد أن يخبـــر المتلقـــي بـــأن المتـــاع لـــن يبقـــى وإن اجتهـــد صـــاحبه فـــي تبقيتـــه لكونـــه معرّضـــا للآفـــات، فالأصـــلح صـــرفه فيمـــا هو مفيد.

♦ **الـنمط الثالـث:** الجملـة المصـدّرة بــ " أيـن " وتضـم ثلاثـة صـور، توزّعـت صـورها كالآتي:

الأولى: أداة استفهام (أين) + خبر مقدم (له) + مبتدأ مؤخر (صبر) + مضـاف إليـه (الياء) + جار ومجرور (على معظم) + مضاف إليه (الخطب):

فهبه تسمّى اسمي وسماني اسمه فأين له صبري على معظم الخطب؟!(064 - 02).

فالشاعر في هذا التركيب يعطي استفهامه بُعدا بلاغيا تمثّل في التعجيز؛ إذْ إنـه يؤكد أن أبـا وهـب لا يتسـنى لـه لعـب دوره، فهـو لا يملـك قلبـا كقلبـه ولا بأسـا كبأسـه ولا حـدّة (سَوْرَة) كحدّته وهذا ما يوضحه البيت الموالي له و الذي لا تبعد صورته كثيرا عن هذه الصورة والذي يقول فيه:

وأين له بأسٌ كبأسي وسوْرَتي وأين له في كل فادحة قلبي؟(065 - 03).

فالشطر الأول جاءت أداة الاستفهام والخبر المقدم والمبتدأ والجار والمجرور وحرف العطف والاسم المعطوف عليها، والشطر الثاني نفس الصيغة أيضا إلا أنّ المبتدأ أُبْعِد عن الخبر بواسطة الجملة الاعتراضية (في كل فادحة).

الثانية: أداة الاستفهام + خبر مقدم + مبتدأ:

وكائن أتاها هاربًا قبل هذه ومن غانم، فأين منك الولاول؟!(159 - 10).

وهـو فـي هـذا التركيـب أيضـا لا يسـتفهم مـن أجـل العلـم بـأمر، بـل اتخـذ الاسـتفهام مطيّـة للتعبيـر عـن الاستصـغار والتهـوين المفضـي إلـى التعجـب لمـا أصـابه مـن جـروح كثـرة جعلـت زوجتـه تولـول وتصـرخ عنـد رؤيتهـا لـه، مـذكّرا إياهـا بمسـيرته المعهـودة وهـو أنـه لطالمـا أتاهـا غانمـا أو هاربًـا قبـل هـذه، فهـو يعجـب مـن صـنيعها؛ إذ هـذه الحـال ليست جديدة على كليهما.

الثالثة: أداة الاستفهام + فعل ماض + فاعل + أداة استئناف + حرف مشبه بالفعل + جار ومجرور (واقع خبر إنّ) + جار ومجرور + اسم إنّ مؤخّر:

فمن سال: أين ثوت جارتي؟! فإنّ لها باللّوى منزلا.(166 - 15).

أداة الاستفهام في هذه الصورة تصدّرت جملة فعلية ماضوية (ثوت جارتي) متبوعة بجملة اسمية مؤكدة تبيّن المكان الذي تقطن فيه جارته (الغول)، وهو في هذا التركيب يستخدم الاستفهام استخداما حقيقيا، وهذا ما يُوضحه مطلع البيت (فمن سال:) فسال هي تخفيف للفعل (سأل)[1]؛ أي للذي يسأل عن مكان جارتي فإن لها منزل في موضع يدعى (اللّوى)، فهو يسأل ويجيب في آن واحد.

♦ **النمط الرابع:** الجملة المصدرة بـ " كيف "، وتضم صورتين هما:

الأولى: دخلت على جملة مضارعية، وقد وقعت مفعولا به ثان لأحد أفعال القلوب:

وكيف أظنّ الموت في الحيّ، أو أُرى ألذُّ وأكرى، أو أبيتُ مقنّعا (118 - 10).

فالاستفهام هنا دلالته الإنكار، فهو ينكر تماما، ولا يتقبّل فكرة أن يأتيه الموت وهو جالس في الحيّ غير مطارد، يتلذّذ، وينام، ويسعد كباقي الخلق فهو مقتنع بأنّ ميتته ستكون من جنس حياته الصعبة؛ لهذا هو يرفض أيّ ميتة غيرها، وإنكاره هذا أيضا مقنّع بفخره بالبطش والفتك الذي اشتهر به فكأنّي به يرى في الموت بين الأهل وفي حالة السّلم نقيصه وعيب، فكيف يرضى بهاته الميتة لنفسه وهو من أشهر فتاك عصره و أبطشهم؟.

الثانية: وقعت خبرا مقدّما (كيف زوْله):

يعضّ على أطرافه كيف زوْله ؟! ودون الملا سهلٌ من الأرض مائل.(159 - 07).

تأبط شرا في هذا البيت يبين لنا كيف ندم صاحبه على زوال الغنم الكبير الذي غنموه بعد أيام من العناء الشديد، ثم ضاع منهما في لمح البصر بسبب اكتشاف " بجيلة " لمكمنهما فلاحقتهما بشراسة فتركا الغنم وأفلتا بنفسيهما، وغرض الاستفهام في هذا التركيب هو التعجّب والحسرة ؛ إذ كيف بعد غنمهما لهذا العدد الكبير من الإبل ، لا ينوبها

[1])المصدر نفسه، ص: 166 .

منها شيء؟ فقد حصل معهما كمن وصلت اللقمة إلى فيه وسقطت، لهذا أجده تحسّر متعجبا بواسطة هذا الاستفهام.

وغير بعيد عن هذه الصورة أيضا أجد قوله:

ترجّى نساء الأزد طلعة ثابت أسيرا، ولم يدرين كيف حُويلي؟(186 - 01).

يخبر الشاعر أنّ نساء قبيلة الأزد - التي أغار عليها الشاعر منفردًا - يأملن في رؤية تأبط شرا مأسورًا بعدما بعثت قبيلتهن وراءه ثلاثة من أفتك رجالهم ليقبضوا عليه فقال على سبيل الافتخار بنفسه إنهن لا يعرفن مدى قوتي، فحقّ لهنّ أن يحلمْن بما لا يمكن حصوله.

وكذلك في قوله:

بكى إذ رآنا نازلين ببابه وكيف بكاءُ ذي القليل المسبّل؟(169 - 03).

لم يبعد عن الصورة الثانية؛ فهنا أيضا جاءت " كيف " خبرا مقدما يليه مبتدأ ومضاف إليه ثم مضاف إليه ثم نعت وقد كان بُعد هذا الاستفهام البلاغي متمثلا في التحقير والحطّ من شأن هذا الرجل الذي نزلوا عنده فبكى لما رآهم ببابه؛ وسرّ هذا البكاء أنه أدرك أنه هالك لأنه كان مسبّلا أي متاحا لكل طارق؛ أي عرف أنه سيكون فريسة سائغة لتأبط شرا وأصحابه، فلم يعجب هذا الصنيعُ الشاعر، وراح يحقره ويزدريه.

♦ **النمط الخامس:** الجملة المصدّرة بـ " من " وقد وردت في ثلاث مواضع في الديوان وقد وجدت بنفس الصورة في موضعين هما:

فمن مبلغٌ ليث بن بكر بأنّنا تركنا أخاهم يوم قرنٍ معفّرا؟!(103 - 14).

ألا من مبلغٌ فتيان فهم بما لاقيت عند رحى بطان؟!(222 - 01).

ففي الموضعين جاءت أداة الاستفهام " من " مبتدأ، فهو يريد في البيت الأول معرفة الذي يبلّغ الليثيين حقا بمقتل غلامهم، ولكنه أتى بهذا الاستفهام دلالة منه على تحدّيه وزيادة في الحطّ من شأن بني ليث الذين عفّر ابنهم في دمائه ولا يخشى من ذلك.

أما البيت الثاني أجده أيضا لا يستفهم حقيقة ولكن يفتخر ويعتّز بما حصل معه عند

" رحى بطان "؛ وهو ملاقاته للغول ومصارعته إياها أما في قوله:

يا من لعذّالة خذّالة، أشب حرّق باللوم جلدي أيّ تحراق؟(140 - 25).

الملاحظ هنا أيضا هوأن أداة الاستفهام جاءت مبتدأ، فالشاعر يستفهم عمّن يكفيه شر هذا العذّالة الخذّالة الأشب، ويقيه شره، هذا الذي جعل حرارة اللّوم تحرق جلده بعد أن حرقت قلبه والمراد من هذا الاستفهام هو بيان العجز عن مزاولة ما ركبه وإظهار التألم والتحسّر.

♦ **النمط السادس:** الجملة المصدّرة بـ " ما "، وقد وردت في موضع واحد كانت صورته كالآتي:

مبتدأ (أداة استفهام " ما ") + خبر (جار ومجرور " لك ") + جار ومجرور(من شوق) + حرف عطف (و) + اسم معطوف + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه + جار ومجرور + نعت:

يا عيد(*) مالك من شوق وإيراق ومرّ طيف على الأهوال طرّاق؟!(125 - 01).

والشاعر في هذا التركيب لا يستفهم فعلا عمّا اعتاده، فهو أدرى الناس به، لكنه جاء بهذا التركيب على سبيل التعجب لا الاستفهام الحقيقي.

♦ **النمط السابع:** جملة استفهامية مصدّرة بـ " ماذا "، وقد وردت في موضع واحد جاءت صورته كالآتي:

مبتدأ (أداة الاستفهام " ماذا ") + خبر " جملة أتاني ":

فلم أنفك متكئًا لديهـا لأنظر مصبحا ماذا أتاني؟!(226 - 07).

في هذا التركيب يستفهم الشاعر بشكل حقيقي؛ فهو ينتظر الصباح ليتعرّف عن هذا الذي ظلّ يتصارع معه وقتا طويلا من الليل.

♦ **النمط الثامن:** جملة استفهامية غير مصدّرة بأداة:

وردت في موضع واحد وهي قوله:

***) العيد:ما اعتاده الشاعر من الشوق واللوعة، (تأبط شرّا، ديوان تأبط شرا، عناية:عبد الرحمان المصطاوي، ص:40).**

أبعد قتيل العوص آسى على فتى وصاحبه، أو يأملُ الزادَ طارق؟(121 - 01).

في هذا التركيب لم يستعمل الشـاعر أداة الاستفهام ؛ فتقدير الجملة (أو هل يأمل الزاد طارق؟)، وهو لم يكن حقيقيا، بل تضمن دلالـة بلاغيـة وهـي النفي؛ بمعنـى أنـه بعد مقتل صديقيه لم تعد لـه رغبـة فـي الغزو والإغـارة لهذا لا يطمع من سيطرق بابـه(*) فـي وجـود الزاد؛ لأنّ الإغارة التي هي مصدر هذا الزاد قد كرهها الشـاعر بسبب شدّة حزنـه وحسرته على صاحبه.

4 - جملة النداء:

النداء: " هو طلب الإجابة لأمر ما بحرف من حروف النداء ينوب مناب (أدعو)"[1].

وحـروف النـداء متعـددة، (الهمـزة، أي، آ، يـا، أيـا، هيـا، وا) ومنهـا مـا هـو للقريـب مثـل: " الهمزة و أي " [2]، وبقية الأدوات للنداء البعيد، وشـاعرنا اقتصـر علـى النـداء بـأداة واحـدة " يـا "، وقـد خـرج معظـم ندائـه عـن المعنـى الأصـلي إلـى معـان أخـرى كـالزجر والتحسـر وغيرهما.

وقد وردت جملة النداء في الديوان اثنتي عشرة مرة توزعت صورها كالآتي:

- **الصورة الأولى**: مضمون النداء + أداة النـداء + المنـادى (ابـن فعلـة) + تتمـة مضـمون النداء:

أغرّك منّي يا ابن فعلة علّتي عشية أن رابت عليّ روائبي؟(061 - 01).

في هذا التركيب وقع المنادى وأداته موقـع الجملـة الاعتراضـية بين الفعل غرّ ومرفوعـه (علّتـي)؛ إذ إن الكـاف فـي محـل نصـب مفعول بـه، " وعلّـة " فـي محـل رفـع فاعـل، وهـو مضـاف، و" اليـاء " مضـاف إليه، والمنـادى فـي هذا التركيـب كـان مضـافا(ابـن فعلـة)، وقـد جاء مضمون النداء جملة استفهامية.

---

*) هذا التعبير على سبيل المجاز؛ لأن الشاعر لم يكن له بيت حتّى يكون له باب يطرقه.

[1]) عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية " أسسها وعلومها وفنونها " ج1، ص: 240.

[2]) محمد علي السرّاج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، مرا: خير الدين شمسي باشا، (ط:1، دمشق، دار الفكر 1983م.). ص: 106.

- **الصــورة الثانيــة**: أداة النــداء + المنــادى مضــاف (خيــر مســلوب ، شــر ســالب) + مضمون النداء محذوف:

سلبت سلاحي بائسا وشتمتني فيا خير مسلوب، ويا شر سالب.(062 - 03).

فــي هــذا التركيــب وجــد موضــعان للنــداء وقــع المنــادى فيهمــا أيضــا مضــافا، لكــن مضمــون النداء لـم يـرد فـي كـلا الجملتين، فنداء الشـاعر هنـا غرضـه المدح فـي الجملـة الأولــى والــذم فــي الجملــة الثانيــة وهــذا يفهــم مــن الســياق وقــد دلّ علــى ذلــك القرينتــان (خير وشر).

وكذلك قول الشاعر:

ويا ركبة الحمراء، يا شرّ ركبة وكادت تكون شرّ ركبة راكب.(063 - 05).

أجـد المنـادى وقـع مضـافا فـي كـلا التـركيبين، لكـن الجديـد هـو أن التركيـب الثـاني كـان مضمون نداء التركيب الأول؛ عندما شخّص (الركبـة) وناداهـا علـى سبيل المجـاز أخبرهـا أنّها كانت شرّ ركبة ركبها وذلك لما لحقه من ضرر بسببها، والنداء كلـه ـ فـي هذا المقـام ـ خرج عن معناه الأصلي إلى معنى التهويل.

- **الصورة الثالثة**: أداة نداء + المنادى (نكرة مقصودة) + مضمون النداء:

ياعيد مالك من شوق وإيراق ومرّ طيفٍ على الأهوال طرّاق.(125 - 01).

وهـذا التركيـب يشـبه كثيـرا الصـورة الثانيـة، مـع فـارق نوعيـة المنـادى، فقـد جـاء فـي هذه الصورة نكرة مقصودة، فـالشـاعر ينـادي العيد؛ وهو مـا اعتـاده من الشوق واللوعة وقد جـاء مضـمون النـداء هنـا أيضـا جملـة استفهامية كمـا هـو حـال التركيـب فـي الصـورة الأولى.

- **الصورة الرابعة**: وقوع المنادى مصدرا منصوبا لفعل محذوف وهو مضـاف + مضـاف إليه + جار ومجرور + حرف عطف + اسم معطوف:

ولا أقول إذا ما خلّة صرمت: يا ويح نفسي من شوق وإشفاقٍ.(134 - 14).

فكلمة " ويح " تستعمل عـادة عند العرب للتوبيخ أو الإنكـار ، وقد جاءت هنا بمعنى

التوبيخ إلا أنّ صدر البيت يوضح المعنى الذي يقصده الشاعر؛ وهو نفيه لهذا النوع من التوبيخ لنفسه بسبب قطع أحد ما لوداده، فهو يؤكد أنه جَلد لا يحطمه صرم من يصرمه ومن هنا فهو يخبر أنه لن يقول هذه العبارة وهي: (يا ويح نفسي).

- **الصورة الخامسة**: أداة النداء + المنادى المحذوف + أداة استفهام + جار ومجرور + نعت + نعت + جملة فعلية نعتية:

يا من لعذّالة خذّالة، أشب حرّق باللوم جلدي أيّ تحراق؟(14 - 25).

الجديد في هذا التركيب هو حذف المنادى الذي تقديره (ناس أو قوم)، ولعل سبب حذف الشاعر له هو يأسه من عونه؛ لهذا لا فائدة من تخصيصه بالذكر، وقد خرج النداء هنا أيضا عن معناه الأصلي إلى إظهار التألم والتوجّع من أمر عجزعن كيفية الخلاص منه.

- **الصورة السادسة**: منادى (حذفت أداته) + مضمون النداء:

عاذلتي ...إنّ بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق؟!(141 - 27).

جاء المنادى مضافا في هذا التركيب قد حذفت أداته، ومعنى النداء أن: يا لائمتي إنّ من اللّوم ما يكون منبوذًا لخروجه إلى مجال الظلم، فحاولي أن ترفقي بحالي.

- **الصورة السابعة**: أداة نداء + منادى (نكرة مقصودة) + جملة فعلية نعتية + حرف استئناف + فعل ماض + فاعل (ضمير) جار ومجرور + مضاف إليه + جار ومجرور + حرف عطف + جار ومجرور:

يا نار شبّت، فارتفقت لضوئها بالجزع من أفياد أو من موعل(193 - 01).

الملاحظ في هذا التركيب هو غياب مضمون النداء، فالشاعر هنا خصّص النار بندائه فالنار جاءت نكرة مقصودة، وهي تلك التي شبّت في المكان الذي التقت فيه فهم وبكر. فمضمون النداء قد حذف في هذا التركيب؛ لأن جملة (فارتفقت لضوئها) قد نابت عنه فهاته الجملة تبيّن شدة هاته النار، لهذا فالشاعر بهذا النداء يريد إبراز الدمار الحاصل.

وقد جاء المنادى نكرة مقصودة في موضع آخر وهو:

يا طير كـلن فإنّنـي سمّ لكنّ وذو دغاول.(196 - 03).

فالمنـادى (طيـر) جـاءت مرفوعـة لأنهـا نكـرة مقصـودة، شـأنها شـأن (نـارُ) فـي الصـورة السـابقة فهـو يقصـد الطيْـر التـي تحـوم فوقـه تنتظـر خـروج روحـه حتّـى تمـلأ بطونها، وقد تمثّل مضمون النداء في الجملة الفعلية (كلن).

- **الصـورة الثامنـة**: أداة النـداء + فعـل وفاعـل + أداة نصـب + فعـل مضـارع + حـرف عطـف + فعـل مـاض وفاعـل + حـرف عطـف + ناسـخ واسـمه + جـار ومجـرور + خبر ناسخ:

فقلت لها: يا انظري، كي تريْ فولّت، فكنت لها أغولا.(165 - 11).

في هذا التركيب جاءت أداة النداء زائدة للتنبيه.

ثانيا: الجملة الشرطية:

الشرط أسلوب لغوي ينبني على جزأين، الأول منزّل منزلة السبب، والثاني منزّل منزلة المتسبب، ويتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول[1]، فالجملة الشرطية تتألف من عبارتين لا استقلال لأحدهما عن الآخر، والعبارة الأولى تسمى شرطا، وتسمى الثانية جوابًا.

والارتباط بين العبارتين في الشرط له ثلاث دلالات [2]:

■ ارتباط سببي: وهو ما يجعل الأول سببا لحصول الثاني، فجملة الشرط سبب وجملة الجواب مسبّب، كقولنا: ‹‹ إنْ تطلع الشمس يختف الليل ››.

■ ارتباط تلازمي: ما كان فيه الجواب ملازما لوقوع فعل الشرط، ودونه لا يتحقق كقولنا: ‹‹ إنْ كان النهار موجودا كانت الشمس طالعة ››.

■ ارتباط تقابلي: ما كان فيه فعل الشرط مقابلا ومناقضا للجواب، كقوله تعالى: **(لَوْ كَانَ هَؤُلاءِ آلِهَة مَا وَرَدُوهَا)**[3].

---

[1]) تمام حسان، الخلاصة النحوية، (ط: 1، عالم الكتب، 2000 م.)، ص: 71.
[2]) حسن عباس، النحو الوافي، ج4، ص: 421.
[3]) سورة الأنبياء، آية 99.

ونظـام الجملـة الشـرطية يقتضـي أن تتصـدر الأداة، تليهـا عبـارة الشـرط ويتـأخر عنهمـا الجـواب، وقـد يتغيّرهـذا النظـام بتقـديم الجـواب علـى الأداة وفعـل الشـرط، مثـال ذلـك قولـه تعـالى: (**فَـذَكَر إنْ نَفَعَـتِ الـذِّكْرَى**)[1]، وقـد ورد هـذا النـوع فـي أكثـر مـن موضـع لـدى تأبط شرا.

وأدوات الشرط تصنّف إلى نمطين[2]:

أ ـ جازمـة لفعلين مضـارعين: إنْ ـ إذْمـا ـ منْ ـ مهمـا ـ متـى ـ أيّـان ـ أيـن ـ أنّـى ـ حيثمـا ـ كيفما ـ أيّ.

وكلهـا أسماء عدا (إنْ) و (إذْمـا) فهمـا حرفـان، وكلهـا مبنيـة عدا (أيّ) فهـي معربـة بالحركات.

ب ـ غير جازمة: وهي إذا ـ كيف ـ لـو ـ لـولا ـ كلّمـا ـ أمّـا ـ لمّـا، وهـي أسماء لهـا دلالات معنوية ونحوية؛ إذْ منها ما يدل على الظرفية (إذا، كلّما، لمّا)، ومنها ما يدل علـى الحـال (كيف)، أما (لو، لولا، أمّا) فهي حروف.

والجملـة الشرطية فـي ديوان تـأبط شـرا وردت فـي ثـلاث وسبعين موضـعا، وقد استخدم تسعة من الأدوات وهي (إذا، إن، لو، أينمـا، لـولا، لمّـا، مـن، كلّمـا، متـى)، وكـان استعماله لها متفاوتا فمنها ما استعمله مرّة واحدة.

ومنها ما استعمله حوالي الأربعين مرّة، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

الأداة	عددها	نسبتها المئوية
إذا	37	% 50,68
إن	15	% 20,54
لو	13	% 17,80
من	02	% 02,66

[1]) **سورة الأعلى، آية 09.**

[2]) **عبده الراجحي، التطبيق النحوي، (د ط، بيروت، دار النهضة العربية، د ت.)، ص: 67.**

لمّا	02	% 02,66
كلما	01	% 01,33
متى	01	% 01,33
أينما	01	% 01,33
لولا	01	% 01,33

« جدول يبين نسبة استعمال أدوات الشرط في الديوان »

والملاحظ هو طغيان استعمال (إذا) بشكل واضح بنسبة (50,68%)، تليها (إنْ) بنسبة (20,54%) ثم (لو) بنسبة (17,80%)، وهذه الأدوات الثلاثة يعدّها اللغويون الأساسية في الشرط[1]؛ وشاعرنا عربي أصيل شعره يستدل به في أمهات الكتب فهو يتحرى الأصل والأساس عادة، فلا غرابة في اعتماده إذن هاته الأدوات الأساسية.

♦ **النمط الأول:** الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " إذ ":

بنية الجملة الشرطية قائمة على الائتلاف أو الاختلاف بين الشرط وجوابه، لهذا سأحاول رصد هذا الائتلاف والاختلاف فيها، وفي هذا الجدول توضيح لذلك:

الأداة	الائتلاف			الاختلاف		
	التكرار	الشرط	جوابه	التكرار	الشرط	جوابه
إذا	14	ماض	ماض	06	ماض	مضارع
	04	اسمية	اسمية	05	ماض	اسمية
	01	مضارع	مضارع	03	اسمية	ماض
				01	اسمية	مضارع
				01	مضارع	اسمية

[1] رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البصيري ، (د ط ، ابن عكنون ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية 1993 م .) ، ص : 203.

				01	اسمية	أمر
				01	ماض	أمر

« جدول يوضح ورود الائتلاف والاختلاف في جملة " إذا " الشرطية »

من خلال الجدول، يلاحظ أن الجمل التي جاء شرطها وجوابه مؤتلفا كان عددها تسعة عشرة جملة، والتي جاء مختلفا كان عددها ثمانية عشر؛ أي أن النسبتين متقاربتان بين بنية الشرط وجوابه، ولعل مرجع ذلك هو حالة التيه التي يعيشها الشاعر، فأي شيء كأي شيء لديه، وإذا تفحصت جيدا وجدت أن ورود صيغة الماضي في الشرط وجوابه هي الأكثر استعمالا لديه، بل هي التي جعلت نسبة الائتلاف تقارب نسبة الاختلاف، ولعلّ مردّ ذلك ملاءمة الزمن الماضي للشاعر، فهو في الغالب يسرد لنا ويحكي أحداثا عاشها فيصف غارة أو غزوة أو فرارا، وهذا الفعل يساعده في الدلالة على تأكيد الحدث بما لا يدع مجالا للشك أو الريبة.

وقد ضمّت هذه الجملة عدة صور أذكر منها:

- **الصورة الأولى**: أداة الشرط + عبارة الشرط (فعلية مضارعية) + عبارة جواب الشرط (فعلية مضارعية):

وإذا تجيءُ تجيءُ تسحب خلتها كالأيم أصعد في كثيب يرتقي(146- 04).

ورد الشرط في هذا التركيب تلازميا، إذْ إن هذه المرأة الملأى الجسم شبهها بالحية بائتلاف بنية شرطه وجوابه ففعل الشرط (تجيء) جاء مضارعا وكذلك جواب الشرط (تجيء تسحب)، وهذا هو الموضع الوحيد في شعره الذي جاء بهذا الشكل.

- **الصورة الثانية**:(*) أداة الشرط + عبارة الشرط (فعلية ماضوية) + عبارة جواب الشرط (فعلية ماضوية):

(أ)

إذا وقعت بكعب أو قريم وسيار فقد ساغ الشراب(070 - 03).

***) نظرا لكثرة التراكيب التي جاءت على هاته الصورة رأيت أن أقسمها على اثنين (أ)، (ب) تسهيلا للدراسة وحرصا على عدم إهمال أي تركيب.**

إذا كُشفت عنها الستور شحالها فم كفم العزلاء، فيحان فاغر(080 - 06).
يجم جموم البحر طال عُبابه إذا فاض منه أول جاش آخر(082 - 14).
إذا راع روع الموت:راع، وإن حمي: حمى معه حرّ ُكريم، مصابر(086 -01).
فذاك قرع الدهر ، ما عاش حوّل إذا سدّ منه منخرٌ جاش منخر(088 - 03).
إذا هزّه في عظم قرن تهلّلت نواجذ أفواه المنايا الضواحك(155 - 09).
إذا كلَّ أمهيته بالصفا فحدّ ولم أُره صيقلا(165 - 13).
وكنت ما هممت اعتزمت وأحر، إذا قلت أن أفعلا(166 - 16).

الشرط الأول جاء سببيا، إذ أن الشاعر يشير إلى أن الغارة أوالغزوة إذا وقعت بهاته القبائل سيسوغ لها شرابه؛ أي سيفرح لذلك كثيرا وقد أكّد هاته الفرحة بأداة التحقيق (قد) التي اقترنت بجواب الشرط، أما الشرط الثاني قد كانت العلاقة بين الشرط وجوابه سببية أيضا فهاته الغول التي طعنها تأبط شرا يخبرنا عن مدى غورهاته الطعنة، إذ ولو كشفت لانفتحت كأنها فم لقربة أو لراوية يستفرغ ما فيها. وذلك كناية منه على الدم الكثير الذي نزفته الغول من شدّة طعنته. أما الشرط الثالث فقد جاء تلازميا؛ إذ إنه يشبه صاحبه " الشنفرى " في حالة هيجانه وثورته بالبحر الذي إذا اهتاجت بعض أمواجه لحقتها الأخرى. وفي هذا الشرط أيضا ـ كما هو الحال في الشرط السابق ـ لم يقترن الجواب بأي رابط.

والتركيب الرابع جاء الشرط فيه أيضا تلازميا؛ فهو يخبرنا أنه إذا راع الموت وأفزع راع معه صديقه وشدّ سلاحه، وكذلك لم يوجد الرابط في جواب هذا الشرط، الذي تميّز بمحدودية ألفاظه " راع ".

والشرط الخامس يشبه الشرط في البيت الثاني من ناحية الشكل؛ إذ إن في كليهما جاء فعل الشرط مبنيا للمجهول، وفعل الجواب مبنيا للمعلوم ومجردا من الرابطة لكن الاختلاف كان في دلالة الشرط في هذا التركيب التي تمثلت في الارتباط التقابلي بين سد المنخر الذي يقصد به الضيق والكرب، وبين جاش منخر، أي انفرج وانفتح.

أمـا التركيـب السـادس فقد جـاء: الشـرط فيـه دلالـة سـببية؛ إذ إنـه يقـول إذا أسـكن سـيفه في عظم الذي يتقـاتل معه، ضحك المـوت حتى ظهرت نواجذه، وذلك من شدة بؤسه؛ يعني أن المـوت يعلـم أنـه ظفـر بالمضـروب لا محـــالة. وهـو تصـوير فـي غــاية البراعـة مـن فاتك وشاعر من الطراز العالي.

أمـا الشـرط فـي التركيـب السـابع فقد تميـز أيضـا بمحدوديـة ألفاظـه، فهـو يخبرنـا أن هذا السيف إذا كلّ وصار غير حاد سننته وامهيته ، وقد كان الارتباط فيه تقابليا.

والتركيـب الأخيـر اشـتمل علـى شـرطين، لكننـي سأشـرح الشـرط الأول فقـط ، لأنـه هـو الـذي يتلاءم مـع هذه الصـورة، فالشـاعر يخبرنـا أنـه إذا نـوى أو قصـد أمـرا قـام بـه مباشـرة والارتباط فـي هذه الوضـعية كـان تلازميـا، كمـا أن جملـة الشـرط وجملـة جـواب الشـرط فـي هـذا التركيـب تطابقتـا مـن ناحيـة الإعـراب، فكلاهمـا فعـل مـاض فاعلـه جـاء ضـمير رفع متصل.

(ب)

إذا فزّعوا أم الصبيين نفضوا عفاري شعثا صافة لم ترجّل (177 - 18).

كلانـا إذا ما نال شيئا أفاته ومن يحترث حرثي وحرثك يُهزل (184 - 33).

ويـوم الازد منهم شر يـوم إذا بعدوا فقد صدقت قاله (198 - 06).

إذا ما تركت صاحبيّي لثلاثة أو اثنين مثلينا فلا أبت آمنا (213 - 03).

من الحص هزروف عفـاؤه إذا استدرج الفيفاء مدّ المغابنا (216 - 12).

أخاليج ورّاد على ذي محافل إذا نزعوا مدّوا الدلاء الشواطنا(217 - 17).

الملاحظ في البيت أن فعل الشرط وجوابه (فزّعوا، نفّضوا) جاءا بنفس الصـورة أيضـا حيث أنّ الفعل اتصل بـه الفاعل (الـواو)، وكذلك أجد دلالـة الارتبـاط بينهمـا تمثلـت فـي السببية وهي أنه بقيامهم بالأعمال التي تثير الرعب في نفوس القوم لا يهتمون بأنفسهم ـ أو بالأحرى ليس لديهم وقت لذلك ـ فالواحد منهم أشعث أغبر شعره مثل الصوف المتّسخ الذي لم يرجّل (لم يسرّح).

والتركيـب الثـــاني يخبرنـــا الشـــاعر فيـــه أنـــه ــ مـــع صـــديقه ــ يضـــيع الأشـــياء التـــي ينالهـا فكانت دلالة الارتبـاط بذلك تقـابلية، ويضيف أن من طلب منه أو من صديقـه شيئـا لم يدرك مراده.[1]

أما الشرط في البيت الثالث فقد جاءت الدلالة فيه سببية؛ فهو يؤكد مقولة الكاهن الذي قال فيه حين رأى أثر قدميه، أنه من النوع الذي يعدّ مسكه أو التمكن منـه أمـرا محـالا؛ فهـو هنـا يخبرنا عن قوم الأزد ـ وهم أحد المستهدفين للشاعر ـ أنهم وإن بعدوا عنه؛ فإنهم لن يسلموا من بطشه.

والشرط في التركيب الرابع جاء جوابـه بصيغة الدعاء فهو يدعو علـى نفسـه إذا كـان قد ترك صاحبه لعدد قليل من الرجـال، بـل العدد كـان كبيـرا لا طاقة لـه بـه؛ لهذا أكّد لزوجتـه حينما لامته على خذل صاحبه الذي كان يقربها بأنّه لـم يخـذل صـاحبه بإرادتـه، والدلالـة بين الشرط وجوابه هي التلازمية.

وكذلك الشرط في البيت الخامس جـاءت الدلالـة بين الشرط وجوابـه أيضـا تلازميـة؛ فهو يبين أن هذا الظليم إذا أقلق التراب وأثاره حتى يدرج علـى الأرض مدّ أجنحتـه علـى آخرها وذلك إشارة إلى شدّة عدوه.

أما التركيب الأخير في هذه المجموعـة فالشـاعر يشبه فيـه توافد الضـباع وهجومهـا عليـه بالجيـاد الشـديدة العطـش حين تـرى المـاء، إلا أنـه بطبيعـة الحـال أفلـت منهـا، والعلاقـة بـين الشـرط وجوابـه تلازميـة؛ إذ إن هـؤلاء الـورّاد أصـحاب الأخـاليج (الجيـاد) الضـمأى إذا أرادوا سقيا جيادهم تسارعوا إلى إلقاء دلائهم في البئر.

- **<u>الصورة الثالثة</u>**: عبارة جواب الشرط (اسمية) + أداة الشرط + عبـارة الشرط (جملـة اسمية):

أبعد النفـاثيين أزجر طـائرا وآسى على شيء إذا هو أدبرا (100-07)

ولا هلع لاع إذا الشول حاردت وضنّت بباقي درّها للمتنزّل (175-14)

---

[1]) هناك من شرح هذا البيت: إن من كانت صناعته وطلبته مثل طلبة تأبط شرا وصديقه في هذا الموضع مات هُزلا لأنهما كانا بواد لا نبات به ولا صيد، (تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 184.).

ولا حوقل خطـارة حـول بيتهـا إذا العرس آوى بيتها كل خوتل (176-16)

ولست بمفراح إذا الدهر سرّني ولا جــازع من صرفه المتحوّل (178-21)

والملاحظ في هذه التراكيب الأربع هو التشويش الحاصل في ترتيب الجملة الشرطية إذ إنّ جواب الشرط قد تقدم عن عبارة الشرط وأداته، ففي التركيب الأول أجد الجواب عبارة عن جملة استفهامية إنكارية مفادها أنه هل بعد غزو بني نفاثة وما حصل فيها استمر على حرصي وأحزن على شيء فات وأدبر؟.

أما في التركيب الثاني أجد الشاعر ينفي عن نفسه صفة الجزع والهلع والجبن وذلك حينما يخّف لبن النوق بسبب تقدمها في شهور الحمل؛ أي أنه ليس بجزع حريص إذا قلّ الزاد.

أما في التركيب الثالث فأجده ينفي عن نفسه أيضا صفة العجز والضعف أمام عِرسه (امرأته)، وقد كانت الدلالة تلازمية؛ إذ إنّ قوته وقدرته تتلازم مع حضور أيّ مخاتل ومخادع إلى بيت عِرسه.

وكذلك في التركيب الرابع يتقدم الجواب قبل الشرط؛ فهو ينفي عن نفسه الفرح حتى وإن أفرحه الدّهر؛ لأنه لا يأتمنه لما رأى منه من صنوف المعاناة، فهو يعلم أنه غادر والعلاقة بين الشرط وجواب تقابلية.

- **الصورة الرابعة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة ماضوية) + عبارة جواب الشرط (جملة مضارعية):

إذا خاط عينيه كرى النّوم لم يزل له كاليءُ من قلب شيحان فاتك (152 - 07).

وكنت إذا ما هممت اعتزمت وأحْر إذا قلت أن أفعلا (166 - 16).

إنّي إذا حمي الوطيس وأوقدت نيرانها للحرب نار كريهة لم أنكل(194 - 03).

أواسيه على الأيام ، إنّي إذا قعدت به اللؤما ألوم (205 - 13).

في البيت الأول يوضح لنا حالة نومه؛ وهي أنه إذا نامت عيناه لا ينام قلبه؛ إذ إنه إذا غلب الكرى عينيه لم يزل له رقيب، وهو قلب رجل جادّ في الأمور فاتك شديد والدلالة

في هذا الشرط تقابلية بين نوم العين وصحو القلب.

أما الشرط الثاني فقد جاءت دلالته تلازمية فهو يخبرنا أنه من النوع الذي إذا قال فعل والتركيب الثالث جاء جوابه منفيا بأداة الجزم والنفي " لم "؛ فهو يخبرنا أنه إذا اشتدت المعركة لا يجبن ولا يتخاذل، بل يكون أول المندفعين نحوها.

أما التركيب الرابع فقد جاءت دلالته تقابلية؛ فهو يؤكد أنه إذا خذل اللؤماء صديقه، قام هو وساندهُ، فالمقابلة قائمة بين " القعود عن نصرته " أي خذلانه، و " ألوم " التي لا يقصد بها اللوم والعتاب باللسان، وإنما يقصد العمل والمتمثل في مساعدة صديقه ونصرته.

- **الصورة الخامسة**: عبارة جواب الشرط (جملة مضارعية) + أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة ماضوية):

أضنُّ إذا صادفت وعثًا، وإن جرى بي السهل أو متنٌ من الأرض مهيعُ(106-02).

لتقرعنّ عليّ السنّ من ندم إذا تذكّرت يوما بعض أخلاقي (144 - 31).

هاته الصورة شبيهة بالصورة الماضية مع فارق تقدّم جواب الشرط عن أداة الشرط وجملته، فالجواب في التركيب الأول هو " أضنّ "، والشرط " إذا صادفت وعثا "؛ بمعنى أنه إذا صادف رملا رخوا تغوص فيه الأقدام، يسرع ويطّن من شدة السرعة، فالطنين هو الصوت الذي يصدر عن الشيء الصلب إذا مرّ في الهواء مرًّا سريعًا جدًّا[1]، والدلالة جاءت تقابلية.

والتركيب الثاني جاء جوابه مقترنا بلام الابتداء بهدف التوكيد على الندم الشديد جرّاء سوء عشرة المخاطب وإفراطه في لومه إذا فقده واضطرّ إلى تذكّر أخلاقه وتصوّر شمائله، وزاد في توكيده لهذا المعنى اتصال الفعل المضارع بنون التوكيد الثقيلة، وتقديمه للجواب أصلا هو لغرض التوكيد والتركيز على هذا المعنى والدلالة في هذا الشرط سببية.

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 107.

- **الصـورة السادسـة**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (جملـة ماضـوية) + عبـارة جـواب الشرط (جملة اسمية):

إذا طلعت أولى العديّ فنفـره إلى سلّة من صارم الغرب باتك (154 - 08).

في هذا التركيب العلاقة بين الشرط وجوابه تلازمية، فهو يشرح لنـا كيف أنـه إذا ظهرت بوادر الهجوم عليه يكون إسراعه إلى سلّ سيفه القاطع من غمده.

وغير بعيد عن هذه الصور أجد:

فذاك همّي وغزوي أستغيث به إذا استغثت بضافي الرأس نغّاق (137 - 19).

ولكن أربـاب المخاض يشفهّم إذا اقتفـروه واحـدا أو مشيّعا (117 - 09).

ولا رعش السـاق عند الجراء إذا بـادر الحملـة الهيضـلا (163 - 03).

وشرٌّ كـان صُبّ على هذيـل إذا علقـت حبـالهم حبـالــه (198 - 05).

في هاته المجموعة أجد جواب الشرط تقدم عن جملة الشرط وأداته لكن نوع جملة الشرط وجوابه هو نفسه في الصورة السادسة.

ففي التركيب الأول أجد جملة جواب الشرط يشير فيها الشاعر إلى نوعية الرجل الذي يستغيث به، وهو ذلك الرجل المتمرّن في شدائد الأعمال، الذي لا يهتم بالترفه؛ فهو الذي كثر شعر رأسه ـ وتلبّد ـ وطال نعيقه في أثر الطرائد التي يسوقها، والدلالة في هذا الشرط تلازمية فاستغاثته متلازمة مع هذا النوع من الرجال.

الثاني جاء جوابه مكونا من الحرف المشبه بالفعل " لكنه " واسمه وجوابه والعلاقة في هذا الشرط سببية؛ إذ إن اقتفاء أثره منفردا أو مع شيعته سوف يُشف أصحاب النوق الحوامل (المخاض)؛ أي يهزلهم ويكدّ عيشهم.

كما أنه في التركيب الثالث ينفي عن نفسه الجبن والتخاذل، إذ إنّ ساقه لا ترتعش عند العدو فإذا بادر الناس المعركة بادر معهم.

والتركيب الأخير جاءت دلالته سببية؛ إذ إنه ينبئ هذيلا بشر كبير إذا علقت حبالهم حبال الكاهن الذي قال أنّ تأبط شرا لا يمكن القبض عليه ـ لما رأى أثر قدميه ـ أي إذا

لم يصدقوا هذا المقال فسوف يصيبهم وبال وشرّ عظيم.

- **الصورة السابعة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة اسمية) + عبارة جواب الشرط (جملة ماضوية):

إذا المرء لم يحتل وقد جدّ جدّه أضاع، وقاسى أمره، وهو مدبر(086 - 01).

إنّـي إذا خلّة ضنّت بنـائلهـا وأمسكت بضعيف الوصل أحـذاق

نجوت نـها نجائي من بجيلة إذ ألقيت، ليلة خبت الرّهط أرواقي(129 - 09،08).

أضافت إليه طرقة الليل ما فتًى ثبـاتا إذا ظلّ الفتى وهو أوجـل(161 - 01).

فـي الشـرط الأول الشـاعر يبـين أن الحيلـة ضـرورية للمـرء فحتـى وإن كـان جـادًا تلزمـه الحيلة لأنه قد يضيع ما لديه ويقاسي الكثير إذا لم يحتل، والدلالة سببية.

أما التركيب الثاني فقد استوفى بيتين حتى يتبين معنـى الشـرط، فهو يوضـح أنّـه إذا بخلـت صديقة له بوصلها سوف ينجو منها ويصرف نفسه عن هواها، وقد تميّز هذا التركيب بوفرة ألفاظه، وقد جاءت دلالته تلازمية.

وفي الشرط الأخير يتقدّم جوابـه عن الأداة وجملـة الشـرط؛ حيث أنّ ظلمـة الليل أنكرت صـفة الثبـات عـن أي فتـى يمـلأ قلبـه الوجـل والخـوف، والعلاقـة سببية؛ فـالخوف هـو سـبب عدم الثبات.

- **الصـورة الثامنـة**: عبـارة جـواب الشـرط (جملـة مضـارعية) + أداة الشـرط + عبـارة الشرط (جملة اسمية):

ولا أقول إذا ما خلة صرمت: يا ويح نفسي من شوق وإشفاق(134 - 14).

جاءت جملة الشرط وأداته جملة معترضة بين جملة جواب الشرط؛ فهو يرفض الانكسـار أمام الحبيبة التي قطعت حبل وصـاله؛ إذ إنه لن يتأسف عن فراقهـا ولـن يتـألم لـذلك، والدلالـة هنا تقابلية.

- **الصورة التاسـعة**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (مضـارعية) + عبـارة جـواب الشـرط (اسمية):

فإذا تقوم فصعدةٌ في رملة لبدت بريق ديمة لم تغدق(146 - 03).

الشاعر في هذا التركيب يصف المرأة بأنها ممشوقة القدّ؛ إذ إنّها عندما تقوم تكون مثل قناة الرمح المستقيمة(الصعدة) المغروسة في الرمل الذي بللته سحابة صغيرة، والارتباط هنا تلازمي؛ إذ جمال قدّها لن يظهر إلا إذا كانت قائمة، فحتى تكون كقناة الرمح عليها أن تقوم ليُرى هذا القدّ.

- **الصورة العاشرة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة اسمية) + عبارة جواب الشرط (أمرية):

إذا الحرب أولتك الكليب فولّها كلييك واعلم أنّها سوف تنجلي(180 - 25).

ويقصد من ذلك أنّه إذا فرضت عليك الحرب فقاتل بكل ما لديك من قوة واعلم أن ذلك عارض لن يدوم، والدلالة في هذا التركيب تلازمية؛ بمعنى متى تكون الحرب، أكن أحد أبطالها.

- **الصورة الحادية عشرة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة ماضوية) + عبارة جواب الشرط (جملة أمرية):

إذا لاقيت يوم الصّدق فأربع عليه ولا يهمّك يوم سوٍّ(230 - 01).

الشاعر في هذا التركيب يحثّ على ضرورة التمتّع باليوم الجيّد إذا صادفك، ولا يهمك اليوم السيئ، والعلاقة بين الشرط وجوابه تقابلية؛ إذ إن التمتع باليوم الجيد يقابله نسيان اليوم السيئ وعدم المبالاة به.

♦ **النمط الثاني**: الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " إن "

الأداة	الائتلاف			الاختلاف		
	التكرار	الشرط	جوابه	التكرار	الشرط	جوابه
إنْ	03	ماض	ماض	03	كان وجملتها	إن وجملتها أو إحدى أخواتها
	01	مضارع	مضارع	01	كان وجملتها	ماض

		03	ماض			اسمية
		03	مضارع			اسمية
		01	ماض			مضارع

« جدول يبين ورود الائتلاف والاختلاف في جملة " إن " الشرطية »

من خلال ما سبق يلاحظ سيطرة بنية الاختلاف في هذه الجملة فقد كان عدد الجمـل التـي اختلف شرطها عن جوابه أكثر من ضعف عدد الجمل التـي ائتلفت، وقد يكون سبب ذلك نزوع شخصية الشاعر إلى التغيير كما هو حاصل على صعيد حياته الاجتماعية ورفضها للرتابة المملة.

- **الصـورة الأولـى**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (ماضـوية) + عبـارة جـواب الشـرط (ماضوية):

وحـــرّمت السباء وإن أحلّت بشوْر أو بمزج أو لصاب(068 - 01).

إذا راع روع الموت: راع وان حمي: حمي معه حرٌ كريم مصابر(085 - 27).

أقسمت لا أنسى وان طال عيشنـا صنيع لكيز، والأحلّ بن قنصل(167 - 01).

الملاحظ فـي التركيب الأول تقديم عبـارة جـواب الشـرط عن الشـرط وأداتـه وفيـه يخبرنـا الشاعر أنه حرّم على نفسه الخمر وإن مُزجت بالعسل والماء العذب، إلـى أن يأخذ ثـأره من أعدائـه، والارتبـاط كـان تقابليـا؛ إذ إن الخمـر إن كانـت حـلالا عنـد غيـره فهـي لديـه مـن المحرّمات إلى حين اخذ ثأره.

أما الشرط الثاني فلم يحدث فيه تشويش لترتيب الجملة الشرطية، فجملة الشرط تكوّنت من كلمة واحدة تمثلت في الفعل الماضي الذي جاء فاعله ضميرا مستترا، " حمي " وجملة الجواب تبدأ بـ " حمي " الثانية، ومعناه أن صديقه هذا إذا جدّ الجدّ يكن هو الكريم المصـابر والارتباط بين الشرط وجوابه جاء سببيا؛ إذ إنّ تأزم الوضع واشتداده يؤدي إلى اشتداد همّة هذا الرجل ومصابرته.

أما التركيب الثالث فقد جاءت جملة الشرط فيه جملة اعتراضية بين الفعل والمفعول به

كمـا أن جواب الشرط تقدم في هذا التركيب أيضـا ، " وهو قسمه بعدم النسيان " وصفة الارتباط المتجلية فيه هي تلازمية؛ إذ إنه أقرّ أن مسيرة عيشـه تتلازم مـع عدم نسيانه لفعل لكيز وصاحبه.

- **الصـورة الثانيـة**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (مضـارعية) + عبـارة جـواب الشـرط (مضارعية):

إنّي زعيم لأن لم تتركي عذلي أن يسأل الحيُّ عنّي أهل آفاق...(142 - 28).

جاءت أداة الشرط في هذا التركيب مقترنـة بـاللام الموطئـة بالقسم؛ فهو يهدد عاذلتـه بأنـه سيذهب إلى حيث لا يعرفه أحد إذا استمرت فـي لومهـا وعتابهـا لـه، ودلالـة الارتبـاط جـاءت سببية؛ إذ إنّ استمرار اللوم سيكون سبب الرحيل.

- **الصـورة الثالثـة**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (كـان وجملتهـا) + عبـارة الجـواب (إن أو أخواتها وجملتها):

فـإن أك لم أخضبـك فيها فإنّها نيوب أساويد وشول عقارب(062 - 04).

فقلت له لمّا عوى:إنّ "ثابتا" قليل الغنى إن كنت لمّا تموّل(183 - 32).

لكنما عولي إن كنت ذا عول على بصير بكسب الحمد سبّاق(135 - 15).

فـي هاتـه الصـورة جـاء التركيـب الأول نموذجيـا مرتّبـا، الأداة، ويليهـا الشـرط، ثـم جوابـه لكن التركيب الثاني لم تتم فيه مراعاة الترتيب، فقد تقدمت عبارة الجواب عن الشرط إذ أجد الشاعر يخاطب الذئب مخبرا إياه أن ثابتا (وهو اسمه الحقيقي) قليـل الغنـى، كمـا هـو شـأنه فهو يقول له: أنت تطلب وأنا اطلب وكلانا لا يُغني عن الآخر شيئا، والارتبـاط بين الشـرط وجوابه تلازمي فقلّة غنى الذئب تلازمها قلة غنى ثابت (تأبط شرا).

وكذلك التركيب الثالث أجد جملـة الشـرط وأداتهـا قد جـاءت جملـة اعتراضـية بين " لكن واسمها " وخبرها، والارتباط هنا أيضا كان تلازميا.

- **الصـورة الرابعـة**: عبـارة جـواب الشـرط (ماضـوية) + أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (كان وجملتها):

فلو نبأتني الطير، أو كنت شاهدا لآساك في البلوى أخٌ لك ناصر

وإن تك مأسورا ، وظلت مخيما وأبليت حتى ما يكيدك واترُ(084 - 20،21).

في هذا التركيب تقدمت عبارة الجواب والمتمثلة في عجز البيت الأول، عن جملة الشرط وأداتها، فجملة " وإن تك مأسورا " جاءت اعتراضية متعلقة بالبيت الذي قبلها والمعنى أنه كان سيشاركه فيما هو فيه حتى ولو كان مأسورا؛ أي لو كان شاهدا لآساه وشدّ أزره حتى يظل حيّا يواصل فتكه ولا يترك فرصة لطالب ثار، فالواتر هو طالب الثار، والارتباط في هذا التركيب سببي.

- **الصورة الخامسة**: الشرط + عبارة الشرط (ماضوية) + عبارة جواب الشرط (اسمية):

ما إن أراك وأنت إلا شاحب بادي الجناجن ناشز الشرسوف(120بيت يتيم).

عاذلتي : إنّ بعض اللوم معنفة وهل متاع، وإن أبقيته باق؟!(141 - 27).

وأخرى أُصادي النفس عنها، وإنّها لخطّة حزم، وإن فعلتُ، ومصدر(089 - 03).

البيت الأول في هذه الصورة جاء يتيما في الديوان، لهذا لا أدري إنْ كان الشاعر يخاطب نفسه أم صديقه، فهو يقول للمخاطب: إنّي إذا رأيتك، رأيتك هزيلا ضامرا، عظام صدرك (الجناجن) بارزة ورؤوس أضلاعك مما تلي البطن (الشرسوف) تكاد تمزّق جلدك من شدة الهزال، والارتباط بين الشرط وجوابه تلازمي.

أما التركيب الثاني جاءت جملة الشرط اعتراضية، وجوابها جاء بصيغة الاستفهام الإنكاري، وقد توسطت الجملة الاعتراضية هذا الاستفهام، وقد جاء الارتباط تقابليا في هذا الشرط.

والشرط الأخير جاء أيضا جملة معترضة بين طرفي الجواب، فالجملة الشرطية فعلها ماض، أما الجواب فتكوّن " إن " و اسمها وخبرها، والجملة توسطت خبر " إنّ " والاسم المعطوف عليه، والارتباط سببي في هذا التركيب.

- **الصورة السادسة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (مضارعية) + عبارة جواب الشرط (اسمية):

فإن ترميني أو تسيئي لعشرتي فإنّي لصرّام القرين المعاشر(097 - 03).
بها الركب أيما يمّم الركب يمّموا وإن لم تلُح فالقوم بالسير جهّل(160 - 02).
وإن تقع النسور عليَّ يومـا فلحم المُعتفى لحم كريـــمُ(204 - 09).

التراكيب الثلاثة في هذه الصورة جاءت جملتها مرتبة " الأداة فجملة الشرط فالجواب " إلا أن التركيب الأول عبارة جوابه مكونة من " إن " واسمها وخبرها، في حين جاءت مبتدأ وخبر في التركيبين الآخرين، أما الترابط في هاته التراكيب فقد جاء سببيا في الأول والثاني حيث أنّ قطعها لحبل وصاله في التركيب الأول سيكون سببا في قطعه هو أيضا أما الثاني فإن ظهور الكواكب هو سبب السير في الطريق الصواب، وإذا لم تلُح هاتـــه الكواكب فستسبب التيه في الصحراء لجهلهم الطريق، أما التركيب الثالث فقد جاء تقابليا حيث أن النسور التي ستقع عليه بعد مقتله لتأكل لحمه ستجده كريما، فصفة الكرم أو جودة هذا اللحم تناقض معنى الانقضاض على الفريسة.

- **الصورة السابعة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (ماضوية) + عبارة جواب الشرط (مضارعية):

أَطِنُّ إذا صادفت وعثاً، وإن جرى بي السهل أو متن من الأرض مهيعُ(106 - 02).
أجاري ظلال الطير لو فات واحد ولو صدقوا قالوا له: هو أسرع(107 - 03).

عبارة الشرط " إن جرى بي السهل " جاء جوابها في البيت الثاني " أجاري ظلال الطير" ومعنى هذا التركيب أنه إن عدوت في سهل أو أرض واسعة اشتد عدوي وجاريت ظلال الطير على الأرض، والارتباط سببيا في هذا الشرط؛ إذ إنه إذا كانت الأرض واسعة كان عدوي شديدا.

♦ **النمط الثالث** : الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " لو ".

- **الصـورة الأولـى**: أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (ماضـوية) + عبـارة جـواب الشـرط (ماضوية):

فلو نبأتني الطير، أو كنت شاهدا لآساك في البلوى أخٌ لك ناصر(083 - 20).

أجاري ظلال الطير لو فات واحد ولو صدقوا قالوا له: هو أسرع(107 - 03).

رأين فتى لا صيد وحش يهمّه فلو صافحت إنسا لصافحنه معًا(117 - 08).

وظل دعاع المتن من وقع حاجز يخرّ ولو نهنهت سوْق قليل(189 - 08).

لأبت كما آبا ولو كنت قارنـا لجئت وما مالكت طول ذميل(190 - 09).

وإنّك لـو لاقيتني بعدمـا ترى وهل يلقين من غيبته المقابر؟!

لألفيتني في غـارة أعتزي بها إليك، وإما راجعا أنا ثائر(083 - 19،18).

الملاحظ هو أن تركيب الشرط الأول جاء جوابه مقترنا بالرابط " اللام "، وقد كان الارتباط فيه سببيا؛ إذ إنه بسبب معرفته لما هو حاصل لصديقه ستكون مساندته له.

أما التركيب الثاني فقد كان الارتباط فيه تلازميا؛ إذ إنّ مقولة " هو أسرع " تتلازم مع صدقهم، فلا تقال هاته المقولة إلا وهم صادقين، وقد جاءت عبارة الجواب متجردّة من الرابط في هذا التركيب، والتركيب الثالث كانت دلالة الشرط فيه تقابلية؛ إذ إنّ عزوف هذا الفتى (يقصد نفسه) عن صيد الوحش وعدم جعل هذا العمل من جملة أشغاله ترك عند هاته الوحوش انطباعا؛ مفاده أنّها لو مكّنت إنسا من نفسها لكان هذا الفتى؛ فإعراضه عن صيدها يقابله إعجاب هاته الوحوش به.

أما التركيب الرابع والخامس فقد اشتمل كل منهما على بيتين؛ إذ إن عبارة الشرط في التركيب الرابع كانت في عجز البيت الأول، وعبارة الجواب جاءت في صدر البيت الثاني " لأبت كما آبا "، فهو يبين أن " حاجزا " هذا ظلّ جرحه ينزف بغزارة، و لو أنّه لم يبادر بالهرب لكان مصيره مثل رفيقيه اللذين قتلهما تأبط شرا، والدلالة هنا سببية؛ إذ إنّ هروبه كان سبب نجاته.

والتركيب الخامس شبيه جدا بالرابع من ناحية شكل الجملة ، وكذا الارتباط بين الشرط

والجواب، والاختلاف كان في معنى البيت فقط؛ إذ إنه هنا يخبر الشنفرى أنه لو رجع من الموت لوجده إما في غارة يثأر له، أو أنه أنهى ثأره وعاد، وقد فصل بين الشرط وجوابه بجملة اعتراضية " وهل يلقين من غيبته المقابر؟! "؛ وذلك تأكيدا منه على استحالة عودته من قبره حتى يراه.

- **الصورة الثانية**: أداة الشرط + عبارة الشرط (ماضوية) + عبارة جواب الشرط (مضارعية):

فإنك لو قاسيت باللّصب حيلتي بلحيان، لم يقصر بك الدهر مصر(088 - 04).

أجاري ظلال الطير لو فات واحد ولو صدقوا قالوا له: هو أسرع(107 - 03).

في الشرط الأول يبين الشاعر للمخاطب لو أنه قاسى ما قاساه هو في محاولة الهرب من بني لحيان والاحتيال له، لما ضاق بك موقف، ولا سُدّ عليك منفذ والارتباط سببي؛ إذ إنه لو قاسى هذا المخاطب مثل تأبط شرا لكان موته محتّما.

أما الشرط الثاني فقد تقدّم الجواب فيه عن الشرط؛ إذ إنه لو حدث وفاتته بعض الطير لجارى ظلالها، لكنه قدّم الجواب الذي يبرز شدة عدوه متعمّدا، فهو الذي طالما افتخر بساقيه النادرتين، والعلاقة بين الشرط وجوابه تلازمية؛ إذ إن سبق الطير له يتلازم مع لحاقه به.

- **الصورة الثالثة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (كان وجملتها) + عبارة جواب الشرط (ماضوية):

فلو كان من فتيان قيس وخندف أطاف به القُتّاص من حيث أفزعوا(10 - 04).

ولو كان قرْن واحد لكفيته وما كان بي في القوم مذ جدت مطمع(108- 06).

لأبتَ كما آبا ولو كنت قارنا لجئت وما مالكتَ طول ذميلي(190-09).

في الشرط الأول يؤكد تأبط شرا أنه لو كان الذي يطاردونه فتًى آخر غيره لكانوا قد أدركوه ، ودلالة الارتباط سببية ؛ إذ إن سبب قنص هذا الفتى هو أنه كان إما من قبيلة " قيس " أو " خندف "، فسبب التطويف به أنه لم يكن تأبط شرًا.

والشرط الثاني قد جاءت كل أجزائه في صدر البيت، ويريد الشاعر به أنه لو كان الذي ينازله رجلا واحدا لتمكّن منه، لكنهم كانوا جماعة، والارتباط هنا أيضا سببي؛ فهو لم يتمكن من الذين يلاحقونه بسبب كثرتهم.

أما التركيب الأخير فدلالة الشرط فيه تقابلية بين الشجاعة والفتك وبين الفرار، فهو يقول " لحاجز " لو كنت قارنًا بين السيف والنبل؛ أي فارسا لما اضطررت إلى الهروب منّي ولواجهتني.

- **الصورة الرابعة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (ماضوية) + عبارة جواب الشرط (محذوفة):

يقول: أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق، ومن بزّ وأعلاق(141 - 26).

فلو نالت الكفّان أصحاب نوفل بمهمهة من بين ظرّ فعرعر(101 - 09).

في التركيب الأول الشاعر يقول على لسان العاذل له: لقد ضيّعت مالا لو رضيت به وأمسكت بعده، " لكان عدّة لنوائب الدهر "، أو " لاستفدت منه " لكن هذا الجواب لم يرد في التركيب صراحة، وقد حذف جواب الشرط في القرآن الكريم مثل قوله تعالى: **(ولَوْ أَنَّ قُرآنًا سُيّرَتْ به الجِبالُ أوْ قُطِّعت بِهِ الأَرضُ أوْ كُلِّمَ بِهِ المَوْتَى بَل لِلَّهِ الأَمْرُ جَميعًا)**[1] فتقدير الجواب في الآية هو: (ما نفعهم) مثلا.

أما التركيب الثاني فتقدير الجواب فيه هو: " لأبدتهم " أو " لانتقمت منهم " أو " لما رحمتهم "، وقد كانت دلالة الارتباط في كلا التركيبين سببية.

- **الصورة الخامسة**: أداة الشرط + عبارة الشرط (إنّ وجملتها) + عبارة جواب الشرط (صار وجملتها):

لو أنها راعية في ثِلــهْ

تحمل قلعتين لها متلّــهْ

لصرتَ كالهراوة العبلّــهْ (200 - 5، 6، 7).

[1]) سورة الرعد، آية: 31.

تحدث الشاعر عن حالته لما حظي بالمرأة التي أحبها وعجز عنها فقال: لو أنها راعية لمجموعة إبل وغنم تحمل قلعتين فيها زاد الراعي ومتاعه لجعلك ذلك كالعصا الغليظة الضخمة، والدلالة في هذا التركيب سببية؛ إذ إن انبهاره بهاته المرأة تسبّب في عجزه عنها.

♦ **النمط الرابع**: الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " من ":

وقد جاء هذا النمط على صورة واحدة تمثلت في:

أداة الشرط + عبارة الشرط (مضارعية) + عبارة جواب الشرط (مضارعية):

ومن يُغْرَ بالأبطال لابّد أنه سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا(119 - 13).

كلانا إذا ما نال شيئا أفاته ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل(184 - 33).

التركيبان متشابهان جدا، فأجد دلالة الارتباط سببية للاثنين فبسبب ولعه بمنابذة الأعداء سيكون مقتله ـ لا محالة ـ في هذا الميدان، والثاني فإن الذي يسلك نهج الشاعر وصديقه سيتسبب في هزال جسمه، بسبب صعوبة حياتهما.

♦ **النمط الخامس**: الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " لمّا ".

وقد وردت بصورة واحدة في موضعين:

أداة الشرط + عبارة الشرط (ماضوية) + عبارة جواب الشرط (ماضوية):

ولمّا أبى الليثي إلا انتهاكنا صبرْتُ وكان العرض ـ عرضي ـ أوفرا(101 - 10).

ولمّا رأيت الجهل زاد لجاجة يقول: فلا يألوك أن تتشوّرا

دنوت له...حتى كأنّ قميصه تشرّب من نضح الأخادع عصفرا(102 - 12، 13).

في التركيب الأول يوضح الشاعر أنه لما صمّم الغلام الليثي على انتهاك كرامته هو وأصحابه، لم يجاريه و التجأ للصّبر كأفضل سبيل للإعراض عنه، فجاءت دلالة الارتباط تقابلية؛ إذْ إن انتهاك الغلام قابله صبر تأبط شرا وإعراضه عنه.

أما الشرط الثاني فهو تكملة للشرط الأول؛ إذ إنه يضيف أنه لما تمادى هذا الغلام الليثي اضطر تأبط شرا إلى ذبحه مما أدى إلى تشرّب قميصه من الدم الذي ظل ينضح

من أخدعيه (عرقان في جانبي العنق)، والدلالة في هذا التركيب سببية؛ إذ إن لجاجة هذا الغلام وإصراره على الحطّ من شأن تأبط وجماعته كانت الدافع لقتله.

♦ **النمط السادس**: الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " لولا ":

وقد وردت في موضع واحد بصورة:

أداة الشرط + عبارة الشرط (اسمية) + عبارة الجواب (ماضوية):

فو الله لولا ابنا كلاب وعامر بعَوْا أمر غيّات هُم و الأقارع...

لجامعت أمرا ليس فيه هوادة ولا غصَةٌ وليس فيه تنازع(111 - 03، 04).

في هذا التركيب أجد أن هناك كلاما محذوفا في جملة الشرط؛ حيث أنه يؤكد أنه لولا أبناء كلاب وعامر اللذين قاموا بجنايات كثيرة جعلتني انشغل بهم وأتابعهم، لقمت بأمر ليس فيه رفق ولا لين، فجواب الشرط كان في البيت الثاني وقد جاء مقترنا بالرابط " اللام " لتأكيد هذا الفعل، والدلالة سببية؛ إذ إن انشغاله بكلاب وعامر هو الذي حال بينه وبين قتل هذا الرجل وهو قيس بن العيزارة[1].

♦ **النمط السابع:** الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " كلما ":

هذا النمط أيضا ورد بصورة واحدة في موضع واحد:

أداة الشرط + عبارة الشرط (جملة ماضوية) + عبارة جواب الشرط (جملة ماضوية):

وليل بهيم كلما قلت غوَّرت كواكبه عادت فما تتزيَّل(160 - 01).

الشاعر في هذا التركيب يبين انه ظنّ كواكب هذا الليل أفلت ، رجعت من جديد؛ وقد يكون يشير بذلك إلى سَهَره ومراقبته للنجوم، ودلالة هذا التركيب تقابلية فغوْر الكواكب تناقض ظهورها من جديد.

♦ **النمط الثامن:** الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " متى ":

وقد وردت في موضع واحد على الصورة الآتية:

---

[1]) تأبط شرّا، ديوان تأبط شرّا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 110.

أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (جملـة مضـارعية) + عبـارة جـواب الشـرط (جملـة مضارعية):

متى تبغني ما دمت حيّا مسلّما تجدني مع المسترعل المتعبهل(178 - 20).

فـي هـذا التركيـب فصـل الشـاعر عبـارة الشـرط وعبـارة جوابـه بجملـة منسـوخة، وقـد جـاءت صـورة جملـة الشـرط والجـزء الأول مـن جملـة الجـواب متطابقـة مـن الناحيـة الإعرابيـة فكلاهمـا فعـل مضـارع متصـل بنـون الوقايـة ويـاء المفعـول بـه، والفاعـل مستتر، ممـا أضـفى نغمـا جيـدا فـي التركيـب، ودلالـة هـذا الشـرط هـي الـتلازم؛ إذ إنـه يؤكـد أنـه مـادام حيـا معـافى سيكون دائمـا مـع الرعيـل ـ أي الجماعـة فـي المقدمـة ـ الـذي لا يمنعه مانع من شيء أراده.

♦ **النمط التاسع:** الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط " أينما ":

وهي أيضا وردت في موضع واحد على الصورة الآتية:

أداة الشـرط + عبـارة الشـرط (جملـة ماضـوية) + عبـارة جـواب الشـرط (جملـة ماضوية)

بها الرّكب أيْما يمّم الركبُ يمّمُوا وإن لم تلحْ فالقوم بالسّير جُهّل(160 - 02).

لقد جاءت أداة الشرط بدون النون للضرورة الشعرية فكانت " أيْمـا " ومعنـى البيت أنـه بواسطة الكواكب يتم معرفة الطريق، وإن غابت فالضياع هو مصير القوم، فبها تتحدّد وجهة الركب؛ والدلالة هنا هي التلازم.

وهكذا من خلال ما سبق فالجملة الشرطية مثلت عاملا هاما في التشكيل الأسلوبي للغة الشعرية عند تأبط شر؛ وذلك بما تحتويه من دلالات جمالية أسهمت في بناء النص الشعري عنده، فتشويش ترتيب عناصر الجملة الشرطية كتقدم الجواب عن الأداة وحذف الجواب أحيانا يشكل ظاهرة أسلوبية في شعر تأبط شرا، وقد يكون هذا التشويش غير مقصود منه لكنه ترجمة للتشويش الداخلي الذي يعانيه بسبب العوامل الاجتماعية.

وهكذا فقد كانت البنية التركيبية عند تأبط شرا متنوعة الأنماط والصور، وقد اكتفيت منها بما يكشف أهم السمات الأسلوبية للشاعر، وقد اقتصرت على الجملة الطلبية " جملة الأمر النهي، الاستفهام، النداء " والجملة الشرطية؛ لأنني وجدت فيها ما أصبو إليه من إبراز لجماليات أسلوب هذا الشاعر، ولا ريب أن عملية الكشف عن هذه الجماليات ستكون أكثر دقة وجلاءً إذا خصصت إحدى فرائده بالدراسة والتفصيل، وهذا ما عملت من أجله في تحليلي لقافية الشاعر الشهيرة.

الفصل الرابع

تحليل قافية تأبط شرا

رغم أن المجتمع كان ينبذ الصعاليك إلا أنه لم يجد مناصا من تقبل فنهم؛ ذلك أن أعمالهم فرضت وجودها في الوسط الأدبي بقوة، في الوقت الذي كان فيه هؤلاء يسعون إلى إثبات وجودهم في هذا المجتمع، والسر في ذلك هو جودة هذه الأعمال العالية؛ إذ إن هذا المجتمع لم يصمد أمام سحرها وروعتها، ومن هاتة الأعمال أجد قافية تأبط شرا الشهيرة التي صدّر بها المفضّل الضبّي ديوان مفضّلياته[1]، ويكفي هاته القصيدة شرفا وعرفانا بجودتها احتلالها الرتبة الأولى في ديوان ضمّ عيون الشعر العربي.

وهذه القصيدة كما تشير شهرتها روّيها القاف، وهي مؤلفة من واحد وثلاثين بيْتا(31) على بحر البسيط حسبما أوردها الأصفهاني في كتاب الأغاني[2]، لكنها في المفضليات وردت دون الأبيات الخمسة؛ من البيت الثالث إلى السابع؛ أي مجموع أبياتها في المفضليات كان ستة وعشرين بيْتا، وفي هذه الدراسة اعتمدت الواحد والثلاثين بيتا كما جاءت في الديوان.

وكجل شعر الصعاليك ترتبط القافية بحدث جلل وخطر ألا وهو إغارة تأبط شرا وصاحبه ابن براق على بجيلة؛ حيث يقال إنه بعد إغارتهما على القبيلة خرجت في أثرهما فمضيا هاربين، وعارضتهما صعوبات جمّة في الطريق، وبلغ العطش منهما مبلغا، فنزلا إلى العين وراح ابن براق يطفئ نار ظمئه، فنصحه تأبط شرا بعدم الإكثار من الشرب لأنه يعلم أنهما مطاردان من بجيلة، وبالفعل فقد نصبت لهم بجيلة كمينا في العين، وعندما كان دور تأبط شرا في الشرب انقضّ القوم عليه وأخرجوه من العين مكتوفا، وابن براق قريب منهم لا يطمعون فيه لما يعلمون من عدوه، ثم نسج تأبط شرا حيلة مكّنته من الإفلات منهم بمساعدة صاحبه ابن براق الذي أوهمهم باستسلامه لهم، ثم فك رباط صديقه وانطلقا معا كالريح الهابّة[3]، حينها قال الشاعر قافيته:

---

[1]) المفضل الضبي، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، (ط: 3، دار المعارف، مصر، 1964م.) ص: 27.

[2]) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج21، ص: 132 - 133.

[3]) نفسه، ص: 131 - 132.

"يـــا عيدُ ما لَكَ مِن شَوقٍ وَإيراقِ وَمَرِّ طَيفٍ عَلى الأَهوالِ طَرّاقِ
يَسري عَلى الأَينِ وَالحَيّاتِ مُحتَفِياً نَفسي فداؤُكَ مِن سارٍ عَلى ساقِ
طَيفِ اِبنَةِ الحُرِّ إِذ كُنّــا نُواصِلُها ثُـمَّ اِجتُنِنتَ بِــها بَـعدَ التِفِـرّاقِ
تَاللَهِ آمَــنُ أُنثــى بَـعدَمــا حَــلَفَت أَسمــاءُ بِاللَهِ مِـن عَهدٍ وَميثــاقِ
مَمزوجَةُ الوُدِّ بَينا واصَلَت صَرَمَت الأَوَّلُ الـلَذ مَضى وَالآخِرِ البــاقيِ
فَـالأَوَّلُ الـلَذ مَضى قــالي مَوَدَّتُـها وَالـلَذُّ مِنــها هُــذاءٌ غَيرُ إِحقــاقِ
تُـعطيكَ وَعــدَ أَمــانيٍّ تُـغِرُ بِــهِ كَـالقَطرِ مَرَّ عَلى ضَجنـانَ بـرّاقِ
إِنّــي إِذا خُلَّةٌ ضَنَّت بِنــائِلِـهــــا وَأَمسَكَت بِضَعيفِ الوَصلِ أَحـذاقِ
نَـجَوتُ مِنهــا نَجـائي مِن بَجيلَةَ إِذ أَلـقَيتُ لَيلَةَ خَبتِ الرَهطِ، أَرواقيِ
لَيلَةَ صـاحوا وَأَغرَوا بي سِراعَهُمُ بِالعَيكَتَينِ لـدى مَـعدى اِبـنِ بَـرّاقِ
كَــأَنَّمــا حَثحَثــوا حُـصّاً قَـوادِمُــهُ أَو أُمَّ خِـشفٍ بِـذي شَـثٍّ وَطُبّــاقِ
لا شَـيءَ أَسـرَعُ مِنّي لَيسَ ذا عُذَرٍ وَذا جَنــاحٍ بِـجَنبِ الـرَيدِ خَفّــاقِ
حَتّى نَجَوتُ وَلَمّا يَنـزِعــوا سَلَبي بِــوالِهٍ مِـن قَبيضِ الشَدِّ غَيـداقِ
وَلا أَقــولُ إِذا مــا خُـلَّةٌ صَـرَمَـت : يــا وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإِشفــاقِ
لَكِنَّمــا عِوَلـي إِن كُنتُ ذا عِـــوَلٍ عَـلى بَصيـرٍ بِكَسبِ الحَمدِ سَبــاق
سَبّاقِ غــاياتٍ مَجدٍ في عَشيرَتِــهِ مُـرَجِّعِ الـصَوتِ هَـدّاً بَينَ أَرفــاقِ
عــاري الـظَنــابيبِ مُمتَدٍّ نَواشِـرُهُ مِـدلاجِ أَدهَمَ واهي الماءِ غَسّـاقِ
حَمّــالِ أَلــوِيَةٍ شَـهّــادِ أَنـدِيــَةٍ قَـوّالِ مُـحكَمَـةٍ جَــوّابِ آفـــاقِ
فَـذاكَ هَمّي وَغَـزوي أَستَغيثُ بِــهِ إِذا اِستَغَثتُ بِضــافي الرَأسِ نَعّــاقِ
كَـالحِقفِ حَدَّأَهُ النــامونَ قُلتُ لَــهُ ذو ثَـلَّتَيـنِ وَذو بَــهمٍ وَأَربـــــاقِ
وَقُـلَّةٍ كَسِنــانِ الــرِمحِ بـــارِزَةٍ ضَحيانَةٍ، في شُهورِ الصَيفِ مِحراقِ
بــادَرتُ قُنَّتَهــا صَحبي وَما كَسِلوا حَـتّى نَـمَيتُ إِلَيهــا بَعدَ إِشـــراقِ
لا شَـيء في ريـدِها إِلا نَعـامَتُهــا مِـنهــا هَزيمٌ وَمِـنهــا قــائِمٌ بـــاقِ

بِشَرَثَةٍ خَلَقٍ يوقى البَنــانُ بِهــا شَـدَدتُ فيهــا سَريحاً بَعدَ إِطــراقِ
يَـــا مَـنْ لِعَذّالَـة، خَذَّالَة، أَشِبِ حَرَّقَ بِاللَـوْمِ جِلـْدِي أَيَّ تَحْـــرَاقِ
يَـقـولُ أَهلَكتَ مالاً لَو قَنِعتَ بِهِ مِــن ثَـوبِ صِدقٍ وَمِن بَزٍّ وَأَعــلاقِ
عـاذِلَتي إِنَّ بَـعضَ اللَومِ مَعنَفَـةٌ وَهَـل مَـتــاعٌ وَإِن أَبـقَيتُـهُ بـــاقِ؟!
إِنّي زَعـيمٌ لَئِن لَـم تَترُكي عَذَلي أَن يَـسـأَلَ الحَيَّ عَنّـي أَهلَ آفـاقِ...
أَن يَـسأَلَ القَومُ عَنّي أَهلَ مَعرِفَةٍ فَــلا يُـخَبِّرُهُـم عَـن ثَـــــابِتٍ لاقِ
سَـدِّد خِـلالَكَ مِن مـالٍ تُجَمِّعُـهُ حَتّى تُـلاقي الَّـذي كُلُّ اِمــرِئٍ لاق
لَـتَقـرَعَنَّ عَـلَيَّ الـسِنَّ مِن نَدَمٍ إِذا تَـذَكَّرتَ يَـوماً بَـعضَ أَخـلاقي"[1].

وقد اخترت هاته القصيدة للدراسة لأنها ـ فضلا عن شهرتها ـ:

- متعددة الأغراض، متنوعة الموضوعات، فمن وصف للطيف إلى وصف حادثة الهرب إلى ذكر صفات الرجل الذي يعوّل عليه، إلى الحديث عن ركوب الصعاب إلى الإشادة بكرمه وتنديده بعذّالة، وهذا التنوع يفسح المجال لإبراز طاقة المبدع ونثر دلالاته فيها من جهة ويفتح سبل التأويل والمقارنة للمتلقي من جهة أخرى؛ " فالقصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة، تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى "[2].
- ذات طول مناسب للدراسة، فبقية شعر تأبط شرا هو عبارة قصائد قصيرة أو مقطوعات ونتف، باستثناء قصيدته التي احتوت ستة وثلاثين بيتا والتي مطلعها:

أقسمت لا أنسى، وإن طال عيشنا صنيع لُكيز والأحلّ بن قنصل[3].

وقصيدته التي احتوت سبعة وعشرين بيتا والتي مطلعها:

على الشنفرى ساري الغمام فرائح غزير الكُلى، وصيّب الماء باكر[4].

ومن أجل تيسير الدراسة قسمت القصيدة إلى وحدات نصية ترتبط كل منها ـ تقريبا ـ بموضوع معين ، وعلى هذا الأساس أجد القافية مكونة من خمس وحدات

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره،تح:علي ذو الفقار شاكر، ص: 125 - 144.
[2]) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ط : 13، دار العلم للملايين، بيروت، 2004م.)، ص: 285.
[3]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره،تح:علي ذو الفقار شاكر، ص: من 167 إلى 185.
[4]) المصدر نفسه، ص: من 78 إلى 85.

نصية هي كالآتي:

1 ـ وحدة وصف الطيف: (من البيت 1 إلى البيت 9).

2 ــ وحدة الهرب من بجيلة، ومن النحيب عن صرم الحبيبة: (من البيت 10 إلى البيت 14).

3 ـ وحدة وصف الصعلوك الذي يجلّه: (من البيت 15 إلى البيت 20).

4 ـ وحدة تجشم المخاطر: (من البيت 21 إلى البيت 24).

5 ـ وحدة الإشادة بكرمه وتنديده بمن يلومه: (من البيت 25 إلى البيت 31).

I ـ الدراسة الصوتية: الأصوات اللغوية هي العناصر الأولية التي تتكون منها اللغة لذا تكون الدراسة الصوتية هي أولى الدراسات الجديرة بالاهتمام؛ ولا يمكن فهم الظواهر الألسنية العربية واستيعابها إلا بالدراسة الصوتية[1].

1) الصوامت والصوائت:

أ) الصوامت:

الرتبة	الصوت	عدده في الوحدة الأولى	عدده في الوحدة الثانية	عدده في الوحدة الثالثة	عدده في الوحدة الرابعة	عدده في الوحدة الخامسة	عدده في القصيدة كلّها
1	ب	09	11	13	08	11	52
2	م	22	11	15	09	19	76
3	و	16	10	11	03	09	49
4	ف	09	04	05	04	03	25
5	ث	03	03	03	01	02	12
6	ذ	08	05	04	00	07	24
7	ظ	00	00	01	00	00	01

[1]) ريمون طحان، الألسنية العربية، (ط: 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981م،)، ص: 21.

8	ص	03	03	02	02	01	11
9	س	06	05	07	03	04	25
10	ز	01	01	01	02	02	07
11	ت	20	06	12	09	15	62
12	د	08	05	09	06	05	34
13	ط	06	01	00	01	00	08
14	ر	16	07	07	10	08	48
15	ن	20	09	10	10	19	68
16	ل	33	12	14	06	34	99
17	ض	05	01	01	01	02	10
18	ي	12	09	05	07	10	43
19	ش	01	06	03	05	01	16
20	ج	06	03	04	00	02	15
21	ك	06	02	06	02	05	21
22	ق	15	09	09	09	15	57
23	غ	02	02	06	00	00	10
24	خ	03	03	00	01	04	11
25	ع	11	06	05	03	15	40
26	ح	07	07	05	06	04	29
27	هـ	11	03	11	10	08	43
28	ء	22	08	11	06	17	64
مجموع	الصوامت	281	153	180	124	222	960

« جدول يوضح عدد كل صامت في كل وحدة في القصيدة »

وتحريا للدقة أكثر سأحوّل هاته الأرقام إلى نسب مئوية كما يلي :

الرتبة	الصوت	عدده في القصيدة	نسبته في الوحدة الأولى	نسبته في الوحدة الثانية	نسبته في الوحدة الثالثة	نسبته في الوحدة الرابعة	نسبته في الوحدة الخامسة	النسبة العامة
1	ب	52	%3,20	%7,18	%7,22	%6,45	%4,95	%5,41
2	م	76	%7,82	%7,18	%8,33	%7,25	%8,55	%7,91
3	و	49	%5,69	%6,53	%6,11	%2,41	%4,05	%5,10
4	ف	25	%3,20	%2,61	%2,77	%3,22	%1,35	%2,60
5	ث	12	%1,06	%1,96	%1,66	%0,80	%0,90	%1,25
6	ذ	24	%2,84	%3,26	%2,22	%0,00	%3,15	%2,50
7	ظ	01	%0,00	%0,00	%0,55	%0,00	%0,00	%0,10
8	ص	11	%1,06	%1,96	%1.11	%1.61	%0.45	%1.14
9	س	25	%2,13	%3,25	%3,88	%2,41	%1,80	%2,60
10	ز	07	%0,35	%0,65	%0,55	%1,61	%0,90	%0,72
11	ت	62	%7,11	%3,92	%6,66	%7,25	%6,75	%6,45
12	د	34	%2,84	%3,92	%5,00	%4,83	%2,25	%3,54
13	ط	08	%2,13	%0,65	%0,00	%0,80	%0,00	%0,83
14	ر	48	%5,69	%4,57	%3,88	%8,06	%3,60	%5,00
15	ن	68	%7,11	%5,88	%5,55	%8,06	%8,55	%7,08
16	ل	99	%11,77	%7,84	%7,77	%4,83	%15,31	%10,31
17	ض	10	%1,77	%0,65	%0,55	%0,80	%0,90	%1,04
18	ي	43	%4,27	%5,88	%2,77	%5,64	%4,50	%4,47

19	ش	16	%0,35	%3,92	%1,66	%4,03	%0,45	%1,66
20	ج	15	%2,13	%1,96	%2,22	%0,00	%0,90	%1,56
21	ك	21	%2,13	%1,30	%3,33	%1,61	%2,25	%2,18
22	ق	57	%5,33	%5,88	%5,00	%7,25	%6,75	%5,93
23	غ	10	%0,71	%1,30	%3,33	%0,00	%0,00	%1,04
24	خ	11	%1,06	%1,96	%0,00	%0,80	%1,80	%1,14
25	ع	40	%3,91	%3,92	%2,77	%2,41	%6,75	%4,76
26	ح	29	%2,49	%4,57	%2,77	%4,83	%1,80	%3,02
27	هـ	43	%3,91	%1,96	%6,11	%8,06	%3,60	%4,47
28	ء	64	%7,82	%5,22	%6,11	%4,83	%7,65	%6,66

« جدول يبرز النسب المئوية لكل صامت في وحدات القصيدة »

كانت هذه نسب الصوامت في وحدات القصيدة بصفة عامة، وسأحاول في ما يلي ترتيب السائد منها ترتيبا تنازليا، ثم التعليق عليها:

الرتبة	الصوت	نسبته في الوحدة الأولى	نسبته العامة
1	ل	%11,74	%10,31
2	م	%7,82	%7,91
2	ء	%7,82	%6,66
3	ن	%7,11	%7,08
3	ت	%7,11	%6,45
4	و	%5,69	%5,10
4	ر	%5,69	%5,00
5	ق	%5,33	%5,93

6	ي	%4,27	%4,47
7	هـ	%3,91	%4,47
7	ع	%3,91	%4,16
8	ب	%3,20	%5,41
8	ف	%3,20	%2,60

الرتبة	الصوت	نسبته في الوحدة الثانية	نسبته العامة
1	ل	%7,84	%10,31
2	م	%7,18	%7,91
2	ب	%7,18	%5,41
3	و	%6,53	%5,10
4	ي	%5,88	%4,47
4	ن	%5,88	%7,08
4	ق	%5,88	%5,93
5	ء	%5,22	%6,66
6	ر	%4,57	%5,00
6	ح	%4,57	%3,02
6	ع	%4,57	%4,16
7	ش	%3,92	%1,66
7	د	%3,92	%3,54
7	ت	%3,92	%6,45
8	ذ	%3,26	%2,50
8	س	%3,26	%2,60

الرتبة	الصوت	نسبته في الوحدة الثالثة	نسبته العامة
1	م	%8,33	%7,91
2	ل	%7,77	%10,31
3	ب	%7,22	%5,41
4	ت	%6,66	%6,45
5	و	%6,11	%5,10
5	هـ	%6,11	%4,47
5	ء	%6,11	%6,66
6	ن	%5,55	%7,08
7	د	%5,00	%3,54
7	ق	%5,00	%5,93
8	ر	%3,88	%5,00
8	س	%3,88	%2,60
9	ك	%3,33	%2,18
9	غ	%3,33	%1,04

الرتبة	الصوت	نسبته في الوحدة الرابعة	نسبته العامة
1	ر	%8,06	%7,08
1	ن	%8,06	%5,00
1	هـ	%8,06	%4,47
2	م	%7,25	%7,91
2	ت	%7,25	%6,45
2	ق	%7,25	%5,93

3	ب	%6,45	%5,41
4	ي	%5,64	%4,47
5	ط	%4,83	%0,83
5	ل	%4,83	%10,31
5	ح	%4,83	%3,02
5	ء	%4,83	%6,66
5	د	%4,83	%3,54
6	ش	%4,03	%1,66
7	ق	%3,22	%2,60

الرتبة	الصوت	نسبته في الوحدة الخامسة	نسبته العامة
1	ل	%15,31	%10,31
2	م	%8,55	%7,91
2	ن	%8,55	%7,08
3	ء	%7,65	%6,66
4	ت	%6,75	%6,45
4	ق	%6,75	%5,93
4	ع	%6,75	%4,16
5	ب	%4,95	%5,41
6	ي	%4,50	%4,47
7	و	%4,05	%5,10
8	ر	%3,60	%5,00
8	هـ	%3,60	%4,47
9	ذ	%3,15	%2,50

بعد هذا الترتيب التنازلي للصوامت الطاغية في كل وحدة من وحدات القصيدة ألاحظ:

تصدّر فونيم اللام الوحدات الثلاثة؛ وحدة وصف الطيف بنسبة 11,74 % ووحدة الهرب بنسبة 7,84 % ووحدة الإشادة بكرمه وتنديده بمن يلومه بنسبة 15,31%، كما أنني أجد أن هذا الفونيم هو الذي احتل المرتبة الأولى في النسب العامة بـ: 10,31 % كما هو الحال في ديوانه كله ـ كما لوحظ في الفصل الأول ـ؛ وذلك أن هذا الصوت من أوْضح الأصوات سمعا لقربه في المخرج من الصوائت[1]، وتأبط شرا لطالما سعى إلى إسماع صوته، وما يؤكد هذا هو بلوغ هذا الصوت مداه في الوحدة الخامسة التي يشيد فيها بكرمه ويرفع صوته عاليا في وجه عذّاله ولائميه، وكذلك تصدّره وحدة وصف الطيف التي يعبر فيها الشاعر عما يجيش في صدره من مشاعر، وما يضطرم في خبيئته من انفعالات فمشاعره وأحاسيسه تتدفق منه بعد اصطدامها بواقعه المرير وعالمه الظالم شأنها في ذلك شأن اللام التي يصطدم اللسان فيها بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا[2]، ثم تتدفق من جانبي اللسان[3]. أما في وحدة الهرب أجد نسبتها تقل رغم تصدرها، وذلك أن الشاعر في هذه الوحدة يروي لنا حادثة هرب كاد الهلاك فيها يكون محتما، وكذلك يؤكد لنا جلده وعدم بكائه عن صرم الحبيبة له، فقد بلغ الفخر به في هذه الوحدة مبلغا عظيما فتغنى ببطولته موظفا الميم بنسبة مقاربة للام 7,18%؛ فهذا الصوت يخرج الهواء فيه من الخياشيم فيكون ذا غنة[4] ملائمة للموقف، كما جاء فونيم الباء الشفوي المجهور الانفجاري[5] بنفس نسبة فونيم الميم؛ ذلك أن الشاعر بتوظيفه لهذا الصوت بكثرة يؤكد قوته وبشكل خاص سرعته التي يعكسها انطلاق هذا الصوت بعد فتح الشفتين كالانفجار[6]، كانطلاقه الذي يشبهه بالريح الهابّة تارة، وبالطير المسرعة أخرى وبالجياد الأصيلة إذا تواضع في وصف جريه ، وما يؤكد هذا القول أن هذا الفونيم احتل

[1]) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، ص: 21.
[2]) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 77.
[3]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 17.
[4])المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5]) حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص: 62.
[6]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا،ص: 53 .

المرتبة الثانية في وحدة الهرب والمرتبة الثالثة في وحدة وصف الصعلوك الذي يكنّ له احتراما ويجلّه، وأبرز شيء يجعله يكنّ الاحترام لهذا الرجل هو سرعة عدوه، فهو إذن في الموضعين يؤكد أن انفجار العادي كالقذيفة لايضاهيه إلا انفجار الهواء في الباء، كما أن احتلاله المرتبة الثالثة أيضا في وحدة تجشم المخاطر يؤكد هذا فحينما يكون الحديث عن المعاناة وشدة البأس لا يمكن تجاهل هذا الصوت القوي؛ وما يعزز هذا المقال هو احتلال هذا الصوت المراتب المتأخرة في الوحدة الأولى والأخيرة؛ حيث أنه جاء في المرتبة الثامنة في وحدة وصف الطيف بنسبة 3,20%، والمرتبة الخامسة في وحدة الإشادة بكرمه بنسبة 4,95%.

كما ألاحظ أن صوت اللام قد سبقه صوت الميم في الوحدة الثالثة التي يصف فيها الشاعر الرّجل الذي يعوّل عليه، رغم أن الفرق بينهما ليس كبيرا، فالميم بنسبة 8,33% واللام بنسبة 7,77%؛ ذلك أنه مع رفعه لصوته جاهرا بصفات الصعلوك الذي يعجبه والذي جسّده صوت اللام أجده يتغنّى بهاته الصفات بواسطة الميم هذا الصوت الذي يعتبره اللسان العربي أنفيا لمرور النفس فيه من الممر الأنفي[1].

في حين أن الراء والنون والهاء هي التي تصدرت قائمة الأصوات في الوحدة الرابعة بنسبة 8,06% لكل صوت منها؛ ذلك أن الشاعر هنا يحدثنا عن جزء من المعاناة التي لاقاها في المفاوز القاحلة في إحدى أيام الصيف المحرقة في قالب فخري، فهو في حالة جدل أو تصادم بين الفخر والألم وبين الاعتزاز والحسرة، فكأن ازدواجية مشاعره أسقطها على أصواته فكانت الراء والنون الجهريتان ملائمتين للفخر والاعتزاز، والهاء المهموسة الرخوة ملائمة للألم والحسرة، كما أن تكرار حركة اللسان في الراء[2] تعكس تكرار وقوعه في المخاطر التي كانت محور هاته الوحدة.

والملاحظ في الميم أنه جاء في المرتبة الثانية في جميع الوحدات، باستثناء الوحدة

---

[1]) نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، (د ط، الإسكندرية، المكتبة الجامعية الأزريطة 2000م.)، ص: 120.

[2]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 17.

الثالثة التي احتل فيها المرتبة الأولى؛ وذلك أن هذا الصوت مع اللام والنون هو أكثر الأصوات الساكنة (الصامتة) وضوحا وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعض المحدثين إلى تسميتها « أشباه أصوات اللين »[1]، وتأبط شرا سعى إلى إيصال صوته إلى أبعد الحدود سواء لإسماع افتخاره أو صرخته، وكليهما يحتاج إلى قوة إسماع الصوت ووضوحه، وقد وجد ذلك في هاته الأصوات؛ حيث أن اللام والميم ـ كما هو ملاحظ ـ تصدرتا أغلبية الوحدات وكذلك النون التي تتصدر الوحدة الرابعة بنسبة 8,06%، وتأتي في المرتبة الثانية مع الميم في الوحدة الخامسة بنسبة 8,55%، والمرتبة الثالثة في الوحدة الأولى بنسبة 7,11% وإضافة إلى قوة إسماع النون أجد أن مروره عبر الممر الأنفي مع الميم عند حدوثه[2] يعزز ملاءمته لحالة الافتخار والاعتزاز، فالأنف رمز العزة عند العربي الأصيل ولا أدل على ذلك من تصدره الوحدة التي يفتخر فيها ببطولته وتجشمه المخاطر واحتلاله المرتبة الثانية حينما يفتخر بكرمه وجوده، كما أن انفلات الهواء فيه من الأنف بدل الخروج عبر الفم[3] يحيل إلى خروج تأبط شرا عن المألوف، وخاصة في وحدة تجشم المخاطر فمواجهته للصعوبات والمخاطر غير عادية.

وما يلاحظ أيضا في النسب الأولى في الوحدات الخمس هو إتيان الهمزة في المرتبة الثانية مع النون في الوحدة الأولى، وفي المرتبة الثانية في الوحدة الخامسة، في حين أنها جاءت في مرتبة متأخرة في الوحدات الثلاثة الأخرى، وهي المرتبة الخامسة في كل منها وذلك أن مشاعر الحزن النبيل، والشوق اللامتناهي، والأرق القلق التي جسدتها بداية الوحدة الأولى بشكل خاص يلزمها صوت مهموز، لكن تركيبة الشاعر الشديدة، لا ترضى بغير الشدة التي يتصف بها هذا الصوت[4] والذي يخرج من أقصى الحلق[5]، فحدوثه يتطلب جهدا عضليا شاقا مقارنة بغيره من الأصوات[6] وكأنه بتكثيفه من هذا الصوت

[1]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 27.
[2]) نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الصفحة نفسها.
[3]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 66.
[4]) حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص: 52.
[5]) تمام حسان، الأصول، ص: 119.
[6]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 90.

ـ بالذات ـ يومئ إلى حلمه " الذي تتناءى دونه المسافات، ويفصله عن أرض الواقع هُوىً غير ذات قرار، لذلك نشهده مكبلا بالأعباء، ينوء تحت ثقل القوة القاهرة، وسلسلة الكوابح المانعة، وإذا ما أراد له أن ينتقل إلى الحقيقة كان على طيفه الحالم أن يمر من فوق الأهوال وما تختزنه من خشية ودخول في المجهول، وتكبُد أخطار المفاجأة، عليه أن يجتاز ذلك كله في عتمة الليل وظلامه الدامس "[1] كما تجتاز الهمزة طريقها انطلاقا من أبعد نقطة في الجهاز النطقي، كما أن عدم قيام اللسان بأي وظيفة في إنجاز هذا الصوت[2]، ـ فالحنجرة هي التي تنتجه ـ يشير ذلك إلى عجز الشاعر عن تغيير المشهد فأجده يلجأ إلى الطيف في الوحدة الأولى مثلا.

وكذلك في الوحدة الخامسة أجد الصوت بنسبة 7,65% بعد اللام السائدة في هاته الوحدة ثم الميم والنون؛ ذلك أن الشاعر إضافة إلى تَغنّيه بكرمه وإشادته بذلك يُلحظ بعض الأسى المخيّم عن هاته الوحدة والذي تسبب فيه نظرة العذّال له، فحفر ذلك جرحا في صدره حاول أن يخفيه بفخره، لكن الهمزة أبت إلا أن تكشفه.

والملاحظ أن فونيم التاء جاء في المرتبة الثالثة في الوحدة الأولى، بنسبة 7,11% وفي المرتبة الثانية في الوحدة الرابعة بنسبة 7,25%، وهذا الصوت يحدث عند انطلاق الهواء من الرئتين ثم التقائه بالحاجز الذي يغلقه تماما[3]، كما هو الحال في وحدة وصف الطيف أو وحدة تجشم المخاطر التي يلتقي في كليهما الشاعر بحاجز الواقع المرير، فهو يتصادم مع الصعوبات والمخاطر حينا، ومع الحقيقة حينا آخر، فأجده يتشبث بالحلم والطيف الذي تمحورت الوحدة الأولى عليه، وراح يشخصه كأنه واقع وليس طيفا، ومنه فقد تلاءمت شدة " التاء " بشدة الموقف وصعوبته على الشاعر وصموده، كما انسجم همسه مع الحسرة التي تعصر فؤاده بسبب نبذ المجتمع له أو حالة الغيظ التي تطرد النوم من أجفانه.

كما ألاحظ أن صوت القاف لم يكن من الأصوات المتصدرة في أغلب الوحدات لكنه

---

[1]) عبد الرحمان عبد الرحيم، الرؤية الحالمة والتصور البديل، تأبط شرا مثالا، (مقال)، مجلة التراث العربي، عدد 95 دمشق، كانون الثاني، 2004م، ص: 97.

[2]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 90.

[3]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 53.

جاء في المرتبة الثانية في الوحدة التي تحدث فيها عن المخاطر والصعوبات التي تواجهه وكان لها بالمرصاد؛ أي حينما تحدث عن ثنائية الخطورة وتجشمها، وكذلك ثنائية عظمة الجهد وخيبة النتيجة، و " القاف صوت من الأصوات التي تتميز بالشدة والقدرة على تجسيم الصراع بما يتميز به من صرامة وجهارة "[1]؛ فهذه الوحدة أبياتها من شعر المراقب وهذا النوع لدى الصعاليك ينبع من فلسفة بعينها تمثل في تلك اللحظة المضيئة التي يشرف فيها الصعلوك على الكون والصحراء، على ذلك الفضاء المترامي أمامه، لكي تنجلي أمام عينيه كل الأسرار ولكنه مشغول بالانتقام ممن هم السبب فيما وصل إليه من ضياع وتشرد؛ لذلك أجده يجهد نفسه ويتسلق الجبال والصخور الوعرة حتى يصل إلى تلك القلّة فلا يجد فيها سوى قطع باليات من خشب المرقبة منها ما هو مكسور، ومنها ما هو قائم باق[2]، وليس بالضرورة خيبة النتيجة تعني الخيبة المادية، فقد تكون معنوية كملاحقة القلق ولحظاته القاتلة له بعد قيامه بأعماله المخرّبة من فتك وقتل واستيلاء بعد الظفر بضحاياه من خلال هاته المرقبة التي وصفها.

وعلى العموم فإن اللافت في هاته الأصوات السائدة أن المتصدر منها المراتب الأولى في جميع الوحدات هي أصوات الذلاقة[*] الخفيفة على اللسان والتي تؤكد أصالة قائلها كما ألاحظ شبه خلو هاته الأصوات من أصوات الصفير، وهذا النوع من الأصوات لوحظ قلّته في الفصل الأول في ديوانه كلّه بسبب افتقاد الشاعر لكثير من الحالات الشعورية التي غالبا ما تصاحبها أصوات الصفير وهي إما الفرحة والنشوة أو الانبهار بالجمال مثلا، فلا أجد كئيبا متألما يصفّر لكن المبتهج السعيد يفعل ذلك فهذا الصفير يزين هاته الأصوات[3] والشاعر في قصيدته كلّها لا مجال لديه للزينة، فحالته بعيدة كل البعد عن ذلك.

واللافت أيضا في هاته الأصوات السائدة أن صوت الواو الذي كانت نسبته العامة 5,10% بتكراره 49 مرّة في القصيدة أجد 21 تكرارا منها كان لواو العطف وهذا

---

[1]) ثناء أنس الوجود، دراسات تحليلية في الشعر القديم، ص: 63.

[2]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا ، ص: 145.

[*]) سبق شرحها في الفصل الأول.

[3]) يقول سيبويه عن أصوات الصفير: « وهن أندى في السمع »، (سيبويه، الكتاب، ج2، ص: 420.).

إن دل على شيء فيدل على سبك هذه القصيدة وترابط أجزائها وعناصرها ووحداتها[1] هكذا فإن اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط، ويلين ويشتد أحدث نغما اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد أحدث نغما شعريا[2] وضح الفكرة وتلاءم مع تموجها وانفعالها.

هذا عن الأصوات التي سادت في القصيدة، أما الأصوات التي جاءت نسبها منخفضة سأشير إليها بإيجاز، وذلك بغرض الابتعاد عن الإطناب وتكرار القراءات، حيث أنه من البداهة أن الذي جعل استعمال هذا الصوت مكثفا يجعل الصوت الذي يخالفه في الصفة والمخرج نادرا أو على الأقل، يكون بنسبة ضعيفة فأقول إنّ:

الصوت الذي لم أكد أسمعه في هاته القصيدة هو " الظاء " الذي ذكر مرة واحدة في كلمة " الظنابيب "؛ والظنبوب هو حرف عظم الساق، فقد جعله كأنه عاريا لهزاله[3] فكانت نسبته العامة في القصيدة 0,10% وهذا الصوت يوحي بالفخامة[4] على عكس حال الشاعر تماما، ويلي هذا الصوت " الزاي " بنسبة عامة بلغت 0,72%، فقد ذُكر سبع مرات في قصيدة تحوي تسعمائة وستين صامتا، ثم يأتي " الطاء " بنسبة 0,83%، واللافت في هذا الصوت أنه انعدم في وحدتي الهرب، وتجشم المخاطر، وهذا الصوت يتميز بصفة الإطباق التي يتراجع فيها اللسان إلى الوراء قليلا[5]، وهذا لا يلائم شخصية تأبط شرا التي تأبى التقهقر وتنبذ التراجع، ويؤكد ذلك خلو الوحدتين اللتين يتحدث فيهما عن شجاعته وإقدامه وعن سرعته، ثم يأتي صوتا " الضاد والغين " بنسبة 1,04% يليهما " الخاء والصاد " بنسبة 1,14% والملاحظ أن هاته الأصوات الأربعة احتكاكية[6] وإقلاله منها يعكس رفضه الداخلي الاحتكاك ببيئته الجديدة ـ رغم جهره

[1]) محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص: 62.
[2]) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص: 40.
[3]) المفضل الضبي، ديوان المفضليات، ص: 29.
[4]) حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، ص: 118.
[5]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 76.
[6]) حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، ص: 61.

بتفضيلها عن قومه وعشيرته ـ إذ إنه شاء أو أبى ـ وبرغم كل جناياته ـ هو إنسان وليس وحشا من وحوش القفار.

ب) الصوائت:

الحركات الطويلة	نسبتها في الوحدة الأولى	نسبتها في الوحدة الثانية	نسبتها في الوحدة الثالثة	نسبتها في الوحدة الرابعة	نسبتها في الوحدة الخامسة	نسبتها العامة
ألف المد	%75,43	%66,46	%67,50	%79,31	%63,63	%70,83
باء المد	%22,80	%18,18	%25	%10,43	%33,33	%22,39
واو المد	%1,75	%15,15	%7,5	%10,43	%3,03	%6,77

« جدول يوضح الحركات الطويلة في القافية »

الملاحظ في هذا الجدول هو طغيان ألف المد في جميع الوحدات فتصدرت بذلك صوائت القصيدة بنسبة عامة تقدر بـ70,83%؛ وذلك أن الشاعر يتحدث عن اعتياده الحزن والأرق فهو يتألم بهذا الحديث، ثم يؤكد رفضه للصديق الذي لا يكون وفيا لصديقه، وقد استمد ذلك من طبيعة حياته التي تتطلب التوحد مع الجماعة حتى حدود التماهي، استجابة لما تكتنفه طبيعة حياتهم من مخاطر تتلبسها حافة الموت المطلة في كل آن[1] ثم يصف هربه من بجيلة وسرعته المذهلة التي لا يجاريه فيها سوى أصدقائه الصعاليك حيث حدثنا عن صفات الذي يجلّه منهم ثم تحدث عن بعض الصعوبات التي واجهته وتصدى لها، ثم ختم قصيدته بالتنديد بمن يلومه في كرمه وجوده، وكل هاته المواضيع تستدعي الجهر بصوت عال يتسم بالجلاء والوضوح فتولت أصوات اللين المتسعة هاته المهمة ، والمتمثلة هنا في ألف المد ورغم أن " أصوات اللين تتميز

[1]) عبد الرحمان عبد الرحيم، الرؤية الحالمة والتصور البديل، تأبط شرا مثالا، ص: 98.

جميعها بالوضوح السمعي، وبحد أقصى من الاستمرار والإسماع "[1]، لكن أجد أن ألف المد أوضحها جميعا؛ فمجرى الهواء يصادف انفتاحا كبيرا عند النطق بها[2]؛ لهذا أكثر الشاعر منها في قصيدته حتى تطرق آذان المتجاهلين له ولأصحابه، ويوصل صدى أحاسيسه ومشاعره أقصى مدى؛ وما يعزز هذا الحديث هو كثرة ألف المد في الوحدة الرابعة بنسبة 79,31% والتي يصف فيها حالته مع المخاطر والهموم التي تعود التصدي لها فهو رغم فخره بذلك ألمح خلف هذا الفخر حسرة كبيرة تجسدت في افتقاد إحساسه باجتماعيته؛ بل إحساسه بإنسانيته وسط هاته القفار التي تحرقها الشمس بلهيبها، فلا تصلح إلا للحيّات والأفاعي.

وفي المرتبة الثانية تأتي الياء بنسبة عامة بلغت 22,39%؛ ومرد قلّة هذا الصائت مقارنة بالألف أن الياء هي كسرة طويلة، والكسرة صائت يكون انغلاق الفم فيه بالغا أقصاه[3]؛ فهذا الضيق في صفة الفم حين النطق به لا تلائم الشاعر أبدا فهو الذي طالما يتحرى الانفراج ويدمن الانطلاق ويمقت القيود والحواجز لكن الملاحظ أن نسبته في الوحدة الخامسة كانت مرتفعة قليلا (33,33%) وذلك أنه في هاته الوحدة رغم إشادته بكرمه أجده يتحدث عن الذين يلومونه على إنفاقه المال وعدم حسن تسييره بشئ من الانكسار فهو يحزّ في نفسه موقف هؤلاء منه، وقد كشفت الياء هذا الشعور.

والصائت الذي حظى بأقل نسبة في القصيدة هو الواو بـ (6,77%) وهي نسبة ظئيلة مقارنة بنظيريه الألف والياء؛ ذلك أن الواو هي ضمة طويلة[4]، والضمة تحصل بتجمع اللسان إلى الخلف وضم الشفتين[5]، والشاعر ـ كما هومعروف ـ يكفر بالتراجع أو التخلف إلى الوراء، كما أن افتقاده للضم من مجتمعه، واحتضانه له، تسبّب في عزوفه عن الضمة التي لا يكون المد بالواو إلا بها، كما أن الفم عند النطق بالضمة يكون

---

[1]) ماريوباي، أسس علم اللغة، ص: 78.
[2]) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، (د ط، بيروت، دار النهضة، د ت.)، ص: 184.
[3]) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص: 57.
[4]) عبد الفتاح أبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص: 119.
[5])المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بيضاويا مما يخلق حجرة رنين تعطي هذا الفونيم بعضا من القيمة التفخيمية[1] التي توحي بالدفء، وهذا الدفء مناقض لجفاف العلاقات التي تحكم وحدات القصيدة، فأيّ مجال للدفء عند التحسر أو الحديث عن الهرب أو عن المخاطر أو عن العذّال.

الحركات القصيرة	نسبتها في الوحدة الأولى	نسبتها في الوحدة الثانية	نسبتها في الوحدة الثالثة	نسبتها في الوحدة الرابعة	نسبتها في الوحدة الخامسة	نسبتها العامة
الفتحة	%57,61	%61,41	%56,05	%57,14	%64,40	%58,86
الكسرة	%25,92	%25,98	%35,03	%29,52	%29,94	%28,86
الضمّة	%16,46	%12,59	%8,91	%13,33	%5,64	%12,16

« جدول يوضح الحركات القصيرة في القافية »

الملاحظ في الحركات القصيرة هو تصدر الفتحة في الوحدات جميعا، كما هو الحال في تصدر الألف في الصوائت الطويلة؛ وذلك بالطبع لمناسبتهما بعضهما، أو بالأحرى ملازمتهما لبعضهما، فما قيل عن الألف يساق بحذافيره للفتحة، فهما من صنف واحد والاختلاف يتجلى فقط في " طول النفس "، ومن هذه الجزئية بالتحديد أفسر تفوق نسبة الألف الطويلة (70,83%) عن نسبة الفتحة القصيرة (58,86%).

وفي المرتبة الثانية كانت الكسرة بنسبة (28,86%) وهو ترتيب مناسب أيضا لياء المد في الحركات الطويلة، والملاحظ في هذا الصائت أن نسبته ارتفعت في الوحدة الثالثة (35,03%) التي يعدّد فيها صفات الرجل الذي يعوّل عليه والذي يحترمه ويجلّه فكأنما بتكثيفه الملحوظ من الكسرة في هاته الوحدة يوحي بقناعته في ندرة هذا النوع من الرجال هاته القناعة التي تسببت في انكساره أمامها.

[1]) عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص: 137.

أما الضمة فإنه رغم قلّتها مقارنة بنظيرتيها أجدها أكثر من نسبة الواو في الحركات الطويلة؛ فالواو نسبتها (6,77%)، والضمة نسبتها (12,16%)، وذلك أنه رغم محاولة نفوره منها لما يذكّره به حدوثها، إلا أنه لم يتمكن من عدم المبالاة والاكتراث لما يلاقيه في هاته الدنيا، فهمومه قد فعلت فعلها فيه، فجاءت الضمة التي هي أثقل الحركات[1] لتعكس الأحمال التي تهدّ نفسية الشاعر المكلومة.

وهكذا فإنني حاولت بإيجاز أن أكشف عن بعض جمال لغة تأبط شرا الشعرية من خلال صوامته وصوائته، فهاته الأصوات على اختلاف مخارجها وصفاتها لها علاقة وطيدة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية ـ كما تم ملاحظته ـ لهذا فإن كل المنظّرين الشعريين قد اهتموا بالمكوّن الصوتي في الشعر على اختلاف توجهاتهم[2]؛ لأن الشعر في النهاية ما هو إلا شعور تترجمه الأصوات التي نسمعها.

2) <u>الدراسة العروضية</u>:

القصيدة من بحر البسيط الذي تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

وهو من البحور الباهية الرصينة، وقيل سمي كذلك لأن الأسباب توالت في مستهل التفعيلات أو لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حال خبنهما، إذ تتوالى فيها ثلاث حركات، ولا يجيء عروض البسيط التام ولا ضربه صحيحين إلا شذوذا إذ الأصل فيهما أن يكونا مخبونين[3].

ولم يشذ تأبط شرا في قصيدته عن ذلك فقد جاءت عروضه مخبونة وضربه مقطوعة على طول القصيدة ماعدا البيت الأول فقد كانت عروضه وضربه مقطوعتين كما أنني ألحظ أنه بدأ قصيدته بالتصريع على عادة العرب، وهذا ليس ولاء فنّيا منه؛ لأنه لا يؤمن لا بالولاء الاجتماعي ولا الفني لقومه ، ولكن هناك ما يغلب عليه سليقة ، وعفوا، وليس من

[1]) محمد النؤيهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص: 47.
[2]) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 201.
[3]) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 64.

باب الولاء فهو المخلوع المتمرد الخارج عن عرف الجماعة[1]؛ فلا يعنيه هذا المجتمع الذي لفظه في شيء، وإن وُجد ما هو متفق معهم فيه؛ فإن ذلك مجرد عَرَض، والأصل في ذلك موافقة ذات الشاعر وحالته.

والبحر البسيط هو من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية[2]، وموضوعات تأبط شرا على طول القصيدة تتّسم بالجدّية سواء فخره أو حسرته أو لومه فكلها لا تتحمل الهزل أو الفكاهة.

وعن الزحافات في حشو البيت أجد الخبن قد ورد واحدا وعشرين مرّة بتفعيلة (متفعلن) وأربعا وعشرين مرّة بتفعيلة (فَعِلن)، كما أجد الطي في أربع تفعيلات (مستعلن)، أما العلل فأجد علّة النقص التي يمثلها القطع في هذه القصيدة (فعْلن) وذلك في أربع تفعيلات أيضا، فضلا عن أضرب القصيدة كلها؛ والملاحظ أن كلا من الزحاف أو علّة النقص يخففان من إيقاع التفعيلة وبالتالي يخففان إيقاع البيت، والشاعر رغم أنه ينظم على البحور الرصينة والطويلة والتي تستوعب أكبر كمّ من الأصوات اللغوية وذلك تماشيا مع طول نفسه وإصراره الذي لا حدود له؛ إلا أن عشقه للسرعة مسيطر عليه بشكل جليّ، وقد كشفت هذه الزحافات والعلل ذلك، فراح يسرّع من وتيرة البحر بهاته التجاوزات العروضية الكثيرة.

أما قافية القصيدة جاءت من نوع المتواتر (/0/0) وهي التي وقع فيها متحرك بين ساكنين[3]؛ وهي قافية سريعة تتناغم مع شخصية الشاعر، وقد جاءت مردوفة[*] بالألف وهو الصائت الذي ينفتح مجرى الهواء فيه تماما ـ كما ذكر سابقا ـ واختيار الشاعر القافية خفيفة ردفها ألف يشي بالأحمال التي ينوء بها صدر هذا الشاعر ورغبته المكبوتة في التخلص منها بسرعة، أما عيوب القافية فإنني لا أكاد أراها في هاته القصيدة، ما عدا الإيطاء في تكرار " باق " في البيت الثالث والعشرين ، والبيت السابع والعشرين ، وكذلك

---

[1]) عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، (ط: 2، القاهرة، مؤسسة المختار، 2003م.)، ص: 161.
[2]) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 64.
[3]) ابن جني، مختصر القوافي، ص: 20.
[*]) الردف: حرف مد قبل الروي، (ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص: 135.).

تكرار " لاق " في البيت التاسع والعشرين والبيت الثلاثين، والذي لابد من الإشارة إليه أنه ظاهريا يبدو ما تمّ ذكره عيبا من عيوب القافية، لكنه بالنسبة للشاعر ليس كذلك بل هو انزياح وعدول أسلوبي واضح، وتمرّد فنيّ جليّ؛ ذلك أن الذين عدوا هذا الصنيع عيبا يقصدون بذلك نقص الثروة اللغوية لدى الشاعر لعدم احتواء رصيده اللغوي مرادفات تغنيه عن التكرار مثلا لكن هيهات أن يكون شاعرنا من هذا النوع وهو الذي يُستشهد بكثير من أشعاره في أمهات كتب اللغة والأدب، وأكبر دليل على تمكنه هو تصدر هذه القصيدة بالذات ديوان المفضليات المشهور؛ فما هذا التكرار إلا تأكيدا لقناعة ما أو لفكرة معينة ومحاولة ترسيخها في الأذهان كما هو الحال في تأكيده على استحالة الخلود وحتمية الفناء، وكأن في ذلك عزاء داخلي ومواساة ذاتية جرّاء الضنك الذي يعيشه.

كما أنه بتكراره كلمة " لاق " في الحالة الثانية أجده مازال يدور في فلك ثنائية الفناء والبقاء التي يسعى كل كائن على وجه هاته الأرض إلى الفرار من إحداها والصراع من أجل الأخرى.

أما عن روي القصيدة فقد كان " القاف " ذاك الفونيم الذي يتصف بجهره، وانفجاره السريع المفاجئ[1]، وكلاهما صفتا قوة، في حين أن اللسان يتأخر عند النطق به[2]، كما أنه يتميز بالقلقلة والهتّة التي تلي انفجاره[3]، فتضافر كل هاته المميزات: القوة التي يجسدها الجهر والانفجار، والضعف الذي يجسده تأخر اللسان والقلقلة تعكس لنا موقف تأبط شرا الفاتك القوي عاجزا أمام ذاته، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء الصعاليك الذين يعيشون هذا الصراع، فهم يتحلون بالشجاعة والحمية في قلوبهم والقوة والفتوه[4]، وفي المقابل هم فقراء ضاقوا بالحرمان وتجرعوا ويلات الفقر والجوع، ومن مظاهر الصراع مع الذات أيضا إغارة تأبط شرا وأصحابه على الأغنياء وذوي اليسار والجدة[5]، والشفقة

[1]) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 87.
[2]) عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص: 99.
[3]) المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، (د ط، بيروت، عالم الكتب، 1963م.)، ج1، ص: 196.
[4]) عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، (ط: 3، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980م.)، ص: 233.
[5]) المرجع السابق، ص: 234.

على الفقراء وعدم التعرض لهم أو المساس بهم، ففي الوقت الذي يبطشون فيه بالأغنياء وينكّلون بهم يدافعون عن الفقراء ويعطفون عليهم.

لكن رغم عجز الشاعر أمام ذاته ووقوعه في صراع معها، إلا أن موقفه مع مجتمعه ثابت لا يتزحزح، فهم إن رفضوه ونبذوه فهو إلى رفضهم ونبذهم أشد، فاختار القاف المفخم رويّا لقصيدته تفخيما وتساميا بها عن هذا المجتمع الذي يمثل أساس أزمته، كما أن ألف المد قبل الروّي قد ساهمت في تعزيز استغنائه عن قومه كما استغنوا عليه؛ حيث أنها زادت من قوة القاف، فتعاون الاثنان في الانسجام الموسيقي الذي تتطلبه القافية والذي أفضى إلى تعميق الدلالة.

وقد جاء هذا الروّي مكسورا؛ أي الشفة تنكسر حين النطق به[1]، وذلك يكشف عن الحزن الخفيّ الذي لا يكاد يبرح صدر الشاعر؛ فسواء حديثه عن الطيف الذي يؤرقه، أو عن مغامرة هربه من بجيلة أو عن الصفات التي يجب أن تتوفر في الرجل الذي يمكنه أن يعوّل عليه ـ وهي نادرة ـ أو عن المصاعب التي تواجهه أو عن الذين يحقّرون من شأنه ويصفونه بالسفاهة في تصرفه في المال الذي يجنيه، كل ذلك يكسر جناح روحه لأنه يعمق أحزانه وآلامه؛ فرغم أنه يحاول تفخيم ذاته أمام قومه باختياره القاف، إلا أن انكسار شفته به يشي بانكسار قلبه وروحه؛ فالقاف ـ أساسا ـ لا تكتمل شخصيته إلا بصويت يتبعه، وهو هتّة كزفرة القوي العاجز[2]، فكيف به وقد ورد مع هاته الهتّة مكسورا؟.

II - الدراسة الصرفية:

1) الأسماء:

من أبرز ما استوقفني في شعر تأبط شرا غلبة نسبة الأسماء على الأفعال لديه:

[1]) محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص: 184.
[2]) عادل محلو، دلالة الصوت في شعر الصعاليك، ص: 98.

النوع	نسبتها في الوحدة الأولى	نسبتها في الوحدة الثانية	نسبتها في الوحدة الثالثة	نسبتها في الوحدة الرابعة	نسبتها في الوحدة الخامسة	نسبتها العامة
الأسماء	%76,81	%82,05	%90	%81,48	%73,58	%80,78
الأفعال	%23,18	%17,94	%10	%18,51	%26,41	%19,20

« جدول يمثل نسب الأسماء والأفعال في القافية »

اللافت في هذا الجدول هو سيطرة نسبة الأسماء على نسبة الأفعال؛ وذلك في الوحدات الخمسة بلا استثناء، وهاته الغلبة للأسماء تنطوي تحتها دلالات كثيرة ورموز عديدة إذ الاسم يأتي فاعلا أو مفعولا والشاعر طيلة القصيدة يروي لنا فاعليته حينا، ومفعوليته حينا آخر، كما أن الاسم يحمل بعدا فسيحا يساعد الخيال على التحليق فيه، في حين أن الفعل يقيده الزمن، " فلا يكاد الفعل يأتي في الجملة إلا والزمن جزؤه ومعناه "[1] والشاعر يمقت الأغلال والقيود، فهو يترصّد الحرية أنّى وجدت؛ لهذا كانت نسبة الأسماء العامة (80,78%)، وفي المقابل أجد النسبة العامة للأفعال لم تتجاوز (19,20%)؛ ذلك أنه يريد تجاوز هذا الزمن المرير الذي أذاقه جميع أصناف الويلات، فوجد ضالته في الاسم هذا الذي يدل باتفاق على معنى بلا زمان[2]، فالاسم هو ما دل " على معنى في نفسه دلالة مجردة عن الاقتران "[3].

والاسم من جهة التصريف نوعان: جامد ومشتق[4].

والاسم الجامد هو ما لم يؤخذ من غيره ، ويدل على ذات أو معنى من غير ملاحظة

---

[1]) عبد الجبار توامة، زمن الفعل في اللغة العربية، قرائنه وجهاته، (د ط، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1994م.)، ص: 1.

[2]) أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تح: مازن المبارك، (ط: 5، بيروت، دار النفائس، 1986م.) ص: 49.

[3]) ابن يعيش النحوي، شرح المفصل، (د ط، بيروت، عالم الكتب، د ت.)، ج5، ص: 22.

[4]) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرا: محمد أسعد النادري، (ط: 32، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية 1996م.)، ص: 153.

صفة[1]، أما المشتق فهو ما أخذ من غيره ليدل على ذات وصفة ... فبين الذات والحدث ارتباط واتصال[2].

الأسماء	نسبتها في الوحدة الأولى	نسبتها في الوحدة الثانية	نسبتها في الوحدة الثالثة	نسبتها في الوحدة الرابعة	نسبتها في الوحدة الخامسة	نسبتها العامة
الجامدة	%60,37	%71,87	%51,21	%59,09	%76,92	%63,89
المشتقة	%39,62	%28,12	%48,78	%40,90	%23,07	%36,09

« جدول يوضح نسبة الأسماء الجامدة والمشتقة في القصيدة »

من خلال هذا الجدول ألاحظ أن نسبة الأسماء الجامدة في القصيدة تغلّبت على نسبة الأسماء المشتقة وذلك بـ (63,89%)؛ وذلك أن موضوعات القافية في غنًى عن كثرة الحركية الديناميكية الموجودة في المشتقات؛ فالشاعر بصدد سرد صعوبة حاله، وشدة ألمه التي تسبب فيها مجتمعه، فإحساسه بالمرارة مسيطر على القصيدة رغم مكابرته ومحاولة إخفائه بافتخاره بسرعته حينا وإشادته بكرمه حينا آخر، وهذا الشعور يلزمه هدوء وجمود وسكون، وقد كانت الأسماء الجامدة خير مجسّد له، " والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه "[3]؛ فإحساس الشاعر الدفين تولت الأسماء الجامدة مهمة ترجمته للمتلقي.

وما يؤكد هذا القول هو بلوغ نسبة الأسماء الجامدة (76,92%) في الوحدة الخامسة حيث أن الشاعر في الظاهر يشيد بكرمه الذي يعتبره الآخرون إسرافا وتبذيرا، لكنه تحت هاته الإشادة تنطوي حسرة وحرقة كشفها عتابه للائميه، وأكدتها غلبة الأسماء الجامدة الموحية بالسكون المنجرّ عن الألم ، ومن هاته الأسماء أجد : (مال ـ بزّ ـ القوم ـ أهل

---

[1]) حسن رمضان فحلة، بهجة الطرف في فن الصرف، (د ط، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى، د ت.)، ص: 63.
[2]) عبد الستار عبد اللطيف، أحمد سعيد، أساسيات لم الصرف، (ط: 2، القاهرة، المكتب الجامعي الحديث، 1999م.) ج2، ص: 24.
[3]) بناني محمد الصغير، النظرية اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، (د ط ، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1983م.)، ص: 82.

ـ ثابت ـ امرئ ـ الحي ـ متاع ـ السن ـ أعلاق ... الخ.).

وقد كانت أقل نسبة للأسماء الجامدة في الوحدة الثالثة التي يصف فيها الصعلوك الذي يعوّل عليه؛ وذلك أنه خلال وصفه لهذا الرجل (سبّاق غايات ـ حمّال ألوية ـ شهّاد أندية ـ جوّاب آفاق ...) يستحضر الحركية والديناميكية التي يدمنها الشاعر، وقد كانت المشتقات أكثر مناسبة لذلك، ومع هذا فإن نسبة المشتقات قاربت نسبة الأسماء الجامدة ولكن لم تتفوق عليها أيضا في هذه الوحدة، فرغم ملاءمة موضوع الوحدة لها ألاحظ وجود الأسماء بوفرة ذلك أن هذه المشتقات في أغلبها جاءت مضافة إلى أسماء جامدة مثل: « واهي الماء »، « ضافي الرأس »، « سباق غايات » ... الخ، مما أدى إلى تقارب النسب بين النوعين وقد يُعزى ذلك إلى أن الشاعر قد أضاف ـ في كثير من مواضع الوحدة الثالثة ـ نشاط وحركية هذا الرجل والمتجسدة في المشتقات إلى ثبات جنانه ورباطة جأشه المتجسدة في الأسماء الجامدة التي أضيفت إليها؛ ذلك أن المضاف إليه يكمل المضاف، والثبات والحذر وعدم زعزعة الخطوب له تكمّل سرعته الخارقة ونشاطه الدؤوب؛ إذ المرء يحتاج لكليهما في حينه وخصوصا إذا كان في وضع مثل وضع الشاعر.

وعن المشتقات المستعملة لديه فهي متنوعة بين المصدر وصيغة المبالغة واسم الفاعل والمفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل في معظمها، والنوع الطاغي فيها صيغة المبالغة واسم الفاعل حيث بلغت صيغة المبالغة نسبة (32,35%) من مجموع الأسماء المشتقة كما بلغت نسبة اسم الفاعل (29,41%)؛ وذلك إنما يدل على تأكيده لقوله وتدعيمه وتقويته إياه حتى يقترب إلى الآخر، فيوصل بذلك صدى معاناته المنمّقة بالوصف حينا وبالفخر حينا آخر ومن ذلك (طرّاق ـ محراق ـ سبّاق ـ غسّاق ـ شهّاد ـ جوّاب ـ نعّاق ـ عذّالة ـ خذّالة ..... الخ) أما توظيفه لاسم الفاعل بغزارة سببه أن اسم الفاعل هو صفة دالة على من قام بالفعل بمعنى الحدوث[1] ؛ وهو في كامل القصيدة يسرد أحداثا

[1]) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، (د ط، بيروت، المكتبة العصرية، 1998م.)، ص: 394.

إما هو فاعلها أو واصف لفاعلها، ومن ذلك (سار ـ نائلها ـ بارزة ـ قائم ـ واله ـ واهي ـ مرجّع ـ ضافي ـ عاذلتي ـ باق ... الخ).

واللافت للانتباه في الأسماء الجامدة والمشتقة هو طغيان الأسماء المجرورة في كليهما.

الوحدة	الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	العامة
نسبة الأسماء المجرورة	%66,03	%62,50	%82,22	%68,18	%56,41	%67,53

« جدول يوضح نسب الأسماء المجرورة في القصيدة »

معلوم أن الاسم يجر بالإضافة أو بحرف الجر؛ أي الجر يكون بواسطة؛ كما هو شأن معاناة الشاعر وتشرده في القفار وتشرذمه مع الوحوش بواسطة حكم مجتمعه الجائر الذي يقضي بنبذه وإقصائه.

ولأن الجر هو صفة مميزة للاسم دون غيره، مثلما يميز الجزم الفعل في الإعراب[1] لم يكن من الغريب كثرته في القصيدة انطلاقا من أن نسبة الأسماء هي الطاغية بنسبة (80,78%) ـ كما لوحظ سالفا ـ لكنه حريّ أن يلفت الانتباه؛ ذلك أن جرّ (67,53%) من نسبة الأسماء لا يمكن تجاوزه دون تحليل، وقد يكون مردّ ذلك إلى أن المضاف والمضاف إليه هما بمنزلة الكلمة الواحدة[2]؛ أي المضاف لوحده لا يفي بالمعنى وكذلك المضاف إليه لوحده، فكأنه بهذا التوظيف يكشف رغبته الداخلية في أن يضاف هو أيضا إلى مجتمعه وقبيلته التي لفظته وأهدرت دمه، فالوطن ـــ للإنسان العربي ـــ يبقى عزيزا وإن جار فكأنما صديد أحاسيسه ينسكب في قوالب حروفه وكلماته، فيفضحه ويشي به في الوقت الذي يكابر فيه، ويحاول إثبات العكس، كما أن رغبته الملحة في خفض شأن أعدائه جعلته يكثّف من حروف الجر التي يصطلح في تسميتها بحروف الخفض أيضا لما

[1]) إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب " الأسماء "، ص: 82.
[2]) نفسه، ص: 87.

تقوم به من خفض للأسماء[1]؛ فقد وظفها (53 مرّة) في قصيدته، وقد كانت نسبة (32,07%) من هذا العدد لحرف الجر " الباء "؛ وهذا الحرف من معانيه الشهيرة الإلصاق؛ بل هو معناها الأصلي[2]، وهذا يعزز فكرة عدم رضائه بواقع التشرد والانعزال الذي فرض عليه، وسعيه إلى الالتصاق بأصله البشري والاجتماعي الذي سعت قبيلته حثيثة إلى سلبه إياه وتجريده منه.

كما يأتي حرف الجر (من) في المرتبة الثانية بنسبة (26,41%) من الحروف ومن المعاني التي يفيدها هذا الحرف هو بيان الجنس والظرفية والتبعيض والتأكيد[3] وتأبط شرا في قصيدته هاته، وفي موقف كموقفه يحتاج إلى هؤلاء جميعا، فهو يبين ويوضح أثناء وصفه للطيف أو الصاحب مثلا، ويحدد إما أوقات أو هيئات معينة عند حديثه عن تجشمه للمخاطر أو وصفه للطيف أو إشادته بكرمه وتنديده بعذاله ومقرّعيه وحريّ بالإشارة أيضا أن الوحدة الثالثة هي التي بلغت فيها نسبة الأسماء المجرورة ذروتها بـ (82,22%) هاته الوحدة التي يسرد فيها صفات الرجل الذي يُكنّ له احتراما، والذي يعول عليه إذا احتاج إلى ذلك يوما ما؛ وذلك أن الشاعر ابتدأ هذه الوحدة بقوله: « لكنما عِوَلي »، فلفظة " عولي " هنا تحتاج إلى إجابة؛ أي عوله على ماذا؟.

وقد كانت إجابته عن طريق تعداد صفات هذا الرجل التي تواصلت تباعا انطلاقا من الجار والمجرور " على بصير " إلى غاية " جوّاب آفاق "، كما ألاحظ أنه أضاف لفظة " العول والهم والغزو " إلى ضمير الجر المتصل " الياء "؛ فإضافته هذه الكلمات إلى ضمير المتكلم المتصل زيادة منه لإثبات وجوده وفرض شخصيته وجرًّا للقيمة والشأن إلى ذاته؛ إذ إنه كان بإمكانه القول: « لكنما العِوَلُ، و فذاك الهم والغزو » ويستوي الكلام لكنه فضّل الإضافة إلى ضمير الأنا تأكيدا منه على فرض وجوده، وهذا التصرف قد لوحظ في كل ديوانه ـ وليس في هاته القصيدة فحسب ـ حين يكرر اسمه " تأبط شرا " مرتين، و" ثابت " ثماني مرات، في حين أنه يضيف " إنّ " و" أنّ " التوكيديتين إلى ضمير

[1]) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 463.
[2])المرجع نفسه، ص: 464.
[3]) المرجع نفسه، ص: 466.

الجـر " اليـاء " ثلاثـين مـرة، كـل ذلـك إنمـا هـو تركيـز علـى ذاتـه التـي غمـط قومـه حقها، ولا أدل على ذلك من محاولة إبراز هاته الذات تسع مرات في الوحدة الخامسة التي يشيد فيها بكرمه؛ وذلك في " جلدي ـ عاذلتي ـ إني ـ عذلي ـ عني ـ عني ـ عن ثابت ـ عليّ ـ أخلاقي ".

2) الأفعـال: لـم يوظـف تـأبط شـرا الأفعـال بكثـرة فـي هاتـه القصـيدة؛ وذلـك أن الأسـماء بسكونها وجمودها قد لاءمت الحسرة التي تعصر قلب الشاعر وإحساسه بالمرارة جرّاء ضنك معيشته، ولكن حتى في هاته النسبة القليلة من الأفعال وجدت أن هناك ما يستدعي الوقوف عنده والإشارة إليه.

زمن الفعل	النسبة في الوحدة الأولى	النسبة في الوحدة الثانية	النسبة في الوحدة الثالثة	النسبة في الوحدة الرابعة	النسبة في الوحدة الخامسة	النسبة العامة
الماضي	%75	%71,42	%66,66	%80	%35,71	%65,75
المضارع	%25	%28,57	%33,33	%20	%57,14	%32,80
الأمر	%0	%0	%0	%0	%7,14	%1,42

« جدول يوضح نسب الأفعال حسب الزمن »

الملاحظ في هذا الجدول هو غلبة نسبة الأفعال الماضية (65,75)؛ وذلك أن الشاعر خلال أغلب وحداته في حالة وصف تامة لأحداث عاشها وتجرع ويلاتها، فهو حتى في وحدة الطيف حين يتحدث عن الطيف ويصف حاله إنما يصف نفسه في حقيقة الأمر، فما السير على الحيات حافيا تحت الشمس المحرقة إلا تخصصا له. ولا أدل على ذلك من بلوغ نسبته في الوحدة الرابعة (80%) حيث وظف خمسة أفعال في هاته الوحدة؛ منها أربعة ماضية (بادرت ـ نميت ـ كسلوا ـ شددت) وفعل مضارع (يوقى) ؛ ذلك أن

الفعل الماضي يحمل دلالة التأكيد في طياته، والشاعر هنا يود تأكيد شجاعته وإقدامه وعدم انحنائه أمام الصعاب. كما أن الفعل الماضي عند الصرفيين هو الأصل في أبنية الفعل[1]، وتأبط شرا يرى نفسه أصلا لا فرعا، وقائدا لا مقودا، وسيدا لا مسودا، ومن هنا فقد وجد ضالته في هذا النوع من الأفعال.

أما الفعل المضارع فقد كانت نسبته متواضعة مقارنة بالماضي (32,80%)، لكن اللافت في هذا الزمن أن أكثر من نصفه قد ورد في الوحدة الخامسة، وذلك بنسبة (57,14%) وذلك حرصا منه على تعميق المعنى وإيصال الفكرة، فاستخدام هذا الزمن يعبر عن معان أكثر بلفظ أقل وأوجز[2]؛ إذ المضارع يوحي بالاستمرارية والإصرار والعناد وهو حين يكثر منه في الوحدة التي يشيد فيها بكرمه ويلوم عذّاله إنما يصرّ على عناده في إنفاق المال الذي يحصل عليه والذي لامه عذّاله في عدم حسن تدبيره، فهو مقتنع بما يفعل ويرى في ذلك كرما وإحساسا بالفقراء والمساكين وليس إسرافا وسوء تدبير، ومن هاته الأفعال في الوحدة الخامسة أجد: (يقول ـ تتركي ـ يسأل ـ يخبّرهم ـ لتقرعنّ ..... الخ).

وبالنسبة للأمر فالملاحظ ضآلته؛ إذ انعدم في كل الوحدات إلا الوحدة الخامسة والتي ورد بلفظة واحدة (سدِّد) وذلك أن موضوعات القصيدة لا تستدعي مثل هذا النوع، فأجده استعمله فقط في ختام وحدته التي افتخر فيها بكرمه حاثًّا غيره على التمسك بهاته الصفة وذلك على سبيل النصح؛ إذ الكرم من الخصال المميزة للعربي عن غيره.

III - أهم تراكيب تأبط شرا:

1) المجاوزة بالحذف:

لقد مارس تأبط شرا العمل الإبداعي من خلال التصرف في بعض التراكيب؛ ليحدث بذلك لغته الشعرية الخاصة، ويبدو أنه يتقن أساليب هاته اللغة ليعرف أسرارها وخباياها

[1]) عبد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، (د ط، بيروت، المكتبة العصرية، 2002م.) ص: 248.

[2]) المرجع نفسه ، ص : 252 .

ومن ثم تجلت شعرية الانزياح عنده، ومن هذا الانزياح أجد المجاوزة بالحذف، والحذف كما يراه الجرجاني مسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر[1].

وهذه بعض مظاهره في شعر تأبط شرا:

تَـاللَهِ آمَـنُ أُنثـى بَـعدَمـا حَلَفَت أَسماءُ بِاللَهِ مِـن عَهدٍ وَميثاقِ(128، 04)

نَجَوتُ مِنهـا نَجائي مِن بَجيلَة إِذ أَلقَيتُ لَيلَةَ خَبتِ الرَهطِ ، أَرواقِي(129، 09)

حَتّى نَجَوتُ وَلَمّـا يَنزِعوا سَلَبي بِـوالِهٍ مِـن قَبيضِ الشَدِّ غَيداقِ(134، 13)

وَلا أَقـولُ إِذا مـا خُلَّةٌ صَـرَمَت: يا وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإِشفاقِ(134، 14)

فَذاكَ هَمّي وَغَزوي أَستَغيثُ بِهِ إِذا اِستَغَثتُ بِضافي الرَأسِ نَعّاقِ(137، 19)

وَقُلَّـةٍ كَسِنـانِ الرِمـحِ بـارِزَةٍ ضَحيانَةٍ،في شُهورِالصَيفِ مِحراقِ(138، 21)

يَـا منْ لِعَـذّالَة، خَـذَّالَـة، أَشِبِ حَرَّقَ بِاللَوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ(140، 25)

عـاذِلَتي إِنَّ بَـعضَ اللَـومِ مَعنَفَةٌ وَهَل مَـتاعٌ وَإِن أَبقَيتُهُ بـاقِ؟!(141، 27)

إِنّـي زَعيـمٌ لَئِن لَم تَترُكي عَذَلي أَن يَسأَلَ الحَيَّ عَنّي أَهلَ آفاقِ...(142، 28)

سَـدِّد خِـلالَكَ مِن مـالٍ تُجَمِّعُـهُ حَتّى تُلاقي الَّذي كُلُّ اِمرِئٍ لاق(143، 30)

لَتَقرَعَنَّ عَلَيَّ السِـنَّ من نَـدَمٍ إِذا تَذَكَّرتَ يَوماً بَعضَ أَخلاقِي(144، 31).

والحذف إن أراد المتلقي كشف أسراره والتفاعل معه وجب عليه إتمام المقول اللفظي بالجزء الغائب وذلك عن طريق الافتراض الذهني والتأويل.

ولتوضيح هذا الحذف وإبراز سره سأعتمد مفهومي البنية العميقة، والبنية السطحية لأنهما يساعدان على إظهار العناصر الناقصة.

أ) البنيات السطحية: مواقع الحذف في الخطاب.

تَاللَهِ (...)[*] آمَنُ أُنثى بَعدَما حَلَفَت.

نَجَوتُ مِنها (...) نَجائي مِن بَجيلَةَ إِذ.

---

[1]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شر: ياسين الأيوبي، (د ط ، صيدا، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية 2002م.)، ص: 112.

[*]) علامة الحذف في الأنموذج الشعري.

بِـ (...) والِهٍ، مِـن قَبيضِ الشَدِّ غَيداقِ.
يا (...) وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإِشفاقِ.
إِذا اِستَغَثتُ بِضافي (...) الرَأسِ نَعّاقِ.
و (...) قُلَّةٍ كَسِنانِ الرِمحِ بارِزَة.
يَا (...) منْ لِعَذّالَة، خَذَّالَة، أَشِبِ.
(...) عاذِلَتي إِنَّ بَعضَ اللَومِ مَعنَفَةٌ.
(...) أَن يَسأَلَ الحَيَّ عَنّي أَهلَ آفاقِ.
حَتّى تُلاقي الَّذي كُلُّ اِمرِئٍ لاق (...).
(...) لَتَقرعَنَّ عَلَيَّ السِنَّ مِن نَدَمٍ.

ب) البنيات العميقة: إتمام الناقص.

تَاللَهِ لا آمَنُ أُنثى بَعدَما حَلَفَت.
نَجَوتُ مِنها نَجاءً كَنَجائي مِن بَجيلَةَ إِذ.
بِعدوٍ والِهٍ مِن قَبيضِ الشَدِّ غَيداقِ.
يا قوم وَيحَ نَفسِيَ مِن شَوقٍ وَإِشفاقِ.
إِذا اِستَغَثتُ بِضافي شعر الرَأسِ نَعّاقِ.
ورُبّ قُلَّةٍ كَسِنانِ الرِمحِ بارِزَة.
يَا قوم منْ لِعَذّالَة، خَذَّالَة، أَشِبِ.
يا عاذِلَتي إِنَّ بَعضَ اللَومِ مَعنَفَةٌ.
بِـأَن يَسأَلَ الحَيَّ عَنّي أَهلَ آفاقِ.
حَتّى تُلاقي الَّذي كُلُّ اِمرِئٍ لاقيه.
والله لَتَقرَعَنَّ عَلَيَّ السِنَّ مِن نَدَمٍ.

الوحدات التي اختفت في البنية السطحية، وظهرت في البنية العميقة: " لا ـ نجاءً ك ـ عدو ـ قوم ـ شعر ـ رُبّ ـ قوم ـ يا ـ الباء ـ الهاء ـ والله ".

فالشاعر أراد بقوله " تالله آمن " تالله لا آمن؛ لأن مكان اللام في القسم قد عرف هنالك فاستغنى السامع أن تُذْكَر، وكذلك أراد بقوله " نجوت منها نجائي من بجيلة " نجوت منها نجاءً كنجائي من بجيلة؛ فهو يشبه نجاءه من هاته كنجائه من قبيلة بجيلة، وقد حذف المفعول المطلق ـ المعروف سلفا ـ وأداة الشبه " الكاف " على سبيل التخفيف ولا عجب في ذلك وهو عاشق الخفّة والسرعة، وكذلك نفس السبب جعله يحذف الموصوف ويبقي على الصفة في " بعدو واله "، كما أن هاته الصفة " واله " قامت مقام الموصوف " عدو " لأن قوله " من قبيض الشد " يدل عليه، وهو هنا جعل الوله للعدو على المجاز والسعة؛ إذ الوله هو الشدة في الأمر وذلك لما يصف العرب الغبار بالجنون في ثورانه.

أما الحذف في قوله " يا ويح نفسي " فتقديره " يا قوم ويح نفسي "؛ فقد حذف المنادى " قوم " استغناء منه عليه، فهو كأنه قال: " يا قوم ألزمني الله ويحا لما يعزوني من الشوق والإشفاق " كما أن يأسه من عون قومه له جعله يرى في حذفه أولوية، وهذا ما يعززه حذفه له أيضا في " يا من لعذّالة " التي تقديرها " يا قوم من لعذّالة " فكأن الشاعر بحذفه للمنادى " قوم" في الحالتين يؤكد هذا الرأي؛ فالمجاوزة بالحذف تلائم هذا المعنى؛ إذ تتحد العلامات السيميائية والمحتويات لتحدث الخطاب الشعري المثير، فقد تشكلت العلاقات الحميمية المتينة بتعانق الدوال والمدلولات، ومن ثم كانت الشعرية العذبة المثيرة. وكذلك في " بضافي الرأس " هو يريد بضافي شعر الرأس، وقد حذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه وهذا متداول كثيرا عند العرب، وكذلك حذفه لـ " ربّ " في قوله " وقلة كسنان الرمح "، وأيضا حذفه لأداة النداء " يا " في قوله " عاذلتي " هو من أساليب العرب في الكلام أيضا، وإذ أقول هذا لا أقصد الولاء الفني للشاعر، ولكنه ابن البيئة العربية وتأثره طبيعي جدا بها ومن ذلك أيضا حذفه للجارّ " الباء " فتقدير كلامه " بأن يسأل الحي عني أهل آفاق "؛ فحذفه للجار مع " أن " تصرف في الثبات والسقوط ليس له مع غيره[1]. أما حذفه للهاء في " الذي كل امرئ لاقي " التي تقديرها " الذي كل امرئ لاقيه " فهو من باب

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره،تح:علي ذو الفقار شاكر، ص: 411.

التخفيف والضرورة الشعرية.

وفي قوله " لتقرعن " حذف لليمين " والله " فالتقدير" والله لتقرعن "؛ إذ جملة " لتقرعن" واقعة جوابا لليمين المضمرة؛ وهذا أيضا جار على ألسنة العرب.

2) شعرية الصورة البيانية:

سأركز على التشبيه والكناية؛ لأنهما الأبرز في القصيدة، ومن ذلك أجد قوله في التشبيه:

تُعطيكَ وَعدَ أَمانيٍّ تُغِرُ بِهِ كَالقَطرِ مَرَّ عَلى ضَجنانَ بَرّاقِ[1].

فهو يشبه وعد هذه المرأة بالسحاب المتتابع (القطر) الذي يمر على جبل ضجنان الشاهق فيبرق بشدة لكنه لا يمطر، فوجه الشعرية في هذا البيت يكمن في براعة تصوير تأبط شرا بهاته الوعود الكاذبة بالسحاب الكثيرالذي يوهمك بالسقيا لكنه لا يفعل كما هو شأن الوعود التي توهمك بالمودة والوصل ولا تفي.

وكذلك قوله:

كَأَنَّما حَثحَثوا حُصّاً قَوادِمُهُ أَوأُمَّ خِشفٍ بِذي شَثٍّ وَطُبّاقِ[2].

وهو هنا يشبه نفسه حين همّ القوم بإمساكه بالظليم الذي تناثر ريش جناحيه (الحصّ) من شدة العدو أو بالظبية (أم خشف) التي ساعدها المرعى فقوي عدوها وخفّت قوائمها.

ولأن " التشبيه يوسع المعارف ... ويسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير"[3]، جاء تأبط شرا بهاته الصورة حتى يسهّل على المتلقي استحضار صورته وهو في حالة فراره؛ فبرسمه لصورة الظليم المهتاج أو الظبية المذعورة أراد لفت انتباه المتلقي إلى شدّة عدوه الذي طالما افتخر به في أغلب شعره، وقد استخدم هاته الصورة المجازية زيادة منه للإثارة.

---

[1]) المصدر نفسه، ص: 129.

[2]) المصدر نفسه، ص: 132.

[3]) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 142.

وكذلك قوله:

كَـالحِقفِ حَدَّأَهُ النامونَ قُلتُ لَـهُ ذو ثَـلَّتَينِ وَذو بَـهمٍ وَأَربــاقِ[1].

فهو يشبه هذا الرجل بالرمل المحقوقف؛ أي هو الذي اعوجّ وطال في تراكمه، وقصده من ذلك وصف هذا الرجل بصلابة الجسم، أي أن بدن الذي عوله عليه قد تصلب فهو كالرمل في تداخل أجزاء بعضه في بعض بمشي الصاعدين عليه.

واللطيف في تشبيهاته الثلاثة إخفاء لوجه الشبه، وذلك حتى يشرك المتلقي في فك عناصر الرسالة، وهذا يعتبر ملمحا من ملامح الشعرية لديه.

وكذلك قوله:

وَقُلَّةٍ كَسِنانِ الرِمحِ بـارِزَةٍ ضَحيانَةٍ، في شُهورِ الصَيف مِحراقِ[2].

فهو يشبه أعلى الجبل (القلّة) بسنان الرمح، فهو يصف دقتها لطولها وصعوبة صعودها إضافة لكل ذلك تعرّضها لأشعة الشمس المحرقة، وكل هذا لم يثنه عن بلوغ قمتها، فهو بهذا التصوير الدقيق يسهّل على المتلقي تخيّل شجاعته وبطولته النادرة.

أما الكناية فهي كثيرة عنده وتتجلى خاصة في الوحدة الثالثة التي يصف فيها الرجل الذي يجلّه فيقول:

سَبّـاقِ غـاياتٍ مَجدٍ في عَشيرَتِهِ مُـرَجِّعِ الـصَوتِ هَدّاً بَينَ أَرفـاقِ

عــاري الظَنـابيبِ مُمتَدٍّ نَـواشِـرُهُ مِـدلاجِ أَدهَمَ واهي الماءِ غَسّـاق

حَمــالِ أَلـوِيَـةٍ شَـهّــادِ أَنــدِيَةٍ قَــوّالِ مُـحكَمَةٍ جَـوّابِ آفـــاق[3].

كما أجدها أيضا في الوحدة الخامسة في قوله:

إنّي زَعـيمٌ لَئِن لَـم تَترُكي عَذَلي أَن يَسأَلَ الحَيَّ عَنّي أَهلَ آفـاقِ...[4]

سَـدِّد خِلالَكَ مِن مــالٍ تُجَمِّعُهُ حَتّى تُلاقي الَّـذي كُـلُّ اِمـرِئٍ لاق[5]

---

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره،تح:علي ذو الفقار شاكر، ص: 138.
[2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]) المصدر نفسه، ص: 136، 137.
[4]) المصدر نفسه، ص: 142.
[5]) المصدر نفسه، ص: 143.

لَـتَقرَعَنَّ عَـلَـيَّ الـسِنَّ مِن نَدَمٍ إِذا تَذَكَّرتَ يَـوماً بَـعضَ أَخـلاقيِ[1].

ويمكن أن أوضح نسيج الكنايات كالآتي :

الدال	المـدلول الأول: المعنـى الخفـي المقصود	المـدلول الثـاني: المعنـى الحقيقي الأصلي
مرجّـع الصـوت، هـدّا بين أرفاق.	الشدّة والقوة.	الصوت الجهوري المتكرر.
عاري الظنابيب، ممتد النواشر.	النحافة من قلّة الطعام.	هزيل الساقين بارز عظامهما وظـاهر عـروق الـذراع ناتئهما.
مـدلاج أدهـم، واهـي الماء غسّاق.	الإقدام النادر الذي يعز نظيره.	كثرة حركتـه فـي الليل، وقد زاد فـي تأكيد الخطورة حين خصص الليل بـالمطر الشديد الحلكة.
حمّال ألوية.	كونه متبوعا وليس تابعا.	الرئاسـة وتصـدر الصـفوف في المواجهه.
شهّاد أندية.	الحكمة وسداد الرأي.	فصّـال فـي الأمـور وعقّـاد للمجالس حين تشتدّ الأمور.
قوّال محكمة.	المكانة الرفيعة والشأن المرموق.	الكـلام المحكـم والمعنـى الشريف.
جوّاب آفاق.	القوة المميزة والشجاعة النادرة.	قطّاع المفاوز وكثير المجيء فيها والذهاب.

[1]) **المصدر السابق، ص: 144.**

أن يسـأل الحـي عنـي أهل آفاق.	حتمية الاختفاء إن لم تُغيّر طباع عاذلته.	سأتوارى عن الأنظار فلن تجدي لي أثرا.
حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق.	الاستمرارية فيما يقوم به.	حتى يأتيك الموت.
لتقرعنّ عليّ السن.	الندامة الشديدة والحسرة العظيمة.	تعضّ على أسنانك تحسّرا.

يتضح من نسيج الكنايات هذا أن شعرية الصورة الكنائية تبرزها المدلولات الأُول فالنص الشعري المتميز هو " باستمرار نص من الاحتمالات والإمكانيات، لا نص تقريري نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف إلا بعد لأْي، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة؛ لأنه جوهريا نص ينبني على فجوة: مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة "[1].

والشعرية تتحقق انطلاقا من الفجوة الفعلية العميقة، وهي البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال الحاد من كون إلى كون، ومسافة التوتر الشاسعة بين الكونين يخلقها هذا الانتقال ومن ثم تتولد الشعرية جرّاء فعل الخلق هذا[2].

فحركة الانتقال هاته هي مسافة التوتر بين البنية السطحية المتمثلة في شبكة الدوال: (مرجّع الصوت هدًّا بين أرفاق ـ عاري الظنابيب ممتدّ نواشره ـ مدلاج أدهم واهي الماء غسّاق ـ حمّال ألوية ـ شهّاد أندية ـ قوّال محكمة ـ جوّاب آفاق ـ أن يسأل الحيّ عني أهل آفاق ـ حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق ـ لتقرعنّ عليّ السن). والبنيات العميقة المتمثلة في المدلولات الأول: (الشدّة والقوة ـ النحافة من قلّة الطعام ـ الإقدام النادر الذي يعزّ نظيره ـ كونه متبوعا وليس تابعا ـ الحكمة وسداد الرأي ـ المكانة الرفيعة والشأن المرموق ـ القوة المتميزة والشجاعة النادرة ـ حتمية الاختفاء إن لم تتغير طباع عاذلته ـ الاستمرارية فيما يقوم به ـ الندامة الشديدة والحسرة العظيمة).

[1]) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 58.
[2]) المرجع نفسه، ص: 28.

أما الفجوة الفعلية فتتجلى في المدلولات الثواني التي تمثل حقيقة الأشياء: (الصوت الجهوريّ المتكرر ـ هزيل الساقين بارز عظامهما وظاهر عروق الذراع ناتئهما ـ كثرة حركته الليلية، وتأكيده على خطورة الموقف بتخصيص الليل بالمطر وشدّة الحلكة ــ الرئاسة وتصدر الصفوف في المواجهة ــ الفصل في الأمور وعقد المجالس عند الشدائد ــ الكلام المحكم والمعنى الشريف ــ قطع المفاوز والقفار وكثرة المجيء والذهاب فيها ـ عدم التمكن من الوصول إلى أخباره ـ حلول الأجل ـ العض على الأسنان تحسرا).

فعنصر الإبداع والشعرية يتولد عن طريق هذا الانتقال من كون إلى كون؛ لأن تأبط شرا بدل أن يذكر الأشياء كما في أصلها: (الصوت الجهوريّ ـ هزيل الساقين ـ العض على الأسنان ... الخ) أعرض عنها، وأتحفنا بصياغة جديدة لها وقع مثير في النفوس فقال:(مرجّع الصوت هدًّا بين أرفاق ـ عاري الظنابيب ـ لتقرعنّ عليّ السن ... الخ). وغيرها وذلك ليثبت لهذه المعاني اتصافها بذلك، فيؤكدها ويقررها في ذهن المتلقي.

أما الاستعارة فقد ندرت في هاته القصيدة، لكنها لم تنعدم تماما ومنها قوله :

يَا مَنْ لِعَذّالَة، خَذَّالَة، أَشِبِ حَرَّقَ بِاللَوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ[1].

فهو يريد إخبارنا أن لوم عذّاله وخذّاله يلحق به أذى كبيرا فكأنه نار تحرق جلده، لكنه حذف المشبه به وترك إحدى لوازمه (الحرق) على سبيل الاستعارة المكنية.

واللافت هو أن الصورة البيانية عند تأبط شرا تتميز بفتنة لغتها الشعرية، وروعة إبداعها وجودة نسجها، وكذلك تصرفه في بعض التراكيب من خلال " الحذف " زاد من جمال لغته وأبرز سحرها.

وهكذا صار الحال في هاته القصيدة كحال المتجوّل في حديقة غنّاء، كلما جال فيها

[1]) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ص: 140.

ازداد فتنة وتاه أمام إغرائها، لكنني حاولت ـ بكل جهد ـ قطف أجود ما فيها، فمما لا يدع مجالا للشك أن شعر هؤلاء الصعاليك الجاهليين ـ وعلى رأسهم تأبط شرا ـ ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي سواء على المستوى الاجتماعي أو الفني[1]، ويا له من تفرّد وتميّز يعزّ نظيره!!.

[1]) سفيان زدادقة، أدب الغرابة، قراءة في نص للصعلوك تأبط شرا (مقال)، مجلة الناص، جامعة جيجل، ع 2 ـ 3 أكتوبر 2004م، مارس 2005م، ص: 182.

الخاتمة

يعتبر الشعر مصدرا من أهم مصادر اللغة بشهادة المعاجم التي تزخر بالشواهد الشعرية كما أن اللغة تؤدي دورا غير عادي في الشعر وتتطور على يد الشاعر؛ فهو الذي يمدّ الألفاظ بمعان جديدة، كما حصل مع الشاعر تأبّط شرّا الذي تعرفنا على أشعاره في هذه الدراسة التي حاولت تشريحها والوقوف على مكامن الجمال فيها، وهكذا فإنه مما سبق عرضه يبدو عدد هام من النتائج يمكن حصر أبرزها فيما يلي:

- أفضى الإجراء الذي زاوج بين القديم والحديث إلى تأكيد أهمية الصوت والصرف والنحو والبلاغة؛ إذ مكّنتني من الولوج إلى أعماق شعر تأبّط شرّا، وفهم استعمالاته الغريبة أحيانا.
- المستوى الصوتي في لغة تأبّط شرّا استطاع أن يؤدي دورا دلاليا متماسكا يبرز النص متناسقا موحّدا، مما يكشف موطنا هاما من مواطن الجمال فيه، كما تظهر أهمية هذا المستوى في كشف خبايا النص وخفاياه من خلال السمات الفونيمية المختلفة، كما تعطي الدرس الفونيمي العربي عند الخليل وسيبويه وابن جني وابن سينا حضورا جماليا من خلال دوره الدلالي، وتقدمه مادة صالحة للكشف عن الدلالات والأبعاد الجمالية في النصوص الإبداعية العربية.
- أشعار الصعاليك بشكل عام وشعر تأبّط شرّا بشكل خاص يعدّ مرجعا للغويين القدماء فقد استشهدوا بشعره في كثير من كتب الأدب ومعاجم اللغة؛ ذلك أنه يعتبر مرجعا ومعينا للباحث اللغوي.
- تأبّط شرّا مثال صادق ـ من ناحية لفظه ـ للشاعر الفطري القديم، ومثال صادق للشعراء الذين عاشوا في الفيافي وألفوها؛ فقد كان يصدر شعره بعفوية دون أن يهتم به أو يزينه أو يتأنّق فيه، إنما جاء شعره غريبا غرابة نمط حياته، وصلبا صلابة أيامه وقساوتها.
- يمتاز شعره بقوة تعبيرية هائلة تجعل أسلوبه محكما، كما يمتاز بصدق التصوير والصراحة في النقل عن الحياة؛ إذ إنه تقمّص دور المرآة في كثير من المواقف والمواطن.

- شعر الصعاليك يعجّ بالألفاظ الغريبة والنادرة الاستعمال، وكما يبدو فإن تأبّط شرّا على رأس هؤلاء في صعوبة لغته وإغراقه في الغريب؛ ففي أبيات كثيرة له يلاحظ أنه يحتاج المرء إلى تفسير كل كلمة في البيت حتى يتسنّى له فهمه، فالسامع لأشعاره في عصرنا ـ بشكل خاص ـ يُخيّل إليه أنه كلام بلغة أخرى غير لغته ويحتاج إلى ترجمة أي أنه أمام طلاسم لفظية يلزمها الشرح والتفسير، ولكن مع هاته الصعوبة والغرابة إلا أنه يجد في النفس إعجابا وانبهارا بها، سواء على المستوى الصوتي أو الدلالي أو التركيبي؛ إذ إنه يجسِّد الحياة البدوية الجاهلية أصدق تمثيل.
- إن وجود الغريب في شعر الصعاليك هو الصفة الغالبة على شعرهم، بل هو أبرز الصفات على الإطلاق، ولقد كانت لغتهم لغة الشعر الجاهلي، فمهما ابتعدوا عن المجتمع ـ أو بالأحرى أبعدوا ـ فاللغة هي الرابط الأكبر الذي يربطهم بهذا المجتمع.
- وقد كانت لغتهم كالعملة التي اتفق المجتمع الأدبي على أنها أساس التبادل الفكري بين أفراده جميعا، وهذه اللغة كثيرا ما اختلف فيها القدماء فيما بينهم في شرحها وتفسيرها لصعوبتها فهي تحتاج إلى إجهاد فكري كبير؛ إذ إننا ـ في أحيان كثيرة ـ لا نستطيع قراءتها وفهمها دون الرجوع إلى المعاجم اللغوية الكبيرة .
- معاني أبيات تأبّط شرّا جاهلية بدوية، تدور في أغلبها حول الصراع والقتال، فهي تمثل الجزء الأكبر والأهم في حياة الصعاليك، وهي شديدة الاتصال بوقائع هذه الحياة.
- أجاد الشاعر كثيرا في استغلال الخصائص الصوتية لكل حرف من الحروف حيث وضع كل صوت في موضعه المضبوط من إيقاع الجملة وتنغيمها، أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة أو متقاربة، فانسجم بذلك مع حالته الفكرية والعاطفية الخاصة.

- واقع حياة تأبّط شرّا هو الذي لم يسمح له بتنقيح شعره؛ لهذا جاء شعره بعيدا جدا عن التكلف؛ فهو دائم التنقل والهرب والإغارة، لا يعرف معنى الهدوء والاستراحة لإعمال فكره في الشعر، وكان لهذا الواقع أيضا أثر كبير في كثرة أسماء المواضع والحيوانات، وتوظيف عوامل الطبيعة في شعره، وبما أنه لا يعرف التكلف والتصنّع وظّف كل ما هو قريب له في شعره.
- رغم خلوّ شعر تأبّط شرّا من التنميق والتمحيص؛ إلا أنه كان في أغلبه يمتاز بالدقة في التعبير، وليس ذلك وليد إعمال فكر أو نتيجة لإجهاد عمل، لكنه تأثير البيئة على المبدع؛ فالحياة التي يعيشها الشاعر تفرض عليه الدقة في كل شيء.
- ندرة العيوب الشعرية لدى تأبّط شرّا، ووفرة الأبيات المستغنية بنفسها لديه والتي عبّرت عن معان جميلة صادقة تحمل بين طياتها الحكمة أو المثل أو الإرشاد والتعليم النابع من واقعه الذي يعيشه وحياته اليومية.
- نظرا لاستخدامه المكثف للغريب وللألفاظ غير المألوفة جاء نغمه الشعري متميزا فطريقة توالي أصواته اللغوية في البيت لها نكهة خاصة، وكذلك أسلوبه في اجتماع الكلمات يحدث جرسا مؤتلفا يجسد الإيقاع الداخلي لأشعاره.

ـ وهكذا قد ساعدت وسائل الاتجاه الأسلوبي لدى تأبّط شرّا على مداعبة شعرية لغته وتليين جوانبها وترويض الشارد منها.

وفي الأخير لن أبالغ إن قلت إن هاته الدراسة أخذت من جهدي الكثير بسبب ما ميّزها من مشقة وعنت، ولكن مع ذلك فقد لمست فيها من المتعة الكثير وعموما فإنه بعد هاته الرحلة العلمية مع أشعار تأبّط شرّا التي حاولت ـ واجتهدت ما استطعت ـ الإحاطة فيها بكل جوانب الموضوع، ولكن مع ذلك لا أزعم أنني قد أحطت بكل شاردة وواردة فيه لأن ذلك مما لا يُدرك، وحسبي أنني لم أبخل بجهد، وما مواطن الإصابة ـ إن وجدت ـ لديّ إلا من توفيق الله، أما التقصير فضعف منّي ساقه العجز.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: قائمة المراجع باللغة العربية:

01- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، (ط: 5، مكتبة الأنجلومصرية، 1979م.).

02- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، (ط: 3، مكتبة الانجلومصرية، 1963م.).

03- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، (ط: 7، المكتبة الانجلومصرية، القاهرة، مصر، 1994م.).

04- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، (ط: 2، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1980م.).

05- إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، (دط، مطبعة البوسفور، القاهرة، مصر، 1975م.).

06- إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، " إعراب الجمل "، (دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000م.).

07- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (ط: 2، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1993 م.).

08- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، (دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.).

09- أحمد الطرابلسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، (د ط، دار عالم الكتب، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1423هـ.).

10- أحمد فروخي، التجويد الواضح، (ط: 2، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981م.).

11- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، (ط: 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م.).

12- الأصفهاني، الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فراج، (ط: 6، بيروت، لبنان، دار الثقافة، 1983م.)، مج: 21.

13- بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر، (ط: 1، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006م.).

14 – تأبط شرا، ديوان تأبط شرا، عناية عبد الرحمان المصطاوي، (ط: 2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2006م.).

15– تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، (ط: 1، دار العرب الإسلامي، 1984م.).

16 - بناني محمد الصغير، النظرية اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، (د ط، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1983م.).

17- تمام حسن، الأصول، (دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982م.).

18- تمام حسان، الخلاصة النحوية، (ط: 1، عالم الكتب، 2000م.).

19- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (ط: 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.).

20- ثناء أنس الوجود، دراسات تحليلية في الشعر القديم، (د ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.).

21 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، " دراسة في التراث النقدي "، (ط: 4، مطبوعات فرح، 1990م.).

22 - الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون ومصطفى البابي الحلبي، (دط، القاهرة، مصر، 1948م.).

23- جاكوبسن، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (د ط، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.).

24- ابن جني، الخصائص، (دط،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952م.)،ج: 1.

25- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، (ط: 2، دار القلم، دمشق، سوريا، 1993م.).

26- ابن جني، مختصر القوافي، تح: حسن شاذلي فرهود، (ط: 1، دار التراث، القاهرة، مصر، 1975م.).

27- جورج بول، معرفة اللغة، تر: فراج عبد الحافظ، (د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دت.).

28- جون كوهن، النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر "، (د ط، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، 2000م.).

29- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق: علي أبو رقية، (د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991م.).

30- حسام البهنساوي، التراث اللغوي وعلم اللغة الحديث، (ط: 1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2004م.).

31- حسام البهنساوي، علم الأصوات، (ط: 1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2004م.).

32- حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، " دراسة بلاغية جمالية نقدية "، (د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.).

33- حسن رمضان فحلة، بهجة الطرف في فن الصرف، (د ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ت.).

34- حسن ناظم، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب "، (د ط، المركز الثقافي، د ت.).

35- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، " دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم"، (ط: 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.).

36- حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، (ط: 1، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1998م.) .

37- حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، (د ط، دار المعرفة الجامعية، الازاريط، الإسكندرية، مصر، 2003م.).
38- ابن خلدون، المقدمة، (ط: 1، دار ابن الهيثم، القاهرة، مصر، 2005م.).
39- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الله درويش، (د ط، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1967م.).
40- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، (د ط، دار القصبة، الجزائر، 2002م.).
41- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، (د ط، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د ت.).
42- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، (د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993م.).
43- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، (ط: 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 2000م.).
44- الرضي الإستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، تح: إميل بديع يعقوب، (ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م.)،ج: 1.
45- ريمون طحان، الألسنية العربية، (ط: 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981م.).
46- سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلام، (ط: 1، عالم الكتب، 2000م.).
47- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، (ط: 1، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1972م.).
48- سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، (ط: 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991م.)، ج: 4.

49- ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسن الطيان، (د ط، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1983م.).
50- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، (ط: 8، دار المعارف، مصر، د ت.).
51- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (ط: 14، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2002م.).
52- صلاح فضل، شفرات النص، (ط: 1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1990م.).
53- صلاح فضل، علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته "، (ط: 1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998م.).
54- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق للطباعة، الدار البيضاء، المغرب، د ت.).
55- أبو طالب القيسي، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، تح: محي الدين رمضان، (ط: 5، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1997م.).
56- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زعلول سلام، (د ط، شركة فن الطباعة، مصر، 1956 م.).
57- عباس حسن، النحو الوافي، (ط: 6، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت.)، ج: 1.
58- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، " مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية، (د ط، مكتبة الأنجلومصرية، 1960م.).
59- عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، (د ط، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1966م.).
60- عبد الجبار توامة، زمن الفعل في اللغة العربية، " قرائنه وجهاته "، (د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.).

61- عبد الحفيظ كنون الحسيني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، (ط: 1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة الخليج العربي، 2007م.).

62- عبد الحميد احمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، (د ط، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2002م.).

63- عبد الحميد أبو سكين، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، (د ط، مطبعة الأمانة، مصر، 1983م.).

64- عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، " أسسها وعلومها وفنونها "، (ط: 1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1996م.)، ج: 1.

65- عبد الرحمان شكري، الديوان، تح: نقولا يوسف، مراجعة: فاروق شوشة، (د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998م.).

66- عبد الستار عبد اللطيف، احمد سعيد، أساسيات علم الصرف، (ط: 2، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، 1999م.)، ج: 2.

67- عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، (ط: 2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.).

68- عبد العزيز مطر، علم اللغة وفقه اللغة تحديد وتوضيح، (د ط، دار القطري بن الفجاءة، قطر، 1985م.).

69- عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، (ط: 2، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، 2003م.).

70- عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، (د ط، دار الجنوب، تونس، د ت.).

71- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شر: ياسين الأيوبي، (د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2002م.).

72- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شر: محمد التونجي، (ط: 3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999م.).

73- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، (ط: 1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1986م.).

74- عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، (ط: 3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1980م.).

75- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، (د ط، دار قباء، القاهرة، مصر، د ت.).

76- عبد الراجحي، التطبيق النحوي، (د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت.).

77- أبو العرفان، محمد بن علي الصبان، شرح الكافية في علمي العروض والقافية، تح: فتوح خليل، (ط: 1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2000م.).

78- علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، (ط: 1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 2002 م.).

79- علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، (ط: 8، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، مصر، د ت.).

80- علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، (ط: 1، دار كنعان، دمشق، سوريا، 2002م.).

81- عليوش عبود، رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفاء، (د ط، موفم للنشر، الأنيس سلسلة العلوم الإنسانية، 1992م.).

82- غازي ظليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي " قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه"، (ط: 1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002م.).

83- أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تح: مازن المبارك، (ط: 5، دار النفائس، بيروت، لبنان، 1986م.).

84- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تق: حسن تميم، مرا: محمد عبد المنعم العريان، (ط: 2، بيروت، 1986م.).

85- قدامة بن جعفر البغدادي، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، (د ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1963م.).
86- قطبي الطاهر، بحوث في اللغة، " الاستفهام النحوي "، (د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.).
87- كمال بشر، علم الأصوات، (د ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000م.).
88 - كمال أبو ديب، في الشعرية، (ط: 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م.).
89- كمال الخويسكي، لسانيات من اللسانيات، (د ط، دار المعرفة، 1997م.).
90- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، (ط: 1، القاهرة، مصر، 1970 م.).
91- ماريو باي، أسس علم اللغة، تح: أحمد مختار عمر، (ط: 8، عالم الكتب، 1998م.).
92- المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، (د ط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1963م.).
93- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، " دراسة لغوية ونحوية "، (د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1998م.).
94- محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية،" دراسة في بحر المحيط "، (ط: 1، دار الفجر، بسكرة، الجزائر، 2002م.).
95- محمد عبد اللطيف حماسة، العلامة الإعرابية، (د ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2001م.).
96- محمد عبد الله، علم التجويد، (د ط، مؤسسة الشباب الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2001م.).

97- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (ط: 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1994م.).

98- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، (د ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002م.).

99- محمد عزام، الحداثة الشعرية، (د ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995م.).

100- محمد علي السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب، مرا: خير الدين شمسي باشا، (ط: 1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1983م.).

101- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، (د ط، مكتبة الخانجي، مصر، 1977م.).

102- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، (ط: 1، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، كانون الثاني 1991م.).

103- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، " منهج في دراسته وتقويمه "، (د ط، الدار القومية، القاهرة، مصر، د ت.)، ج: 1.

104- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (د ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.).

105- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، (د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت.).

106- مصطفى حركات، أوزان الشعر، (د ط، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، د ت.).

107- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، (ط: 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1998م.).

108- مصطفى سعيد صليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، " دراسة نحوية تطبيقية إحصائية "، (د ط، دار هومة، الجزائر، د ت.)، ج: 1.

109- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مرا: محمد أسعد النادري، (ط: 32، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1996م.).

110- المفضّل الضبّي، المفضّليات، تح: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، (ط: 3، دار المعارف، مصر، 1964م.).

111- مناف مهدي الموسوي، علم الأصوات اللغوية، (ط: 1، منشورات السابع من ابريل، ليبيا، 1993م.).

112- ابن منظور جمال الدين بن محمد، لسان العرب المحيط، تق: عبد الله العلايلي، تص: يوسف خياط، (د ط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ت.).

113- مهدي المخزومي، في النحو العربي،" نقد وتوجيه "، (ط: 1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دت.).

114- ميخائيل نعيمة، الغربال، " المجموعة الكاملة "، (د ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979م.).

115- الميداني، مجمع الأمثال، (د ط، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1961م.).

116- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (ط: 13، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2004م.).

117- ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، (د ط، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، د ت.).

118- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.).

119- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، (د ط، المكتبة الجامعية الأزريطة، الإسكندرية، مصر، 2000م.).

120- ابن هشام الأنصاري، شرح شدور الذهب، (د ط، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998م.).

121- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: مفيد قميحة، (ط: 2، دار الكتب العلمية، 1989م.).

122- هنري ميشونيك، تر: عبد الرحيم حزل، (ط: 2، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، د ت.).

123- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، (د ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس، آذار 1996م.).

124- ابن يعيش النحوي، شرح المفصّل، (د ط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، دت.)، ج:5.

125- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، (ط: 3، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت.).

ثانيا: قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1)- Roman Jakobson, essais linguistique, traduit par Nicolas ruwet, (édition de minuit, paris, 1994.)

ثالثا: قائمة المقالات في المجلات:

1)- رمضان كريب، القراءة وإيحاءات النص (مقال)، مجلة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، العدد 7، الجزائر، جوان، 2006م.

2)- سفيان زدادقة، أدب الغرابة، قراءة في نص للصعلوك تأبط شرا (مقال)، مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد 2-3، الجزائر، أكتوبر، 2004م، مارس 2005م.

3)- شوقي بغدادي، تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، مجلة الموقف الأدبي، العدد 353، دمشق، سوريا، آذار، 1999م.

4)- عبد الرحمان عبد الرحيم، الرؤية الحالمة والتصوّر البديل، تأبط شرا مثالا (مقال)، مجلة التراث العربي، العدد 95، دمشق، سوريا، كانون الثاني، 2004م.

رابعا: قائمة المواد غير المنشورة:

1)- البشير مناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى، (رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006/2005م.).

2)- عادل محلو، دلالة الصوت في شعر الصعاليك، (أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 207/2006م.).

الملخّص

يمثّل شعر الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي؛ فهو يحمل ثورة اجتماعية وفنية واضحة، وقد تجلّت هاته الثورة بشكل كبير في شعر تأبّط شرّا، فقد تمرّد عن قبيلته، وانعكس هذا التمرد على إنتاجه الشعري، الذي سحرنا بلغته الفريدة ومعانيه المميزة، فالحديث عن تأبّط شرّا هو حديث عن المتعة اللغوية، والنشوة، ولذّة الخطاب تلك اللذّة التي يسبقها التعب والعناء مما يزيد من حدّتها، فهو إذن حديث عن الأثر الذي يذهل العقول، ويفتن القلوب، ويطرب الآذان والأسماع ولكن على طريقة الصعاليك الأجلاف الذين يمتعونك باللغة البدوية العربية القحّة التي لا يفقه كنهها إلا النخبة، وقد حاولت في هذا البحث الوقوف على الكيفية التي تتشكل بموجبها نصوص تأبّط شرّا، وكذا كيفية تضافر البنى الأسلوبية وعرض الطرائق التي تتعالق بها مكونات نصوصه، وغايتي في كل ذلك هي تحرّي الجمالية والشعرية في لغة هذا الشاعر المتميز وذلك عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع ونفسية الشاعر بمعنى أنني حاولت رصد الوسائل المتنوعة التي تظهر على سطح النص الشعري من أجل إبراز الوظيفة الجمالية.

RESUME

La poésie Alassailek représente une phénomène ignorants unique dans le cadre de la poésie arabe; il est titulaire d'une révolution sociale, technique et claires et ont été démontrées par ce cours de la révolution en grande partie dans la poésie du Tabata Chara se sont mutinés pour sa tribu et cela s'est reflété à se rebeller contre la production de la poésie; qui a fasciné nous la langue unique et le sens de parler distinctif sur Tabata Chara est discuter sur le plaisir et la joie du discours linguistique extase que le plaisir qui a précédé la fatigue et la souffrance, ce qui augmente la l'intensité donc parler de l'impact
de l'esprit extraordinaire et les cœurs et connaît les oreilles de charme et les oreilles.....
mais sur le chemin Hicks vagabonds qui nous offre le plaisir de bien écouter en cas de toux classique qui ne comprennent pas ce qu'ils étaient, mais l'élite ont tenté dans le présent document se tenir debout sur la façon dont elles sont formées en vertu des dispositions Tabata Chara ainsi que la façon dont Brown et stylistiques présentation des méthodes qui correspondant aux Composants des textes et notre objectif dans chaque pièce enquêter sur l'esthétique et poétique
La pièce en reliant les méthodes de brun et stylistiques donnent des indications de pose et le rythme et poète psychologique au sens où nous avons essayé de suivre la diversité moyens qui apparaissent sur la surface du texte poétique de mettre en évidence l'esthétique fonctionnelle

RESUME

Alassailek poetry represents a unique phenomenon in the context ignorant of Arabic poetry, he holds a social revolution, technical and clear and have been demonstrated in the course of the revolution largely in the poetry of Tabata Chara mutinied for his tribe and this was reflected to rebel against the production of poetry that has fascinated us the unique language and distinctive sense to talk about Tabata Chara is to discuss the pleasure and joy of linguistic discourse ecstasy pleasure preceding fatigue and suffering, thereby increasing the intensity then discuss the impact .

the extraordinary spirit and hearts and ears knows the charm and ears ....., but on the way Hicks vagabonds who gives us the pleasure to listen to classical when coughing that does not understand what they were, but the elite have attempted in this paper to stand on how they are formed Under the provisions Tabata Chara and how Stylistic structures presentation of the methods that correspond to components of the texts and our goal in each room to investigate the aesthetic and poetic .

The piece connecting the Stylistic structures methods provide indications of the pace and poses psychological and poet in the sense that we tried to follow the diversity means that appear on the surface of the poetic text to highlight the functional aesthetics .

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

كلمة شكر
مقدمة.....(أ، ب، ت، ث، ج)
الفصل الأول.....10
اللغة الشعرية.....12
أولا: مفهومها عند القدماء.....12
ابن طباطبا العلوي.....12
قدامة بن جعفر.....13
أبو هلال العسكري.....14
ابن رشيق القيرواني.....15
عبد القاهر الجرجاني.....16
حازم القرطاجنّي.....17
ثانيا: مفهومها عند المحدثين ونقاد الحداثة.....18
جماعة الديوان.....19
جماعة المهجر.....21
نقاد الحداثة.....22
الأسلوب والأسلوبية.....24
أولا: مفهوم الأسلوب.....24
ثانيا: الأسلوبية (علم الأسلوب).....28
مفهومها.....28
اتجاهاتها.....31
الأسلوبية التعبيرية.....31
الاسلوبية الادبية.....33
الاسلوبية البنيوية.....34
الاسلوبية الوظيفية.....35
التعريف بالشاعر..... 37
أولا: اسمه ولقبه.....37
ثانيا: حياته.....39
نماذج من اخباره.....40
رابعا: شعر تأبط شرا ومكانته.....43
الفصل الثاني " الصوت والدراسة الأسلوبية".....45
تعريف الصوت.....47
تعريف الصوت اللغوي.....47
الصوائت.....48
الصوامت.....48

مخارج الأصوات.....49
صفات الأصوات.....50
أولا: الصفات العامة.....50
ثانيا: الصفات الخاصة.....51
التحليل.....53
أولا: دراسة الصوامت والصوائت.....53
I. الصوامت.....53
II. الصوائت.....68
ثانيا: موسيقى شعر تأبط شرا.....71
1- الوزن.....71
2- القافية.....74
3- الروي.....77
4- ظواهر صوتية لها دور في الهندسة الإيقاعية عند تأبط شرا.....82
الفصل الثالث " التركيب والدراسة الأسلوبية.....85
أولا: الجملة الطلبية.....88
1- جملة الأمر.....89
2- جملة النهي.....97
3- جملة الاستفهام.....100
4- جملة النداء.....108
ثانيا: الجملة الشرطية.....111
الفصل الرابع " تحليل قافية تأبط شرا".....134
I.) الدراسة الصوتية.....138
1- الصوامت والصوائت.....138
أ- الصوامت.....138
ب- الصوائت.....151
2- الدراسة العروضية.....154
II.) الدراسة الصرفية.....157
1- الأسماء.....157
2- الأفعال.....163
III.) أهم تراكيب تأبط شرا.....164
1- المجاوزة بالحذف.....164
2- شعرية الصورة البيانية.....168
الخاتمة.....174
قائمة المصادر والمراجع.....178
الملخص بالعربية.....191
الملخص بالفرنسية.....192

الملخص بالإنجليزية.....193
فهرس الموضوعات.....194