بسم الله الرحمـــن الرحيم

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا العربية

فرع الأدب والبلاغة و النقد

الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة

بين أبي تمام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجا)

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد

إعداد

أحمد صالح محمد النهمي

الرقم الجامعي: ٤٣٠٧٠١٢٨

إشراف

أ.د: محمد إبراهيم شادي

١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣م.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
الملخص باللغة العربية	٤
الفهرس	٦
المقدمة	٩
التمهيد	١٩
الفصل الأول: خصائص البنية الإيقاعية	
مدخل	٤١
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي	
أ. إيقاع الوزن	٤٥
أوزان الشعر الحماسي	٤٥
ب . إيقاع القافية	٦٤
أنواع القوافي المستعملة باعتماد التقييد والإطلاق	٦٦
حظ الأصوات العربية من الاستعمال روياً	٨٢
مظاهر القافية العامة في الشعر الحماسي	٨٧
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	١٠١
التكرار	١٠١
التجنيس	١١٠
الترديد	١١٨

التصدير ١٢١

الفصل الثاني: خصائص البنية التصويرية

مدخل ١٢٨

المبحث الأول : خصائص الصورة التشبيهية ١٣٨

المبحث الثاني: خصائص الصورة الاستعارية ١٦٣

المبحث الثالث: خصائص الصورة الكنائية ١٨٧

الفصل الثالث: خصائص البنية التركيبية

المبحث الأول: طرائق تركيب الجملة

مدخل ٢٠٣

التقديم والتأخير ٢٠٦

الحذف ٢١٦

التعريف والتنكير ٢٢٦

المبحث الثاني:الأساليب الإنشائية.

مدخل ٢٣٦

الأمر ٢٣٨

النهي ٢٤٥

الاستفهام ٢٤٩

النداء ٢٥٦

التمني ٢٦٥

الفصل الرابع:الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري وأثر المذهب الشعري لكل من الشاعرين في اختياراته

المبحث الأول:الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري ٢٧١

خصائص الاختيارات الشعرية في حماسة أبي تمام ٢٧٣

خصائص الاختيارات الشعرية في حماسة البحتري ٢٨٦

المبحث الثاني: أثر مذهب كلٍ من أبي تمام والبحتري في اختياراته الشعرية..... ٢٩٦

أثر مذهب أبي تمام الشعري في اختياراته الشعرية..... ٢٩٧

أثر مذهب البحتري الشعري في اختياراته الشعرية ٣١١

الخاتمة ونتائج البحث..... ٣١٨

المصادر والمراجع..... ٣٢٥

الملخص باللغة الإنجليزية..... ٣٣٨

بسم الله الرحمن الرحيم

المُقَدِّمَة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان، علَّمَه البيان، والصلاة والسلام على نبيِّنا محمد الذي أُوتِي جوامع الكلم واللسان، وعلى آله وصحبه أرباب الفصاحة والبيان، أَما بعد :

فقد استأثرت اختيارات أبي تمام الشعرية في ديوان الحماسة بمكانة رفيعة في مدوَّنة الشعر العربي القديم، وبلغت من الذيوع والانتشار ما لم تبلغه مجموعة شعرية أخرى، وحظيت باهتمام علماء اللغة ونقاد الشعر وتقديرهم في مختلف البيئات العلمية، واشتهر في الأوساط الأدبية "أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه (أبو تمام)، ولا في اختيار المقصدات أوفى مما دونه المفضل ونقده"[(١)]، وقد بلغ من إعجاب بعض الأدباء واستحسانهم أن قالوا: "إن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره"[(٢)].

لقد كان تأثير ديوان الحماسة لأبي تمام على مؤلفي كتب الاختيارات الشعرية من بعده واضحاً، فقلدوه وألفوا دواوين حماسة على غراره، وعلى رأس هؤلاء تلميذه البحتري، بيد أنها جاءت في منزلة تالية لحماسة أبي تمام في الشهرة واهتمام النقاد.

ولما كانت أشعار فن الحماسة تستأثر بمنزلة رفيعة في وجدان الإنسان العربي وذائقته، باعتبارها نفثات شعرية يترجم فيها اللسان دور السِنان، وتحل فيها الأقوال محلَّ الأفعال، وسجلاً نفيساً يخلد بطولات الفرسان المحاربين الذين شيدوا أمجادهم على أطراف أسنة الرماح، وعبرَّوا في سلوكهم الحياتي عن ميلهم الفطري الى القيم النبيلة كالأنفة والعزة والشجاعة والكرم والفروسية والتضحية بالنفس والمال في سبيل الدفاع عن الشرف والحفاظ على المجد وحسن

---

(١) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م، ٣/١.

(٢) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الخطيب التبريزي، كتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة، أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ١٠/١.

الذكر، فقد أكثر منها أبو تمام في اختياراته الشعرية وجعلها أول أبواب ديوان الحماسة، وأعظمها حجماً، وأغزرها شعراً، وبها سمى ديوان اختياراته الشعرية، وقد تابعه البحتري واحتذى حذوه في الاهتمام بالشعر الحماسي فجعله مفتتح حماسته ومرتكز اختياراته، فالأبواب السبعة والعشرون الأولى منها تدور في فلك معاني الحماسة وتفصل جزئياتها التي أجملها أبو تمام في باب واحد.

ولعل أبا تمام والبحتري كانا يهدفان من وراء الإكثار من الشعر الحماسي إلى تنمية النزعة الحربية في نفوس الأجيال العربية في عصرهما، وأن يبثَّا فيهم روح الشجاعة والتضحية والجلد في مواجهة أعداء الأمة الإسلامية من خلال تذكيرهم بمحامد أجدادهم وربطهم بماضيهم الغالي الممتاز.

على أن من أهم ما لفت نظر الباحث في اختيارات شعر الحماسة في حماستي أبي تمام والبحتري هو أنها تمتاز بخصوصية في بعديها الفني والموضوعي، فهي لا تستمد قيمتها من الإشادة بالبطولات الحربية والدعوة إلى مكارم الأخلاق فحسب، ولكنها تستمدها أيضاً من خصائصها الفنية المميزة في مكوناتها الإيقاعيه وأساليبها التصويرية وطرائقها التركيبية، أي إنها تجمع بين الفن والدلالة والشكل والمضمون والجمال والفكر، وبسبب ما تمتاز به من خصوصية في بعديها الفني والموضوعي، ونظراً لعدم وجود دراسة سابقة ـ حسب علم الباحث ـ أفردت فصولها لتتبع الخصائص الأسلوبية لشعر الحماسة في حماسة أبي تمام أو في حماسة البحتري أو في الحماستين معاً، ورغبة في التواصل مع الشعر العربي التراثي كجزء من حضارتنا العربية والإسلامية وهويتنا الأصيلة، ومقاربته بمعطيات الدرس البلاغي العربي للكشف عن خصائصه الفنية وقيمه الجمالية، فقد قرر الباحث بعد التشاور مع أستاذه المشرف أن يكون عنوان هذه الدراسة هو"الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجاً)"، وأن تخصص فصولها ومباحثها لتحليل اللغة الشعرية في النص الحماسي فالشعر ـ في جوهره ـ تشكيل لغوي انطلق باللغة من مستواها النفعي المباشر إلى مستوى

جديد غني بالطاقات الإيحائية والتراكيب الجمالية التي تتجاوز المألوف وتعانق الإبداع، والمدخل الأساس إلى فهمه هو العكوف على تحليل مكوناته الصياغية، وإبراز سماته الفنية، وخصائصه الأسلوبية، ومزاياه التعبيرية في مستوياته المختلفة (الإيقاعية، التصويرية، التركيبية)، وستعنى الدرسة بإبراز الخصائص المميزة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري .

على أن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن لكل مفردة من مفردات عنوان الدراسة مدلولات محددة يحسن أن نقف عليها، وبيان ذلك على النحو الآتي:

الخصائص الأسلوبية:

والمقصود بها تلك المكونات اللغوية التي يتحول الكلام بواسطتها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، وهي بحكم ترددها وتكرارها في الكلام أصبحت من خصائصه الأسلوبية المميزة، فالخاصية الأسلوبية هي "نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي"[(١)].

شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري:

ونقصد بـ (شعر الحماسة) تلك الاختيارات الشعرية التي انتقاها أبو تمام والبحتري من أشعار العرب في حماستيهما، وقد جمعت الدراسة بين الاختيارات الشعرية في حماستي أبي تمام والبحتري لسببين رئيسين هما:

١. أن كلا الشاعرين المتخيرين (أبي تمام والبحتري) اتخذ من أشعار السابقين المادة الأساسية لمختاراته الشعرية، وهما يتقاربان في طريقة الاختيار المبنية على انتقاء أبيات بعينها من القصائد وتوزيعها على حسب الأغراض عند أبي تمام أو على حسب المعاني الشعرية التفصيلية عند البحتري.

(١) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥م، ص١٢٩.

٢.إثراء الدراسة بعقد مقارنة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري لمعرفة الخصائص المميزة بين الحماستين، وتحديد المعايير الفنية التي اهتدى إليها كل من الشاعرين في اختياراته، والكشف عن طبيعة العلاقة بين مذهب الشاعر في الإبداع الشعري ومذهبه في الاختيار، وتأثير ذلك في ذيوع اختيارات أبي تمام في ديوان الحماسة وانتشارها الواسع في الأوساط الأدبية على مر العصور، وخمول ذكر اختيارات البحتري وقلة نفاقها، فهي لم تحظ بشيء يذكر من الذيوع والانتشار، ولم تلق من عناية الدارسين واهتمامهم شيئاً مما لقيته اختيارات أبي تمام قديماً وحديثاً.

شعر الحرب والفخر :

والمقصود به تلك القصائد والمقطعات الشعرية التي تدور أبياتها حول معاني الحماسة وما يدور في فلكها من شجاعة وفروسية وحرب ونجدة وإقدام وحض على النزال واستهانة بالموت وغير ذلك، وهذا النوع من الشعر يشكل المادة الشعرية الأساسية في حماستي أبي تمام والبحتري على نحو ما ستبين الدراسة في التمهيد، وسنصطلح على تسميته في متن الدراسة بـ (الشعر الحماسي).

منهج الدراسة:

لما كانت الدراسة تهدف إلى استجلاء الخصائص الأسلوبية والمزايا التعبيرية التي يمتاز بها الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري ورصد تحولاته من اللغة النمطية المعيارية إلى اللغة الجمالية الفنية فقد استرشدت الدراسة بمقررات البلاغيين في البديع والبيان والمعاني للكشف عن تلك الخصائص واعتمدت على الاستقراء والتحليل واستخلاص النتائج الكلية من المعطيات الجزئية؛ أي إنها اعتمدت على المنهج الذي حث عليه الإمام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله: "لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع

اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصَّنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع"[1]، بيد أن المنهج البلاغي الذي اختارته الدراسة لنفسها والتزمت به في أطرها العامة ومكوناتها الداخلية لم يحل بينها وبين الانفتاح على المناهج الأخرى، لا سيما على بعض اتجاهات المنهج الأسلوبي[2] كالاتجاه الأسلوبي الإحصائي الذي يركز على الإحصاء كأحد المعايير الموضوعية التي تحد من ذاتية الدارس في تحديد أهم الخصائص الأسلوبية في النص الشعري الحماسي، على أن الإحصاء في الدراسة ليس غاية مقصودة لذاته، بل هو مجرد مؤشر محض يفضي إلى البحث عن الدلالات التي تكمن وراءه.

الدراسات السابقة:

ركزت معظم الدراسات التي تناولت حماسة أبي تمام بمفردها أو تناولتها مع حماسة البحتري، اهتمامها على بعض القضايا النحوية أو الأدبية أو البلاغية، وهذه الدراسات هي على النحو الآتي:

---

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د. ت . ص٣١.

(٢) لقد ظهرت كثير من الدراسات باللغة العربية أو مترجمة إليها تناولت بالتفصيل الأسلوبية كمنهج نقدي في تحليل النص الأدبي، سنكتفي هنا بالإشارة إلى أهمها، وهي:

١. الأسلوبية والأسلوب، للدكتور عبد السلام المسدي.

٢. علم الأسلوب، للدكتور صلاح فضل.

٣. اتجاهات البحث الأسلوبي للدكتور شكري عياد.

٤. البلاغة والأسلوبية للدكتور محمد عبد المطلب.

٥. الأسلوبية منهجاً نقدياً للدكتور محمد عزام.

٦. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق للدكتور عدنان بن ذريل.

٧. الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي.

٨ . الأسلوبية العربية ، دراسة تطبيقية، للدكتور أحمد طاهر حسنين.

٩. علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، لبرند شبلنر، ترجمه وعلق عليه الدكتور محمود جاد الرب.

١٠. الأسلوبية في الخطاب العربي، للدكتور عبد العاطي كيوان.

وهناك دراسات غيرها، ناهيك عن عدد كبير من الرسائل الجامعية التي اتخذت من الأسلوبية منهجاً لها في دراساتها، وألزمت نفسها بالحديث عن المنهج الأسلوبي كتمهيد لدراساتها التطبيقية، ولهذا فقد رأى الباحث عدم جدوى تكرير الحديث عن موضوع أشبع بحثاً.

ـ نظام الجملة في شعر الحماسة من حماسة أبي تمام، وهي رسالة ماجستير تقدم بها الطالب علي جمعة عثمان، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، فرع اللغة ١٩٨٦م، وهذه الدراسة تبحث في قضايا اللغة والنحو، فقد دارت فصولها حول نظام الجملة الاسمية ونظام الجملة الفعلية وجملة الشرط والمباحث المشتركة في الجملة وأساليب (النداء، الندبة ، الترخيم، الاختصاص) والتوابع من نعت، وتوكيد، وبدل، وعطف، وبهذا فإن هذه الدراسة تبحث في مجال اللغة والنحو.

ـ حماسة البحتري، دراسة موضوعية فنية، وهي رسالة دكتوراه تقدمت بها الطالبة منى محمد عبدالله أبو هملاء، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، فرع الأدب عام ٢٠٠٢م، وقد تناولت الباحثة في الباب الأول الحماسة في تاريخ الشعر العربي، مؤلف الحماسة (البحتري)، منهج البحتري في حماسته، وتناولت في الباب الثاني الدراسة الموضوعية (الحماسة، الفخر، المدح، الهجاء، الغزل، الشباب والشيب، الأدب، الحكم والمواعظ) وتناولت في الباب الثالث مصادر البحتري في حماسته، حماسة البحتري بين التأثير والتأثر، ثم تناولت الجوانب الفنية (المعاني اللغوية والأوزان والصورة والخصائص الفنية) في خمس وعشرين صفحة لا غير، وختمت ذلك بالحديث عن أهمية حماسة البحتري التاريخية والأدبية والعلمية.

ـ أبو تمام بين أشعاره وحماسته، وهي رسالة دكتوراه تقدم بها الباحث محمد بركات أبو علي، وقد صدرت في كتاب عام١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م عن مؤسسة الخافقين بدمشق، تناول الباحث في هذه الدراسة حياة أبي تمام بجميع مراحلها وتحدث عن بنية القصيدة وخصائصها عند أبي تمام، ثم عرج في القسم الثاني من الدراسة على حماسة أبي تمام، فتناول فن التأليف الحماسي منذ القديم حتى عصرنا الحاضر، كما تناول في هذا القسم من دراسته فنون ديوان الحماسة وأغراضه المتنوعة، من حماسة، ورثاء، وفخر، ومديح، ونسيب، وهجاء، ثم عقد مقارنة بين الفنون الشعرية التي نظم فيها أبو تمام والفنون الشعرية التي تخيرها في حماسته، وتحدث عن أبي تمام الناقد وتوجيهاته الشعرية، كما تناول بعض القضايا النقدية كاللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، والطبع والصنعة، ووحدة القصيدة والسرقات الشعرية وختم دراسته برصد آراء النقاد في أبي تمام.

ـ التصوير البياني في حماسة أبي تمام، دراسة بلاغية تحليلية موازنة، وهي رسالة دكتوراه تقدم بها الباحث عيسى بن صلاح الرجبي، كلية اللغة العربية ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ومع أن هذه الدراسة قاربت النصوص الشعرية بأدوات بلاغية إلا أنها اقتصرت على دراسة التصوير البياني، ودرست اختيارات باب الحماسة ضمن اختيارات الأبواب الأخرى. وبذلك فإن دراستنا في هذا البحث الموسومة بـ (الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري، شعر الحرب والفخر أنموذجاً) وإن كانت قد أفادت من بعض الدراسات السابقة فإنها تختلف عن كل ما سبقها من دراسات بأنها أفردت فصولها للشعر الحماسي/شعر الفخر والحرب دون غيره من الأغراض الشعرية الأخرى، وتناولته بالدراسة الفنية في مستوياته التعبيرية المختلفة (الإيقاع والتركيب والتصوير) وتوصلت من خلال ذلك إلى الكشف عن أهم الخصائص المميزة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري، وبيان المعايير النقدية التي اهتدى إليها كل من الشاعرين المتخيرين (أبي تمام والبحتري) في اختياراته الشعرية، ومعرفة طبيعة العلاقة بين مذهب الإبداع الشعري لكل منهما ومذهبه في الاختيار.

واتساقاً مع ما نهضت به هذه الدراسة فقد انتظمت في أربعة فصول تسبقها مقدّمة وتمهيد وتلحقها خاتمة وفهارس . وقد تناولت المقدمة موضوع البحث وأهميته والأسباب التي حدت بالباحث لاختياره والدراسات السابقة له وخطة البحث ومنهجه. وفي التمهيد تناولت الدراسة الفرق بين الرواية والاختيار الشعري، وتعريف الحماسة في كتب اللغة والمعاجم وتعريفها في الاصطلاح الأدبي، وناقشت مفهومها في حماستي أبي تمام والبحتري، مُبَيِّنَةً أثر الإسلام في تهذيب شعر الحماسة. أما الفصل الأول وعنوانه (خصائص البنية الإيقاعية) فقد استهلته الدراسة بمدخل يبرز دور الإيقاع في الشعر، والفرق بينه وبين الوزن، ثم تناولته في مبحثين: خصصت المبحث الأول لإبراز خصائص البنية الإيقاعية الخارجية في الشعر الحماسي في الحماستين مستعينة بالمنهج الإحصائي في معرفة أبرز خصائص إيقاع الوزن، وناقشت الدراسة طبيعة العلاقة بين غرض القول وبين وزن البحر، ووقفت بعد ذلك على (القوافي) فتناولت دور القافية في الإيقاع الشعري، وأنواعها من حيث التقييد والإطلاق، وحظ الأصوات العربية من

الاستعمال روياً،ثم وقفت على إيقاع القافية، وتناولت أبرز مظاهرها وأهم خصائصها ممثلة في (الإرداف، التضمين، لزوم ما لا يلزم، الإيطاء)، وفي المبحث الثاني تناولت الدراسة خصائص البنية الإيقاعية الداخلية في الشعر الحماسي ممثلة في (التكرار ، التجنيس، الترديد، التصدير)، واستعرضت الدراسة هذه الألوان الإيقاعية في أشكالها المختلفة وصورها المتنوعة، مُبَيِّنَةً أثرها في تكثيف الإيقاع وتخصيب الموسيقى وتشكيل الدلالة وإنتاجها. أما الفصل الثاني وعنوانه (خصائص البنية التصويرية) فقد استهلته الدراسة بمدخل عن الصورة الشعرية وأهميتها في بناء الشعر، ثم تناولته في ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول خصائص الصورة التشبيهية، وتناولت في المبحث الثاني خصائص الصورة الاستعارية، وتناولت في المبحث الثالث خصائص الصورة الكنائية، واستعانت الدراسة بالمنهج الإحصائي لمعرفة أكثر أساليب البناء التصويري التي اعتمد عليها الشاعر الحماسي، كما تناولت أهم المصادر التي استقى منها صوره، وأنماط الصورة من حيث حسيتها وتجريدها، وأبرز الأدوات التي أسهمت في بناء الصورة وتشكيلها. وأما الفصل الثالث وعنوانه (خصائص البنية التركيبية) فقد تناولته الدراسة في مبحثين، أولهما (طرائق تركيب الجملة وخصوصية كل طريق) وفي هذا المبحث وقفت الدراسة على أهم الظواهر التركيبية البارزة في الشعر الحماسي التي تجلت في التقديم والتأخير والحذف والتعريف والتنكير، وبينت الدراسة طرائق الشاعر الحماسي في استعمالها، وغاياته التي هدف إلى تحقيقها. وتناولت الدراسة في المبحث الثاني الأساليب الإنشائية ممثلة في (الأمر، الاستفهام، النداء، النهي، التمني)، ونفذت إلى استقراء مظاهرها في خطاب الشاعر الحماسي، ثم بينت الدراسة الدلالات والمعاني التي رامها من ورائها. وجاء الفصل الرابع بعنوان (الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري وأثر المذهب الشعري لكل من الشاعرين في اختياراته) وهو على مبحثين، تناولت الدراسة في المبحث الأول منه (الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري) وتناولت في المبحث الثاني: (أثر المذهب الشعري لكلٍ من أبي تمام والبحتري في اختياراته الشعرية)، وأخيراً انتهت الدراسة بخاتمة رُصِدَ فيها أهم النتائج التي

توصلت إليها الدراسة. أما بالنسبة لمصادر الدراسة ومراجعها فقد اعتمدت الدراسة في توثيق أشعار حماسة أبي تمام على شرح ديوان الحماسة للمرزوقي الذي قام بتحقيقه العالمان الجليلان أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ رحمهما الله ـ مع الإفادة من النسخة التي قام بتحقيقها الدكتور عبدالله عبد الرحيم عسيلان، فقد اشتملت على زيادات لم ترد عند غيره، وأما أشعار حماسة البحتري فاعتمدت الدراسة على كتاب الحماسة للبحتري برواية أبي العباس أحمد بن محمد المعروف بابن أبي خالد الأحول عن أبيه عن البحتري رحمه الله، تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفي، ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، والموازنة للآمدي، والعمدة لابن رشيق القيرواني، ودلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والإيضاح للقزويني، والطراز ليحيى بن حمزة، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجني، وخصائص الأسلوب في الشوقيات للطرابلسي، وخصائص التراكيب للدكتور محمد أبو موسى، والبلاغة الوظيفية للدكتور محمد شادي ... وغيرها من المصادر والمراجع التي تطلبها البحث واقتضتها الدراسة، كما سيأتي ذكرها في ثبت المصادر والمراجع. واعتمدت الدراسة في ترجمة شعراء حماسة أبي تمام بشكل أساسي على معجم شعراء الحماسة للدكتور عبدالله عبد الرحيم عسيلان، فقد جمع في هذا المعجم تراجم الشعراء من مصادر مختلفة ورتبها على حروف المعجم، فهو معجم وافٍ كافٍ في بابه.

وبعد، فإنني اعترافاً بالجميل وإقراراً بالفضل، أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور محمد إبراهيم شادي الذي كان له أعظم الفضل بعد الله ـ جل جلاله ـ في إرشادي إلى هذا الموضوع، وفتح آفاقه وتذليل صعوباته، فقد قاسمني أعباء النهوض به منذ أن كان حباً في سنبله ثم بذرة في فترة الإرشاد الأكاديمي، وأحاطه بالرعاية والتوجيه والتسديد وَمَنَحَهُ الكثير من جهده وفكره إلى أن صار غرساً مثمراً ، فله مني وافر الشكر وخالص الدعاء، كما أشكر أساتذتي الأجلاء بكلية اللغة العربية الذين أفدت الكثير من توجيهاتهم السديدة، وملاحظاتهم الدقيقة،

ومعارفهم الجليلة، وأخص منهم بالذكر الأستاذ الدكتور محمود توفيق سعد والأستاذ الدكتور سليمان بن إبراهيم العايد والأستاذ الدكتور عبدالله بن ناصر القرني فجزاهم الله عني خير الجزاء، والشكر موصول للقائمين على أمر هذه الجامعة المباركة (جامعة أم القرى) التي أكرمني الله بالدراسة فيها، فحظيت بشرف العلم، وشرف مجاورة بيت الله الحرام، كما أشكر كل الأخوة الزملاء الذين ساندوني على إخراج هذا البحث بصورته النهائية، وأخص منهم بالذكر الأخ يحيى محمد حشيدان، راجياً العذر من كل ذي فضل علي لم أشر إليه بالشكر في هذا المقام.

وفي الختام: فإن هذه الدراسة ما هي إلا جهد متواضع حاول أن يبرز أهم الخصائص الأسلوبية التي يمتاز بها النص الشعري الحماسي في مختارات حماستي أبي تمام والبحتري، والكشف عن أهم الخصائص المميزة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري، وبيان المعايير النقدية التي اهتدى إليها كل من الشاعرين المتخيرين (أبي تمام والبحتري) في اختياراته الشعرية، ومعرفة طبيعة العلاقة بين مذهب الإبداع الشعري لكل منهما ومذهبه في الاختيار فإن يكن في هذا الجهد من خير فمن توفيق الله عز وجل، وتوجيه أساتذتي الأجلاء، وإن يكن فيه من زلل فإنه مني، وحسبي أني قد اجتهدت، وبذلت قصارى ما لدي من جهد (وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب) [هود: ٨٨].

الباحث

أحمد صالح النهمي

التمهيد

أ. الموروث الشعري بين الرواية والاختيار.

ب.مفهوم الحماسة في اللغة والاصطلاح الأدبي.

ج. الشعر الحماسي بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري.

أ:الموروث الشعري بين الرواية والاختيار:

تختلف رواية الشعر عن اختياره في التعاطي مع الموروث الشعري، فالراوي يهدف إلى جمع واستقصاء ما أمكن من المادة الشعرية المطلوبة، وهو يركز اهتمامه على كمال النصوص وتحقيقها وتوثيق الرواية وإتقانها، أما المتخير فإنه يستعرض كمية كبيرة من الأشعار، ثم ينتقي منها عدداً من القصائد والقطع والأبيات الشعرية التي تتحقق فيها معاييره الفنية والموضوعية التي احتكم إليها في اختياراته الشعرية، فالاختيار "هو عمل الذات المتخيرة في تفاعلها مع النصوص، والرواية هي محاولة التطابق مع نموذج موجود بكل حذافيره، الهمُّ المركزي في رواية الشعر (كما في رواية الحديث) هو التوثيق وتحقيق النصوص، والاحتفاظ بها كما هي...أما الاختيار فلا يهتم بكمال النصوص، بل بما تمثله من قيم فكرية وفنية"[١].

تجدر الإشارة إلى أن انتقاء مختارات من الشعر العربي وجمعها في كتاب يعدُّ ظاهرة أدبية قديمة عند الأدباء العرب، ولعل من المحاولات الأولى في هذا الشأن المعلقات[٢] والمفضليات[٣] والأصمعيات[٤]، بيد أن هذه الاختيارات كانت أشتاتاً مختلطة من جياد القصائد وروائعها، وهي لا تقوم على تبويب مقصود ولا تنسيق منظم، إلى أن جاء أبو تمام شاعر العربية الكبير فوضع ديوان الحماسة، فكان أول اختيار يقوم على منهج واضح في الاختيار والتقسيم والتبويب.

---

(١) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م، ص٧١.

(٢) تعد المعلقات من أقدم الاختيارات الشعرية، والمشهور بين النقاد أن حماداً الراوية (ت١٥٦هـ) هو من قام باختيارها . ينظر: شرح المعلقات السبع لأبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية ، بيروت، ١٩٩٣م، ص٧.

(٣) المفضليات: وهي قصائد طويلة من عيون الشعر العربي اختارها المفضل الضبي (ت١٦٧هـ)، وتعد من أقدم الاختيارات بعد المعلقات، فاختيارها يعود إلى منتصف القرن الثاني الهجري. ينظر: المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت، ص٢٤.

(٤) الأصمعيات: وهي مختارات الأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب (ت ٢١٣هـ)، وهي كالمفضليات تقوم على اختيار القصائد . ينظر: الأصمعيات ، اختيار الأصمعي عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٧م، ص١١.

لقد كان أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، (١٩٠ ـ ٢٣١هـ) شاعراً موهوباً، عاش بمصر في حداثته يسقي الماء في المسجد الجامع، ويجالس الأدباء ويأخذ عنهم ويتعلم منهم، وكان يحب الشعر فلم يزل يعانيه حتى أجاده وبرع فيه، فشاع ذكره وسار شعره، وقيل عنه أشعر الناس[١]، وقد عُرِفَ أبو تمام بسعة ثقافته، وحِدَّة ذكائه، وخبرته الواسعة بالشعر وأسراره، وتمييز جيده من رديئه، يقول الحسن بن رجاء:"ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام"[٢]، وكان له من المحفوظات الشعرية ما لا يلحقه فيه غيره، فقد قيل: "إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطيع"[٣]، ولا شك في أن أبا تمام قد أفاد من هذه المؤهلات وأَعْمَلَهَا فيما وصل إليه من أشعار العرب، فانتقى منها ما ارتضاه ذوقه الشعري، واستجاده حسه المرهف، وعقله الذكي من القصائد والمقطعات، محتكماً في الاختيار إلى معايير فنية تنهض شاهدة على ذوقه الممتاز وعمق فهمه لفن الشعر، ثم بوَّبَ اختياراته وصنفها على وفق منهج جديد في التبويب والتنظيم، يشهد له بالدقة وحسن العرض والترتيب، فحققت اختياراته الشعرية المعروفة بـــ (ديوان الحماسة) انتشاراً واسعاً في الأوساط الأدبية والمجالس العلمية حتى قيل إنه: "لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه (أبو تمام)، ولا في اختيار المقصدات أوفى مما دونه المفضل ونقده"[٤]، واشتهر بين الناس "أن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره"[٥]، ورأى بعضهم أن أبا تمام وإن كان محدثاً لا يستشهد بشعره فإن صنيعه في الحماسة يعد داعياً للوثوق بشعره، ويبرهن على أنه من علماء العربية "فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته

---

(١) ينظر: أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، حققه وعلق عليه، خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، قدم له الدكتور أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص١١٨.

(٣) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الخطيب التبريزي، ٣/١.

(٤) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٣/١.

(٥) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، التبريزي، ١٠/١.

وإتقانه"[1]، وقد استأثرت مختاراته الشعرية باهتمام علماء اللغة ودارسي الأدب، ونالت من عنايتهم ما لم تنله مجموعة أدبية أخرى[2]، وأراد بعض الأدباء أن يقلدوه فصنعوا صنيعه في اختيار مجموعة من أشعار العرب وتسميتها باسم الحماسة[3]، بيد أن مختارات أبي تمام ظلت في منزلة عالية لم تصل إليها مختارات غيرها.

ويعد أبو عُبادة الوليد بن عبيد الله البحتري الطائي (٢٠٦ ـ ٢٨٤هـ) واحداً من كبار الشعراء الذين عاصروا أبا تمام والتقوا به، وأفادوا منه، وحاولوا تقليده، فقد التقى البحتري بأبي تمام في حمص فعرض عليه شعره، وكان أبو تمام يجلس للشعراء فيعرضون عليه أشعارهم، فلما سمع شعر البحتري أقبل عليه، وقال له: أنت أشعر من أنشدني[4].

ولا غرابة أن يعجب أبو تمام بشعر البحتري، فقد نشأ البحتري في منبج، ونهل من معين باديتها فصاحة لسان أهلها وأخلاقهم العربية، ففي بادية منبج كانت قبائل طيء تضرب

---

(١) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، شرح وضبط ومراجعة يوسف الحمادي، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت. ١/١١٩.

(٢) تصدى كثير من العلماء لشرح ديوان حماسة أبي تمام وبيان غريبها ، ومن أهم هذه الشروح التي وصلتنا، نذكر:

ـ شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت٤٢١هـ) وهو من أفضل شروح الحماسة وأجودها، وقد عني بتحقيقه أحمد أمين وعبد السلام هارون.

ـ شرح ديوان الحماسة، لأبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، وقد عني بتحقيقه وضبطه محمد محيي الدين عبد الحميد.

ـ شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، تحقيق : علي المفضل حمودان.

ـ شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة.

ـ معاني أبيات الحماسة لأبي عبدالله النمري ، تحقيق: عبدالله عبد الرحيم عسيلان.

ـ إصلاح ما غلط فيه أبو عبدالله النمري في معاني أبيات الحماسة، لأبي محمد الحسن بن محمد الأعرابي، تحقيق:محمد علي سلطاني.

وقد وصلت شروح الحماسة إلى خمسة وثلاثين شرحاً، بيد أن بعضها لم يحقق ولم يخرج إلى النور. ينظر: حماسة أبي تمام وشروحها، عبدالله عبد الرحيم عسيلان، دار اللواء، الرياض، ١٩٨٣م، ص٦٢ وما بعدها.

(٣) ومن دواوين الحماسة التي عارضت أبا تمام في ديوان حماسته وكتب لها النجاة من الضياع غير حماسة البحتري نذكر:

ـ حماسة الخالديين ألفها الأخوان أبو عثمان سعيد (ت٣٧١هـ) وأبو بكر محمد (٣٨٠هـ) ابنا هاشم الخالدي.

ـ حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء لمؤلفها عبدالله بن محمد الزوزني ت٤٣١هـ.

ـ الحماسة الشجرية لمؤلفها هبة الله بن محمد بن حمزة الحسني العلوي المعروف بابن الشجري ت٥٤٢هـ.

ـ الحماسة البصرية ألفها الشيخ صدر الدين أبو الحسن علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري ت٦٥٩هـ.

ومنها ما لا يزال مجهولاً لا نعرف إلا اسمه مثل حماسة أبي العلاء المعري وحماسة الأعلم الشنتمري وغيرهما. ينظر: دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية، عبد البديع محمد عراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م، ص ١٤، ١٥.

(٤) ينظر: أخبار أبي تمام، ص٦٦.

على شواطئ الفرات، فكان البحتري يتردد على مضاربها، فيرضع من فصاحتها، ويكتسب من طباعها، وقد اختلف في شبابه إلى حلقات العلم والدرس في المساجد فحفظ القرآن أو شطراً كبيراً منه، كما حفظ الكثير من الأشعار والخطب ، وأخذ عن علمائها اللغة والنحو، وشيئاً من الفقه ، والتفسير ،والحديث، وروى عن بعض العلماء، كأبي العباس المبرد، ... وهذه كلها من العوامل التي أخصبت موهبته وأهلته ليكون أديباً فصيحاً بليغاً شاعراً مجيداً[1].

لقد ترسم البحتري خطى أبي تمام، وعمل بنصائحه، واقتفى معانيه، ولم ير في ذلك عيباً؛ إذ يقول:" أيعاب عليَّ أن أتبع أبا تمام، وما عملت بيتاً قط حتى أخطر شعره ببالي؟"[2]، ولم يزل كذلك حتى طار في الآفاق ذكره، وعلا كعبه، وأصبح من كبار شعراء عصره، وقد ظل معترفاً بأستاذية أبي تمام وفضله عليه؛ إذ يرد على من فضل بعض شعره على شعر أبي تمام بقوله: " كلا والله ذاك الرئيس الأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلا به"[3].

تجدر الإشارة إلى أن إعجاب البحتري بأبي تمام لم يقتصر على إبداعه الشعري فحسب، فقد أُعْجِبَ باختيارات أبي تمام الشعرية في ديوان الحماسة، فنهض وقلَّدها، وألَّفَ على غرارها كتاباً سماه الحماسة، وقد حاول البحتري في حماسته أن يتجاوز التقليد إلى الإبداع، فاختط لنفسه منهجاً خاصاً يغاير في بعض خصائصه منهج أبي تمام على نحو ما سنرى لاحقاً، بيد أن حماسته لم تحظ بشيء يذكر من الذيوع والانتشار، ولم تلق من عناية الدارسين واهتمامهم شيئاً مما لقيته اختيارات أبي تمام قديماً وحديثاً. وفيما يأتي ستقف الدراسة على مفهوم الحماسة في اللغة والاصطلاح الأدبي، وستناقش مفهوم الحماسة في حماستي أبي تمام والبحترى.

ب.مفهوم الحماسة في اللغة والاصطلاح الأدبي:

تدور أكثر معاني الفعل (حمس) في معاجم اللغة حول الشدة والقوة والصلابة، فقد ورد في

---

(١) ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م، ص١٠.

(٢) أخبار أبي تمام، ص٧٠.

(٣) المصدر نفسه ص٦٧.

صحاح الجوهري"الأحمس: الشديد الصلب في الدين والقتال ...وإنما سميت قريش وكنانة حمساً لتشددهم في دينهم؛ لأنهم لَا يَسْتَظِلُّونَ أَيَّامَ مِنًى وَلَا يَدْخُلُونَ الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا"[١]، وكانوا لَا يَخْرُجُونَ أَيَّامَ الْمَوْسِمِ إلَى عَرَفَاتٍ وَإِنَّمَا يَقِفُونَ بِالْمُزْدَلِفَةِ، وَلِهَذَا قَالَ جُبَيْرُ بْنُ مُطْعِمٍ حِين رَأَى رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ بِعَرَفَةَ : "هذا والله من الحُمْسِ فما شأنه ها هنا"[٢]. وجاء في لسان العرب"حَمِسَ الشَّرُّ: اشتدَّ، والتَّحمُّسُ: التشدد. وتَحَامَسَ القومُ تَحامُساً وحِماساً:تشادُّوا واقتتلوا. والسنة الحمساء الشديدة ونَجْدَةٌ حَمْساء: شديدة، يريد بها الشجاعةَ"[٣]، وفي القاموس المحيط "الحمس: الأمكنة الصلبة، والحمساء هي الكعبة لأن حجرها أبيض إلى سواد"[٤].

على أن الشدة التي يؤديها مدلول الفعل (حمس) وإن كانت أكثر ما تنصرف إلى الحرب، فيقال:حمست الحرب إذا اشتدت، فإنها لا تقتصر على شيء بعينه، بل تشمل الشدة في كل شيء، ففي الاشتقاق "كل شيء اشتد فقد حمس"[٥].

وإذا كانت الشدة تستأثر بالنصيب الأوفر في المدلول اللغوي للفعل (حمس)، فإن الشجاعة تقترن بها وتلازمها، فالحماسة كما جاء في القاموس المحيط تعني"الشجاعة، والأحمس هو الشجاع"[٦]، ويذكر صاحب كتاب نظام الغريب أن"الشجاعة والحماسة والبسالة بمعنى واحد"[٧]، وفي تاج العروس"الحماسة هي الشجاعة والمنع والمحاربة"[٨] .

---

(١) الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م، مادة (حمس).

(٢) صحيح البخاري ، الجامع الصحيح المختصر، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق مصطفى ديب ، دار ابن كثير ، اليمامة، بيروت، ط٣ ، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م، ٢/ ٥٩٩، حديث رقم (١٥٨١).

(٣) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث الإسلامي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٥م، مادة (حمس).

(٤) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، مادة (حمس).

(٥) الاشتقاق، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ص٢٥٠.

(٦) . القاموس المحيط، مادة (حمس) .

(٧) نظام الغريب في اللغة، عيسى بن إبراهيم الربعي الحميري، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، دار المأمون، بيروت ، ١٩٨٠م، ص١٢٢.

(٨) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مراجعة أحمد مختار عمر وعبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م، مادة (حمس).

وإلى جانب الشدة والشجاعة والقوة والصلابة هناك معان أخرى للحماسة مثل الغضب والهياج، ففي كتاب الأفعال لابن القطاع "حمس الرجل:شجع وهاج وغضب، وحمسته وأحمسته : أغضبته"[1].

تخلص الدراسة مما سبق إلى أن مفهوم الحماسة في اللغة أكثر ما يدور حول معاني الشدّة والصلابة سواء تعلّق الأمر بالقتال والمعارك الحربية، أم بالدّين وطقوسه، أم بغيرهما من شؤون العرب القدامى وأمور حياتهم المختلفة ، كما يدور حول معاني الشّجاعة والمحاربة، والغضب والانفعال.

أما في الاصطلاح الأدبي فإن الحماسة فن شعري يقوم على استحضار المثل العليا البطولية وتمجيدها، وهو مرتبط بعلاقة وثيقة مع أجواء المعارك وطقوس الحرب، فهي "من أبواب الشعر العربي وموضوعاته، وفيها الإشادة بالأمجاد والانتصارات في الحروب، والحقد البالغ على الخصوم، والتغني بالمثل الرفيعة من كرم ووفاء وغير ذلك"[2]، فالحماسة بذلك تدل على القول الشعري المخصص لموضوع الحرب وما يستلزمها من شجاعة في المواجهة، وثقة بالنفس في مقارعة الخطوب، وبطولة في منازلة الخصوم، واستبسال محاط بالشدة والقوة، ودوام الاستعداد للمعركة، وسرعة الاستجابة للمنادي بالنفير، وحب الحرب ومعرفة خططها، فهي كما يقول أحمد مطلوب "تلازم كثيراً من المواقف كالحرب أو التحريض أو الدعوة إلى القتال، وفيها يتناول الشعر الفخر والاعتداد بالنفس أو القبيلة أو يستثير الهمم ويحمسها للحرب"[3].

مفهوم الحماسة في حماستي أبي تمام والبحتري:

لعل أبا تمام أول من ألف كتاباً يحمل اسم (الحماسة) صنف فيه الأشعار حسب الغرض الشعري، وكان غرض الحماسة هو أول أبوابه، وأعظمها حجماً، وأغزرها شعراً، وبذلك فإنه يعد رائداً في استعمال كلمة (الحماسة) في الأدب، وقد تابعه البحتري وترسم خطاه، فألف

(١) الأفعال ، ابن القطاع، ترتيب سالم الكرنكوي، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية،١٣٦٠هـ ، ١/٢٠٠.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص١٥٣.

(٣) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١م ، ص٢١٥.

كتاباً يحمل اسم (الحماسة)، ثم كثرت بعدهما الكتب التي تحمل اسم الحماسة، فكيف تعاطى أبو تمام والبحتري مع مفهوم الحماسة في اختياراتهما الشعرية ؟

إن الناظر في الاختيارات الشعرية التي أوردها أبو تمام في باب الحماسة من مجموعه الشعري يلاحظ أن هذه الاختيارات لا تقف عند حد الشعر الذي يعبر عن أجواء الحرب وما يدور في فلكها من الشجاعة والقتال والإقدام، ولكنها تتسع لتشمل إلى جانب ذلك أشعاراً لا صلة لها بالحرب والقتال والشجاعة، ففي الحماسية رقم (٦) يطالعنا قول جعفر بن علبة الحارثي[١] [من الطويل][٢]:

هَوَايَ مَعَ الرَّكْبِ اليَمَانِينَ مُصْعِدٌ جَنِيبٌ وَجُثْمانِي بِمَكَّةَ مُوثَقُ[٣]
عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وَأَنَّى تَخَلَّصَت إِلَيَّ وبابُ السِّجْنِ دُونِيَ مُغْلَقُ
أَتَتْنا فَحَيَّتْ ثُمَّ قَامَتْ فَوَدَّعَتْ فَلَمَّا تَوَلَّتْ كادَتِ النَّفْسُ تَزْهَقُ
فَلا تَحْسِبِي أَنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلا أَنِّي مِنَ الْمَوْتِ أَفْرَقُ[٤]
وَلَا أَنَّ نَفْسِي يَزْدَهِيهَا وَعِيْدُكُمْ وَلَا أَنَّنِي بِالْمَشْيِ فِي الْقَيْدِ أَخْرَقُ
وَلَكِنْ عَرَتْنِي مِنْ هَوَاكِ صبَابَةٌ كَما كُنْتُ أَلْقَى مِنْكِ إِذْ أنا مُطْلَقُ

فهذه الأبيات ـ كما نرى ـ لا تتعلق بالحرب والفروسية، ولكنها نفثات وجدانية يظهر فيها عواطف الشاعر الملتهبة شوقاً للقاء الأحبة وأحاسيسه المتقدة حزناً على فراقهم، بيد أنها دخلت في باب الحماسة مع كونها غزلاً "لما اشتملت عليه من حسن صبره على البلاء، وقلة

(١) هو جعفر بن علبة بن ربيعة بن عبد يغوث، ويكنى أبا عارم، وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، شاعر مقل غزل، وفارس مذكور في قومه، قتله بنو عقيل لدماء كانوا يطلبونه بها. ينظر: الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م، ٣١/١٣. وينظر: معجم شعراء الحماسة، عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، دار المريخ الرياض، ١٩٨٢م، ص٢٣.

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١/١.

(٣) المصعد: الذاهب في الأرض المنحدر، يريد أنه حبس بمكة وهو من اليمن فهواه هنالك. تاج العروس، مادة (صعد).

(٤) تَخَشَّعَ : رَمَى ببَصَرِهِ نَحْوَ الأَرْضِ، وغَضَّهُ، وخَفَضَ صَوْتَهُ .ينظر: تاج العروس، مادة (خشع) .أفرق: الفَرَقُ بالتحريك الخوف، أي أخاف وأحذر. لسان العرب، مادة (فرق).

ذعره من الموت والفناء، واستهانته بوعيد المتوعد وحذقه برسفان المقيد"[١]، فالصبر والصلابة والاحتمال من معاني الحماسة .

وفي الحماسية رقم (٨٤) يخير عمرو بن شأس[٢] زوجته بين حسن معاملة عرار وهو ابنه من زوجة أخرى أو فراقها في قوله [من الطويل][٣]:

أَرَادَتْ عِرَارَاً بِالهوانِ وَمَنْ يُرِدْ عِرَارَاً لَعَمْرِي بِالهوانِ فَقَدْ ظَلَمْ
فإنْ كُنْتِ مِنِّي أو تُرِيْدينَ صُحْبَتِي فَكُونِي له كالسَّمْنِ رُبَّتْ لَهُ الأَدَمْ[٤]
وإنْ كُنْتِ تَهْوَيْنَ الفِرَاقَ ظَعِينَتِي فَكُونِي لَهُ كالذِّئْبِ ضاعتْ لهُ الغَنَمْ

فهذه الحماسية تفصح عن شدة وقع الموقف على نفس الأب، فهو ينتصر لابنه من ظلم زوجة الأب، فيخيرها بين أمرين لا ثالث لهما، إما أن تحسن معاملة ابنه/عرار فتستمر الحياة بينهما، أو تسيئ معاملته فيكون فراقها، وفي هذه الحماسية تظهر الشدة والحسم والتضحية ودفع الظلم، وبهذا دخلت في باب الحماسة .

وفي الحماسية رقم (٨٥) يتمنى بعض الشعراء[٥] موت ابنته شفقة عليها من اليتم في قوله [من البسيط][٦]:

لولا أُمَيْمَةُ لم أَجْزَعْ من العَدَمِ ولم أُقاسِ الدُّجَى في حِنْدِسِ الظُّلَمِ
وزادني رَغْبَةً في الْعَيْشِ مَعْرِفَتي ذُلَّ اليتيمةِ يَجْفُوها ذَوُو الرَّحِمِ
أُحَاذِرُ الفَقْرَ يوماً أنْ يُلِمَّ بِها فَيَهْتِكَ السِّتْرَ مِنْ لحمٍ على وَضَمِ

---

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٥١.

(٢) هو عمرو بن شأس بن عبيد بن ثعلبة، ويكنى أبا عرار، وهو من الشعراء المخضرمين، أدرك الجاهلية والإسلام، أسلم في صدر الإسلام وشهد القادسية. معجم شعراء الحماسة، ص٨٧.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٢٨٠.

(٤) كالسمنِ رُبَّت له الأدم: أَي كالسمن طلِيَ نحيه/ وعاؤه برُبِّ التمر؛ لأَنَّ النِّحْي إِذا أُصْلِحَ بالرُّبِّ طابَتْ رائحتُه ومَنَعَ السمنَ مِن غير أَن يفْسُد طَعْمُه أَو رِيحُه. لسان العرب، مادة (ربب).

(٥) لم تنسب هذه الحماسية إلى قائلها، بل وردت هكذا (وقال آخر)، ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٢٨٢.

(٦) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٢٨٢.

تَهْوَى حياتي وأَهْوَى مَوْتَهَا شَفَقَاً والمَوْتُ أَكْرَمُ نَزَّالٍ على الْحُرَمِ

أَخْشَى فَظاظَةَ عَمٍّ أو جَفَاءَ أخٍ وكُنْتُ أُبْقِي عَلَيْهَا مِنْ أذَى الكَلِمِ

وهذه الحماسية التي تفصح عن شدة حنُوِّ الأب على ابنته/أميمة وخوفه عليها من ذل اليتم بعد موته، وتعرضها لجفاء الأقارب وفظاظتهم، جاءت في ديوان الحماسة لأبي تمام عقب حماسية عمرو بن شأس التي تظهر قسوة الزوجة على ابن زوجها، وقد لفت المرزوقي هذا الترابط بين الحماسيتين فعلق عليه بقوله: "وهذه الأبيات مع ما يشبهها لما ضادت ما قبلها في تضمنها رقة القلب والتعطف على الأهل والولد، أتبعها بها"[(١)].

وهناك الكثير من الحماسيات التي خرجت عن سياق الحرب والفروسية وما في فلكهما[(٢)]إلى التعبير عن العواطف الملتهبة والأحاسيس المتقدة والشدة الواقعة على النفس في مواقف مختلفة، بيد أن الدراسة اكتفت بالشواهد السابقة فحسبها من القلادة ما أحاط بالعنق.

تخلص الدراسة مما سبق إلى أن أبا تمام في اختياراته الشعرية لم ينظر إلى الحماسة بمعناها المحدود في دائرة الحرب والقتال ومنازلة الأبطال والكر والفر، ولكنه نظر إلى معناها العام الذي يعني شدة المعاناة والصبر على الأرزاء والمحن، وهذا المفهوم لا يبعد عن المقتضى اللغوي لكلمة الحماسة، فقد اتسعت دلالتها حتى أصبحت تعني الشدة في كل شيء، وإذا كان هذا هو مفهوم الحماسة في حماسة أبي تمام، فما هو مفهومها في حماسة البحتري؟.

لقد قسم البحتري الشعر العربي في حماسته إلى (١٧٤) باباً، وهذه الأبواب يقسمها بعض الدارسين[(٣)] إلى أربعة أبواب عامة هي باب الحماسة وهو يتكون من الأبواب السبعة والعشرين الأولى، وباب الشيب والشباب وهو يشمل على الأبواب من ١١٦ إلى ١٢٢ وباب الرثاء وقد أفْرَدَ له الباب الرابع والسبعين بعد المائة، وباب الأدب وهو يشتمل على بقية الأبواب. وهذه

---

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٨٤/١.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، الحماسيات رقم (٥٣، ٧٧، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٢٥٥...وغيرها).

(٣) ينظر: دواوين الحماسة، ص٢٦.

الكثرة في عدد الأبواب تعود إلى أن البحتري كان يأخذ المعاني التفصيلية من المعنى العام، ويجعل كل معنى منها باباً قائماً بذاته، ومن ثم كثرت الأبواب لديه، وهو يقصد بالباب مجموعة من الاختيارات الشعرية (قصائد وقطع وأبيات مفردة) لشعراء مختلفين تدور حول معنى جزئي واحد له عنوان خاص به، وهذا في الحقيقة هو أساس اختياره في حماسته.

تجدر الإشارة إلى أن البحتري لم يسم أياً من أبواب حماسته التي بلغت (١٧٤) باباً باسم باب الحماسة، "إلا أنه سمى كتابه باسم (الحماسة) إما تقليداً لأبي تمام في تسميته كتابه بهذا الاسم، وإما أن يكون قد نظر إلى هذه المعاني الشعرية التي اختارها على أنها تشكل معنى الحماسة من وجهة نظره"[(١)]، على أن الأبواب السبعة والعشرين الأولى منها تدور مقطوعاتها الشعرية حول الشعر الحماسي، أي إن ما أجمله أبو تمام في باب واحد هو باب الحماسة يتفرع في حماسة البحتري على سبعة وعشرين باباً، استقصى فيها البحتري المعاني التفصيلية للحماسة، ووضع لكل معنى جزئي عنواناً خاصاً به، في باب له وحده، واختار له من القصائد والمقطعات ما يناسبه، فالباب الأول فيما قيل في حمل النفس على المكروه، والباب الثاني فيما قيل في الفتك، والباب الثالث فيما قيل في الإصحار للأعداء، والباب الرابع فيما قيل في مجاملة الأعداء، والباب الخامس فيما قيل في الإطراق حتى تمكن الفرصة، والباب السادس فيما قيل في بقاء الإحنة ونمو الحقد وإن طال عليهما الزمان والباب السابع فيما قيل في الأنفة والامتناع من الضيم والخسف، والباب الثامن فيما قيل في ركوب الموت خشية العار، والباب التاسع فيما قيل في الاستسلام والإغضاء على الذل بعد الامتناع، وهكذا تسير بقية أبواب الشعر الحماسي السبعة والعشرين في حماسة البحتري في نسق لا يخلو من التلاحم والتآلف، بيد أن بعض هذه الأبواب تظهر للوهلة الأولى غير منسجمة مع معاني الحماسة وأجواء الحرب والشجاعة والقتال، وهي الأبواب التي تتحدث عن الفرار من المعركة مثل الباب السابع عشر وهو فيما قيل في الاعتذار من الفرار، والباب الثامن عشر وهو فيما قيل في الإقرار بالفرار، والباب التاسع عشر

(١) دواوين الحماسة، ص٢٦.

وهو فيما قيل في حسن الفرار، والباب الخامس والعشرين وهو فيما قيل في الفرار على الأرجل، والباب السادس والعشرين وهو فيما قيل في الفرار على الخيل، فكيف دخلت أشعار هذه الأبواب في معاني الحماسة؟

وبالنظر في أشعار هذه الأبواب نلاحظ أن الفارس لا يفر إلا بعد أن تتخطف المنايا رجاله ولم يعد لصموده أثر في تغيير نتيجة المعركة، يقول ابن مطيع القرشي[١] [من الرجز] [٢]:

أنا الذِي فَرَرْتُ يَوْمَ الحَرَّهْ

وَالحُرُّ لا يَفِرُّ إِلَّا مَرَّه

لا بأْسَ بِالكَرَّةِ بَعْدَ الفَرَّه

فهو يقر بالفرار، ولكنه فرار طارئ أملته عليه الضرورة، أي إنه ليس فرار الجبناء الذي يلازم صاحبه، ولكنه نوع من التكتيك الحربي للكر بعد الفر، وهو بذلك لا يخرج عن معنى الحماسة، يقول الحارث بن هشام القرشي[٣] [من الكامل][٤]:

اللهُ يَعْلَمُ ما تَرَكْتُ قِتَالَهُمْ حَتَّى عَلَوا فَرَسِي بِأَشْقَرَ مُزْبِدِ[٥]

وعَلِمْتُ أَنِّي إنْ أُقَاتِلْ واحداً أُقْتَلْ ولا يَضْرُرْ عَدُوِّي مَشْهَدِي

فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ والأَحِبَّةُ فِيْهِمُ طَمَعاً لهم بِعِقابِ يَوْمٍ سَرْمَدِ[٦]

---

(١) هو عبدالله بن مطيع بن حارثة بن عوف القرشي، كان من رجال قريش جلداً وشجاعة، قتل مع ابن الزبير بمكة. كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٢/١.

(٢) الحماسية رقم (١٩٣)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٣٢/١.

(٣) هو الحارث بن هشام بن المغيرة بن عبدالله بن عمرو بن مخزوم، أبو عبد الرحمن القرشي المخزومي، أخو أبي جهل، وابن عم خالد بن الوليد، كان شريفاً مذكوراً في قومه شهد بدراً مع المشركين، وكان فيمن انهزم، ثم شهد أحداً مشركاً، وأسلم يوم الفتح وحسن إسلامه، واستشهد في معركة اليرموك، وقيل إنه مات بالطاعون سنة ثمان عشرة للهجرة. معجم شعراء الحماسة، ص٢٥.

(٤) الحماسية رقم (١٨٤)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٢٧/١.

(٥) أراد (بالأشقر) الدم، والأشقر من الدم: هو الذي صار عَلَقاً ولم يَعْلُهُ غُبارٌ. (والمزبد) أي يعلوه الزَّبَد. ينظر: لسان العرب، مادة (شقر) ومادة (زبد).

(٦) السَّرْمَدُ: دوام الزمان من ليل أو نهار، لسان العرب، مادة (سرمد).

إن هذه الأبيات وإن كانت تحمل بشكل جلي معاني الاعتذار من الفرار، فإنها تفصح من طرف خفي عن شدة وقع الفرار على نفس الشاعر وعلى سمعته كمحارب، فهو يتوعد بمعركة أخرى يأخذ فيها بثأره، وبذلك دخلت في معاني الحماسة.

ومن الأبواب التي تظهر للوهلة الأولى أنها بعيدة عن معاني الحماسة الباب التاسع والباب العشرون، فهما يحتويان على الكثير من معاني الهجاء، ولا ينسجمان مع أجواء الاستنفار إلى الحرب واستطابة الموت عند الخطوب، والأنفة والامتناع من الضيم كما هو الشأن في الشعر الحماسي.

وبالتأمل في البابين المذكورين تلاحظ الدراسة أن ما فيهما من أشعار تتجه إلى ذم الجبن، والتفريط في الشجاعة، فالباب التاسع يتحدث عن الاستسلام على الذل بعد الامتناع، ومنه قول حسان بن ثابت الأنصاري[1] [من الخفيف][2]:

كَرِهُوا الْمَوتَ فَاسْتُبِيْحَ حِمَاهُمْ وَأَقامُوا فِعْلَ اللَّئِيْمِ الذَّلِيْلِ

أَمِنَ الْمَوْتِ تَهْرُبُونَ فإنَّ الْـ مَوْتَ مَوْتُ الهُزَالِ غَيْرُ جَمِيْلِ

والباب العشرون جاء (فيما قيل فيمن يتهدده عدوه إذا كان بعيداً عنه فإذا قرب منه خار وجبن)، ومنه قول أبي زبيد الطائي[3][من البسيط][4]:

تَبَادَرُونِي كَأَنِّي فِي أَكُفِّهِم حَتَّى إِذَا ما رَأَوْنِي خَالِياً نَزَعُوا

واسْتَحْدَثَ القَوْمُ أَمْراً غَيْرَ ما وَهمُوا كانَ أَنْصَارُهُمْ شَتَّى وَمَا جَمَعُوا

---

(١) حسان بن ثابت بن المنذر الخزرجي، شاعر مشهور من فحول الجاهلية والإسلام، وبعد إسلامه كان شاعر الرسول عليه الصلاة والسلام يذب بشعره عن المسلمين، عاش في الجاهلية ستين سنة وعاش في الإسلام ستين سنة . ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م، ٣٠٥/١. معجم شعراء الحماسة، ص٣٠.

(٢) الحماسية (١٠٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٥/١.

(٣) أبو زبيد الطائي واسمه حرملة بن المنذر بن معد يكرب، شاعر معمر، عاش خمسين ومئة سنة، وعداده في المخضرمين، أدرك الإسلام ولم يسلم ومات نصرانياً. كان من زوار الملوك وملوك العجم خاصة، وكان عالماً بسيرهم. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢١٨. وينظر: معجم الأدباء، ١١٦٧/٣.

(٤) الحماسية رقم (١٩٨)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٥/١.

وبذلك فإنهما يندرجان في مدح الحماسة ضمنياً، أي من خلال ذم المعاني المضادة لها.

تخلص الدراسة مما سبق إلى أن مفهوم الحماسة عند البحتري لا يقتصر على أشعار الحرب فحسب، ولكنه يتسع ليشمل المعاني الأخلاقية التي تتصل بالحرب إيجاباً وسلباً.

ج.الشعر الحماسي بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري:

يشكل الشعر الحماسي المادة الشعرية الأساسية في حماستي أبي تمام والبحتري، فقد بلغ عدد أبيات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (١٢٧٣) بيتاً من إجمالي مجموع أبيات شعر الحماسة التي تبلغ (٣٦٦٥) بيتاً؛ أي بنسبة (٣٤,٧٣%)، وهذه الأبيات موزعة على (٢٦١) حماسية من إجمالي عدد حماسيات الديوان التي تبلغ (٨٨٢)، بنسبة (٢٩,٥٩%) كما يتبين ذلك من الجدول الآتي[١]:

اسم الباب	عدد الحماسيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
١. باب الحماسة	٢٦١	٢٩,٥٩	١٢٧٣	٣٤,٧٣
٢. باب المراثي	١٣٧	١٥,٣٥	٥٨٠	١٥,٨٤
٣. باب الأدب	٥٥	٦,٢٩	٢٣٦	٦,٤٣
٤. باب النسيب	١٤١	١٥,٩٨	٤٧٤	١٢,٩٣
٥. باب الهجاء	٨٠	٩,٠١٢	٣٠٧	٨,٣٧
٦. باب الأضياف والمديح	١٤٢	١٦,٠٩	٥٤٤	١٤,٨٦
٧. باب الصفات	٣	٠,٣٩	١٧	٠,٤٦
٨. باب السير والنعاس	٩	١,٠٢	٦٠	١,٦٥
٩. باب الملح	٣٥	٣,٩٨	١٠٧	٢,٩١
١٠. باب مذمة النساء	١٩	٢,١٩	٦٧	١,٨٢
المجموع	٨٨٢	%١٠٠	٣٦٦٥	%١٠٠

(١) اعتمدت الدراسة في إحصائية عدد الحماسيات والأبيات على ما جاء في كتاب دواوين الحماسة للدكتور عبد البديع عراق، ص٢٣٧.

وقد بلغ عدد أبيات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٧١٨) بيتاً من إجمالي أبيات حماسته التي تبلغ (٣٩٢٤) بيتاً؛ أي بنسبة (١٨,٢٩%) ، وهي موزعة على (٢٤٩) حماسية من إجمالي عدد حماسيات الديوان التي تبلغ (١٤٦٣)، أي بنسبة (١٧,١ %)، كما يتبين من الجدول الآتي:

الباب	عدد الحماسيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
الأبواب السبعة والعشرون الأولى	٢٤٩	١٧,١	٧١٨	١٨,٢٩
بقية الأبواب	١٢١٤	٨٢,٩٩	٣٢٠٦	٨١,٧١
	١٤٦٣	%١٠٠	٣٩٢٤	%١٠٠

وبالتأمل في إحصائية الجدولين السابقين يتبين اهتمام كلا الشاعرين في اختياراته بالشعر الحماسي، بيد أن نسبة حضوره في حماسة أبي تمام تفوق نسبة حضوره في حماسة البحتري، فما دلالة إكثار أبي تمام من هذا اللون الشعري في اختياراته؟

إن إكثار أبي تمام من الشعر الحماسي وإيثاره على غيره من أغراض الشعر الأخرى في مختارات أشعار حماسته يترجم ما في نفسه من حب لهذا الفن وميول إليه، وهذا الأمر لا يقف على مختاراته الشعرية فحسب، فأشعاره تزخر بتمجيد قيم الشجاعة والفروسية وتصوير المعارك ووصف آلاتها، والإشادة بانتصارات القادة المسلمين، وتحميسهم على مواصلة القتال والكر، وتصوير هزائم الأعداء وانكساراتهم وغير ذلك مما يدور في فلك شعر الحرب ويتصل به، يقول الدكتور زكي المحاسني"إن كتاب الحماسة يدل على أن أبا تمام كان حربي النزعة، وكان يحب

شعر الحرب فانتقى أروعه"[1]، ولعل أبا تمام والبحتري كانا يهدفان من وراء الإكثار من الشعر الحماسي إلى تنمية النزعة الحربية في نفوس الأجيال العربية في عصرهما، وأن يبثا فيهم روح التضحية والجلد في ساحات الوغى في سبيل حماية الذِّمار من خلال تذكيرهم بمحامد أجدادهم وربطهم بماضيهم الغالي الممتاز.

على أن اهتمام الشاعرين (أبي تمام والبحتري) بهذا اللون الشعري في حماستيهما ليس أمراً غريباً، فالحماسة باب واسع من أبواب الشعر عند العرب، وهي سجلهم الذي يخلد مآثرهم وانتصاراتهم، ويفصح عن تمجيدهم للقيم الإنسانية الرفيعة التي اعتنقوها ودافعوا عنها، ويعبر عن ميلهم الفطري الى الأنفة والعزة والشجاعة والفروسية، ويعلي من شأن التضحية بالنفس والمال في سبيل الدفاع عن الشرف والحفاظ على المجد وحسن الذكر.

لقد ارتبط الشعر الحماسي عند العرب في العصر الجاهلي بالحروب والوقائع، فالحروب من العوامل المحرضة على قول الشعر والإكثار منه، يقول ابن سلام:"وإنَّما كان يكثر الشعرُ بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويُغَار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنَّه لم يكن بينهم ثائرة، ولم يُحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف..."[2].

والواقع أنَّ العرب في العصر الجاهلي عاشوا حروباً مستمرة وصراعات متواصلة، "فهم دائماً قاتلون ومقتولون، لا يفزعون من دم إلا إلى دم، ولذلك كان أكبر قانون يخضع له كبيرهم وصغيرهم ، وهو قانون الأخذ بالثأر"[3]؛ إذ إن التراخي عن الأخذ بالثأر يحط من شأن القبيلة وينقص من قدرها ، أما قبول الدية فهو عار يلاحق من يقبلونها، وينزلهم منزلة الجبناء،

(١) شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، زكي المحاسني، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٠م، ص٣٢٩.
(٢) طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص١٣١.
(٣) العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١٠، د.ت، ص٦٢.

ويجعلهم موضع سخرية وتندر بين القبائل، وفي ذلك تقول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب[1] تدعو فيها إلى الأخذ بثأر أخيها [2]:

أَرْسَلَ عَبْـــدُ اللهِ إِذْ حَانَ يَوْمُهُ إِلَى قَوْمِهِ لا تَعْقِــلُوا لَهُمُ دَمِي[3]

وَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُمْ إِفَالاً وَأَبْكُــرًا وَأُتْرَكَ فِي بَيْتٍ بِصَـــعْدَةَ مُظْلِمِ[4]

وَدَعْ عَنْكَ عَمْراً إِنَّ عَمْراً مُسَالِمٌ وَهَلْ بَطْنُ عَمْرٍو غَيْرُ شِبْرٍ لمطْعَمِ

فإِنْ أَنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا وَاتَّدَيْتُمُ فَمُشُّوا بِآذَانِ النِّعَامِ الْمُصَلَّمِ

ولا تَرِدُوا إِلَّا فُضُولَ نِسَائِكُمْ إِذَا ارْتَمَلَتْ أَعْقَابُهُنَّ مِنَ الدَّمِ

وقد أثمرت حروب القبائل في الجاهلية قصائد حماسية كانت مادة لإلهاب مشاعر المحاربين، وحثهم على البذل والتضحية، فقد كان بين فرسان الحرب شعراء مجيدون كانوا يقودون الجيوش ويخوضون المعارك فحققوا قدراً كبيراً من الشهرة وطار صيتهم بين القبائل؛ لِمَا أظهروا من ضروب البطولة، وما عرفوا به من مهارة الكَرِّ والفر مثل مهلهل بن ربيعة، وعنترة بن شداد، ودريد بن الصمة ... وغيرهم من الشعراء الفرسان الذين برعوا في تصوير المعارك الحربية والمواقف البطولية في قصائدهم، فكانت أشعارهم تلعب دوراً في المعارك، لا يقل عن دَوْرِهم الذي كانوا يُمارسونه بالسيف والسنان.

ومما ساعد على ازدهار الشعر الحماسي في العصر الجاهلي طبيعة البيئة البدوية القاسية، التي أحاطت بالإنسان العربي، ورسخت في نفسه مجموعة من القيم والمبادئ التي تحض في

---

(١) هي كبشة بنت معد يكرب الزبيدية، أخت الشاعر الفارس عمرو بن معد يكرب، وكانت ناكحاً في بني الحارث بن كعب، وهذه الأبيات قالتها كبشة لما بلغها أن بني مازن بعد أن قتلوا أخاها عبدالله جاءوا إلى أخيها عمرو فقالوا: إن أخاك قتله رجل منا سفيه وهو سكران، ونحن يدك وعضدك فنسألك الرحم، وبذل قاتلوه الدية، فَهَمَّ عمرو بذلك، وقال: (إحدى يدي أصابتني ولم ترد)، فأنشدت كبشة هذه الأبيات تزهده في أخذ الدية، وتحرضه على الثأر لأخيه، فأكب عمرو على بني مازن وهم غارون فقتلهم. ينظر: الأغاني، ١٥/١٥٤.

(٢) الحماسية رقم (٥٢)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١/٢١٧.

(٣) لا تعقلوا لهم دمي: لا تتركوا القَوَدَ، وتأخذوا منهم الدِّية بدمي. ينظر: لسان العرب، مادة (عقل).

(٤) إفالا وأبكرا: الإفال جمع وواحده أفيل، وهي صغار الإبل، والأبكر: جمع البكر، وهو الفتيُّ منها. ينظر: لسان العرب مادة (أفل)، ومادة (بكر). صعدة: مدينة باليمن بينها وبين صنعاء ستون فرسخاً. الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد المنعم الحِميري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص٣٦٠.

مجملها على الشجاعة والجود، والفروسية والحرب، والحرية والكرامة، والنجدة والتضحية، فكان الشاعر العربي يفخر في شعره ببطولاته في ميادين القتال، ويتغنى بشجاعة قومه وصلابتهم في مواجهة خصومهم، وإسراعهم في نصرة المستغيث بهم، والتغني بحب الموت في ساحات الشرف، وغير ذلك من المحامد التي يحرص على أن يضمنها في شعره ليشيع ذكرها في مجتمع القبائل العربية، يقول السموأل بن عاديا [1] [من الطويل][2]:

وَإِنَّا لَقَوْمٌ ما نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً إِذَا ما رَأَتْهُ عامِرٌ وَسَلُولُ
يُقَرِّبُ حُبُّ الْمَوْتِ آجالَنا لنَا وَتَكْرَهُهُ آجالُهُم فَتَطُولُ
وَما مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتْفَ أَنْفِهِ وَلا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ
تَسِيلُ علَى حَدِّ الظُّباتِ نُفُوسُنا وليْسَتْ عَلى غَيْرِ السيوفِ تَسِيلُ
صَفَوْنا فَلَمْ نَكْدُرْ وَأَخْلَصَ سِرَّنا إناثٌ أطابَتْ حَمْلَنا وَفُحُولُ
عَلَوْنا إِلَى خَيْرِ الظُّهُورِ وَحَطَّنا لِوَقْتٍ إِلَى خَيْرِ الْبُطُونِ نُزُولُ
فَنَحْنُ كَماءِ الْمُزْنِ مَا فِي نِصَابِنا كَهَامٌ وَلاَ فِينَا يُعَدُّ بَخِيلُ
ونُنْكِرُ إِنْ شِئْنا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ وَلا يُنْكِرُونَ الْقَوْلَ حين نَقُولُ

أما في العصر الإسلامي فقد انتقل المجتمع العربي من ظلمات الحياة الجاهلية الوثنية إلى أنوار الحياة الإسلامية، وشهد بفعل الإسلام تحولاً مفصلياً في مناحي الحياة المختلفة، بيد أن ما يهمنا في مقامنا هذا هو التحول الذي طرأ على الشعر الحماسي في العصر الإسلامي، فلم يعد الشعر الحماسي في العصر الإسلامي يستند إلى مرجعية الانتماء للقبيلة، والاستجابة لندائها، والتعصب لها في مواقف الحق أو الباطل، بل أصبح منطلقاً من مبادئ الإسلام ومفاهيمه التي تدعو إلى الفضيلة ومكارم الأخلاق وتنبذ العادات السيئة والخصال القبيحة كشرب الخمر، والسرقة، والزنا، وأكل مال اليتيم، والكذب،

(١) السموأل بن غريض بن عاديا، شاعر جاهلي ، اشتهر بوفائه حتى ضرب به المثل في ذلك لأنه أسلم ابنه حتى قتل ولم يخن أمانته في أدرُع أودعها. معجم شعراء الحماسة، ص٥٤.

(٢) الحماسية رقم (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١١٠.

والغدر، والخديعة، والخيانة... وغيرها من الرذائل التي حاربها الإسلام، يقول البُعَيْثُ بن حُرَيْث[1][من الطويل][2]:

وَإِنَّ مَسِيرِي فِي الْبِلادِ وَمَنْزِلي لَبِالْمَنزِلِ الأَقْصَى إذا لَمْ أُقَرَّبِ
ولَسْتُ وَإِنْ قُرِّبْتُ يَوْماً بِبَائِعٍ خَلاقِي ولا قومي ابْتِغَاءَ التَّحَبُّبِ
وَيَعْتَدُّهُ قَوْمٌ كَثِيرٌ تِجَارَةً وَيَمْنَعُنِي مِنْ ذَاكَ دِينِي وَمَنْصِبِي

ولم يقف الشعر الحماسي في العصر الإسلامي عند حدود الدعوة إلى الفضائل ومجانبة الرذائل، بل عمد إلى تصوير غزوات النبي عليه الصلاة والسلام وجهاده في سبيل الله، والإشادة بشجاعته وشجاعة أصحابه رضوان الله عليهم، والحض على الجهاد في سبيل الله، ونشر تعاليم الإسلام، يقول الحَرِيش بن هلال القريعي[3]، وتروى للعباس بن مرداس السلمي[4] [من الوافر] [5]:

شَهِدْنَ مَعَ النَّبِيِّ مُسَوَّمَاتٍ حُنَيْناً وَهْيَ دَامِيَةُ الْحَوَامِي
وَوَقْعَةَ خَالِدٍ شَهِدَتْ وَحَكَّتْ سَنَابِكَهَا عَلَى الْبَلَدِ الْحَرامِ[6]
نُعَرِّضُ لِلسُّيوفِ بِكُلِّ ثَغْرٍ خُدُوداً ما تُعَرَّضُ لِلِّطامِ
ولَسْتُ بِخالِعٍ عَنِّي ثِيابِي إذَا هَرَّ الْكمَاةُ وَلا أُرَامِي

(١) هو البعيث الحنفي بن حريث بن جابر بن سري بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن ثعلبة بن الدئل بن حنيفة بن الجيم، ولم أجد من ترجم له غير الآمدي في المؤتلف والمختلف، وقال عنه: إنه شاعر محسن . ينظر: المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق:عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م، ص٧٢.

(٢) الحماسية رقم (١٣٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧٥/١.

(٣) الحريش بن هلال القريعي، نسبة إلى بني قريع بطن من تميم رهط بني أنف الناقة، وهو شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص٢٩.

(٤) العباس بن مرداس السلمي، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وأسلم عام الفتح، وشهد فتح مكة ويوم حنين، مات في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه.معجم شعراء الحماسة، ص٦٩.

(٥) الحماسية رقم (٢١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٩/١.

(٦) المسومات: المعلمات. والحوامي: جمع حامية وهو ما أحاط بالحوافر.خالد:هو خالد بن الوليد بن المغيرة له وقعة مشهورة مع قريش يوم فتح مكة والسنابك أطراف الحوافر يعني أنها وطئت أرض مكة فلقي خالد قريشاً بالخندمة جبل بمكة فهزمهم. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٩/١.

وَلَكِنِّي يَجُولُ الْمُهْرُ تَحْتِي إِلَى الْغارَاتِ بِالْعَضْبِ الْحُسَامِ

ومما يلفت النظر أن اللمسة الدينية واضحة في الشعر الحماسي في هذه المرحلة، "وعلى هذا النحو شعر الفتوح كله، لا تزال تلقانا فيه هذه اللمسات التي يتصايح بها الشعراء معبرين عن حسن بلائهم في سبيل إعلاء الدين الحنيف"(١)، وبعد انتشار الإسلام في الجزيرة العربية نظم الشعراء المسلمون كثيراً من الأشعار الحماسية التي تنطلق من فكرة الجهاد في سبيل الله، وتتغنى بشجاعة المسلمين، وبمن قتلوا من أعدائهم، كما تتغنى "بانتشار الدين الجديد في لهجة حافلة بعزة النصر، تهز النفوس والقلوب هزاً في شعر إسلامي ينبع من العقيدة الصادقة التي جاء بها الإسلام"(٢) .

وتجدر الإشارة إلى أن التحولات التي شهدها المجتمع العربي في العصرين الأموي والعباسي في مناحي الحياة المختلفة بسبب الامتزاج الواسع بين العرب وغيرهم من الأعاجم، واختلاط الفكر والعادات وألوان الحضارة المختلفة، قد ألقت بظلالها على القصيدة العربية فطرأت عليها ألوان من التجديد في العصر الأموي وتطورت هذه الألوان الجديدة على أيدي شعراء كبار كأبي تمام والمتنبي والمعري وغيرهم من كبار الشعراء في العصر العباسي.

ولا شك في أن القصيدة الحماسية قد تفاعلت مع هذه التحولات الجديدة التي طرأت على الحياة العربية في العصر العباسي وواكبت الصراعات والحروب التي شهدتها الجيوش الإسلامية، ولعل قصيدة عمورية لأبي تمام تعد المثل الرائع الذي يجسد نمط القصيدة الحماسية في الشعر العباسي، يقول أبو تمام في مطلعها(٣):

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَد بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفائِحِ لاسُودُ الصَّحائِفِ في مُتُونِهِنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت، ص٢٠.

(٢) لغة الحرب في شعر الحماسة، دراسة دلالية، عبد اللطيف مطيع عبد القادر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص٢٧.

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت، ١/٤٠.

على أن بعض الشعراء في هذا العصر لم يكتف بنظم الشعر الحماسي، بل أضاف إلى ذلك جمع مختارات من أروع القصائد والمقطعات الحماسية التي تمتاز بالقيم الجمالية والمضامين الإنسانية من الموروث الشعري العربي وتصنيفها في كتاب يحمل اسم الحماسة، على نحو ما فعل أبو تمام الطائي الذي أحب أشعار الحماسة وألف فيها، وتبعه في ذلك تلميذه البحتري.

الفصل الأول: خصائص البنية الإيقاعية

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

أ: إيقاع البحور/ الأوزان

ب: إيقاع القوافي

مدخل:

يقترب المعنى اللغوي للإيقاع من معناه الاصطلاحي، فهو في اللغة كما جاء في المخصص لابن سيده "حركات متساوية الأدوار لها عَوْدات متوالية"[١]، وفي لسان العرب هو "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[٢]أما في الاصطلاح فإنه يعني ذلك"التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون..."[٣]، وبهذا يمكن القول إن الإيقاع بمعناه العام ـ كنظام من التواتر المنتظم ـ خاصية جوهرية في النظام الكوني، يتجلى في الحياة بمظاهرها المختلفة، فهو في طبيعة الإنسان نفسه يتجلى بانسيابه المنتظم في دقات قلبه، وتلاحق أنفاسه، وفي نومه ويقظته...وفي غير ذلك، وهو في مظاهر الطبيعة أشد حضوراً وأكثر تنوعاً، ويتجلى في سقوط حبات المطر، وفي حفيف الأشجار، وفي خرير المياه، وفي دوران الأفلاك... وفي كثير غيرها، ولا غرابة في ذلك فهي التي "استخرجته بالألحان على الترجيع لا على التقطيع"[٤].

والإيقاع في الفنون الأدبية لا يقتصر على فن معين، بل هو ظاهرة شائعة في مختلف الفنون سواء أكانت شعرية أم نثرية، بيد أنه في الشعر أكثر حضوراً، وأشد ارتباطاً، وهذا أمر طبيعي؛ لأن الترتيب المقطعي في النثر عفوي عارض في حين الترتيب المقطعي في الشعر مقصود"فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"[٥] .

والإيقاع في الشعر من الأهمية بمكان؛ فهو من أهم العناصر الجوهرية التي تسهم في تشكيل النص الشعري، فإذا غاب عنصر الموسيقى من الشعر خَفَّ إيقاعه، واقترب من مرتبة النثر؛ فمقام الإيقاع في الشعر يساوي مقام الألوان في الصورة "فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان،

---

(١) المخصص، ابن سيده، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ط، د.ت، ١٠/٤.

(٢) لسان العرب، مادة (وقع).

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٧١.

(٤) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وإبراهيم الأبياري وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م، ٤/٦.

(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، القاهرة، ١٩٨٨م،ص١٧.

كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام"[١]، وهذا معناه أن الإيقاع عنصر جوهري في الشعر، وهو يتضافر مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري في الارتقاء بالنص ومنحه أبعاده الجمالية وهويته الفنية.

وتأتي أهمية الإيقاع في الشعر من كونه يزيد من انتباهنا، ويضفي على الكلمات حياة فوق حياتها[٢]، فالألفاظ في القصيدة لا تنحصر قيمتها في أنها تحيل على مدلولاتها، ولكنها تتميز أيضاً بحضور ذاتي يعود إلى جرسها الإيقاعي الذي يتدفق في جميع خيوط القصيدة ويشكل مع بقية العناصر بناءها الشعري مستمداً فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، داخل التجربة الشعرية التي شكلتها أحاسيس الشاعر، وأبرزتها عواطفه، فنلقى المعنى معها أكثر إمتاعاً وتأثيراً في نفوسنا من المعنى الذي نلقاه في النثر؛ لأنها تستطيع بتدفقاتها المنتظمة "أن تحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها"[٣].

وقد أكد نقاد الشعر ــ قدماؤهم ومحدثوهم ــ على أهمية الموسيقى في الشعر ومنزلتها بين عناصره المختلفة، فقديماً أرجع أرسطو الدافع الأساس للشعر إلى سببين رئيسين أولهما: غريزة المحاكاة الموجودة في الإنسان بالطبع من أول ما ينشأ، والثاني: غريزة الموسيقى والإحساس بالنغم[٤] ولم يكن نقادنا القدماء يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه من النثر إلا ما يشمل عليه من الأوزان والقوافي، فهما أوضح مظاهر التمايز بين الشعر والنثر إن لم يكونا الفيصل بينهما، ولا يسمى الكلام شعرًا حتى يكون له وزن وقافية ، فالوزن عندهم يعد "أعظم أركان حد الشعر

(١) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف ، مصر، ط٣، د.ت، ص٩٧.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٦.

(٣) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٠م، ص٦٣.

(٤) ينظر: في الشعر، أرسطو طاليس، تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٣٦.

وأولاها به خصوصية"[1] أما القافية فإنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، وهما معاً يمثلان الشعر أو أهم مُكَوِّنَيْه.

أما النقد الحديث فقد وسع من مفهوم الإيقاع في الشعر، ليشمل أنماطاً أخرى من الإيقاع، منها ما يتصل بالوزن والقافية، وذلك هو الإيقاع الخارجي، ومنها ما يتصل بالانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات، وذلك هو الإيقاع الداخلي، على أن ما يحسب للنقد الحديث في هذا الشأن أنه استثمر المظاهر البديعية (الإيقاع الداخلي) في دراسة إيقاع الشعر، بعد أن كان القدماء يدرسونها في مجال آخر هو علم البديع بالنظر إلى ما فيها من طرافة وحسن، كما تنبه إلى وظيفتها العضوية في "إرهاف الشكل حتى يكون أكمل حملاً للمضمون وأجود انسجاماً مع ظلاله الدقيقة وأقدر على إثارته في وجدان قارئي الآداب إثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها "[2].

على أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو أن العارفين بالشعر يميزون بين مصطلحي الوزن والإيقاع، فالمصطلحان لا يفهم أحدهما دون الآخر، فما الإيقاع ؟ وما الوزن؟ وما علاقتهما بالشعر؟

يعرف الإيقاع بأنه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"[3]، فهي تستمد نغماتها من طبيعة العلاقات الخاصة بين مستويات القصيدة وما تصدره ألفاظها من تلوين صوتي، ولهذا فإن الإيقاع يختلف في القصيدتين المتفقتين في الوزن؛ لأن كل قصيدة تنفرد بإيقاعها، وذلك بفعل اختلاف الألفاظ اللغوية المستخدمة في كل منهما، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف بتواليها في المقطع

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، بيروت، ١٩٨١م، ١٣٤/١.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص٣٦.

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص٣٧٦.

بعد المقطع[1].

أما الوزن فهو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[2]، وهو لا يختلف في الأبيات أو القصائد ما دامت متساوية في أوزانها وتفعيلاتها العروضية، وبهذا المعنى فإن الإيقاع ظاهرة صوتية أعم وأشمل من الوزن؛ لأن الوزن الشعري ليس إلا نوعاً من الإيقاع، بل هو أشد أنواع الإيقاع انتظاماً؛ لأنه يتألف من مقاطع طويلة وأخرى قصيرة أو من تعاقب حركات وسكنات.

وبعد، فستقف الدراسة على ملامح الإيقاع بنوعيه (الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي) في مختارات شعر الحماسة من حماستي أبي تمام والبحتري للكشف عن مظاهرهما الإيقاعية، ومعرفة خصائصهما الأسلوبية، ومزاياهما التعبيرية، وستبدأ الدراسة بأبرز نوعي الإيقاع، وهو الإيقاع الخارجي، ثم تشفعه بالحديث عن الإيقاع الداخلي.

(١) ينظر: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ٤١/١.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص٤٦٢.

المبحث الأول:

الإيقاع الخارجي

يعد الإيقاع الخارجي من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته، فهو"عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة التي لا بد من توافرها حتى يكون الكلام أمامنا شعراً، وليس مجرد كلام"[١] ويتجلى في قسمين هما :

أ. إيقاع الأوزان/ البحور:

يعد الوزن من أهم مقومات الشعر وأبينها في أسلوبه، فهو يمنح الخطاب الشعري حين يحل فيه طابعاً يميزه عن غيره، ويقيه من التلاشي فيما ليس منه، فهو من الحدود التي تفصل بين النثر والشعر؛ لأنه خاصية جوهرية في الشعر وليس بالمكوّن الهيِّن الذي يُسْتَغْنَى عنه، ولا بد للوزن حتى يحقق موسيقيته أن يتحد مع بقية عناصر البناء الشعري اتحاداً عضوياً؛ لأن الوزن المجرد "لا يعطي لوناً بعينه من الموسيقى، فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى"[٢]. وفيما يلي ستحصي الدراسة أوزان الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري وستحدد نسبة تواتر كل وزن منها، بيد أن الإحصاء هنا ليس غاية تنتهي إليها الدراسة، ولكنه وسيلة تساعد على تحديد المظاهر الإيقاعية البارزة في الشعر الحماسي، وتضفي قدراً من الموضوعية في مناقشة العلاقة بين المظاهر الإيقاعية والدلالات العامة للشعر الحماسي فإلى ذلك:

١. أوزان الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام:

روى التبريزي عن أبي العلاء المعري قوله:"اشتمل ما وضعه أبو تمام حبيب بن أوس الطائي من أجناس الشعر الخمسة عشر جنساً[٣]على اثني عشر هي"الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمتقارب وفاته ثلاثة أجناس هي المضارع والمقتضب والمجتث...."[٤]، وقد اختار أبو تمام أشعار باب الحماسة في مجموعه من

---

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨، ص٦٥.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م، ص٨٦.

(٣) استدرك الأخفش وزناً وسماه المتدارك ووزنه فعلن (٨) مرات وهو السادس عشر.

(٤) شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق الدكتور حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، ٤٢/١.

عشرة بحور شعرية، وترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يأتي (الطويل، الوافر، الكامل، البسيط، المتقارب، السريع، الرجز، المنسرح، الهزج، الرمل)، كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	البحر	عدد الحماسيات	النسبة
١	الطويل	١٣٤	٥١,٣٤
٢	الوافر	٣٨	١٤,٥٦
٣	الكامل	٢٩	١١,١١
٤	البسيط	٢٦	٩,٩٦
٥	المتقارب	١١	٤,٢١
٦	الرجز	٧	٢,٦٨
٧	السريع	٨	٣,٠٧
٨	المنسرح	٥	١,٩٢
٩	الهزج	٢	٠,٧٧
١٠	الرمل	١	٠,٣٨
الإجمالي		**٢٦١**	**%١٠٠**

٢. أوزان الشعر الحماسي في حماسة البحتري:

يتشكل الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في حماسة البحتري من أحد عشر بحراً، ويأتي ترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يلي (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الخفيف، المتقارب، المنسرح، السريع، الرمل، الهزج) ، كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	البحر	عدد الحماسيات	النسبة
١	الطويل	١٢٣	**٤٩,٤٠**
٢	البسيط	٤٠	**١٦,٠٦**
٣	الكامل	٢٨	**١١,٢٤**
٤	الوافر	٢٢	**٨,٨٤**
٥	الرجز	١٠	**٤,٠٢**
٦	الخفيف	١٠	**٤,٠٢**
٧	المتقارب	٥	**٢,٠١**
٨	المنسرح	٥	**٢,٠١**
٩	السريع	٣	**١,٢٠**
١٠	الرمل	٢	**٠,٨٠**
١١	الهزج	١	**٠,٤٠**
الإجمالي		**٢٤٩**	**%١٠٠**

ومما سبق يظهر أن أبا تمام لم يختر الشعر الحماسي في مجموعه من بحور الشعر الستة عشر كلها، فقد عزف عن ستة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً، وهي: (المديد، المتدارك، الخفيف، المقتضب،المضارع، المجتث) وبذلك فإن الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في مجموعه يتألف من (١٠) بحور تتفاوت في نسبة تواترها، حيث جاء حظ بعضها في الحضور أوفر من بعض، ففي حين يشكل بحر الطويل نسبة تواتر كبيرة تزيد عن النصف من النسبة الإجمالية، لا تغادر بحور أخرى، كالهزج والرمل دائرة الصفرية[1].كما يظهر الجدول السابق أن الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في مجموع البحتري يتألف من (١١) بحراً، ويلاحظ أن البحور الأربعة (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر) التي تؤلف المجموعة الكبرى عند أبي تمام، هي البحور نفسها التي تؤلف المجموعة الكبرى عند البحتري مع بعض التغييرات الطفيفة في سلم التواتر، كما يظهر أن البحتري قد عزف عن خمسة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً، وهي: (المديد، المتدارك، المقتضب،المضارع، المجتث) وهي البحور نفسها التي لا توجد في اختيارات أبي تمام سوى الخفيف .

ومن خلال العرض السابق والنظر في إحصائيات تواتر استعمال أوزان البحور الشعرية إطاراً إيقاعياً في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري يمكن أن تخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. أكثر البحور حظاً في التواتر هي البحور الأكثر مقاطع والأوسع مساحة؛

فالطويل الذي حقق المرتبة الأولى بين أوزان الشعر الحماسي يتكون من (٢٨ مقطعاً) وفيه (٤٨ متحركاً وساكناً) الطويل: ن – –/ن – – – ×٤ = ٤٨ متحركاً وساكناً.

لقد بلغت نسبة تواتر هذا البحر في أشعار باب الحماسة في مجموع أبي تمام (٥١,٣٤) أي ما يزيد عن نصف مختارات هذا الباب ، ونسبته في الشعر الحماسي في مجموع البحتري

(١) الصفرية: مصطلح متداول في الجداول الإحصائية يعني أقل من الواحد في النسبة المئوية.

أقل من النصف بفارق لا يكاد يذكر (٤٩,٤٠)، وهذه النسبة تفوق النتيجة التي توصل إليها إبراهيم أنيس بعد أن أجرى دراسة إحصائية لأشعار الجمهرة والمفضليات وبعض دواوين الشعر القديم والتي ترى أن بحر الطويل"نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي"[١]، أما البحور التالية للبحر الطويل وهي (البسيط، الكامل، الوافر) فإنها من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة:

فالبسيط الذي جاء في المرتبة الرابعة عند أبي تمام والمرتبة الثانية عند البحتري يتكون كالطويل من (٢٨ مقطعاً) وفيه (٤٨ متحركاً وساكناً):

– – ن –/ – ن – ×٤ = ٤٨ متحركاً وساكناً

والكامل الذي سجل المرتبة الثالثة بين أوزان الشعر الحماسي في الحماستين يتكون من ثلاثين مقطعاً، وهو بذلك يتكون من أكبر كمٍ من المقاطع من بين البحور الأخرى:

ن ن ـ ن ـ (متفاعلن) ٣×٦= ١٨ مقطعاً قصيراً

٢×٦= ١٢مقطعاً طويلاً[٢]

والوافر الذي سجل المرتبة الثانية في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام والرابعة في الشعر الحماسي في حماسة البحتري يتكون في أصل الدائرة من ثلاثين مقطعاً، وصورته فيها على النحو الآتي: ن — ن ن –/ ن — ن ن –/ ن — ن ن – ×٢ = ٣٠ مقطعاً.

مفاعلتن /مفاعلتن / مفاعلتن

بيد أنه في استعمالات الشعراء لا يرد كذلك، وإنما يتخذ الصورة الآتية:

ن — ن ن –/ ن — ن ن –/ن --×٢ =٢٦ مقطعاً.

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

---

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٩١.

(٢) المقطع القصير: هو الذي يتكون من (صامت + صائت قصير) مثل حرف الجر (لِ)، والمقطع الطويل: هو الذي يتكون من (صامت + صائت طويل) مثل أداة الاستفهام (ما) أو من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل أداة النفي (لم). ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٢٣.

والخلاصة أن هذه البحور الأربعة (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر) التي تعد أوسع مساحةً وأكثر مقاطع يهيمن حضورها في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري على بقية البحور الأخرى، فقد بلغ عدد الحماسيات التي اختارها أبو تمام على أوزان هذه البحور (٢٢٧) حماسية من مجموع أشعار باب الحماسة البالغ (٢٦١) حماسية، وبنسبة تبلغ (٨٦,٩٧%) أي ما يزيد على أربعة أخماس مختارات هذا الباب، وتبلغ عدد الحماسيات التي اختارها البحتري على أوزان هذه البحور (٢٢٢) حماسية من مجموع أشعار باب الحماسة البالغ (٢٤٩) حماسية وبنسبة تبلغ (٨٥,٥٤%) أي ما يزيد على أربعة أخماس أشعار باب الحماسة أيضاً، على أن تقارب حماسة أبي تمام مع حماسة البحتري في هذه الغلبة يمكن إرجاعه إلى تقارب الشاعرين في حسهما الإيقاعي عند الاختيار، وإن كانا يختلفان قطعاً في مذهب الإبداع الشعري كما هو معروف.

وتأتي نسبة البحور الشعرية الأخرى (الخفيف، الرجز، المتقارب، الهزج، المنسرح) التي تتكون من أربعة وعشرين مقطعاً أو (السريع والرمل) الذي يتكون كل منهما من اثنين وعشرين مقطعاً، هذه البحور مجتمعة تأتي نسبتها أقل من نسبة بحر الوافر في حماسة أبي تمام، أو البسيط في حماسة البحتري، ناهيك عن نسبة تواتر بحر الطويل.

وقد طرح بعض الباحثين تساؤلاً مفاده: كيف يمكن أن نوفق بين ما قيل عن أبي تمام من أنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة وبين هذا العدد القليل الذي اختاره في حماسته على وزن بحر الرجز[1]؟

وللإجابة على هذا التساؤل يمكن القول بأن استظهار الشعر وحفظه أمر يختلف عن اختياره في كتاب، وبالتالي فليس بالضرورة أن ينعكس محفوظ الشاعر على اختياراته، ولعل أبا تمام كان يرى أن ما اختاره من شعر على وزن بحر الرجز يعد كافياً للتمثيل على المعاني التي أراد اختيارها منه، فضلاً عن أن الرجز لا مكان له في جياد القصائد وروائع الشعر الرفيع الذي

(١) ينظر: دواوين الحماسة، ص٤٣٤.

يحتاج إلى التروي والصنعة كالمعلقات والحوليات، بل إننا نجد بعض العرب يعدونه من سقط الشعر، ويحطون من مقام قائله، وهذا ما نلمسه في قول المكعبر الضَبِّي[1] [من البسيط][2]:

إِنِّي أنا ابْنُ جَلا إنْ كُنْتَ تُنْكِرُني يا رُؤْبَ والحَيَّةُ الصَمَّاءُ في الجَبَلِ[3]

أبِالأَرَاجِيْزِ يا ابْنَ الوَقْتِ تُوعِدُني إنَّ الأَراجِيْزَ رأسُ النُّوكِ والفَشَلِ[4]

وفي هذا دلالة على مدى عمق رؤية أبي تمام في انتقاء الأبيات ودقة منهجه في الاختيار.

أما البحور التي أهملها أبو تمام والبحتري في مختاراتهما الشعرية وهي ((المديد، المتدارك، المقتضب،المضارع، المجتث) فإنها تعد من البحور النادرة في الشعر العربي، فالمضارع — مثلاً – يرى حازم القرطاجني أنه لا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، فقد وضِعَ قياساً، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر[5]، أما المقتضب والمديد والمتدارك، فإنها بحور"قليلة الأثر في الشعر العربي قديمه وحديثه"[6] .

على أن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن الشعراء قديما يميلون إلى النظم على البحور الكثيرة المقاطع، بيد أن نسبة بحر الطويل في أشعار الحماسة تزيد عن نسبته في أشعار الجمهرة والمفضليات والأغاني وبعض الدواوين الشعرية التي درسها إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر[7]، فما سر ارتفاع نسبة بحر الطويل في أشعار الحماسة؟ وهل ثمة علاقة بين هذا البحر وغرض الحماسة؟

---

(١) هو حريث بن عفوط من ولد بكر بن ربيعة بن كعب بن ثعلبة بن سعد بن ضبة، شاعر جاهلي، وابنه محرز من شعراء حماسة أبي تمام. ينظر: الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م، ٦٩/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٦/١.

(٣) ابن جلا: يقال للرجل إذا كان على الشرف لا يخفى مكانُه هو ابنُ جَلا، وكان ابنُ جَلا هذا صاحبَ فَتْك يطلعُ في الغارات. لسان العرب، مادة (جلا).

(٤) النوك: الحمق. لسان العرب، مادة (نوك).

(٥) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٢٦٨.

(٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ص٣٢.

(٧) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٩٣.

تجدر الإشارة إلى أن بحر الطويل "نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم"[١]، وقد ذُكِرَ أن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[٢]، كما أن طبيعة هذا البحر من حيث كثرة المقاطع واتساع المساحة تتناسب مع جلال مواقف المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى[٣]، أي في العصور التي اختار أبو تمام والبحتري من أشعارها معظم حماسيات مجموعيهما.

إن هذه الإشارة تقود الدراسة إلى البحث عن طبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر ثم بين الوزن والعاطفة، فما طبيعة هذه العلاقة؟

في إشارات لا تخلو – على قلتها – من البساطة والتعميم تارة والتحديد تارة أخرى، أومأ النقد العربي القديم إلى طبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر، فالمعاني التي يريد الشاعر نظمها ـ عند أبي هلال العسكري ـ تدعو الشاعر إلى أن يطلب لها "وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما نتمكن من نظمه في قافية ولا نتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك"[٤]، وتزداد هذه العلاقة وضوحاً عند حازم القرطاجني، إذ نجده يناسب بين الأغراض والأوزان على أساس ما للأغراض من تنوع في المقاصد وتباين في الأحاسيس التي تثيرها، وما يراه في الأوزان من خصائص وما تلقيه من ظلال في قوله: "لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد تحقير شيء أو

---

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٩١.

(٢) الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناتي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ٢١٢/١.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٩٢.

(٤) كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٣٩.

العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان"[1]، أما الرثاء وهو غرض يقصد منه إظهار الشجو والحزن فإنه يتناسب . عند حازم . مع بحري المديد والرمل "لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"[2]، وقد أثارت هذه القضية – طبيعة العلاقة بين الغرض والوزن– نقاشاً واسعاً في النقد الحديث، وأفضى النقاش إلى اتجاهين متباينين، أحدهما يتابع القدماء في تأكيد وجود علاقة بين الأغراض والأوزان ثم بين الأوزان وبين العاطفة الإنسانية "فالطويل يتسع للفخر والحماسة... والكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، والوافر أكثر ما يجود به النظم في الفخر...وفيه تجود المراثي...والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح"[3]، وهذا الاتجاه يرى أن الشاعر في لحظات الدفق الشعري يبحث عن التجسيد الإيقاعي الذي يوافق أحاسيسه وانفعالاته ويتلبس بها، فالشاعر في حالة الحزن والجزع "يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[4]، ومن هنا يتطلب الكشف عن سبب ميل الشاعر إلى استعمال الأوزان الطويلة في خطابه معرفة الحالات الشعورية والأحاسيس الوجدانية المتنوعة في تجربته، كما يفصح عنها منطوق خطابه الشعري. أما الاتجاه الآخر فإنه ينكر وجود علاقة بين البحور الشعرية المختلفة وبين معان وموضوعات شعرية بعينها، ويذهب هذا الاتجاه إلى أن موسيقى البحر الشعري في القصيدة الواحدة "تختلف من غرض إلى آخر، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر، طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير. ومعنى ذلك أيضاً أن الشاعر القديم قد استطاع أن يعبر من خلال هذه الأنغام المتغيرة والمنبثقة من وزن بعينه، أو قل آلة موسيقية بعينها عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسي الواقعي وتجد صداها في عالمه الشعري"[5]، ويتوقف جمال الدين بن الشيخ في معالجة قضايا البحر وعلاقتها بالأغراض متسائلاً "على أي شيء نعتمد لنؤكد أن

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٩.

(٣) إلياذة هوميروس، تعريب سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ٩١/١.

(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٧٧.

(٥) الشعر الجاهلي ، قضاياه الفنية والموضوعية، ص٢٢٧.

الطويل يناسب الانفعالات الهادئة.... نعتمد على عدد المقاطع القصيرة والطويلة فحسب، أم على تنظيمها، لكن هل نعرف كل شيء عن التعارضات الفونيمية وعلاقات التجاور من الفونيمات والتنوعات اللحنية وانتقالات النبر؟ قدر كبير يعوزنا، وبدونها سيكون من الصعب علينا معالجة قضايا البحر"[١].

وبغض النظر عن أدلة كل طرف فيما ذهب إليه، فإننا لا نستطيع أن نتخذ أياً من هذه الآراء قانوناً صارماً في العمل الشعري "فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته"[٢] وقد أظهر استقراء أوزان أشعار الحماستين في أبوابهما المختلفة أن الأبواب الشعرية لم يتخذ أي منها إطاره الإيقاعي من بحر بعينه، فكل باب منها يحتضنه أكثر من بحر،كما أن البحر الواحد يتجلى في أبواب مختلفة ومواضيع متباينة، وكذلك فإن البحر الواحد يتجلى في القصيدة الواحدة إطاراً إيقاعياً للتعبير عن موقفين نفسيين متغايرين، فالكامل المرفل الذي اتخذه المنخل اليشكري إطاراً إيقاعياً في مقام الفروسية والحرب في قوله[٣]:

وفَـــوَارِسٍ كـــأُوَارِ حَـــــ ... رِّ النـــــارِ أحْـــــلاسِ الـــــذُّكُورِ

شَـــدُّوا دَوَابـــرَ بَيْضِـــهِمْ ... فَـــي كـــلِّ مُحْكَمَـــةِ القَتِيـــرِ

واسْـــــــتلأمُوا وتَلبَّبُـــــــوا ... إنَّ التَّلبُّـــــــبَ للمُغِيـــــــرِ[٤]

هو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعياً في القصيدة ذاتها في مقام الغزل ووصف لقائه بمحبوبته في قوله:

---

(١) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٧٠.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص٧٤.

(٣) الحماسية رقم (١٧٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٢٤/١.

(٤) أوار النار: لهبها. الأحلاس: جمع حلس وهو كساء يلزم ظهر البعير. الذكور: أراد ذكور الخيل لأنها أصلب من الإناث وأشد. دوابر البيض: مآخيرها. القتير: رؤوس مسامير الدرع. الاستلئام: لبس اللَّأْمة وهي الدرع. التَّلبُّبُ: التحزم للقتال والغارة. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢١٧/١.

ولقــد دَخَلْــتُ علــى الفَتَــا ةِ الخِــدْرَ فــي اليــومِ المَطِيــرِ

الكاعِــبِ الحَسْــناءِ تــر فُــلُ فــي الــدِّمَقْسِ وفــي الحَرِيــر

فَــــدَفَعْتُها فَتَــــدَافَعَتْ مَشْــيَ القَطَــاةِ إلــى الغَــديرِ

لقد اختلفت الموسيقى في هذين المقامين تبعاً لاختلاف عاطفة الشاعر وأحاسيسه، فجاءت في مقام الفروسية والحرب قوية صاخبة تشبه قرع الطبول التي تسبق بداية الحرب، وفيها شيء من الحركة المتلاحقة، وجاءت حركة الموسيقى في مقام لقاء الحبيبة كأنها (مشي القطاة الى الغدير) فهي موسيقى خفيفة هادئة تتراوح بين الإبطاء والسرعة.

وبحر الطويل الذي اتخذه الشاعر الحماسي جعفر بن علبة الحارثي إطاراً إيقاعيا في مقام مناجاة المحبوبة وبث لواعج الشوق وآهات الفراق في قوله [من الطويل][1]:

هوَايَ مَعَ الرَّكْبِ اليَمَانِينَ مُصْعِدٌ جَنِيبٌ وَجُثْمانِي بِمَكَّةَ مُوثَقُ[2]

عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وَأنَّى تَخَلَّصَتْ إلَيَّ وبابُ السِّجْنِ دُوني مُغْلَقُ

أتَتْنا فَحَيَّتْ ثُمَّ قامتْ فَوَدَّعَتْ فَلمَّا تَوَلَّتْ كادَتِ النَّفْسُ تَزْهَقُ

هو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعياً في القصيدة ذاتها للتعبير عن حسن صبره على البلاء وقلة ذعره من الموت والفناء واستهانته بوعيد المتوعد في قوله[3]:

فَلَا تَحْسِبِي أَنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلا أَنِّي مِنَ الْمَوْتِ أفْرَقُ[4]

وَلَا أَنَّ نَفْسِي يَزْدَهِيهَا وَعِيدُكُمْ وَلَا أَنَّنِي بِالْمَشْيِ فِي الْقَيْدِ أخْرَقُ

---

(١) الحماسية رقم (٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١/١.

(٢) المصعد: الذاهب في الأرض المنحدر، يريد أنه حبس بمكة وهو من اليمن فهواه هنالك. ينظر: تاج العروس، مادة (صعد).

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٥٥/١.

(٤) تَخَشَّعَ : رَمَى ببَصَرِهِ نَحْوَ الأَرْضِ، وغَضَّهُ، وخَفَضَ صَوْتَهُ .ينظر: تاج العروس، مادة (خ ش ع) .أفرق: الفَرَقُ بالتحريك الخوف، أي أخاف وأحذر. لسان العرب، مادة (فرق).

وبذلك فإن الدراسة تؤيد وجهة النظر التي ترى أن الأوزان الشعرية "أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد"[(١)]، فالشاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغاماً موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه، وذلك بفعل اختلاف الألفاظ اللغوية المستخدمة، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف وتواليها في مقاطع لا تعتمد على تقطيعات وزن البحر، فهي تستمد نغماتها من طبيعة العلاقات الخاصة بين مستويات بناء النص الشعري وما تصدره ألفاظها من تلوين صوتي.

بيد أن ما يمكن أن نسجله من ملاحظة في هذا الشأن فيما يخص الشعر الحماسي هو أن بحر الطويل يعد الأكثر حضوراً بين الأوزان التي استعملها شعراء الحماسة، ويمكن أن نرجع ذلك إلى ما يمتاز به هذا البحر من رحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، فضلاً عما يتميز به هذا البحر من تنوع إيقاعي ناتج عن الزحافات التي تدخله فتلعب دوراً في تنويع بنية الوزن الشعري انسجاماً مع الحالة النفسية للشاعر والمعنى المراد التعبير عنه، ويمكن ملاحظة شيء من هذا في حماسية تأبَّطَ شَرَّاً التي يرسم فيها صورة ابن عمه، وذلك في قوله [(٢)] [من الطويل] [(٣)]:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسالِكِ

يَظَلُّ بِمَوْماةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِها جَحِيشاً وَيَعْرورِي ظُهورَ المهالِكِ

وَيَسْبِقُ وَفْدَ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحِي بِمُنْخَرِقٍ مِنْ شَدِّهِ الْمُتَدارِكِ[(٤)]

---

(١) الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠٠م، ص٢٢٧.

(٢) تابط شراً: هو ثابت بن جابر بن سفيان، وكان في زمرة لصوص العرب المغيرين من مثل الشنفرى، ويعد من شعراء الجاهلية المجيدين. معجم شعراء الحماسة، ص١٩.

(٣) الحماسية رقم (١٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٩٤/١.

(٤) المومأة: المفازة. جحيشاً: منفرداً. يعروري: يركبها على صعوبتها، وأصل الاعريراء: أن تركب الدابة عُرياً . وفد الريح: أول ما يهب منها وذلك أشدها. ينتحي: يعتمد ويقصد. المنخرق: الواسع المتمكن. الشد: العدو الشديد. المتدارك: المتصل الذي لا يخذل بعضه بعضا. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٩٤/١. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢٥٦/١.

لقد استثمر الشاعر في هذه الأبيات سعة مساحة بحر الطويل واتساع تفعيلاته فتحرك بشكل مريح في رسم صورة ابن عمه وتشكيل ملامحها ، فهو شديد الصبر على النوائب، كثير الاحتمال للخطوب، دائم الحركة، كثير الترحال، يجوب الأرض وحيداً فريداً لا رفيق له في أسفاره، ويعرض نفسه للمخاطر والأهوال، ويمتاز بسرعة تسبق الريح وقدرة فائقة على العدو المتلاحق. وقد جاء الإيقاع الصوتي في هذه الأبيات متجاوباً مع هذه المعاني التي أراد أن ترسخ في ذهن المتلقي، ويظهر ذلك في تكرار بعض الأصوات وانتشارها الكثيف في الأبيات (كالقاف والكاف والراء)، فالقاف والكاف يمثلان شدة الحدث وكثرة الحركة وعدم الاستقرار التي تتناسب مع المعنى المراد ، ويأتي الراء باعتباره صوتاً مكرراً يوحي بالاستمرارية والكثرة، أما أصوات المد بما فيها من امتداد في الصوت فإنها توحي بطول المسافة وامتداد الزمن،كما أن الكلمات التي انتهت بها الأبيات (المسالك، المهالك، المتدارك) جاءت متناسبة مع طبيعة الفخر والقوة التي يصف بها الممدوح، فضلاً عن الإيقاع الناشئ عن الطباق بين (قليل، كثير)، والجناس بين (الهوى والنوى) في البيت الأول، وما في البيت الثاني من مفردات تتناسب مع المعنى المراد، فقد استعمل الشاعر كلمة (جحيشاً) بما فيها من غرابة بدلاً عن (وحيداً) التي يمكن أن تنهض بالدلالة نفسها، واستعمل الفعل (يعروري) الذي يحمل معنى الشدة والخشونة فهذه كلها تتجاوب إيقاعياً مع المعاني التي رام الشاعر أن يؤكدها في الممدوح .وقد استثمر الشاعر زحاف القبض[1] في تنويع بنية الوزن الشعري وكسر الرتابة، فجاءت التفعيلة (فعولن) مقبوضة مرة واحدة في كل من البيتين الأول والثاني ، أما في البيت الثالث فجاءت (فعولن) مقبوضة ثلاث مرات، وهو الأمر الذي أسهم في تدفق الإيقاع واسترسال النغم انسجاماً مع الحركة المتزايدة التي يمتاز بها هذا العدَّاء السريع العدو الذي يصفه الشاعر بقوله: (ويسبق وفد الريح ...).

وبذلك تخلص الدراسة إلى أن بحر الطويل يمتاز برحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، وهو الأمر الذي دعا الشعراء إلى الإكثار من استعماله في أشعارهم، فضلاً عن أن للطبيعة الإنشادية للشعر الحماسي ومراعاة عملية تلقيه أثراً في

(١) زحاف القبض هو حذف الخامس الساكن من تفعيلة (فعولن) فتصبح (فعول) ومن (مفاعيلن) فتصبح (مفاعلن). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٣٨/١.

استعمال الشاعر الحماسي للأبحر الطويلة كثيرة المقاطع؛ لأنه يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الاتساع الإيقاعي يتحرك بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبر عن نفسه، ويخاطب متلقيه "كما يحلو له دون أن يضطر إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأبيات القصيرة"[1].

٢. البحور المركبة أوفر حظاً في الاستعمال من البحور المفردة:

يظهر الإحصاء الذي أجريناه على الشعر الحماسي في مجموعي أبي تمام والبحتري أن أوزان البحور المركبة كانت أوفر حظاً في استعمالها من البحور المفردة، ولولا نسبة التردد العالية التي حققها الكامل والوافر لتراجعت نسبة تواتر الأوزان المفردة أمام الأوزان المركبة بشكل كبير، كما يتبين ذلك في الجدولين الآتيين:

أ.البحور المركبة والمفردة في الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام:

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	**النسبة**
الطويل	**٥١,٣٤**	**الوافر**	١٤,٥٦
البسيط	**٩,٩٦**	**الكامل**	١١,١١
السريع	**٣,٠٧**	**الرجز**	٢,٦٨
المنسرح	**١,٩٢**	**الهزج**	**٠,٧٧**
		الرمل	٠,٣٨
الإجمالي	٦٦,٢٩		٣٣,٧١

(١) الشعرية العربية، ص٢٧٤.

ب ـ البحور المركبة والمفردة في الشعر الحماسي من حماسة البحتري:

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	**النسبة**
الطويل	٤٩,٤٠	الكامل	١١,٢٤
البسيط	١٦,٠٦	الوافر	٨,٨٤
الخفيف	٤,٠٢	الرجز	٤,٠٢
المنسرح	٢,٠١	المتقارب	٢,٠١
		الرمل	٠,٨٠
السريع	١,٢٠	الهزج	٠,٤٠
الإجمالي	٧٢,٦٩		٢٧,٣١

وبالنظر في الجدولين أعلاه يتبين للدراسة غلبة تواتر البحور المركبة على نسبة البحور المفردة، ما يعني أن الشاعر الحماسي يميل إلى استعمال الأوزان المركبة أكثر من الأوزان المفردة إحساساً منه بأن "الأوزان المركبة والموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسعة توفر الإبداع أكثر من غيرها"(١)، كما أنها تصرف عن المتلقي بثرائها الإيقاعي الرتابة الناتجة عن تكرار التفعيلة نفسها في الأوزان المفردة، وإلى شيء من هذا يومئ حازم القرطاجني في منهاج البلغاء مستحسناً الأوزان ذات التفاعيل المزدوجة بقوله: "وما كان متشافع أجزاء الشطر .... فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب"(٢).

٣. هيمنة البحور في صورتها التامة، وغياب المجزوءات في الشعر الحماسي:

إذا كانت صور البحور في أصل الدوائر الخليلية قد جاءت تامة فإن لها في أشعار العرب تشكلات متنوعة، فمنها ما لا يرد إلا تاماً، ومنها ما يرد تاماً ومجزوءاً، ومنها ما يرد تاماً ومجزوءاً

(١) الشعرية العربية، ص٢٧٥.

(٢) منهاج البلغاء، ص٣٦٧.

ومشطوراً ومنهوكاً، فعلى أي صورة وردت البحور التي اختارها الشاعران أبو تمام والبحتري في حماستيهما؟

تشير الدراسة الإحصائية إلى أن البحور في صورتها التامة تشكل حضوراً مهيمناً في مختارات الشاعرين، إلى درجة تكاد تختفي أمامها صورة البحور المجزوءة، فلم يأت في باب الحماسة من مجموع أبي تمام بأوزان مجزوءة سوى (١١) حماسية منها (٤) من مجزوء الكامل و(٧) من مشطور الرجز من إجمالي (٢٦١) نصاً حماسياً، أي بنسبة (٤,٢١%)، ولا يكاد الأمر يختلف عند البحتري، فقد بلغ عدد المجزوءات في مختاراته الحماسية (٥) حماسيات وحماسية سادسة جاءت على وزن مخلع البسيط، أي إن نسبة الحماسيات المجزوءة تبلغ (٢,٠١) ويمكن أن نعلل حضور البحور في صورتها التامة وغياب المجزوءات في الشعر الحماسي بالآتي:

أ. أن البحور في صورتها التامة بما فيها من امتداد نغمي، وتدفق موسيقي تمكن الشاعر الحماسي من تلبية حاجته في الإفضاء بما يستكن في أعماق ذاته، دون أن يلجأ إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأبيات القصيرة.

ب – أن الشاعر الحماسي لم يكتب الشعر ليلحن أو يُغَنَّى، فيتطلب وضعه على أوزانٍ قصيرة أو مجزوءات، وإنما كان ينشده أمام جموع المتلقين ليؤدي وظيفة إعلامية، وهو ما يتطلب وضعه على أوزانٍ طويلة وتامة .

جـ أن استعمال الشاعر الحماسي للتام من البحور يأتي تساوقاً مع الاتجاه السائد والمألوف في الشعر القديم، فقد كان الشعراء القدماء "يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"(١). ولا عجب في أن تتضاءل نسبة المجزوءات في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري فقد لاحظ إبراهيم أنيس "أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٩٢.

القديم ولا سيما الجاهلي وصدر الإسلام "[1]، وهي الفترة التي انتقى منها أبو تمام والبحتري معظم أشعار حماستيهما .

٤- غلبة المقطعات القصار في مختارات الحماستين، وهذا لا يعني غياب القصيدة فيهما، وإنما يعني ذلك أن أكثر هذه المختارات مقطعات تتراوح بين ثلاثة إلى ستة أبيات، وقد نجد في هذه المختارات البيت الواحد والبيتين، وهي بهذا تختلف عن المفضليات والأصمعيات من ناحية طول القصائد، ولعل أبا تمام والبحتري قد عمدا في الاختيار إلى التركيز على انتقاء الأبيات التي تعبر عن فكرة الغرض في حماسة أبي تمام والمعنى الجزئي في حماسة البحتري؛ دفعاً للسأم والملل الذي قد ينتاب القارئ من قراءة القصائد الطويلة، وترسيخاً لمضمونها في ذهنه، فالمقطعات أعلق في الأذهان وأيسر في الحفظ وأسْيَرُ في الأوساط الأدبية، وأحب إلى النفس من القصائد المطولات، "قيل لابن الزبعرى: إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل"[2]، كما يعكس ذلك رغبتهما في "تجديد الاختيارات مع تنويعها، وتخليد ذوي المواهب الذين لم يتح لهم من الشهرة والذيوع ما أتيح لأصحاب الطوال المعروفات فاكتفوا بالبيت الواحد أو الأبيات من كل قطعة وأكثروا من ذلك"[3]، وفضلاً عما سبق فإن الاقتصار على أبيات بعينها من القصائد ناتج عن تقدير الْمُتَخَيِّرِ لجودتها الفنية، فقد ذكر المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة أن أبا تمام اختطف من دواوين الشعراء "الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام"[4].

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٠٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٨٧/١.

(٣) تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، ط٣، ١٩٦٩م، ص٢٤١.

(٤) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣/١.

٥- يكثر في مطالع مختارات الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام زحاف الخرم[١]، ومن أمثلة ذلك الحماسية رقم (٢٦) للشاعر مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكنِدي[٢] في قوله من [من الطويل][٣]:

إِنْ كَانَ مَا بُلِّغْتِ عَنِّي فَلَامَنِي صَدِيقِي وشلَّتْ مِنْ يَدَيَّ الأَنامِلُ

عولن/ مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

أو كما في الحماسية رقم (٢٧) وهي للشاعر عَامِر بن الطُّفَيْل الكِلَابِي[٤] التي يقول فيها [من الطويل][٥]:

طُلِّقْتِ إنْ لَمْ تَسْأَلِي أَيُّ فَارِسٍ حَلِيلُكِ إذْ لَاقَى صُدَاءً وَخَثْعَمَا[٦]

عولن/ مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعول/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

أو كما في الحماسية رقم (٣٠) وهي للشاعر سَيَّار بن قَصِيْرٍ الطائي[٧]، ومطلعها [من الطويل][٨]:

---

(١) الخرم: هو ذهاب أول حركة من وتد الجزء الأول من البيت، وأكثر ما يقع في البيت الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/١٤٠.

(٢) معدان بن جواس بن فروة بن سلمة بن المنذر الكندي، شاعر مخضرم، نزل الكوفة، وكان نصرانياً فأسلم أيام عمر بن الخطاب رضي الله عنه. معجم شعراء الحماسة، ص١٢٢.

(٣) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١/١٥٢.

(٤) عامر بن الطفيل بن مالك العامري، شاعر مجيد، من مخضرمي الجاهلية والإسلام، وهو فارس مشهور، وفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم مع وفد بني عامر، وكان قد اعتزم الغدر برسول الله صلى الله عليه وسلم، ولكن الله حفظه، وقد عاد كافراً فابتلاه الله بالطاعون، ومات وعمره ثمانون سنة. معجم شعراء الحماسة، ص٦٧.

(٥) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٥٣.

(٦) صداء بالضم والمد: مخلاف باليمن بينه وبين صنعاء اثنان وأربعون فرسخا. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الفكر ، بيروت، ٣/ ٣٩٧ . خثعم : وهم من ينسبون إلى أقبل بن أنمار بن نزار، وإنما خثعم جبل تحالفوا عنده ؛ فنسبوا إليه، وإذا كانت بين اليمن وبين مضر حرب ، كانت خثعم مع اليمن على مضر . ينظر: نسب قريش، أبو عبد الله المصعب بن عبد الله بن المصعب الزبيري، تحقيق ليفي بروفنسال، دار المعارف، القاهرة، ط١، ٣/٧.

(٧) لم أقف له على ترجمة، وقد أورد ياقوت هذه الأبيات بدون نسبة، ينظر: معجم البلدان، ٥ / ١٠٧.

(٨) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٦٣.

لَو شَهِدَتْ أُمُّ القُدَيْدِ طِعَانَنَا بِمَرْعَشَ خَيْلَ الأرمَنِيِّ أَرَنَّتِ[1]

عول/ مفاعيلن/فعول/مفاعلن فعول/مفاعيلن/فعول/مفاعلن

على حين لم يرد الخرم في مطالع مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري إلا نادراً، ومن أمثلته قول الكميت بن معروف الأسدي[2] [من الطويل][3]:

مَنْ مُبْلِغٌ عُلْيَا مَعَدٍّ وَطَيِّئاً وَكِنْدَةَ مَنْ أصْغَى لَهَا وَتَسَمَّعَا

عولن/ مفاعيلن/ فعولن /مفاعلن فعول/مفاعيلن/فعول/مفاعلن

ومن ذلك أيضاً قول عبد الرحمن بن زيد العذري[4] [من الطويل][5]:

باسْتِ امْرِئٍ واسْتِ الَّتِي زَحَرَتْ بِه يُؤَمِّلُ عَقْلاً مِنْ أخٍ أنا ثائِره

عولن/ مفاعيلن/فعول/مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وقد أرجع الدكتور عبد البديع عراق كثرة الخرم في مطالع حماسيات أبي تمام إلى أنه "كان يحذف الواو أو الفاء العاطفتين من أول بيت في هذه الحماسيات، ولعله قصد إلى محاولة قطع صلة ما يختاره من أبيات عن بقية أبيات القصيدة أو المقطوعة التي اختارها منها وذلك ربما ليكون ما يختار قائماً بذاته، على حين لم يفعل ذلك غيره إلا فيما ندر"[6]، وإذا كان هذا التعليل يمكن أن يصدق على الحماسيات التي جاءت مطالعها منتزعة من أبيات سابقة لها، فإنه قطعاً لا يصدق على تلك الحماسيات التي جاء زحاف الخرم في مطالعها، وهذه المطالع لم

---

(١) مرعش: من ثغور أرمينية وهي مدينة بين الشام وبلاد الروم. ينظر: معجم البلدان،٥ / ١٠٧. أرنت: أي صوتت وولولت وضجت؛ إشفاقاً علينا لكثرتهم وقلتنا. ينظر: لسان العرب، مادة (رنن). وينظر: شرح الحماسة، المرزوقي، ١٦٣/١.

(٢) هو الكميت بن معروف بن الكميت بن ثعلبة، جعله ابن سلام في الطبقة العاشرة من الشعراء الجاهليين، وقال عنه في معرض مقارنته بالكمت الأسديين إنه أشعرهم قريحة. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص١٠٣.

(٣) الحماسية رقم (٣٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥١/١.

(٤) هو عبد الرحمن بن زيد العذري، من بني رقاش من عذرة، وهو ابن عم الشاعر هدبة بن الخشرم. كتاب الحماسة للبحتري، ٤٩/١.

(٥) الحماسية رقم (٣٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٠/١.

(٦) دواوين الحماسة، ص٤٢٧.

تنتزع من أبيات سابقة لها، فهي مفتتح ما قاله الشاعر، كما هو الحال في حماسية مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكنِدي التي سبق ذكرها، فضلاً عن أنها قد وردت بهذه الصورة نفسها عند غير أبي تمام ممن رواها[١]، وفي هذا دلالة على أنها قد تكون من صنيع الشاعر نفسه، فالشعراء "كانوا يأتون بالخرم كثيراً ...وأنكره الخليل لقلته فلم يجزه، وأجازه الناس"[٢].

ب ـ إيقاع القافية:

استأثرت القافية في كتب العروضيين بتعاريف كثيرة، إلا أن التعريف الذي استقر عليه معظم الدارسين هو تعريف الخليل بن أحمد الذي ينص على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[٣]، وبذلك فإنها آخر مقطعين طويلين وما يمكن أن يكون بينهما من مقاطع تتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، وبعيداً عن التعريفات المتعددة للقافية فإنها بسهولة تكرار للأصوات الأخيرة في البيت الشعري، وهذه الأصوات تطرق الآذان"في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[٤] وهي تمثل ـ بتعبير جان كوهن ـ تماثلاً صوتياً خارجياً في مقابل السجع والتجنيس اللذين يمثلان تماثلاً صوتياً داخلياً[٥].

وتحظى القافية كأحد عناصر بناء النص الشعري بمكانة متميزة، فهي شريكة الوزن في منح النص هويته الشعرية، فالنص"لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٦]، وإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده "فالقوافي حوافر الشعر ...عليها جريانه واطراده، وهي

(١) ينظر: اللآلي في شرح أمالي القالي، عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري، تحقيق : عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م، ٤٥٧/١.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٤٠/١.

(٣) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص١٤٩.

(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٤٦.

(٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٧٤.

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ١٥١.

مواقفه، فإن صحت، استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته"[١]، ولأنها آخر ما يقرع سمع المتلقي في البيت فإن العناية في اختيارها وملاءمتها لسائر كلمات البيت قبلها من الأهمية بمكان، ولذلك أكد علماؤنا القدماء على أن تنزل في مكانها المناسب من البيت، وألا تكون قلقة، فتكره على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها[٢]، كما أكدوا على "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج"[٣]، وألا يقع فيها إلا ما يكون له موضع من النفس بحسب الغرض "وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس"[٤].

إن أهمية القافية في الشعر تأتي من أهمية الدور الذي تسهم به في بناء النص الشعري، فوظيفتها لا تقتصر على ما تحققه تماثلاتها الصوتية المتكررة في نهاية الأبيات من جرس موسيقي يدعم إيقاع الوزن، ويبعث في نفس المتلقي إحساساً بالتذوق والمتعة، ولكنها إلى جانب ذلك تحقق في البناء العضوي للقصيدة رابطاً نغمياً بين أبياتها؛ إذ يشد التماثل الصوتي في نهاية الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، فضلاً عن أنها تسعى إلى تحقيق وظيفة مزدوجة على المستويين التركيبي والإيقاعي؛ لأن "الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي وإيقاع القصيدة الصوتي"[٥].

وبعد، فستقف الدراسة على طرائق استعمال القافية في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري ، مقيدة ومطلقة، وتكشف عن مدى إسهام القوافي في خلق إيقاع الشعر.

---

(١) منهاج البلغاء، ص٢٧١.

(٢) ينظر : البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت،١٩٦٨م، ٩٦/١.

(٣) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨، ص٥١.

(٤) منهاج البلغاء، ص٢٨٥.

(٥) اللغة وبناء الشعر، د.محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢١٩.

أولاً. أنواع القوافي المستعملة بالاعتماد على التقييد والإطلاق، وأنواع مجرى المطلقة:

أ ـ القافية المقيدة:

هي التي ترد ساكنة الروي سواء أكانت مردفة أم خالية من الردف، وفيها يتحرر الشاعر من حركات الإعراب التي يلزمها في الروي المطلق، وهذا النوع من القافية ضئيل جداً في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام والبحتري على السواء قياساً بالقافية المطلقة، فكل اختيارات أبي تمام في باب الحماسة قد جاءت مطلقة القوافي ما عدا اثنتي عشرة حماسية جاءت القافية فيها مقيدة، وهي الحماسيات التي تقول مطالعها:

وَلَقَدْ أَجْمَعُ رِجْلَيَّ بِها ... حَذَرَ الْمَوْتِ وَإِنِّي لَفَرُورْ [١]

ألا أَبْلِغَا خُلَّتِي رَاشِدَاً ... وصِنْوِي قَدِيْمَاً إِذَا مَا اتَّصَلْ[٢]

أَرَادَتْ عِرَاراً بِالْهَوَانِ وَمَنْ يُرِدْ ...عِرَاراً لَعَمْرِي بِالْهَوَانِ فَقَدْ ظَلَمْ[٣]

أَنَا أَبُو بَرْزَةَ إِذْ جَدَّ الْوَهَلْ[٤]

باتوا نِيَامَاً وابنُ هِنْدٍ لم يَنَمْ[٥]

يُذَبِّبُ وَرْدٌ على إِثْرِهِ... وأَمْكَنَهُ وَقْعُ مِرْدَى خَشِبْ[٦]

وخَيْلٍ تلافيْتُ رَيْعَانَهَا...بِعِجْلِزَةٍ جَمَزَى المِدَّخَرْ[٧]

رَدَدْتُ لِضَبَّةَ أَمْوَاهَها ... وكادَتْ بلادُهُمُ تُسْتَلَبْ[٨]

---

(١) الحماسية رقم (٣٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٨١.

(٢) الحماسية رقم (٦٧)، المصدر نفسه، ١/٢٥١.

(٣) الحماسية رقم (٨٤)، المصدر نفسه، ١/٢٠٣.

(٤) الحماسية رقم (٨٨)، المصدر نفسه، ١/٢٨٩.

(٥) الحماسية رقم (١١٩) ، المصدر نفسه، ١/٣٥٤.

(٦) الحماسية رقم (١٤٤) ، المصدر نفسه،١/٤١٨.

(٧) الحماسية رقم (١٧٩) ، المصدر نفسه، ٢/٥٥٣.

(٨) الحماسية رقم (١٨٧)، المصدر نفسه، ٢/٥٧٧.

قدصبَّحَتْ مَعْنٌ بجَمْعٍ ذِي لجَب [1]

قَدْ عَلِمَ الْمُسْتأخِرونَ فِي الوَهَلْ[2]

شُدِّي عَلَيَّ الْعَصْبَ أُمَّ كَهْمَسْ[3]

فِدَىً لِفَوَارِسِيَ الْمُعْلَمِيْـ ـن تَحْتَ العَجَاجَةِ خالي وَعَمْ [4]

كما يظهر التأمل في اختيارات أشعار باب الحماسة في مجموع البحتري أنها قد جاءت مطلقة الروي ما عدا ثماني حماسيات، وهي التي تقول مطالعها:

دَاجِ العَدُوَّ تَنَظُّراً ... بِهِم غَداً فِعْلَ المواربْ[5]

آلَيْتُ لا أُعْطِيْكَ قَسْراً ظُلامَةً .... ولا طائِعاً ما قَدَّمَتْ رِجْلَها قَدَمْ[6]

قَدْ عَلِمَتْ قَبْلَةُ أنِّي لا أفِرْ[7]

قَدْ عَلِمَ المسْتأْخِرُونَ فِي الوَهَلْ[8]

مِنْ أيِّ يَوْمَيَّ مِنَ الموتِ أفِرْ[9]

وَلَقَدْ أجْمَعُ رِجْلَيَّ بِها ... حَذَرَ الْمَوْتِ وَإنِّي لَفَرُورْ [10]

لَمَّا دَعانِي دَعْوَةً عَمِّي زُفَرْ[11]

---

(١) الحماسية رقم (٢٠٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦١٣/٢.

(٢) الحماسية رقم (٢٢٧)، المصدر نفسه،٦٧٩/٢.

(٣) الحماسية رقم (٢٣٠)، المصدر نفسه ، ٦٨٣/٢.

(٤) الحماسية رقم (٢٦٠)، المصدر نفسه ، ٧٧٣/٢.

(٥) الحماسية رقم (٤٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٧/١

(٦) الحماسية رقم (١١٠)، المصدر نفسه، ٨٩/١.

(٧) الحماسية رقم (١٦١) ، المصدر نفسه، ١١٦/١.

(٨) الحماسية رقم (١٦٢) ، المصدر نفسه، ١١٦/١.

(٩) الحماسية رقم (١٦٥) ، المصدر نفسه ، ١١٨/١.

(١٠) الحماسية رقم (١٩١) ، المصدر نفسه، ١٣١/١

(١١) الحماسية رقم (٢١٦) ، المصدر نفسه، ١٤٤/١.

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ بِالـــ ـــعَلْيَاءِ دُونَ مَدَى الْمَناصِبْ[1]

وبالنظر إلى عدد الحماسيات السابقة تلاحظ الدراسة أن نسبة القافية المقيدة في مختارات الشاعرين الحماسية ضئيلة جداً، إذ تبلغ في باب الحماسة عند أبي تمام (٤,٦٠%) كما أن نسبتها في باب الحماسة عند البحتري بلغت (٣,٦١%) وهي بذلك أقل من نسبتها في باب الحماسة عند أبي تمام، وهذه النسبة لا تكاد تذكر قياساً بالقافية المطلقة في مختارات الشاعرين، غير أن هذه النسبة القليلة للقافية المقيدة ليست غريبة عما هو سائد في الشعر العربي القديم، فهذا النوع من القافية "قليل الشيوع في الشعر العربي، ولا يكاد يجاوز (١٠%)"[2] فقد جاءت نسبته في الأغاني (٤,٥%) وفي ديوان البحتري (٣%) وفي ديوان أبي تمام (٢%)[3]، وقد أرجع د.تمام حسان ضآلة نسبة القافية المقيدة (الساكنة الروي) في الشعر العربي بالنسبة إلى القافية المطلقة (ذات الروي المتحرك) إلى سببين هما "الأول: أن الشعر موسيقى والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون...(إلا تعمداً)... باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعري، والثاني: أن الطابع الإنشادي للشعر العربي يجعل الشاعر يترنم بالشعر، فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية"[4] وهذا الإشباع يتيح له إمكانات التغني والترجيع.

وللقافية المقيدة في الشعر العربي صور ثلاث، فقد يسبق رويها الساكن بحركة قصيرة وهي التي أطلق عليها العروضيون القافية المقيدة المجردة، وقد يسبق رويها الساكن بحرف مد فتسمى القافية المقيدة المردفة، وقد يسبق رويها الساكن بحرف صامت متحرك يسمى (الدخيل) قبله ألف تسمى ألف التأسيس، وهي القافية المقيدة المؤسسة، فكيف جاءت القافية المقيدة في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام والبحتري ؟

---

(١) الحماسية رقم (٢٣٠) ، كتاب الحماسة للبحتري ، ١/١٥٥.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٠.

(٣) ينظر: الشعرية العربية، ص ٢١٢.

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها، د.تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٧١.

إن التأمل في الشعر الحماسي في مجموعي أبي تمام والبحتري يشير إلى أن معظم الحماسيات المقيدة قد سبق رويها الساكن بحركة قصيرة، وبذلك جاءت على أبسط مظاهر موسيقى القافية ، وهي القافية المجردة، وبهذا فإنها تتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى أن القافية المقيدة في شعرنا العربي يغلب فيها "أن يُسبَقَ رويها بحركة قصيرة، ويقل أن تسبق بحرف مد"[(١)]، وهذه النتيجة تتباين مع ما ذهب إليه الدكتور عبدالله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها في قوله: "إن استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جداً نحو (غادر) و(ناصح) و(عليم) و(مغربان) ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مد غير كثير"[(٢)]، ولعل من المفيد الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر الحماسي قد حرص على إبراز قافيته المقيدة من خلال اتخاذ رويها من الأصوات التي تمتاز بقوة الإسماع بفعل ما تمدها به طبيعتها المجهورة من قوة إسماع كالميم واللام والراء، فقد حظيت هذه الحروف بنصيب موفور في روي الحماسيات المقيدة. ومن أمثلتها في الشعر الحماسي قول عمرو بن شأس [من الطويل][(٣)]:

أَرَادَتْ عِرَاراً بِالْهَوَانِ وَمَنْ يُرِدْ عِرَاراً لَعَمْرِي بِالْهَوَانِ فَقَدْ ظَلَمْ

فَإِنْ كُنْتِ مِنِّي أَوْ تُرِيدِينَ صُحْبَتِي فَكُونِي لَهُ كَالسَّمْنِ رُبَّتْ لهُ الأَدَم

وإِنْ كنْتِ تَهْوَيْنَ الْفِرَاقَ ظَعِينَتِي فَكُونِي لهُ كالذِّئْبِ ضَاعَتْ لهُ الْغنَمْ

وإِلَّا فَسِيرِي مِثْلَ مَا سَارَ رَاكِبٌ تَجَشَّمَ خِمْساً لَيْسَ فِي سَيْرِهِ أَمَمْ

فإِنَّ عِرَاراً إِنْ يَكُنْ ذَا شَكِيمَةٍ تُلاقينها مِنْهُ فَما أَمْلِكُ الشِّيَمْ

وإِنَّ عِرَاراً إِنْ يَكنْ غَيْرَ وَاضِحٍ فَإِنِّي أُحِبُّ الْجَوْنَ ذَا الْمَنكِبِ الْعَمَمْ

---

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٠.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م،١/٥٣.

(٣) الحماسية رقم (٨٤)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١/٢٨٠.

وبالنظر في قافية هذه الحماسية نلاحظ أنها جاءت منسجمة مع معاني الأبيات وترتبط بها ارتباطاً عضوياً، فهي لم تأت لتؤدي وظيفتها الإيقاعية فحسب، ولكنها تحمل وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية بوصفها عنصراً مكملاً للمعنى، وهي وإن جاءت على أبسط مظاهر موسيقى القافية، فإن الشاعر قد حرص على إبراز إيقاعها، فاتخذ الميم روياً؛ لما يمتاز به من قوة إسماع، وتجنب عيب سناد التوجيه، وهو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد، فالتزم بحركة واحدة ترددت في كل الأبيات، وهو ما أكسب القافية شيئاً من النغم الموسيقي.

أما القافية المتوسطة الكثافة/ المردفة، فيقوم الحذو (حركة ما قبل الردف) بالتعويض عن المجرى (حركة الروي) كما يعوض الردف عن الوصل فلا يبقى الروي وحيداً، وهذا النوع من القافية يندر حضوره في الشعر الحماسي، ومن أمثلته قول عمرو بن معد يكرب[1] [من الرمل][2]:

وَلَقَدْ أَجْمَعُ رِجْلَيَّ بِها حَذَرَ الْمَوْتِ وَإِنِّي لَفَرُورْ

وَلَقَدْ أَعْطِفُهَا كَارِهَةً حِينَ لِلنَّفْسِ مِنَ الْمَوْتِ هَرِيرْ

كُلُّ مَا ذَلِكَ مِنِّي خُلُقٌ وَبِكُلٍّ أَنَا فِي الرَّوْعِ جَدِيرْ

لقد جاءت القافية (لفرور) قوية الإسماع بالقياس إلى الكلمة نفسها لو كانت (لفرْ) إذ تظهر الراء للسمع بضم ما قبلها (الحذو) ثم تزداد ظهوراً بالواو (الردف) التي هي في جوهرها مد للضمة، وقد أشار ابن عبد ربه إلى ذلك بقوله:"اعلم أن القوافي التي يدخلها حروف المد،

(١) هو عمرو بن معديكرب الزبيدي، ويكنى أبا ثور، وهو من الشعراء المخضرمين، وأحد فرسان العرب المعروفين بالبأس والشجاعة، قدم على رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمدينة فأسلم، ثم ارتد بعد وفاته، ثم هاجر إلى العراق، وعاد إلى الإسلام، وشهد القادسية وأبلى فيها بلاء حسناً. معجم شعراء الحماسة، ص٩٠.

(٢) الحماسية رقم (١٩١)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٣١/١. وقد وردت هذه الحماسية في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي مطلقة الروي، وقد علق المحققان (أحمد أمين، وعبد السلام هارون) عليها بقولهما: "هذه المقطوعة رويها في الأصل مقيد بالسكون، وهي في م (نسخة أخرى) مطلقة الروي بالضم، ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٨١/١.

وهي حروف اللين، فهي كل قافية حذف منها حرف ساكن وحركة، فتقوم المدة مقام ما حذف"[1]، والقافية المقيدة حذف منها حرف الوصل المتناهي إلى السكون وحركة المجرى.

ومن الملاحظ أن الردف في قافية الحماسية السابقة قد وقع فيه تناوب بين واو المد (فرور) وياء المد (هرير)، وهي ظاهرة يستقبحها بعض العارفين بالشعر وموسيقاه، فهذا أبو العلاء المعري يقول في مقدمة ديوانه لزوم ما لا يلزم "ولم يفرقوا بين المقيد والمطلق في مجيء الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها....وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده في المقيد أشد، لأن الروي لا يكون بعده ما يعتمد عليه... فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق"[2]، أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرى أن عزاءنا عن هذا الذي استنكره أبو العلاء وعده قبيحاً أن أمثلته في كل الشعر العربي قديمه وحديثه لا تكاد تجاوز نسبة (نصف الواحد) في المئة مقرراً أن تناوب واو المد وياء المد في القافية المقيدة ظاهرة قبيحة من حيث الموسيقى الشعرية ، ولذلك يأباها الشعر الإنجليزي كل الإباء، وقد خلص إبراهيم أنيس إلى الشك في صحة تلك الأمثلة التي ورد فيها تناوب واو المد مع ياء المد في القافية المقيدة في الشعر الجاهلي[3]، وآثر أن يعدها مما انتحل في العصور الإسلامية، ونسب للجاهليين في قوله:"وما أظننا الآن نتردد في قبول تلك القضية التي نادى بها بعض الدارسين قديماً وحديثاً من أن بعض ما روي من الشعر الجاهلي منتحل، وبهذا ننزه شعر القدماء الذي نظم بالسليقة ومع الرعاية التامة لحسن الموسيقى عن أن يكون أدنى مرتبة من الشعر الإنجليزي في العناية بموسيقى القافية"[4]، والحقيقة أن إنكار هذه الظاهرة في قافية الشعر العربي ومحاولة إبطالها لأننا لا نرتضيها في موسيقى شعرنا العربي، واستدعاء ظاهرة الانتحال كدليل على إبطالها أمر لا يرقى إلى مستوى الدليل العلمي القادر على إنكار هذه الظاهرة التي تواتر حضورها في دواوين الشعر العربي القديم كالمفضليات

---

(١) العقد الفريد، ٤٨٣/٥.

(٢) شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، تأليف د.طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت، ٢٨/١، ٢٩.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ٢٩٥، ٢٩٦.

(٤) المرجع نفسه ، ٢٩٨.

والأصمعيات ودواوين الحماسة لشعراء جاهليين، فالتناوب بين الياء والواو في قافية الشعر العربي ليس عيباً؛ فهما من فصيلة صوتية واحدة وقد أدرك ابن جني العلاقة بين ياء المد وواوه في قوله" أن بين الياء وبين الواو قربا ونسبا ليس بينهما وبين الألف ألا تراها تثبت في الوقف في المكان الذي تحذفان فيه، وذلك قوله هذا زيدٌ ومررت بزيدٍ ثم تقول ضربت زيداً، وتراهما تجتمعان في القصيدة الواحدة ردفين.... ولا يجوز معهما ألف في مكانهما"[(١)].

ويتضح من الكلام السابق أن الألف من فصيلة تختلف عن الواو والياء ، وأن اجتماع الواو والياء في ردف القافية المقيدة ليس عيباً يدعونا إلى إنكار الأمثلة التي وردت فيها ظاهرة التناوب بين الواو والياء في ردف القافية المقيدة. وإذا كانت أشعار باب الحماسة عند أبي تمام قد خلت من القافية الثرية المكثفة(ت دس)[(٢)] فإن حماسة البحتري قد اشتملت على حماسيتين منها، وهما قول عمرو بن عبد القد الأسدي[(٣)] [من مجزوء الكامل][(٤)]:

داج العدُوَّ تَنَظُّراً بِهِمِ غداً فِعْلَ الْمُوارِبْ

وقول الأعلم بن عبدالله الهذلي[(٥)][من مجزوء الكامل] [(٦)]:

لما رأيْتُ القَوْمَ بِالـــ ـــعلياءِ دون مدى المناصِبْ

إن الموسيقى في هاتين الحماسيتين تبدو ظاهرة الثراء الإيقاعي، فموسيقى القافية فيهما أقرب إلى موسيقى القافية المطلقة، بفعل ألف التأسيس وحرف الدخيل وحركته المكسورة التي سبقت حرف الروي المقيد، والتي أدت إلى تعويض القافية المقيدة في الحماسيتين السابقتين عن المجرى (حركة الروي) .

---

(١) سر صناعة الإعراب ، ابن جني، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق، ١٩٨٥م، ١/٢٠.

(٢) القافية الثرية المكثفة (ت د س): هي القافية التي سُبِق فيها حرف الروي المقيد بألف التأسيس وحرف الدخيل، فالتاء رمز للتأسيس، والدال رمز للدخيل، والسين حرف الروي. .

(٣) لم نجد له خبرا فيما عدنا إليه من المصادر القديمة.

(٤) الحماسية رقم (٤٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/٥٧.

(٥) هو الأعلم الهذلي، حبيب بن عبدالله، أحد بني عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، شاعر محسن.ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٥٥.

(٦) الحماسية رقم (٢٣٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٥٥.

ومما سبق يمكن القول ـ باطمئنان ـ إن الشاعر الحماسي لم يكن ميالاً إلى القافية المقيدة لأنها لا تنسجم مع رغبته في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح السمعي وهو ما يتطلب تحريك القافية وإطلاقها، كما أنها لا تتساوق مع طبيعة الشعر الحماسي الذي يتطلب إيقاعاً هادراً قوياً يحاكي شدة المعارك وقعقعة السيوف وحركة المتقاتلين.

ب ـ القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، وقد بلغت نسبة قوافي الشعر الحماسي المطلقة في حماسة أبي تمام (٩٥,٤٠%)، كما بلغت نسبتها في حماسة البحتري (٩٦,٧٨%) وهذه النسبة الكبيرة للقافية المطلقة في الشعر الحماسي تشايع السائد في الشعر العربي، وهي تزيد على النسبة التي حددها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله:" إن ما يقارب من (٩٠%) من الشعر العربي محرك الروي"(١).

إن هذا الحضور المكثف للروي المتحرك يتناغم مع طبيعة الشعر الحماسي الذي يحتفي بالإيقاع المتصاعد والموسيقى الصاخبة التي تحاكي وهج المعارك وأجواء الفعل الحربي من حصار وطراد ومواجهة تتطلب الحركة الدائمة والصراع المتواصل، كما نلمس في هذا الحضور المكثف للروي المطلق اتساقاً مع الطبيعة الإنشادية للشعر وتجاوباً مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح؛ فالروي المطلق "أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن؛ لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى"(٢).

والقافية المطلقة ينتظمها ثلاثة أصوات هي الكسرة والضمة والفتحة، ويمكن بيان ذلك على النحو الآتي:

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٨١.

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٨١.

١. مجرى الكسرة:

تبلغ جملة الحماسيات ذات المجرى المكسور في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٩٨) حماسية، أي بنسبة (٣٧,٥٤%) من مجموع أشعار باب الحماسة، وتبلغ جملة الحماسيات ذات المجرى المكسور في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (١٠٢) حماسية، أي بنسبة (٤٠,٩٦%)، وعليه يبدو جلياً أن أكثر من ثلث مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري قد نظم على الروي المكسور، وينضوي تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول: وهو يتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سِ)[١]، ومنه قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل] [٢]:

فإِنْ أَنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا وَاتَّدَيْتُمُ فَمُشُّوا بِأَذَانِ النِّعَامِ الْمُصَلَّمِ

ولا تَرِدُوا إِلَّا فُضُولَ نِسَائِكُمْ إِذَا ارْتَمَلَتْ أَعْقَابُهُنَّ مِنَ الدَّمِ

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك يتبعه هاء الوصل الساكنة، ويرمز له بالرمز(سِ هْ)[٣]، ومنه قول بعض شعراء حمير [من الخفيف][٤]:

مَنْ رَأَى يَوْمَنَا ويَوْمَ بنِي التَّيْـ ـــمِ إذا التَفَّ صِيقُه بِدَمِهْ

لما رَأَوْا أنَّ يَوْمهُمْ أشِبٌ شَدُّوا حَيَازِيمَهُمْ على أَلَمِهْ [٥]

وقد يتبعه هاء الوصل وياء الخروج ويرمز له بالرمز(سِ هِ)، كقول صالح بن عبد القدوس [من السريع][٦]:

---

(١) سِ: يرمز إلى حرف الروي، والكسرة علامة الإطلاق.

(٢) الحماسية رقم (٥٢)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢١٧/١.

(٣) سِ هْ: السين يرمز للروي والكسرة علامة الإطلاق، والهاء علامة الصلة.

(٤) الحماسية رقم (١١١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٣٠/١.

(٥) الصيق: الغبار الجائل في الجو. أشب: أي كثير الجلبة ضيق الاختلاط. الحيزوم: الصدر. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٣٠/١.

(٦) الحماسية رقم (٥٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٦٣/١.

والْقَ أخا الضِّغْنِ بِإِيناسِهِ لِتُدْرِكَ الفُرْصَةَ في أُنْسِهِ

كاللَّيْثِ لا يَعْدُو على قِرْنِهِ إلا على الإمْكانِ مِنْ فَرْسِهِ

الشكل الثالث: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسِ)[1]، ومنه قول حسان بن ثابت الأنصاري[من الخفيف][2]:

كَرِهُوا الْمَوتَ فَاسْتُبِيْحَ حِمَاهُمْ وَأَقامُوا فِعْلَ اللَّئِيْمِ الذَّلِيْلِ

أَمِنَ الْمَوْتِ تَهْرُبُونَ فإنَّ الْـ مَوْتَ مَوْتُ الهُزَالِ غَيْرُ جَمِيْلِ

ومن الإرداف بالألف قول الْحَرِيش بن هلال القريعي، وتروى للعباس بن مرداس السلمي، [من الوافر] [3]:

شَهِدْنَ مَعَ النَّبِيِّ مُسَوَّمَاتٍ حُنَيْناً وَهْيَ دَامِيَةُ الْحَوَامِي

وَوَقْعَةَ خَالِدٍ شَهِدَتْ وَحَكَّت سَنَابِكَهَا عَلَى الْبَلَدِ الْحَرامِ

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سِ هَا)، ومنه قول إياس بن قبيصة الطائي[4] [من الطويل][5]:

ما وَلَدتني حاصِنٌ رَبَعِيَّةٌ لَئِنْ أَنا مَالَأْتُ الهوى لاتِّبَاعِهَا

ألم تَرَ أَنَّ الأرضَ رَحْبٌ فسيحةٌ فَهَلْ تُعْجِزَنِّي بُقْعَةٌ من بِقَاعِهَا

(١) رسِ: الراء يرمز للإرداف، والسين رمز الروي، والكسرة علامة الإطلاق.

(٢) الحماسية رقم (١٠٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٥/١.

(٣) الحماسية رقم (٢١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٩/١.

(٤) هو إياس بن قبيصة الطائي، من أشراف طيئ وفصحائها وشجعانها في الجاهلية. الأعلام للزركلي،٣٣/٢.

(٥) الحماسية رقم (٤٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٠٨/١.

الشكل الخامس: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سِ)[1]، ومنه قول تأبَّطَ شَرًّا [من الطويل] [2]:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسالِكِ

يَظَلُّ بِمَوْماةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِها جَحِيشاً وَيَعْرورِي ظُهورَ المهالِكِ

٢- مجرى الضمة:

ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المضموم في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٩٠) حماسية، ونسبتها (٣٤,٥٤%)، ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المضموم في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٩١) حماسية، ونسبتها (٣٦,٥٥%)، ويبدو جلياً أن نسبة الحماسيات ذات المجرى المضموم تقترب من نسبة الحماسيات ذات المجرى المكسور، ويندرج تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول: ويتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سُ)، كقول كعب بن مالك الأنصاري [من الطويل][3]:

وَنْحُن أُناسٌ لا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً على أحدٍ يَحْمِي الذِّمارَ وَيَمْنَعُ

وَلَكِنَّنا نَقْلِي الفِرارَ ولا نَرَى الـــــ ـــفِرارَ لمَنْ يَرْجُو العَواقِبَ يَنْفَعُ

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسُ)، يقول السموأل بن عاديا [من الطويل][4]:

وَإنَّا لَقَوْمٌ ما نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً إذَا ما رَأَتْهُ عامِرٌ وَسَلُولُ

---

(١) ت د س: التاء رمز للتأسيس، والدال رمز للدخيل، والسين حرف الروي.

(٢) الحماسية رقم (١٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٩٤/١.

(٣) الحماسية رقم (١٦٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ١١٦/١.

(٤) الحماسية رقم (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١٠/١.

يُقَرِّبُ حُبُّ الْمَوْتِ آجالَنا لنَا وَتَكْرَهُهُ آجالُهُم فَتَطُولُ

ومن أمثلة الإرداف بالألف قول سعد بن مالك البكري[1] من [مجزوء الكامل المرفل] [2]:

والكَرُّ بَعْدَ الفَرِّ إِذْ كُرِهَ التَّقَدُّمُ والنِّطَاحُ

مَنْ فَرَّ مِنْ نِيْرَانِها فأنا ابنُ قَيْسٍ لا بَرَاحُ

الشكل الثالث: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز(رسُ هَا)، ومنه قول الأعشى[3] [من الطويل][4]:

فإنِّي وَرَبِّ السَّاجِدِيْنَ عَشِيَّةً وَمَا صَكَّ ناقُوسَ الصَّلاةِ أَبِيْلُهَا[5]

أُصَالِحُكُمْ حَتَّى تَبُوْءُوا بِمِثْلِها كَصَرْخَةِ حُبْلَى بَشَّرَتْهَا قَبولُها[6]

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سُ)، ومنه قول الشاعر مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكِنِدي[من الطويل][7]:

إِنْ كَانَ مَا بُلِّغْتِ عَنِّي فَلَامَنِي صَدِيقِي وشلَّتْ مِنْ يَدَيَّ الأَنامِلُ

وكَفَّنْتُ وَحْدِي مُنْذِراً بِرِدائِهِ وصَادَفَ حَوْطاً مِنْ أعَادِيَّ قَاتِلُ

---

(١) سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، شاعر جاهلي، وأحد سادات بكر بن وائل وفرسانها، وهو جد الشاعر المشهور طرفة بن العبد، وابنه المرقش الأكبر. معجم شعراء الحماسة ، ص٥١.

(٢) الحماسية رقم (١٦٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٥٠٣/٢. الحماسية (١٦٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١١٧/١.

(٣) هو ميمون بن قيس بن جندل، ، أبو بصير، المعروف بأعشى قيس، ويقال له :الأعشى الكبير، من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأحد أصحاب المعلقات، توفي سنة ٧هـ. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص٦٣.

(٤) الحماسية رقم (١٣٢)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٠/١.

(٥) أبيلها: الأبيل هو الراهب سمي به لتأَبله عن النساء وترك غشْيانهن والفعل منه أَبَلَ يأْبُلُ أَبَالة إذا تَنَسَّك وتَرَهَّب. لسان العرب، مادة (أبل).

(٦) أصالحكم: أي لن أصالحكم. القبول: القابلة وهي المرأة التي تستقبل الولد عند ولادته. لسان العرب، مادة (قبل).

(٧) الحماسية رقم (٢٦) ،شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١٥٢/١.

الشكل الخامس: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، يتبعه هاء الوصل الساكنة، ويرمز له بالرمز (ت د سُ هْ) ومن ذلك قول عبد الرحمن بن زيد العذري[من الطويل][(١)]:

باسْتِ امْرِئٍ واسْتِ الَّتِي زَحَرَتْ بِه يُؤَمّلُ عَقْلاً مِنْ أخٍ أنا ثائِرُهْ

وَمَنْ يُعْطَ عَقْلاً مِنْ أَخِيْهِ يَسُوقُهُ يُزَعْزَعْ وَتَغْبُرْ بَعْدَ ذاكَ مَعايِرُهْ

٣- مجرى الفتحة:

وتبلغ الحماسيات التي اختارها أبو تمام في باب الحماسة على مجرى الفتحة (٦١) حماسية ونسبتها (٢٣,٣٧%) ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المفتوح في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٤٨) حماسية، ونسبتها (١٩,٢٧%)، أي إن نسبة المجرى المفتوح في الشعر الحماسي أقل من نسبة المجرى المكسور والمجرى المضموم. ويندرج تحت هذا المجرى في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري الأشكال الآتية:

الشكل الأول: ويتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سَ)، ومنه قول عَامِر بن الطُّفَيْل[من الكامل][(٢)]:

قالتْ سَلامَةُ لم تَكُنْ لَكَ عَادَةٌ أَنْ تَتْرُكَ الأصْحَابَ حَتَّى تُعْذَرَا

لَوْ كانَ قَتْلٌ يا سَلامَ فَرَاحَةٌ لَكِنْ فَرَرْتُ مخافةً أَنْ أوْسَرَا

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسَ)، يقول قريط بن أنيف[(٣)] [من البسيط] [(٤)]:

---

(١) الحماسية رقم (٣٤)،كتاب الحماسة للبحتري، ١/٥٠.

(٢) الحماسية رقم (١٩٠)، المصدر نفسه، ١/١٣٠.

(٣) قريط بن أنيف من بلعنبر، شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص١٠٠.

(٤) الحماسية رقم (١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٢٠.

لوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لم تَسْتَبِحْ إِبِلي بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانا

إذاً لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُنٌ عند الحفيظةِ إنْ ذُو لَوثةٍ لانا

الشكل الثالث: وهو يتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل الساكنة ويرمز له بالرمز (رسَ هْ)، ومنه قول أبي البختري القرشي[1] [من الرجز][2]:

لا يُسْلِمُ ابنُ حُرّةٍ أَكِيْلَهْ

حَتَّى يموتَ أوْ يَرَى سَبِيْلَهْ

وقد يتبع الروي المتحرك المسبوق بالردف هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سَ ها)، ومنه قول عبيد بن ماوية[3] [من المتقارب][4]:

ألا حيِّ لَيْلَى وَأَطْلَالَهَا وَرَمْلَةَ رَيَّا وأَجْبَالَهَا

وأَنْعِمْ بما أرْسَلَتْ بَالَهَا ونَالَ التَّحِيَّةَ مَنْ نَالَهَا

وقد يتبعه هاء الوصل وواو الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سَ هُ)، ومنه قول ابن زيابة التيمي[5] [من السريع][6]:

نُبِّيتُ عَمْراً غارزاً رَأْسَهُ في سِنَةٍ يُوعِدُ أخْوَالَهُ

وَتِلْكَ مِنْهُ غَيْرُ مَأْمُونَةٍ أن يَفْعَلَ الشيءَ إذا قَالَهُ

---

(١) هو أبو البختري ، العاص بن هشام بن الحارث بن أسد بن عبد العزى، من زعماء قريش في الجاهلية، كان ممن نقض الصحيفة التي تعاقد فيها مشركو قريش على مقاطعة بني هاشم وبني المطلب حتى يسلموا إليهم محمدا صلى الله عليه وسلم واتفق مع آخرين على تمزيقها، فشقوها، ولم يعرف عنه إيذاء للنبي صلى الله عليه وسلم بل كان في بدء الدعوة يكف الناس عنه، وقتل يوم بدر كافراً. الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م، ٢٤٧/٣.

(٢) الحماسية رقم (٢١١)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٤١/١.

(٣) عبيد بن ماوية الطائي، يظهر أنه شاعر إسلامي أموي إذ الأبيات قيلت في عبد الملك بن مروان. معجم شعراء الحماسة، ص٧٨.

(٤) الحماسية رقم (١٩٧)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٦٠٤/٢.

(٥) هو عمرو بن الحارث بن همام، من بني تيم اللات بن ثعلبة، شاعر جاهلي. شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١٤٢/١.

(٦) الحماسية رقم (٢٢)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١٤٢/١.

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سَ)، ومنه قول العباس بن مرداس السلمي [من الطويل][1]:

فلمْ أرَ مِثْلَ الحَيِّ حَيَّاً مُصَبَّحاً ولا مِثْلَنَا يَوْمَ التَقَيْنَا فَوَارِسَا

أكرَّ وَأَحْمَى لِلْحَقِيْقَةِ مِنْهُمُ وأضْرَبَ مِنَّا بِالسِّيوفِ القَلانِسَا

وإذا صُنِّفَتْ قوافي الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري حسب تواترها كانت كالآتي:

القافية	عددها في حماسة أبي تمام	النسبة	عددها في حماسة البحتري	النسبة
ذات المجرى المكسور	٩٨	٣٧,٥٤	١٠٢	٤٠,٩٦
ذات المجرى المضموم	٩٠	٣٤,٤٩	٩١	٣٦,٥٥
ذات المجرى المفتوح	٦١	٢٣,٣٧	٤٨	١٩,٢٧
القافية المقيدة	١٢	٤,٦٠	٨	٣,٢٢
الإجمالي	٢٦١	%١٠٠	٢٤٩	%١٠٠

ويمكن للدراسة أن ترجع هذا التواتر في حركات الروي بدءاً بالكسرة وانتهاءً بالفتحة إلى طبيعة معاني الشعر الحماسي التي تتناسب مع الكسرة والضمة أكثر من الفتحة، فالكسرة حركة تشعر بالقوة والحسم والشدة والتهديد والوعيد، والضمة حركة تشعر بالفخر والسمو والرفعة، "أما الفتحة فإنها تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنه ألف ممدودة طويلة ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها، الكسرة والضمة، والشعراء لا يكثرون منها"[2]، فضلاً عن أن الكسرة والضمة، يتميزان بالوضوح السمعي الزائد عن حركة الفتحة، وهو الأمر الذي ينسجم مع رغبة الشاعر الحماسي في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من نقاء

(١) الحماسية رقم (٢٢٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٥٠.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص٦٨. ٦٩.

الصوت ووضوحه لا سيما في القافية التي تكون آخر ما يقرع سمع المتلقي من البيت، بيد أن هذا التعليل ليس قانوناً صارماً، فقد تتناغم حركة الفتحة مع صوت الروي وسائر الأصوات في أبيات الحماسية فتكون أصلح من الكسرة والضمة في التعبير عن معاني الشعر الحماسي، ففي قول بعض شعراء الحماسة [من البسيط][1]:

وَفَارسٍ في غُمارِ الْمَوْتِ مُنْغَمِسٍ إذَا تَأَلَّى على مَكْرُوهِهِ صَدَقَا

غَشَّيْتُه وهو في جَأوَاءَ بَاسِلةٍ عَضْباً أصَابَ سَوَاءَ الرَّأْسِ فانفَلَقَا

بِضَرْبَةٍ لم تَكُنْ مِنِّي مُخَالَسَةً ولاتَعَجَّلتُها جُبْناً ولافرَقا[2]

نلاحظ أن القافية في هذه الحماسية لم تأت لمجرد أداء وظيفتها الإيقاعية فحسب، ولكنها ترتبط مع سائر الكلمات في الأبيات ارتباطاً عضوياً في تشكيل الدلالة والإفصاح عن المعنى، وقد تناغم مجرى القافية الذي جاء مفتوحاً مجردا إلا من الحركة والوصل مع صوت الروي/القاف في تقوية الإيقاع والتعبير عن معاني الشدة والقوة والفخر والشجاعة التي يصف بها الشاعر نفسه في هذه الأبيات.

وبذلك تخلص الدراسة إلى أن الوصول إلى تعليل صارم في مسألة استعمال الشعراء للقوافي، من حيث تفضيلهم قافية على أخرى من الصعوبة بمكان، فالشعر كما سبق القول:"فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته"[3].

(١) الحماسية رقم (٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٩/١.

(٢) الغمار: من قولهم دخل في غمار الناس أي معظمهم وما يغمره منهم. تألى: أي حلف. المكروه: الشديد. غشيته: أي ألبسته الضربة وعلوته بها. الجأواء: الكتيبة تضرب إلى السواد لصدأ الحديد. الباسلة: الكريهة المنظر. العضب: السيف الماضي. سواء الرأس: وسطه. المخالسة: المسارقة في سرعة. الفَرَق: الفزع. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٤١٧/١.

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص٧٤.

ثانياً ـ حظ الأصوات العربية من الاستعمال روياً:

توزعت الأصوات العربية حروف روي في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري على النحو الآتي:

١ .أصوات الحلق:

جاء منها روياً في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام أربعة أحرف هي "الهمزة، الهاء، العين، الحاء" في (٢٦) حماسية ، بنسبة (٩,٩٧%) والحروف الأربعة نفسها جاءت روياً في الشعر الحماسي في حماسة البحتري في (٢٧) حماسية، بنسبة (١٠,٨٥%) .

٢ .أصوات الحنك:

وقد جاءت الأصوات الحنكية روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ما عدا الشين والجيم، وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على روي الأصوات الحنكية في حماسة أبي تمام (١٠٣) حماسية بنسبة (٣٩,٤٦%) وعددها في حماسة البحتري (١٠٠) حماسية، بنسبة (٤٠,١٦%) أي إن أكثر من ثلث الشعر الحماسي جاء بروي حنكي.

٣. أصوات الأسنان: وقد جاء منها روياً في الشعر الحماسي في الحماستين خمسة حروف هي " النون، التاء، السين، الدال، الصاد" وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على روي الأصوات الأسنانية في باب الحماسة عند أبي تمام (٦٥) حماسية، بنسبة (٢٤,٩٠%) وبلغ عددها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٤٤) حماسية، بنسبة (١٧,٦٧%) أي إن نسبتها في اختيارات أبي تمام تفوق نسبتها في اختيارات البحتري.

٤. أصوات الشفتين:

جاءت الأصوات الشفوية روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ما عدا الواو، وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على أصوات الشفتين في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٦٧)

حماسية، بنسبة (٢٥,٦٧%) وعددها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري بلغ (٧٨) حماسية، بنسبة (٣١,٣٣%) أي إن نسبتها في اختيارات البحتري تفوق نسبتها في اختيارات أبي تمام.

ومما سبق يظهر احتلال مخرج الحنك المرتبة الأولى كروي في نسبة تواتر الأصوات في الشعر الحماسي في الحماستين ثم الشفتين ثم الأسنان وأخيراً الحلق، كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	مخرج الصوت	النسبة في حماسة أبي تمام	النسبة في حماسة البحتري
١	أصوات الحنك	٣٩,٤٦	٤٠,١٦
٢	أصوات الشفتين	٢٥,٦٧	٣١,٣٣
٣	أصوات الأسنان	٢٤,٩٠	١٧,٦٧
٤	أصوات الحلق	٩,٩٧	١٠,٨٥
المجموع	٤	١٠٠ %	١٠٠ %

على أن تواتر أصوات هذه المخارج المستخدمة روياً ونسب شيوعها في الشعر الحماسي في الحماستين يختلف من صوت لآخر، كما يظهر ذلك من النظر في الجدول الآتي :

م	الروي / الصوت	حماسة أبي تمام	النسبة	حماسة البحتري	النسبة
١	اللام	٤٥	١٧,٢٤	٣٦	١٤,٤٦
٢	الراء	٣٦	١٣,٧٩	٤٨	١٩,٢٨
٣	الميم	٣٦	١٣,٧٩	٤١	١٦,٤٧
٤	الباء	٣٠	١١,٤٩	٣٤	١٣,٦٥
٥	النون	٢٥	٩,٥٨	١٤	٥,٦٢
٦	الدال	٢٣	٨,٨٢	١٦	٦,٤٢
٧	العين	١٨	٦,٨٩	١٩	٧,٦٤
٨	الياء	١٠	٣,٨٤	٥	٢,٠٠
٩	التاء	٩	٣,٤٥	٤	١,٦١
١٠	القاف	٨	٣,٠٧	٧	٢,٨١
١١	السين	٧	٢,٦٩	٩	٣,٦١
١٢	الحاء	٤	١,٥٤	٤	١,٦١
١٣	الهمزة	٣	١,١٥	٣	١,٢١
١٤	الكاف	٢	٠,٧٦	٢	٠,٨٠
١٥	الضاد	٢	٠,٧٦	٢	٠,٨٠
١٦	الهاء	١	٠,٣٨	١	٠,٤٠
١٧	الصاد	١	٠,٣٨	١	٠,٤٠
١٨	الفاء	١	٠,٣٨	٣	١,٢١
	الإجمالي	٢٦١	% ١٠٠	٢٤٩	% ١٠٠

وبتأمل هذا الجدول تلاحظ الدراسة الآتي:

١ – بلغت الأصوات المستخدمة روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ثمانية عشر صوتاً هي السالف ذكرها، أما أصوات (الغين، الخاء،الشين، الجيم، الواو، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الطاء) فلم يرد أيٌّ منها روياً في الشعر الحماسي.

والملاحظ أن ابتعاد شعراء الحماسة عن النظم على هذه الحروف يشايع الاستعمال العربي السائد الذي "ابتعد عن استعمال الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً"[١] فقد ذكر المعري في لزومياته أن "المتقدمين قلما ينتظمون بالروي حروف المعجم؛ لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن"[٢]، وقد نصح أبو العلاء في رسالة الغفران الشاعر بالابتعاد عن الحروف النافرة في قافيته كالغين والطاء والظاء، وأرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الموسيقى الصوتية لهذه الحروف، فهو يرى أنها متكلفة تقع على الأذن وقعاً سيئاً، وبالتالي فإن مردودها في النفس لا يكون مستملحاً[٣].

٢- إن السبعة الأصوات الأولى، وهي (الراء، اللام، الدال، الميم، الباء، النون، العين) يمثل مجموع تواترها في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٢١٣) مرة، وبنسبة (٨١,٦٠%) ، ويبلغ مجموع تواترها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٢٠٨) مرة، وبنسبة (٨٣,٥٣%)، أي إن ما يزيد على أربعة أخماس القوافي المستخدمة في الشعر الحماسي في الحماستين قد نظم على هذه الأصوات، ومما يجدر أن ننبه عليه في هذا المقام هو أن هذه

---

(١) الشعرية العربية، ص٢٠٩.

(٢) شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، ٣٩/١.

(٣) ينظر: رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط٦، القاهرة ،١٩٧٧م، ص ٣٧٥ ، ٣٧٦.

الأصوات هي الأكثر استعمالاً عند معظم شعراء العربية ممن درست أشعارهم قديماً مثل ديوان أبي تمام[١] وديوان البحتري، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة[٢] وديوان امرئ القيس[٣] وديوان جميل بثينة[٤]، كما هو شأنها في النتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس في دراسة الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربي[٥]، والنتائج نفسها نجدها عند من درست أشعارهم من الشعراء المحدثين، كما هو الحال في شعر أحمد شوقي[٦] مع اختلاف يسير في نسب شيوعها من شاعر إلى آخر أو في أسبقية صوت على غيره ، ومعظم الباحثين يرجع كثرة شيوع الحروف روياً أو قلتها إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة لا إلى انتماء الصوت إلى مخرج يخالف غيره[٧] ، وهو تعليل صائب، فالراء مثلاً يأتي في أعلى قائمة القوافي المستخدمة في الشعر الحماسي، وهو يشترك في المخرج نفسه مع الشين والجيم اللذين لم ينظم الشاعر الحماسي عليهما بيتاً واحداً، كما يظهر من الجدول السابق.

٣ – شكلت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً في روي الشعر الحماسي، فيما تضاءلت نسبة الأصوات المهموسة، وتعد الأصوات المائعة وهي (اللام، والنون، الميم، الراء) أكثر الأصوات المجهورة استعمالاً، ويمكن تعليل ذلك بأن هذه الأصوات تتميز بأنها "أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات

---

(١) ينظر:بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٨١.

(٢) ينظر: الشعرية العربية، ص٢١٠ ،٢١١.

(٣) ينظر: شعر امرئ القيس، دراسة أسلوبية، د.عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٣م، ص٥٠.

(٤) ينظر: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، فاضل القعود، رسالة ماجستير (مخطوطة) ،قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة صنعاء، ٢٠٠١م، ص٢٢٧.

(٥) ينظر: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص٢٤٨.

(٦) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٦.

(٧) ينظر: المرجع نفسه، ص٤٦.

الأولى أن مجرى النفس فيها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنها أكثر وضوحاً في السمع"[١].

ومما سبق تخلص الدراسة إلى أن الشاعر الحماسي قد تخير روي قافيته من الحروف التي تتصف بالوضوح السمعي، وكأني به يروم من خلال هذه الأصوات أن يضفي على قافيته التي تمثل الخاتمة الصوتية في البيت قدراً من الرنين الإيقاعي الذي يتطلبه مقام الإنشاد أمام الآخرين، والوضوح الصوتي الذي يُمَكِّنُهُ من إيصال صوته إلى نفوس سامعيه في صورة جلية تستطيع اجتذابهم للتفاعل مع ما يطرحه من رؤى وأفكار يسعى إلى ترسيخها في أذهانهم، ونشرها من خلالهم إلى جموع المتلقين .

ثالثاً: مظاهر القافية في الشعر الحماسي من حماستي أبي تمام والبحتري:

ويتجلى أول مظاهر القافية في الشعر الحماسي فيما يسمى بـ(التضمين) وهو"أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها فلا يتم معنى البيت الأول إلا بالذي بعده"[٢] أي إن المعنى لا يتم بتمام الوزن في البيت، بل يظل متعلقا بالبيت أو الأبيات اللاحقة له، وهو بتعبير جان كوهن ليس إلا "حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب"[٣]، وهذا التعارض ناتج عن تمام الوزن ونقص التركيب، إذ أن الوزن يتم في نهاية البيت بينما التركيب لا يتم إلا في البيت أو الأبيات التي تليه.

على أن مما يلفت النظر في هذا الشأن هو أن معظم النقاد والعروضيين العرب القدماء قد عدوا التضمين عيباً من عيوب قافية الشعر كقدامة بن جعفر[٤] وأبي هلال العسكري[٥] وابن

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٤م، ص٢٧.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ١٧١.

(٣) بنية اللغة الشعرية، ص٦٠.

(٤) ينظر: نقد الشعر، ص٢٠٩.

(٥) ينظر: كتاب الصناعتين، ص٤٧.

سنان الخفاجي[١] وحازم القرطاجني [٢]....وغيرهم كثير، وحجتهم في ذلك أن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه"لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"[٣] فهم يرون أن القافية هي محل الوقف والاستراحة في البيت الشعري، فهي خاتمته الصوتية والدلالية، ولما أصبحت في التضمين مفتقرة لما بعدها عدوا التضمين عيباً، بيد أن هذا العيب يخف "كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية"[٤] .

على أننا لا نعدم أن نجد نفراً من النقاد والبلاغيين واللغويين لم يعدّوا التضمين عيباً، بل رآه بعضهم حسناً، فقد ذكر ابن رشيق أن "من الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض"[٥]، ويأتي على رأس هؤلاء الذين يستحسنون الشعر مبنياً بعضه على بعض الإمام عبد القاهر الجرجاني، فهو وإن لم يذكر مصطلح التضمين صراحة، فإنه في سياق حديثه عن (النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع) يقول: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك"[٦] ويكاد يكون ابن الأثير أكثر النقاد وضوحاً وصراحة في قوله عن التضمين:"وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما

---

(١) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة ، مكتبة صبيح، ١٩٦٩م، ص١٧٩.

(٢) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص٢٧٦.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/٢٦١-٢٦٢.

(٤) المصدر نفسه، ١/١٧١.

(٥) المصدر نفسه، ١/١٧١.

(٦) دلائل الإعجاز، ص٧٣ ،٧٤.

بالأخرى .....ولو كان عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل ، ولما ورد في شعر الفحول من الشعراء"[1].

ومهما يكن من أمر، فإن طرافة ظاهرة التضمين في الشعر الحماسي تكمن في تواتر حضورها من جهة وارتباطها بالموقف النفسي والوجداني للشاعر الحماسي من جهة أخرى، ومن خلال استقراء شواهد التضمين في الشعر الحماسي في الحماستين، فإن من هذه الشواهد ما لا يتجاوز البيتين ، كما يتجلى ذلك في قول الأعشى[من الطويل][2]:

فإنِّي وَرَبِّ السَّاجِدِيْنَ عَشِيَّةً وَمَا صَكَّ ناقُوسَ الصَّلاةِ أَبِيْلُهَا

أُصَالِحُكُمْ حَتَّى تَبُوْءُوا بِمِثْلِها كَصَرْخَةِ حُبْلَى بَشَّرَتْهَا قَبولُها

يجسد التعالق الحاصل بين هذين البيتين صورة واضحة للتضمين، ففي البيت الأول منهما تفاوت بين الوزن والمعنى، فالبيت قد تم من حيث الوزن، لكنه ظل من حيث المعنى مفتقراً إلى البيت الثاني حتى تكتمل الفكرة ويتم المعنى، ويبدو أن الموقف النفسي المتوتر الذي يعيشه الشاعر قد تدخل في تشكيل الترابط العضوي بين البيتين، فلم يكتمل المعنى عند حدود الضابط الإيقاعي للبيت الأول، أي القافية، بل تجاوزها إلى البيت الثاني، ويتجلى لنا هذا التوتر المسيطر على حالة الشاعر النفسية على المستوى الصياغي من خلال استهلال البيتين بالقسم المؤكد بعدم جنوحه للمصالحة حتى يأخذ بثأره وينتقم من أعدائه، مشبهاً صراخهم في لحظات انتقامه منهم بصرخة الحبلى التي تعينها القابلة في المخاض، وقد أدى تكرار حرفي الصفير (السين والصاد) إلى جرس موسيقي متوتر يعكس امتداد صراخهم واتساعه، وجاءت القافية المردفة الموصول رويها بالهاء وألف الخروج متناغمة مع حاجة الشاعر إلى الإفضاء بمعاناته والتنفيس عن حالته النفسية المتوترة.

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٢م، ٢٠١/٣.

(٢) الحماسية رقم (١٣٢)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٠/١.

ومن شواهد التضمين في الشعر الحماسي ما يتجاوز البيتين إلى أكثر ، كقول تميم بن أسيد الخزاعي[1] [من الكامل][2] :

لَمَّا رَأَيْتُ بَنِي نُفاثةَ أَقْبَلُـــــوا يَغْشَونَ كُلَّ وَتِيرَةٍ وَحِجَابِ

شَدَّ الذِّئابِ عَلَى الظِّبَاءِ تَوَاتَرَتْ قُلُصُ المآزِرِ ناكبي الأَجْوابِ

ووجدتُ ريحَ الموتِ من تلقائِهِمْ وَخَشِيْتُ وَقْعَ مُهَنَّدٍ قَضَّابِ

أَدْبَرْتُ لا ينجو نَجَايَ وَاحِدٌ عِلْجٌ أَقَبُّ، مُسَيَّرُ الأَقْرابِ[3]

ففي الأبيات السابقة يلاحظ أن الترابط ماثل في قوله (لما رأيت) في البيت الأول وبين (أدبرت في البيت الرابع) فَنَفَسُ الشاعر من حيث المعنى لا يكتمل إلا بقراءة متتابعة للأبيات الأربعة، وتتجلى فاعلية التضمين في تمكين الشاعر من اللجوء إلى التفصيلات، التي يستعرض من خلالها مبررات فراره من مواجهة أعدائه، ويبدو أن سرد مبررات هذا الفرار قد استدعى أن يكون بناء هذه الأبيات أقرب إلى البناء القصصي، وهو ما جعل الشاعر يهدم وحدة البيت ويتجاوز حدود القافية التي تمثل الخاتمة الصوتية والدلالية في البيت حتى يتمكن من إتمام المعنى وإكمال الفكرة، محققاً بذلك نوعاً من التلاحم والترابط في الأبيات السابقة، فلا يمكن أن ينتزع بيت من سياقه؛ لأنه حلقة في النص تربط ما قبله بما بعده، ولذلك فإن موقع التضمين يحسن إذا "كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض"[4] .

---

(١) هو تميم بن أسيد بن عبد العزى الخزاعي، شاعر مخضرم أسلم وصحب النبي عليه الصلاة والسلام قبل فتح مكة. بعثه النبي عام الفتح فجدد أنصاب الحرم. معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني تحقيق : عادل بن يوسف العزازي دار الوطن للنشر، الرياض، ١٩٩٨م، ٤٥٢/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٣٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٥٨/١.

(٣) الوتيرة: وهي من الأَرض الطريقة. تواترت: تتابعت. قلص المآزر: أي أن مآزرها قد قصرت ونقصت، أي شمرت. ناكبي الأجواب:يقطعون سيرهم متنكبين، والأنكب الذي يمشي متنكباً، كأنما يمشي في شق. العلج: حمار الوحش. الأقب: الظامر البطن الدقيق الخصر. المسير: المخطط شبهت خطوطه بالسيور. الأقراب: جمع قرب، وهو الخاصرة. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٥٨/١.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص٥١.

بيد أن قيمة التضمين تبدو أكثر فاعلية عندما تتوالى أكثر من مرة في الحماسية نفسها، كما في قول الشاعر المنخل اليشكري [من مرفل الكامل] [1]:

إنْ كُنْتِ عاذِلَتي فَسيِري نَحْوَ الْعِـرَاقِ ولا تَحُـورِي
لاَ تَسْأَلِي عَنْ جُلِّ مَا لِي وَانْظُرِي كَرَمي وَخِيرِي[2]
وفَوَارِسٍ كأُوَارِ حَـــــرِّ النَّـــارِ أحْـــلاسِ الـــذُّكُورِ
شَدُّوا دَوَابِرَ بَيْضِهِمْ فِي كـــلِّ مُحْكَمَـــةِ الْقَتِـــيرِ
وَاسْتَلأَمُوا وَتَلَبَّبُوا إنَّ التَّلَبُّـــــبَ لِلْمُغِـــــيرِ
وعَلَى الْجَيَادِ الْمُضْمَرَا تِ فَوَارِسٌ مثْلُ الصُّقُور

تشكل القافية في البيتين الأول والثاني من الأبيات السابقة الخاتمة الصوتية والدلالية، ففي كل منهما تم الوزن واكتمل المعنى، بيد أن الوقوف على القافية في البيت الثالث يعطي معنى ناقصاً لم يكتمل بتمام وزن البيت، وحتى يكتمل المعنى فلا بد من متابعة قراءة البيت الذي يليه، وقد تمكن الشاعر من خلال أسلوب التضمين أن يتحرر من وحدة البيت واستقلاله بمعناه، فاستغرق البيت الثالث في عرض أوصاف أولئك الفوارس من قومه الذين يشتعلون ذكاء وحمية، ولا يفارقون ظهور الذكور من الدواب، ولم يستكمل المعنى ويتم الفكرة إلا في البيت الذي يليه.

وما أن فرغ الشاعر من تصوير شجاعة قومه وتصوير قدراتهم القتالية ومهاراتهم الحربية حتى اتكأ على أسلوب التضمين مرة أخرى ليستعرض بواسطته بعضاً من ملامح كرمه وشجاعته، كما يتجلى ذلك في قوله من الحماسية نفسها[3]:

(١) الحماسية رقم (١٧٤) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٢٣/١.
(٢) الخير: الهيئة. ينظر: شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٥٢٤/٢.
(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ، ٣٧٣/١.

وَإِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ بِجَوَانِبِ البَيْتِ الْكَسِير

أَلْفَيْتَنِي هَشَّ الْيَدَيْـــــــــنِ بِمَرْيِ قِدْحِي أَوْ شَجِيرِي[1]

يتعانق البيتان السابقان في رسم صورة مثالية لكرم الشاعر وشجاعته، فهو يفتخر بالسخاء والكرم كما يفتخر بالثبات والشجاعة، وقد تقابلت الرياح في الشتاء ووقت الجدب والإمحال حتى زعزعت جوانب البيت الكسير ، لقد استثمر الشاعر أسلوب التضمين في هدم وحدة البيت وتجاوز حدود القافية، لكي يمتد نَفَسُه في التعبير عن بعض ملامح شجاعته وكرمه فليس الشعر القصصي أو الدرامي هو وحده الذي يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر "بل الأسلوب الغنائي الذي كثيراً ما يحتاج إلى ذلك ، إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتموج، فهي لا تستطيع أن تستقر في شطر واحد ولا أن تهدأ في آخر البيت، بل تبقى منها بقية يفيض مداها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجة إلى ما يليه"[2]. وعلى كل فإن ظاهرة التضمين تبين لنا مظهراً من مظاهر الفرق بين ممارسة الناقد وإبداع الشاعر، فإذا كان معظم النّقاد قد عدوا التضمين في الشعر عيباً يؤاخذ عليه الشاعر، فإن إصرار الشعراء على استخدام هذا الأسلوب في قصائدهم والإكثار منه يظهر أنهم أدركوا أهمية التضمين في تماسك الأبيات وتلاحمها، فاستعملوه في أشعارهم ولم يأبهوا بالتنظيرات النقدية التي تراه عيباً وتدعو الشاعر إلى اجتنابه.

أما المظهر الثاني من مظاهر القافية في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري فيتمثل في استعمال الردف في قوافي الحماسيات بشكل يلفت النظر، فقد بلغت القصائد المردفة في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٩٧) حماسية، بنسبة تبلغ (٣٧,١٦%) وبلغت في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٨٣) حماسية، بنسبة

---

(١) بمري قدحي ويروى (بِمَرِيِّ قدحي): أي بقدحي المري، وهو الذي يمسح، فيسرع خروجه عند الضرب بالقداح في الميسر. الشجير: الغريب لمخالطته غير أهله. يريد أنه يقامر مرة بقدحه ومرة بقدح غريب يستعيره ليس من قداحه. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، تحقيق : علي المفضل حمودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٢م ١/٢١٠.

(٢) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص٢٨٤.

تبلغ (٣٣,٣٣%) وهذه النسبة الكبيرة تعكس رغبة الشاعر الحماسي في تكثيف إيقاع قصائده ومقطعاته، وحرصه على إيصال صوته إلى المتلقي واضحاً مسموعاً. وقد جاء الإرداف بألف المد في المرتبة الأولى يليه الإرداف بالواو والياء المزدوجتين في المرتبة الثانية، أما الإرداف بالياء مفردة أو الواو مفردة فلم يرد إلا نادرا، وأكثرها في أبيات مفردة، وذلك على النحو المبين في الجدول الآتي:

الإرداف	حماسة أبو تمام	النسبة	حماسة البحتري	النسبة
بالألف	٥٣	٥٤,٦٣	٣٨	٤٥,٧٨
بالواو والياء	٣٠	٣٠,٩٣	٢١	٢٥,٣١
بالياء	٧	٧,٢٢	١٧	٢٠,٤٨
بالواو	٧	٧,٢٢	٧	٨,٤٣
الإجمالي	٩٧	%١٠٠	٨٣	%١٠٠

ومن خلال الجدول السابق يتبين للدراسة أن الشاعر الحماسي قد أكثر من الإرداف بالألف المدية التي تتميز بأنها "أوضح كل الحركات في السمع"[١] رغبة منه في أن يصل صوته واضحاً مسموعاً، فيشاركه المتلقي انفعالاته، ويسارع في التفاعل معه، ومن أمثلة الإرداف بالألف في الشعر الحماسي أبيات قريط بن أنيف العنبري الذي ساءه ألَّا يغضب قومه له وقد استباح بنو ذهل بن شيبان إبله، فراح يفخر ببني مازن، وهم من أبناء عمومة قومه، نكاية ببني العنبر، قومه، وبعثاً لهم على الانتقام. يقول قريط[من البسيط] [٢]:

(١) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص٢٦٥.

(٢) الحماسية رقم (١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٠/١.

لوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لم تَسْتَبِحْ إِبِلي بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانا
إذاً لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُنٌ عند الحفيظةِ إنْ ذُو لَوثةٍ لانا
قَوْمٌ إذا الشَّرُّ أبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ طَاروا إليهِ زَرَافاتٍ ووُحْدَانا
لا يَسْألونَ أخاهُمْ حِيْنَ يَنْدُبُهُم في النَّائِباتِ على ما قَالَ بُرْهَانا
لكِنَّ قَوْمِي وإنْ كانوا ذَوي عَدَدٍ ليْسُوا مِنَ الشَّرِّ في شيءٍ وإنْ هَانا
يَجْزُونَ من ظُلْمِ أهْلِ الظلْمِ مَغْفِرَةً ومِنْ إِسَاءَةِ أهْلِ السُّوءِ إحْسَانا
كَأَنَّ رَبَّكَ لم يَخلُقْ لِخَشْيَتِهِ سِوَاهُمُ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إنْسَانَا

فقد جاء الإرداف بالألف في الأبيات السابقة (شيبانا، لانا، وحدانا، برهانا...) بمداها الصوتي الطويل تعبيراً عن مشاعر الحزن المسيطرة على نفسية الشاعر، وحاجته إلى الإفضاء بمكنونات نفسه المجروحة من تهاون قومه أمام ما تعرض له من سلب ونهب، فقد أفاد الشاعر من امتداد صوت الألف في ردف القافية وانتشاره الملحوظ في كلمات الأبيات في التعبير عن وضعه النفسي المفعم بأحاسيس الحزن ومشاعر الألم، وإيصال صوته إلى المتلقي واضحا مسموعا فيشاركه انفعالاته ويسارع في التفاعل معه، كما يأتي انتقاء صوت النون روياً للقافية انسجاما مع أجواء الحزن التي يعيشها الشاعر.

ولعل من أهم ما يتبين لنا من الجدول السابق هو نزوع الشاعر الحماسي إلى استعمال الياء والواو متعاقبتين في قوافي شعره، وهو في هذا يشايع السائد في الشعر العربي، فقد "تناوبت واو المد وياء المد مكان إحداهما الأخرى، ولم يحس الشعراء في هذا بأي غرابة"[1]، ويعلل الأخفش اجتماع الياء مع الواو، وعدم اجتماع أحدهما مع الألف في حالة الردف بقوله"وإنما جازت الواو مع الياء في الردف، وفارقتهما الألف ، لأن الألف لا يتغير ما قبلها أبداً، ولا يكون إلا فتحاً، وما قبل الياء والواو يتغير، فنقول : القَوْل والقُول والقِيل والبَيع...والألف حالها واحدٌ

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٥.

أبداً وحال ما قبلها، فلذلك فارقتهما"[١]، ويسهم التزاوج بين الواو والياء في قوافي القصائد بدور بارز في إثراء إيقاع القصيدة وتحقيق شعرية النص بما يولد من "نغمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة سيمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام تارة وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى. وهذا الازدواج الإيقاعي يمد القصيدة بالتناغم، ويحقق لها قدراً كبيراً من الشعرية"[٢]، ويمكن أن نتبين شيئاً من ذلك من خلال قول الشاعر عروة بن شراحيل[٣] [من الطويل][٤]:

تَطَلَّعُ مِنْهُ بِغْضَةٌ لا يَجِنُّهَا إِلَيَّ وَدُونِي غَمْرَةٌ لا يخوضُها

أُجامِلُــهُ والشَّنْــؤُ بَيْــنِي وَبَيْنَــهُ كَكَسْــرِ الذِّراعِ هَيِّنٌ ما يهيضُها

فقد جاء الإرداف في البيت الأول بالواو المدية منسجماً مع دلالة القوة والتحدي ، وجاء الإرداف بالياء المدية في قوله (يهيضها) مكتفاً لدلالة الضعف والانكسار على نحو يصور بالصوت حركة الدلالة، وقد أضفى هذا التبادل بين الياء والواو تنوعاً إيقاعياً يكسر رتابة تكرار الردف في القافية، ويخلق انزياحاً إيقاعياً قادراً على إدهاش المتلقي، وشد انتباهه إلى ما يريد الشاعر الإفصاح عنه بموسيقاه المتنوعة، وإيقاعاته المتجددة.

أما المظهر الثالث فيتمثل في ظاهرة إيقاعية تسمى لزوم ما لا يلزم، وفيها يلتزم الشاعر "قبل حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركة من الحركات قبل حرف الروي أيضاً... وقد يلتزم الشاعر بالحرف والحركة معاً"[٥]، وقد لاحظت الدراسة أن الشاعر الحماسي يلزم في قوافٍ بعينها ما لا

(١) قوافي الأخفش، الأخفش الأوسط، تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠م، ص٢٢.

(٢) ظواهرأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٦٣.

(٣) لم نجد له ترجمة فيما عدنا إليه من المصادر.

(٤) الحماسية رقم (٣٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٧/١.

(٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت ، د.ت، ٣٩٧/٢.

يلزم رغبة في تكثيف موسيقى القافية، ومن أمثلة ذلك قول مقاعس الكلابي[1] [من البسيط][2]:

أُبْدِي خَلائِقَ للأقوامِ ما خُلِقَتْ مِنِّي وأقْسِرُ نفسِي غَيْرَ مَقْسُورِ
وأتركُ الأمرَ في قلبي بَلَابِلُهُ حِيْناً وأضْحَكُ عَنْهُ غَيْرَ مَسْرُورِ
حَتَّى أرى عَوْرَةً مِنْهُ فأفْرسها بصارمٍ مِثْلِ لمعِ البرقِ مَطْرُورِ

ففي البيتين الأخيرين نلاحظ أن الشاعر قد التزم قبل حرف الروي والردف حرفاً مخصوصاً وهو الراء وحركة قصيرة وهي الضمة، رغبة منه في إثراء إيقاع قافيتهما بعناصر موسيقية تكثف النغم وتزيد من حجمه من خلال تكرار أصوات أخرى غير صوت الروي المردوف بالواو ذلك أنه "على قدر الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات تتم موسيقى الشعر وتكتمل"[3]، على أن هذا المظهر لا يحسن كما يرى عبد القاهر الجرجاني إلا إذا ابتعد الشاعر عن التكلف وأُرْسِلَتْ المعاني على سجيّتِها، "فإنها إذا تُرِكَتْ ومَا تُرِيدُ لم تكْتَسِ إلاَّ مَا يَلِيقُ بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"[4]، فالقوافي إذا جاءت غير متكلفة فإنها تلتحم مع غيرها في أداء المعنى والإفصاح عن الدلالة، ومن ذلك قول امرأةٍ من بني عامرٍ [من الطويل][5]:

وَحَرْبٍ يَضِجُّ الْقَوْمُ منْ نَفَيانِها ضَجِيجَ الْجِمالِ الْجُلَّةِ الدَّبِرَاتِ
سَيَتْرُكُهَا قَوْمٌ وَيَصْلَى بِحَرِّها بَنُو نِسْوَةٍ لِلثُّكْلِ مُصْطَبِرَاتِ

ففي هذين البيتين نلاحظ أن الشاعرة التزمت قبل الردف والروي حرف الباء وحركة الكسرة وحرف الراء وحركة الفتحة (الدَّبِرَاتِ، مُصْطَبِرَاتِ) فحققت القافية بذلك عذوبة

(١) لم نجد له خبراً فيما عدنا إليه من المصادر.
(٢) كتاب الحماسة للبحتري، ٦١/١.
(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٨.
(٤) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٠.
(٥) الحماسية رقم (٢٥٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٤٨/٢.

موسيقية يهش لها السمع، وتطرب لها الأذن، فضلا عن أنها جاءت ملتحمة مع سائر الكلمات في التعبير عن المعنى والإفصاح عن الدلالة، فالجِمال في البيت الأول (دبرات) والدبرات كما جاء عند ابن منظور في لسان العرب هي المجروح ظهرها وقيل المقروح خفها [(١)]، ووصفت النساء في البيت الثاني بأنهن (مصطبرات) لما أصابهن من ثكل، وبذلك استطاعت القافية أن تحقق وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية بوصفها عنصراً مشاركاً في التعبير عن المعنى.

أما المظهر الرابع من مظاهر القافية في مختارات الشعر الحماسي فيتجلى في (الإيطاء): وهو عند علماء القافية "أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد"[(٢)] أي إن كلمة القافية تتكرر بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يعتدُّ به كسبعة أبيات، وبالتأمل في الشعر الحماسي في الحماستين يظهر أن حماسة البحتري قد خلت من الإيطاء، فلم نجد في مختاراته من الشعر الحماسي شيئاً من الإيطاء، أما أبو تمام فقد ورد الإيطاء في مختاراته من الشعر الحماسي غير مرة، وفي غير صورة ، ومن شواهده ما ورد في قول بعض بني قيس بن ثعلبة، ويقال إنها لبشامة النهشلي[(٣)] [من البسيط][(٤)]:

بِيْضٌ مَفَارِقُنا تَغْلى مَراجِلُنَا نَأْسُو بأموالِنا آثَارَ أيْدِينَا

إنِّي لَمِنْ مَعْشَرٍ أفْنَى أوَائِلَهُمْ قَوْلُ الْكُماةِ ألا أيْنَ المحامُونَا

لَوْ كَانَ فِي الأَلْفِ مِنَّا وَاحِدٌ فَدَعَوْا مَنْ فارِسٌ خالَهُمْ إيّاهُ يَعْنُونَا

إذَا الْكُماةُ تَنَحَّوْا أنْ يَنالَهُمُ حَدُّ الظُّباتِ وَصَلْناهَا بِأَيْدينَا

---

(١) ينظر: لسان العرب، مادة (جلل) ومادة (دبر).

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٦٩/١.

(٣) بشامة بن جزء النهشلي، ويروى بن حزن، من نهشل بن دارم، ولم أقف له على ترجمة، ويقدر بعضهم أنه إسلامي. ينظر: معجم شعراء الحماسة، ص١٤.

(٤) الحماسية رقم (١٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٠٥/١.

فالإيطاء في الأبيات السابقة يتجلى في كلمة (أيدينا) التي جاءت في نهاية البيت الأول ثم تكررت بلفظها ومعناها في نهاية البيت الأخير، دون أن يفصل بين الكلمتين سوى بيتين فقط، وهو ما يتعارض مع حد العروضيين المقنن بمرور سبعة أبيات فأكثر، وهذه صورة أولى للإيطاء في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام، أما ما يمكن عَدُّه صورة ثانية عنده فيتجلى في قول سعد بن ناشب[1] [من الطويل] [2]:

فإِنْ تَهْدِمُوا بِالْغَدْرِ دَارِي فإِنَّهَا تُرَاثُ كَرِيمٍ لاَ يُبَالِي الْعَواقِبَا

أخِي عَزَماتٍ لا يُرِيدُ عَلى الَّذِي يَهُمُّ بِهِ مِنْ مَقْطَعِ الأمْرِ صاحِبَا

إِذَا هَمَّ لَمْ تُرْدَعْ عَزِيمَةُ هَمِّهِ وَلَمْ يَأْتِ مَا يَأْتِي منَ الأمْرِ هَائِبَا

فَيَالَ رِزَامٍ رَشِّحُوا بِي مُقَدِّماً إِلَى الْمَوْتِ خَوَّاضاً إِلَيْهِ الْكَتائِبَا

إِذَا هَمَّ أَلْقَى بَينَ عَيْنَيْهِ عَزْمَهُ وَنَكَّبَ عَنْ ذِكْرِ الْعَواقِبِ جانِبَا

ولَمْ يَسْتَشِرْ فِي أمْرِهِ غَيْرَ نَفْسِهِ ولَمْ يرْضَ إِلَّا قائِمَ السَّيْفِ صاحِبَا

فالواضح في الأبيات السابقة أن اللفظ (صاحبا) الواقع في نهاية البيت الثاني قد تكرر بالمعنى ذاته في نهاية البيت الأخير، ولم يفصل بينهما سوى ثلاثة أبيات، والإيطاء في الأبيات السابقة يعد عند العروضيين أقل عيباً[3] منه في الصورة السابقة؛ لأنهم يقررون بأنه "إذا قرب الإيطاء كان أقبح،وإذا تباعد كان أحسن"[4]، وإن كان الإيطاء عيباً على كل حال، وقد عللوا تعييبهم للإيطاء في القصيدة بأنه يدل "على ضعف طبع الشاعر ونزارةِ مادته حيث أحجم طبعُه وقصّر فكره أن يأتي بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى، والطبعُ موكّل بمعاداة

(١) سعد بن ناشب بن معاذ بن جعدة، وهو من فتاك بني تميم في البصرة، وهو شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص٥١.

(٢) الحماسية رقم (١٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٧/١.

(٣) يرى بعض الدارسين أن الإيطاء ليس بعيب سواء قربت القوافي أم بعدت ما دام التكرار يلائم المقام والمقال، لأن قوافي الشاعر مرتبطة بإحساسه الموافق للمقام والمقال، ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٤م، ص١٠٨.

(٤) الكافي في العروض والقوافي، ص١٦٣.

المعادات"[1] أي إن لجوء الشاعر إلى تكرار كلمة القافية بلفظها ومعناها في الأبيات اللاحقة يفصح عن ضعف الشاعر وتضاؤل قدراته على العطاء اللغوي، فالشاعر "إنما يواطئ من عيٍّ"[2].

(١) العيون الغامزة، على خبايا الرامزة، ابن الدماميني، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني،القاهرة، د.ت، ص٢٧٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٧١/١.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

- التكرار
- التجنيس
- الترديد
- التصدير

الإيقاع الداخلي:

يختلف الإيقاع الداخلي عن الإيقاع الخارجي عند منظري الشعر اختلافا محسوسا داخل حركة النص الشعري، فإذا كان الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) نظاماً إيقاعياً يمثل الوزن والقافية، وما ينتج عنهما من أنغام متكررة في جميع أبيات القصيدة فإن في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي موسيقى متجددة، تعرف بالموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو وتتمثل في "هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال النظم وجودة الرصف"(١)، وهي تشكل مع الموسيقى الخارجية الإيقاع العام للقصيدة، وأهمية الموسيقى الداخلية تنبع من كونها تثري إيقاعية الشعر وتكثف موسيقيته "وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"(٢). كما أنها تسهم في إنتاج الدلالة وتوسيع حركة المعنى.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن الفصل بين الإيقاع الداخليّ والإيقاع الخارجيّ في الدراسة ليس إلا فصلاً إجرائياً تتطلبه تقسيمات البحث، وإلاّ فَهُما، في الأصل، متكاملان؛ بحيث لا يكون الأوّل إلاّ بالآخر، وفيما يأتي ستقف الدراسة على مظاهر الإيقاع الداخلي في الشعر الحماسي من حيث هي ظواهر إيقاعية لها دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الإيقاع الخارجي، وستبدأ أول ما تبدأ بـــ:

١. التكرار:

ويعرف بأنه "دلالة اللفظ على المعنى مرددًا"(٣)، أي إنه يعني الإتيان بعناصر متماثلة في

(١) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ص ٢٢٦.

(٢) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص٤٥.

(٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٤١٠.

مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار في النص الشعري بنية إيقاعية تمنحه ثراء موسيقياً وتجدداً دلالياً، إذا ما أحسن الشاعر استعماله، وبهذا فإن تكرار بعض الألفاظ أو العبارات في أثناء النص الشعري وإبرازها على نحو مكثف يُمَكِّنُ المتلقي من التعرف على الموقف الشعوري الذي يسيطر على الشاعر لحظة الإبداع الفني، ويفتح له أبواباً للدخول إلى آفاق النص وأجوائه التي يدور في فلكها.

لقد لاحظ النقاد العرب القدماء أن التكرار يعد من الخصائص الأسلوبية في الشعر العربي القديم، يقول أحمد بن فارس في كتابه الصاحبي: "وسنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[(١)]،كما تنبه بعضهم إلى الدافع النفسي الذي يستدعي التكرار، فابن رشيق يذكر أن الشاعر لا يكرر اسماً "إلا على جهة التشوق والاستعذاب"[(٢)]. ومن الجدير بالذكر أن دراسات الإعجاز القرآني كانت وراء مثل هذا الالتفات إلى أهمية التكرار وفاعليته في النص الشعري، فالتكرار "من الفنون البلاغية التي ازدهرت دراستها في ظل الدراسات القرآنية، وقد ذكره الطاعنون في كتاب الله، فكان لزاماً على من تصدى للرد أن يدرس هذا الأسلوب، وأن يبين أسراره وأن يشير إلى نظيره في كلام العرب، وقد فعلوا ذلك"[(٣)].

ومهما يكن من أمر فإن استقراء الشعر الحماسي يكشف عن حضور التكرار وتنوع مظاهره على النحو الآتي:

أ. تكرار الصوت:

تتكرر بعض الأصوات في البيت الواحد بما ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر والمعنى الذي يهدف إلى إبرازه، ومن ذلك قول عامر بن الطفيل يصف فرسه في المعركة [من

(١) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢١٣.

(٢) العمدة، ٧٣/٢.

(٣) البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، وأثرها في الدراسات البلاغية، محمد أبو موسى، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٢٣.

الطويل][1]:

وقد عَلِمَ المزنُوقُ أنِّي أكُرُّهُ عَليهم بفَيْفِ الرِّيحِ كَرَّ الْمُدَوَّرِ[2]

إذا ازْوَرَّ مِنْ كَرِّ الرِّماحِ زَجَرْتُهُ وقُلتُ له ارجِعْ مُقبِلاً غَيْرَ مُدبِرِ

يقوم البيتان السابقان على إيقاع هادر ومميز، وهذا الإيقاع ناتج عن خصائص الأصوات المستعملة فيهما، وعن كيفية توزيعها على مساحة البيتين؛ إذ نلاحظ تكرار حرف الراء مُضَعَّفاً بشكل لافت للنظر، وهذا التكرار لحرف الراء وتضعيفه في الكلمات على هذه الشاكلة ثم مجيئه روياً في القافية يثير نغمة قوية وجرساً موسيقياً متصاعداً، فكأن تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بالراء يحاكي حركة الفرس وطرق حوافره على الأرض في كره وفره، كما أن حرفي القاف والعين وهما صوتان مجهوران يحيلان إلى محاكاة جلبة المعركة وقعقعة السلاح، وهو ما يشحن البيتين بإيقاع مميز يعانق الدلالة ويؤكد النفس الحماسي فيهما.

وقد يتكرر الصوت على مستوى القصيدة الحماسية بكاملها أكثر من غيره من الأصوات، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الصوت دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للحماسية، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة قريط بن أنيف [من البسيط] [3]:

لوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لم تَسْتَبِحْ إِبِلي بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانا

إذاً لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُنٌ عند الحفيظةِ إنْ ذُو لَوثةٍ لانا

قَوْمٌ إذا الشَّرُّ أبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ طَاروا إليهِ زَرَافاتٍ ووُحْدَانا

لا يَسْألونَ أخاهُمْ حِيْنَ يَنْدُبُهُم في النَّائِباتِ على ما قَالَ بُرْهَانا

---

(١) الحماسية رقم (١٦٧)،كتاب الحماسة للبحتري، ١١٩/١.

(٢) المزنوق: اسم فرسه. وفيف الريح: هو موضع كانت فيه الوقعة بين مذحج وبين عامر بن صعصة وفيه أصيبت عين عامر بن الطفيل. المدور: الذي يطوف بالصنم يعبده. ينظر: اللآلي في شرح أمالي القالي ، ٦٨/٣.

(٣) الحماسية رقم (١)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٣١/١.

لكِنَّ قَوْمِي وإنْ كانوا ذَوي عَدَدٍ لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ في شيءٍ وإنْ هَانا
يَجْزُونَ من ظُلْمِ أهْلِ الظلْمِ مَغْفِرَةً ومِنْ إِسَاءَةِ أهْلِ السُّوءِ إحْسَانا
كَأَنَّ رَبَّكَ لم يَخلُقْ لِخَشْيَتِهِ سِوَاهُمُ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إنْسَانَا

ففي الحماسية السابقة لا يخلو بيت من أبياتها دون أن يرد فيه صوت النون مكرراً ، وتكراره على هذه الشاكلة يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية ترسم أنغامها المترددة أجواء الشجن المسيطرة على الشاعر ووضعه النفسي المفعم بأحاسيس الحزن ومشاعر الألم، فهو متألم من قومه لتخاذلهم عن نصرته في استرداد ماله المنهوب، وكرامته المستلبة، وقد ساعد روي القافية المتمثل في صوت النون المسبوق بألف الردف والمتبوع بألف الوصل في نهاية الأبيات على تأكيد هذه الأحاسيس من خلال امتداد الصوت وزيادة رنين القافية، وهكذا فإن "لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها"(١).

ومن المسلم به أن تكرار الأصوات يحدث نغمة موسيقية تلفت نظر المتلقي لكن وقعها لا يصل إلى مستوى وقع تكرار الكلمات، ومع ذلك فإنها تسهم في تهيئة المتلقي للدخول في أعماق الكلمة الشعرية .

ب ـ تكرار الكلمة والجملة:

يعد تكرار الكلمة أكثر وضوحاً من تكرار الأصوات، وأكثر فاعلية في ترابط الأبيات وتماسكها، كما يعين على إبراز الفكرة أو الأفكار التي يلح الشاعر على حضورها والتعرف على الأحاسيس والمشاعر المسيطرة عليه لحظة الإبداع الفني، ومن أمثلة تكرار الكلمة في الشعر الحماسي قول وَدَّاك بن ثُمَيْل المازني(٢) [من الطويل](٣):

---

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٨م، ص١٤.

(٢) وداك بن نميل المازني: لم أعثر له على ترجمة سوى أنه شاعر من الفرسان، عصره غير معروف، ويعتقد أنه جاهلي. ينظر: الأعلام، الزركلي، ١١١/٨. وفي المبهج أنه يقال: ثميل بالثاء أيضاً. ينظر: المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، أبو الفتح عثمان بن جني، قرأه وشرحه وعلق عليه: مروان العطية وشيخ الراشد، دار الهجرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٨١.

(٣) الحماسية رقم (١٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ١٢٩/١.

رُوَيْدَ بَنِي شَيْبَانَ بَعْضَ وَعِيدِكُمْ تُلاقُوا غَداً خَيْلِي عَلَى سَفَوَانِ[1]

تُلاقُوا جِيَاداً لاَ تَحِيدُ عَنِ الْوَغَى إذَا مَا غَدَتْ فِي الْمَأْزِقِ الْمُتَدَانِي

تُلاقُوهُمُ فَتَعْرِفُوا كَيْفَ صَبْرُهُمْ عَلَى مَا جَنَتْ فِيهِمْ يَدُ الْحَدَثَانِ

إن أول ما يلفت النظر في هذه الأبيات هو تكرار الفعل المسند إلى واو الجماعة (تلاقوا) ثلاث مرات، وهذا التكرار يُصَوِّبُ نظر المتلقي إلى بؤرة الحدث المهيمن على الذات الشاعرة في لحظة الإبداع، والكشف عن البنية الداخلية لعالم النص الشعري؛ لأن مثل هذا التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وبالتالي فإن المتلقي يصبح أكثر تفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته؛ وهو ما يجعل حس المشاركة بين الشاعر والمتلقي تتنامى وتكبر من خلال تنامي عنصر التكرار وتطوره، وفضلاً على ذلك فإن تكرار الفعل المسند إلى واو الجماعة نفسه (تلاقوا) المتفق في شكله وعدد حروفه قد كون توافقاً صوتياً أضفى على موسيقى الأبيات السابقة ترديداً نغمياً استطاع أن ينقل تجربة الشاعر وإيقاعات نفسه المتقدة حماساً لفعل الملاقاة، وانفعالها المتنامي الذي بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو مع هذا التكرار ، فَذِكْرُ الفعل (تلاقوا) في المرة الأولى يحمل دلالات تكشف عن لهفة الشاعر وتحرقه إلى ملاقاة خصومه ورغبته في اقتراب الموعد الزماني للملاقاة (غداً) وتحديد الإطار المكاني (على سفوانِ) وجاء تكرار الفعل في المرة الثانية ليؤكد الإحساس بالتفوق الحربي على خصومه من خلال إبراز القدرات القتالية التي يتحلى بها قومه (تلاقوا جياداً لا تحيد عن الوغى) لدوام ممارستها للقتال وتعودها عليه، أما تكرار الكلمة في المرة الثالثة (تُلاَقُوهُمُ فَتَعْرِفُوا كَيْفَ صَبْرُهُمْ...) فإنه يؤكد يقينية الشاعر بانتصار قومه، وقدرتهم على سحق أعدائهم على الرغم من تحامل الزمان عليهم ، وسوء تأثير الدهر فيهم. وهكذا فإن التكرار العمودي الحاصل في الأبيات قد حقق غايتين، أولاهما تماسك الأبيات السابقة وتلاحمها، والثانية إبراز الفكرة

(١) سفوان: اسم ماء يقع من البصرة على أميال . ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٩٦/١.

المركزية التي يلح عليها ذهن الشاعر، فضلاً عما أحدثه هذا التكرار من تناغم إيقاعي استطاع أن ينقل انفعال الشاعر وإيقاعات نفسه المتقدة حماساً لفعل الملاقاة .

ومن تكرار الكلمات التي وردت في الشعر الحماسي تكرار الأسماء لأمرٍ ما، والشاعر عندما يلحُّ على تكرار اسم معين فإنه يجعله المحور الأساس الذي تدور حوله أبيات الحماسية، ومن ذلك قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل][1]:

أَرْسَلَ عَبْـــدُ اللهِ إذ حَانَ يَوْمُهُ إِلَى قَوْمِهِ لاَ تَعْقِـلُوا لَهُمُ دَمِي

وَلاَ تَأْخُذُوا مِنْهُمْ إِفَالاً وَأَبْكُـرًا وَأُتْرَكَ فِي بَيْتٍ بِصَـــعْدَةَ مُظْلِمِ

ودَعْ عَنْكَ عَمْراً إنَّ عَمْراً مُسَالِمٌ وَهَل بَطْنُ عَمْرٍو غَيْرُ شِبْرٍ لمطْعَمِ

ففي البيت الأخير من الأبيات السابقة يتكرر اسم (عمرو) ثلاث مرات ، وتكرار اسم (عمرو) على هذه الشاكلة يدل على أنه يمثل النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة الأبيات، فالشاعرة وإن صاغت على لسان أخيها (عبدالله) خطاباً شعرياً مُوَجَّهاً إلى جميع قومها كما يدل على ذلك العبارات (أرسل عبدالله ...إلى قومه...لا تعقلوا...لا تأخذوا) ، فإن تكرير اسم أخيها عمرو بهذا الشكل يوحي بأنه المعني الرئيسي بهذا الخطاب، كما يكشف عن حدة المأساة وشدة المعاناة التي تعيشها الشاعرة، فقد أظهرت أخاها (عمراً) بمظهر الجانح للسلم، المتهاون في إنجاز الثأر ، كما تفصح عن ذلك الجملة الاسمية (إن عمراً مسالم) ولم يكن عمرو ممن يسالم في طلب دم أخيه خوفاً من لقاء أو طمعاً في غنيمة، وهو الذي كان يعد بألف فارس، وإنما تريد بذلك أن تحرك فيه مشاعر النخوة وتهيج فيه دواعي الثأر، وتوقظ في نفسه أحزانه الكامنة، لينهض بمهمته في الاقتصاص من قتلة أخيه، ويرفض السلم وأخذ الدية أما الشطر الثاني من البيت فقد تضمن استفهاماً منزاحاً عن دلالته الأصلية إلى دلالات جديدة (وهل بطن عمرو غير شبر لمطعم) فالشاعرة لا تبحث لسؤالها عن إجابة، ولكنها تحاول من

(١) الحماسية رقم (٥٢)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢١٧/١.

خلال هذا الاستفهام أن تُنَفِّرَ أخاها من الرضا بالدية وأكلها، وكانت العرب ترى ذلك عاراً وذُلّاً، فماذا يصنع بالمال وجوفه يكفيه اليسير من الطعام، وهي بذلك تكشف عما في نفسها من رغبة طافحة في تجاوز الواقع إلى تحقيق أملها المنشود وهو الثأر لأخيها. وكما استطاع التكرار أن يلفت القارئ إلى النقطة الرئيسية التي تلح عليها الشاعرة فقد أدى أيضاً إلى زيادة الأداء الصوتي وإثراء موسيقى البيت .

ومن تكرير الاسم في الشعر الحماسي تكرير اسم المحبوبة، كما في قول أزهر بن هلال التميمي[1] [من الطويل][2]:

أَعاتِكَ ما ولَّيْتُ حَتَّى تَبَدَّدَتْ رِجَالي وحَتَّى لَمْ أجِدْ مُتَقَدَّما
وَحَتَّى رأيْتُ الوَرْدَ يَدْمَى لبانُهُ وقَدْ هَزَّهُ الأبْطالُ وانْتَعَلَ الدِّما
أعاتِكَ إنِّي لَمْ أُلَمْ في قِتَالِهِم وقَدْ عَضَّ سَيْفِي كَبْشَهُمْ ثمَّ صَمَّمَا
أَعَاتِكَ أَفْنانِي السِّلاحُ وَمَنْ يُطِلْ مُقَارَعَةَ الأبْطالِ يَرْجِعْ مُكَلَّما[3]

يتجلى في الأبيات السابقة أسلوب النداء منزاحاً عن دلالته الأصلية التي وضعت له، وهي طلب الإقبال إلى دلالات جديدة، يوحي بها السياق؛ فالشاعر يتوجه بتكرار النداء إلى محبوبته (عاتكة)، وبالرغم من أن المنادى في حكم البعيد، إلا أن قربه من قلب الشاعر، وحضوره في ذهنه، قد عمل على اختزال المسافة بينهما، فأنزله الشاعر منزلة القريب الحقيقي، وخاطبه بالهمزة بدلاً عن الياء، وكأنه ماثلٌ أمام عينيه، والمنادى وإن جاء معيناً في البيت، إلا أنه موضوع في القصيدة لا طرف ثان مشارك للشاعر في بناء النص وتشكيل أفكاره، وبالتالي فإن الشاعر يكرر مناجاة محبوبته (عاتكة) في الأبيات السابقة؛ استجابة لموقفه الشعوري المتأزم،

(١) لم أجد له خبراً فيما عدت إليه من المصادر .

(٢) الحماسية رقم (١٨٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٩/١.

(٣) عاتك: منادى مرخم، الأصل عاتكة. الورد: اسم فرسه. واللبان: الصدر. كبش القوم: قائدهم وسيدهم . المقارعة: المضاربة بالسيوف. والمكلم: المجروح. كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٩/١.

فهو يشعر بأن فروسيته قد خُدِشَتْ في عين محبوبته، وشجاعته قد أُنْتقِصَتْ، ولم يعد ذلك الفارس المثالي الذي يُمكن أن تُفَاخِرَ ببطولاته بعد فراره من أرض المعركة، وانهزامه أمام أعدائه، لهذا فالشاعر يتخذ من أسلوب النداء المتكرر وسيلة جوهرية في لفت انتباهها إلى أهمية كلامه واستمالتها لقبول اعتذاره من خلال حشد المبررات التي قادته إلى الفرار (تبددت رجالي.. لم أجد متقدما، الورد يدمى لبانه، ... أفناني السلاح) رغبة منه في إقناع محبوبته بمبررات فراره لتبقى فروسيته كاملة في عينها غير منقوصة، ومن هنا فإن التكرار قد كشف عن الجو العام للنص الشعري كما عمل على تحقيق الترابط العضوي بين الأبيات فجاءت بناء متكاملاً.

ج- تكرار البداية:

وهذا اللون من التكرار يمنح القصيدة أو الأبيات التي يرد فيها بناء متلاحماً يقوم على إبراز التسلسل والتتابع بين الأبيات، ويسهم في جذب انتباه المتلقي، وإثارة التوقع لديه، وهو ما يجعله أكثر تحفزاً لمتابعة الشاعر، ويضفي عليه شيئاً من الارتياح النفسي، على أن هذا اللون من التكرار في الشعر الحماسي قد يتكون من كلمة واحدة ،كما في قول أبي كبير الهذلي[1] [من الكامل][2]:

وإذَا نَبَذْتَ لَهُ الْحصَاةَ رَأَيْتَهُ فَزِعاً لِوَقْعَتِهَا طُمُورَ الأَخْيَلِ[3]

وَإذَا يَهُبُّ مِنَ الْمَنَامِ رَأَيْتَهُ كَرُتُوبِ كَعْبِ السَّاقِ لَيْسَ بِزُمَّلِ[4]

مَا إنْ يَمَسُّ الأَرْضَ إلَّا جانِبٌ مَنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طَيَّ الْمِحْمَلِ[5]

(١) هو عامر بن ثابت بن عبد شمس الهذلي، قيل: إنه جاهلي، ورجح بعضهم أنه من مخضرمي الجاهلية والإسلام. ينظر:معجم شعراء الحماسة، ص٦٦.

(٢) الحماسية رقم (١٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٨٤/١.

(٣) الحصاة: صغار الحجارة. الطمور: الوثب. الأخيل: الشاهين، وقيل: الشِّقِرَّاق وهو يثبت في مشيته ويحجل كالغراب. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢٨١/١.

(٤) رتوب: أي انتصاب. لسان العرب، مادة (رتب). زمَّل: أي ضعيف. لسان العرب، مادة (زمل).

(٥) المحمل: عِلاقة السيف. لسان العرب، مادة (حمل).

وَإِذَا رَمَيْتَ بِهِ الْفِجَاجَ رَأَيْتَهُ يَهْوِي غوارِبَها هُوِيَّ الأَجْدَلِ[1]

وَإِذَ نَظَرْتَ إِلى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبَرْقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

ففي الأبيات السابقة استخدم الشاعر أسلوب تكرار البداية مكتفياً بتكرار اسم الشرط (إذا) بصورة متسلسلة ومتعاقبة اتكأ عليها الشاعر في بناء الأبيات بناء متلاحماً يحيل كل بيت إلى ما بعده، كما اتخذ منها الشاعر مرتكزاً يبني عليها في كل مرة صفة جديدة من صفات الفروسية التي يضفيها على الفارس الذي يمتدحه، وتقول الرواية إن المقصود بهذه الأبيات هو الفارس العربي تأبط شراً الذي قالت عنه والدته "إنه والله شيطان، ما رأيته قط مستثقلاً، ولا ضحكاً، ولا هم بشيء منذ كان صبياً إلا فعله، ولقد حملت به في ليلة ظلماء، وإن نطاقي لمشدود"[2]، والشاعر بامتداحه لهذا الفارس فإنه يمتدح نفسه، لأنه يرسم من خلال الأبيات السابقة صورة مثالية للفارس العربي، وبهذا يصبح التكرار وسيلة لإثراء الموقف وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء.

كما أن تكرار البداية قد يشمل أكثر من كلمة في الشعر الحماسي كما يتجلى ذلك في قول بعض بني أسد [من الطويل][3]:

إلا أَكُنْ مِمَّنْ عَلِمْتِ فَإِنَّنِي إِلَى نَسَبٍ مِمَّنْ جَهِلْتِ كَرِيمِ

وَإِلاّ أَكُنْ كُلَّ الْجَوَادِ فَإِنَّنِي عَلَى الزَّادِ فِي الظَّلْمَاءِ غَيْرُ شَتِيمِ

وَإِلا أَكُنْ كلَّ الشُّجَاعِ فإِنَّنِي بِضَرْبِ الطُّلى والْهامِ حَقُّ عَلِيمِ[4]

إن تكرار البداية في الأبيات السابقة يكشف عن التوق المسيطر على ذهن الشاعر في الوصول إلى مصاف الصورة المثالية للفارس العربي الكريم، وإن الإحساس بالأنا هو الذي دفعه

(١) الفج: الطريق الواسع. غوارها: أعلاها. الهُوِي: هو القصد إلى أعلى. الأجدل: الصقر. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٩١/١.

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٧/١.

(٣) الحماسية رقم (٨٣)، المصدر نفسه، ٢٧٨/١.

(٤) الطُّلى: جمع طلية وهي صفحة العنق. لسان العرب، مادة (طلي).

للاعتماد على هذه الظاهرة الأسلوبية في تأكيد امتلاكه لثلاثية (النسب والجود والشجاعة) وهي الثلاثية التي ظل الإنسان العربي يفاخر بها، ويسعى جاهداً إلى تحقيقها، وإن كان الشاعر قد ترك ادعاء النهايات في امتلاكه لهذه الثلاثية، وأخذ فيها بالاقتصاد، فقد بلغ الغاية من حيث اقتصد، وعلى الرغم من أن صدور هذه الأبيات تبدو متساوية في تراكيبها، فالشاعر يعيد في كل مرة نفس التركيب، إلا أن كل صدر بيت منها يصور جانباً جديداً من الجوانب الإيجابية التي يضفيها الشاعر على نفسه، وفي هذا اللون من التكرار تتجلى رؤية الشاعر التي يرتئيها في رسم الصورة المثالية للفارس العربي الكريم من خلال ما يضفيه على نفسه من صفات يباهي بها، ويسهم تكرار (وإلا) في الإيهام الأسلوبي في مطلع الأشطار الأولى بيد أنه ينقشع في نهايتها مؤكداً بتكرار (إنني).

وبعد، فإن التكرار يؤدي دوراً بارزاً في تحقيق شعرية الأداء، فهو يمنح البيت الشعري كثافة إيقاعية وثراء دلالياً، ويهب القصيدة نوعاً من التماسك والترابط بين أجزائها، لكنه كغيره من عناصر الإيقاع الموسيقي لا يحسن إلا إذا أجاد الشاعر توظيفه، ومن ذلك "أن يفيد في المعنى جديداً، وأن تتنوع مواضعه، وتتباعد حتى يبتعد به صاحبه عن الرتابة، ويصبح بحق محسناً إضافياً للجانب الصوتي دون أن يخلو من قيمة دلالية، وكذلك لا بد أن يتوخى فيه الاعتدال من حيث الكم"[1]، وأن يضفي عليه الشاعر من روحه فيتلون بلون أحاسيسه التي تبعث الحياة في الكلمات، لكي تتجلى فاعليته الجمالية ويؤدي دوره الإيقاعي والدلالي في البيت الشعري أو الأبيات على نحو فني مثير.

(١) في ماهية النص الشعري، محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص٧٤.

٢- التجنيس:

يعد التجنيس عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الخطاب الشعري، وهو كما عرفه البلاغيون "أن يتشابه اللفظان صوتياً في تأليف حروفهما ووزنهما وحركاتهما، ويختلفا دلالياً في معناهما"[١]، وقد أوْلَوْه عناية خاصة، وأعلوا من شأنه فجعلوه من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس[٢]، بيد أن قيمة الجناس الفنية لا تتحقق من خلال هذا التماثل الصوتي بين اللفظين المتجانسين فحسب، ولكنها تتحقق من خلال فاعليته في بناء المعنى وتحقيق الدلالة، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيباً مستهجناً، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به"[٣] وذلك لأن تكلف التجنيس دون أن يتطلبه المعنى يفقد فنيته في النص الشعري، ويصبح الإكثار منه تصنعاً ثقيلاً تمجه النفس ويأباه الطبع "ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه ..."[٤].

ولأن ما يهمنا من درس التجنيس في مقامنا هذا هو الكشف عن فاعليته الإيقاعية ووظائفه الدلالية في الشعر الحماسي فإننا لن نتتبع تقسيمات البلاغيين لهذا اللون البديعي، واختلافاتهم في تفريعاته، بل ستركز الدراسة على أمور ثلاثة هي:

١- بيان نوعية التجنيس المستخدم في الشعر الحماسي.

٢- درجات الموسيقى الإيقاعية في استعمال التجنيس.

٣- دور التجنيس في إثراء الإيقاع في النص الشعري ووظيفته في تشكيل الدلالة.

أولاً: بيان نوعية التجنيس المستخدم في الشعر الحماسي:

---

(١) الطراز، ٢/ ٣٥٦.

(٢) ينظر: الطراز، ٢/ ٣٥٥.

(٣) أسرار البلاغة، ص٥

(٤) المصدر نفسه، ص١٠ وما بعدها.

لعل أول ما نلاحظه من استقراء خاصية التجنيس وتتبع أنواعه في الشعر الحماسي هو حضور التجنيس غير التام[١] والتجنيس الاشتقاقي[٢] بكثافة، وقلة حضور التجنيس التام بشكل ملحوظ، ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر الحماسي لا يستعمل من الجناس وغيره من الإمكانيات الإيقاعية إلا ما جاء عفو الخاطر وتطلبه المعنى دون تكلف وبالقدر الذي يساعد المتلقي على إدراك المدلول ويقربه إلى فهمه، لهذا فقد تضاءل التجنيس التام في الشعر الحماسي، وقد علل بعض الباحثين عزوف كثير من الشعراء عن استعمال التجنيس التام؛ بأن "كثيراً من حالات استعمال الجناس تاماً أفضت إلى التباس في المعنى"[٣]. لما قد يصاحبها من خداع عن المعنى على حد تعبير عبد القاهر فتستعصي على فهم المتلقي العادي[٤].

ثانياً: درجات الإيقاع في استعمال التجنيس:

تختلف درجة إيقاعية التجنيس زيادة ونقصاناً باختلاف مواضع تنزيل طرفيه، وفيما يأتي تصنيفها حسب الأقوى فالأضعف على ما تبينته الدراسة في الشعر الحماسي:

أ. التجنيس بمراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس يعد أكثر الأنواع موسيقية وأثراها إيقاعاً، وهو متوافر بكثرة في خطاب الشاعر الحماسي، وسنورد أشكاله بحسب اللفظ الأول أما الثاني فمكانه قار في القافية، وذلك على النحو الآتي:

اللفظ المجانس الأول يختم الصدر، ومثاله قول الأعرج المعني[٥] [من الطويل] [٦]:

---

(١) هو ما اختلف فيه المتجانسان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة في تعريف التجنيس التام، وهي أنواع الحروف وأعدادها وهيآتها وحركاتها وسكناتها وترتيبها. ينظر: علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، محمد شادي، دار اليقين، المنصورة، ٢٠١١م، ص٥١٩.

(٢) وهو توافق الكلمتين في الحروف الأصول مع الاتفاق في أصل المعنى، وهذا على خلاف الجناس الذي يجب فيه اختلاف المعنى، لذا كان هذا ملحقاً بالجناس وليس من صميم الجناس. ينظر: علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية ، ص٥٢٥.

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٦.

(٤) ينظر: أسرار البلاغة ، ص٨.

(٥) هو عدي بن عمرو بن سويد بن ريان، شاعر مخضرم ، أدرك الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص٨٠.

(٦) الحماسية رقم (١١٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٤٩/١.

أَرَى أمَّ سَهْلٍ ما تَزَالُ تَفَجَّعُ ... تَلُومُ وما أَدْرِي عَلَامَ تَوَجَّعُ

ولأن معظم الحماسيات تخلو من مطالعها فهذا النوع من التجنيس الذي يقع موقع التصريع نادر في الشعر الحماسي، على أن هذا النوع قد يأتي على قلة في غير المطلع، كما في قول عبيد بن ماوية[من المتقارب][(١)]:

وأَنْعِمْ بما أرْسَلَتْ بَالهَا ونَالَ التَّحيَّةَ مَنْ نَالَها

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في أول الصدر، كما في قول الأَخْزم السِّنْبَسِي[(٢)] [من المتقارب] [(٣)]:

بَعِيدُ الوَلاءِ بَعِيدُ المحـــــــلِّ مَنْ يَنْأَ عَنْكَ فَذَاك السَّعِيدُ

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في حشو الصدر، كما في قول السموأل بن عاديا[من الطويل][(٤)]:

وما ضَرَّنا أَنَّا قليلٌ وجارُنا عزِيزٌ وجارُ الأكثرينَ ذليلُ

وقد يأتي اللفظ المجانس الأول في أول العجز، كما في قول النجاشي الحارثي[(٥)][من البسيط][(٦)]:

أَبْلِغْ شِهَاباً أَخَا خوْلانَ مَأْلُكَةً إنَّ الكَتائِبَ لا يُهْزَمْنَ بِالكُتُبِ[(٧)]

---

(١) الحماسية رقم (١٩٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٦٠٤/٢.

(٢) الأخزم السنبسي ويروى الأخرم السنبسي (بالراء) وهو من بني ربيعة بن جرول بن ثعلبة جد حاتم الطائي، ولعله بذلك يكون جاهليا. معجم شعراء الحماسة، ص٦.

(٣) الحماسية رقم (١٩٥)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، ٦٠٠/٢.

(٤) الحماسية رقم (١٥)، المصدر نفسه ، ١١٢/١.

(٥) هو قيس بن عمرو بن مالك، من بني الحارث بن كعب، شاعر إسلامي، وقيل: إنما سمي النجاشي لأن لونه كان يشبه لون الحبشة . الشعر والشعراء، ص٣٢٩.

(٦) الحماسية رقم (١٩٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٥/١.

(٧) المألكة: الرسالة. لسان العرب، مادة (ألك).

وقد يأتي في حشو العجز، كما في قول شاعر حماسي آخر [من الطويل] [(١)]:

وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِنْ بَنِيْنَ وإِخْوَةٍ حِسَانِ الوُجُوهِ طَيِّبِي الجِسْمِ والنَّسْمِ

"وأقرب هذه الشواهد التجنيسية تأثيراً، وأوضحها إيقاعاً الذي يقع موقع التصريع، كما في الأول والثاني، ثم الذي تتجاور فيه الكلمتان المتجانستان أو يتقاربان كالشاهد الأخير والذي قبله على الترتيب، وما عدا ذلك فإن كون الجناس ناقصاً وكون الكلمتين المتجانستين متباعدتين مما يقلل من الأثر الصوتي الإيقاعي ولا ينفيه"[(٢)].

ب ـ التجنيس بدون مراعاة التصدير:

وهذا النوع من التجنيس لم يبن على تصدير ، ولكنه قد يدخل في استخدامه مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول واللفظ الثاني، والتوليد الموسيقي لهذا النوع يتفاوت بحسب قرب اللفظين المتجانسين أو بعدهما، وهو أقل حضوراً في الشعر الحماسي، ويأتي في صور منها:

ـ ماكان اللفظان المتجانسان في حشو العجز، كقول تأبط شراً[من الطويل] [(٣)]:

قَلِيْلُ التشكِّي للمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الهَوَى شَتَّى النَّوَى والمسالِكِ

ـ ماكان الأول في حشو الصدر والثاني في بداية العجز، كقول ابن دارة[(٤)] [من الكامل] [(٥)]:

إِنِّي امرُؤٌ تَجِدُ الرجَالُ عَدَاوتِي وَجْدَ الرِّكَابِ من الذبَابِ الأَزْرَقِ

---

(١) الحماسية رقم (٢٤٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٩/١.

(٢) من توجيهات المشرف.

(٣) الحماسية رقم (١٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٩٤/١.

(٤) هو سالم بن مسافع بن عقبة بن يربوع، ودارة لقب أمه، واسمها سيقاء، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وكان هجاء وبسبب الهجاء قتل، والذي قتله هو زميل الفزاري في خلافة عثمان رضي الله عنه. معجم شعراء الحماسة، ص٥٠.

(٥) الحماسية رقم (١٣٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٣٨٥/١.

– ما كان الأول منه في أول الصدر والثاني يتبعه في حشو الصدر، كقول سعد بن مالك البكري من [مرفل الكامل] [(١)]:

والكَرُّ بَعْدَ الفَرِّ إِذْ كُرِهَ التَّقَدُّمُ والنِّطَاحُ

والإيقاع الناتج عن التجنيس هنا أظهر لقرب الكر والفر، ومثله الهوى والنوى في قول تأبط شراً، وأقل منهما قول ابن دارة.

ثالثاً: وظائف التجنيس:

لا تقتصر فاعلية التجنيس على ما يقوم به من دور إيقاعي يخصب موسيقى الشعر ويثري ترددها النغمي، ولكنه يمتد ليسهم بدور وظيفي في البناء الفني للنص الشعري وتشكيل الدلالة وإنتاجها، ومن الوظائف التي يؤديها التجنيس في الشعر الحماسي يمكن أن نسجل ما يأتي:

١ـ التقارب بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، كما يتجلى ذلك في قول الشاعر عمرو بن الإطنابة الخزرجي[(٢)] [من الوافر] [(٣)]:

وَقَولِي كُلَّما جَشأَتْ وجاشَتْ مَكانَكِ تُحْمَدِي أوْ تَسْتَرِيحي

فالتقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين المتجانسين في صدر البيت السابق (جشأت ، جاشت) أدى إلى تقاربهما في المعنى، فالكلمة الأولى (جشأت) تعني أن نفس الشاعر تطلعت ونهضت جزعاً وكراهة، والثانية (جاشت) بمعنى ارتاعت وخافت، وقد أدت الصلة المعنوية بين اللفظين المتجانسين إلى تأكيد معنى الخوف الطارئ على نفس الشاعر وتتابع مظاهره. ولعل هذا ما يعنيه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع

(١) الحماسية رقم (١٦٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٥٠٣/٢.

(٢) هو عمرو بن الإطنابة، نسب إلى أمه، وأبوه عامر بن زيد مناة بن عامر بن مالك الأعز بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج، شاعر فحل وفارس شجاع من فرسان الجاهلية، ومن أشراف الخزرج. معجم شعراء الحماسة، ص٨٦.

(٣) الحماسية رقم (١)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٠/١.

معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"[1] . ومثل هذا يتجلى أيضاً عند الأخنس بن شهاب[2] في قوله [من الطويل][3]:

فوارِسُهَا من تَغْلِبَ ابْنَةِ وائلٍ حُمَاةٌ كُمَاةٌ ليس فيهم أشائِبُ[4]

فقد أدى التقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين (حماة، كماة) في عجز البيت السابق إلى تقاربهما في الدلالة على وجود قدر من الاختلاف يحقق مفهوم الجناس الاصطلاحي، فاللفظان(حماة، كماة) يتشابهان دلالياً مثلما يتشابهان صوتياً، أي إن التقارب بين الكلمتين في المبنى قد أدى إلى تقاربهما في المعنى.

٢ـ التكامل:

قد يقوم التجنيس بوظيفة تتمثل في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، كقول بعضهم[5] [من الطويل] [6]:

وَأَصْبَحَ يَبْكِي مِنْ بَنِيْنَ وإِخْوَةٍ حِسَانِ الوُجُوهِ طَيِّبِي الجِسْمِ والنَّسْمِ

فقد أسهم اللفظان المتجانسان في عجز البيت السابق (الجسم، النسم) في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، وذلك من خلال التكامل الحاصل بين الشكل المادي الظاهري (الجسم) والمعنوي الداخلي (النسم) فتكاملت بذلك صفات الممدوحين الشكلية وقيمهم المعنوية، ومع أن اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية إلا أن التشابه الصوتي قد حقق فيما بينهما شيئا من التكامل الدلالي، كما أدى التجنيس من جهة أخرى إلى تكثيف إيقاعية البيت وإثراء موسيقيته.

---

(١) أسرار البلاغة، ص١٤.

(٢) الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم بن عدي، أحد الفرسان المشهورين، وهو شاعر جاهلي. معجم شعراء الحماسة، ص٦.

(٣) الحماسية رقم (٢٤٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢٦/٢.

(٤) أشائب: أخلاط . لسان العرب، مادة (أشب).

(٥) البيت في الحماسية رقم (٢٤٧) ولم يذكر اسم الشاعر. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٨/١.

(٦) الحماسية رقم (٢٤٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٩/١.

٣ـ التناقض بين اللفظين المتجانسين ، كقول الأعرج بن مالك المري[من الطويل][١]:

فَكُونُوا كَداعٍ كَرَّةً بَعْدَ فَرَّةٍ ألا رُبَّ مَرْءٍ فَرَّ ثُمَّتَ أقْبَلا

فاللفظان المتجانسان في البيت السابق (كَرَّة) و(فَرَّة) يمثلان حركتين متضادتين في ميادين القتال، ففي الكلمة الأولى تتجلى معاني الشجاعة والإقدام وتحقيق الانتصار، أما في الكلمة الثانية (الفر) فتتجلى معاني الخوف والهزيمة والتراجع، وعلى ما بينهما من تناقض فإنهما يجتمعان في أسلوب من أساليب القتال، كما أدى التجنيس بين اللفظين (كرة) و (فرة) إلى إيقاع متصاعد في موسيقى البيت بفعل التماثل الصوتي بين اللفظين المتجانسين من جهة، وتكرار حرف الراء في الشطر الثاني من جهة أخرى على نحو يصور بالصوت حركة المعنى، فكأن تكرر طرق اللسان المتتابع لحرف الراء يحاكي تسارع حركة الخيل في المعركة إقبالاً وإدباراً.

وهذا التقابل بين حركتي الكر والفر يتكرر كثيراً في الشعر الحماسي، ومن ذلك قول ابن مطيع القرشي[من الرجز] [٢]:

أنا الذِي فَرَرْتُ يَوْمَ الحَرَّهْ

وَالحُرُّ لا يَفِرُّ إِلَّا مَرَّه

لا بأْسَ بِالكَرَّةِ بَعْدَ الفَرَّه

وكقول سعد بن مالك البكري [من مجزوء الكامل][٣]:

والكَرُّ بَعْدَ الفَرِّ إِذْ كُرِهَ التَّقَدُّمُ والنِّطاحُ

(١) الحماسية رقم (١٧١)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٢٠/١.

(٢) الحماسية رقم (١٩٣)، المصدر نفسه، ١٣٢/١.

(٣) الحماسية رقم (١٦٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٠٣/١. الحماسية رقم (١٦٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١١٧/١.

وهكذا فإن بنية التجنيس لا يقتصر دورها على الجمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى وما ينتج عنهما من ثراء في الإيقاع وخصوبة في الموسيقى، ولكنها إذا وفق الشاعر في توظيفها تنهض بدور فاعل في تشكيل اللغة الفنية في النص الشعري وإثراء الدلالة وإنتاجها.

٣.الترديد:

وهو كما يقول ابن رشيق "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه"(١). وهذا المظهر الإيقاعي لا تقف فاعليته عند ما يضفيه من ثراء إيقاعي ناتج عن تكرار اللفظ نفسه في البيت الشعري الذي يقع فيه ، ولكنها تمتد إلى المستوى الدلالي بين ما يتعلق به كل من اللفظين المرددين والذي لا يعود إلى الدلالة المعجمية للفظة نفسها، وإنما يعود إلى تغيير التركيب الذي دخلت فيه، ومن أمثلة الترديد في الشعر الحماسي قول بعض الشعراء [من الطويل](٢) :

تَجَنَّبْتُ دَارَ الشَّرِّ حتَّى إِذَا أَبَى تَجَنُّبَ دَارِي قُلْتُ لِلشَّرِّ مَرْحَبَا

ففي البيت السابق وردت الكلمات (تجنبت، دار، الشر) في الشطر الأول من البيت، ثم تكررت في الشطر الثاني، وقد أضفى هذا التكرار على المستوى الإيقاعي ثراء في موسيقى البيت، أما على مستوى الدلالة فإن الألفاظ المكررة وإن توحدت دلالاتها المعجمية، فقد حملت في تركيبها معاني جديدة تغاير المعاني التي حملتها في الشطر الأول، وهذا التغاير الدلالي لا يعود إلى الدلالة المعجمية للألفاظ نفسها، وإنما يعود إلى تغيير ما أسندت إليه، فالدار في الشطر الأول أُضيفت إلى الشر (دار الشر) على سبيل المجاز، أما الدار في الشطر الثاني فقد أضيفت إلى الشاعر بدلالة ياء المتكلم (داري)، وإذا كان الشر في الشطر الأول قد غادر دائرته المعنوية ليستحيل إلى شيء مشخص محسوس على سبيل الاستعارة المكنية، فإنه في الشطر

(١) العمدة، ٣٣٣/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٤٩)، ولم ينسب البحتري هذا البيت إلى قائله، بل اكتفى بقوله (وقال آخر).ينظر:كتاب الحماسة للبحتري، ١٧٠/١.

الثاني من البيت يغادر كذلك دائرته المعنوية ليستحيل إلى كائن إنساني بدلالة الأفعال (أبى، قلت للشر). وقد أظهر التتبع الفاحص لهذا المظهر الإيقاعي في الشعر الحماسي حضوره الواسع ، وانتشاره المكثف، كما أفضى التتبع والاستقراء إلى أن من معاني الترديد في الشعر الحماسي ما يأتي:

١.التقارب :

ويكون في الغالب بين الحقيقة والمجاز، كما في قول الشاعر [من الطويل][١]:

وتأخُذُه عند المكارمِ هِزَّةٌ كما اهتَزَّ تحت البارحِ الغُصُنُ الرَّطْبُ[٢]

فالاهتزاز في الشطر الثاني من البيت اهتزاز حقيقي لأنه مسند إلى (الغصن الرطب) ، أما الهزة التي أخذت الممدوح عند المكارم في الشطر الأول فإنها هزة معنوية أوردها تعبيراً عن نشوته الغامرة وارتياحه العميق.

٢. التقابل:

ويكون على سبيل التنافي بين الخاص والعام غالباً، كما في قول حارثة بن بدر التميمي[٣] [من الطويل][٤]:

رأيتُ أكُفَّ المصْلِتينَ عَلَيْكُمُ مِلاءً وكفِّي من عَطائِكُمُ صِفْرا[٥]

وفي هذا البيت تتجلى خصوصية اللفظ المكرر (كفي) في الشطر الثاني من خلال إضافة كلمة (كف) إلى ياء المتكلم، كما يتجلى دلالة اللفظ (أكف) على العموم من خلال دلالته

(١) هذا البيت من الحماسية رقم (٧٦)، وهذه الحماسية لم ينسبها أبو تمام إلى قائلها، واكتفى بقوله: (وقال آخر). ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧٢/١.

(٢) البارح: ريح حارة في الصيف . لسان العرب ، مادة (برح).

(٣) هو حارثة بن بدر من فرسان بني تميم ووجوهها،شاعر أموي ليس بمعدود في فحول الشعراء، له أشعار لكنها ليست مما يلحقه بالمتقدمين في الشعر والمتصرفين في فنونه. الأغاني، ٣٩٦/٨.

(٤) الحماسية رقم (٨٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٨/١.

(٥) المصلتين: جمع مصلت ، وسيف مصلت : مجرد، وأراد الذين جردوا سيوفهم. الصفر: الخالي. كتاب الحماسة للبحتري، ٧٨/١.

على الجمع وإضافته إلى الجماعة (أكف المصلتين) مع التنافي بين حالين فشتان ما بين أكف ملاء من عطاء الممدوح رغم إساءاتها وكف فارغة صفر رغم إحسانها بالمدح.

٣. التأكيد والنسخ:

وفي التأكيد يحمل اللفظ الثاني دلالة اللفظ الأول وزيادة، كما في قول الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب[١] [من البسيط] [٢]:

مَهْلاً بني عمِّنا مَهْلاً مَوَالينا لا تَنْبُشُوا بيننا ما كان مَدْفُونَا

فقد أدى تكرار اسم الفعل (مهلا) في الشطر الأول من هذا البيت إلى توسيع الدلالة المعنوية بتأكيد الفعل وإغراء المخاطبين بالرفق والتأني فضلا عما نتج عن التكرار من زيادة في الأداء الصوتي في البيت.

ولفظ النسخ يقصد به مقابلة مصطلح التأكيد، ومن أمثلته قول الشاعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي [من مخلع البسيط] [٣]:

أَمَّا العِتابُ فَلا عِتابُ ....لا قُرْبُ دَارٍ ولا نِسابُ

فقد أدى تكرار كلمة (العتاب) في الشطر الأول من البيت السابق إلى نسخ دلالة اللفظ الأول ونفيه .

٤. بيان الكيفية، كما في قول منظور بن الربيع العامري[٤] [من الطويل] [٥]:

وأُقْدِمُ إقْدامَ السِّنانِ ويُتَّقَى بِيَ الأشْوسُ الصِّنْديدُ إنْ كانَ عادِيا

(١) هو الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب عبد العزى بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف، وكان أحد شعراء بني هاشم وفصحائهم، وهو أموي عاصر الأحوص، والفرزدق. معجم شعراء الحماسة، ص٩٧.

(٢) الحماسية رقم (٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٤/١.

(٣) الحماسية رقم (١٣٨)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٣/١.

(٤) لم نجد له خبراً فيما عدنا إليه من المصادر القديمة.

(٥) الحماسية رقم (١٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٧/١.

فالمصدر المضاف إلى (السنان) في صدر البيت السابق (إقدام السنان) أفاد بيان الكيفية التي تدل على ظهور الشاعر في الإقدام وبروزه، كظهور السنان وبروزه في القتال.

ومما سبق يمكن القول: إن دور الترديد في بناء الشعر لا يقتصر على ما يضفيه إعادة اللفظ من ثراء في الموسيقى وزيادة في الأداء الصوتي ، ولكنه يتجاوز الدور الإيقاعي ليسهم في إنتاج الدلالة وتوسيعها فيغدو له في نسيج النص دلالة ومعنى.

٤. التصدير[١]:

وهو في الشعر من مظاهر الإيقاع الداخلي التي تسهم في إثراء موسيقية البيت وتقوية الأداء الصوتي من جهة وتوسيع حركة المعنى من جهة أخرى، ويتمثل في "رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر"[٢]. فالتصدير يتكون من لفظين مكررين في البيت الشعري أحدهما يقع في مطلع الصدر أو حشوه أو نهايته أو مطلع العجز أو حشوه، أما اللفظ الثاني فإنه يرد في آخر ألفاظ البيت ويكون إطاراً لقافيته.

والتصدير يلتقي مع الترديد فيما يضفيه على موسيقى البيت من ثراء إيقاعي وعلى تراكيبه من توسع في المعنى، إلا أنه يزيد على الترديد بموسيقى خاصة حين تأتي الكلمة الثانية محملة بجماليات القافية والروي؛ وذلك لأن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلفظته الثانية مكانها قار في نهاية عجز البيت بخلاف الترديد فإنه يقع في أضعاف البيت .

ويعد التصدير في خطاب الشاعر الحماسي من أكثر المظاهر الإيقاعية التي تشكل حضوراً مكثفاً، وقد جاءت في أشكال مختلفة سنكتفي في تصنيفها بالإشارة إلى مرتبة اللفظ الأول؛ لأن اللفظ الثاني مكانه مضبوط المرتبة بكونه في نهاية عجز البيت، وذلك على النحو الآتي:

---

(١) وقد سماه القدماء رد العجز على الصدر أو رد الأعجاز على الصدور. ينظر: كتاب الصناعتين، ص٣٨٥.

(٢) العمدة، ٣/٢.

أ– أن يقع اللفظ الأول في أول الصدر، كما في قول هدبة بن خشرم[1] [من الوافر] [2]:

سَأَهْجُو من هَجَاهُمْ مِنْ سِوَاهُمْ وأُعْرِضُ مِنْهُمُ عَمَّنْ هَجَانِي

ب– أن يقع اللفظ الأول في صدر الشطر الثاني، كما في قول قعنب بن أم صاحب[3] [من البسيط] [4]:

ولنْ يُراجِعَ قَلْبِي وُدَّهُمْ أبَداً زَكِنْتُ مِنْهُمْ على مِثْلِ الذي زَكِنُوا

ج– أن يقع اللفظ الأول في عجز الشطر الأول، كما في قول حُلْحُلَة بن قيس الفزاري[5] [من الطويل][6]:

فإنْ أنا لمْ أرْجِعْ إليْكُمْ فَحارِبُوا ولا أعْرِفَنْكُمْ تَضْجَرُونَ منَ الحَرْبِ

د– أن يكون اللفظ الأول في حشو الشطر الأول، كما في قول حكيم بن قَبِيْضَةَ التغلبي[7] [من الوافر][8]:

لَعَمْرُكَ ما فَرَرْتُ مِنَ المنايا ولا حَدَّثْتُ نَفْسِي بِالفِرارِ

(١) هدبة بن خشرم بن كرز بن أبي حية الكاهن، من بني عذرة، ويكنى أبا سليمان، شاعر إسلامي، فصيح متقدم، كثير الأمثال في شعره، وكان شاعراً راوية يروي للحطيئة. معجم شعراء الحماسة، ص١٣٣.

(٢) الحماسية رقم (١٥٩)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٤٧٣/١.

(٣) قعنب بن أم صاحب الفزاري، اشتهر بنسبه إلى أمه، وأبوه ضمرة أحد بني عبدالله بن غطفان، وقعنب شاعر مجيد مقل، كان موجوداً في عصر بني أمية أيام الوليد بن عبد الملك. معجم شعراء الحماسة، ص١٠٢.

(٤) الحماسية رقم (٤٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٨/١.

(٥) هو حلحلة بن قيس بن أشيم الفزاري، شاعر أموي عاصر الخليفة عبد الملك بن مروان .الأغاني، ٢١٨/١٩.

(٦) الحماسية رقم (١١٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١.

(٧) لم أعثر له على ترجمة سوى أن اسمه حكيم بن قبيضة بن ضرار الجرمي التغلبي، وأنه من شعراء الحماسة، فقد روى له أبو تمام حماسية واحدة. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١١٢٧/٢.

(٨) الحماسية رقم (١٦٨)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٢٠/١.

هـ – أن يكون اللفظ الأول في حشو الشطر الثاني، كما في قول أعشى بني قيس بن ثعلبة [من الطويل](١):

فما مِيتَةٌ إنْ مُتُّها غَيْرَ عاجِزٍ بعارٍ إذا ما غالَتِ النَّفْسَ غُولُها

ومن الملاحظ أن الشعر الحماسي قد احتوى على أساليب أخرى من التصدير، فقد يقوم التصدير على ثلاثة أطراف في البيت الواحد، كما في قول ربيعة بن مقْرُوم الضَّبِّيّ(٢) [من الكامل] (٣):

فَدَعَوا: نَزَالِ فكنتُ أوَّلَ نازِلٍ وعَلَامَ أرْكَبُهُ إذا لم أَنْزِلِ

كما أنه قد يقوم على أربعة أطراف، كما في قول بعض شعراء الحماسة [من الطويل](٤):

فَلَمَّا رَمَانِيهَا رَمَيْتُ سَوَادَهُ ولا بُدَّ أَنْ تَرْمِي سَوَادَ الذي يَرْمِي

وهذا النوع من التصدير يضفي على البيت الذي يرد فيه ثراء في الإيقاع وزيادة في النغم إلا أنه لا يرد إلا نادراً، وقد يأتي التصدير في الشعر الحماسي في بيتين متتاليين، بيد أن مرتبة اللفظ الأول تتنوع فيهما، كما في قول بعض بني قيس بن ثعلبة(٥) [من البسيط] (٦):

إنّا محيُّوكِ يا سَلْمَى فَحَيِّينَا وإن سَقَيْتِ كِرَامَ الناسِ فاسْقِينا

وإنْ دَعَوْتِ إلى جُلَّى ومَكْرُمَةٍ يوْماً سَرَاةَ كِرَامِ النَّاس فادْعِينَا

(١) الحماسية رقم (٩٣)، كتاب الحماسة للبحتري ، ٨١/١.

(٢) ربيعة بن مقروم الضبي ، شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام، وقد أسلم وشهد القادسية، وهو من شعراء مضر المعدودين. معجم شعراء الحماسة، ص٤٤.

(٣) الحماسية رقم (٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٢/١.

(٤) البيت من الحماسية رقم (٢٤٧)، ولم يذكر قائلها. كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٩/١.

(٥) وتروى الأبيات لبشامة بن جزء النهشلي، ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٥/١.

(٦) الحماسية رقم (١٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٠١/١.

قيمة التصدير:

لقد أدرك القدماء فاعلية التصدير الإيقاعية وطاقاته الجمالية التي يضفيها على البيت الشعري على المستويين الدلالي والإيقاعي فهو كما يقول ابن رشيق "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[١].

بيد أننا نجد بعض الدارسين المحدثين يختزلون دور التصدير في تكثيف الإيقاع وتقوية الجرس النغمي في البيت الشعري فقط، فالدكتور عبدالله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب يربط التصدير بقيمة واحدة تتصل بالتكرار النغمي المراد به تقوية الجرس[٢] فهو عنده مجرد رنة لفظية قوية يكررها الشاعر ليصل بها الكلام ويبالغ في جرسه، ويذهب الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن "الشكل التجريدي لهذه البنية يدل على أن ناتجها بسيط بمعنى أن التكرار لا يكثف الدلالة، وإنما يكون اللفظ الثاني مستقلاً ـ في بنيته العميقة ـ عن اللفظ الأول، وإن ظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي"[٣]. وبالنظر في القولين السابقين فإن الدراسة تختلف معهما، فهي ترى أن فاعلية التصدير في الشعر لا تقتصر على ما يسهم به من دور إيقاعي يتمثل في تقوية الأداء الصوتي وزيادة النغم الموسيقي في البيت الشعري فحسب،كما يرى الشيخان عبدالله الطيب ومحمد عبد المطلب ، ولكنه إلى جانب ذلك يسهم بدور فاعل في إثراء الدلالة وتوسيع حركة المعنى، فالتصدير يقوم على لفظين مكررين في البيت الشعري ينتج عنهما معان متباينة ودلالات متنوعة إما عن طريق الترديد وما يتولد عنه من معان تتراسل فيها اللفظتان وتتكاثر بها صور الدلالات، أو عن طريق الطباق وما يتولد عنه من إبراز المعنى وتوضيحه، فضلاً عن الإشارات المستمدة من السياق الذي يرد فيه، فمن معاني التصدير

---

(١) العمدة، ٢/ ٣.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ٢/٧٥.

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م ص١٨٣.

المتولدة عن طريق التماثل والترديد في الشعر الحماسي، نذكر قول زيد الخيل الطائي[1] [من الطويل] [2] :

أخا الحَرْبِ إنْ عَضَّتْ بِهِ الحربُ عَضَّها...وَإِنْ شَمَّرَتْ عَنْ ساقِها الحربُ شَمَّرا

فالملاحظ أن التصدير في الشطر الثاني من هذا البيت قد أسهم في تكثيف الإيقاع وزيادة الأداء الصوتي عن طريق التكرار اللفظي بين (شمرت، شمرا) وقد عزز التكرار اللفظي في الشطر الأول بين كلمتي (عضت، عضها) من جمال الموسيقى وثراء الإيقاع، كما أدى هذا التكرار في شطري البيت إلى جذب انتباه المتلقي ليكشف عن نهاية الشطر الأول ويتوقع نهاية قافية البيت وهو ما يحدث للنفس ارتياحاً وللمعنى تمكيناً وتأكيداً، ومع أن لفظي التصدير (شمرت، شمرا) نابعان من أصل دلالي واحد إلا أن اللفظ الثاني قد حمل إيحاءات جديدة تدل على عمق ارتباط حياة الشاعر بالحرب، وشدة التصاقه بها، وتفاعله الإيجابي مع حركتها، بدلالة فعل الشرط وجوابه في شطري البيت (إن عضت... عضها) في الشطر الأول (وإن شمرت ...شمرا) في الشطر الثاني. وقد يكون من معاني التصدير التأكيد، كما في قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي[من مرفل الكامل] [3]:

أَعْدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَا بِـــغَةً وعَدَّاءً عَلَنْدَى

نَهداً وذَا شُطَبٍ يقُـ ـــدُّ البَيْضَ والأبدانَ قَدَّا

فقد أدى التصدير بين كلمتي (يقد، قدا) فضلا عن الثراء الموسيقى إلى إبراز فاعلية السيف من خلال تعزيز معنى الفعل (يقدُّ) وتأكيده بالمصدر (قَدَّا).

(١) هو زيد بن مهلهل بن يزيد بن كنانة، وكان زيد الخيل فارساً مغواراً مظفراً شجاعاً بعيد الصيت في الجاهلية وأدرك الإسلام ووفد إلى النبي ولقيه وسُرَّ به، وسماه زيد الخير. الأغاني، ٢٤٨/١٧.

(٢) الحماسية رقم (١٤٢)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٥/١.

(٣) الحماسية رقم (٣٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٧٥/١.

ومن معاني التصدير المتولدة عن طريق طباق السلب قول رجل من بني تميم[من الوافر][1]:

أَبَيْتَ اللَّعْنَ إِنَّ سَكَابَ عِلْقٌ نفيسٌ لا تُعَارُ ولا تُبَاعُ

مفَدَّاةٌ مُكَرَّمَةٌ عَلَيْنا يُجَاعُ لها العِيَالُ ولا تُجَاعُ

فقد أدى التصدير المتمثل في الفعل المضارع المنفي في قافية البيت (لا تجاع) والفعل المضارع المثبت في مطلع العجز (يجاع) إلى تقوية الموسيقى وزيادة الأداء الصوتي ، وبالإضافة إلى ذلك فقد أحدث التخالف بين اللفظين المكررين (يجاع، لا تجاع) ناتجاً دلالياً استطاع أن يكشف المعنى ويزيد من وضوحه، فاهتمام الشاعر بفرسه ليس اهتماما عاديا، وقربها من نفسه لا يقف عند الحد المعقول، فهي لعزتها عليه تفدى بكل غالٍ، ولمكانتها في قلبه تؤثر تكريماً لها على العيال عند الإقتار، فتجوع العيال، ولا تجوع هذه الفرس.

ومما سبق يتجلى لنا التصدير خصيصة أسلوبية فاعلة استطاع من خلالها الشاعر الحماسي أن يَهبَ خطابه الشعري ثراء على المستويين الإيقاعي والدلالي.

وبعد، فإن دور الإيقاع الداخلي بألوانه المتعددة في خطاب الشاعر الحماسي لم يقف عند حدود تكثيف الموسيقى وزيادة الإيقاع، ولكنه أسهم بدور فاعل في تشكيل اللغة الفنية في النص الشعري الحماسي وإثراء الدلالة وإنتاجها، بيد أن ما يمكن أن نسجله من ملاحظة في مقامنا هذا هو أن حضور ألوان الإيقاع الداخلي وترددها في اختيارات الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام جاء أكثر من حضورها في اختيارات الشعر الحماسي من حماسة البحتري، وسيأتي تعليل هذا في الفصل الخاص بالموازنة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري في حماستيهما وأثر المذهب الشعري لكلٍ من الشاعرين في اختياراته .

(١) الحماسية رقم (٤٨)، المصدر نفسه ، ١/٢١٠.

الفصل الثاني

خصائص البنية التصويرية

المبحث الأول :خصائص الصورة التشبيهية

المبحث الثاني:خصائص الصورة الاستعارية

المبحث الثالث:خصائص الصورة الكنائية

مدخل:

تتضافر الصورة الشعرية مع غيرها من الأدوات التعبيرية الأخرى في بناء القصيدة، ومنحها هويتها الشعرية، وأبعادها الجمالية، بيد أن الصورة الشعرية تستأثر بالمكانة الرفيعة التي لا ترقى إلى منزلتها الشامخة عناصر بناء الشعر الأخرى، فهي قلب القصيدة النابض بالفن، ومنبعها المتدفق بالإبداع، انطلاقاً من أن الصورة الشعرية هي أهم الركائز الأساسية في بناء الشعر.

ويكاد يجمع نقاد الشعر وعلماء الأدب، على اختلاف عصورهم وتباين لغاتهم، على مكانة الصورة وأهميتها في بناء النص الشعري، فالاستعارة عند أرسطو تعد أعظم الأساليب وآية الموهبة[١]، والتصوير في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب يكتسب أهمية كبيرة، فالجاحظ يرى أن الشعر"ضرب من النسج، وجنس من التصوير"[٢]. ويذهب غير واحد من نقادنا القدماء إلى أن الشعر "ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[٣]. أما الإمام عبد القاهر الجرجاني فقد أعلى من شأن التصوير في بناء الشعر، وتحدث عن دوره في تجديد المعنى، واعتمد عليه في المفاضلة بين الأشعار ، فكان يردُّ كثيراً من ميزات الشعر إليه، ويقدم الشعر بما فيه من تصوير[٤]، وبلغ من احتفاله بالتصوير أن وقف معه يُنَظِّرُ ويُعَرِّفُ ويقول: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذاك"[٥]. ويؤكد النقاد المحدثون على أن الصورة هي روح الشعر وجوهره وسر عظمته وحياته، فهذا سي دي لويس يرى أن الصورة هي المنبع الأساسي للشعر الخالص والمكون الثابت فيه،

---

(١) ينظر: في الشعر، أرسطو، ترجمة شكري عياد، ص١٢٨.

(٢) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، ط٣، بيروت، ١٩٦٩م، ١٣٢/٣.

(٣) العمدة، ١/ ١٢٢.

(٤) ينظر: شرح دلائل الإعجاز للجرجاني، محمد إبراهيم شادي، دار اليقين ، المنصورة، ٢٠١٠م، ص٣٩،٤١.

(٥) دلائل الإعجاز، ص٣٨٩.

فالصورة عنده"ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"[١] ويرى إحسان عباس أن الصورة في الشعر "هي التي تُميّز شاعراً من آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم....إنها هي عنان الشاعرية"[٢]، ونكتفي بالنصين السابقين للدلالة على أهمية التصوير الفني في بناء الشعر عند النقاد المحدثين فحسبنا من القلادة ما أحاط بالعنق.

إن أهمية الصورة في بناء النص الشعري تعود إلى كونها أداة الشاعر الفنية التي يتوسل بها في صياغة تجربته الشعرية وتجسيد أفكاره وتشخيص عواطفه في شكل فني محسوس، فأفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صور شعرية تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم أحاسيسه ومشاعره، كما يتمكن الشاعر بواسطة الصورة الشعرية من إعادة صياغة الواقع وتشكيله في صورة جديدة قد تفوق صورة الواقع الخارجي نفسه جمالاً وتأثيرا، ويلجأ الشاعر لإنجاز هذه المهمة إلى استثمار اللغة بما فيها من طاقات لبناء عالمه البديل عن العالم الموضوعي من خلال تجاوز حرفية اللغة المعيارية ووظيفتها النفعية/ التوصيلية إلى لغة المجاز/ الصورة ووظيفتها الفنية؛ فيعيد تشكيل الأشياء من حوله وفقاً لتصوراته وأحاسيسه ومشاعره، وبذلك فإن فاعلية الصورة الشعرية تأتي من قدرتها على الجمع بين الحقائق المتباعدة، واستحضار العلاقات الطريفة بين الأشياء، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق فاعلية الصورة[٣]، ذلك أن أقوى الصور ـ كما يقول أندريه بريتون ـ هي "تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية"[٤].

وإذا كان الخيال هو القوة الخلاقة المبدعة للصور فإن الحقيقة تشاطر الخيال دوره في التعبير الفني والتصويري، فقد تتشكل الصورة في قالب فني مؤثر، وهي تتكئ على الحقيقة وليس على الخيال، ومعنى ذلك أنه من الممكن ألا يكون في الصورة أي تشبيه أو استعارة، ومع ذلك

---

(١) الصورة الشعرية ، سي. دي. لويس، ترجمة د.أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٢م، ص٢٠.

(٢) فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت، ص ٢٣٠

(٣) ينظر: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، د. وجدان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ٢٧.

(٤) النظرية الشعرية، اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م،ص٣٣١.

تكون صورة شعرية غنية بالإيحاء والتأثير، ويزعم بعض الباحثين أن ابتكار هذا النوع من التصوير من إنجازات النقاد المحدثين الذين توسعوا في دراسة مفهوم الصورة "حتى شمل صوراً قد تخلو من المجاز أصلاً، وقد تكون الصورة الحديثة عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"(١).

والحقيقة أن مثل هذا القول إنما يعكس حالة الاغتراب التي يعيشها بعض النقاد العرب المحدثين عن إنجازات الموروث البلاغي والنقدي العربي ، فالناظر في هذا الموروث سيجد أن عبد القاهر الجرجاني قد توسع في مفهوم الصورة لتتناول كل وسائل التصوير حقيقية كانت أم مجازية، فاللغة العربية الشاعرة قادرة على التصوير من غير تشبيه ولا استعارة، وفي تراثنا الشعري القديم كثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز المتكلف المفتعل ، ولا تفسير لتلك المفارقة سوى براعة الشاعر في استثمار طاقات اللغة في التعبير بواسطة النظم والأسلوب، وقدرة اللغة الشاعرة على التصوير من غير تشبيه ولا استعارة.(٢)

ولأنه لا يوجد تعريف محدد للصورة يمكن أن يطلق عليه تعريف جامع مانع، فقد تعددت تعريفات الصورة بسبب تعدد الرؤى واختلاف زوايا النظر إليها، تبعاً لاختلاف المذاهب النقدية ومدارس الشعر، فالكلاسيكيون، كما يقول سي. دي. لويس "كانوا معرضين لأن يتحدثوا عن الصورة، وكأنها زينة وتزويق مثل ثمار(الكرز) اللذيذة الموضوعة بعناية فوق كيكة"(٣) وتمثل الصورة الشعرية عند الرومانتيكيين "مشاعر وأفكاراً ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون

---

(١) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، أحمد الزمر، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م، ص٢١٨.

(٢) وللتمثيل على ذلك أورد عبد القاهر صنيع بشار في الشطر الثاني من قول خالد الكاتب:

رقدت ولم ترث للساهر ...وليل المحب بلا آخر

فصوره بشار صورة حسنة في بيتين من غير تمثيل ولا استعارة في قوله:

لخدك من كفيك في كل ليلة...إلى أن ترى ضوء الصباح وساد

تبيت تراعي الليل ترجو نفاده...وليس لليل العاشقين نفاد .

ينظر: شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني ، محمد إبراهيم شادي، ص٤٠.

(٣) الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ص ٢١.

مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالتهم النفسية، ويرون الأشياء أشخاصاً تفكر، وتأسى، وتشاركهم عواطفهم"[١] أما المدرسة الواقعية فإنها "تعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر؛ كي تعبر هذه الصور تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي... كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء"[٢]، والصورة عند الرمزيين"يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير"[٣].

ومهما يكن من أمر فإن الدراسة ستتبنى تعريف الصورة كما أورده عبد القادر القط في قوله: "إنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[٤]، وقد ارتضت الدراسة هذا التعريف للصورة؛ لما فيه من الدقة والشمول، فقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير التي يلجأ إليها الشاعر في نقل تجربته الشعرية من الألفاظ والعبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، وكذلك لم يهمل البيان والبديع ودورهما في تشكيل الصور الشعرية.

وإذا كان النقد الحديث ينظر إلى النص على أنه نظام متماسك لا يمكن النظر إلى أحد عناصره إلا في إطار علاقاته ببقية العناصر الأخرى، فإن النظر إلى الصورة الشعرية لا يكتمل إلا في إطار السياق الكلي للنص الشعري وبالتالي يصبح نجاح الصورة أو فشلها مرتبطاً

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٣٩٢.

(٢) المرجع نفسه: ص٣٩٣، ٣٩٤ .

(٣) الأدب ومذاهبه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص ١١٨.

(٤) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٤٣٥.

بانسجامها مع غيرها من عناصر البناء الشعري الأخرى وتناغمها مع هذه العناصر، وتعد عاطفة الشاعر وأحاسيسه من أهم العناصر التي ترتبط معها الصورة في إطار الشعر خاصة والفن عموماً، ولذلك يرى كولردج أن "نبوغ الصورة يتجلى في كونها ناقلة للعاطفة والخوف والرغبة والكراهية والأسى"[١] .

وترتبط الفكرة بالصورة ارتباطاً وثيقاً؛ إذ أنه"لا مناص للشاعر من أن يحول الفكرة إلى إحساس؛ لأن الشعر لا يتكلم لغة حرفية، وهو بسبب ذلك يسلك مسالك الشعر لا مسالك النثر، ومن أهم هذه المسالك مسلك التصوير"[٢]، ومن هنا تأتي أهمية الفكرة في علاقتها بالصورة من كونها تمثل مادة الصورة الأساسية ومعينها الذي لا ينضب.

ولما كانت مختارات الشعر الحماسي تضج بمقاطع وصفية تتعلق بالحرب والوقائع وتتبع تفاصيلها وما ينشأ عنها، فقد شكلت الصورة الشعرية أهم الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الشاعر الحماسي في رسم مشاهد المعركة ووصف أدواتها وما يدور فيها من أحداث ، وتستطيع الدراسة أن تميز في المختارات الحماسية التي تناولت موضوع الحرب بين نوعين منها هما:

النوع الأول: ويتمثل في تلك الحماسيات التي ركزت أبياتها من بدايتها حتى نهايتها على إبراز جانب بعينه من جوانب الحرب كوصف السيف فقط، أو وصف الخيل فقط، أو وصف الطعنة فقط، ومن ذلك قول رجل من بني عقيل يصور سيوف قومه كأداة من أهم أدواتهم في الحرب [من الوافر][٣]:

بِكُرْهِ سَرَاتِنَا يَا آلَ عَمْرٍو نُغَادِيكُمْ بِمُرْهَفَةٍ صِقَالِ

نُعَدِّيْهنَّ يَوْمَ الرَّوْعِ عَنْكُمْ وَإنْ كَانَتْ مُثَلَّمَةَ النِّصَالِ

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، ، ص ٢٩.

(٢) الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، وهب رومية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣٣١، سبتمبر ٢٠٠٦م، ص ٣٠٨.

(٣) الحماسية رقم (٤٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٩٩/١.

لَهَا لَوْنٌ مِنَ الهَامَاتِ كَابٍ وَإِنْ كَانَتْ تُحَادَثُ بِالصِّقَالِ[1]

في هذه الأبيات الثلاثة يركز الشاعر على تصوير سيوف قومه وإبرازها في هيئة تشير إلى شجاعتهم وطول مراسهم للحرب، ففي البيت الأول تتجلى حدة السيوف وصقالتها، فهي مرهفة قاطعة، وفي البيت الثاني تتجلى آثار فاعليتها في المعارك وكثرة مقارعتها للأعداء، فهي مثلمة النصال، وفي البيت الثالث تظهر ألوانها متغيرة لكثرة ما سال عليها من دماء، وإن كانت تحادث بالصقال كل فينة وأخرى لتحتفظ بصرامتها وإشراق لونها، وبهذا يكون الشاعر قد ركز أبيات حماسته من بدايتها حتى نهايتها على إبراز سيوف قومه دون غيرها بأسلوب تصويري كنائي.

ومن السمات المميزة في هذ اللون من الحماسيات ميل الشعراء إلى النظرة المتأنية في التقاط صورهم من خلال حشد مجموعة من الصور الجزئية التي تتلاحم فيما بينها مؤلفة صورة كلية متحركة، ومن أمثلة ذلك قول النجاشي الحارثي [من الطويل][2]:

وَنَجَّى ابنَ حَرْبٍ سَابِحٌ ذو عُلالةٍ أجَشُّ هَزِيمٌ والرماحُ دوانِي
مِن الأعْوَجِيَّاتِ الطِّوَالِ كَأَنَّهُ عَلَى شَرَفِ التَّقْرِيْبِ شَاةُ إِرَانِ
شَدِيْدٌ عَلَى فَأْسِ اللِّجامِ شَكِيْمُهُ يُفَرِّجُ عَنْهُ الرَّبْوَ بالعَسَلانِ
كَأَنَّ عُقَاباً كاسِراً تَحْتَ سَرْجِهِ تُحَاوِلُ قُرْبَ الوَكْرِ بِالطَّيَرَانِ
إذا قُلْتُ أطْرَافُ العَوَالِي يَنَلْنَهُ مَرَتْهُ بِهِ السَّاقانِ والقَدَمانِ
إذا ابْتَلَّ بِالماءِ الحَمِيْمِ رَأَيْتَهُ كَقَادِمَةِ الشُّؤْبُوبِ ذِي النَّفَيَانِ
كَأَنَّ جَنَابَيَ سَرْجِهِ وَلِجَامِهِ مِنَ الماءِ ثَوْبا مَائِحٍ خَضِلانِ

(١) السراة: السادة. نغاديكم: نغدو لقتالكم. بمرهفة الصقال: أي بمشحوذة مرققة عند صقالها. نعديهن: أي نصرف سلاحنا عنكم إبقاء عليكم، وإن كانت مفللة من إعمالها فيكم. الهامات: الرؤوس. الكابُ: الذي علته كبوة وهي كالغبرة. المحادثة: التعهد بالصقل وإحداثه شيئاً بعد شيء . شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢٩٥/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٤٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٥/١.

مِـنَ الـوُرْدِ أوْ أَحْـوَى كـأنَّ سَـرَاتَهُ بُعَيْـــدَ جَـــلاءٍ خُرِّجَـــتْ بِـــدِهَانِ

جَزَاهُ بِنُعْمَى كانَ قَدَّمَهَا لَهُ بما كانَ قَبْلَ الحَرْبِ غَيْرَ مُهَانِ[1]

فالشاعر في أبيات هذه الحماسية يركز على رسم قوة الفرس وسرعته من خلال تصوير حركته وصوته ولونه، فهو يمد يديه في الجري كأنه يسبح، ويضطرم في عدوه فيخفق برأسه ويطرد متنه، وتتلاحق الصور التشبيهية التي تصور حركته (كأن عقاباً كاسراً تحت سرجه، كقادمة الشؤبوب...) ويبرز في النص صوت الفرس فهو أجشُّ هزيمٌ في صَهِيله غِلَظٌ، كما يبرز لونه فهو أحمر يضرب إلى الصفرة، أو أحوى بمعنى الأخضر الذي يضرب إلى السواد .

وهكذا تحتشد في النص مجموعة من الصور الجزئية التي تتآلف فيما بينها لكي تبرز صورة كلية متحركة للفرس وتُكَوِّنُ منظراً عاماً له، ويبرز جمالها في قدرتها على الرسم بالكلمات، وفي الحركة والصوت اللذين تبرزهما وفي الألوان التي ترسمها، وبما تثير من جوّ نفسي معبر.

النوع الثاني: ويتمثل في تلك الحماسيات التي تتناول أبياتها رسم مشاهد الحرب أو أغلبها وذكر أدواتها من سيوف ورماح ودروع وخيل وغيرها... ووصف المحاربين وما ينتج عن اقتتالهم من قَتْل ودماء وجراح بأسلوب سردي تتوفّر فيه معظم عناصر القص، وهي تمتاز بتلاحم صورها الشعرية وترابطها العضوي لتشكيل صورة كلية متحركة للمعركة، ومن أمثلة ذلك قول عبد الشارق بن عبد العزى الجهني[2] [من الوافر][3]:

أَلَا حُيِّيتِ عَنَّا يا رُدَيْنَا نُحَيِّيْها وإنْ كَرُمَتْ عَلَيْنَا

---

(١) السابح: الفرس إذا كان حسن مد اليدين في الجري كأنه يسبح. العلالة: بقية الشيء حتى إنهم يقولون لبقية جري الفرس علالة. الأجش: الخشن الصوت. الهزيم: الشديد الصوت. الأعوجيات: جمع الأعوجي، وهو منسوب إلى أعوج وهو فحل كريم قديم تنسب إليه خيل العرب . الشكيمة من اللجام: الحديدة المعترضة في فم الفرس والتي فيها الفأس. الربو:انتفاخ الجوف. العسلان: أن يضطرم الفرس في عدوه فيخفق برأسه ويطرد متنه. مريت الفرس:إذا استخرجت ما عنده من الجري. الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. ذو نفيان: أي تتطاير وتتفرق هنا وهناك ونفيان السيل ما فاض من مجتمعه. المائح: الذي ينزل إلى أسفل البئر يملأ الدلو. الخضل: الندي المبتل. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٥/١.

(٢) لم أجد من ترجم له، وقد ذكر ابن جني في المبهج أن الشارق اسم صنم لهم، ولذلك قالوا عبد الشارق كقولهم عبد العزى وكلاهما صنم، وبذلك يبدو أنه جاهلي. ينظر: المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، ص١٢٦.

(٣) الحماسية رقم (١٥٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٤٢/١.

رُدَيْنَةُ لوْ رَأَيْتِ غَدَاةَ جِئْنَا عَلَى أَضمَاتِنَا وَقَد احتَوَيْنَا

فأَرْسَلْنَا أَبَا عَمْرٍو رَبِيْئَاً فَقَالَ ألا أنْعَمُوا بالقومِ عَيْنَا

ودَسُّوا فَارِساً مِنْهُمْ عِشَاءً فلمْ نَغْدِرْ بِفارِسِهِمْ لَدَيْنَا

فجاءوا عارضاً بَرِداً وَجِئْنَا كمثلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وَازِعَيْنَا

فَنَادَوا يا لَبُهْثَةَ إِذْ رَأَوْنَا فَقُلْنَا أحْسِنِي قَوْلاً جُهَيْنَا

سَمِعْنَا دَعْوَةً عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ فَجُلْنَا جَولةً ثُمَّ ارْعَوَيْنَا

فَلَمَّا أَنْ تَوَافَقْنَا قَلِيْلاً أَنَخْنَا للكَلاَكِلِ فَارْتَمَيْنَا

فَلَمَّا لم نَدَعْ قَوْسَاً وَسَهْماً مَشَيْنَا نَحْوَهُمْ وَمَشَوْا إِلَيْنَا

تَلاَلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرَى إذَا حَجَلُوا بِأَسْيافٍ رَدَيْنَا

شَدَدْنا شَدَّةً فَقَتَلْتُ مِنْهُمْ ثَلاثَةَ فِتْيَةٍ وَقَتَلْتُ قَيْنَا

وَشَدُّوا شَدَّةً أُخْرَى فَجَرُّوا بِأَرْجُلِ مِثْلِهم وَرَمَوا جُوَيْنَا

وكانَ أخِي جُوَيْنٌ ذا حِفَاظٍ وكانَ القَتْلُ لِلْفِتْيَانِ زَيْنَا

فآبوا بالرِّماحِ مكَسَّراتٍ وأُبْنَا بِالسّيوفِ قَدْ انْحَنَيْنَا

فَبَاتُوا بِالصعيدِ لهم أُحَاحٌ ولَو خَفَّتْ لَنَا الكَلْمَى سَرَيْنَا [1]

في هذا النص الحماسي تتلاحم عدد من الصور الجزئية (تشبيهات، استعارات، كنايات) مؤلفة صورة كلية متحركة بأسلوب سردي تتوفّر فيه معظم عناصر القص من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة وحوار، فقد استهل الشاعر حماسيته بمخاطبة المرأة (ردينة)، ثم توصل

(١) ردينة: هي اسم امرأة فرخمها. الأضمات: الأحقاد. احتوينا: أي حوينا أموال أعدائنا، وتروى اجتوينا:أي ما اشتمل الجوانح من العداوة حتى صار جوىً. ربيئاً: الربيء هو الطليعة . العارض: من السحاب ما اعترض في الأفق وارتفع. نركب وازعينا: أي لا نأتمر لمن يزعنا ويكفنا عن التقدم حرصا على اللقاء. ردينا: أي أسرعنا نحوهم، والرديان سير سريع في شدة وبطء.الصعيد: وجه الأرض وأعلاها. الأحاح: التوجع. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٧٢/١.

بمخاطبتها إلى اقتصاص الحال فأخذ يستعرض استعداد قومه للقاء أعدائهم بقلوب مليئة بالغضب والعداوة مروراً بإرسال العيون والكشف عن حجم القدرات القتالية لكلا الطرفين (فأرسلنا أبا عمرو ربيئاً) (ودسوا فارساً منهم عشاءً) ثم انتقل إلى وصف حركة الجيشين، فالأعداء (جاءوا عارضاً برداً) وأما هو وقومه (وجئنا ...كمثل السيل نركب وازعينا)، وتتدرج الأحداث وتتصاعد من خلال هيمنة الأفعال الدالة على الحركة وتعاقبها في النص تعاقباً يؤدي إلى تنامي الأحداث وتطورها (فنادوا، وقلنا، سمعنا، فجلنا، أنخنا ، فارتمينا، مشينا، مشوا .....)، وصولاً إلى اللقاء واحتدام الصراع وكثرة الطعن حتى تكسرت الرماح وانحنت السيوف لشدة ما استعملت في القتال تعبيراً عن شجاعة الفريقين وبسالتهما وانتهاء بسدول الليل واضطرار كل منهما إلى الإقامة لمداواة جرحاه، واستعادة قواه المنهكة.

ومن الواضح في هذا النص الحماسي أنّ المعجم المهيمن في تشكيل الصور وبنائها ينتمي إلى حقل الحرب وما يدور في فلكها من وصف فرسانها وذكر أدواتها وما ينتج عنها من قَتْل ودماء وجراح، كما يظهر النص أن الشاعر لم يتعصب لقومه، بل كان منصفاً في حديثه عن شجاعة الفريقين وقوتهم والقيم الأخلاقية التي يتحلون بها.

ومن خلال استقراء أساليب الصورة في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري لاحظت الدراسة أن هذه الأساليب التصويرية (التشبيه والاستعارة والكناية) تشكل أهم الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الشاعر الحماسي في التعبير عن المعاني المختلفة، فلا تكاد تخلو منها قصيدة أو مقطوعة، وتعد الاستعارة أكثرها حضوراً يليها التشبيه فالكناية، فقد وردت بأنواعها (التشبيه، الاستعارة، الكناية) في الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام حوالي (٦٨٠) مرة تقريباً، وبنسبة (٢٦,٩١%) للتشبيه، و(٥٦,١٨%) للاستعارة، و(١٦,٩١%) للكناية.

أما في الشعر الحماسي من حماسة البحتري فقد وردت فيه أساليب الصورة الشعرية حوالي (٤٣٧) مرة تقريباً، وبنسبة (٢٩,٠٦%) للتشبيه و(٤٨,٥٢%) للاستعارة و(٢٢,٤٢%) للكناية، كما يتبين ذلك بالنظر في الجدول التالي:

نوع التصوير	حماسة أبي تمام	النسبة	حماسة البحتري	النسبة
الصور التشبيهية	١٨٣	٢٦,٩١	١٢٧	٢٩,٠٦
الصور الاستعارية	٣٨٢	٥٦,١٨	٢١٢	٤٨,٥٢
الصور الكنائية	١١٥	١٦,٩١	٩٨	٢٢,٤٢
الإجمالي	٦٨٠	%١٠٠	٤٣٧	%١٠٠

وفيما يأتي ستتناول الدراسة أهم الخصائص التصويرية للشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري بادئة بالحديث عن خصائص الصورة التشبيهية، ثم تشفعه بالحديث عن خصائص الصورة الاستعارية، ثم تختمه بالحديث عن خصائص الصورة الكنائية.

المبحث الأول:

خصائص الصورة التشبيهية:

التَّشْبِيهُ في اللغة بمعنى التمثيل[١]، وفي اصطلاح البلاغيين هو الدلالة على مشاركة أمرٍ لأمر في معنى أو أكثر بأداة ملفوظة أو مضمرة[٢] تقوم بالتقريب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه، وقد جرى القول بمثل هذا التعريف في كتب البلاغة والنقد عند الأوائل من العلماء[٣].

والتشبيه يعد من أكثر الأساليب البيانية حضوراً في كلام العرب وأشعارهم "حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"[٤]، ولا غرابة في ذلك، فالتشبيه من أهم صور البيان التي ينزع إليها الإنسان عموما، والشاعر على وجه خاص؛ تلبية لحاجته في الإبانة عن المعاني الذهنية، والكشف عن الأشياء الغامضة، فيخرج المبهم إلى الإيضاح، والملتبس إلى البيان، ويتجلى "المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد"[٥]، وهو أداة فنية يتكئ عليها الشعراء في بناء صورهم الشعرية، والربط بين الأشياء، وشد بعضها إلى بعض، فهو"يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين الْمُشئِمِ والْمُعْرِق، وهو يُرِيكَ للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ في الجماد، ويريك التئامَ عين الأضداد"[٦].

---

(١) مختار الصحاح، الرازي، تحقيق : محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، ١٩٩٥م، مادة (شبه).

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٣، ١٩٩٣م ، ٦/٣ .

(٣) ينظر في ذلك :

- الكامل في اللغة والأدب، المبرد، ٣ / ٤١.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر ، ص١٠٩.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ٢٣٩.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، ٢٨٦/١....وغيرها.

(٤) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، ٤٢/٣.

(٥) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، ١/ ٧٠.

(٦) أسرار البلاغة، ص١١٤.

على أن القدماء يؤكدون أن التناسب بين المشبه والمشبه به إنما يقع في جهة أو جهات معلومة لا في كل الجهات؛ ما يعني أن التشبيه "يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه من الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه"[١]. بيد أن القدماء يختلفون في مقدار اشتراك المشبه والمشبه به في الصفات لكي ينجح التشبيه، فقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أن أحسن التشبيه "ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد"[٢] وقد ذكر ابن رشيق هذا الرأي في العمدة، ثم عقب عليه بقوله "إنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك"[٣]، ويوافق عبد القاهر الجرجاني رأي ابن رشيق بقوله في أسرار البلاغة "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"[٤] وذلك لأن قرائح الشعراء ومواهبهم لا تتفاضل إلا من خلال ما تقدم من تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة "فإن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته"[٥]، ولا شك في أن ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني في رأييهما السابقين يلتقيان مع النقد الحديث الذي يؤكد أن فاعلية الصورة إنما تأتي من قدرتها على الجمع بين الحقائق المتباعدة، واستحضار العلاقات الطريفة ما بين الأشياء .

على أن ما ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام هو أن جودة التشبيه تعد من أهم المعايير النقدية التي قامت عليها كتب الاختيارات الشعرية والمنتخبات الأدبية، يقول ابن قتيبة:"وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على جهات

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٧٥، ١٧٦.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص١٠٩.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ٢٨٩/١.

(٤) أسرار البلاغة، ص ١١٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

وأسباب منها، الإصابة في التشبيه..."[1]، ويؤكد القاضي الجرجاني على أن المقاربة في التشبيه من أسس المفاضلة بين الشعراء، والعرب "إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب..."[2].

والتشبيه في الشعر الحماسي يشكل حضوراً لافتاً، فقد شاع استعمال شعراء الحماسة لفن التشبيه مستثمرين طاقاته الفنية في تصوير مظاهر الحرب والمعارك التي يخوضون غمارها فأودعوه مشاعرهم وأحاسيسهم، وعبروا من خلاله عن أفكارهم ورؤاهم، على أن أول ما يلاحظه الدارس في الشعر الحماسي من خصائص هو أن الشاعر الحماسي يعتمد في بناء أكثر صوره التشبيهية على التشبيه المذكور الأداة ، إذ يكاد يهيمن هذا النوع من التشبيه على أكثر الصور التشبيهية في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري، فالشاعر الحماسي يستند كثيراً إلى أداة التشبيه بوصفها أداة التقاء بين طرفين مع كونها في الوقت ذاته أداة انفصال بينهما، وهي تحمل تأكيداً على أن العلاقة بينهما تقف عند حدود المشابهة فكل طرف منهما يحتفظ لنفسه بخصائصه الذاتية والمستقلة عن الطرف الآخر ، ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه قول الشاعر سحيم بن وثيل التميمي[3] [من الوافر][4]:

أنا ابنُ جَلا وطَلاَّعُ الثَّنايا مَتى أَضَعِ العِمامةَ تَعْرِفُونِي[5]

صَلِيبُ العُودِ مِن سَلَفَيْ نِزارٍ كمثل البدر وضَّاحُ الجَبِينِ

---

(١) الشعر والشعراء، ص١٠.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، ٢٠٠٦م،ص٣٨. .

(٣) هو سحيم بن وثيل بن أعيفر ، شاعر مخضرم، جعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من الإسلاميين. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص٢١٢.

(٤) الحماسية رقم (٢٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٤/١.

(٥) ابن جلا: واضح الأمر، يقال للرجل إذا كان على الشرف لا يخفى مكانه : هو ابن جلا. والثنايا: جمع ثنية، وهي الطريق في الجبل. أراد أنه يسمو إلى المعالي لا تشق عليه. وكانت شجعان العرب يلبسون عمائم مشهرة الألوان في الحرب يعرفون بها . ومنه قيل فارس معلم. ينظر : حماسة البحتري ٤٤/١.

كَذِي لِبَدٍ يَصُدُّ الرَّكْبُ عَنْهُ ولا تُؤْتَى فَرِيسَتُهُ لحِينِ[1]

فالتصوير التشبيهي في البيت الثاني اكتملت فيه عناصر التشبيه الأربعة في ترتيبها الأصلي ، فالمشبه هو (الشاعر)، المذكور صراحة في البيت الأول (أنا ابن جلا....) وتقديراً فيما جاء بعده، وأداة التشبيه (كمثل) والمشبه به (البدر) ووجه الشبه (الوضوح)، أما الصورة التشبيهية في البيت الثالث فقد حذف منها المشبه (الشاعر) أيضاً؛ لدلالة ما سبق عليه، وأداة التشبيه فيها هي الكاف، والمشبه به هو الأسد (كذي لبد) ووجه الشبه هي المهابة والشجاعة .

لقد استعان الشاعر بأداة التشبيه في بناء العلاقة التصويرية بين طرفي التشبيه في الصورتين السابقتين، فاحتفظا بقدر كبير من التمايز والاستقلال، فأداة التشبيه تحمل تأكيدا على أن ثمة حاجزاً يفصل بين طرفي التشبيه، فكل طرف منهما يحتفظ بخصائصه الذاتية التي تميزه عن الطرف الآخر؛ لأنها"بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية والمستقلة"[2] ، وقد عَزَّزَ حضور وجه الشبه في الصورتين السابقتين من تحقيق وضوح التصوير ومباشرته .

إن الوظيفة الإعلامية في الصورتين السابقتين تبدو سمة أساسية، فالشاعر هو لسان قومه، والمعبر عن مآثرهم وأمجادهم، والمدافع عنهم أمام الآخرين، فقد كان يعد بمفهومنا المعاصر منبر القبيلة الإعلامي وصحيفتها الناطقة باسمها.

لقد هدف الشاعر من خلال الأبيات الثلاثة السابقة إلى إبلاغ المتلقي رسالة يحمل مضمونها الفخر بنفسه والمباهاة بشجاعته، بيد أنه في البيت الثاني يدمج مع هذا الفخر التذكير بأجداده (من سلفي نزار) فجاءت الصورتان على قدر من الوضوح والبعد عن الغموض والتعقيد ومتناسبتين مع الحقيقة التي يرمي الشاعر إلى إظهارها.

وإذا كان بناء الصورة بحيث تكون عناصر التشبيه مرتبة ترتيبا أصليا وكاملاً يحقق للصورة قدرا غير قليل من جلاء الفكرة ووضوحها، فإن هذا النمط من التشبيه يعد من الناحية الفنية

---

(١) كذي لبد: أي كأسد ذي لبد، واللبد: هو الشعر المتراكب على زبرة الأسد، ينظر: المخصص، ابن سيده،٢٨١/٢. وكنية الأسد (ذو لِبْدَة) وذُو لِبَدٍ . ينظر: تاج العروس، للزبيدي مادة (لبد).

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٧٤.

أبسط أنواع التشبيه وأقلها عمقاً في التصوير والإيحاء، لذلك فإن الشاعر الحماسي يكسر هذا التقليد، فيجري حذفا في عناصر بناء الصورة، ويحذف وجه الشبه، وعند ذلك يسمى هذا النوع من التشبيه بالتشبيه المجمل، ومن أمثلته قول جريبة بن أشيم الفقعسي[1][من المتقارب][2]:

فِدىً لِفَوَارِسِي الْمُعْلَمِيـــ ـــنَ تَحْتَ الْعَجاجَةِ خَالِي وَعَمْ

هُمُ كَشَفُوا عَيْبَةَ الْعَائِبِين مِنَ الْعارِ أَوْجُهُهُمْ كَالْحُمَمْ

فالشاعر يحمد قومه لما ظهر من بلائهم ووفائهم ، ويثني على شجاعتهم في مواجهة أعدائهم، ثم يرسم ما لحق بالأعداء من الهوان والذل في الصورة التشبيهية (أوجههم كالحمم) وواضح أن حذف وجه الشبه قد منح الصورة قدراً من العمق الفني، وأتاح للمتلقي فرصة المشاركة في إتمام الصورة، وإدراك خيوط العلاقة بين طرفي التشبيه التي تنتج وجه الشبه، بيد أن وجود أداة التشبيه تحمل تأكيدا على انفصال طرفي الصورة، وقد زاد من وضوح هذا الانفصال أن المشابهة بين الطرفين تقف عند حدود المظاهر الشكلية الخارجية، فقد اختار الشاعر الشبه السطحي الخارجي بين (المشبه) وجوه الأعداء و(المشبه به) الحمم، وهو اللون الأسود، وبذلك لم يزد الشاعر على أن قدَّم مقارنة بين طرفين هما (المشبه، والمشبه به) لاشتراكهما في صفة شكلية ترك للمتلقي استحضارها، وبقي الطرفان بعد هذا متمايزين منفصلين.

وقد يكسر الشاعر الحماسي هذا التقليد، فيحذف أداة التشبيه؛ ليكون طرفا الصورة أقرب إلى التوحد، كما في قول شهل بن شيبان الزماني[3] يفخر بقومه مصوراً الغارة التي قاموا بها على أبناء عمومتهم من بني ذهل البكريين [من الهزج][4]:

---

(١) هو جريبة بن الأشيم بن عمرو بن وهب الفقعسي، شاعر مخضرم، وكان في الجاهلية أحد شياطين بني أسد وشعرائها. المؤتلف والمختلف، ص١٠٣.

(٢) الحماسية رقم (٢٦٠)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٧٧٣/٢.

(٣) هو شهل بن شيبان بن ربيعة، يعد أحد شعراء الجاهلية، وفرسان ربيعة المشهورين، شهد حرب بكر وتغلب. معجم شعراء الحماسة، ص٥٩.

(٤) الحماسية رقم (٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٢/١.

مَشَـــيْنا مِشْـــيَةَ اللَّيْـــثِ غَـــدَا واللَّيْـــثُ غَضْـــبَانُ

بِضَـــرْبٍ فِيـــهِ تَوْهِيـــــــنٌ وَتَخْضِـــيعٌ وإقْـــرَانُ

وَطَعْـــن كَفَـــمِ الزِّقِّ غَـــذَا وَالزِّقُّ مَـــلآنُ

فالصورة التشبيهية في البيت الأول (مشينا مشية الليث....) تصور حركة قوم الشاعر في انقضاضهم على أعدائهم من بني ذهل البكريين بمشية الأسد الجائع الباحث عن طريدته باكراً، بجامع السرعة والثقة والقدرة على تحقيق المطلوب في كلٍ، وقد أكد الشاعر بقوله (غدا والليث غضبان) على شدة فتك قومه بأعدائهم، لأن انقضاض الليث على فريسته في حال الجوع/الغضب أقوى وأشد، كما أن غياب أداة التشبيه قد عمل على تحقيق قدر من التقارب بين طرفي التشبيه، بيد أن هذا لا يعني حصول التماهي بين طرفي التشبيه، فالتشبيه عموماً يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، بمعنى أن طرفي التشبيه لا يتداخلان أو يتفاعلان، بل تظل بينهما مسافة من التغاير والتمايز، وقد أشار المرزوقي إلى قيمة التصوير الفني في هذه الصورة التشبيهية بقوله: "وهذا التشبيه أخرج ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه"[1] .

ونلاحظ مما سبق أن حضور عناصر الصورة التشبيهية واكتمالها يحقق للصورة قدراً غير قليل من جلاء الفكرة ووضوحها، بيد أنه يفقدها كثيراً من العمق الفني والقدرة على الإيحاء والتأثير، كما أن غياب أداة التشبيه ووجه الشبه يمنح الصورة التشبيهية عمقاً في التصوير الفني، وقدرة على اختزال المسافة بين طرفي التشبيه، وتحقيق قدر من الالتحام والتقارب بينهما.

على أن هذا لا يمثل قاعدة مطردة في الحكم على التشبيهات المتحققة بالأداة ووجه الشبه، كما في التشبيه المرسل المفصل، أو بالأداة وحدها كما في التشبيه المجمل، فمراعاة الشاعر للبعد النفسي/العاطفي يضمن للتصوير التشبيهي قدراً عالياً من البوح بمكنونات النفس والإفصاح عن

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٦/١.

أسرار التجربة الشعرية وإنتاج دلالة جديدة من خلال الكشف عن خيوط العلاقة التصويرية التي تجمع بين طرفي التشبيه، كما يظهر ذلك في قول النابغة الذبياني [من الطويل][1]:

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الذِي هو مدْرِكِي وإنْ خلت أن المنْتَأى عَنْكَ واسِعُ

فالصورة التشبيهية في البيت السابق لا تقف عند حدود إبراز العلاقة بين طرفي التشبيه (فإنك كالليل) المتمثلة في الإدراك والإحاطة وسعة الانتشار التي تشير إلى اتساع سلطان ملك النعمان (المشبه) وامتداد نفوذه وقدرته على تعقب الشاعر الهارب والقبض عليه، ولكنها تكشف بما يوحي به الليل من الوحشة والظلام وما يبعثه من أجواء الرعب والفزع عن نفسية الشاعر الغارقة في ظلمة الخوف ورهبة الوحشة، لأن ظفر النعمان به أمر واقع لا شك فيه، فهو كوقوع الليل الذي يدركه، ويشمله بظلامه أينما توجه.

لقد أعجب النقاد بهذه الصورة التشبيهية لقدرتها على استبطان نفسية الشاعر الغارقة في أجواء الخوف والرهبة فقالوا: "إن النهارَ بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان، فما مِنْ موضع من الأرض إلا ويُدركه كلٌّ واحد منهما، فكما أن الكائن في النهار لا يُمكنه أن يصير إلى مكان لا يكون به ليل، كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقه فيه نهار، فاختصاصُه الليل دليل على أنه قد روَّى في نفسه، فلما علم أن حالَة إدراكه وقد هربَ منه حالةُ سُخْطٍ، رأى التمثيل بالليل أولَى"[2]، ومثل هذه الصورة التشبيهية قول الأحوص الأنصاري[3] [من الكامل][4]:

إنِّي إذا خَفِيَ الرِّجالُ وَجَدْتَنِي كالشَّمْسِ لا تَخْفَى بكلِّ مَكَانِ

فالمشبه به (الشمس) في هذه الصورة تشبه (الليل) في بيت النابغة السابق من حيث

(١) الحماسية رقم (١٤٠٩)،كتاب الحماسة للبحتري، ٢٧٢/٢.

(٢) أسرار البلاغة، ص٢١٨.

(٣) الأحوص: هو عبدالله بن محمد بن عبدالله بن عاصم الأنصاري، لقب بالأحوص لضيق في عينه، وهو إسلامي أموي من أبرز شعراء الحجاز، ولقد نفاه عمر بن عبد العزيز إلى قرية من قرى اليمن لانحراف سلوكه. معجم شعراء الحماسة، ص٥.

(٤) الحماسية رقم (٥٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٣/١.

دلالتها على عموم الانتشار الذي يوحي بذيوع شهرة المشبه ومكانته الرفيعة بين الناس، ولكنها بالإضافة إلى ذلك تكشف بما فيها من خصائص الإشراق والضوء والبهجة والبهاء عن نفسية الشاعر المفعمة بمشاعر الأنس والرضا، فالشاعر في مقام الفخر والاعتزاز بنفسه "يصف اشتهاره في الأماكن ، وجلالته في النفوس ، فيقول إذا غشي الرجالَ خمولٌ ألفيتني في شهرتي ونباهتي كالشمس التي يتصل شعاعها بكل مكان، ويعرف شأنها في كل نفس وكل زمان"[1] .

وبالتأمل في الصور التشبيهية في الشعر الحماسي نلاحظ أنها تقوم في أغلبها على المقارنة بين طرفين محسوسين أو بين معقول بمحسوس، فقد بلغت نسبة التشبيهات التي تتجه نحو المحسوس في حماسة أبي تمام (٩١,٤٤%)، وبلغت في حماسة البحتري (٩٢,٩٢%) ومن النادر أن تقوم الصورة على تشبيه محسوس بمعقول أو معقول بمعقول، فنسبة الصوة التشبيهية التي تتجه نحو التجريد تقل نسبتها عن (١٠%) وهو ما يعني أن أكثر تشبيهات الشاعر الحماسي تنحو باتجاه الصورة الحسية، شأنها في هذا شأن أغلب صور التشبيه في الشعر العربي القديم، فقد نزع الشاعر الحماسي إلى النزعة الحسية في فهم الجمال وفي تصوير الأشياء من حوله، ولا غرابة في ذلك لأن أنس النفوس كما يقول عبد القاهر "موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام"[2].

كما تلاحظ الدراسة أن التشبيهات المدركة بحاسة البصر تستأثر بأغلب الصور الحسية عند شعراء الحماسة لا سيما في جانب المشبه به، وذلك لأن البصر أكثر الحواس احتكاكاً بالواقع

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٣/١.

(٢) أسرار البلاغة، ص١٩٠.

المحيط، والتقاطاً لصوره المختلفة"نظراً لاعتماد الذاكرة الشعرية عند الشعراء على العين الباصرة في التقاط الصور وتكوينها وتركيبها، أكثر من اعتمادها على بقية الحواس، كما أن حاسة البصر تأتي في مقدمة الحواس المقدرة للجمال"[١]، وقد انتزع الشاعر الحماسي معظم الصور البصرية من أجواء المعركة الحربية بما فيها من فرسان متقاتلين ، وما يرافقهم من أدوات حربية كالخيل والإبل والسيف والرمح والدرع، والقوس والترس والنبل ....إلخ) فقد كان أكثر شعراء الحماسة من الفرسان الذين خاضوا المعارك وشاركوا في الوقائع مع أقوامهم.

على أن الصور البصرية عند الشاعر الحماسي لم تأتِ جامدة ، خالية من الحركة، فقد استطاع بعض الشعراء أن يلتقطوا من عالمهم الحربي حركة مشاهد المعركة ثم صوروا هذه الحركة في تشبيهاتهم فازدانت بالحيوية والثراء الفني ، ذلك أن مما يزدان به التشبيه دقة وسحراً، كما يرى عبد القاهر"أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[٢] ومن أمثلة ذلك قول عمرو بن معد يكرب يشبه حركة الخيل بجداول الماء الممتدة [من الطويل][٣]:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْخَيْلَ زُوراً كأَنَّهَا جَدَاوِلُ زَرْعٍ خُلِّيَتْ فَاسْبَطَرَّتِ[٤]

فَجَاشَتْ إِلَيَّ النَّفْسُ أَوَّلَ مَرَّةٍ فَرُدَّتْ عَلَى مَكْرُوهِهَا فَاسْتَقَرَّتِ

لقد أعجب المرزوقي بهذا التشبيه فوصفه بأنه "تشبيه حسن وصائب"[٥]، ولعل إعجاب المرزوقي واستحسانه ناتج عما أضفته الحركة في الصورة التشبيهية من روعة وجمال كما يظهر ذلك من تحليله لهذا التشبيه بقوله:"والتشبيه وقع على جري الماء في الأنهار لا على الأنهار، كأنه شبه امتداد الخيل في انحرافها عن الطعن بامتداد الماء في الأنهار، وهو يطرد ملتوياً

(١) التصوير البياني في حماسة أبي تمام، دراسة بلاغية تحليلية موازنة، عيسى بن صلاح الرجبي، إطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، ص٧٢.

(٢) أسرار البلاغة، ١٦٤وما بعدها.

(٣) الحماسية رقم (٢٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٧٥.

(٤) اسبطرت: أسرعت وامتدت . تاج العروس، مادة (سبطر).

(٥) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،١/١٥٧

ومضطرباً"[1].

وقد التقط الشاعر الحماسي حركة الجيش في زحفه للقتال بما فيها من تدافع الفرسان وضجيجهم، ثم صور هذه الحركة في تشبيه يفصح عن قوة الملاحظة ودقة التصوير، ومن ذلك قول عبد الشارق بن عبد العزى الجهني[من الوافر][2]:

فَجَاءُوا عَارِضاً بَرِداً وَجِئنا كَمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وَازِعِيْنا

فالشاعر في الشطر الأول من البيت يرسم صورة الأعداء وقد تداعوا مسرعين للقتال كأنهم في سرعتهم وكثرتهم قطعة من السحاب فيها برد، ووجه الشبه أن لهم حفيفاً ووقعاً شديداً متهافتاً، كما يكون لذلك السحاب، كما شبه جيش قومه في سرعته وتدفقه، وإتيانه على ما يعترض في طريقه، بالسيل المتدفق الجرار، وواضح أن حركة السيل وهو يتدافع بقوة ويكتسح ما يعترضه أقوى من السحاب، والصورة في الشطر الثاني تعكس قوة جيش قوم الشاعر وحركته المتدفقة، وفي البيت مقابلة خفية بين التشبيهين تبرز الفرق الشاسع بين قوم الشاعر وبين أعدائهم في القوة وسرعة الحركة، ولا يقلل من هذا الفارق صياغة التشبيه الأول التي تجعل المشبه نفس المشبه به، إذ وقع الثاني حالاً للأول (جاءوا عارضاً) وهذا أدعى إلى التماثل الشديد، لكن ما فائدته وعنصر المشبه به (العارض) محدود الأثر إذا ما قورن بالسيل، والإيقاع السريع للشطر الثاني يشعر بسرعة ذلك السيل وقوة اندفاعه؟

إن الحركة في الصورتين السابقتين قد أضفت عليهما بعداً جمالياً نفى عنهما الجمود وأكسبهما قدراً كبيراً من الثراء الفني، فوصف الحركة كما يقول البلاغيون "من بديع التشبيهات وجليلها لأن التقاطها، وهي جادة في حركتها واضطرابها دليل المقدرة والوعي وقوة الملاحظة، ثم تصويرها وهي تتحرك ، أعني المحافظة على هذه الحركة الحية الباعثة للنفس التي تنفي عنها ملل الجمود ملكة أخرى"[3].

---

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ١٥٧/١.

(٢) الحماسية رقم (١٥٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٤٥/١.

(٣) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م، ص٦٦.

ولم يكتف الشاعر الحماسي بتصوير الحركة في مظهرها الخارجي المحسوس، بل صور في تشبيهاته تلك الهزة النفسية الداخلية التي تنتاب النفس تعبيراً عن سعادتها لما حققته من انتصارات أو امتلكته من فضائل بحركة محسوسة مستمدة من الواقع، كما في قول الشاعر[١]:

وتَأخُذُهُ عِندَ الْمكارِمِ هِزَّةٌ كَما اهْتَزَّ تَحْتَ الْبارِحِ الْغُصُنُ الرَّطْبُ

فقد شبه الشاعر في البيت السابق تلك الهزة والنشوة النفسية التي تنتاب الابن/الممدوح عند اكتساب المكارم بحركة الغصن الرطب الذي جرى الماء فيه فيهتز إذا هبت عليه الريح/البارح، وقوله:(تحت البارح) حسنٌ جدا ، لأن الريح تعلو الغصون في ورودها[٢].

كما حرص بعض شعراء الحماسة على إضفاء عنصر اللون على صورهم التشبيهية، بوصفه مظهراً حسياً يفصح عن أحاسيس الشاعر وعواطفه، ورغبته في إثارة نفسية المتلقي وتحريك مشاعره، فيستخدم الألوان المناسبة لذلك، وفي تشبيهات الشاعر الحماسي شاعت بعض الألوان، ومن أهمها لون الدم/ الأحمر ، فالدم يكشف بما يشكل من دلالة رمزية عن الشجاعة والإقدام، وما يحمل من معاني الانتصار والفخر والقوة، لذلك فإن الفارس يصور الدم النازف من عدوه في أجواء مفعمة بالبهجة والسرور انعكست على صياغة الصورة التشبيهية، يقول زاهر أبو كرام التيمي[٣] [من الكامل][٤]:

فَطَعَنْتُهُ وَالْخَيْلُ فِي رَهَجِ الْوَغَى بَجْلاءَ تَنْضَحُ مِثْلَ لَوْنِ الْجَادِي[٥]

فالشاعر يشبه الدماء النازفة من الفارس الذي نازله، وتمكن من الانتصار عليه فتركه صريعاً بلون الجادي/الزعفران بجامع الحمرة في كلٍّ، وقد أوحت أزهار الزعفران في الصورة بما تحمل من

---

(١) البيت من الحماسية رقم (٧٦)، وقد جاءت غير منسوبة إلى قائلها، ووردت هكذا (وقال آخر). ينظر : شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢٧١/١.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧٢/١.

(٣) لم أقف له على ترجمة.

(٤) الحماسية رقم (٢٢٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٧٣/٢.

(٥) بجلاء: أي واسعة. تنضح: أي ترش. مثل لون الجادي، يعني به دماً لونه مثل لون الزعفران. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٧٤/٢.

دلالات البهجة والجمال والارتياح النفسي بأجواء السعادة الغامرة التي يعيشها الشاعر وهو يرى خصمه مضرجاً بدمائه، مدللاً بذلك على بطشه وحدة سيفه وقدراته القتالية العالية.

ومثل هذه الصورة نجدها في قول حَسَّان بن نُشْبَةَ[١] يصور خيل قومه وقد تركت من أعدائه رئيساً مصروعا [من الطويل][٢]:

فَغَادَرْنَ قَيْلاً مِنْ مَقَاوِلِ حِمْيَرٍ كَأَنَّ بِخَدَّيْهِ مِنَ الدَّم عَنْدَمَا[٣]

فالشاعر يرسم صورة الدماء على خدي الفارس المصروع من الأعداء، فكأنهما خضبا بالعندم، ويذكر ابن منظور أن العندم هو "دم الأخوين ، وشجر أحمر، ودم الغزال بلحاء الأرطي، يطبخان جميعاً، حتى ينعقدا فتختضب بها الجواري"[٤]، وتشبيه الدماء بالعندم، يعكس سعادة الشاعر وبهجته بهذه الدماء وكأننا في أجواء عرس لا أجواء موت، فهي التي جلبت النصر لقومه، فأضافت إلى رصيد أمجادهم نصراً جديداً يتغنى به الشعراء ويتباهى به أفراد القبيلة بين سائر القبائل .

ويشكل اللون الأبيض حضوراً في سياق الحديث عن القيم الإيجابية، وذلك أن هذا اللون اكتسب ـ عرفيا ـ كثيراً من الدلالات المحملة بمعاني الصفاء والإشراق، ومن أمثلة ذلك قول عنترة العبسي[٥][من المتقارب][٦]:

يتَابِعُ لا يَبْتَغي غيرَهُ بأبْيَضَ كالْقَبَسِ الْمُلْتَهِبْ

---

(١) لم أقف له على ترجمة.

(٢) الحماسية رقم (١١٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٣٥/١.

(٣) القيل: الملكُ من ملوكِ حِميَرَ يَتَقَيَّلُ من قَبْلَه من ملوكِهم، ،أي يُشبهُه ، ووصف به الملك لنفاذ قوله واعتماد أمره. ينظر: تاج العروس، مادة (قيل).

(٤) لسان العرب، مادة (عندم).

(٥) هو عنترة بن عمرو بن شداد، شاعر بني عبس المشهور وفارسهم المغوار الذي عرف بشجاعته وقوة بأسه، وهو من أصحاب المعلقات، وقد عده ابن سلام في الطبقة السادسة من طبقات شعراء الجاهلية. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص٨٦. معجم شعراء الحماسة، ص٩٢.

(٦) الحماسية رقم (١٤٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤١٩/١.

فالمشبه في الشطر الثاني من البيت (بأبيض) يجوز أن يريد به الشاعر سيفاً، وبذلك فإنه يرمي إلى تحقيق دلالة تأثيرية في نفسية المتلقي، فعمد إلى تكثيف فاعليته في الأعداء فشبهه بالنار في بريقها ولمعانها، ويجوز أن يريد بالمشبه (بأبيض) لون الفارس، وبذلك فإن البياض في البيت لا يقف عند حدود بياض اللون ولكنه يحمل دلالات إضافية تعارف عليها العرب، وهي ترمز في مجملها إلى كرم النفس ونقاء العرض، وشموخ الأصل، وانتفاء الذم والعيب، واستعمال البياض في هذه المعاني كثير معروف، فالعرب تقول: (بيض الوجوه) والمراد أنهم لم يفعلوا شيئاً يشينهم فيغير لونهم عند ذكره. وقد قالوا في ضده: أوجههم كالحمم ، وسود الوجوه . ومن ذلك قول جُرَيْبَة بن الأشْيم الفَقْعَسي [من المتقارب][1] :

هُمُ كَشَفُوا عَيْبَةَ الْعَائِبِين مِنَ الْعارِ أوْجُهُهُمْ كَالْحُمَمْ

فالسواد في المشبه به يتجاوز اللون في معناه الحقيقي المباشر ليحمل دلالات جديدة تشير في مجملها إلى كثير من القيم السالبة كالخزي والعار والهزيمة وما يدور في فلكها من معان.

ومن الأهمية بمكان أن تشير الدراسة إلى أن بعض شعراء الحماسة قد نقلوا دلالات اللون الأسود من دائرة القيم السلبية إلى سياقات أخرى بعيدا عن المتوارث الذي لازم بين السواد والقيم السلبية، ومن ذلك قول باعث بن صريم[2] [من الكامل][3] :

وَكَتِيبةٍ سُفْعِ الْوُجُوهِ بَوَاسِلٍ كالْأُسْدِ حِينَ تَذُبُّ عَنْ أشْبالها

فالسواد في لون وجوه الفرسان في قول الشاعر (سفع الوجوه) يحمل دلالات تفصح عن قيم البطولة والفروسية، فهو ناتج عما يقاسونه من التعب، ويديمون لبسه من الأسلحة، كأنهم في بأسهم ونجدتهم، وما يمتلكونه من بأس وقوة يشبهون الأُسْد إذا ذبت عن صغارها.

---

(١) الحماسية رقم (٢٦٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٧٧٤/٢.

(٢) هو باعث بن صريم بن أسد، شاعر جاهلي وفارس قوي البأس، يقال: إنه حينما قتل بنو تميم أخاه وائلاً آلى أنه لا يمسك عن مقاتلتهم حتى يملأ دلواً من دمائهم، وتم له ما أراد. معجم شعراء الحماسة، ص١٣.

(٣) الحماسية رقم (١٧٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٥٣٦/٢.

ومثل هذه الصورة نجدها بشكل أوضح عند الربيع بن زياد العبسي[1] يشبه سواد وجوه فرسان قبيلته التي غيرها طول ملازمتهم للأسلحة التي صدئت على كواهلهم بقوله [من الكامل][2]:

ومُساعِرًا صدأُ الْحديد علَيْهمُ فَكأنَّما تُطْلى الْوُجُوهُ بِقارِ

فاللون الأسود الذي اكتست به وجوه الفرسان وكأنها طليت بالقار، يشكل مصدر اعتزاز الشاعر وافتخاره بهؤلاء الفرسان، لأن السواد في وجوههم طارئ عليهم بسبب طول ملازمتهم للسلاح.

ولم تكن حاسة البصر هي الرافد الوحيد الذي اعتمد عليه الشاعر الحماسي في تشكيل صوره التشبيهية، فقد استعان الشاعر بالحواس الأخرى في صياغة التشبيه وتكوينه، إلا أنها مجتمعة تعد قليلة بالمقارنة إلى الصور البصرية.

وتأتي حاسة السمع في مقدمة هذه الحواس، فقد وظف الشاعر ما يتعلق بحاسة السمع في تكوين صوره التشبيهية من خلال استثمار أصوات الألفاظ وما تبثه من إيقاع في الأداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة أو بمشاركة الحواس الأخرى فجاءت صوراً سمعية حافلة بطاقة إيحائية وتصويرية انسجاماً مع الموقف الذي يريد الشاعر تصويره، ومن أمثلة ذلك قول امرأةٍ من بني عامرٍ تحذر قومها من حرب وشيكة مهلكة لهم إذا ما استمروا في تدابرهم وتباغضهم وبغي بعضهم على بعض ، وهم من جرثومةٍ واحدةٍ [من الطويل][3]:

وَحَرْبٍ يَضِجُّ الْقَوْمُ منْ نَفَيانِها ضَجِيجَ الْجِمالِ الْجُلَّةِ الدَّبِرَاتِ

سَيَتْرُكُهَا قَوْمٌ وَيَصْلَى بِحَرِّها بَنُو نِسْوَةٍ لِلثُّكْلِ مُصْطَبِراتِ

(١) هو الربيع بن زياد العبسي، وأمه فاطمة بنت الخرشب، إحدى المنجبات، وكان يقال لبنيها الكَمَلَة، وهم الربيع وعمارة وأنس، وهو ـ أي الربيع ـ شاعر جاهلي شهد أحداث يوم داحس والغبراء. معجم شعراء الحماسة، ص٤٣.

(٢) الحماسية رقم (٣٤٧)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٩٩٤/٢.

(٣) الحماسية رقم (٢٥٢)،المصدر نفسه، ٧٤٨/٢.

فالتشبيه البليغ في البيت الأول قائم على الصورة السمعية في طرفي التشبيه، فالمشبه في الصورة هو ضجيج القوم مستغيثين لما يقاسونه من ويلات الحرب، والمشبه به هو ضجيج الإبل التي أضر بها الكد، وجهدها الاستعمال ، وقد أدى غياب أداة التشبيه إلى اختزال المسافة بين طرفي التشبيه، وزيادة التقارب بينهما، فاكتسبت الصورة عمقا دلالياً واسعاً يجعل المتلقي يشارك في إتمام الصورة وإدراك المقصد منها، والملاحظ أن الشاعرة لم تكتف بتشبيه ضجيج عشيرتها من ويلات الحرب بضجيج الجمال، بل زادت قيوداً في طرف المشبه به ليكون أكثر تعبيراً عن حال المشبه، فوصفت الجِمال بـ (الجلة الدبرات) والجِلَّة كما جاء عند ابن منظور في لسان العرب: المِسانُّ من الإبل، والدبرات: أي المجروح ظهرها وقيل المقروح خفها [(١)]، فاستطاعت بذلك أن تجسد ما تلحقه الحرب من أوجاع وأضرار يشق على قومها أن يتحملوها، لما تحتويه حالة المشبه به من دلالة على تنامي الحدث ودقة في تصوير الانفعال النفسي، وقد أعجب المرزوقي بهذا التشبيه فوصفه بالتشبيه "الصائب المتناهى في الدلالة على حالة المشبه"[(٢)].

وينطلق الأعشى في تشبيه صراخ القوم الذين يهددهم بقتالهم والفتك بهم بصرخة الحبلى التي تعينها القابلة في المخاض بقوله [من الطويل][(٣)]:

فإنّي وربِّ الساجِدِينَ عَشِيَّةً وما صَكَّ ناقُوسَ الصَّلاةِ أَبِيلُها

أُصَالِحُكُمْ حَتَّى تَبُوءُوا بمِثْلِها كَصَرْخَةِ حُبْلَى بَشَّرَتْها قَبولُها

يقسم الشاعر برب الساجدين في العشيات، ورب راهب النصارى يدق الناقوس، على أنه لن يصالح القوم حتى يبوءوا بمثل جنايتهم، وقد صور تلاحق صراخهم الناتج عن شدة فتكه بهم، بصراخ الحبلى الناتج عن آلام الوضع، وقد زاد الشاعر في تقييد المشبه به بقوله (بشرتها قبولها) وهذا القيد يحمل دلالة زمنية تشير إلى أن صرخات الحبلى محددة زمنياً بلحظات المخاض، واقتراب أوان الولادة، وهذا الزمن هو أشد الأوقات ألماً على المرأة الحبلى، فيتعالى

(١) ينظر: لسان العرب، مادة (جلل) ومادة (دبر).

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٤٨/٢.

(٣) الحماسية رقم (١٣٢)،كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٠/١.

لذلك صراخها، وقد أدى هذا التقييد في طرف المشبه به إلى الدقة في تصوير حال المشبه وبيان الهيئة التي يكون عليها صراخ القوم المتعالي لشدة بطشه بهم، وفعل سيفه فيهم، على أن تكرار الصاد في تشكيل الصورة قد أدى إلى إيقاع متوتر، فضلاً عن القسم، ذلك كله ناشئ من حالة الشاعر النفسية المتوترة ورغبته في تجاوز واقعه الراهن إلى واقع جديد يتمكن فيه من النيل من خصومه، والانتصار عليهم؛ شفاء لنفس مكلومة أنهكها لهيب الثأر المضطرم، وحفاظا على مجد يهدد أركانه نسيان الثأر وقبول المصالحة.

ويستثمر الشاعر الحماسي لوازم حاسة اللمس ـ وإن كان حضورها نادراً ـ في تشكيل التصوير التشبيهي، لينقل للمتلقي وصفاً للأشياء التي لا تستطيع العين وحدها أن تنقله لاختصاص إدراكها بحاسة اللمس كالنعومة والصلابة والخشونة وما يدور في فلكها مما لا يدرك إلا باللمس، ومن ذلك قول خطاب بن المعلَّى[1] [من السريع][2]:

لَوْلا بُنَيَّاتٌ كَزُغْبِ الْقَطَا رُدِدْنَ مِنْ بَعْضٍ إلَى بَعْضِ

لَكانَ لِي مُضْطَرَبٌ وَاسِعٌ فِي الأَرْضِ ذاتِ الطُّولِ وَالْعَرْضِ

يشبه الشاعر بنياته في طراوتهن ولين ملمسهن لصغرهن بفراخ القطا التي عليها الزغب وهو الشعر اللين، وقد أفصح التصوير اللمسي في المشبه به (كزغب القطا) عن حال بنات الشاعر/المشبه وأوضح صغرهن، وبالتالي حاجتهن إلى من يرعى شؤونهن ويهتم بأمرهن، وهو ما أراد الشاعر بيانه.

ويرسم أُبَيٌّ بن ربيعة[3] قوة الخيل وصلابتها مستعيناً بالتصوير اللمسي في قوله [من المتقارب][4]:

سَبُوحٍ إذَا اعْتَزمَتْ فِي الْعِنَانِ ... مَرُوحٍ مُلَمْلَمَةٍ كَالحَجَرْ

(١) لم أعثر له على ترجمة سوى ما ذكر بعضهم أن اسمه (حطان) وأنه شاعر إسلامي. ينظر: الأعلام للزركلي، ٢٦٣/٢.

(٢) الحماسية رقم (٨٦)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٨٦/١.

(٣) أبي بن ربيعة هو ابن الشاعر سلمى بن ربيعة، يبدو أنه شاعر جاهلي. معجم شعراء الحماسة، ص٤.

(٤) الحماسية رقم (١٧٩)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،، ٥٥٥/٢.

فالخيل وقد استجمعت قوتها وانطلقت تسبح في جريها، وهي ملجمة كثيرة النشاط، تشبه الحجر في الصلابة والقوة، وهذا له صلة بحاسة اللمس، فكلما كان الحجر أملسَ،كان هذا مظهراً دالاً على صلابته، وكذلك الخيل.

ويشبه حُلْحُلَةُ بن قيْسٍ الفزاري هامات الأعداء التي تقع عليها سيوف قومه بالحنظل في قوله [من الطويل][1]:

فَـإِنْ أَنَـا لَمْ أَرْجِـعْ إِلَـيْكُمْ فَحَـارِبُوا ... ولا أَعْرِفَنْكُمْ تَضْجَرُونَ مِنَ الحَرْبِ

وَهُـزُّوا جِيـادَ الْمَشْـرَفِيِّ كأَنَّمَـا ... يَقَعْنَ بِهامِ القَوْمِ في حَنْظَلٍ رَطْبِ

وَلَا تأْخُـذُوا عَقْـلاً وَشُنُّنَّ غَارَةً ... عَلَى عَبْدِ وُدٍّ بَيْنَ دَوْمَةَ والهَضْبِ[2]

فالشاعر يحرض قومه على قتال الأعداء وترك قبول الدية، وهو يدعوهم إلى استعمال القوة مشبهاً هامات القوم بالحنظل بجامع الرطوبة في كلٍّ؛ تعبيراً عن شدة وقع ضرب السيوف عليها، وقوة سواعد فرسان قومه، ومضاء سيوفهم.

ويشكل الذوق إحدى الحواس التي استعان بها الشاعر الحماسي في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، من خلال رسم صور تشبيهية تعتمد في إدراكها على حاسة الذوق، ومن أمثلة ذلك قول العديل بن الفرخ العجلي[3] متغزلاً [من الطويل][4]:

أَلا يَا اسْلَمِي ذَاتَ الدَّماليجِ وَالْعِقْدِ ... وَذَاتَ الثَّنايا الْغُرِّ وَالفَاحِمِ الْجَعْدِ

وَذَاتَ اللِّثاتِ الحُمِّ وَالعَارضِ الَّذِي ... بِهِ أَبْرَقَتْ عَمْداً بِأَبْيَضَ كَالشُّهْدِ[5]

---

(١) الحماسية رقم (١١٧)،كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١.

(٢) المشرفي: السيف المنسوب إلى المشارف، وهي القرى الواقعة على حدود جزيرة العرب. والهام : جمع هامة وهي الرأس. والحنظل: الشجر المر.العقل: الدية. ودومة والهضب: أسماء مواضع. ينظر : كتاب الحماسة للبحتري، ٩٤/١.

(٣) هو العديل بن الفرخ بن معن بن الأسود، شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص٨٠.

(٤) الحماسية رقم (٢٤٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٣٠/٢.

(٥) الدماليج: جمع الدملوج، وهي المعضد. العقد: القلادة: . والفاحم: الشعر الأسود الحسن. اللثات: مغارز الأسنان. والحم: جمع أحم وحماء، وهو الأسود من كل شيء. والعارض: ما يظهر من الثغر عند النطق من الجانبين. ومعنى أبرقت به: أطلعت البرق. والبرق: وميض السحاب ويريد بالأبيض رضاب الفم.ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٣٠/٢.

فهذه الصورة القائمة على تشبيه رضاب فم المحبوبة بـ (الشهد) تعتمد على حاسة الذوق في الإحساس بها وإدراك أبعادها، وقد أفصح المشبه به بما يحمل من معاني العذوبة والحلاوة والشفاء عن قيمة المشبه/ رضاب المحبوبة في نفس الشاعر، ورغبته التواقة إلى ارتشافه، والارتواء من زلاله العذب، وتتأكد هذه الرغبة في البيت اللاحق الذي يصف فيه الشاعر ثنايا هذه المحبوبة في صورة تحمل شيئاً من ملامح الصورة الشمية بقوله[1]:

كَأنَّ ثَنَايَاهَا اغْتَبَقْنَ مُدَامَةً ثَوَتْ حِجَجاً فِي رَأْسِ ذِي قُنَّةٍ فَرْدِ

يريد الشاعر أن نكهة ثناياها كنكهة الخمرة المعتقة، بجامع طيب الرائحة، والاغتباق هو شرب العشي، وقد خصه بالذكر "لأن القصد إلى أنها عند السحر يطيب نكهتها، فإذا تغيرت الأفواه وخلفت كانت هذه كأنها مغتبقة خمراً بقيت سنواتٍ في رأس جبل انفرد عن الجبال بحصانته وتمنعه"[2].

تراسل الحواس:

وقد تتراسل الحواس في إطار التشبيه، فيصف الشاعر مدركات حاسة من الحواس بمدركات حاسة أخرى، فتتداخل الحواس وتتبادل لوازمها فيصبح المرئي مسموعا والمسموع مرئياً والمشموم ملموساً...وهكذا، ومن أمثلة تراسل الحواس في الشعر الحماسي قول عبيد بن ماوية [من المتقارب][3]:

وَقَافِيَةٍ مثْلِ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قالَهَا

تَجَوَّدْتُ فِي مَجْلِسٍ وَاحِـدٍ قِرَاها وَتِسْعـــينَ أمْـثَالَهَا

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢/٧٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ٢/٧٣٠.

(٣) الحماسية رقم (١٩٧)، المصدر نفسه، ٢/٦٠٧.

فالقافية في الصورة التشبيهية (قافية مثل حد السنان) لم يعد إدراكها مقتصرا على حاسة السمع، بل أصبحت في ضوء تراسل الحواس هيئة مرئية وملموسة ، تدركها حاسة البصر ، كما تدركها حاسة اللمس، وقد تمكن الشاعر من خلال هذا التراسل بين المسموع والمرئي والملموس من أن ينقل إحساسه بمكانة شعره وخلود كلماته إلى المتلقي بأكثر من حاسة في وقت واحد، وأن يضفي على الصورة طاقة إيحائية، فجاء تأثيرها أبلغ وأمتع؛ لأن أبلغ الوصف، كما يرى ابن رشيق "ما قلب السمع بصراً"[١].

تشبيه المعقول بالمحسوس:

وفي هذا النمط من التصوير ينتقل المعقول من إطاره المجرد ويتجلى في صورة محسوسة، فهو "من أكمل أنواع التشبيه، لأنه يحقق وظيفته الأساسية وهي التصوير، وفيه خروج من خفاء المعقول إلى جلاء المحسوس"[٢]، وبذلك تتمكن المعاني العقلية والخواطر القلبية في ذهن المتلقي وتصير من الوضوح كأنه يشاهدها، كما تعود اللغة في هذا النوع من التشبيه إلى طبيعتها الأولى في ارتباطها بالحواس، يقول عبد القاهر "فمعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والرؤية، فهو إذن أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة"[٣].

ويأتي هذا الضرب من التشبيه أقل حضوراً في الشعر الحماسي من تشبيه المحسوس بالمحسوس، وقد أفاد منه شعراء الحماسة في تصوير معانيهم العقلية وخواطرهم القلبية فجاءت في صور محسوسة منتزعة من البيئة التي يعيشونها، ومن أمثلة ذلك قول الأخطل [من البسيط][٤]:

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢/ ٢٩٥.

(٢) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، ص٢٨٠.

(٣) أسرار البلاغة، ١٠٩.

(٤) الحماسية رقم (٥٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ٦٤/١.

إنَّ العَداوةَ تَلْقاها وإنْ قَدُمَتْ كالعرِّ يَكْمُنُ حِيْناً ثُمَّ يَنْتَشِرُ[١]

فقد أخرج الشاعر المشبه المتمثل في العداوة التي قد تخفى أحياناً ثم لا تلبث أن تعود ثانية، من دائرته العقلية التي لا يدركها الحس ليتجلى في إطار المشبه به المتمثل في جرب الإبل، لأنه كذلك يخفى زماناً، ثم يعود، في صورة محسوسة منتزعة من موجودات البيئة التي يعيشها الشاعر، وبهذا الانتقال من غموض المعقول إلى وضوح المحسوس صار المعنى متمكناً في ذهن المتلقي، وذلك لأن "العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام"[٢]

وقريب من هذه الصورة نجدها في قول ربيعة بن مقروم الضبي [من الكامل][٣]:

وَألدَّ ذِي حَنَقٍ عَليَّ كَأنَّما ... تَغْلِي عَدَاوَةُ صَدْرِهِ فِي مِرْجَلِ[٤]

فالصورة التشبيهية في البيت السابق يتجلى فيها تشبيه المعقول بالمحسوس، فالمشبه وهو العداوة المستحكمة في صدر خصم الشاعر يخرج في ضوء التشبيه من دائرته العقلية التي لا تدركها الحواس ليظهر في صورة محسوسة منتزعة من مشاهدات البيئة وهي غليان القدر بما فيه إذا كان على النار ، وبهذا الانتقال من إطار العقل إلى إطار الحس يصبح المعنى على قدر من الوضوح والتمكن في ذهن المتلقي ، وصار كأنه يراه ويشاهده، ويحس بخطره.

التشبيه بالمعقول:

وهذا التصوير يقوم على تشبيه شيء محسوس، أو مفهوم من المفهومات العقلية بشيء عقلي مجرد، وهو على خلاف الأصل في التشبيه ، لأن الغرض الأهم من التشبيه هو الإيضاح

(١) العر: الجرب يصيب البعير فيتساقط عنه شعره . ينظر: لسان العرب، مادة (عرر).

(٢) أسرار البلاغة، ص١٩٠.

(٣) الحماسية رقم (٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٣/١.

(٤) الألد: الشديد الخصومة. لسان العرب، مادة (لدد). الحنق: شدة الاغتياظ. لسان العرب، مادة (حنق).

والبيان، والمحسوسات أظهر من المعقولات، ومن ثم كان المحسوس أصلاً للمعقول، وهذا يقتضي أن يكون المحسوس مشبهاً به لأنه الأصل.

ويلاحظ قلة حضور التشبيه بالمعقول في الشعر الحماسي، فأغلب شعراء الحماسة يؤثرون الوضوح على الغموض وينأون بأشعارهم عن التكلف المغرق في الخيال، بيد أن المشبه به المعقول قد يشتهر بصفة فيصبح كالمحسوس في قوة الإدراك حتى يصح أن يقاس عليه، وأن يشبه به، كالتشبيه بالموت في التخطف وشدة الفتك، كما في الشاهدين الآتيين:

قول رويشد بن كثير الطائي[1] [من البسيط][2]:

يَا أَيُّها الرَّاكِـــبُ الْمُزْجِي مَطِيَّتَهُ سَائِلْ بَنِي أَسَدٍ مَا هَذِهِ الصَّوْتُ

وَقُلْ لَهُـــمْ بَادِرُوا بِالْعُذْرِ وَالْتَمِسُوا قَوْلاً يُبَرِّئُكُمْ إِنِّي أَنَا الْمَـــوْتُ

فالشاعر في بناء الصورة التشبيهية في البيت الثاني (إني أنا الموت) لا يقيم العلاقة بين طرفي التشبيه (أنا الموت) على المشابهة السطحية في الشكل الخارجي بين الطرفين، فالمشبه (كائن حي محسوس) بيد أنه يغادر دائرته الإنسانية في سياق الصورة التشبيهية ليتحول إلى شيء معنوي مجرد، بجامع شدة الفتك في كلٍّ ، وقد أسهم غياب أداة التشبيه في تحقيق كثافة الصورة وزيادة الالتحام بين طرفيها .

وقريب من هذه الصورة قول النجاشي الحارثي [من البسيط][3]:

أَمْشِي الضَّرَاءَ لأَقْوامٍ أُحَارِبُهُمْ حَتَّى إذا ظَهَرَتْ لِي مِنْهُمُ الفُقَرُ

(١) لم أقف له على ترجمة.

(٢) الحماسية رقم (٣٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ١٦٦/١.

(٣) الحماسية رقم (٥٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٦٣/١.

جَمَعْتُ ضَبْراً جَرامِيزي بِداهِيَةٍ مِثْلِ المنيَّةِ لا تُبقِي ولا تَذَرُ[١]

ومما يلحق بالتشبيه بالمعقول ما سمي بالتشبيه الوهمي، "لأن المشبه به منتزع من الوهم ، ويحددونه بأنه ليس مدركا بالحواس الخمس، ولكنه لو أدرك لكان مدركا بها"[٢]، ومن أمثلته في الشعر الحماسي قول الأشتر النخعي[٣] [من الكامل][٤]:

بَقَّيْتُ وَفْرِي وَانْحَرَفْتُ عَنِ العُلا وَلَقِيتُ أضْيَافِي بَوَجْهِ عَبُوسِ

إنْ لَمْ أشُنَّ عَلَى ابنِ حَرْبٍ غَارَةً لَمْ تَخْلُ يَوْماً مِن نِهَابِ نُفُوسِ

خَيْلاً كَأمْثَالِ السَّــعَالِي شُزَّباً تَعْدُو بِبِيضٍ فِي الْكَرِيهَةِ شُوسِ[٥]

فقد شبهت الخيل في الصورة السابقة في ضمورها وسرعة نفاذها بالسعالي ، وهي الغول. وقيل: "سَحَرَةُ الجِنِّ"[٦] والتشبيه هنا أخرج المحسوس/ الخيل في صورة وهمية/ السعالي التي لا وجود لها في الواقع ولا تدركها الحواس، ولكن الشاعر انتقى للخيل هذا التشبيه الوهمي لأنه استقر في أذهان العرب أن لها قدرات خارقة فأراد بذلك أن يبعث الخوف والرعب في نفوس الخصوم.

ومثل هذه الصورة نجدها في قول أسامة بن سفيان البجلي[٧] [من الوافر][٨]:

---

(١) يمشي الضراء: إذا مشى مستخفيا فيما يواري من الشجر. والفُقر: جمع فُقرة، وهي الإمكان بالقرب، يقال أفقرك الصيد فارمه، أي : أمكنك بالقرب منك. الضبر: جمع القوائم والوثوب. ويقال: ضم فلان إليه جراميزه، إذا رفع ما انتشر من ثيابه ثم مضى. والداهية: الأمر المنكر العظيم، وتعني في البيت الشدة القوية البالغة القوة. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ٦٣/١.

(٢) الإيضاح، القزويني، ٢٠٨/١.

(٣) الأشتر النخعي: هو مالك بن الحارث بن عبد يغوث، وهو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، قلده علي بن أبي طالب رضي الله عنه ولاية مصر بعد قيس بن عبادة، وفي الطريق إليها مات. معجم شعراء الحماسة، ص١١١.

(٤) الحماسية رقم (٢٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٥٠/١.

(٥) الوفر: المال الكثير. العبوس: الكلوح عن غضب. الشُزَّبُ: الضُّمَّر. الشُّوس: جمع أشوس ويقال: شاس يشوس إذا عرف في نظره الغضب أو الكبر. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٥٠/١.

(٦) لسان العرب، ابن منظور، مادة (سعل).

(٧) لم أقف له على ترجمة..

(٨) الحماسية رقم (٢١٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٤٣/١.

وَدَاعٍ والقَنَا شُـــرُعٌ إِلَيْهِ مَخَافَةَ أنْ يُـغَادَرَ في المجالِ

أَجَــبْتُ دُعاءَهُ لما دَعاني وكانَ بِصَـدْرِ صَعْدَتِيَ اتِّصالِي

كَشَــفْتُ الخَيْلَ لما أرْهَقَتْهُ وَهُنَّ جَوانحٌ مِثْلَ السَّعالِي

أما تشبيه المعقول بالمعقول فقد جاء نادراً في الشعر الحماسي، لأن الشعراء القدماء ـ وهم يشكلون أغلب شعراء الحماسة ـ اعتمدوا في تشكيل صورهم التشبيهية على الماديات المحسوسة المنتزعة من بيئتهم، ومن أمثلة هذا النوع من التصوير قول تأبط شراً [من الطويل](١):

يَرَى الْوَحْشةَ الأُنْسَ الأَنِيسَ وَيَهْتَدِي بِحَيْثُ اهْتَدَتْ أمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ

فالوحشة، والأنس في البيت السابق وهما أمران معنويان متضادان، يتشابهان عند ممدوح الشاعر ، فالوحشة لاعتياده عليها وتآلفه معها تقوم عنده مقام الأنس عند غيره.

ومن الملاحظ أن بعض الصور التشبيهية قد شاعت في الشعر الحماسي، وكثر دورانها على ألسنة الشعراء حتى خَفَتَ إشراقها البياني، بيد أن بعض الشعراء استطاعوا أن يجددوا في هذه الصور، فأضافوا عليها من خيالاتهم ما نفض عنها رتابة المألوف وأخرجها إلى روعة الجدة وسحر الغرابة، ومن أمثلتها قول هبيرة بن أبي وهب(٢) [من الطويل] (٣):

وقفتُ فَلَمَّا لمْ أجِدْ لي مُقَدَّماً صَدَدْتُ كَضِرْغَامٍ هِزَبْرٍ أبِي شِبْلِ

لقد شبه الشاعر نفسه بالأسد، وهذا تشبيه مألوف فقد كثيراً من ظلاله البيانية لكثرة ما تداولته ألسنة الشعراء إلا أن تقييد المشبه به بقوله: (هزبر أبي شبل) أضفى على التشبيه ظلالاً جديدة نفضت عنه رتابة المألوف، فالأُسْد أجرأ ما تكون ضراوة وقتالاً وتضحية عندما تدافع عن أشبالها، وقد انتقى الشاعر هذا التقييد للمبالغة في تصوير شجاعته وشدة فتكه بأعدائه.

---

(١) الحماسية رقم (١٣)، شرح كتاب الحماسة، المرزوقي، ٩٩/١.

(٢) هو هبيرة بن أبي وهب بن عمرو بن عائذ بن عمران بن مخزوم، كان من فرسان قريش وشعرائهم، وكان زوج أم هانئ بنت أبي طالب، فأسلمت وثبت هو على الشرك، مات كافراً هارباً بنجران. كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٦/١.

(٣) الحماسية رقم (١٨٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٦/١.

ومن السمات الملاحظة في تشبيهات الشعر الحماسي هي ميل الشعراء إلى النظرة المتأنية في التقاط صورهم حرصاً منهم على الدقة في التصوير، ومن أمثلة ذلك قول الفند الزماني وقد حمل على رجلين من تغلب في حرب البسوس فطعنهما طعنة شديدة برمحه [من الهزج][1]:

يا طَعْنَةَ مَا شَيْخٍ كَبِيرٍ يَفَنٍ بَالِ

يتعجب الشاعر في هذا البيت من قوة طعنته وشدتها رغم شيخوخته، فالنداء في قوله: (يَا طَعْنَةَ مَا شَيْخٍ) هو نداء يحمل معنى التعجب، أي يا لها من طعنة شيخ كبير، ثم يلتقط صورة هذه الطعنة فيرسمها في صورة تشبيهية تمتاز بالدقة وتفيض بالحركة المعبرة في قوله:

تَفَتَّيْتُ بِهَا إِذْ كَـ ـرِهَ الشِّكَّةَ أمْثَالِي[2]

كَجَيْبِ الدِّفْنِسِ الْوَرْهَا ء رِيعَتْ بَعْدَ إجْفَالِ[3]

لقد شبه الشاعر الطعنة في سعتها وعدم نظامها باتساع جيب المرأة الحمقاء، ثم خلع على التشبيه من خياله ما نفض عنه رتابة الألفة وأخرجه إلى الغرابة ، فقيد المشبه به بقوله "ريعت بعد إجفال" فجعلها مضطربة في متخرق قميصها، مرتاعة بعد انهزام قومها لأن الخوف يذهلها عن التستر[4]، وذلك للمبالغة في ظهور سعة جيبها، فأكد بهذا التقييد الغرض من التشبيه وهو اتساع الطعنة التي تنم عن شدة فتكه وقوة ساعده.

ويشبه نعيم بن سفيان التميمي[5] سرعة فرسه بظبي تلقفته كلاب كثيرة في قوله [من الطويل][6]:

---

(١) الحماسية رقم (١٧٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٤١/٢.

(٢) تفتيت: أي تشبهت بالفتيان وقوتهم حين طعنت تلك الطعنة مع سني وهرمي. والشكة: جملة السلاح. أي تجردت للحرب إذ كرهها أمثالي من أهل السن والضعف. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٤١/٢.

(٣) الدفنس: الحمقاء. والورهاء: المتساقطة العقل، الضعيفة التماسك، ومعنى ريعت أفزعت. الإجفال: الانهزام. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٠٦/١.

(٤) ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٠٦/١.

(٥) لم أقف له على ترجمة.

(٦) الحماسية رقم (٢٤٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٧/١.

كـأنَّ ابْنَـةَ الغـرَّاءِ يَـوْمَ ابتَـذَلْتُهَا بذِي الرِّمْثِ ظَبْيٌ ناصِعُ الشَّدِّ أخْضَعُ

مُشِيْـــحٌ تَلَقَّتْهُ كلابٌ كَثِيْرَةٌ فَأَرْبَى عَلَيْـــهَا وَقْعُهُ يَتَـــقَطَّعُ[1]

فالشاعر لم يكتف بتشبيه فرسه في سرعتها بالظبي ، بل زاد في بيان أجواء الخوف والهلع المحيطة بالظبي، بقوله (مشيح تلقته كلاب كثيرة) فأضفى على الصورة ظلالاً جديدة أكد بها الغرض من التشبيه وهو تناهي سرعة فرسه بإثباته في المشبه به، فالظبي الذي تلقفته كلاب كثيرة سيتفانى في بذل أقصى ما يملك من جهد في سرعته، حتى ينجو من الهلاك .

وصفوة القول إن هذه الصور التشبيهية عند شعراء الحماسة جاءت في مجملها نابضة بتجاربهم الواقعية، فقد استودعوها ما شاهدوا من أحداث وعاشوا من مواقف، ولذا لا غرابة في أن نجد فيها مشاهد رائعة مكتملة الجوانب دقيقة التصوير، مستمدين هذه الصور من مظاهر البيئة التي تحيط بهم، يقول ابن طباطبا: "إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر: صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها.....فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها...فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[2] .

(١) ابتذلتها: من الابتذال، وهو امتهان الشيء وعدم صيانته. الظبي: الغزال. والرمث: اسم موضع، والشد: الجري والعدو. أخضع: من الخَضَع، وهو تطامن في العنق، ودنو من الرأس إلى الأرض. المشيح: الحذر. أربى: زاد. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٧٦/١.

(٢) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٨٢م، ص١٦، ١٧.

المبحث الثاني:

خصائص الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة أبرز طرق التصوير الشعري القائم على التخييل، فهي الأداة الجوهرية التي تمنح النص الشعري القدر الأكبر من شعريته؛ وذلك لما تتميز به من قدرة على تفجير الطاقات الكامنة في مفردات اللغة وتشكيل علاقات جديدة تتحرر فيها المفردات من إطاراتها اللغوية الضيقة ومعانيها التقريرية المباشرة، إلى إطارات رحبة تقوم على الجمع بين الأشياء المتباعدة التي يثير الجمع بينها شعوراً بالدهشة والطرافة لدى المتلقي لمخالفتها الاختيار المتوقع، ومن خصائصها التي تمتاز بها "أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ...فإنك لَترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّة "[1].

والاستعارةُ في اللغة مأخوذة من العارية، فهي من قولِهم، استعارَ الشيء إذا طلبَه عاريةً[2]، وفي اصطلاح البلاغيين هي استعمالُ اللفظ في غير ما وضعَ له في الأصل لعلاقةِ (المشابهةِ) بين المعنَى المنقولِ عنه والمعنِي المستعملِ فيهِ، مع (قرينةٍ) صارفةٍ عن إرادةِ المعنَى الأصلي، فاللفظ في الاستعارة ينتقل من مجال استعماله الأصلي إلى مجالٍ آخر غير مألوف كأنه العارية، وهو ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة"[3]، فالكلمات في الاستعارة تتجاوز دلالاتها الحرفية بما يتم لها من نقل إلى غير مجالها المألوف، وفق أساس من المشابهة بين الطرفين، وهو ما حدده القاضي الجرجاني بقوله:"وإنما الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكُها تقريب الشَّبَه،

(١) أسرار البلاغة، ص٣٩،٤٠.

(٢) لسان العرب ، مادة (عير).

(٣) أسرار البلاغة، ص٣٠.

ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[1].

والاستعارة أعمق من التشبيه في التصوير الشعري؛ نظراً لما يتحقق في الاستعارة من تناسي التشبيه ودعوى اتحاد الطرفين أو إحلال أحدهما محل الآخر، فالاستعارة تتميز عن التشبيه بقدرتها على التخييل ونفاذها إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، وهي أكثر إيجازا من التشبيه لاعتمادها على حذف أحد الطرفين، بيد أن حذف أحد طرفي التشبيه لا يعني إهماله والاستغناء عنه، فهو حاضر في غيابه لأنه يثير قدراً من التداعي في ذهن المتلقي لتحديده وإدراك خيوط العلاقة التي تجمع بينه وبين الطرف المذكور.

وتشكل الاستعارة أكثر الفنون البيانية التي اتكأ عليها الشاعر الحماسي في بناء صوره الشعرية، فقد بلغت نسبة حضورها في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (٥٦,١٨%) وبلغت نسبة حضورها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (٤٨,٥٢%) وبذلك فإنها من الأهمية بمكان في الكشف عن نظرة الشاعر الحماسي للكون وفلسفته في الحياة، وبيان تفاوت الشعراء في سعة الأفق والقدرة على التخييل والتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.

وفيما يلي ستركز الدراسة على نوعي الاستعارة الرئيسين (التصريحية، والمكنية) لاستجلاء مظاهرهما في الشعر الحماسي، ورصد خصائصهما الأسلوبية.

أولاً: الاستعارة التصريحية:

وهي تقوم على إضمار المشبه على مستوى المقولة اللغوية والتصريح بالمشبه به، أو كما يقول عبد القاهر في دلائل الإعجاز"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤١ .

وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه"[1] ومن تتبع الصور الاستعارية في الشعر الحماسي وجدت الدراسة أن الاستعارة التصريحية أقل حضوراً من الاستعارة المكنية، ومن أمثلتها الشائعة عند شعراء الحماسة استعارة النار للحرب، كما في قول سعد بن مالك البكري في حرب البسوس مفتخراً بشجاعته وثباته، ومُعَرِّضاً بغيره ممن أحجم عنها [من مجزوء الكامل][2]:

مَنْ صَدَّ من نِيرَانِها فأنَا ابْنُ قَيْسٍ لاَ بَرَاحُ

لقد استعار الشاعر النار للحرب على سبيل الاستعارة التصريحية، بجامع الإفناء والإهلاك في كلٍّ، فانتقلت الحرب من حقلها الذهني المجرد وتجسدت في صورة محسوسة كأن العين تراها، وبذلك تقترب من فهم المتلقي وإدراكه، لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني...نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[3] وقد جاءت النار بصيغة الجمع (نيران) للدلالة على اتساع رقعة الحرب وتضخيم أهوالها، ومهد الشاعر بهذا التصوير الاستعاري للتعبير عن بطولته والفخر بشجاعته، فهو ما يزال يخوض غمار الحرب غير آبه بمن اعتزلها وفر من وطيسها.

ومن استعارة النار للحرب قول الوقاد بن المنذر[4] [من الطويل][5]:

إذَا الْمُهْرَةُ الشّقْرَاءُ أرْكَبُ ظَهْرُهَا فَشَبَّ الإِلهُ الْحَرْبَ بَيْنَ الْقَبائل[6]

وَأوْقَدَ نَارًا بَيْنَهُمْ بِضِرَامِهَا لَهَا وَهجٌ للمُصْطَلِي غَيْرُ طَائِلِ

استعار الشاعر في البيت الأول الفعل (شب) للتعبير عن نشوب الحرب واندلاعها على سبيل الاستعارة المكنية، فقد شبه الحرب بالنار، وحذف المشبه به، ورمز له بلازمه (شَبَّ)، أما

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٥٣.

(٢) الحماسية رقم (١٦٣)،كتاب الحماسة للبحتري، ١١٧/١.

(٣) أسرار البلاغة، ص١٠٥.

(٤) لم أجد من ترجم له أو ذكر شيئاً من أخباره.

(٥) الحماسية رقم (١٨٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٦٣/٢.

(٦) أركب المهر: أي إنه حان أن يُركَب واستصلح للإسراج والإلجام. ويروى "أدرك ظهرها" والمعنى بلغ حد الركوب والانتفاع به. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٦٣/٢.

في البيت الثاني فقد استعار النار للحرب على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، وقد أضفى الشاعر على الصورة عمقاً في التخييل من خلال ترشيح الاستعارة فذكر اللوازم الاستعارية (أوقد، ضرامها، وهج، للمصطلى) التي تعد من ملائمات المستعار منه/النار، وهو ما أدى إلى مزيد من الادعاء وتناسي التشبيه.

ويبدو أن استعارة النار للتعبير عن الحرب عائد إلى ما في النار من خصائص تلتقي مع خصائص الحرب، فالنار تشتعل بفعل فاعل، وتبدأ بشرارة صغيرة ثم تستعر فيتسع نطاقها وتأتي على ما حولها فتلتهمه، وكلما ازداد حطبها ازدادت اشتعالاً وتوهجاً، فهي تضيء من جانب وتدمر من جانب آخر، وكذلك هي الحرب لا تشتعل من تلقاء نفسها ، بل لا بد من أسباب لاشتعالها، وهي في بدايتها محدودة النطاق، ثم تتمدد ويتسع نطاقها، وتتعاظم أخطارها، فتبتلع الفرسان المتحاربين مثل ابتلاع النار للحطب، وهي تقوم بدور إيجابي فترفع من شأن المنتصر، وتعلي مكانته وتكسبه الغنائم، كما تمارس فاعليتها التدميرية في جانب الطرف المنهزم، فتحط من شأنه ومكانته، وتفقده الفرسان وتسلبه الأموال.

ومن أبرز خصائص الاستعارة التصريحية في الشعر الحماسي أنها تأتي في الغالب الأعم مقيدة بالتجريد أو بالترشيح[1] وهو ما يوجه نظر المتلقي إلى مواطن التشابه من ناحية، ويبعد الصورة عن الغموض من ناحية أخرى؛ وذلك لما للمتعلقات من أثر في وضوح الصورة وتخليصها من الإبهام والغموض، ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المجردة قول قتادة بن مَسلمة الحَنفي[2] [من الكامل][3]:

يَمَّمْتُ كَبْشَهُـــــمُ بِطَعْنَةِ فَيْصَلٍ فَهَوَى لِحُرِّ الْوَجْهِ وَهْوَ ذَمِيمُ

وَمَعي أُسُودٌ مِنْ حَنِيفَةَ في الْوَغَى لِلْبَيْض فَوْقَ رُؤُسِهِمْ تَسْوِيمُ

استعار الشاعر صورة الأسود للتعبير عن شجاعة الفرسان الذين قاتلوا معه في المعركة

---

(١) الاستعارة المقيدة بالتجريد: هي التي يذكر معها ملائمات المشبه/المستعار له. أما الاستعارة المقيدة بالترشيح فهي التي يذكر معها ما يلائم المشبه به/المستعار منه. ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص١٠٤.

(٢) هو قتادة بن مَسلمة الحَنفي، شاعر جاهلي، وهو الذي أجار الحارث بن ظالم المري لما قتل خالد بن جعفر بن كلاب وخرج يلوذ بالقبائل ويحتمي بها. ينظر: الأغاني، ١١/٨٠.

(٣) الحماسية رقم (٢٥٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢/٧٧٠.

وشاركوه في تحقيق النصر، (ومعي أسود من حنيفة) ، ثم عمد إلى تجريد الصورة فذكر إلى جانب المستعار منه/الأسود بعضاً من اللوازم التي تلائم المستعار له/ الفرسان، وتدل عليه، وهي قوله (من حنيفة، للبيض فوق رؤوسهم تسويم) فالنسبة المكانية والهيئة التي عليها الفرسان تحيلان إلى صورة المشبه المحذوف في الكلام، ومع أن التجريد يعكس رغبة الشاعر في إبراز صورة المستعار له، ويزيد من حضوره في الكلام إلا أنه يحصر العلاقة بين طرفي الصورة في عملية التماثل، ويعمل على الحد من توحدهما، وبذلك يقتربان من مربع التشبيه؛ لأن "متعلقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة"[١].ولعل داعي الفخر بقومه هو الذي حداه إلى هذا التجريد، وأن ذلك الوصف الملائم للمشبه وإن أضعف من قوة التخييل في الاستعارة فلقد حقق للشاعر داعيا نفسياً إلى التذكير بقومه وأن هؤلاء الذين نراهم أسودا منهم[٢].

ومن أمثلة الاستعارة التصريحية المرشحة قول شبيل الفزاريّ[٣] وقد حاربه بنو أخيه فقتلهم [من الوافر][٤]:

وَما عنْ ذِلَّةٍ غُلِبُوا، وَلكِنْ كَذاكَ الأُسْدُ تفْرِسُها الأُسودُ

فالشاعر في الصورة السابقة لم يكتف بإظهار المستعار منه/ الأُسْدُ وإخفاء المستعار له/الفرسان في نسيج استعارة تصريحية تشير إلى فروسية الفريقين المتحاربين وشجاعتهم وشدة بأسهم، ولكنه استطرد، فذكر شيئا من متعلقات المستعار منه والمتمثلة في الجملة الفعلية (تفرسها) فأدخل الصورة بذلك في باب الترشيح محققاً لها قدراً عالياً من الروعة والفن، وذلك لأن الترشيح "أبلغ من التجريد والإطلاق؛ لاشتماله على تحقيق المبالغة في الاستعارة، ولهذا كان مبنى الترشيح على أساس تناسي التشبيه والتصميم على إنكاره"[٥]، وفي هذه الصورة الاستعارية أنصف الشاعر بني عمه المقتولين، فأشاد بشجاعتهم؛ وجعلهم مثله في العزة والغلبة، ثم تميز عنهم بمزيد من القوة.

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٦٤.

(٢) من توجيهات المشرف.

(٣) لم أقف له على ترجمة.

(٤) الحماسية رقم (٢٢٨)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٨٠/٢.

(٥) علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٩١.

وتكاد تقتصر صورة الأسد في الشعر الحماسي على الفارس الشجاع، وغالباً ما ترد في السياق الحربي أو في أجواء لا تخلو من شجاعة وإقدام ومثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت[1] يمدح جيش سيف بن ذي يزن [من البسيط][2]:

حَمَلْتَ أُسْداً على سُودِ الكِلابِ فَقَدْ أضْحَى شَرِيدُهُمُ في الأرضِ فُلَّالا

أراد الشاعر أن يعبر عن شجاعة فرسان الممدوح وشدة بأسهم فشبههم بالأسود، ليلقي في نفس المتلقي ما يمكن أن تشع به صورة الأسد من إيحاءات تحمل معاني البطش والقوة وشرف النفس وعظيم الاقتدار وغيرها من المعاني التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ومعلومٌ أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعُك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته، وسائر المعاني المركوزة في طبيعته، مما يعود إلى الجرأة"[3]، فالأسد يعد في نظر العربي رمزاً جامعاً لكل معاني القوة والهيبة والسمو، وفي البيت استعارة تصريحية أخرى، فقد استعار الشاعر سود الكلاب لجيش الأعداء من الأحباش تهوينا لشأنهم وازدراء لقوتهم.

وإذا كان معظم شعراء الحماسة يستدعون صورة الأسد للتعبير عن شجاعة الفرسان، فإن وضاح بن إسماعيل[4] استعار للتعبير عن قدراتهم القتالية العالية صورة الجن، كما في قوله [من الوافر][5]:

فإنَّكِ لو رأيْتِ الخَيْلَ تَعْـــدُو عَوَابِسَ يَتَّخِذْنَ النَّقْعَ ذَيْلَا

رَأيْتِ على مُتُـونِ الخَيْلِ جِنَّاً تُفِيـــــدُ مَغَانِماً وتُفِيتُ نَيْلا

(١) هو أمية بن أبي الصلت، شاعر مشهور مخضرم عاش في الجاهلية، وأدرك الإسلام ولكنه لم يسلم ومات كافراً سنة تسع من الهجرة بالطائف. معجم شعراء الحماسة، ص١١.

(٢) الحماسية رقم (٤١)،كتاب الحماسة للبحتري، ٥٤/١.

(٣) أسرار البلاغة ، ص٣٢.

(٤) هو عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كلال، غلب عليه لقب وضاح لجماله وبهائه، شاعر يمني من شعراء العصر الأموي، كان شاعراً ظريفاً، غزلاً جميلا. معجم شعراء الحماسة، ص١٣٦ .

(٥) الحماسية رقم (٢١٣)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٤٥/٢.

أراد الشاعر أن يصور جرأة الفرسان ومهارتهم القتالية في المعركة، وما نتج عن ذلك من تحقيق النصر وإفادة الغنائم وتفويتها على أعدائهم، فشبههم بالجن على سبيل الاستعارة التصريحية، مضفياً بذلك على الصورة قدراً من التخييل الذي يحيل إلى ما يتمتع به الجن من القدرة الخارقة والقوة الاستثنائية التي تخرج عن حدود طاقات البشر واستطاعتهم .

وقد كان من عادة العرب أنهم إذا بالغوا في صفة الشيء بالقوة أو بالحسن أو غيرهما جعلوه من الجنّ كأنه خارج عن حدّ اقتدار الآدميّين ، كما في قول قيس بن زهير العبسي[1] [من الوافر][2]:

لعَمْرُكَ مَا أضَاعَ بَنُو زِيادٍ ذِمَارَ أبِيهِمُ فِيمَنْ يُضِيعُ[3]

بَنُو جِنِّيَّةٍ ولَدَتْ سُيُوفاً صَوَارِمَ، كُلُّهَا ذَكَرٌ صَنِيعُ

أراد الشاعر أن يبالغ في تصوير شجاعة بني زياد وقدراتهم الحربية العالية، فوصفهم بأنهم بنو جنية، وقد جعل أمهم جنية على سبيل الاستعارة التصريحية، لأنها فارقت في إتيانها بهم في رأي الشاعر المعتاد من أمهات الأنس، ثم شبههم بالسيوف في سياق استعارة تصريحية أخرى تؤكد على أنهم ولدوا شجعاناً يمتلكون من قوة العزم ومضاء الرأي ما يمكنهم من الوصول إلى ما لا يصل إليه غيرهم.

وقد أفاض شعراء الحماسة في تصوير حركة الفرسان وإسراعهم لملاقاة أعدائهم، ومن ذلك استعارة فعل (الطيران) لسرعة عدوهم، كما في قول قريط بن أنيف [من البسيط][4]:

قَوْمٌ إذا الشَّرُّ أبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ طَارُوا إلَيْهِ زَرَافاتٍ وَوُحْدَانا

---

(١) هو قيس بن زهير بن جذيمة بن رواحة العبسي، ويكنى أبا هند، شاعر وفارس جاهلي، كان سيد عبس، وله أخبار مشهورة يوم داحس والغبراء. معجم شعراء الحماسة، ص١٠٥.

(٢) الحماسية رقم (١٥٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٦٩/١.

(٣) بنو زياد: يعني بهم أولاد زياد بن عبدالله بن ناشب العبسي، وهم (الربيع وعمارة وأنس) من فاطمة بنت الخرشب الأنمارية، وهي إحدى المنجبات من العرب، وكانت قد رأت في منامها كأن قائلاً قال لها: " أعشرةٌ هدرةٌ، أحب إليك أم ثلاثة كعشرةٍ " فلما انتبهت اقتصت رؤياها على زوجها فقال لها: إن عاودك فقولي: بل ثلاثةٌ كعشرةٍ. فرجعت إلى المنام ورأت مثل ما رأت من قبل، فجعلت تقول في الجواب: بل ثلاثة كعشرة. فولدت بنين ثلاثة صار كلٌ منهم أباً لقبيلة، ومعظماً في قومه وعشيرته، وهم ربيع الحفاظ، وعمارة الوهاب، وأنس الفوارس. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٧٠/١.

(٤) الحماسية رقم (١)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧/١.

لقد استعار الشاعر الطيران لحركة الفرسان وسرعة عدوهم لملاقاة الأعداء وقتالهم، فانتقلت كلمة الطيران من مدلولها الأصلي وهو قطع المسافة في الجو إلى مدلول جديد هو قطع الفرسان للمسافة على الأرض، للتعبير عن إسراعهم إلى لقاء أعدائهم، والاستعارة في الصورة السابقة تقترب من حقلها الدلالي كثيراً، فالطيران والعدو كلاهما قطع للمسافة مع فارق السرعة، لكنها مع ذلك تحمل دلالات جديدة فقد أبرزت سير الفرسان للقتال كما أحس به الشاعر في إطار جوه النفسي، فهم في رأيه ينطلقون بسرعة كأنهم طيور تخترق الفضاء متحفزين للملاقاة والقتال.

ومن الاستعارات التصريحية التي انتقلت إلى حقل قريب من حقلها الدلالي استعارة القطع للهجران والتخاصم، كما في قول غَلَّاق بن مروان[1] [من الطويل][2]:

هُمُ قَطَعُوا الأرْحام بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ وَأجْرَوا إِلَيْها وَاسْتَحَلُّوا الْمَحارِما

استعار الشاعر في الصورة السابقة القطع لزوال علائق التلاحم والترابط بينه وبين المخاطبين، فنقل المعنى من صورته الذهنية المجردة إلى صورة محسوسة، فكأن علاقته بهم كانت تشبه لاستحكامها وتماسكها الجسم الحي المتواصل فجاء القطع كأنه شق وتمزيق لهذا الجسم الحي المتواصل، فاستطاع الشاعر بذلك أن يثري المعنى ويفصح عن آثار هذه القطيعة وفعلها المؤلم في نفسه في قالب تصويري موحٍ ومؤثر .

ويقترن الحديث عن الفارس في الشعر الحماسي بالحديث عن الفرس لطول الملازمة بينهما، كما في قول أبي الأبيض العبسي([3]) [من الطويل][4]:

وَمالِيَ مَالٌ غَيْرُ دِرْعٍ حَصِينَةٍ وَأبْيَضُ مِنْ مَاءِ الْحَدِيدِ صَقِيلُ
وَأسْمَرُ خَطِّيُّ الْقَنَاةِ مُثَقَّفٌ وَأجْرَدُ عُرْيانُ السَّراةِ طَويلُ
أقِيهِ بِنَفْسي فِي الْحُرُوبِ وَأتَّقِي بِهَادِيهِ إنِّي لِلْخَليلِ وَصُولُ

(١) لم أقف له على ترجمة.

(٢) الحماسية رقم (١٥٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٥٤/١.

(٣) شاعر إسلامي مقل، كان في أيام هشام بن عبد الملك، وخرج مجاهداً فاستشهد. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢٩٩/١.

(٤) الحماسية رقم (١٥٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٤٦٦/١.

ففي البيت الأخير استعار الشاعر لفرسه اسم الصديق المختص (الخليل) استعارة تصريحية والخليل في اللغة هو الْمُحِبُّ الذي لاخَلَلَ في مَحَبَّتِه[1]، وقد صور الشاعر في هذه الاستعارة المكانة الرفيعة التي يحتلها فرسه في نفسه، كما صور طبيعة العلاقة بينهما في المعركة، فهو يحفظ مقاتل فرسه بفخذيه ورجليه، ويتقي ما يأتيه بعنقه، وبذلك فإنه رفيقه في الحرب وشريكه في تحقيق النصر.

ثانياً: الاستعارة المكنية:

وفي هذا النوع من الاستعارة "يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به"[2]، فالاستعارة المكنية تختلف عن التصريحية بإقصاء المستعار منه والاكتفاء بذكر ما يلائمه، وقد فرق عبد القاهر بينهما بقوله: "فليسا سواءً وذاكَ أنَّك في الأولِ تجعلُ الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثّاني تجعلُ للشّيءِ الشيءَ ليس له"[3]، وقد أدى إخفاء لفظ المستعار منه، وحلول بعض متعلقاته محله إلى إنتاج علاقة جديدة بين طرفي الصورة قائمة على اختزال المسافة بينهما، وتحقيق درجة من التماهي.

وباستقراء التصوير الاستعاري في الشعر الحماسي تلاحظ الدراسة أن الاستعارة المكنية أكثر حضوراً من الاستعارة التصريحية، ولا غرابة في هذا فالاستعارة المكنية هي روح الشعر وجوهره، وهي معين الشاعر الذي يستمد منه طاقات الجمال وإيماءات الفن، فيجسم بواسطتها المعنويات في هيئات محسوسة، ويضفي اللوازم الإنسانية على الأشياء من حوله، ويبرز مميزات في الصورة تعجز الاستعارة التصريحية عن إبرازها، ففي قول تأبط شراً [من الطويل][4]:

إذَا هَزَّهُ في عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلتْ نَوَاجِذُ أفْوَاهِ الْمَنَايا الضَّوَاحِكِ

استعار الشاعر للمنايا (المستعار له) الحيوان المفترس (المستعار منه) لكنه لم يذكره صراحة، بل اكتفى بذكر بعض لوازمه التي تختص به (النواجذ، الأفواه، الضحك) فغادرت المنايا في

(١) تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (خلل).

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، ١٢٣/٥، ١٢٤.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٥٣.

(٤) الحماسية رقم (١٣)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٩٨/١.

الصورة حقلها المعنوي المجرد لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية التخييلية كائنات وحشية مخيفة للتعبير عن شجاعته في الحرب، وقدرته على منازلة الأبطال والفتك بهم، وقد أضفى ترشيح الاستعارة بذكر ملائمات المستعار منه (النواجذ والضحك) على الصورة عمقا في التخييل ومزيداً من الادعاء وتناسي التشبيه.

وبقدر ما يكون التماهي بين الأشياء المتباعدة منسجماً مع السياق الشعري ومتفاعلاً مع التجربة الشعورية للشاعر، فإن الاستعارة المكنية تكتسب من الطرافة والثراء الفني ما يجعلها أكثر ابتعاداً عن سطحية المباشرة وأشد تلبساً بروح الشعر وغموضه، بحيث "لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"[(١)]، كما في قول زيد الخيل الطائي مصوراً طبيعة العلاقة بين الفارس وبين الحرب [من الطويل][(٢)]:

أخَا الحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ الْحَرْبُ عَضَّهَا وإِنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الحَرْبُ شَمَّرَا

فالتصوير الاستعاري في البيت السابق يقوم على إسناد الفعلين (عضت وشمرت) إلى الفاعل (الحرب) وهو إسناد يقوم على مفارقة دلالية بمخالفته الاختيار المنطقي المتوقع لينتج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل تظهر من خلالها الحرب وقد فارقت دلالتها المرجعية، وتماهت بالمشبه به فأصبحت في ضوء الاستعارة المكنية كائناً مفترساً مخيفاً له أسنان يعض بها، وله ساق يكشفها، وقد أفصح الشاعر بهذا التصوير عن طبيعة العلاقة بين الفارس وبين الحرب على أنها علاقة قائمة على الفعل ورد الفعل، بدلالة فعل الشرط وجوابه (إن عضت...عضها، إن شمرت ...شمرا) وقد أوحى الفعل (عضت) بأضرار الحرب التي يتكبدها الفارس على المستويين الحسي والمعنوي، كما أوحى الفعل (شمرت) بالتهيؤ والاستعداد، فالحرب يمكن أن تنشب في أي وقت، وعلى الفارس أن يكون على أعلى درجات الاستعداد لمواجهة أي طارئ.

وإذا كان الشعراء في سياق الفخر يؤكدون على ارتباطهم بالحرب وتفاعلهم مع تطوراتها، فإنهم في سياق الصلح والحرص على عدم نشوب الحرب يصفونها على حقيقتها، فينعتونها

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٠٥.

(٢) الحماسية رقم (١٤٣)،كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٠٥.

بأشنع الصفات وأقبح الألقاب؛ تحذيراً لطرفي الحرب من تبعاتها، وحثًّا لهم على إخماد نيرانها،كما في قول بعض شعراء الحماسة [من الطويل][1]:

فإن تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيْمَةً قَبِيْحَةَ ذِكْرِ الْغِبِّ للمُتَغَبِّبِ[2]

فالبعث لا يكون في الواقع للأشياء المعنوية المجردة، وإنما يكون للكائنات الحية، لكن الشاعر أوقع فعل البعث على الضمير المتصل الذي يشير إلى الحرب في قوله: (تبعثوها) على سبيل الاستعارة المكنية؛ ليعبر عن رؤيته للحرب وطبيعة عواقبها، فالشاعر يرى أن الأصل هو السلم فلا تقوم الحرب إلا بفعل فاعل، وهو يُنَفِّرُ منها ويُحَذِّرُ من عواقبها المؤلمة، لذلك انتقى مفردتي (ذميمة ، قبيحة) ليرسم للحرب صورة منفرة تبعث على الكراهية والاشمئزاز، وتعبر عن رؤية إنسانية ترفض الحرب وتدعو إلى التفكر في العواقب قبل الإقدام عليها وخوض غمارها من خلال عنصر التصوير القائم على الكراهية والتنفير.

ومن الاستعارات المكنية الشائعة في الشعر الحماسي استعارة (العوان) لوصف الحرب، والعَوَان في الأصل هي "النَّصَفُ في سِنِّها من كل شيء، ويوصف بها الحيوانات التي بين الْمُسِنَّة الكبيرة والبكر الصغيرة، كما توصف بها المرأَة التي كان لها زوج من قبل، والحرب العوان: هي التي قوتل فيها مرة بعد أخرى"[3]، ومن استعارة العوان لوصف الحرب قول بَشَامة بن الغدير [من الكامل][4]:

قَوْمِي بَنُو الْحَرْبِ الْعَوانِ بِجَمْعِهِمْ وَالْمَشْرَفِيَّةُ والْقَنا إِشْعالُها[5]

فالحرب في البيت السابق تغادر دائرتها العقلية المجردة إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم المعنى بعالم الكائنات الحية حتى يصيرا عالماً واحداً في ضوء الاستعارة المكنية بعد أن أضفى

(١) هذا البيت من الحماسية رقم (١٠٠)، وهي لم تنسب إلى قائلها، ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣١٣/١.

(٢) الغب:التعقب. والمتغبب: أي المتعقب. ينظر : شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣١٣/١.

(٣) لسان العرب، مادة (عون).

(٤) الحماسية رقم (١٣٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٩٥/١.

(٥) المشرفية: سيوف تنسب إلى المشارف، وهي قرى معروفة تجلب منها وتطبع بها. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٩٦/١.

الشاعر على الحرب لوازم الكائنات الإنسانية، فهي أمٌّ والفرسان بنوها، وهي عوانٌ، أي إنها حملت مرة بعد أخرى، وهذه اللوازم ليست من ملازمات الحرب، ولا من صفاتها، وإنما أراد الشاعر بذلك أن يعمق صورة نشوب الحرب وتكرارها، وينقلها عن طريق التشخيص من عالم الإدراك المعنوي إلى عالم الإدراك الحسي فتقترب من إدراك المتلقي ووعيه، معبراً بذلك عن فروسية قومه وشجاعتهم وكثرة مراسهم للحرب والتصاقهم بها وكأنهم أبناؤها الذين تربوا في رحابها حتى ألفوها واعتادوا قساوتها وشدتها.

ومن أبرز الوسائل التي سلكها الشاعر الحماسي في بناء استعاراته المكنية تشخيص الأشياء وتجسيمها، ، فهو يحاول من خلال التشخيص والتجسيم أن يعيد تشكيل الموجودات من حوله، ويضفي عليها معاني جديدة تستطيع أن تفصح عن أحاسيسه ومشاعره، وتحمل رؤاه وأفكاره، وفيما يأتي ستقف الدراسة عند هاتين الوسيلتين:

١- التشخيص:

وهو يحصل باقتران كلمتين "إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد، أو حي، أو مجرد"[(١)]، وفي هذا اللون من التصوير الاستعاري يضفي الشاعر السمات الإنسانية على المعاني المجردة والجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، فتختفي الحواجز بين الإنسان وسواه، وذلك بتشكيلها في تراكيب لغوية جديدة تنتهك التراكيب المألوفة، وتتجاوز العلاقات السائدة بين الأشياء، لتدخل في علاقات جديدة تتجاوب مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته، وتعمل على اجتذاب المتلقي وشد انتباهه، ومثل ذلك نجده في قول سعد بن ناشب [من الطويل][(٢)]

فإِنَّا إِذَا مَا الْحَرْبُ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا بِهَا حِينَ يَجْفُوهَا بَنوهَا لأَبْرَارُ

نلاحظ أن الشاعر عمد إلى أنسنة الحرب، فنقلها من حقلها المجرد ومنحها خصائص إنسانية لتظهر في ضوء الاستعارة المكنية في هيئة امرأة عجوز بدلالة قوله: (ألقت قناعها) معبراً

(١) في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، د. سعد مصلوح، عالم الكتب، ط٣، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٩٥.

(٢) الحماسية رقم (٢٢٣)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٦٩/٢.

بذلك عن رؤيته لصورة الحرب إذا تفاقمت أحداثها وطال أمدها فإنها تفقد كثيراً من مظاهر الإغراء والجمال التي كانت تتمتع بها في ابتدائها، وتتحول شيئاً فشيئاً إلى صورة عجوز شمطاء، لا تمتلك جاذبية ولا مقومات إغراء، والمشهور في عادات الشعراء وطرائقهم أنهم يشبهون "الحرب في ابتدائها بالفَتِيَّةِ الْمُخَدَّرَةِ وتَسَتُّرِهَا، وعند تفاقُمِها بالعجوز واطِّراحها لقناعِها"[1]، وإذا كان الفرسان ينفرون من الحرب بعد هذا التحول الذي آلت إليه فإن الشاعر يفتخر بفرسان قومه أنهم بارون بها،كما كانوا أيام فتنتها وشبابها فما زالوا يهيجون نيرانها، ويخوضون غمارها ويصبرون على حرّها.

ويستمر الشاعر الحماسي في تشخيص الحرب، ليزيد من تقريبها إلى الأذهان، ففي التشخيص تقريب للصورة، وتمكين من حمل الرؤية، يقول سويد الحارثي [من الطويل][2]:

أشارَتْ لهُ الْحربُ الْعَوانُ فَجاءَهَا يُقَعْقِعُ بالأقرَابِ أوَّلَ مَنْ أتَى[3]

ولَمْ يَجْنِها لكِنْ جَنَاهَا وَلِيُّهُ فآسَى وآدَاهُ فَكانَ كمَنْ جَنَى

تتشكل صورة الحرب من بنية استعارية قائمة على الاسم والفعل، فلم يكتف الشاعر بوصفها بالعوان، ولكنه عبر عن فاعليتها من خلال الاستعارة الفعلية (أشارت له الحرب ...) فالفعل (أشار) يتطلب فاعلاً إنسانياً، وقد أدى إسناده إلى (الحرب) إلى إنتاج علاقة جديدة بين الفعل والفاعل تفاجئ المتلقي، وتثير دهشته؛ لمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع، فظهرت من خلالها الحرب وقد غادرت دلالتها المرجعية، ومعناها التقريري المباشر، وتماهت بالمشبه به لتغدو في ضوء الاستعارة المكنية كائناً إنسانياً يمتلك قدرة التفاعل مع الأحداث والتواصل مع الآخرين، فأشارت إلى هذا الفارس بأن يلبي نداء الواجب تجاه وليه، ويبادر بإنجاده قبل أن يصرخ مستغيثا ،فاستجاب لإشارتها، وتفاعل مع وليه في مواجهة خصومه، فكان كالجاني وإن

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٦٩/٢.

(٢) الحماسية رقم (٢٧٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٨٤٢/٢.

(٣) يقعقع : يصوت. والإقراب جمع قرب وهو غمد السيف. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٨٤٢/٢.

لم يكن منه جنايةٌ (فآسَى وآدَاه فَكانَ كمَنْ جَنَى). وبذلك "تمتلك بنية التشخيص هنا فاعلية فنية تمثل منطلقات الشاعر وإدراكه للأشياء التي يتعامل معها وفهمه لها، فهو يحول المفهومات إلى أشياء مدركة ومحسوسة"[١].

ويأتي تشخيص الشاعر للأشياء من حوله استجابة لرغبته في إسقاط مشاعره وأحاسيسه عليها، ومن هنا يكون التشخيص صورة لواقعه النفسي وما فيه من آمال وآلام، وأفراح وأحزان، فعندما يحس الشاعر بالحزن، ويضيق بالألم، تنعكس هذه المشاعر على ما حوله، ففي قول تَوبَة بن المضرِّس التمِيمي[٢] [من الطويل][٣]:

لِيَبْكِ سِنانِي عَنْتَراً بَعْدَ هَجْعَةٍ وَسَيْفِيَ مِرْداساً قَتِيلَ قَنَانِ[٤]

يغادر السنان والسيف في البيت السابق دائرة الجمادات إلى دائرة جديدة يتماهى فيها عالم الجماد مع عالم الإنسان، فيتجليان في ضوء التشخيص الاستعاري كائنين إنسانيين يبكيان شخصين عزيزين على الشاعر هما (عنتر، مرداس) وبذلك يفصح تشخيص السنان والسيف عن علاقة الشاعر العميقة بهذين السلاحين اللذين اختصهما دون غيرهما؛ لتنعكس عليهما أجواؤه النفسية المفعمة بالحزن وأحاسيسه الشعورية المليئة بالفقد، كما أفصح عن خياله الخصب وشعوره الواسع "ذلك أن الشعور الواسع يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة"[٥].

وقد أبرز تشخيص حِطَّان بن الْمُعَلَّى للدهر بعداً ينسجم مع موقف الشعراء من الدهر، وهو موقف لا يخرج عن كونه في الغالب عدواً لدوداً لهم، كما في قوله [من السريع][٦]:

أنْـــزَلَنِي الـــدَّهْرُ عَلـــى حُكْمِـــهِ مِـنْ شَـامِخٍ عَـالٍ إلى خَفْـضِ

(١) تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٥، ص١١٦.

(٢) هو توبة بن مضرس بن عبدالله التميمي، شاعر محسن، وأمه رميلة بنت عوف بن علقمة، قتل أخواه فجزع عليهما جزعاً شديداً، فكان لا يزال يبكيهما فَطُلِبَ إليه أن يكف فأبى. فسمي بالخنوت. ينظر: الكامل في اللغة والأدب، ٧٨/١.

(٣) الحماسية رقم (١٢٢)،كتاب الحماسة للبحتري، ٩٥/١.

(٤) سنان الرمح: حديدته لصقالتها وملاستها. والهجعة: طائفة من الليل. وقنان: اسم موضع. كتاب الحماسة للبحتري، ٩٥/١.

(٥) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، منشورات دارالكتب العصرية، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢٥٥.

(٦) الحماسية رقم (٨٦)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٨٦/١.

وغَـــالَني الـــدَّهْرُ بِـــوَفْر الْغِـــنى فَلَـيْسَ لِي مَـالٌ سِـوَى عِرْضِـي
أبْكَـــانِيَ الـــدَّهْرُ وَيَا رُبَّمَـــا أضْـــحَكَنِي الـــدَّهْرُ بِمَا يُرْضِي

فالدهر مفهوم عقلي مجرد لا يدرك بإحدى الحواس، لكنه يتجلى في البيت وقد أضفى عليه الشاعر الحياة، وبث فيه الروح، فأصبح في ضوء الاستعارة المكنية كائنا إنسانياً يمتلك قوة قادرة على إضفاء الشقاء أو السعادة على الحياة والأحياء من حوله، وهو بالنسبة للشاعر يعد في الغالب عدواً يمارس فاعليته التدميرية على حياته فيعجز عن مقاومته، كما تشير إلى ذلك مدلولات الأفعال (أنزلني، غالني، أبكاني) ومن النادر أن يضفي على حياة الشاعر شيئاً من السعادة، كما يفصح عن ذلك قوله: (ربما أضحكني...) وما تحمله لفظة (ربما) من معاني الندرة والقلة، وقد أضفت المقابلة البديعة في شطري البيت الثالث بين الفعلين (أبكاني، وأضحكني) وإسنادهما إلى الفاعل الملفوظ (الدهر) بعداً جمالياً زاد من وضوح المعنى وأكد على فاعلية الدهر في نفس المتلقي، وزاد من جمال المقابلة بين شطري البيت قوله:(بما يرضي) في الشطر الثاني الذي يدل على أن في الشطر الأول قولاً غائباً يكون في مقابلته، لأن المراد مفهوم ، والمعنى (أبكاني الدهر بما يسخط).

والنفس من الأشياء المعنوية التي شخصها الشاعر الحماسي ونقلها من عالم المعنى إلى عالم الإنسان، وغالباً ما يأتي خطاب الشعراء للنفس في سياق حربي لغرض أساسي هو إظهار الشجاعة في ميادين القتال والصمود في مواجهة الخطر، يقول شُرَيْحُ بنُ قِرْوَاش العَبْسِي[1] [من الطويل][2]:

أقَولُ لِنَفْسٍ لا يُجَادُ بِمثلِهَا ... أقِلِّي العِتَابَ إِنَّنِي غَيْرُ مُدْبِرِ

ويقول موسى بن جابر[3][من الطويل] [4]:

(١) هو شريح بن قرواش العبسي، من شعراء عبس المقلين، كان والده من فرسان عبس الأشداء، وأحد أبطال داحس والغبراء. كتاب الحماسة للبحتري، ٣١/١.

(٢) الحماسية رقم (٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣١/١.

(٣) هو موسى بن جابر بن أرقم بن سلمة اليمامي، شاعر نصراني جاهلي يلقب أزيرق اليمامة، وكان من شعراء بني حنيفة المكثرين. معجم شعراء الحماسة، ص١٢٨.

(٤) الحماسية رقم (١٢٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٧٢/١.

وَجُدْتُ بِنَفْسٍ لاَ يُجَادُ بِمِثْلِها وَقُلْتُ اطْمئِنِّي حِينَ ساءَتْ ظُنُونُها

فالشاعران السابقان أضفيا عمقاً للمجاز بجعل أحدهما النفس تعاتب فيقول لها: أقلي العتاب، وجعل الآخر نفسه تسيء الظنون، فيقول لها: اطمئني.

ويتجاوز عبد الله بن رواحة الأنصاري[1] الأسلوب العادي في خطاب النفس، فيقرن خطابه بأداة النداء، وهو ما يجعله محملاً بدلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها، وذلك في قوله [من الرجز] [2]:

أقْسَمْتُ يا نَفْسِ لَتَنْزِلنَّهْ

كارِهَةً أوْ لَتُطاوِعنَّهْ

مالِي أراكِ تَكْرَهِيْنَ الجنَّهْ

إن خطاب الشاعر لنفسه في النص السابق يكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها، فاقتران خطاب النفس بأداة النداء فيه تنبيه للنفس كي تتهيأ لاستماع ما يأتي بعد النداء، كما أنه يضفي على النفس بعداً جديداً، تكتسب من خلاله مزايا جديدة، فتغادر عالم المعنى لتغدو في ضوء التشخيص الاستعاري ذاتاً إنسانية قريبة من الشاعر، تتصارع معه، وينتهي الصراع بينهما إلى أن يقهر الشاعر نفسه، ويمنعها من التخاذل، فتنصاع لِقَسَمِهِ، وتصغي إلى حديثه، فيخبرها أن الموت طالب حثيث لا يعجزه المقيم ولا يفوته الهارب، فمن لم يقتل يَمُتْ، وأنه عازم على نيل الشهادة في سبيل الله غير ملتفت إلى وساوسها المتعلقة بكراهية الموت وحب البقاء، ومن الواضح أن الشاعر ينطلق في هذه الرؤية من تعاليم الإسلام وقيمه التي تؤكد على أن أشرف الموت هو القتل في سبيل الله، وأعظم النجاح هو الفوز بالجنة.

وبذلك فإن الصورة التشخيصية وسيلة فنية رائعة يستطيع الشاعر من خلالها أن يضفي اللوازم الإنسانية على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ لكي يعبر من خلالها عن أفكاره ورؤاه، ويسقط عليها مشاعره وأحاسيسه، ومخاوفه وأحزانه.

---

(١) هو عبدالله بن رواحة الأنصاري، صحابي جليل وشاعر محسن وفارس، جعله ابن سلام في طبقة شعراء القرى العربية، شهد العقبة، ثم شهد بدراً وما بعدها من المشاهد إلى يوم مؤتة، فقتل بها شهيداً سنة ثمان للهجرة. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام، ص١١٨.

(٢) الحماسية رقم (٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٢/١.

٢- التجسيم:

ويسميه بعض الدارسين التجسيد[١]، وهو قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق فاعلية الاستعارة، ويتحقق باقتران كلمة يرتبط مجال استعمالها بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى عقلي مجرد بدرجة أساس، فهو وسيلة الشاعر في نقل المفاهيم المجردة والمعاني العقلية إلى عالم المدركات الحسية من الجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن فاعلية الاستعارة بقوله: "إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[٢].

لقد انتقى شعراء الحماسة للأفكار المجردة والمعنويات أجساماً شتى مستمدة من العالم الحسي معبرين من خلال هذا التجسيم عن رؤاهم للأشياء ومواقفهم منها، فالحرب تتجسم فتغدو ناراً في قول الأعشى [من البسيط][٣]:

كُنْتُمْ تَمَنَّونَ حَرْبِي غَيْرَ ظَالِمِكُم فالآنَ شُبَّتْ بِجَزْلٍ فَهْيَ تَسْتَعِرُ

انتقى الشاعر ليعبر عن سطوة الحرب وسرعة تفاقمها (المستعار له) النار من عالم الطبيعة (المستعار منه) فأسند لوازم المستعار منه للمستعار له (شبت...تستعر) مضفياً بذلك حركة على الصورة الاستعارية، ويأتي اختيار النار قسيماً استعارياً للحرب من إحساس الشاعر بأن الحرب تلتقي مع النار في الإهلاك وقابلية التوسع، فالحرب تأكل الرجال كما تأكل النار الحطب، وهذا الجامع بين النار والحرب هو الذي سوغ بناء الاستعارة، وأفاد تجسيم المعنى وتوكيده .

---

(١) يعبر الدكتور عبد القادر الرباعي عن هذا المصطلح بمصطلح آخر هو التجسيد، ويعرفه بقوله : "هو الذي يعني تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية" الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٠م، ص١٦٨. أما الدكتور سعد مصلوح فيقتصر التجسيم عنده على اقتران كلمة "تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد". ينظر: في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية ، ص ١٩٥، وآثرت الدراسة مصطلح التجسيم لأن الجسم عام لكل المحسوسات بخلاف الجسد الذي يختص بالإنسان يقول ابن منظور: "الجسد جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض، والجسم: جماعة البدن والأعضاء من الناس وغيرهم من الأنواع العظيمة الخلق". لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (جسد) ومادة (جسم).

(٢) أسرار البلاغة، ص٤٠.

(٣) الحماسية رقم (١٣٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٠٠.

وفي صورة شعرية أخرى يجسم قريط بن أنيف الحرب في صورة حيوان كشر عن أنيابه وأبدى ناجذيه استعداداً للافتراس في قوله [من البسيط][1]:

قَوْمٌ إذا الشَّرُّ أبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ طَارُوا إلَيْهِ زَرَافاتٍ وَوُحْدَانا[2]

فقد شبه الشاعر الشر في الشطر الأول من البيت بالحيوان المفترس ، ثم حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية في قوله:(أبدى ناجذيه)، وهذه الصورة تثير في المتلقي أجواء الرعب والخوف، وتجسم فاعلية شرور الحرب وسطوتها على حياة الشاعر في هيئة وحشية مخيفة ومرعبة.

ويجسم جريبة بن الأشيم الفقعسي الدهر في صورة حيوان مفترس يتأتى منه الضرر والأذى في إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن، وذلك في قوله [من المتقارب][3]:

إذا الـــدَّهْرُ عَضَّـــتْكَ أنْيَابُـــهُ لَـدَى الشَّـرِّ فَـأْزِمْ بـهِ مـا أزَمْ[4]

ولاَ تُلْـــفَ فِي شَـــرِّهِ هائِباً كَأَنَّـــكَ فِيهِ مُسِـــرُّ السَّقَمْ

فالتجسيم الاستعاري في البيت الأول يقوم على نقل الدهر من عالم المعنى ليغدو في ضوء الاستعارة المكنية حيواناً مفترساً (المستعار منه) بدلالة إضفاء اللوازم الحيوانية عليه (العض، والأنياب) التي توحي بفاعلية الدهر بما فيه من حوادث أليمة، ومصائب متعاقبة في تدمير الحياة وإلحاق الضرر بالإنسان، وفي البيت الثاني يُحَرِّضُ الشاعر على مقاومة شرور الدهر ومصائبه وعدم الاستسلام لها أو الخوف منها، مشبهاً مَنْ تسلط عليه الخوف والاستسلام بمن به داءٌ عضالٌ لزمه، فأعياه مداواته حتى يئس من الشفاء، فجعل يكتمه ويخفي أثره، وهو خائفٌ مما يتعقبه.

وفي لوحة شعرية أخرى يجسم الحارث بن وعلة الربعي[5] الدهر، فيظهر في صورة حيوانية تحمل شيئا من لوازم الناقة وصفاتها في قوله [من الكامل][6]:

---

(١) الحماسية رقم (١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧/١.

(٢) الناجذ: هو ضرس الحلم . زرافات ووحدانا: جماعات وأشتاتا. ينظر شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٧/١.

(٣) الحماسية رقم (٢٦٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٧٤/٢.

(٤) وقوله فأزم به أي اعضض به، والمعنى صابره. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٧٧٤/٢.

(٥) هو الحارث بن وعلة الربعي، شاعر جاهلي مشهور، وهو ممن شهد يوم ذي قار. كتاب الحماسة للبحتري، ٧٦/١.

(٦) الحماسية رقم (٨٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٦/١.

وَحَلَبْتُ هذا الدَّهرَ أشْطُرَهُ وأَتيْتُ ما آتِي عَلَى عِلْمِ

فالدهر (المستعار له) يغدو في ضوء التجسيم الاستعاري في هيئة ناقة (المستعار منه) بدلالة الفعل المستعار (حلبت) الذي تسلط على المفعول به/هذا الدهر؛ ليعبر عن خبرته العميقة بالدهر وتجربته المستوعبة لتقلباته خيرها وشرها، بقصد الافتخار.

وينقل سَعْدُ بن ناشب بن مازن (العزم) من عالم المعنى فيجسمه في هيئة محسوسة بقوله [من الطويل][(١)]:

إذا هَمَّ ألْقَى بَيْنَ عَينيهِ عَزْمَهُ وَنَكَّبَ عَنْ ذكرِ العَوَاقِبِ جَانِبا

فالعزم وهو شيء معنوي يصبح في ضوء الاستعارة المكنية شيئاً مادياً محسوساً تدركه حاستا البصر واللمس بدلالة الفعل المستعار (ألقى) الذي يوحي بما فيه من تنامٍ في الحركة بتقرير حسية العزم واقتلاع ما يمكن أن يبقى له من جذور ذهنية، وقد أعجب الإمام عبد القاهر الجرجاني بهذا التصوير الاستعاري، لما فيه من قيمة فنية تملأ النفس سروراً، وتبعث فيها هزة وأريحية لا تملك دفعها عنها، فعبر عن ذلك بقوله:"ولا تَقُلْ إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئاً منه، فليس الأصْل له، بل لأنْ أراك العزمَ واقعاً بين العينين، وفَتَحَ إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين"[(٢)].

ويستمد الشاعر الحماسي أبو صخر الهذلي[(٣)](الجناح) من عالم الطير ليجسم المعنوي/الموت، وذلك في قوله [من الوافر][(٤)]:

وَرَنَّقتِ الْمنِيَّةُ فَهْيَ ظِلٌّ عَلى الأبْطالِ دَانِيةُ الْجَناح

فالمنية (المستعار له) تفارق حقلها المعنوي المجرد، وتتلبس بالمستعار منه (الطائر) فتستمد منه بعض خصائصه الدالة عليه وهو (الترنيق)[(٥)] لتغدو في ضوء التجسيم الاستعاري طائراً يقترب

---

(١) الحماسية رقم (١٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٣/١.

(٢) أسرار البلاغة، ص١١١.

(٣) هو أبو صخر الهذلي، واسمه عبدالله بن سلم السهمي من بني مرمض، أحد الشعراء الهذليين البارزين، وهو شاعر إسلامي من شعراء الدولة الأموية. معجم شعراء الحماسة، ص٧٤.

(٤) الحماسية رقم (١٠٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٢٧/١.

(٥) الترنيق: وهو أن يحلق الطائر بجناحيه في الهواء لا يحركهما ولا يقبضهما. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٢٧/١.

من الأرض ويدنو بجناحه (دانية الجناح) تعبيراً عن اقتراب الموت من رؤوس الفرسان في ساحة المعركة، وقد عمد الشاعر إلى ترشيح الاستعارة فذكر ما يلائم المستعار منه وجعل للمنية ظلاً تحقيقاً للاستعارة من الطائر، وهو ما أدى إلى زيادة في عمق الصورة وتناسي التشبيه.

ويجسم عبدالله بن عَنَمَةَ الضَّبِّيِّ[1] الخسف فيظهر في صورة ذوقية توحي بشجاعة القوم ونفي الذل عنهم، وذلك في قوله [من البسيط][2]:

إنْ تسْـأَلُوا الْحَـقَّ نُعْـطِ الْحَـقَّ سـائِلَهُ والــدِّرْعُ مُحْقَبَــةٌ وَالسَّــيْفُ مقْــرُوبُ
وَإنْ أَبَيْتـــــمْ فَإِنَّا مَعْـــشَرٌ أُنُفٌ لاَ نَطْعمُ الْخَسْفَ إنَّ السُّمَ مَشْرُوبُ

فقد غادر (الخسف) دائرته المعنوية العقلية وتجسم في ضوء الاستعارة المكنية في هيئة مادية ذوقية بعد أن تسلط عليه الفعل المستعار المنفي (لا نطعم) للتعبير عن رفض الشاعر وقومه لحياة الذل والاستكانة "ومن الصنعة الحسنة مقابلته الطعم بالشرب، واستعارته إياهما في تجرع الغصة، وتوطين النفس على المشقة، عند إزالة المذلة، ورد الكريهة"[3].

ويتسع التجسيم لأكثر من نقل المعنويات إلى دائرة العالم الحسي من الجمادات والكائنات الحية غير العاقلة، إذ أنه يمكن أن يشتمل على نقل المحسوس من عالم الجمادات إلى دائرة الكائنات الحية غير العاقلة، ومن أمثلة تحويل الجماد إلى كائن حي قول أزهر بن هلال التميمي[من الطويل][4]:

أعاتِكَ إنِّي لم أُلَمْ في قتالهم وقد عضَّ سَيْفِي كبْشَهُمْ ثمَّ صَمَّمَا

فالسيف في الصورة السابقة يغادر عالم الجمادات ليغدو في ضوء التجسيم الاستعاري حيواناً مفترساً بدلالة إسناد الفعل المستعار (عَضَّ) إليه، وقد عبر الشاعر بهذا التصوير عن اعتزازه بشجاعته، وفاعلية سيفه الذي يستحيل في المعركة وحشاً كاسراً، لا ينازل به إلا كبير القوم وفارسهم المعبر عنه في البيت بـ(كبشهم) تأكيداً لفروسيته المتميزة وأدائه القتالي النادر.

---

(١) هو عبدالله بن عنمة الضبي، شاعر جاهلي مخضرم، أدرك الإسلام فأسلم وشهد القادسية. كتاب الحماسة للبحتري، ٨٣/١.

(٢) الحماسية رقم (٩٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٢/١.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٨٦/٢

(٤) الحماسية رقم (١٨٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٩/١.

الاستعارة التمثيلية:

وهي أدق أنواع الاستعارات وأقواها تأثيراً وإيحاءً، وتعرف بأنها "التركيب المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[(١)] فهي عبارة عن استعارة صورة مركبة لمعنى مركب، ويشترط في الاستعارة التمثيلية ألا يرد للحالة المشبهة ذكر، فإذا ورد ذكر المشبه كان تشبيها تمثيلياً لا استعارة. وقد استعمل بعض شعراء الحماسة هذا النوع من الاستعارة في بناء صورهم الشعرية، بيد أن حضورها لا يرقى في الشعر الحماسي إلى مستوى حضور الاستعارة المفردة، ومن أمثلة الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال قول حِطَّان ابن الْمُعَلَّى معبراً عن انقلاب حاله من الأحسن إلى الأسوأ [من السريع][(٢)]:

أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إلى خَفْضِ

شبه الشاعر انقلاب حاله من الأحسن إلى الأسوأ بصورة من أنزل من أعلى جبل شامخ إلى أسفله، ثم استعار التركيب الدال على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيلية، فأخرج المعقول في هيئة محسوسة، وجاءت الصورة موحية مؤثرة، ولا يمتنع وجود الاستعارة المفردة في أحد عناصر الاستعارة التمثيلية، كالدهر هنا، فإنه استعارة مكنية بقرينة إسناد الإنزال إليه، وفي هذا كثافة تصويرية دالة على عمق إحساس الشاعر بما أصابه[(٣)].

ومن الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال قول الطرماح بن حكيم الطائي يهجو قوماً مصوراً لؤمهم وجبنهم [من الكامل][(٤)]:

بَالُوا مَخافَتَها على نِيْرَانِهِمْ واسْتَسْلَمُوا بَعْدَ الخَطِيْرِ فأُخْمِدُوا

أراد الشاعر أن هؤلاء القوم انطفأت حماستهم للحرب، وذهب نشاطهم، وصاروا إلى السكون، كأنهم (بَالُوا على نِيْرَانِهِمْ واسْتَسْلَمُوا فأُخْمِدُوا) ثم استعار الحالة الثانية للحالة الأولى، مصورا بهذا المنظر المحسوس جبن القوم ولؤمهم في صورة ساخرة منفرة من ذلك التخاذل.

---

(١) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، ص٣٥٦.

(٢) الحماسية رقم (٨٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٨٦/١.

(٣) من توجيهات المشرف.

(٤) الحماسية رقم (١٠١)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٥/١.

وأكثر الاستعارات التمثيلية تقوم في بنائها على الأمثال التي تجري على ألسنة الناس، وهذا الأمر "لا يفقدها جدتها، وطرافتها، وتأثيرها، ولا يحول بينها وبين أن تحمل أدق ملابسات النفس المعبرة، وفرديتها، ومشاعرها الذاتية في لحظتها الخاصة"[١]، ومن أمثلة ذلك قول قيس بن الخطيم[٢] [من الطويل][٣]:

إِذا ما شَرِبْتُ أَرْبَعاً خَطَّ مِئْزَرِي وَأَتْبَعْتُ دَلْوِي في السَّماحِ رِشَاءها

أراد الشاعر بقوله " وَأَتْبَعْتُ دَلْوِي في السَّماحِ رِشَاءها" أنه تمم ما بقي عليه من السماح في حال السُّكْرِ، فقد أنجز معظم السماح صاحياً، والباقي منه تممه وهو ثَمِلٌ، وبذلك أكمل معروفه، وأتم صنيعه، كما تكتمل الدلو برشائها، وهذا مأخوذ من أمثال العرب حيث يقولون:(أَتْبِعِ الدَّلْوَ رِشَاءهَا)[٤] و (أَتْبِعِ الفَرَسَ لِجَامَها) للحث على إتمام المعروف وإكمال ما بقي منه.

ومن الاستعارات التمثيلية ما قام على مثل بعبارته المعروفة في كتب الأمثال، كما في قول أمية بن أبي الصلت الثقفي يمدح سيف بن ذي يزن [من البسيط][٥]:

أتَى هِرَقْلَ وَقَدْ شَالَتْ نَعَامَتُهُ فَلَمْ يَجِدْ عِنْدَه النَّصْرَ الذِي قَالَا

استعار الشاعر التركيب (شالت نعامته) للتعبير عن ذهاب عزه وضعف قوته، وتدهور أحواله، والنَّعامة جماعة القوم[٦]، والعرب تقول: "شالَتْ نَعامَتُهم أي تفرقت كَلِمَتُهم وذهب عزُّهم ودَرَسَتْ طريقتُهم وتَحَوَّلوا عن دارهم وقَلَّ خَيْرُهم وولَّتْ أُمورُهم، ويقال شالت نعامة فلان: إذا هلك"[٧] .

ومن الاستعارات التمثيلية التي قامت على مثل مع شيء من التصرف في تركيبه قول معن

---

(١) التصوير البياني، محمد أبو موسى، ص٢٣٨.

(٢) قيس بن الخطيم الأوسي، شاعر وفارس من مخضرمي الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص١٠٤.

(٣) الحماسية رقم (٣٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٨٧.

(٤) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري ، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١م ، ص ٣٤٦.

(٥) الحماسية رقم (٤١)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/٥٤.

(٦) لسان العرب، ابن منظور، مادة (نعم).

(٧) المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري، دارالكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ٢/ ٢٤.

بن أوس المزني[1] [من الطويل][2]:

وَيَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ أنْ تَضيمَهُ إذَا لَمْ يكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السَّيْفِ مَعْدِلُ

استعار الشاعر ركوب حد السيف لمن يتعرض للمهالك والأخطار التي قد تودي بحياته، فأخرج بذلك المعنوي في هيئة محسوسة، ومن أمثال العرب القريبة من هذا المعنى قولهم: (تركته على مثل حد السيف) أي تركته عرضة للمهالك، فالشاعر يفضل ركوب الموت على حياة الضيم، أو كما يقولون: (المنية ولا الدنية).

وبشيء من المراجعة الفاحصة لبنية الصور الاستعارية في الشعر لحماسي يمكن للدراسة أن تخلص إلى الخصائص الآتية:

١.تتفاوت الصور الاستعارية في الشعر الحماسي في درجة الوضوح والغموض، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة الفاصلة بين طرفي الاستعارة، بيد أن كثرة حضور الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية يسمح للدراسة أن تقرر أن الشاعر الحماسي ينزع في بناء أكثر صوره الاستعارية إلى الخفاء والعمق والنأي بها عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح، فهو يميل إلى أن يعيد تشكيل الأشياء من حوله، من خلال عقد علاقة تُماهي بين المحسوسات والمجردات ليظهرا وكأنهما شيء واحد امتزجت فيه أحاسيس الشاعر، وتجلت على قسماته رؤاه وأفكاره، وأبرز وسائله إلى تحقيق ذلك هو تشخيص الأشياء وتجسيمها .

٢.إن غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد، إذ لا تشهد العلاقات بين طرفي الصورة انقطاعاً حاداً، ولكنهما يتوفران على روابط دلالية تعيد لهما الانسجام، فضلا عن أنه يَسْهل الوقوف على عناصر الصورة ومصادرها.

٣. إن كثيراً من الصور الاستعارية التي جاءت واضحة ومألوفة في أذهان المتلقين تندرج في إطار الاستعارة التصريحية، وقد يعود ذلك إلى تقارب الحقل الدلالي لطرفي الاستعارة كاستعارة القطع للتفريق، واستعارة الطيران للعدو السريع..وما شابه ذلك، أو بسبب كثرة استعمال الصورة

(١) هو معن بن أوس المزني، صحابي شاعر مجيد من مخضرمي الجاهلية والإسلام، له مدائح في كثير من أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام. الأعلام للزركلي، ٢٧٣/٧.معجم شعراء الحماسة، ص١٣٢.

(٢) الحماسية رقم (١٠٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٧/١.

الاستعارية وشيوعها على ألسنة الشعراء حتى فقدت بريقها البياني كاستعارة الأسد للشجاع، والنار للحرب.

٤.أكثر الصورة الاستعارية للشاعر الحماسي مثلها مثل تشبيهاته تنزع نحو المادية والحسية في تصوير المحسوسات والمعنويات على السواء ، فالصورة الاستعارية في أغلبها تتوزع ما بين استعارة محسوس لمحسوس أو استعارة محسوس لمعقول.

٥.تعد البادية وأجواؤها ومظاهر الطبيعة والكون أكثر المصادر التي استقى منها الشاعر الحماسي صوره الاستعارية، فالأمثلة السابقة تزخر بمفردات الحياة البدوية ومظاهر الطبيعة والكون، وقد تنبه القدماء لذلك فأشاروا إلى هذه المصادر، يقول ابن طباطبا العلوي عن الشعراء العرب القدماء بأن"صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه"[١] وقوة الخيال والتصوير سمة بارزة على تشبيهات واستعارات شعراء الحماسة، ووراء ذلك قوة الإحساس وصدق التجارب، وهذا يشير إلى معيار مهم من معايير الاختيار عند أبي تمام والبحتري، فلا بد أن كلاً منهما انفعل بما اختاره، وانفعال الشاعر بشعر غيره من دلائل صدق ذلك الشعر.

(١) عيار الشعر ، ص١٦، ١٧.

المبحث الثالث:

خصائص الصورة الكنائية

يقترب المعنى اللغوي للكناية من معناها الاصطلاحي، فهي في اللغة كما جاء في لسان العرب"أَن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكَنى عن الأَمر بغيره يكني كِناية يعني إِذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، وقد تَكَنَّى أَي تستر من كَنى عنه إِذا وَرَّى" [(١)]وهي في اصطلاح البلاغيين"أن يريدَ المتكلمُ إثباتَ معنىً من المعاني فلا يذكُرُه باللّفظِ الموضوعِ له في اللُّغة ولكن يجيءُ إلى معنىً هو تاليهِ وردِفُه في الوجودِ فيومىءُ به إليهِ ويجعلهُ دليلاً عليه"[(٢)]، فالكناية تقوم على ترك التصريح بذكر الشيء مباشرة إذا ذكر ما يلزمه ويحيل إليه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، وبهذا فإنها عبارة عن إطلاق دال/لفظ يشف عن مدلولين/معنيين أحدهما مرجعي مباشر يفهم من ظاهر اللفظ وهو غير مقصود في الكلام، والآخر إيحائي ينبثق من المعنى المرجعي لِلَّفظ بمقتضى التداعي واللزوم، وهو المراد في الكناية.

وقد أكد البلاغيون على القيمة الفنية للكناية، فذكروا أنها أبلغ من الإفصاح، وأعمق تأثيراً من التصريح؛ وهي تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، فلا يأتي بها إلا الشاعر الماهر، لأن "إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفْلاً"[(٣)]، وتكمن أهمية الكناية في قدرتها على نقل المعاني من دوائرها المجردة إلى دوائر حسية نابضة بالحياة والحركة، وهي من أوسع الأساليب التي يتمكن المتلقي بواسطتها أن يقول كل شيء وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره بلا إحراج، كما أن الكناية قادرة على إثارة انتباه المتلقي وتحفيز خياله ليدلي بدلوه في استحضار المعنى الغائب الذي يحيل إليه المعنى الحاضر المباشر في الصورة الكنائية بما بينهما من علاقات

---

(١) لسان العرب، مادة (كني).

(٢) دلائل الإعجاز ، ص٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٥٧.

إيحائية رامزة تعمل على "تنبيه الملكات واستثارة الأذواق من خلال اللمحة والإشارة والتعريض والرمز والإيحاء والمبالغة ووضع المعنويات في صور المحسوسات"[١].

والكناية تلتقي مع الاستعارة في أن كلتيهما تتكئ على الأسلوب غير المباشر في التعبير، وتقوم على الغياب والحذف، فالاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر أحد طرفيها (المستعار له أو المستعار منه)، وكذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه (أي لازم المعنى) ومع هذا فإن الكناية تختلف عن الاستعارة في البنية التركيبية وفي إنتاج الدلالة، فالاستعارة تقوم على المماثلة التصويرية أو التماهي بين طرفي التشبيه ينتج عنهما كيان مشترك من المستعار له والمستعار منه، أما الكناية فإنها تقوم "على نوع آخر من الحيوية التصويرية فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ إلى معنى المعنى"[٢] كما أن الكناية متحررة من القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، فهي كما عرفها القزويني "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه"[٣] أي إن إرادة المعنى الأصليِّ للّفْظ مع إرادة المعنى الآخَر الذي يُكَنَّى باللفظ عنه جائزةٌ في الكناية ولكِنَّهَا غير لازمة دائماً، فقَدْ يُرَادانِ معاً[٤]، وقَدْ تُهْمَلُ إرادةُ المعنَى الأصلي ويرادُ المعنَى الآخر فقط، فقد يُقالُ: فُلاَنٌ عالي الكعب في فن النحو مثلاً، كناية عن التفوق العلمي، ويسمى هذا ونحوه بالكناية المجازية أي المبنية على مجاز ، أما الاستعارة ففيها قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقيّ للفظ، فالأسد في قولنا: (صافحت الأسَد) مجاز عن الرجل الشجاع، والفعل (صافح) قرينة تمنع أن يُرادَ به معناه الحقيقي، وهو الحيوان المفترسُ المعروف.

وقد درجت كتب البلاغة العربية من بعد السكاكي على تقسيم الكناية إلى ثلاثة أقسام هي:

---

(١) الصورة الفنية معياراً نقدياً، د.عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٣٧٣.

(٢) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص١٤١.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، ١٨٩/٥.

(٤) قد يراد المعنيان كلاهما مثل قولنا (شاب شعره وانحنى ظهره) كناية عن الشيخوخة، فالمعنى الأصلي وهو الشيب والانحناء وارد غير ممتنع، وهو ملابس للشيخوخة، فالكناية صورة حقيقية للمعنى دالة عليه ومؤكدة له. ينظر: علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية ، ص٣٧٥.

١.كناية عن صفة. ٢.كناية عن موصوف. ٣ .كناية عن نسبة.

وسنقف فيما يأتي عند كل قسم من هذه الأقسام وتجلياتها في الشعر الحماسي:

١:الكناية عن صفة:

وهي ما كان المطلوب بها إفهام معنى الصفة من صفة أخرى أقيمت مقام تلك الصفة [١] وتعد الأكثر شيوعاً في الشعر الحماسي، لميل الشعراء إلى تجسيد الأفكار والمشاعر في صور حسية معبرة عن الواقع المراد تصويره، يقول المساور بن هند بن زهير[٢] [من الكامل][٣]:

وَرأيْنَ رَأْسِي صَارَ وَجْهاً كُلُّهُ إلَّا قَفايَ وَلِحْيَةٌ ما تُضْفَرُ

وَرَأيْنَ شَيْخاً قَدْ تَحَنَّى صُلْبُهُ يَمْشي فَيَقْعُسُ أوْ يُكِبُّ فَيَعْثُرُ

ففي البيت الأول كنى الشاعر بقوله: (ورأين رأسي صار وجها كله) عن صلعه وانحسار شعر رأسه، الناتج عن شيخوخته وكبر سنه، وهذا تحسر منه على أيام شبابه، أما البيت الثاني فقد كنى بقوله:(قد تحنى ظهره) عن شدة ضعفه، وقيمة هذه الكناية تتمثل في إبراز المعنى وتأكيده، وذلك بمجيئه في صورة دعوى مقرونة بدليلها، فالدعوى هي الضعف الشديد ودليلها هو أنه (يَمْشي فَيَقْعسُ أوْ يُكِبُّ فَيَعْثُرُ).ولا شك في أن الشاعر استطاع بهذا الأسلوب غير المباشر في التعبير أن يمنح الصفة المكنى عنها أكبر قدر من التأثير والإثارة؛ لأن "الصفة إذا لم تك مصرحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها ولكن مدلولاً بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها"[٤].

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ١٦٤/٥.

(٢) مساور بن هند بن قيس بن زهير العبسي، وكنيته أبو الصمعاء، شاعر فارس مخضرم، أدرك النبي عليه الصلاة والسلام ولم يجتمع به، ويقال : إنه ولد في حرب داحس والغبراء قبل الإسلام بخمسين عاما. ينظر: الشعر والشعراء،١٤٨/١.

(٣) الحماسية رقم (١٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٦٠/١.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٢٣٦.

والصورة الكنائية في الشعر الحماسي تدور في الغالب حول الحرب وما يدور في فلكها من الفرسان والخيل والأسلحة ، ففي قول المفضل العبدي[1] [من الوافر][2]:

فآبُوا بِالرِّماحِ مُحطَّمَاتٍ وَأُبْنَا بِالسُّيُوفِ قَدِ انْحَنَيْنَا

يصف الشاعر طرفي المعركة بأنهم فرسان شجعان ، ولكنه لم يقدم هذه الصفة في صورة تقريرية مباشرة بل عدل عن التصريح بهذه الصفة إلى الكناية عنها فأومأ إليها بقوله: (الرماح محطمات) وقوله: (السيوف قد انحنينا)، فالرماح المحطمة والسيوف المنحنية يلزم عنها كثرة إعمالها في البيض والدروع وقت الجلاد وهذا هو المعنى الأول الذي يحيل إلى المعنى الثاني وهو شجاعة حامليها من فرسان الطرفين المتحاربين ، وصبرهم على المكاره.

والصورة السابقة تتشكل خيوطها من الفرسان ومن الرماح والسيوف داخل المعركة، وكذلك من الحركة والصوت، أي حركة الفرسان وضجيج أصواتهم المتداخلة مع أصوات السلاح وهي تتكسر وتتثنى من كثرة إعمالها، وبذلك استطاع الشاعر أن يحرك في نفوسنا هذا الأثر الجميل ويؤكد معاني قوة الفرسان وبطشهم وكمالهم في خواطرنا .

وكثيراً ما يعمد الشاعر الحماسي في رسم كناياته إلى تقديم معانيه في صورها الواقعية ومشاهدها الحقيقية الدالة عليها، فتصبح أكثر قدرة على التأثير في نفوس المتلقين واستثارة أذواقهم وتحفيز خيالاتهم للمشاركة في تشكيل الصورة ورسم علاقاتها، ففي قول عامر بن شقيق[3] مصوراً خصومه [من الوافر] [4]:

فإِنَّكِ لوْ رَأَيْتِ وَلنْ تَرَيْهِ أَكفَّ الْقَوْمِ تَخْرُقُ بالْقُنِينَا

(١) هو المفضل بن معشر بن أسحم العبدي، شاعر جاهلي، جعله ابن سلام في طبقة شعراء البحرين، طبقات الشعراء، ابن سلام، ص١٣٧.

(٢) الحماسية رقم (٢٢١)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٤٨/١.

(٣) هو عامر بن شقيق من بني كوز بن كعب بن بجالة، ولم أقف له على ترجمة، وينظر في نسبه معجم شعراء الحماسة، ص٦٧.

(٤) الحماسية رقم (١٨٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٧٤/٢.

بِذِي فِرْقَيْنِ يَوْمَ بَنُو حُبَيْبٍ نُيُوبَهُمُ عَلَيْنا يَحْرُقُونَا[1]

يتجلى المعنى الكنائي المراد، وهو (شدة الحنق والغيظ) في هيئة محسوسة من خلال هذه الحركة الحسية التي أفصحت عن المعنى، ودلت عليه في قوله:(نيوبهم علينا يحرقونا) أي إنهم يحكون أنيابهم بعضها ببعض حتى يسمع لها صريف[2]، كناية عن شدة الحنق والغيظ والرغبة في الانتقام من خصومهم في ساحة الحرب، وقد أفادت الكناية تحرير الكلمة من ضيق الدلالة الوضعية إلى رحابة الاستعمال .

ويكني الشاعر الحماسي عن شجاعة الفرسان بوصف بعض متعلقاتهم، كما في قول العديل بن الفرخ العجلي [من الطويل][3]:

رِماحُهُمُ في الطُّوْلِ مِثْلُ رِماحِنا وهُمْ مِثْلُنا قَدَّ السُّيُورِ مِنَ الجِلْد

كنى الشاعر بقوله (رماحهم في الطول مثل رماحنا) عن شجاعة الفريقين وقوة بأسهم في الحرب ، ولكنه عدل عن التصريح بهذه الصفة ، إلى الإشارة إليها بشيءٍ تترتب عليه وتلزمه،لأنه يلزم من طول الرماح طولُ أصحابها، والطول من مواصفات الفارس البطل .

وكثيراً ما يفتخر الشعراء الفرسان بما يطرأ على لون وجوههم من تغييرات توحي بكثرة مراسهم للحروب وملازمتهم لميادين القتال ولقاء الأعداء، ومن كناياتهم في ذلك قول زيد الخيل الطائي [من الطويل] [4]:

رَأَتْنِي كأَشْلاءِ اللِّجامِ، ولَنْ تَرَى أَخا الحَرْبِ إِلَّا ساهِمَ الوَجْهِ أَغْبَرا

(١) الخرق: النفوذ. بذي فرقين: اسم موضع وهو من بلاد بني تميم يقع بين البصرة والكوفة. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٧٨/١.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة (حرق).

(٣) الحماسية رقم (٢٦٠)، الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق: عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، من منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٨١م، ٣٧٩/١.

(٤) الحماسية رقم (١٤٢)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠٥/١.

يشبه الشاعر نفسه بأنه (كأشلاء اللجام) تعبيراً عن هزال جسمه ونحافته الناتجة عن كثرة مراسه للحروب ودوام حركته، وما يلزم عن ذلك من شجاعته وشدة بأسه، فهو ليس كثير اللحم فيكون ثقيلاً بطيء الحركة، فاتر العزيمة، ولكنه هزيل الجسم سريع الحركة ، نافذ العزم، ثم أتبع ذلك بالصورة الكنائية في قوله: (ساهم الوجه) والسَّهامُ كما جاء في لسان العرب هو الضُّمْرُ وتَغَيُّر اللون وذُبولُ الشَّفَتين مما به من الشدة[1]، كناية عن كثرة مواجهة الشدائد وخوض المعارك ومنازلة الفرسان.

ولكثرة حمل الفرسان لأدوات القتال وملازمتهم لها فقد تركت عليهم علامات تدل على طول مراسهم للحرب، ومن ذلك قول قتادة بن مسلمة الحَنفي [من الكامل][2]:

وَمَعي أُسُودٌ مِنْ حَنِيْفَةَ في الْوَغَى لِلْبَيْضِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ تَسْوِيمُ

أراد الشاعر أن يصف هؤلاء الفرسان بطول مراسهم للحرب وكثرة خوضهم للمعارك، فعبر عن ذلك بقوله: (لِلْبَيْض فَوْقَ رُؤُسِهِمْ تَسْوِيمُ) كناية عن دوام لبسهم للبيض ومكث الخوذات على رؤوسهم وهو ما أدى الى انحسار الشعر عن جوانب الرأس وترك علامة فيها، وفي ذلك دلالة على كثرة مراسهم للحرب وشجاعتهم وشدة بأسهم.

وتشكل الخيل أبرز عتاد الفارس العربي، وأهم مرافقيه في ساحة الحرب، وميادين القتال ولذلك تنعكس على ملامحها ما يشير إلى إحساسها بالخطر، ومقاسمة الفارس تبعات المواجهة وويلات المعركة، يقول قتادة الحنفي [3]:

لَمَّا الْتَقَى الصَّفَّانِ وَاخْتَلَفَ الْقَنَا وَالْخَيْلُ فِي رَهَجِ الغُبارِ أُزُومُ[4]

فِي النَّقْعِ ساهِمَةُ الْوُجُوهِ عَوَابِسٌ وَبِهِنَّ مِنْ دَعْسِ الرِّمَاحِ كُلُومُ

---

(١) لسان العرب، مادة (سهم).

(٢) الحماسية رقم (٢٥٨)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢/٧٧٠.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٢/٧٦٩.

(٤) القنا الرماح والنقع الغبار الكثيف والعجاج ما تطاير منه والأزم الإمساك والعض. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢/٧٧٠.

فالخيل في البيت الأول تعض لجامها كناية عن شدة الموقف واضطراب الأمر، وهي في البيت الثاني (ساهمة الوجوه) قد تغير لونها مع ضعف وهزال فيها، وكونها عابسة كناية عن إحساسها بالخطر .

والكناية عن صفة في الشعر الحماسي غالباً ما تكون بالنتيجة،كقول المنخل اليشكري [من الكامل المرفل] [1]:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا ةِالْخِدْرَ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ

الكَاعِبِ الْحَسْنَاءِ تَرْ فُلُ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ

فإن الصورة يجلوها الشكل الآتي:

دال ← مدلول أول: الاستغراق في الزينة

ترفل في الدمقس وفي الحرير ← مدلول ثان: الترف

فالاستغراق في الزينة من نتائج الترف المكنى عنه.

والكناية عن صفة في الشعر الحماسي قد تكون قريبة، فيكون الانتقال منها إلى المعنى الكنائي المراد بدون وسائط، أي على مرحلة واحدة، كما في قول عبدالله بن عنمة الضبي [من البسيط][2]:

إنْ تسْأَلُوا الْحَقَّ نُعْطِ الْحَقَّ سائِلَهُ والدِّرْعُ مُحْقَبَةٌ وَالسَّيْفُ مقْرُوبُ

ففي قوله: (والدِّرْعُ مُحْقَبَةٌ وَالسَّيْفُ مقْرُوب) كنايتان تدلان على المعنى المراد بدون وسائط وهو الميل إلى المسالمة وترك القتال.

(١) الحماسية رقم (١٧٤)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٢٧/٢.

(٢) الحماسية رقم (٩٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٣/١.

وقد تكون الكناية بعيدة فلا تدل على المطلوب بها إلا عبر مجموعة من الوسائط، فالمدلول الأول يحيل إلى المدلول الثاني والمدلول الثاني يحيل إلى ما بعده حتى يتوصل إلى المعنى الكنائي المراد، ففي قول رجل من بني عقيل [من الوافر][1]:

بِكُرْهٍ سَرَاتِنَا يَا آلَ عَمْرٍو نُغَادِيكُمْ بِمُرْهَفَةٍ صِقَالِ

نُعَدِّيْهِنَّ يَوْمَ الرَّوْعِ عَنْكُمْ وَإِنْ كَانَتْ مُثَلَّمَةَ النِّصَالِ

لَهَا لَوْنٌ مِنَ الهَامَاتِ كَابٍ وَإِنْ كَانَتْ تُحَادَثُ بِالصِّقَالِ

تتجلى في البيت كناية بعيدة يجلوها الشكل الآتي:

السيوف تغير لونها فاسودت واربدت

↓

كثرة ما يسفك بها من الدماء

↓

كثرة المشاركة في الحروب

↓

شجاعة أصحابها وشدة بأسهم.

٢.الكناية عن موصوف:

وهي المطلوب بها غير صفة ولا نسبة، أي إن المكنى عنه فيها يكون ذاتاً، وذلك بأن يتفق في صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين عارض فتذكر تلك الصفة ليتوصل بها إلى ذلك الموصوف[2]، ففي هذا النوع من الكناية يصرَّح بالصفة وبالنسبة، ولا يصرَّح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة تميزه، وتختص به، وهو في الشعر الحماسي أقل وروداً من الكناية عن صفة، وأكثر من الكناية عن نسبة، ومن أمثلته قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل] [3]:

أَرْسَلَ عَبْـــدُ اللهِ إِذْ حَانَ يَوْمُهُ إِلَى قَوْمِهِ لا تَعْقِــلُوا لَهُمُ دَمِي

(١) الحماسية رقم (٤٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٩٩/١.

(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ١٦٢/٥.

(٣) الحماسية رقم (٥٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢١٧/١.

وَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُمْ إِفَالاً وَأَبْكُـــرًا وَأُتْرَكَ فِي بَيْتٍ بِصَـــعْدَةَ مُظْلِمِ

فالبيت المظلم في قول الشاعرة (وأترك في بيت بصعدة مظلم) كناية عن موصوف وهو القبر، وقد جاءت الكناية السابقة على لسان أخيها المقتول/عبدالله، ضمن سياق كلامي يشكل وصيته الأخيرة إلى قومه، ينهاهم فيها عن أخذ الدية، لأنهم إن أخذوا الدية أضاعوه، وتركوه في قبر مظلم، وإذا أخذوا بثأره فإنهم سيحققون له من جميل الذكر ما ينوب مناب حياته، وإنما جعل قبره هكذا، لأنهم كانوا يعتقدون أن المقتول إذا ثأروا له أضاء قبره، فإن أهدر دمه أو قبلت ديته بقي قبره مظلماً(١).

وقريب من هذا قول الأخطل يعير عبدالله بن مسعدة الفزاري بأنه هرب، وساعده على النجاة سرعة عَدْوِ فرسه [من الطويل](٢):

يُسِرُّ إِلَيْها، والرِّماحُ تَنُوشُها فِدىً لَكِ أُمِّي إِنْ سَبَقْتِ إِلى القَصْرِ

وتاللَّهِ لو أَدْرَكْتُهُ لَقَذَفْتُهُ إلى صَعْبَةِ الأَرجاءِ مُظْلِمَةِ القَعْرِ

ففي قوله:(صَعْبَةِ الأَرْجاءِ مُظْلِمَةِ القَعْر) كناية عن موصوف، وهو القبر.

وغالباً ما يكون الانتقال في هذا النوع من الكناية من المدلول المرجعي المباشر إلى المدلول الإيحائي المقصود بدون وسائط، ففي قول الْحريش بن هِلال الْقُرَيْعِي [من الوافر](٣):

شَهِدْنَ مَعَ النَّبِيِّ مُسَوَّمَاتٍ حُنَيناً وَهْيَ دَامِيَةُ الْحَوَامِي

وَوَقْعَةَ خَالِدٍ شَهِدَتْ وَحَكَّتْ سَنَابِكَها عَلَى الْبَلَدِ الْحَرامِ

تحيلنا الكناية في قوله:(البلد الحرام) إلى الموصوف المقصود وهو مكة المكرمة، فالمعنى المرجعي المباشر أحال على المعنى الإيحائي المقصود في هذه الكناية مباشرة دون المرور بانتقالات

(١) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢١٧/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٤٥)،كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٧/١.

(٣) الحماسية رقم (٢١)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٩/١.

ووسائط دلاليّة سابقة للمعنى النهائي المقصود في الصورة الكنائية، وهذا بخلاف قوله: (دامية الحوامي) فإن الصورة الكنائية تتجاوز ذلك التركيب البسيط، ليصبح القارئ أمام شبكة دلاليّة تتعدد فيها الانتقالات من المعنى المرجعي المباشر للوصول إلى المعنى الإيحائي المقصود، فحوافر الخيل الدامية تحيل إلى ما لحقها من شدة التعب، وكثرة العَدْوِ، وهذا من شأنه أن يحيل إلى مدلول آخر هو احتدام المعركة وشدة بلاء الفرسان المسلمين وشجاعتهم في مواجهة الأخطار ومنازلة الأعداء من المشركين، وما ينتج عن ذلك من صدق إيمانهم بالله ورسوله، وإخلاصهم في التضحية والجهاد في سبيل الله، فالمعنى المقصود في هذه الصورة الكنائية لم ينتج مباشرة من المعنى المرجعي، ولكنه انتقل عبر إحالات عدة سابقة له .

وقد يروم الشاعر من استعمال الكناية عن موصوف إبراز مكانة شخص ما وبيان جلال قدره بطريقة بعيدة عن السرد التقريري المباشر، كقول بعض شعراء الحماسة في يوم اليمامة[1]:

إِذَا قالَ سَيْفُ الله كُرُّوا عَلَيْهِم كَرَرْنا وَلَمْ نَحْفِلْ بِقَوْلِ الْمعَوِّقِ

ففي قوله: (سيف الله) كناية عن موصوف أراد الشاعر إبراز مكانته، وهو الصحابي الجليل خالد بن الوليد الملقب بسيف الله، فهو إذا قال لهم: كروا بالحملة على الأعداء حملوا عليهم ولا يبالون بقول المثبط.

وأكثر ما تكون الكناية عن الموصوف بصفة مميزة مختارة توحي به، وتدل عليه، ففي الكناية عن المرأة يقول حاجز بن عوف الأزدي[2] [من الطويل] [3]:

ألا هَلْ أَتَى ذَاتَ الخَواتِمِ فَرَّتِي عَشِيَّةَ بينَ الجُرْفِ والنَّجْدِ مِنْ بَعْرِ[4]

(١) الحماسة لأبي تمام ، تحقيق: عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، ٢١٢/١.

(٢) هو حاجز بن عوف بن الحارث الأزدي، شاعر جاهلي مقل، وهو أحد صعاليك العرب المغيرين، وممن كان يعدو على رجليه عدواً يسبق به الخيل. الأغاني١٤٧/١٣.

(٣) الحماسية رقم (٢٢٧)،كتاب الحماسة للبحتري، ١٥٣/١.

(٤) فرتي: أي فراري. الجرف: موضع باليمن. والبعر: موضع بين مكة واليمامة. كتاب الحماسة للبحتري، ١٥٣/١.

ففي قوله: (ذات الخواتم) كناية عن موصوف، وهي المرأة، إذ هذه من صفاتها الخاصة بها، من نوع الإيماء؛ لأن الذهن ينتقل إلى ذلك بلا واسطة.

وقد يتوغل الشاعر فيكني عن الموصوف الواحد بكثير من الجمل المتعاطفة التي تحدد ــ بجملتها – الموصوف الذي تحيل إليه، كقول العديل بن الفرخ العجلي [من الطويل][1]:

أَلاَ يَا اسْلَمِي ذَاتَ الدَّماليجِ وَالْعِقْدِ وَذَاتَ الثَّنَايا الْغُرِّ وَالفَاحِمِ الْجَعْدِ

وَذَاتَ اللِّثَاتِ الحُمِّ وَالعَارضِ الَّذِي بِهِ أَبْرَقَتْ عَمْداً بِأَبْيَضَ كَالشُّهْدِ[2]

فقد كنى الشاعر بالصفات السابقة عن موصوف هو المرأة/المحبوبة، وأجراها "مجرى الكناية لما كره التنبيه على اسمها"[3].

ومن الطبيعي أن يكون السلاح من أكثر الموصوفات التي كنى عنها الشاعر الحماسي، لأنه يمثل عماد القوة التي يستندون إليها في حياتهم، والعنصر الأساس الذي تعتمد عليه بطولاتهم، والشاعر الحماسي في استعراض أسلحته التي أعدها للحروب، وهيأها لملاقاة الأبطال قد يكتفي بإطلاق الصفة مراداً بها الموصوف، يقول آخر [من المنسرح][4]:

أَعْدَدْتُ بَيْضاءَ لِلْحُروبِ وَمَصْـــ ـقُولَ الْغِرارَيْنِ يَفْصِمُ الْحَلَقَا

وَأَرْيَحِيًّا عَضْبَاً وَذَا خُصَلٍ مُخْلَوْلِقَ الْمَتْنِ سابِقاً تَئِقَا[5]

---

(١) الحماسية رقم (٢٤٩)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢٩/٢.

(٢) الدماليج: جمع دملوج وهو سوار اليد .والثنايا: من الأسنان .والعقد : القلادة . والفاحم : الشعر الأسود. والجعد : ضد المسترسل. اللثات: جمع لثة وهي مغارز الأسنان .والحم :جمع أحم وهو الأسود .والعارض: الناب والضرس . والمراد بالأبيض ريق الفم والشهد العسل الأبيض. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢٩/٢

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢٩/٢.

(٤) الحماسية رقم (٢٥٧)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ٧٦٣/٢.

(٥) البيضاء: الدرع . والغراران : الحدان . والفصم: الكسر مع انفصال والمعنى أعددت للحرب درعاً بيضاء وسيفاً لامع الحدين يكسر حلق الدرع.أريحياً عضباً: وأراد به رجلاً قاطعاً.والخصل: الشعر المجتمع. والمخلولق: الشديد الملاسة. والمتن: الظهر. والتئق:الممتلئ نشاطاً. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ٧٦٣/٢.

فقد أطلق الشاعر الصفة (بيضاء) وأراد بها موصوفاً هو الدرع، وأطلق مصقول الغرارين وأراد به (السيف القاطع) وأطلق قوله: (وأريحياً عضباً) وأراد به رجلاً قاطعاً يرتاح للنفاذ في الأمور الصعاب، والمراد به نفسه، وأطلق قوله: (وذا خصل، مخلولق المتن سابقاً تئقا) وأراد به الفرس "ولا شك في أن التعبير عن الموصوف بصفاته أدعى إلى حسن تصوره وامتلاء النفس به"[١].ومثل ذلك ما نجده في قول معبد بن علقمة[٢] [من الطويل][٣]:

فَقُلْ لِزُهَيْرٍ إِنْ شَتَمْتَ سَرَاتَنَا فَلَسْنَا بِشَتَّامِيْن للمُتَشَتِّمِ

ولَكِنَّنَا نَأبَى الظُّلامَ وَنَعْتَصِي بِكُلِّ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُصَمِّمِ[٤]

إذ كنى الشاعر بقوله: (رقيق الشفرتين) عن السيف القاطع، فلا يكون السيف قاطعاً إلا إذا كان رقيق الشفرتين.

والكناية عن موصوف قد تكون قائمة على المجاز، كقول عبد الرحمن بن إسماعيل (وضاح اليمن) [من الوافر][٥]:

ذَرِيْنِي ما أَمَمْنَ بَنَاتِ نَعْشٍ من الطَّيْفِ الذي يَنْتابُ لَيْلَا.

يستعفي الشاعر من خيال محبوبته وشغل القلب بالحب والعشق لاشتغال قلبه بالغزو، والضمير في قوله: (ما أممن) عائد على الخيل، ولم يجر لها ذكر، ولكن المراد مفهوم، والنَّعْشُ هو السَّرِيرُ . وبَنَاتُ نَعْشٍ الكُبْرَى هي سَبْعَةُ كَوَاكِبَ، أَرْبَعَةٌ مِنْهَا نَعْشٌ ، لأَنَّهَا مُرَبَّعَة ،

(١) من توجيهات المشرف.

(٢) هو معبد بن علقمة بن عباد بن جعفر بن أبي روم، وينتهي نسبه إلى مازن بن مالك، ويبدو أنه عاش في الدولة الأموية. معجم شعراء الحماسة، ص١٢١.

(٣) الحماسية رقم (٢٥٣)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٥٢/٢.

(٤) سراتنا: خيارنا. المتشتم: المتحكك بالشتم والمتعرض له. الظُّلام: الدنيات. نعتصي بكل رقيق الشفرتين: ندافع بكل سيف رقيق الحدين. التصميم: المضيُّ في الأمر. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٥٢/٢.

(٥) الحماسية رقم (٢١٢)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٤٤/٢.

وثَلاثٌ منها مستطيلة وهي المعبر عنها بالبَنَات ، وبالقرب منها سبعة أنجم على شكلها هي بَنَاتُ نَعْشٍ الصُّغْرَى[1]. وفي قوله: (بنات نعش) كناية عن موصوف، وهو كواكب مخصوصة.

٣. الكناية عن نسبة:

وهذا النوع من الكناية يقوم على إثبات الصفة للموصوف بطريقة غير مباشرة، عن طريق تحويلها منه إلى شيء من متعلقاته، وقد بين عبد القاهر هذا الضرب بقوله:"إنهم يرومون وصفَ الرجل ومدحَه وإثباتَ معنىً من المعاني الشريفة له فَيدَعون التَّصريحَ بذلك ويُكَنّون عن جعلِها فيه بجعلِها في شيءٍ يشتَمِلُ عليه ويتلبَّسُ به، ويتوصَّلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات لا من الجهةِ الظاهرةِ المعروفةِ، بل من طريقٍ يَخفَى ومسلَكٍ يَدِقُّ"[2]، والكناية عن نسبة هو أقل أنواع الكناية حضوراً في الشعر الحماسي، فلا يكاد يوجد إلا بشكل ضئيل، ومن أمثلته ما جاء على لسان الشاعر البُرْج بن مُسْهر الطائي[3] يشكو إساءة الجيرة ويصوغ شكواه في تهكّم وسخريةٍ لاذعةٍ، وكان قد جاور كَلْبَاً فلم يحمد جوارهم ففارقهم ذاماً لهم، وذلك في قوله [من الوافر][4]:

ونِعْمَ الْحَيُّ كَلْبٌ غَيْرَ أنَّا رُزِينا مِنْ بَنِينَ وَمِنْ بَنَاتِ

فإنَّ الْغَدْرَ قَدْ أمْسَى وَأَضْحَى مُقِيْمَاً بَيْنَ خَبْتَ إِلَى الْمَسَاتِ[5]

أراد الشاعر أن يصف بني كلب بالغدر، ولكنه عدل عن الوصف التقريري المباشر إلى تجسيم هذه الصفة فجعلها كائناً مقيماً في كلب بين مائيها من خبت إلى المسات، أي إن الغدر يحيط بهم مكانياً من أول ديارهم إلى آخرها (من خبت إلى المسات) وهو لا يفارقهم زمانياً بدلالة الفعلين (أمسى وأضحى) وما فيهما من بيان اتصال الوقت، فأصبح الغدر

(١) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس ، مادة (نعش).

(٢) دلائل الإعجاز، ص٢٣٧.

(٣) هو البرج بن مسهر بن الجلاس الطائي، شاعر جاهلي من المعمرين. معجم شعراء الحماسة، ص١٣.

(٤) الحماسية رقم (١٢٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٣٦٠.

(٥) خبت والمسات: ماءان لكلب. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٣٦٠.

وصفاً للكلبيين جميعهم، مقتصراً عليهم لا يتعداهم إلى غيرهم ، فهم أصله ومنبعه، وبهذا حقق الشاعر للصورة السابقة تأثيراً جمالياً ما كان ليتحقق لو أنها جاءت في سياق الوصف المباشر بأنهم قوم غادرون، وقد وقعت هذه الكناية موقعاً حسناً، إذ فصّلت وعللت الذم بما يشبه المدح قبلها والذي قد جاء مجملاً. ومن أمثلته قول حُجْر بن خَالد[1] [من الطويل] [2]

وجَدْنا أبَانا حَلَّ فِي الْمَجْدِ بَيْتُهُ وأَعْيَا رِجَالاً آخَرِينَ مَطالِعُهْ

أراد الشاعر أن يثبت صفة المجد لأبيه، فترك أن يصرح مباشرة فيقول: وجدنا أبانا إنساناً ماجداً، وعدل إلى الكناية فجعل كون بيته يحل في المجد على السعة والمجاز، عبارة عن كون المجد والممدوح في مكانٍ، فصار المجد مختصاً بالموصوف، ومقصوراً عليه، أما غيره من الرجال فقد صعب عليهم مسالكه فلم يبلغوه، وجاء الكلام على القلب وأصله (حل المجد في بيته) على طريقة (يسير الجود حيث يسير) فالصفة المراد إثباتها هي التي تتحرك لتلازم الممدوح.

ومن أمثلة الكناية عن نسبة في الشعر الحماسي ما جاء على نمط "مثلك لا يبخل"[3] ومن ذلك قول شريح بن قرواش العبسي [من الطويل][4]:

أَقُولُ لِنَفْسٍ لا يُجادُ بِمِثْلِها :أَقِلِّي العتاب إِنَّنِي غيرُ مُدبرِ

لقد عبر الشاعر عن عظمة نفسه وجلال قدرها، بأسلوب فني غير مباشر، فنفى أن يجاد بمثل نفسه؛ لجلال قدرها، وهو بذلك ينفي أن يجاد بنفسه.وهذا الأسلوب الذي تجد فيه التعبير عن الشخص بمثله أو غيره إثباتاً أو نفياً أقرب إلى الاحتجاج منه إلى الكناية عن نسبة التي تتميز بتصويرها الصفة المثبتة للموصوف حتى تراها مجسمة أو مشخصة بواسطة الاستعارة

---

(١) حجر بن خالد بن محمود بن عمرو بن مرثد بن سعد بن مالك، شاعر جاهلي مقل، عاصر عمرو بن كلثوم. ينظر: معجم شعراء الحماسة، ص٢٧.

(٢) الحماسية رقم (١٧٠)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١٢/٢.

(٣) أفاد ذلك البلاغيون من الزمخشري الذي قال "نفوا البخل عن مثله وهم يريدون نفيه عن ذاته قصدوا المبالغة في ذلك فسلكوا به طريق الكناية لأنهم إذا نفوه عمن يسد مسده وعمن هو على أخص أوصافه فقد نفوه عنه" ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٧٠/١.

(٤) الحماسية رقم (٣)،كتاب الحماسة للبحتري، ٣١/١.

المكنية كما في قول البرج بن مسهر الطائي وقول حجر بن خالد السابقين، أما قول العبسي فإنه يحتج على قوة إحساسه بعزة نفسه وسموها بأنه لا يجاد بمثلها[1]. ويمتدح السمؤال بن عاديا قومه فيقول [من الطويل][2]:

وَما قَلَّ مَنْ كَانَتْ بَقَاياهُ مِثْلَنا شَبابٌ تَسَامَى لِلْعُلا وَكهُولُ

فالشاعر في البيت السابق يمتدح مكانة قومه وعظمتهم بطريقة غير مباشرة، فنفى القلة في القدر والغَنَاء، لأسلافٍ أخلافهم مثل قومه، وهو يريد أن ينفي ذلك عنهم، فسلك به طريق الكناية؛لأنه إذا نفاه عمن كانوا مثل قومه، فقد نفاه عن قومه، وهذا كقول العبسي أقرب إلى الاحتجاج منه إلى الكناية المتميزة بالتصوير.

ومما سبق يتبين لنا أن الكناية من أساليب التعبير البيانية التي اتكأ عليها الشاعر الحماسي في نقل المفاهيم من دوائرها المجردة وإبرازها في صور محسوسة تفيض بالحركة والحياة والتعبير عن الأشياء بطرق بديعة غير مباشرة تجذب انتباه القارئ وتحرك فكره، وتثير خياله، وتجعله أكثر تقبلاً للمعنى عن طريق إثباته مؤكدا، كما يتبين للدراسة أن الكناية عن صفة هو الأكثر حضوراً في الشعر الحماسي، يليه الكناية عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة.

(١) من توجيهات المشرف.

(٢) الحماسية رقم (١٥)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١٢/١.

الفصل الثالث:

خصائص البنية التركيبية

المبحث الأول: طرائق تركيب الجملة وخصوصية كل طريق.

أولاً: التقديم والتأخير:

- تقديم المسند إليه
- تقديم (مثل) و(غير)
- تقديم المسند
- التقديم في المتعلقات

ثانياً: الحذف:

- حذف الحرف
- حذف الكلمة:
- حذف جملة جواب الشرط

ثالثاً: التنكير والتعريف

- التعريف
- التنكير

مدخل:

تمتاز اللغة الشعرية عن اللغة العادية بما تمتلك من خصائص فنية ومزايا تعبيرية في بنائها وتراكيبها ترتقي بها من المستوى النفعي المباشر إلى المستوى الفني الجمالي، ملبية بذلك رغبة المبدع في التعبير عن أجوائه النفسية، ورؤاه الفكرية، وغاياته المنشودة، بما ينسجم مع مقتضيات الحال، ومتطلبات المقام.

إن الكشف عن هذه الخصائص الفنية والمزايا التعبيرية في اللغة الشعرية لا يكون في الألفاظ المجردة والكلمات المفردة؛ فالألفاظ لا مزية لها في ذاتها، وإنما تتحقق لها المزية من معناها النابع من تركيبها في الجملة التي انتظمت فيها، وعلاقتها بغيرها من المفردات بطريقة تؤدي الغرض المقصود، وبدون ذلك فإنها تفقد أية مزية لها، إذ أنه "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتُجْعَلَ هذه بسببٍ من تلك"[(١)]. وبذلك فإن مزايا اللغة الشعرية وخصائصها الفنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعاني النحوية[(٢)]، فكل مزية في النظم مرتبطة بمعنى من معاني النحو "ومن بحث عن المزايا في شيء آخر غير معاني النحو فلن يجد، حتى الصور الفنية التي يعود إليها أكثر المزايا هي من عناصر النظم ومن مقتضياته"[(٣)] .

وإذا كانت طبيعة التراكيب النحوية تخضع للنظام اللغوي الذي يحكمها، وينظم تجاور المفردات والسياقات التي ترد فيها، فإن المبدع في عمله الفني ليس خاضعاً لهذه القوانين المعيارية، ولكنه قد يتجاوزها ويُعْمِلُ ذهنه بطريقة دقيقة في انتقاء المفردات وبناء التراكيب التي تعبر عن غاياته التي يتغياها، وتنسجم مع طبيعة المقام الذي يقوم فيه، ذلك أن طبيعة المقام

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٤٤.

(٢) معاني النحو: هي وجوه تعليق الكلمات في التركيب، وجهات الصلة فيما بينها ، وهي التي تدل على مواقع الكلمات مهما كانت مقدمة أو مؤخرة، مذكورة أو محذوفة كالمبتدأ والخبر والفعل والفاعل والمفعول والحال....وتكمن أهميتها في أنها تحدد المواقع وتبين وظيفة كل مفرد في التركيب. ينظر: شرح دلائل الإعجاز، د.محمد شادي، ص٢٥وما بعدها.

(٣) شرح دلائل الإعجاز، د.محمد شادي ، ص٢٦.

تلعب دوراً كبيراً في تحديد المفردات وبناء التراكيب، وما يتخيره الشاعر في مقام قد لا يلتفت إليه في مقام آخر، فلكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام.

ولما كان التفاضل بين الشعراء يعود إلى تفاوتهم في استخدام اللغة وبناء التراكيب ، فإنه يحسن بالشاعر الذي يريد أن يسمو بشعره إلى مصاف النمط العالي من الكلام أن يكون على اطلاع واسع باللغة، خبيراً بأسرار تراكيبها، مدققاً في الصنعة، مترويا في النظر؛ فلا فضيلة في الكلام "حتى ترى في الأمر مصنعاً، وحتى تجد إلى التخير سبيلاً، وحتى تكون قد استدركت صوابا"[١] وبقدر ما يبدع الشاعر في خلق تراكيب جديدة تتجاوز المألوف، وتعانق الإبداع، وتعبر عن المعنى المراد، فإنه يتمكن من تحقيق شعرية النص، وإبداع جمالياته، فمن غير الممكن "أن يكون هناك إبداع إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة، وإلا حيثما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات".[٢]

وفي تراثنا النقدي والبلاغي تحظى التراكيب النحوية باهتمام بالغ، فقد أولاها البلاغيون عناية فائقة، فتناولوا في مباحثهم أنواعها المختلفة، ونظروا في عدولها عن المستوى الوضعي، وفاعليتها الجمالية في الأداء الفني، لا على طريقة النحاة الذين سيطر على اهتماماتهم ضبط قرينة واحدة من قرائن الكلام، وهي قرينة الإعراب وانحصرت أهدافهم في رعاية الأداء الوضعي، والوصول إلى تقنين القواعد التي يستطيعون بها ضبط أواخر الكلمات، ولكن على طريقة "النظر في التركيب نفسه من جهة أسلوب وصفه وطرق التعبير به وما فيه من إيجاز وإطناب ومساواة وما فيه من فصل ووصل وقصر وتقديم وتأخير مما اعتبره النحاة — وما أصابوا – خارج مجال اهتما مهم" [٣].

لقد أنكر الإمام عبد القاهر على الزاهدين في علم النحو الذين يرون أن ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب وما يتصل بذلك مما تجده في المبادئ فهو فضل لا يجدي نفعاً، فوجه

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص٧٧.

(٢) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٥م، ص١٦١.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٨.

إليهم اللوم والعتاب، وأكد في منهجه النحوي لتحليل النص الأدبي على أهمية ربط المعاني النحوية بمدلول النص الأدبي؛ فالمزية في الكلام كامنة في معاني النحو، ومطوية في التركيب اللغوي، أما ضبط إعراب أواخر الكلمات فإنه ليس من العلوم التي تظهر بها المزية ؛ لأن"العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبط بالفكر، ويستعان عليه بالروية، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب، والمضاف إليه الجر، بأعلم من غيره، ولا ذاك المفعول به مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر؛ إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء، إذا كان إيجابها من طريق المجاز، ... وليس يكون هذا علماً بالإعراب، ولكن بالوصف الموجب للإعراب"[1] وقد ألح عبد القاهر على هذه الفكرة في أكثر من موضع في دلائل الإعجاز، ومن ذلك قوله: "ومن العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً؛ لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر"[2]، مرجعاً كل المزايا في التعبير إلى المعاني النحوية لا غير، إذ "ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم"[3] .

على أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا الشأن هو أن المعاني النحوية التي يقصد إليها عبد القاهر ليست معاني محدودة يمكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن التقعيد لها، بل هي معان كثيرة متجددة بتجدد الإبداع الأدبي نفسه، يقول عبد القاهر " وإذ قد عرفتَ أن مَدارَ أمرِ النّظم عل مَعاني النّحو وعلى الوجُوهِ والفُروق التي من شأنها أن تكونَ فيه فاعلمْ أنَّ الفروقَ والوجوهَ كثيرةٌ ليسَ لها غايةٌ تقفُ عندها ونهايةٌ لا تجدُ لها ازدياداً بعدها"[4].

وفيما يلي ستتناول الدراسة في البنية التركيبية في الشعر الحماسي ممثلة بأبرز الظواهر الأسلوبية اللافتة فيه، وستحاول الكشف عن خصوصيتها التركيبية، ومدى فاعليتها في إنتاج

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٣٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٠٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٩.

الدلالة وإبداعها، وإمكانياتها في الكشف والتفسير من خلال دراسة نماذج من نصوص الشعر الحماسي وستبدأ أول ما تبدأ بـ:

أولاً: التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير في العربية من أهم الظواهر اللغوية التي تسهم في بناء النص الأدبي والارتقاء بالصياغة من طابعها النفعي المباشر إلى الطابع الفني الجمالي، فهي تمنح المبدع آفاقاً واسعة في التعبير عن المعنى عن طريق تحريك المفردات من أماكنها المألوفة إلى أماكن جديدة في الصياغة؛ استجابة للحالة الفكرية والنفسية التي يعيشها، على نحو تصبح معه حركة الصياغة صورة لحركة عاطفة المبدع وطبيعة أحاسيسه ومشاعره التي تسري عبر التراكيب إلى وجدان المتلقي وروحه.

وفي تراثنا النقدي والبلاغي تستأثر ظاهرة التقديم والتأخير بأهمية كبيرة، فقد أشار الكثير من النقاد والبلاغيين إلى أهمية هذه الظاهرة وفاعليتها المتميزة في التشكيل الجمالي للصياغة والارتقاء باللغة إلى دائرة الشعرية والإبداع(١)، وقد جعلها بعضهم شرطاً لتقدم الشاعر، يقول ابن رشيق في العمدة:"ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أستثقل ذلك... وأكثر ما تجده في أشعار النحويين"(٢)، وسنكتفي في مقامنا هذا بما ذكره الإمام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز عن أهمية التقديم ودقة مسلكه فى عبارته التى تناقلتها جلّ الكتب من بعده، والتى يقول فيها:"هو بابٌ كثيرُ الفوائد،جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب

---

(١) من هؤلاء نذكر:

- الكامل في اللغة والأدب، المبرد،١١٢/١.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ٣٥/٢.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ٢٦١/١.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، تحقيق مفيد قميحة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م، ٥٤/٧...وغيرهم.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢٦١/١.

أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1]، ولا يقل اهتمام النقاد والبلاغيين المحدثين بهذه الظاهرة عن اهتمام القدماء، فقد تناولوها في دراساتهم، وأفرد لها بعضهم مباحث وفصولاً في مؤلفاتهم[2].

ولم تقتصر العناية بالتقديم والتأخير على النقاد والبلاغيين وحدهم، فالنحاة أيضاً اهتموا بهذه الظاهرة، بل إنهم كانوا أسبق من البلاغيين في النظر إليها، وليس أدل على ذلك من أن يكون سيبويه . وهو من أوائل النحاة . قد نبه على أهمية ظاهرة التقديم والتأخير في كلام العرب، وحاول أن يقدم لها تعليلا فقال: "كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعهما يهمانهم ويعنيانهم"[3] ومع أهمية هذا التعليل الذي قدمه سيبويه إلا أن ظاهرة التقديم والتأخير تأتي لغايات فنية وأبعاد جمالية أخرى غير الاهتمام والعناية، فوراء كل لفظة قُدِّمَتْ عن موضعها عللٌ بيانية يقتضيها النظم ومعان إضافية يستتبعها التركيب، ولا يمكن لنا فى كل موضع أن نقول فيه إن التقديم والتأخير لمجرد الاهتمام والعناية فحسب، وقد أنكر العلامة عبد القاهر الجرجاني على من يكتفون بهذا التعليل دون أن يتعمقوا في معرفة دقائق الكلام، ومكامن الاستحسان، والفروق بين التراكيب، ووجوه الاختلاف بينها بقوله:"وقد وقع فى ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: إنه قُدِّمَ للعناية، ولأن ذكره أهم من غير أن يُذْكرَ مِن أين كانت تلك العنايةُ وبمَ كان أهم ، ولتخيلهم ذلك قد صَغُرَ أمر التقديم والتأخير فى نفوسهم، وهوّنوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف، ولم تر ظنًّا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه"[4].

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٣.

(٢) انظر على سبيل المثال:

- خصائص التراكيب د.محمد أبو موسى.
- منهج عبد القاهر فى بلاغة التقديم والتمثيل لأستاذى الدكتور محمد شادي.
- أسرار التقديم والتأخير فى لغة القرآن الكريم، د. محمود السيد شيخون.
- جدلية الإفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب.
- الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة ، ابتسام حمدان.
- التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، عبد الفتاح لاشين ...وغيرهم كثير.

(٣) الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م، ٣٤/١.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٨٥.

ومن هنا، فإن معرفة السياق الذي وردت في إطاره ظاهرة التقديم والتأخير يكتسب أهمية كبيرة في فهم الغاية التي يتوخاها المبدع من وراء هذه الظاهرة؛ وذلك لأن دورها يختلف باختلاف موقعها في التراكيب اللغوية، وتأثيرها يتفاوت من غرض فني لآخر.

وبالتأمل في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري فإن ظاهرة التقديم والتأخير تعد من أهم الخصائص الأسلوبية التي تشكل حضوراً واسعاً في بناء جمله وتراكيبه، وهو الأمر الذي دفع الدراسة إلى الوقوف على أهم مظاهرها وأبرز تشكيلاتها؛ للتعرف من خلالها على إمكانيات الشاعر الحماسي التعبيرية، وتحديد الغايات التي رامها من ورائها، واستكناه فاعليتها الجمالية في الأداء الإبداعي، وفيما يلي ستتناول الدراسة أكثر ظواهر التقديم والتأخير حضوراً في الشعر الحماسي، وسنبدأ أول ما نبدأ بـ:

١.تقديم المسند إليه:

ما يعنينا في أحوال المسند إليه هو تقديمه على الخبر الفعلي، أي فيما كان فاعلاً في الأصل وقد تقدم على فعله لغرض بلاغي يوحي به التركيب ويدل عليه السياق، ومما ورد في الشعر الحماسي من ذلك قول الحارث بن هشام القرشي [من الكامل][(١)]:

اللهُ يَعْلَمُ ما تَرَكْتُ قِتَالَهُمْ حَتَّى عَلَوا فَرَسِي بِأَشْقَرَ مُزْبِدِ

وعَلِمْتُ أَنِّي إنْ أُقَاتِلْ واحداً أُقْتَلْ ولا يَضْرُرْ عَدُوِّي مَشْهَدِي

فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ والأَحِبَّةُ فِيْهِمُ طَمَعاً لهم بِعِقابِ يَوْمٍ سَرْمَدِ

فالشاعر في البيت الأول قدم المسند إليه لفظ الجلالة (الله) الفاعل في المعنى على الخبر الفعلي "يعلم..." وترك مكانه ضميراً مستتراً يقوم مقامه، فخرج التركيب الإسنادي عن أصله الترتيبي؛ لغاية فنية أرادها، وأوحى بها السياق، وهي قصر العلم بحقيقة حاله، ووساوس نفسه

(١) الحماسية رقم (١٨٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٢٧.

حين لاذ بالفرار على الله سبحانه وتعالى، أما من عيَّروه بالفرار[1] فإنهم لا يملكون العلم بأسباب فراره؛ لأن المختص بذلك هو الله دون سواه، وهذا التقديم وما يفيده يبرئ ساحة الشاعر ابتداءً ومن أول الأمر.

وليس بالضرورة أن يفيد تقديم المسند إليه على الخبر الفعلي الاختصاص؛ فقد يفيد التركيب التقوية فقط، ولا تصلح معه دلالة الاختصاص، كما في قول جُرَيْبَة بن الأشْيَمِ الفَقْعَسي [من المتقارب]:[2]

فِدىً لِفَوَارِسِيَ الْمُعْلَمِيـــ ـــن تَحْتَ الْعَجاجَةِ خَالِي وَعَمّْ

هُمُ كَشَفُوا عَيْبَةَ الْعَائِبِيـــن مِنَ الْعارِ أوْجُهُهُمْ كَالْحُمَمْ[3]

يحمد الشاعر قومه في البيت الأول لما ظهر من وفائهم وبلائهم، ففداهم وأثنى عليهم، وفي البيت الثاني تقدم المسند إليه على الخبر الفعلي في قوله: "هم كشفوا عيبة العائبين"؛ لإثارة ذهن المتلقي وتحفيزه إلى الفعل الذي استحقوا بموجبه الثناء والحمد، فهو في سياق المديح ويريد تقوية معاني الفروسية وتأكيدها في قومه، بيد أن الشاعر لم يرد أن يفردهم بهذه الصفة فيجعلها مختصة بهم لا تتعداهم إلى غيرهم، وإنما أراد أن يؤكد فروسيتهم، ويصفهم بأنهم أظهروا من عيوب الأعداء ما كان خافياً، فاسودت وجوه أعدائهم بما غشيها من العار حتى صارت كالحمم.

---

(١) لما فر الحارث بن هشام بن المغيرة في غزوة بدر عن أخيه أبي جهل عيره بذلك حسان بن ثابت في قصيدة يقول فيها :

إن كنت كاذبة الذي حدثتني ... فنجوت منجى الحارث بن هشام

ترك الأحبة أن يقاتل دونهم ... ونجا برأس طمرة ولجام

فأجابه الحارث بن هشام وهو مشرك يومئذ بقوله:(الله يعلم ما تركت قتالهم...الأبيات)، وقد أسلم يوم الفتح، واستشهد يوم اليرموك في رجب من سنة خمس عشرة، ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٦/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٦٠)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٧٧٣/٢.

(٣) المعلم من الفرسان : هو الذي شهر نفسه في الحرب بعلامةٍ يعرف بها. والعجاج: الغبار.العيبة: تشبه الخريطة من الأدم. وهذا مثل، أي أظهروا من عيب من كان يطلب عيبهم ما كان خافياً. شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٧٧٣/٢.

على أن تقديم المسند إليه على الخبر الفعلي في الشعر الحماسي قد يأتي لمقتضيات صوتية اقتضاها مقطع البيت، فالشاعر قد يرصد لفظاً ما للقافية فيجعله مقطعاً ينتهي به البيت ويتتوج به الكلام، كما في قول حريث بن عناب[1] [من الطويل][2]:

لما رَأَيْتُ الْعَبْدَ نَبْهَانَ تَارِكِي بِلَمَّاعَةٍ فِيهَا الْحَوادِثُ تَخْطِرُ

نُصِرْتُ بِمَنْصُورٍ وَبِابْنَيْ مُعَرِّضٍ وَسَعْدٍ وَجَبَّارٍ بَلِ اللهُ يَنْصُرُ[3]

فالمسند إليه في البيت الأول (الحوادث) تقدم على الخبر الفعلي (تخطر)، وفي البيت الثاني تقدم المسند إليه لفظ الجلالة (الله) على الخبر الفعلي (ينصر)، ووراء هذا التقديم والتأخير مقتضيات صوتية أوجبتها القافية، واقتضاها الروي؛ ليتسق الجرس، ويتناسب النغم، إذ أن القصيدة تسير على قافية الراء المضمومة، وتبعا لذلك فإن الشاعر قد أخَّرَ الفعل (تخطر) في البيت الأول والفعل (ينصر) في البيت الثاني، ولو جاء بالترتيب على الأصل لخرجت القافية عن وحدتها واختل الوزن والإيقاع، على أن المقتضى الصوتي لا يمنع أن يكون وراء تقديم المسند إليه في البيتين السابقين غايات فنية قد يكون منها الاهتمام بالمتقدم ولفت العناية إليه، وفي البيت الثاني خاصة قد يقصد الشاعر من تقديم لفظ الجلالة إفادة الحصر، ويدل على هذا أنه في أول البيت لم يقل: نصرني فلان وغيره، ولكن قال: (نصرت بمنصور...) فجعل هؤلاء مجرد أسباب ووسائل وأما الناصر الحقيقي فإنه الله سبحانه، وأكد هذا الملحظ بواسطة (بل) الدالة على الإضراب، وإسناد النصر لله مع الحصر المفاد من التقديم.

---

(١) هو حريث بن عناب بن مطر بن سلسلة بن كعب، شاعر إسلامي من شعراء الدولة الأموية، وكان مقلاً في الشعر. معجم شعراء الحماسة، ص٢٨.

(٢) الحماسية رقم (٢٠٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٣١/٢.

(٣) العبد نبهان: أراد بني نبهان فذكر الجد والمراد القوم وسماه بالعبد تهجيناً له ورميا له باللؤم. واللماعة :المفازة تلمع بالسراب ولا يمتنع أن تكون اللماعة كناية عن الأمر الشديد والداهية.نصرت بمنصور ...إلخ: جواب لما أول البيت قبله يقول لما تركني نبهان بهذه المفازة أو تركني رهين الحوادث والشدائد نصرني هؤلاء القوم بل الله ينصر أي إن الله تعالى هو الناصر لي بتوفيقه. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٣١/٢.

٢.تقديم (مثل) و(غير):

هاتان الكلمتان في الأصل اسمان، الأول منهما يفيد التشبيه، والثاني "يدل على مخالفة ما قبله لحقيقة ما بعده"[١]، وهما يلزمان التقديم في التراكيب البليغة، إذا أريد بهما الكناية من غير تعريض، ويراد بهما الضمير الذي أُضِيْفَا إليه[٢]، ومما ورد في الشعر الحماسي من تقديم (مثل) قول بشر بن المغيرة[٣] [من الطويل][٤]:

أنا السَّيْفُ إلَّا أَنَّ لِلسَّيْفِ نَبْوَةً وَمِثْلِيَ لا تَنْبُو عَلَيْكَ مَضارِبُهْ

يشبه الشاعر نفسه بالسيف بجامع النفاذ والقطع، ثم يتلافى وينفي عن نفسه ما قد يكون في السيف من النبوِّ، فقال:"ومثلي لا تنبو عليك مضاربه" أي إنني ماض في عزيمتي لا أتحول عنك ولا أخون عهدك، بدليل أن من كان مثلي وعلى صفتي فإن هذا حاله، وقد كنى الشاعر عن نفسه بقوله:(ومثلي)، وفي الكناية تقوية للمعنى لأنها مقرونة بالدليل، ولم يقصد الشاعر أن يُعَرِّضَ بإنسان آخر لا يفعل فعله.

ومما ورد في الشعر الحماسي من تقديم (غير) قول حاجز بن عوف الأزدي [من الطويل][٥]:

فَغَيْرُ قِتَالِي في المضِيقِ أغَاثَنِي وَلكِنَّ بَذْلِي الشَّدَّ غَيْرُ الأكَاذِبِ[٦]

لقد أراد الشاعر بتقديم غير في الصياغة أن ينفي عن قتاله فضل نجاته وإغاثته ويثبت ذلك لفراره، بطريق قوي مؤكد من غير إرادة التعريض.

---

(١) ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت، ١٥٢/٣.

(٢) ينظر: خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٩م، ص٢٠٠.

(٣) هو بشر بن المغيرة بن المهلب بن أبي صفرة، من الشعراء المقلين الذين عاشوا في الدولة الأموية، ويعد أحد الفرسان المشهورين، معجم شعراء الحماسة، ص١٥.

(٤) الحماسية رقم (٧٣)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢٦٦/١.

(٥) الحماسية رقم (٢٢٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٥٣/١.

(٦) المضيق: ما ضاق من الأماكن، وأراد به مكان الحرب. ينظر: لسان العرب، مادة (ضيق).

وبهذا فإن جمالية أسلوب تقديم (مثل وغير) تكمن في تقوية المعنى بطريق الكناية وعدم التخصيص، يقول الإمام عبد القاهر:"واستعمالُ (مثل) و (غير) على هذا السبيل شيءٌ مركوزٌ في الطباع وهو جارٍ في عادةِ كل قوم فأنتَ الآن إذا تصفَّحتَ الكلامَ وجدتَ هذين الاسمين يقدَّمان أبداً على الفعل إذا نُحيَ بهما هذا النَّحوَ الذي ذكرتُ لك وترى هذا المعنى لا يستقيمُ فيهما إذا لم يُقَدَّما"[(١)].

٣.تقديم المسند:

ويدخل تقديم المسند/الخبر على المسند إليه/المبتدأ في إطار ما يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني التقديم على نية التأخير، وفيه يتحول الكلام عن ترتيبه الأصلي إلى ترتيب جديد يتناسب مع أحوال نفس المتكلم وما قد يثار فيها من دوافع وموجهات، كما في قول قبيصة بن جابر [من الوافر][(٢)]:

لنَا الْحِصْنانِ مِنْ أجاءٍ وَسَلْمَى وشَرْقِيَّاهُمَا غَيْرَ انْتِحَالِ[(٣)]

فالجار والمجرور (لنا) خبر مقدم، والغرض من هذا التقديم هو إفادة القصر أو التخصيص، أي إن هذين الحصنين ونواحي الشرق منهما مقصوران على قوم الشاعر دون غيرهم، والشاعر يؤكد أن هذه الدعوى صحيحة لا يضعفها انتحال ولا يشينها كذب.

وقد يكون تقديم المسند للتنبيه من أول الأمر على أنه خبر لا نعت، كما في قول السموءل بن عاديا [من الطويل][(٤)]:

لَنا جَبَلٌ يَحتَلُّهُ مَن نُجِيْرُهُ مَنِيعٌ يرُدُّ الطَّرْفَ وهوَ كَلِيْلُ

(١) دلائل الإعجاز، ص١٠٧.

(٢) الحماسية رقم (٢٤٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٠٩/٢.

(٣) غير انتحال انتصب غير على أنه مصدر يؤكد به ما قاله . الانتحال ادعاء الإنسان ما لغيره والمعنى لنا الحصنان من هذين الجبلين وشرقياهما لنا أيضا بقول صادق ودعوى صحيحة. ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٠٩/٢.

(٤) الحماسية رقم (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١٣/١.

فالشاعر لو قال: (جبل لنا) لتوهم السامع أن الجار والمجرور (لنا) نعت لا خبر؛ لأن النكرة تحتاج إلى الصفة أكثر من حاجتها إلى الخبر، ولا يمنع أن يكون في التقديم تخصيص، فكأن الشاعر أراد أن يقصر الجبل عليهم دون غيرهم، وأراد بذكر الجبل العز والسمو.

٤.التقديم في المتعلقات:

الأصل المقرر عند النحاة في الجملة الفعلية التزام الترتيب؛ أي ذكر الفعل أولاً يليه الفاعل فالمفعول وسائر المتعلقات، بيد أن الشاعر في إبداعه الشعري لا يلتزم بهذا الترتيب، بل يتجاوزه، ويعيد ترتيب هذه العناصر فيتقدم المفعول أو غيره من المتعلقات على العامل/الفعل، كما تتقدم بعض المتعلقات على بعض، تبعاً لما في نفس المبدع من رؤى وأفكار، فالتغييرات الظاهرة في النظم إنما هي ناتجة عما في النفس من ترتيبٍ ونظام، فإذا تقدم المتعلق على الفعل كان ذلك لغرض بلاغي يحدده طبيعة التركيب ومقتضيات السياق، فقد يفيد الاختصاص كما في قول البرج بن مُسْهِر الطَّائي [من الطويل][(١)]:

إلى اللهِ أشْكُو مِنْ خَليلٍ أوَدُّهُ ثَلاَثَ خِلالٍ كُلُّها لِيَ غَائِضُ

فَمِنْهنَّ أَلَّا تَجْمَعُ الدَّهْرَ تَلْعَةٌ بيوتاً لَنَا يا تَلْعَ سَيْلُكِ غَامِضُ

وَمِنْهُنَّ أَلَّا أسْتَطيعُ كَلامَهُ وَلاَ وُدَّهُ حَتَّى يَزُولَ عُوارِضُ[(٢)]

وَمِنْهُنَّ أَلَّا يَجْمَعُ الْغَزْوُ بَيْنَنا وَفِي الْغَزْوِ مَا يُلْقَى الْعَدُوُّ الْمُبَاغِضُ

ففي صدر البيت الأول يتقدم الجار والمجرور (إلى الله) على العامل المتمثل في الفعل (أشكو)؛ انسجاماً مع أجواء السياق العام الذي تتحرك فيه الأبيات، وهي أجواء الحزن وبث الشكوى، ومن غير المتوقع في هذا السياق أن يتقدم فعل الشكوى على من ترفع الشكوى إليه،

(١) الحماسية رقم (٢٠١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦١٦/٢.

(٢) غائض: يقال غاض الماء إذا نقص. التلعة: أي أرض مرتفعة يتردد فيها السيل إلى بطن الوادي، وقد جاءت مرخمة في البيت. وصلح ترخيم تلعة وإن كان نكرة؛ لأنه قصد بها في النداء واحدة بعينها. عوارض: اسم جبل. ينظر: شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٦١٨/١.

كما يفصح الشاعر من خلال هذا التقديم عن رغبته في قصر شكواه على الله وحده واختصاصه بها دون سواه؛ ليأسه من معونة المخلوقين في دفع ما يتألم منه ويتضجر .

ولا يخفى ما في البيت الأول من إبهام مثير بسبب الجمع في قوله:(ثلاث خلال...) يعقبه التفصيل والتوضيح في التقسيم الحاصل في الأبيات اللاحقة (فمنهن...ومنهن...ومنهن...).

وقد يكون المقدم محط الإنكار، كما في قول مِسوَرِ بن زيادةَ الْحارثي[1] [من الطويل][2]:

أبَعْدَ الَّذِي بِالْنَّعْفِ نَعْفِ كُوَيْكِبٍ رَهِينَةِ رَمْسٍ ذِي تُرَابٍ وَجنْدَلِ[3]

أذكَّرُ بِالْبُقْيا عَلى مَنْ أصَابَنِي وَبُقْيايَ أنِّي جَاهِدٌ غَيْرُ مُؤْتَلِ

فقد ترك الظرف المسبوق بهمزة الاستفهام مكانه بعد الفعل في صدر البيت الثاني (أذكَّرُ) وتقدم عليه فأصبح في صدارة البيت الأول ليفيد الإنكار، مع التنبيه إلى سبب الإنكار وهو فداحة حجم الجناية التي جناها من يتوعدهم والمتمثلة في قتلهم لأبيه المدفون بنعف الجبل، وأصل الكلام كما يقول المرزوقي: "أأسأم الإبقاء على من وترني؟ إبقائي عليه أني أجتهد في قتله ولا أقصر"[4].

ومن تقديم بعض المعمولات على بعض، تقديم المفعول على الفاعل،كقول طارق بن دَيْسَق التَّميمي[5] [من البسيط][6]:

جَنَا العَداوةَ آباءٌ لَنا سَلَفَتْ ... فَلَنْ تَبِيْدَ وللآباءِ أبْناءُ

---

(١) هو مسور بن زيادة بن زيد بن مالك الحارثي، شاعر إسلامي، عاش زمن معاوية، وحينما قتل هدبة بن خشرم أباه كان صغيراً لم يبلغ بعد، ويقال :إنه أخذ بثأر أبيه بعد أن بلغ. معجم شعراء الحماسة، ص١٢٠.

(٢) الحماسية رقم (٦٤)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢٤٥/١.

(٣) النعف ما استقبلك من الجبل وكويكب جبل والرهينة المرهون والرمس القبر. جندل أي حجارة. شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢٤٥/١.

(٤) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٤٦/١.

(٥) هو أبو مذعور، طارق بن ديسق بن عوف، شاعر إسلامي. كتاب الحماسة للبحتري، ٦٥/١.

(٦) الحماسية رقم (٦١)، كتاب الحماسة للبحتري، ٦٥/١.

فقد تقدم أحد متعلقات الفعل وهو المفعول به (العداوة) على الفاعل (آباء) لأهميته، فهو المحور الأساس الذي يحرص الشاعر على إبرازه وجذب انتباه السامع إليه، فالشاعر يتحدث عن العداوة كميراث تنتقل من السابقين/الآباء إلى اللاحقين/ الأبناء رغم تعاقب الأجيال وتغاير الأحوال والظروف، فاختار تركيباً منحرفاً عن الأصل؛ لأنه أوفى في التعبير عن الغرض المقصود.

وقد يفيد تقديم المفعول به على الفاعل الاختصاص كقول زهير بن جناب الكلبي[1] [من البسيط][2]:

لا يَمْنَعُ الضَّيْمَ إلَّا ماجِدٌ بَطَلٌ إنَّ الكَرِيمَ كَرِيمٌ حَيْثُما كَانا

ففي قول الشاعر "لا يمنع الضيم إلا ماجد بطل" تقدم المفعول به (الضيم) على الفاعل الموصوف (ماجد بطل) فأفاد التخصيص، فالضيم لا يمنعه إلا البطل الماجد، وساند أسلوب الحصر بالنفي والاستثناء في تعزيز التخصيص المفاد من التقديم، والصياغة في الشطر الثاني تقرر صدق الحصر والاختصاص في الشطر الأول وتؤكدها.

ومما سبق تلاحظ الدراسة أن التقديم والتأخير في الشعر الحماسي يسهم بفعالية في الارتقاء بالصياغة إلى مستوى الأداء الفني والتعبير الجمالي ويحقق في التراكيب غايات فنية ومعاني إضافية، فضلاً على أنه قد يأتي لمقتضيات صوتية حفاظا على الوزن وانسجاما مع القافية، على أن الفصل بين الغايات الفنية والمقتضيات الصوتية ليس بالأمر السهل، فقد يطرأ التغيير في ترتيب العناصر محققاً الغايتين الفنية والصوتية معاً.

---

(١) هو زهير بن جناب بن زهير بن كنانة الكلبي، شاعر جاهلي، وهو أحد المعمرين، كان سيد بني كليب وقائدهم في حروبهم، ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام، ص٥٤.

(٢) الحماسية رقم (٦٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٦٨/١.

ثانياً: الحذف:

هو ضرب من الإيجاز يقوم على إسقاط بعض مكونات النظام اللغوي وتغييبها من الصياغة؛ لوجود قرينة في سياق الكلام أو دلالة الحال تشير إلى العنصر المحذوف من الكلام من غير إخلال بالمعنى، أو كما يقول الزركشي هو:"إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل"[1] ذلك أن الأصل في الكلام ذكر جميع العناصر سواء العمدة أم الفضلة، بيد أن المبدع يلجأ إلى الحذف في بناء جمله وتراكيبه؛ لأهميته في تقليل الكلام وإبراز المعنى في أقصر صورة من اللفظ، الذي هو أحد مقاصد البلاغة العربية، وفاعليته في إنتاج الدلالة وتكثيف إيحاءاتها، وقدرته على شد انتباه المتلقي، وإثارة حسه، وتحريك فكره، حتى يفهم بالقرينة، ويدرك باللمحة، فيسهل عليه إتمام المعنى، واستحضار الدوال الغائبة التي طواها التعبير.

لقد أدرك نقادنا القدماء دور الحذف في التشكيل الجمالي للصياغة، وفاعليته في إثراء الدلالة، فأكدوا على أهميته، وليس أدل على ذلك من قول عبد القاهر الجرجاني:"هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[2] ، كما اشترطوا أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف من القرائن اللفظية أو الحالية، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه يصبح لغوا من الحديث لا يجوز، ولعل ابن جني أول من نبه على هذا الشرط بقوله:" قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[3]، ولا يكتفي عبد القاهر بإسقاط العنصر المحذوف من الكلام، بل

(١) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ١٠٢/٣.

(٢) دلائل الإعجاز، ص١١٢.

(٣) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، القاهرة، ١٩٩٩م،٣٦٠/٢.

يذهب إلى أبعد من ذلك فهو يطلب منك أن تحذفه من نفسك فلا يرد بخاطرك ؛ لأن وروده في الذهن يفسد مذاق العبارة ويذهب بالكثير من جماليتها[1].

ولما كان الحذف من الخصائص الأسلوبية التي تشكل حضوراً ملحوظاً في خطاب الشاعر الحماسي، فقد آثرت الدراسة الوقوف عليه؛ لتجلو مظاهره، وتكشف عن دلالاته ومقتضياته ودوره في التشكيل الجمالي للصياغة، وقدرته على تحقيق الغايات التي رامها الشاعر من ورائه، وفيما يلي سنعرض لأساليب الحذف حسب نوع المحذوف في التركيب النحوي (حرف، كلمة، جملة أو أكثر) ووظيفته في الجملة (مسند ، مسند إليه، متعلقات الفعل) ,وسنبدأ بالحديث عن حذف الحرف فالكلمة فالجملة:

١.حذف الحرف:

قد يحذف الحرف من تركيب الجملة كما في حذف حرف النداء، وقد يحذف الحرف من بنية الكلمة كما في نداء الترخيم، ومما ورد من النوع الأول قول الشاعر الحماسي درَّاج[2]، وكان قد طعن [من السريع][3]:

شُدِّي عَليَّ الْعَصْبَ أُمَّ كَهْمَسْ

وَلا تَهُلْكِ أذْرُعٌ وَأَرْؤُسْ

مُقَطَّعاتٌ وَرِقابٌ خُنَّسْ

فإنَّما نَحْنُ غَدَاةَ الأنْحُسْ

هِيمٌ بِهِيمٍ طُلِيَتْ تَمَرَّسْ[4]

يطلب الشاعر من صاحبته (أم كهمس) أن تأسوَ جراحه وتحكم شد عصائبه، وقد خاطبها باسمها مباشرة من غير حاجة إلى تنبيه ولا نداء؛ فهو لشدة ما هو فيه من آلام الجراح

(١) ينظر: دلائل الإعجاز، ص١١٦.

(٢) لم يذكر من اسم الشاعر سوى الاسم الأول (دراج).فقط .

(٣) الحماسية رقم (٢٣٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٨٣/٢.

(٤) الخنس: جمع خانس، والخنوس الانقباض والانخفاض.الهيم: الإبل العطاش. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٨٣/٢.

وشدة التوجع ومعاناة الهول حذف حرف النداء، وخاطبها بهذه الطريقة التي تشير إلى قربها منه على المستويين الحسي والمعنوي، فهي حاضرة بجواره، ماثلة في قلبه وروحه.

والشاعر الحماسي الحارث بن وَعْلَةَ الذُّهْلِي يخاطب زوجته، وكانت تحثه على أخذ ثأر أخيه في أبيات حزينة جاشية فحذف حرف النداء من تركيب الجملة، ولم يكتفِ بذلك، بل حذف الحرف الأخير من اسمها للترخيم وذلك في قوله [من الكامل][1]:

قَوْمِي هُمُ قَتَلُوا، أُمَيْمَ، أخِي فإذا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي

فَلَئِنْ عَفَوْتُ لأعْفُوَنْ جَلَلاً وَلَئِنْ سَطَوْتُ لأُوهِنَنْ عَظْمِي

استهل الشاعر البيت الأول بتقديم المسند إليه (قومي) على الخبر الفعلي(قتلوا)، باعتباره مركز الثقل الصياغي في التعبير، ولم يكتف الشاعر بتقديم المسند إليه بل أردفه بالضمير (هم) تحفيزاً لذهن المخاطب/أميمة، لمعرفة الفعل الصادر من قومه، الذي يكشف عنه الخبر الفعلي (قتلوا أخي) فتغمرها حالة من الدهشة والانبهار؛ لأن الفعل جاء بخلاف ما قد يتبادر إلى الذهن، فالقتل لا يصدر إلا من الأعداء.

أما قوله: (أُمَيْمَ) – وهو موطن الشاهد هنا – فأصله يا أميمة وقد حذف الشاعر حرف النداء كما حذف آخر الكلمة للترخيم، وكأنه يهمس في أذن صاحبته بأوجاعه الحزينة، ويسرُّ إليها بحالة الصراع والتمزق النفسي التي يعيشها، فهو في حيرة من أمره، أيقاتل قومه أم يعفو عنهم؟ فهو إن رام قتالهم وأخذ الثأر منهم عاد ذلك بالنكاية على نفسه وأضعف قواه؛ لأن عز الرجل بعشيرته، وإن عفا عنهم وترك مؤاخذتهم، فكيف يصفح والجناية عظيمة والذنب كبير؟.

٢.حذف الكلمة:

للكلمة المحذوفة في التراكيب صور متنوعة، فمنها ما تكون أساسية في التركيب، ومنها ما تكون من المكملات، وفيما يلي سنعرض لأبرز صور حذف الكلمة في الشعر الحماسي:

(١) الحماسية رقم (٤٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٠٤/١.

أ.حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

اعتنى البلاغيون في مباحثهم بهذا النوع من الحذف، وعددوا دلالاته، وذكروا مواضعه التي يطَّرِدُ فيها؛ لأنه ركن أساسي في بناء الجملة، ولا يحذف الركن الأساسي إلا لوجود عِلَّةٍ بلاغية تدعو إلى حذفه مع قرائن تدل عليه، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: "من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر وإذا فعلوا ذلك أتوا في آخر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[(١)]، وهذا المظهر من الحذف شائع بكثرة في الشعر الحماسي، ومن أكثر شواهده دوراناً في كتب النقد والبلاغة قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي [من مرفل الكامل][(٢)]:

وعلِمْتُ أنِّي يَوْمَ ذَاكَ مُنَازلٌ كَعْباً وَنَهْدَا

قَوْمٌ إذَا لَبِسُوا الْحَدِيدَ تَنَمَّرُوا حَلَقاً وَقِدَّا[(٣)]

ذكر الشاعر في البيت الأول شجاعته وفروسيته، فهو ينازل الفرسان الأشداء من أمثال فرسان قبيلتي كعب ونهد، ثم استأنف في البيت الثاني جزءاً جديداً من المعنى فقال: (قوم) وذكر عدتهم، وبنى هذا الاستئناف على حذف المسند إليه لوجود القرائن الدالة عليه، وقوة انفعال الشاعر بهذا الجزء من المعنى؛ لأن" الإحساس بالفروسية يعظم حين تكون الملاقاة مع عدو موفور العدة عظيم الاقتدار، وحين يقوى التأثير بالمعنى، ويعظم الإحساس به يكون السياق سياق إيجاز ولمح، ما دام ليس هناك ما يدعو إلى النص على شيء معين وإبرازه"[(٤)].

ومن شواهد حذف المسند إليه في الجملة الاسمية قول توبة بن المضرس التميمي [من الطويل][(٥)]:

---

(١) دلائل الإعجاز، ص١١٣.

(٢) الحماسية رقم (٣٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٧٦.

(٣) أراد "بكعب" بني الحارث بن كعب، وهم من مذحج. نهد: من قضاعة . تنمروا: تنكروا لعدوهم، ومنه يقال لبس فلان لفلان جلد النمر إذا تنكر له. الحَلَق: حلق الدروع. القد: جلد كان يلبس في الحرب. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١/١٧٧.

(٤) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص٢٠١.

(٥) كتاب الحماسة للبحتري، ١/٩٥

لِيَبْكِ سِناني عَنْتَراً بَعْدَ هَجْعَةٍ وَسَيْفِيَ مِرْداساً قَتِيْلَ قَنانِ

قَتِيْلانِ لا تَبْكي المخاضُ عَلَيْهما إذا شَبِعَتْ مِنْ قَرْمَلٍ وأَفانِ[1]

ففي البيت الأول ذكر الشاعر صاحبيه (عنتراً، ومرداساً) وذكر بعض أمرهما، ثم استأنف الكلام في البيت الثاني وجاء بمقطع جديد من مقاطع المعنى، وبنى أسلوبه على حذف المسند إليه (هما) لقوة القرائن الدالة عليه في البيت السابق، وقد أفاد الحذف تسليط الاهتمام على القتيلين وإبراز قيمتهما من خلال جعلهما المرتكز الأساس الذي انطلق منه الشاعر في بناء البيت، وتشكيل جمله وتراكيبه، فالإبل لا تجزع بفقدهما، لأنهما كانا يكثران من نحرها، وفي ذلك ما يفيد تعظيمهما في النفوس، وإضفاء الكرم والشجاعة عليهما، فضلاً عن أن الحذف قد عمل على إشراك المتلقي، وتنشيط ذهنه؛ بحثاً عن الدال المحذوف، ولَعِبَ دوراً في الارتقاء بالكلام من تقريرية المباشرة إلى شعرية الإيحاء، وفي ذلك يقول عبد القاهر "رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد"[2].

ب.حذف المسند إليه في الجملة الفعلية:

ومن هذا اللون من الحذف بناء الفعل للمجهول وحذف الفاعل؛ لأن نائبه ليس هو المسند إليه في الحقيقة، يقول السموءل [من الطويل][3]:

وأسْيافُنا فِي كلِّ غَرْبٍ وَمَشْرِقٍ بِهَا مِنْ قِرَاعِ الدَّارِعِينَ فُلُولُ

مُعَوَّدَةً أَلَّا تُسَلَّ نِصالُهَا فَتُغْمَدَ حَتَّى يُسْتَبَاحَ قَبِيلُ

(١) الهجعة: طائفة من الليل. قنان: اسم موضع. المخاض: الحوامل من النوق. القرمل: نبات، وقيل: شجر لا شوك له. الأفاني: جمع أفنون وهو الغصن الملتف. كتاب الحماسة للبحتري، ٩٥/١

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١١٦.

(٣) الحماسية رقم (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٢٢/١.

فقد حذف الشاعر الفاعل من الجمل الفعلية في البيت الثاني في قوله: (تُسَل نِصالُهَا، فتغمد، يُسْتَبَاحَ قَبِيلُ)؛ للعلم به، فالقرائن في الأبيات السابقة تدل عليه وهو الشاعر وفرسان قومه، وكأن الحذف اعتمد على هذا أساساً، وللإشارة إلى أن وراء هذه الأفعال فرساناً أقوياء يتميزون بسرعة فائقة في إهلاك الأعداء وإنجاز الانتصارات.

وقد ارتضى بعض البلاغيين أن يعد حذف الفاعل فيما بني فعله للمعلوم[١] من باب حذف المسند إليه،كما في قول عمرو بن الإطنابة الخزرجي [من الوافر][٢]:

وَقَولِي كُلَّما جَشأَتْ وجاشَتْ مَكَانَكِ تُحْمَدِي أَوْ تَسْتَرِيحي[٣]

أراد الشاعر أنه كلما ارتاعت نفسه وخافت، يأمرها أن تثبت فتمدح، أو تموت فتستريح، وقد حذف الفاعل/النفس من الفعلين (جشأت وجاشت) لشدة ظهور المحذوف بدلالة القرائن التي تشير إليه، وهذا المثال يصلح شاهداً على حذف المضاف والمضاف إليه والتقدير (جشأت نفسي).

وقد يحذف الشاعر المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية، ويكتفي بالمفعول المطلق، وذلك أدخل في باب إقامة المصدر مقام الفعل، ومن أمثلة ذلك قول الأعشى [من البسيط][٤]:

صَبْراً عَلَى مَضَضٍ بَيْنِي وَبَيْنَكُمُ فَإِنَّ بِالصَّبْرِ يُرْجَى الفَوْزُ وَالظَّفَرُ

ففي البيت السابق حذف الشاعر المسند والمسند إليه الممثلين في الفعل والفاعل (سأصبر) مكتفياً بالمفعول المطلق (صبراً) وقد أفاد الحذف الإيجاز لضيق المقام، وتكثيف الدلالة في نقطة مركزية واحدة مركزها المفعول المطلق؛ لأنه مناط العناية ومحور الاهتمام.

---

(١) ينظر : خصائص التراكيب، أبو موسى، ص٢١٤.

(٢) الحماسية رقم (١)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٠/١.

(٣) جشأت: أي خبثت من الوجع مما تكره، ونهضت جزعاً وكراهة. وجاشت أي ارتاعت وخافت.لسان العرب، مادة (جشأ) ومادة (جيش).

(٤) الحماسية رقم (١٣٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠١/١.

ج.حذف المفعول به:

يولي البلاغيون حذف المفعول به في الجملة الفعلية اهتماماً خاصاً؛ لأن اللطائف فيه – كما يذكر عبد القاهر– "كأنها أكثر، وما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر"[١].

ويحذف المفعول به لغايات متعددة يحددها السياق الذي ورد فيه والقرائن الدالة عليه، ومن شواهد حذف المفعول به في الشعر الحماسي قول النجاشي الحارثي [من البسيط][٢]:

أمْشِي الضَّرَاءَ لأقوامٍ أُحارِبُهُمْ حَتَّى إذا ظَهَرَتْ لِي مِنْهُمُ الفُقَرُ

جَمَعْتُ ضَبْراً جَرامِيزي بِداهِيَةٍ مِثْلِ المَنِيَّةِ لا تُبْقِي ولا تَذَرُ[٣]

ففي قوله:"مثل المنية لا تبقي ولا تذر"أنزل الشاعر الفعل المتعدي المنفي (لاتبقي) منزلة اللازم، فحذف مفعوله لعدم تعلق الغرض بذكره، فالمقصود نفي الإبقاء مطلقاً، أي إن المنية لا تبقي شيئاً على الإطلاق، وحتى يتمكن هذا الغرض في النفس لا بد من حذف المفعول من الكلام، وطرحه من الخاطر؛ لأن الحذف أبلغ تعبيرا عن الغرض، ومثله الفعل المتعدي المنفي (ولا تذرُ).

وقد يكون حذف المفعول به في الشعر الحماسي لتعميم خاص، كما في قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي يصف تخاذل قومه [من الطويل][٤]:

فَلَوْ أنَّ قَوْمِي أنْطَقَتْنِي رِمَاحُهُمْ نَطَقْتُ وَلَكِنَّ الرِّمَاحَ أجَرَّتِ[٥]

(١) دلائل الإعجاز، ص ١١٨.

(٢) الحماسية رقم (٥٧)، كتاب الحناسة للبحتري، ٦٣/١.

(٣) يقال :فلان يمشي الضراء، إذا مشى مستخفيا فبما يواري من الشجر. الفقر: جمع فُقرة: يقال :أفْقَرَك الصيدُ، أي أَمْكَنَك من فَقارِه ومعناه قد قَرُبَ منك فارمه. ينظر: لسان العرب، مادة (ضرا، فقر). الضبر: جمع القوائم والوثوب. ضم فلان جراميزه: إذا رفع ما انتشر من ثيابه. الداهية: الأمر المنكر العظيم. ينظر: لسان العرب ، مادة، (ضبر، جرمز، دها).

(٤) الحماسية رقم (٢٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٦٢/١.

(٥) الإجرار: أن يشق لسان الفصيل لئلا يرضع أمه، ينظر: لسان العرب، مادة (جرر).

يذكر الشاعر أن تقصير قومه في اللقاء وعدم ظهورهم على أعدائهم، قطع لسانه عن الفخر بهم وذِكْرِ أمجادهم والتغني ببطولاتهم، وقد أنزل الفعل المتعدي (أجَرَّتِ) منزلة اللازم فحذف المفعول به، لكي يفيد تعميم الإجرار، فما حصل منهم لا يخرس لسانه فحسب، بل يخرس لسان المفتخر بهم أيَّاً كان، ولو أن الشاعر جاء بالكلام على الأصل وعدَّى الفعل (أجرت) إلى ضمير المتكلم فقال: (أجرتني) لتوهم السامع أن ما كان من قومه لا يخرس إلا لسانه فقط، أما غيره فقد يثني عليهم مع ما حصل منهم، وفضلاً عن ذلك فإن إجراء الفعل على الأصل (أجرتني) سيؤدي إلى الخروج على قافية القصيدة التي جاءت على التاء المكسورة.

وقد يأتي حذف المفعول به في الشعر الحماسي لإيهام المعنى ثم توضيحه بما يرد بعد المحذوف، وغالباً ما يكون بعد فعل المشيئة، كما في قول الفرزدق[1] [من الطويل][2]:

وَلَوْ شِئْتُ قَطَّ السَّيْفُ مَا بَيْنَ رَأْسِهِ إِلى عَلَقٍ بَيْنَ الشَّراسِيفِ جامِدِ[3]

أراد الشاعر لو شاء القطع لقَطَّ السيفُ ما بين الرأس إلى الدم الجامد في أطراف الأضلاع، ولكنه حذف مفعول شاء، فأثار ذهن المتلقي وحرك نفسه لمعرفة حقيقة مشيئة الشاعر ثم أبان عنها ، وبهذا الإيضاح بعد الإبهام أصاب من النفس موقعاً حسناً.

د. حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه:

وهذا النوع من الحذف حاضرٌ في الشعر الحماسي بصورة لافتة، ومنه قول أبي كبير الهذلي [من الكامل][4]:

ولقَدْ سَرَيْتُ عَلَى الظَّلامِ بِمِغْشَمٍ جَلْدٍ من الفِتْيانِ غَيْرِ مُثَقَّلِ[5]

---

(١) هو همام بن غالب بن صعصعة، شاعر مشهور ذائع الصيت من شعراء الدولة الأموية، عدَّه ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من الإسلاميين. طبقات الشعراء، ابن سلام، ص١٤٧.

(٢) الحماسية رقم (٢٠٦)، كتاب الحماسة للبحتري١/١٣٩.

(٣) قط: قطع. العلق: ما تجمد من الدم. والشراسيف: أطراف أضلاع الصدر التي تشرف على البطن واحدها شرسوف. ينظر: لسان العرب، مادة (قطط، علق، شرسف).

(٤) الحماسية رقم (١٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٨٤.

(٥) المغشم: الجريء الماضي لا يثنيه شيء عما يريد. ينظر: شرح ديوان الحماسة، الأعلم الشنتمري، ١/٢٨٠.

فالملاحظ في البيت أن الشاعر قد حذف المنعوت، وأقام النعت مقامه؛ وذلك لتعلق غرض القول به، والتقدير (ولقد سريت على الظلام بفتى مغشم) أي بفتى غشومٍ قوي من الرجال غير منسوبٍ إلى الثقل والكسل في الأمور، وغايته من حذف الموصوف وتغييبه، التركيز على الصفة وإبرازها؛ تعظيماً لها في نفس المتلقي، وتأكيداً لشجاعة الموصوف وفروسيته.

ومن حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه قول عبيد الله بن الحر الجعفي[١][من الطويل][٢]:

لو مُتُّ في قَوْمِي ولَمْ آتِ عِجْزَةً يُضَعِّفُني فِيها امْرُؤٌ غَيْرُ عادِلِ

وأَكْرِمْ بِها مِنْ مِيْتَةٍ لو لَقِيتُها أُطاعِنُ عَنْها كُلَّ خِرْقٍ مُنَازِلِ[٣]

من الواضح ـ هنا ـ أن الشاعر قد استغنى عن الموصوف/فتى، واكتفى بوصفه/خرق منازل، في قوله: (كل خرق منازل)، وغاية الشاعر من ذلك هي إبراز صفة الخصم، فهو شجاع ذو سماحة ونجدة، والشاعر حينما يعظم شأن خصمه فإنه إنما يمدح نفسه، فلا ينازل الشجاع إلا الأشجع منه.

٣.حذف جملة جواب الشرط:

ومما حذف منه جملة جواب الشرط في الشعر الحماسي قول سَوَّار بن الْمُضَرَّبِ السَّعْدِي[٤] [من الكامل][٥]:

أجَنُوبُ إنَّكِ لَوْ رَأَيْتِ فَوَارِسِي بِالسِّيْفِ حِينَ تَبادَرَ الأَشْرَارُ[٦]

سَعَةَ الطَّرِيقِ مَخافةً أنْ يُؤْسَرُوا والخَيْلُ يتْبَعُهُمْ وهُمْ فُرَّارُ

---

(١) عبيد الله بن الحر الجعفي، شاعر وفارس إسلامي ت٦٨هـ. ينظر في ترجمته: نهاية الأرب في فنون الأدب، ٣٩/٢١.

(٢) الحماسية رقم (١٠٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٨/١.

(٣) عجزة: آخر ولد يولد للرجل. الخرق: الظريف في سماحة ونجدة. كتاب الحماسة للبحتري، ٨٨/١.

(٤) هو سوار بن المضرب السعدي، من ربيعة بن كعب بن زيد بن مناة بن تميم، شاعر إسلامي وقيل إنه جاهلي.ينظر: معجم شعراء الحماسة، ص٥٤.

(٥) الحماسية رقم (٢٣٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٨٦/٢.

(٦) السيف: ساحل البحر.تاج العروس، مادة (سيف).

يخبر الشاعر المرأة/جنوب بحسن بلائه وبلاء فرسانه بالسيف/ شاطئ البحر حين تبادر شرار الناس خارجين من منافذ المضيق إلى متسع الطريق خوفاً من الأسر، والخيل في طلبهم، وقد بنى جملة الشرط على ذكر فعلها (لو رأيت فوارسي...) وحذف منها الجواب، وترك الأمر مبهماً؛ لتذهب نفس السامع كل مذهب ممكن في تقدير الجواب للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف فلا يتصور شيئاً إلا والأمر أعظم منه، ولو أنه ذكر جواب الشرط وقال مثلاً: لرأيت أمراً منكراً لاقتصر عليه وذهب الكثير من مزية الحذف. ومثل هذا الحذف نجده في قول عبد الشارق بن عبد العزى الجهني [من الوافر][1]:

رُدَيْنةُ لَوْ رَأيْتِ غَدَاةَ جِئنَا عَلى أضَمَاتِنا وَقَدِ اجْتَوَيْنا

يخاطب الشاعر صاحبته/ردينة أنها لو رأته هو وقومه غداة جاءوا يلاقون أعداءهم على حزازاتٍ في نفوسهم، واحتراقاتٍ في صدورهم من شدة الغيظ والحقد عليهم، ثم أبهم الحال وحذف جملة جواب الشرط وترك لها المجال لتقدير الجواب المناسب؛ لتذهب عقلها كل مذهب، وبذلك فإن الحذف في هذا السياق أبلغ من الذكر، وإبهام الحال أبلغ من بيانها؛لأنه يترك للسامع أن يطلق عنان خياله لتقدير الجواب المحذوف .

وهكذا نخلص مما سبق إلى أن الحذف (كنسق في الأداء) يعد وسيلة فنية بيد الشاعر يتمكن بواسطتها من إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، وتفعيل دوره في استحضار الدال الغائب الذي به يتم المعنى، ويكتمل الكلام، كما يسهم الحذف في إنتاج الدلالة وتكثيفها؛ لتحقيق غاياتٍ رامها الشاعر من ورائه، وقد يكون وراء الحذف أحياناً مقتضيات صوتية تطلبتها الصياغة، وفرضتها معايير الوزن والقافية .

(١) الحماسية رقم (١٥٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٤٣/١.

ثالثاً: التعريف والتنكير:

التعريف والتنكير من الأساليب الخاصة بالاسم دون غيره، ولكل مظهر منهما معانٍ لا يفيدها المظهر الآخر، فما يفيده الاسم في حال التعريف لا يفيده في حال التنكير.

لقد وقف علماؤنا القدماء على هذا الأسلوب بمظهريه التعريف والتنكير، ودرسوا مقاصده البلاغية، وفاعليته الفنية، وأكدوا على أن الاسم لا يكتسب قيمته الجمالية من كونه نكرةً أو معرفةً، وإنما يكتسبها من منزلته في التركيب وطبيعة السياق الذي ورد فيه، وهو ما بيَّنَه الإمام عبدالقاهر الجرجاني في حديثه عن نظم الكلام، مستشهدًا بقوله تعالى:{وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النّاسِ عَلَى حَيَاةٍ}[1]، وذلك في قوله:"إذا أنتَ راجعتَ نفسَكَ وأذكيْتَ حِسَّك وجدتَ لهذا التنكيرِ ...حُسناً وروعةً ولطفَ موقعٍ لا يُقَادَرُ قَدْرُه، وتجدُك تعدم ذلك مع التعريفِ وتخرجُ عن الأريحيَّة والأُنْسِ إلى خلافِهما. والسَّبَبُ في ذلك أنَّ المعنى على الازديادِ منَ الحياةِ لا الحياة من أصلِها وذلك لا يحرص عليه إلاّ الحيُّ"[2].

وفيما يلي ستقف الدراسة على مظاهر التعريف والتنكير في الشعر الحماسي؛ لإبراز دورهما في بناء المعنى والكشف عن قيمتهما الفنية في التشكيل الجمالي للصياغة الشعرية :

أ: التعريف:

وهو يقوم بتحديد الأشياء وتخصيصها حتى تصير معروفة بين المتكلم والسامع، وتصبح مدار الحديث والتفكير بينهما، وقد جاء التعريف في الشعر الحماسي لأغراض بلاغية غير محددة ولا معينة بالقصد، وإنما يفهم المراد منها أو المقصود بالتعيين من السياق والقرائن المحيطة بها، وهو في الغالب يمثل أداة الشاعر الحماسي لتحديد أفق عالمه الشعري وتخصيص الأشياء وحصرها في إطار محدود، واجتذاب خيال المتلقي إلى أرض الواقع .

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن المسند إليه أولى بالتعريف من غيره؛ لأنه الركن

---

(١) سورة البقرة، آية ٩٦.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٢٢٣.

الأساسي المحكوم عليه في الجملة، وينبغي أن يكون معلوماً ليكون الحكم مفيداً وأقوى تأثيراً في النفس، كما يتجلى ذلك في قول جعفر بن علبة الحارثي [من الطويل][1]:

هوَايَ مَعَ الرَّكْبِ اليَمَانِينَ مُصْعِدٌ جَنِيبٌ وَجُثْمانِي بِمَكَّةَ مُوثَقُ

عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وَأنَّى تَخَلَّصَتْ إلَيَّ وبابُ السِّجْنِ دُونِي مُغْلَقُ

أتَتْنا فَحَيَّتْ ثُمَّ قامتْ فَوَدَّعَتْ فَلمَّا تَوَلَّتْ كادَتِ النَّفْسُ تَزْهَقُ

فَلا تَحْسِبِي أَنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلا أنِّي مِنَ الْمَوْتِ أفْرَقُ

في هذه الأبيات يحاول الشاعر الانعتاق من عالم الواقع الحياتي الضيق إلى عالم الخيال الشعري الرحب، فهو في عالم الواقع أسيرٌ في غياهب السجن يكابد وحشة الغربة وأوجاع البعد عن الأحبة، لهذا لجأ إلى عالم الخيال الشعري ينسج في رحابه جسور التواصل مع من يحب؛ رغبة منه في الخروج من حالة الفقد والغربة التي تحاصره، وتخفيفاً لمشاعر الأسى والحزن التي تتملك قلبه وعقله.

وفي قوله: (هواي) جاء المسند إليه – وهو من شواهد التعريف في هذه الأبيات – مُعَرَّفَاً بإضافته إلى ياء المتكلم؛ تناغماً مع حاجة المقام للإيجاز، فالشاعر ضائق بسجنه، وقوله: (هواي) أوجز من قوله:(الذي أهواه) وأقوى دلالة على تمكن الهوى من قلبه، فالتقارب على المستوى الصياغي يعكس التقارب على المستوى النفسي.

وإذا كان الأصل أن يؤتى بالمسند إليه ضميراً في مقام التكلم أو الخطاب أو الغيبة لمشاهد معين، فإن الشاعر في هذه الأبيات قد أنزل غير المشاهد بالعين منزلة المشاهد؛ لأمر بلاغي وهو ادعاء أنَّ مرجع الضمير حاضر في الذهن، ماثل في القلب، وذلك في قوله :

عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا، وَأنَّى تَخَلَّصَتْ إلَيَّ وبابُ السِّجْنِ دُونِي مُغْلَقُ

(١) الحماسية رقم (٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١/١.

أتتنا فَحَيَّتْ، ثُمَّ قامَتْ فَوَدَّعَتْ فَلمَّا تَوَلَّتْ كادَت النَّفْسُ تَزْهَقُ
فَلاَ تَحسبي أنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلاَ أنِّي مِنَ الْمَوْتِ أفْرَقُ

فالشاعر يستقبل طيف المحبوبة متعجباً من لطفه وحسن وصوله رغم كثرة العوارض وشدة الموانع، بيد أن هذا الطيف لم يلبث إلا بمقدار من حيَّا وانصرف، فكادت نفسه تزهق لذلك، ثم ترك الإخبار عنها وأقبل عليها يخاطبها جرياً على عادة الشعراء في التنقل والافتنان في الالتفات، فأخذ يخبر محبوبته بقدرته على احتمال البلاء وقلة ذعره من الموت، وقد أنزلها منزلة المشاهَد وخاطبها خطاب الحاضر وكأنها قريبة منه تسمع كلامه؛ لأنها حاضرة في ذهنه، ماثلة في قلبه، لا تغيب عن باله، فأُنْزِلَتْ لذلك منزلة المشاهَد.

وقد يكون معنى ما حاضراً في الذهن والقلب، قُصِدَ منه التعميم في الضمير؛ ليصل إلى كل من يسمعه على سبيل المبالغة وإفادة العموم، كقول بعض بني فقعس [من الطويل][1]:

كأَنَّكَ لَمْ تُسْبَق مِنَ الدَّهْرِ لَيْلَةً إذَا أنْتَ أدْرَكْتَ الَّذِي كُنتَ تَطْلُبُ

فالضمير هنا لا يختص بمخاطبة فرد بعينه، ولكنه خطاب عام لكل من أدرك ما يطلبه من ثأر، فمن أخذ بثأره عاد إلى ممارسة الحياة كأنه لم يُصَبْ ولم يوتر، وهذا بعث على طلب الدم وتزهيد في قبول الدية، والعموم في الضمير (أنت) يشعر بأن هذا الأمر جدير بأن يكون ذائعا.

وقد يأتي المسند إليه معرفاً بالموصولية لأغراض بلاغية، منها زيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام، كما في قول جُزء بن كُلَيْبٍ الفَقْعَسي[2] [من الطويل][3]:

وَإنَّ الَّتي حُدِّثْتَها فِي أنُوفِنا وَأعنَاقِنَا مِنَ الإبَاءِ كَمَا هِيَا

فالغرض المسوق له الكلام في هذا البيت هو التأكيد على شجاعة قوم الشاعر وإبائهم، والموصول وصلته أقوى في الدلالة من قوله:(إن الشجاعة والإباء والنخوة في أنوفنا)؛ لأن التعبير

(١) الحماسية رقم (٥٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ، ٢١٣/١.
(٢) هو جزء ويروى جرير بن كليب بن نوفل بن نضلة، شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص٢٢.
(٣) الحماسية رقم (٦٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ، ٢٤١/١.

عن هذه الصفات بالموصول وصلته يشير إلى أنهم معروفون بها بين الناس، وقد أُبْلِغَ بها المخاطَب وحُدِّثَ عنها، وهذا مما يزيد في تقرير الغرض المسوق له الكلام، علاوة على أن التعبير عن هذه الصفات بالموصول وصلته يكشف عنها من بعض الوجوه دون بعض، والقدر المعلوم منها يجعل النفس متشوقة إلى معرفة الجانب المبهم، ولو أنها ذكرت صراحة بألفاظها الدالة عليها لم تجد فيها النفس ما تتشوق إليه؛ لأن تحصيل الحاصل محال.

ومن الشواهد التي يسوقها البلاغيون على التعريف باسم الإشارة لغرض بلاغي قول الهُذْلول بن كعب العنبري [من الطويل](١):

تَقولُ وَدَقَّتْ صَدْرَها بِيَمينها أبَعْلِيَ هَذَا بِالرَّحَى الْمُتَقاعِسُ(٢)

فقُلْتُ لَهَا لاَ تَعْجَلي وتَبَيَّنِي بَلائي إذَا الْتَفَّتْ عَلَيَّ الْفَوارِسُ

يحكي الشاعر ما قالته امرأته وهي تدق صدرها بيمينها:(أبعلي هذا...) ففي الإشارة للقريب معنى الاستخفاف ودنوِّ المنزلة، فهي تستنكر امتهانه نفسه فيما يمتهن فيه الخدم، ويأنف من فعله كرام القوم وساداتهم؛ ولهذا رد عليها في البيت التالي بقوله:

فقُلْتُ لَهَا لاَ تَعْجَلي وتَبَيَّنِي فعَالِي إذَا الْتَفَّتْ عَلَيَّ الْفَوارِسُ

فأشار إلى أنها تعجلت في الحكم عليه، طالباً منها أن تتبين فعاله في المواقف الصعبة.

وقد يأتي تعريف المسند إليه باسم الإشارة ليفيد دنُوَّ المنزلة وقلة الشأن، كما في قول الأخنس بن شهاب[من الطويل] (٣):

وَقَدْ عِشْتُ دَهْراً وَالغُوَاةُ صَحَابَتِي أُولَئِكَ خُلْصَانِي الَّذينَ أصَاحِبُ

قَرِينَةَ مَنْ أَسْفَى وَقُلِّدَ حَبْلَهُ وَحَاذَرَ جَرَّاهُ الصَّدِيقُ الأَقارِبُ(٤)

فأَدَّيْتُ ما كُنْتُ استَعَرْتُ مِنَ الصِّبَا ولِلمالِ مِنِّي اليومَ راعٍ وكاسبُ

---

(١) الحماسية رقم (٢٣٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ، ٦٩٦/٢.

(٢) القعس: هو خُرُوجُ الصَّدْرِ ودُخُولُ الظَّهْرِ ، وهو ضِدُّ الحَدَبِ. تاج العروس، مادة (قعس).

(٣) الحماسية رقم (٢٤٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢٣/٢.

(٤) أسفى: دخل في السَّفاء. والسفاء ممدود السَّفَه.ينظر: لسان العرب، مادة (سفا). قُلِّدَ حَبْلَهُ:أي لا يلتفت إلى رأيه . لسان العرب مادة (قلد) وذكر الأعلم الشنتمري أن معنى (قُلِّدَ حَبْلَهُ) أي أعيا عاذله على البطالة فتبرأ منه وخلاه وبطالته، وضرب تقليد الحبل مثلاً من إهمال البعير في مرعاه، ومن هنا قالوا:حبله على غاربه، في كل مهمل يترك وإرادته. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١٥٠/١. جراه: الجُرُّ الجَرِيرَةُ والجَرِيرةُ الذنب والجناية. لسان العرب، مادة (جرر).

يريد الشاعر أنه بقي زماناً في أيام شبابه يخالط أهل الغواية، وأرباب البطالة والخسارة لا يؤاخي غيرهم، وقد جاء تعريف المسند إليه باسم الإشارة (أولئك) ليفيد بُعْدَ طريقهم التي يسلكونها عن الصواب، وقلة شأنهم ودنو منزلتهم، وقد أشار في البيت الثالث أنه فارق الحالة التي كان عليها أيام شبابه، وأصبح ماله مرعياً محفوظاً عن الإنفاق في وجوه الغواية والبطالة.

وقد يكون التعريف باللام لنقل الشيء المعرَّف من الإبهام والتنكير إلى التوضيح والتعريف، كما في قول ابن مطيع القرشي[من الرجز] (١):

أنا الذِي فَرَرْتُ يَوْمَ الحَرَّه
والحُرُّ لا يَفِرُّ إلَّا مَرَّهْ
لا بأْسَ بِالكَرَّةِ بَعْدَ الفَرَّه

فالمقصود من التعريف في (الحر) استغراق جنسه ليتناسب مع ما في الحكم من عموم المعنى، وقد أوضح الشاعر أن الحر لا يفر إلا لكي يستعد للكر من جديد.

أما المسند فقد يأتي معرفاً باللام ليفيد قصر المسند على المسند إليه قصداً للمبالغة، كما في قول البعيث بن حريث[من الطويل] (٢):

فكُنْتُ أنا الحَامِي حَقيقةَ وَائلٍ كما كانَ يَحْمِي عَنْ حَقائِقها أبِي(٣)

فالشاعر يفخر بأنه يحمي حقيقة هذه القبيلة مقتدياً في الذب عنها بآبائه، وكأنه يقصر صفة (الحامي) على نفسه قصراً ادعائياً على سبيل المبالغة؛ لأن غيره من الفرسان لا يعتد بهم في حماية حقيقة القبيلة إذا حضر.

وإذا كان المسند اسماً موصولاً فإنه يفيد قصراً ادعائياً توحي به الصلة وتدل عليه، كما في

---

(١) الحماسية رقم (١٩٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٣٢.

(٢) الحماسية رقم (١٣٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٣٨١.

(٣) الحقيقة: ما يجب على الرجل أن يحميه، وقيل: الحقيقة هي الراية. ينظر: لسان العرب، مادة (حقق).

قول حجر بن خالد بن ثعلبة[من الطويل] [1]:

وَنَحْنُ الَّذينَ لاَ يُرَوَّعُ جَارُنا وَبَعْضُهُمُ لِلْغدْرِ صُمٌّ مَسَامِعُهْ

فقد قصر الشاعر مدلول الصلة على قومه، فهم وحدهم الذين يحسنون الجوار ولا يغدرون إذا غدر الناس، مدللاً على منعتهم وعزهم بأن جارهم يبقى آمناً غير خائف، أما غيرهم فإنهم لعجزهم لا يبالون إذا عُيِّرُوا بسوء الجوار كأن في آذانهم صمماً .

وقد يفيد تعريف المسند الإشارة إلى أن المسند إليه بلغ تمام الصفة وكمالها ، أو أنه بلغ فيها حقيقتها المتصدرة في الذهن في أتم صورها، كما في قول الفرزدق [من الطويل][2]:

فلَوْلا بَنُو مَروَانَ كانَ ابْنُ يُوسُفٍ كَما كانَ عَبْداً مِنْ عَبيدِ إيادِ

زَمانَ هُوَ الْعَبْدُ الْمُقِرُّ بِذِلّةٍ يُرَاوحُ صِبْيانَ الْقُرَى ويُغادِي

ففي قوله (زمان هو العبد...) لا يريد الشاعر أن يقصر صفة العبودية على الحجاج، ولا أنه مشهور بها "وإنما أراد معنى أدق وأوقع، أراد أن يقول: إنه كان الشخص الذي تتمثل فيه العبودية في صورتها التامة، وكأنك لو أردت أن ترى ذلك الإنسان الذي تتمثل وتتشخص فيه الذلة لوجدت ذلك الإنسان في الحجاج لولا بنو مروان، وهذا كما ترى أبلغ من كونه مشهورًا بها"[3]، وهذا من روعة البيان الذي تقصر العبارة عن تأدية حقه، والمعَوَّل عليه في إدراك هذا المعنى الدقيق هو، كما يقول عبد القاهر:"مراجعة النفس واستقصاء التأمل"[4]، ولا يخفى ما في الشطر الثاني من البيت الثاني من إشارة تُذَكِّرُ الحجاج بماضيه البائس، فقد كان يعمل في أيام شبابه معلماً للصبيان ينصرف عنهم في المساء ويأتيهم بالغداة بأجر زهيد، فكيف يتعالى العبد على أسياده؟!

(١) الحماسية رقم (١٧٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١٤/٢.

(٢) الحماسية رقم (٢٢٦)، المصدر نفسه، ٦٧٩/٢. الحماسة لأبي تمام، تحقيق عبدالله عسيلان، ٣٤٠/١.

(٣) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص٣٤٦.

(٤) دلائل الإعجاز، ص١٤١.

ب – التنكير:

يختلف مفهوم الكلمة في التنكير عما هي عليه في التعريف، وهو اختلاف لا ينشأ من بنيتها فقط في كثير من الأحوال وإنما ينشأ أيضاً من دلالتها واختلاف أسلوب استعمالها فالتنكير يستعمل لمقاصد بلاغية تستقى من السياق وطبيعة الحال والمقام، ولعل أهم ما يميز التنكير عن التعريف في الصياغة الشعرية هو أن التنكير يلقي ظلالاً غنية بمعاني الشمول والإطلاق، وهو ما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلق لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالعموم وعدم التحديد،ففي قول الْحُصَيْن بنُ الْحُمَام المرّي[1] [من الطويل] [2]:

صَبَرْنا وكاَنَ الصَّبْرُ مِنَّا سَجيَّةً بِأسْيافِنا يَقْطَعْنَ كَفَّاً وَمِعْصَمَا

نُفَلِّقُ هَاماً مِنْ أُنَاسٍ أعِزَّةٍ عَلَيْنا وَهُم كانُوا أعَقَّ وَأظْلَمَا

فالتنكير في قوله: (يقطعن كفاً ومعصما) يشير إلى التعظيم، وقدرة هذه الأكف والمعاصم على الدفع والمنع، فالشاعر يفخر بقومه أنهم قطعوا أكفا ومعاصم لا يقوى على قطعها إلا من كان في مستواهم بسالة واقتدارا وشجاعة، وقد عبر الشاعر بلفظ المفرد (كفا ومعصما) لأن قطع السيوف للأكفِّ والمعاصم إنما هو قطع كفٍ بعد كف، ومعصم بعد معصم، فأفرد لذلك[3]، والتنكير في قوله: (نفلق هاماً) يشير إلى كثرة الرؤوس التي لقيت حتفها على أيديهم، وجعلهم أعزاء عليهم لما بينهم من رحم وقرابة، كما أشار إلى أنهم (كانوا أعقَّ وأظلما)؛ لأنهم بدؤوهم والبادي أظلم. ولا يخفى ما في تنوين التنكير في الكلمات (كفاً، معصماً، هاماً...) من ترجيع صوتي عال يصاحبه رنين ممتد استطاع أن يثري الإيقاع؛ وهو ما يساعد المتلقي على تمثل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها.

وقد يفيد التنكير معنى التحقير والتقليل في المسند إليه، كما في قول مسور بن زيادة

---

(١) الْحُصَيْن بنُ الْحُمَام المرّي، شاعر جاهلي مقل، كان سيد بني سهيم بن مرة، وقد عرف بمانع الضيم. معجم شعراء الحماسة، ص٣٢.

(٢) الحماسية رقم (١٣٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،١/٣٩١.

(٣) شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١/٣٤٠.

الحارثي[من الطويل] [(١)]:

تقولُ رِجالٌ مَا أُصِيبَ لَهُمْ أبٌ وَلا مِنْ أخٍ: أَقْبِلْ عَلى الْمالِ تُعْقَلِ

كَرِيمٌ أصَابَتْهُ ذِئابٌ كَثِيرَةٌ فَلَمْ يَدْرِ حَتَّى جِئْنَ مِنْ كُلِّ مَدْخَلِ

ذَكَرْتُ أبَا أرْوى فَأسْبَلْتُ عَبْرَةً منَ الدَّمْعِ مَا كَادتْ على الْعَينِ تَنجلِي[(٢)]

فالتنكير في قوله: (تقول رجال) يشير إلى أنهم ليسوا من مشاهير الرجال وفرسانهم الذين يخوضون المعارك ويقودون الحروب، وفي ذلك تحقيرهم والتقليل من شأنهم، فهؤلاء الرجال لم يصبهم ما أصابه من فقد الأحبة، ولذلك فإنهم يشيرون عليه بأخذ الدية ولعلهم لو أصيبوا بما أصيب به لم تقنعهم الدية ولم يروا أخذها .

والتنكير في قوله: (فأسبلت عبرة) يشير إلى أنها عبرة من نوع خاص، فهي عبرة متدفقة، لا يكاد جريانها ينقطع عن العين إلا بعد زمن طويل؛ تعبيرا عن جلالة شأن المفقود، وعظيم مكانته في نفسه.

وقد يأتي التنكير ليفيد معاني التعظيم والتكثير ، يقول العباس بن مرداس[من الطويل] [(٣)]:

أتَشْحَذُ أرْماحاً بِأَيْدِي عَدُوِّنا وتَتْرُكُ أرْماحاً بِهنَّ نُكَايدُ

فالتنكير في قوله: (أتشحذ أرماحاً) يشير إلى أنها رماح من نوع خاص، كأنها لم تعرف من قبل، والمعنى أتعين علينا أعداءنا، فمن أحَدَّ سلاح العدو وترك سلاح صاحبه، فقد أعانه عليه، وفي ذكر الرماح دون غيرها من السلاح دلالة على اختصاصهم بها، ويجوز أن يكون الشاعر كما يذكر المرزوقي[(٤)] كنى بالأرماح عن الرجال، والمعنى أتهيج أنصار أعدائي علي وتترك أصحابي الذين بهم أكايد؟

---

(١) الحماسية رقم (٦٤)، الحماسة، تحقيق عسيلان، ١/١٤٠.

(٢) اقبل على المال: أي ارغب فيه وارض به عن دمك. تعقل: أي تؤد العقل وهو الدية. الذئاب: أي الأعداء يقول إن الذي قتله الأعداء رجل كريم أصابوه غدرا وغيلة ولم يشعر حتى دخلوا عليه من كل ناحية.أبو أروى: أخوه. ومعنى أسبلت: أي أرسلت. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ١/٣١٤.

(٣) الحماسية رقم (١٥٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٤٣٧.

(٤) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٤٣٧.

ومما سبق نخلص إلى أن التعريف والتنكير من الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشاعر الحماسي في التعبير عن الأفكار والمشاعر تبعاً لمتطلبات المقام ومقتضيات الحال، ولكل مظهر منهما وظائف لا يقوم بها المظهر الآخر، وكلها تستقى من السياق وطبيعة الصياغة وأحوال الكلمة في التركيب، فالتنكير يحمل إيحاءات غنية بمعاني العموم والإطلاق،والتعريف يأتي ليقيد ذلك الإطلاق، ويحدد وجوه اللفظ في دلالته واستعماله، وقد أدرك جمالية ذلك كله عبد القاهر الجرجاني خاصة والبلاغيون الآخرون عامة.

المبحث الثاني:الأساليب الإنشائية

- الأمر
- الاستفهام
- النداء
- النهي
- التمني

مدخل :

يدور معنى الإنشاء في اللغة حول الابتداء والإيجاد، فقد جاء في التنزيل العزيز﴿ وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَنشَأَ جَنَّٰتٍ مَّعْرُوشَٰتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَٰتٍ ﴾[1]،أَي ابْتَدَعَها وابْتَدَأَ خَلْقَها وكلُّ مَنِ ابْتَدأَ شيئاً فهو أَنْشَأَه[2]، أما في اصطلاح البلاغيين فإن الإنشاء يطلق على الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وبالتالي، فلا يصح أن يقال لصاحبه إنه صادق فيه أو كاذب؛ لعدم وجود نسبة خارجية يقع عليها التصديق أوالتكذيب، بخلاف الخبر الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، وله نسبة خارجية تطابقه أو لا تطابقه، وبذلك فإن حاصل الإنشاء "لا يراد به الإفادة بشيء حدث أو لم يحدث، وإنما يراد به الطلب أو التنفيس عن شعور ما"[3].

والأساليب الإنشائية نوعان رئيسان:أولهما الإنشاء الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وألوانه هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء. والثاني الإنشاء غير الطلبي: وهو ما لا يستدعي مطلوباً في الأصل، ومن ألوانه التعجب، والمدح، والذم، والقسم...وغيرها[4].

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن البلاغيين انصرفوا عن دراسة الأساليب الإنشائية غير الطلبية لقلة المباحث البلاغية المتعلقة بها[5]؛ فهي في الأصل "أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء"[6] ومن ثم أُسْتُغْنِيَ بأبحاثها الخبرية عن الإنشائية، بخلاف أساليب الإنشاء الطلبي فقد حظيت باهتمام كبير في الدرس البلاغي؛ لأنها تعد من أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها الفنية

---

(١) سورة الأنعام، آية١٤١.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (نشأ).

(٣) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، ص١٧٥

(٤) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص١٩٥.

(٥) ليس كذلك كله، فمنه ما يحفل باللطائف والأسرار كالقسم، واستعمالاته في القرآن الكريم والحديث النبوي دالة على ذلك. ينظر:علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، ص١٧٥.

(٦) الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، عبد العزيز أبو سريع ياسين، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٠.

وفاعليتها الجمالية؛ فهي تشكل بانزياحاتها عن الدلالة الاصطلاحية في أصل اللغة إلى الدلالة التعبيرية العاطفية طاقات إبلاغية فاعلة يتكئ عليها المنشئ في التعبير عن أحاسيسه والإفصاح عن مشاعره، واجتذاب المتلقي للتفاعل مع تجربته لدلالاتها الثرية بالمعاني، وقدراتها التعبيرية في إيصال الغايات التي يتوخاها المبدع من الغرض الفني سواء كان أمراً أم نهياً أم نداء أم استطلاعاً للفهم أم تمنياً.

وفي الشعر الحماسي تشكل أساليب الإنشاء الطلبي حضورا متفاوتاً، فالأمر والاستفهام يتصدران نسبة الحضور، ثم يأتي بعدهما النداء والنهي، أما التمني فلم يشكل حضوراً يذكر أمام الأساليب الأخرى، وفي هذا دلالة على أن الطرف الآخر المخاطَبَ بهذه الأساليب عند الشاعر الحماسي يشكل محوراً مهماً في بناء القصيدة الحماسية، وجزءاً لا يتجزأ من نسيج مكوناتها، ولهذا نجده يحاول أن يرتقي بدوره من مجرد متلقٍ عادي إلى طرف مشارك، يأمره مرة، ويستفهم منه أخرى، وينادي ثالثة وينهاه أحياناً،كما يتبين ذلك في الجدول الآتي:

نوع الأسلوب	عدده في حماسةأبي تمام	النسبة	عدده في حماسة البحتري	النسبة
الأمر	١٢٤	%٤١,٨٩	٨٧	%٤١,٦٢
الاستفهام	٦٥	%٢١,٩٥	٥١	%٢٤,٤١
النداء	٥٣	%١٧,٩١	٢٥	%١١,٩٦
النهي	٤١	%١٣,٨٦	٣٨	%١٨,١٨
التمني	١٣	%٤,٣٩	٨	%٣,٨٣
الإجمالي	٢٩٦	%١٠٠	٢٠٩	%١٠٠

وفيما يلي ستتناول الدراسة أساليب الإنشاء الطلبي في الشعر الحماسي، محاولة الوقوف على طرائق استعمال الشاعر الحماسي لهذه الأساليب، ودلالاتها في شعره، أما أساليب الإنشاء غيرالطلبي فستضرب صفحاً عنها" لقلة الأغراض المتعلقة بها"[1] وستبدأ أول ما تبدأ بـ:

أولاً: أسلوب الأمر:

الأمر في اللغة نقيض النهي[2]، وهو في اصطلاح البلاغيين طلب فعل على جهة الاستعلاء أو كما يقول العلوي في طرازه: "هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[3] وتدل عليه صيغ كلامية أربع، هي: (فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر).

والبلاغيون يؤكدون في تعريفهم للأمر على أن يكون على جهة الاستعلاء، وهذا قيد مهم في التعريف "لأنه يضع الحد الفاصل بين استعمال الأمر على حقيقته واستعماله على غير حقيقته، فإذا كان الأمر على جهة الاستعلاء فهو على حقيقته، وإذا كان على غير جهة الاستعلاء فالمقصود به غرض ما يحدده السياق"[4].

والحق أن أسلوب الأمر المفرغ من دلالته الأصلية، يعد من أهم الوسائط الفنية التي احتفى بها الشاعر الحماسي في خطابه، واستعملها على نحو مكثف، وذلك لأهميته في التعبير عن حالاته الشعورية المتنوعة ومزاجه النفسي المتقلب، وفاعليته في اجتذاب المتلقي، وتحريك مشاعره وأحاسيسه وتوجيهها، فضلاً عن فاعليته الفنية في إثراء المعنى، وتخصيب الدلالة، والارتقاء بالصياغة وتجديدها، وحسبنا تبين ذلك من خلال تأمل طبيعة أسلوب الأمر في قول عنترة بن الأخرس[5][من الوافر] [6]:

---

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص١٩٦.

(٢) لسان العرب، مادة (أمر).

(٣) الطراز، ٢٨١/٣.

(٤) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، ص١٩٣.

(٥) هو عنترة بن الأخرس بن ثعلبة، فارس وشاعر محسن، وهو من مخضرمي الجاهلية والإسلام. معجم شعراء الحماسة، ص٩١.

(٦) الحماسية رقم (٥٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٠/١.

أَطِــلْ حَمْــلَ الشَّــنَاءَةِ لِي وَبُغْضِــي وَعِشْ مَا شِيتَ فَانْظُرْ مَنْ تَضِيرُ[1]

فَمَــا بِيَــدَيْكَ خَيْــرٌ أَرْتَجِيهِ وَغَيْــرُ صدُودِكَ الْخَطْبُ الْكَبِيرُ[2]

ففي البيت الأول تتجلى أفعال الأمر (أَطِلْ، عِشْ، انْظُرْ) وقد فارقت دلالاتها الأصلية، وأُشْرِبَتْ دلالة انفعالية جديدة تتلاءم مع انفعالات الشاعر ومقاصده، فلا تقتضي الإلزام بتنفيذ الطلب على وجه الاستعلاء، وإنما تحمل دلالات أوحى بها السياق، ودلت عليها القرائن، وهي دلالات السخرية من الخصم والاستهانة بوعيده وقلة المبالاة بعداوته، ولا يخفى ما في البيت الثاني من تعليل لاستهانة الشاعر بخصمه؛ فلا نفع عنده يرتجيه، أما صدوده فسهل يسير، ولا قيمة له في ميزان الشاعر.

ولعل أول ما يلفت النظر في طرائق استعمال أسلوب الأمر في الشعر الحماسي هو استعمال الشاعر الحماسي كافة صيغه، ويمكن هنا التمثيل لكل صيغة من صيغه الأربع على النحو الآتي:

أ. صيغة فعل الأمر، وهي أكثر الصيغ انتشاراً في خطاب الشاعر، ومنها المثال الآنف الذكر وقول عطَّاف بن وَبَرَةَ العُذْرِي[من الطويل] [3]:

فإنْ أَنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا بِأَخِيْكُمُ فَكُونُوا إِماءً تَبْتَغِي مَنْ تُؤَاجِرُ

ب . صيغة المضارع المقرون بلام الأمر، وقد جاءت بنسبة ضئيلة، ومنها قول توبة بن المضرس التميمي[من الطويل] [4]:

لِيَبْكِ سِنانِي عَنْتَراً بَعْدَ هَجْعَةٍ وَسَيْفِيَ مِرْداساً قَتِيلَ قَنانِ

(١) الشناءة : البغض مع العداوة.لسان العرب، مادة (شنأ).

(٢) الخطب: الشأن أو الأمر الصعب على النفس. لسان العرب، مادة (خطب).

(٣) الحماسية رقم (١١٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١.

(٤) الحماسية رقم (١٢٢)، المصدر نفسه، ٩٥/١.

ج . صيغة اسم فعل الأمر، وهي كلمة تدل على ما يدل عليه الفعل، ولا تقبل علامته، وقد جاءت بنسبة ضئيلة أيضاً ، ومنها قول سالم بن وابصة[1] [من البسيط][2]:

عَلَيْكَ بِالْقَصْدِ فِيمَا أنْتَ فاعِلُهُ إنَّ التّخَلُّقَ يَأْتِي دُونَهُ الْخُلُق

د . صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر، وقد وردت بنسبة ضئيلة كالصيغتين السابقتين، ومنها قول قطري بن الفجاءة[3][من الوافر] [4]:

فَصَبْراً فِي مَجالِ الْمَوْتِ صَبْراً فَما نَيْلُ الْخُلُودِ بِمُسْتَطاعِ

وبالتأمل في دلالات صيغ الأمر في الأمثلة السابقة تلاحظ الدراسة ما يلي:

١. إن صيغ الأمر قد انزاحت عن معاني الوجوب والاستعلاء والإلزام إلى معان جديدة يفصح عنها السياق وحركة المعنى وطبيعة العلاقة بين الآمر والمأمور، وهذه المعاني في الأمثلة السابقة هي: حث القوم وتحضيضهم على الأخذ بالثأر في المثال الأول وإظهار الأسى والتحسر في المثال الثاني والنصح والإرشاد في المثال الثالث والتثبيت وبث روح الشجاعة والمغامرة في المثال الرابع.

٢. إن الشاعر الحماسي يهدف في الغالب من أساليب الأمر إلى تحفيز المتلقي نحو التحلي بالمثل العليا للفارس النبيل من شجاعةٍ نادرة وبطولةٍ لا نظير لها ورجولة فارهة وأخلاقٍ فاضلة، والدعوة إلى بذل التضحية في الذود عن القبيلة والحفاظ على أمجادها، وغير ذلك من القيم التي تشكل معنى الحماسة وتدور في فلكها؛ ولذلك يغلب حضور الوظيفة الإفهامية الطلبية على سواها، فالمتلقي في أساليب الأمر السابقة هو مرتكز الرسالة ومحور القول.

---

(١) هو سالم بن وابصة بن عتبة بن قيس الأسدي، فارس وشاعر أموي، يعد من التابعين، وأبوه وابصة صحابي جليل. معجم شعراء الحماسة، ص٥٠.

(٢) الحماسية رقم (٢٤٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢/٧١٠.

(٣) هو قطري بن الفجاءة، أحد زعماء الخوارج وشعرائهم البارزين، وممن سمي منهم بأمير المؤمنين، كان له حروب مشهورة زمن مصعب بن الزبير والحجاج بن يوسف، قتل سنة٧٨هـ. معجم شعراء الحماسة، ص١٠٢.

(٤)الحماسية رقم (٨٣)، الحماسة لأبي تمام، تحقيق عسيلان، ١/١٦١.

هذا وإن مما يلفت النظر أن الشاعر الحماسي يميل في الغالب إلى عدم تخصيص من يتوجه إليه بفعل الأمر، بل يجعله عاماً يصلح لكل أحد، ولا سيما في مجال تقديم النصح والإرشاد والدعوة إلى مكارم الأخلاق، كما في قول الصلتان العبدي[1][من مجزوء الكامل] [2]:

اِغْشَ الأُمُورَ بِحَزْمِهَا حتَّى تَكُونَ الأحْزَما

واظْلِمْ فَلَسْتَ بِمُدْرِكٍ الـ أوْتار حَتَّى تَظْلِمَا

فالشاعر في هذين البيتين لم يعين المسند إليه الأمر، بل تركه عاماً يصلح لكل أحد، وبذلك تنفسح دلالة الأمر وتخرج من دائرة الاستعلاء والإلزام التي تحصر المأمور في أداء الفعل والنهوض به إلى دلالات النصح والإرشاد التي تفهم من قرائن الحال وموجهات السياق، وإذا كان أسلوب الأمر في البيت الأول ينسجم مع معاني النصح والإرشاد، فهو يدعو إلى الحزم، كسلوك إيجابي يعود على صاحبه بالنفع والخير، فإن فعل الأمر (اظلم) في البيت الثاني يدعو إلى قيمة سلبية لا تنسجم مع طبيعة النصح والإرشاد التي تتوخى تبصير المتلقي بما يعود عليه بالخير والفائدة، ولعل "تجارب الحياة القاسية التي يتكرر فيها الظلم، ويكسب فيها الظالم في ظلّ شريعة السيوف والرماح المتصارعة من أجل البقاء، وفي غياب القوة القادرة على فرض حكومتها على تلك السيوف والرماح –هي التي أوحت إلى الشاعر بالدعوة إلى فعل الظلم."[3].

على أن الشاعر قد يعين المسند إليه الأمر باستعمال النداء، ومع ذلك، فالأمر قد يفرغ من دلالته الأصلية ويمحض إلى دلالات جديدة تحكمها العلاقة بين الآمر والمأمور، كما في قول الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهبٍ [من البسيط] [4]:

مَهْلاً بَني عَمِّنا مَهْلاً مَوَالِينا لاَ تَنْبُشُوا بَيننَا مَا كانَ مَدْفُونَا

---

(١) هو قثم بن خبية العبدي، من بني محارب بن عمرو، من عبد القيس، شاعر إسلامي مشهور، عاصر جريراً والفرزدق.ينظر: الأعلام للزركلي، ١٩٠/٥.

(٢) الحماسية رقم (٢١٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٤٥/١.

(٣) الانتماء في الشعر الجاهلي ، فاروق أحمد أسليم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص٨٧.

(٤) الحماسية رقم (٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٤/١.

لا تَطْمَعُوا أنْ تُهِينُونَا ونُكْرِمَكُمْ وَأنْ نَكُفَّ الأَذَى عَنْكم وتُؤْذُونا

مَهْلاً بَني عَمِّنَا عَنْ نَحْتِ أثْلَتِنا سِيرُوا رُوَيْداً كما كُنْتُمْ تَسِيرُونَا[1]

أي ارفقوا بنا يا بني عمنا وذوي رحمنا ولا تكشفوا ما هو مدفون بيننا، ومن الملاحظ أن صيغة الأمر (مهلاً) قد جاءت في مطلع الأبيات وتكررت في ثناياها، فأسهم الاستهلال بالأمر في اجتذاب المتلقي للتفاعل مع رسالة الشاعر، كما أسهم تكرار الفعل في حشو الأبيات في تأكيد الطلب، وتحقيق الترابط الصياغي بين الأبيات فتراءت متحدة منسجمة، ويجوز ـ كما يذكر المرزوقي ـ أن يكون هذا الكلام تهكماً، ويجوز أن يكون قد رآهم ابتدأوا في أمر لم يأمن معه من تفاقم الشقاق واستفحال الخطب فاسترفقهم لذلك[2].

وأخيراً نأتي على بيان دلالات الأمر التي انزاح بها الشاعر الحماسي عن دلالتها الأصلية إلى دلالات جديدة كما يفصح عنها سياقها الذي وردت فيه،وسنكتفي بإبراز أهمها على النحو الآتي:

١.التهديد والإنذار، ومنه قول النجاشي الحارثي[من البسيط] [3]:

تُهْدِي الوَعِيْدَ بِرَأْسِ السَّرْوِ مُتَّكِئاً فإنْ أرَدْتَ مِصاعَ القَوْمِ فاقْتَرِبِ[4]

يدل السياق على أن الشاعر لا يريد طلب الاقتراب على حقيقته من المخاطب، بل التهديد بسوء العاقبة من الاقتراب.

٢.النصح والإرشاد: وفي هذا المعنى تتحول دلالة أسلوب الأمر من الاستعلاء والإلزام إلى التوجيه والإرشاد، ففي قول سالم بن وابصة[من البسيط] [5]:

---

(١) الأثلة: واحدة الأثل وهو شجر بعينه، وأراد بها الشاعر الأصل، أي لا تنالوا من أصلنا بالذم والتنقص. ينظر: لسان العرب مادة (أثل) كما ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٨١/١.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢٢٤/١.

(٣) الحماسية رقم (١٩٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٥/١.

(٤) مصاع القوم: قتالهم بالسيوف.

(٥) الحماسية رقم (٢٤٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧١٠/٢.

عَلَيْكَ بِالْقَصْدِ فِيمَا أَنْتَ فاعِلُهُ إنَّ التّخَلُّقَ يَأْتِي دُونَهُ الْخُلُقُ

فالأمر في البيت لم يأت على وجه الإيجاب والإلزام، بل على أساس توجيه المخاطب إلى السلوك الصحيح وإرشاده إلى الاستقامة في أفعاله، وعدم تكلف ما ليس من طباعه، لأن طبعه سيغلب عليه.

٣.الحث والتحضيض على الأخذ بالثأر، كقول زفر بن الحارث[١] [من البسيط] [٢]:

لا يَنْفَلِتْ مَطَرٌ مِنْكُمْ بِوِتْرِكُمُ فَعَجِّلُوا الثَّأرَ إلَّا أنَّكُمْ خُورُ[٣]

والتحريض على أخذ الثأر قد يصل بالشاعر الحماسي إلى توبيخ المخاطب وتقريعه بالذم الشديد الوطء، والكلام الجارح، فيطلب منه التخلي عن الرجولة وأدوات الفروسية والانخراط في عداد النساء، كما في قول عبد الرحمن بن دارة الفزاري[٤] [من الطويل] [٥]:

لَئِنْ أنتـــــــمُ لم تَثْأَرُوا بِأَخِيْكُمُ فَكُونُوا نِساءً لِلخلُوقِ ولِلْكُحْلِ[٦]

وَبِيْعُوا الرُّدَيْنِيَّاتِ بِالحُلْي واقْعدُوا عَنِ الحرْبِ وابْتاعُوا المغازِلَ بالنَّبْلِ

٤.التسوية: هو أحد أساليب الأمر. وهو طلبٌ على جهة المساواة بين أمرين لا على جهة التخيير بينهما، ومنه قول أبي النشناش[من الطويل][٧]:

فَعِشْ مُعْدَماً أوْ مُتْ كَرِيماً فَإنَّنِي أرَى الْمَوْتَ لاَ يَنْجُو مِنَ الْمَوْتِ هَارِبُهْ

٥. التخيير: وفيه يتوجه الآمر إلى المأمور أن يختار أحد الأمرين المطلوبين ، ولا تشترط فيه

---

(١) زفر بن الحارث الكلابي، أمير، من التابعين، كان كبير قيس في زمانه، شهد وقعة مرج راهط مع الضحاك بن قيس الفهري، وقتل الضحاك، فهرب زفر، وكانت وفاته في خلافة عبد الملك بن مروان. الأعلام للزركلي، ٣/ ٤٥.

(٢) الحماسية رقم (١٢٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٦/١.

(٣) الخور: جمع خوَّار، وهو الضعيف المتواني. ينظر : لسان العرب، مادة (خور).

(٤) هو عبد الرحمن بن مسافع بن يربوع من بني عبدالله بن غطفان، ودارة أمه، وهي امرأة من بني أسد، سميت بذلك لأنها كانت جميلة شبهت بدارة القمر، شاعر إسلامي محسن. الأغاني، ٢٣٠/٢١.

(٥) الحماسية رقم (٤٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٣/١.

(٦) الخلوق: طيب معروف يتخذ من الزعفران وغيره. ينظر: لسان العرب، مادة (خلق).

(٧) الحماسية رقم (١٠٥) الحماسة لأبي تمام، تحقيق عسيلان، ١٨٨/١.

المساواة بينهما، ومنه قول عقفان بن ديسق التميمي[من الطويل] [١]:

لا تَخْتِلُونِي بِالعَدَاوَةِ إِنَّنِي لَكُمْ بارزٌ فامْشُوا إِلَيَّ أوِ ارْكَبُوا

والأمر هنا لا يخلو من التحدي وإبراز الثقة بالنفس حسب ما يدل السياق.

٦.الالتماس: وهو أسلوب الأمر الذي يكون بين المتساوين في المنزلة والقدر على سبيل الاحترام والتلطف،كقول الحارث بن عباد البكري[٢] [من الخفيف] [٣]:

قَرِّبَا مرْبَطَ النَّعَامةِ مِنِّي لَقِحتْ حَرْبُ وَائِلٍ عن حِيالِ[٤]

٧.السخرية، كقول النجاشي الحارثي[من البسيط] [٥]:

أبْلِغْ شِهاباً أخا خَوْلانَ مَأْلُكَةً إنَّ الكَتائِبَ لا يُهْزَمْنَ بِالكُتُبِ

٨.التهديد والوعيد، ومنه قول عبد الله بن عَنَمَةَ الضبي[من البسيط]:[٦]

فازْجُرْ حِمارَكَ لاَ يَرْتَعْ بِرَوْضتِنا إذًا يُرَدُّ وَقَيْدُ الْعَيْرِ مَكْرُوبُ

٩.التهنئة، كقول أمية بن أبي الصلت مهنئاً سيف بن ذي يزن بانتصاره على الأحباش[من البسيط] [٧]:

فاشْرَبْ هَنِيئاً عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقاً في رأسِ غمْدانَ داراً مِنْكَ مِحْلالا

واضْطَمِ بالْمِسْكِ إذْ شالتْ نعامَتُهُمْ وَأَسْبِلِ اليومَ في بُرْدَيْكَ إسْبالا[٨]

---

(١) الحماسية رقم (٢٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٥/١.

(٢) هو الحارث بن عباد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة من عكابة بن صعب، كان الحارث من حكام ربيعة وفرسانها المعدودين. الأغاني٤٧/٥.

(٣) الحماسية رقم (١٤٣)، كتاب الحماسة للبحتري ، ١٠٦/١.

(٤) لقحت: حملت. والحيال: حالت الناقةُ فهي تَحُول حِيالاً إذا ضَرَبها الفحلُ ولم تَحْمِل. ينظر: لسان العرب، مادة (حال).

(٥) الحماسية رقم (١٩٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٥/١.

(٦) الحماسية رقم (١٩٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٨٦/٢.

(٧) الحماسية رقم (٤١)، المصدر نفسه، ٥٤/١.

(٨) المرتفق: المتكئ على وسادة. تاج العروس، مادة (رفق). غمدان : قصر عظيم بصنعاء اليمن ينزله الملوك. تاج العروس، مادة (غمد). شالت نعامتهم: أي ارتحلوا من منازلهم وتفرقوا، أو ذهب عزهم وهلكوا. والنعامة: الجماعة. لسان العرب، مادة (نعم).

نخلص مما تقدم إلى أن أسلوب الأمر هو أكثر الأساليب الإنشائية حضوراً في خطاب الشاعر الحماسي، فقد بلغت نسبته في حماسة أبي تمام (٤١,٨٩)، وبلغت نسبته في حماسة البحتري (٤١,٦٢)، وقد استعمله الشاعر في معناه الحقيقي وهو الاستعلاء والإلزام، كما انزاح به عن دلالته الأصلية ومعناه الاصطلاحي إلى دلالات جديدة استطاع من خلالها أن يفضي بمكنونات نفسه ويعبر عن غاياته ومقاصده، و يضفي على خطابه الشعري كثيراً من الطاقات التعبيرية المدهشة التي زادت الصياغة جمالاً والدلالة ثراء، وهذه المعاني والدلالات البلاغية لا تخرج تقريبا عن المعاني التي ذكر علماء البلاغة أن الأمر يخرج عن حقيقته ليستعمل فيها، مما يدل على عمق نظرتهم وشمولها.

ثانياً: أسلوب النهي:

وهو خلاف الأمر ويُعْرَفُ بأنه"طلب ترك الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وله صيغة واحدة، هي الفعل المضارع المقترن بلا الناهية"[(١)] والأصل في النهي أن يصدر من الأعلى إلى الأدنى لتنفيذه على وجه الإلزام والإيجاب، كقوله تعالى"﴿ **وَلَا تُفْسِدُواْ فِي ٱلْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَٰحِهَا** ... ﴾[(٢)]، بيد أن النهي قد ينزاح عن معناه الأصلي، ودلالته الاصطلاحية التي تقتضي طلب الكف على سبيل الاستعلاء، إلى دلالات مغايرة، ومعان جديدة يوحي بها السياق الذي وردت فيه، وطبيعة العلاقة بين المتكلم والمخاطب، ففي قول الأخرز بن جزي[من البسيط][(٣)]:

وَأَرْكَبُ الكُرْهَ أحْيَانَاً وأَحْمَدُهُ وَرُبَّما نالَ فِي الكُرْهِ الفَتَى الرُّغُبا

لا تَجْزَعَنَّ لِكُرهٍ أنْتَ راكِبُهُ واجْسُرْ عَلَيْهِ ولا تُظْهِرْ لَهُ رُعُبا

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٦٦٧.

(٢) سورة الأعراف، آية :٥٦.

(٣) الحماسية رقم (١٨١)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٢٤.

يتجلى أسلوب النهي في البيت الثاني منزاحاً عن دلالة الاستعلاء والإلزام، إلى دلالة جديدة يجلوها السياق، ويدل عليها طبيعة الموقف الشعوري للشاعر، وهي دلالة النصح والإرشاد، فالشاعر يبدو في مقام الناصح الخبير، والعارف المجرب، وغايته استنهاض همة المخاطب، وتحفيزها لمقارعة الخطوب ومواجهة النوائب بشجاعة وثبات، وهذا ينسجم مع دلالة الصورة الملابسة للنهي والتي يجعل الكره فيها مركوباً مستعلياً عليه على سبيل الاستعارة.

ولعل ما يلفت النظر في أسلوب النهي في الشعر الحماسي أنه يتعاضد مع أسلوب الأمر في الإفصاح عن رسالة الشاعر الحماسي وتأكيدها في نفس المتلقي، فإذا كان أسلوب الأمر يحرض على أخذ الثأر ومنازلة الخصوم وشن الغارات واستمرار القتال، ويدعو في الغالب إلى التحلي بالقيم النبيلة كالشجاعة والإقدام والبذل والتضحية وإكرام الضيف وحفظ الجار...وغيرها من القيم التي تشكل معنى الحماسة وتدور في فلكها، فإن أسلوب النهي يؤكد على هذه القيم ويعمقها في نفس المتلقي عن طريق دعوته إلى اجتناب نقائضها، ففي قول كنزة أم شملة بن برد المنقري مثلاً [من الطويل] [(١)]:

فَيَا شَمْلَ شَمِّرْ وَاطْلُبِ الْقَوْمَ بِالَّذِي أُصِبْتَ ولاَ تَقْبَلْ قِصَاصاً ولا عَقْلا

يتجلى في البيت أسلوب الأمر منزاحاً عن دلالته الأصلية إلى دلالة جديدة هي التحريض على أخذ الثأر، وقد جاء أسلوب النهي في البيت مؤكداً لهذه الدلالة ومعمقاً لها في نفس المخاطب، وذلك بدعوته إلى رفض قبول القصاص أو الرضا بالدية، ومطالبته بالفضل والزيادة حتى تُشْفَى الغلة وترتاح النفس. واللافت للانتباه في أسلوبي الأمر والنهي في الشعر الحماسي أن التحريض على القتال، والدعوة الملحة إلى الأخذ بالثأر ورفض الدية واستبشاع أخذها تعد من أكثر المعاني دورانا في الشعر الحماسي، فقد عبر كثير من الشعراء عن هذه المعاني بأساليب

(١) الحماسية رقم (٢٤٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٠٢/٢.

متقاربة من حيث المبنى والمعنى، وهو الأمر الذي يؤكد أن مبدأ التأثر والتأثير واضح جلي بين شعراء الحماسة بصورة عامة[1].

وللنهي في خطاب الشاعر الحماسي دلالات مختلفة، فمنها النصح والإرشاد، والتحريض على أخذ الثأر .كما يتجلى ذلك فيما تقدم من أبيات . وإن منها أيضاً معاني أخرى، يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو الآتي:

١ . الالتماس:

وهو يقع بين النظراء في المنزلة أو القرابة أو بين الأصدقاء وأمثالهم، ومنه قول ثعلبة بن يقظان الباهلي[من الطويل] [2]:

لا تَعْذُلانِي فِي الفِرارِ فَإِنَّما فِرارِيَ لما فَرَّ قَبْلِيَ عَامِرُ

لا يخلو النهي مع هذا من تبرير فراره؛ بأنه ليس بدعاً في ذلك وأن من الأقوياء من تدفعهم الظروف للفرار كعامر.

٢. التهديد والإنذار والوعيد: ومنه قول ملك بن عروة العبدي [من الطويل] [3]:

---

(١) وللتمثيل على ذلك، نذكر بعض أقوال الشعراء في هذه المعاني:
يقول بعض بني فقعس [من الطويل]:
فَلاَ تَأْخذُوا عَقْلاً مِنَ الْقَوْمِ إنَّنِي ... أرَى الْعَارَ يَبْقَى وَالمِعَاقِلِ تَذْهَبُ
الحماسية رقم (٥٠)، شرح الحماسة للمرزوقي، ٢١٥/١.
ويقول حلحلة بن قيس الفزاري [من الطويل]:
ولا تأخذوا عقلاً وشنن غارة...على عبد ودٍ بين دومة والهضب
(الحماسية رقم (١١٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١)
وتقول امرأة من ضبة [من الوافر]:
ألا لا تأخُذوا لَبَناً وَلَكِنْ...أذِيْقُوا قومَكم حدَّ السِّلاحِ
(الحماسية رقم (١٢٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٥/١)
وتقول كبشة بنت معدي كرب الزبيدية [من الطويل]:
أرْسَلَ عَبْدُ اللهِ إذ حَانَ يَوْمُهُ ... إلَى قَوْمِهِ لاَ تَعْقِلُوا لَهُمُ دَمِي
وَلاَ تَأْخُذُوا مِنْهُمْ إفَالاً وَأبْكُرًا ... وَأُتْرَكَ فِي بَيْتٍ بِصَعْدَةَ مُظْلِمِ
الحماسية رقم (٥٢)، شرح الحماسة للمرزوقي، ٢١٧/١.... وغيرها كثير.
(٢) الحماسية رقم (١٨٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٨/١.
(٣) الحماسية رقم (١٢٤)، المصدر نفسه ، ٩٦/١.

لا تَحْسِبُوا أنَّا نَسِيْنا بِحابِلٍ...حُرَيْزَ النَّدَى والعَسْكَرَ الْمُتَبَدِّدا[1]

ولا تَسْتَرِيْثُونا فإنَّا كأَنَّنا... وَسُمْرُ العَوالِي فِيْكُمُ اليومَ أوْ غَدا

٣. استنهاض الهمة والحث على الشيء:

وهذا الضرب من الدلالات قد يحمل شيئا من معاني النصح والإرشاد، بيد أن الغاية منه استنهاض همة المخاطب على أمرٍ ما، والحث عليه باجتناب ما يناقضه ،كقول قطري بن الفجاءة المازني[من الكامل] [2]:

لاَ يَرْكَنَنْ أحَدٌ إلى الإِحْجَامِ ... يَوْمَ الْوَغَى مُتَخَوِّفاً لِحِمَامِ

٤. التحقير والإزراء، ومنه قول الشَّمَيْدَر الحارثي[من الطويل] [3]:

بَنِي عَمِّنا لا تَذْكُروا الشِّعْرَ بَعْدَما دَفَنْتُمْ بِصَحْراءِ الْغُمَيْرِ الْقَوافِيا

ولا يخلو النهي مع هذا من التعيير بتخاذل القوم حتى أماتوا الدافع إلى قول الشعر فخراً.

٥. الزجر، ومنه قول مكرز بن حفص القرشي[4][من الطويل] [5]:

لما رأيتُ المرْءَ ذا التَّبلِ عامِراً تذكَّرْتُ أشْلاءَ الحَبِيْبِ الْمُلَحَّبِ[6]

وقُلْتُ لِنَفْسي إنَّه هُوَ عامِرٌ فَلا تَرْهَبِيْهِ وانْظُرِي أيَّ مَرْكَبِ

٦. التجلد وإظهار القوة، ومنه قول جعفر بن علبة الحارثي[من الطويل] [7]:

فَلاَ تَحْسِبِي أنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلا أنِّي مِنَ الْمَوْتِ أفْرَقُ

---

(١) حابل: اسم أرض.ويبدو أنه كان لهم فيه يوم. حريز: اسم رجل. الندى: الكرم. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ٩٦/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٦/١.

(٣) الحماسية رقم (١٦)، المصدر نفسه، ١٢٤/١.

(٤) هو مكرز بن حفص بن الأخيف بن علقمة بن عبد الحارث القرشي، شاعر فارس جاهلي. نسب قريش، ٤٣٨/١٢.

(٥) الحماسية رقم (٤٢)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٥/١.

(٦) التبل: العداوة يطلب بها. الملحب: المقطع، أو الذي ذهب لحمه. ينظر: لسان العرب، مادة (تبل) ومادة (لحب).

(٧) الحماسية رقم (٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٤/١.

ومما سبق نخلص إلى أن النهي في الشعر الحماسي قد جاء منزاحاً عن دلالاته الأصلية التي تقوم على الإيجاب والإلزام، إلى دلالات مختلفة، وأكثر هذه الدلالات حضوراً كما أفصح عنها السياق الذي وردت فيه، هي النصح والإرشاد يليها التحريض على أخذ الثأر ورفض قبول الدية.

ومع أهمية أسلوب النهي، ودوره في التشكيل الجمالي للصياغة الشعرية، وفاعليته في التعبير عن مقاصد الشاعر وغاياته، إلا أن الشاعر الحماسي لم يفزع إليه إلا قليلاً قياساً بفزعه إلى أسلوب الأمر، إذ إن نسبته لم تتجاوز(١٣,٨٦) في حماسة أبي تمام و(١٨,١٨) في حماسة البحتري من إجمالي نسبة الأساليب الإنشائية مجتمعة .

ثالثاً: أسلوب الاستفهام:

يعدُّ أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية، وهو في الأصل يأتي لمعنى الاستخبار والاستفسار عن أمر لم يكن معلوماً عند المتكلم قبل السؤال عنه، بإحدى أدوات الاستفهام المعروفة، وهي إحدى عشرة أداة: منها حرفان هما (الهمزة وهل)، وتسعة أسماء وهي (من)، و(ما)، و(متى)، و(أين)، و(أيان)، و(أنَّى)، و (كيف)، (كم)، (أي)، بيد أن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من معناها الأصلي، ودلالتها الاصطلاحية إلى دلالات بديلة ومعان متنوعة يفصح عنها سياق الكلام وتدل عليها قرائن الأحوال.

والاستفهام في الشعر الحماسي من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالاً، فهو يحتل المرتبة الثانية بعد الأمر في نسبة حضوره ومستوى تواجده، إذ تبلغ نسبته في حماسة أبي تمام (٢١,٩٥%) وبلغت نسبته في حماسة البحتري (٢٤,٤١%) من إجمالي نسبة استعمال الأساليب الإنشائية مجتمعة، ولعل ذلك يعود إلى كثرة أدوات الاستفهام، وقدرتها الأدائية على التعبير عن انفعالات الشاعر في المواقف المختلفة، والإفضاء بما يجول في خاطره من تساؤلات لا تبحث عن إجابات محددة، ولكنها تهدف إلى الإفصاح عن مشاعره وأفكاره، واجتذاب المتلقي للتفاعل مع غاياته

ومقاصده في قالب فني يُكْسِبُ خطابه الشعري مسحة جمالية تثري المعنى، وتخصب الدلالة على نحو شفاف، ففي قول امْرَأة منْ طَيِءٍ[من الطويل] [١]:

أَمَا فِي بَنِي حِصْنٍ مِنِ ابْنِ كَرِيهَةٍ مِنَ الْقَوْمِ طَلَّابِ التِّرَاتِ غَشَمْشَمِ

فيَقْتُـــلَ جَبْراً بِامْرِئٍ لَمْ يَكُنْ لَهُ بُوَاءً وَلَكِـــنْ لاَ تَكَايُلَ بالدَّمِ[٢]

ينزاح أسلوب الاستفهام عن دلالته الأصلية وهي الاستخبار إلى دلالة بديلة يفصح عنها السياق وتدل عليها القرائن وهي حض القوم وتهييجهم للأخذ بالثأر، بيد أن الشاعرة وإن كانت تحض القوم وتستثير مشاعرهم لنصرتها، فإنها ترجو أن تجد الفارس الذي يشفي غليلها ويحقق أمنيتها، فيقتل (جبراً) قاتل وليها الذي تخبرنا بأنه لم يكن له نظيراً، وهو أمر لا يقدر عليه من الفرسان إلا ابن حربٍ ، متناهٍ في طلب الدم قادر على إدراك الثأر، ظلوم غشوم، يركب الأهوال غير مرعوٍ ولا منقبض.

والشاعر الحماسي قد يأتي بالاستفهام في مطلع الحماسية، لما فيه من تنغيم موسيقي يجتذب المتلقي ويشد انتباهه للتفاعل مع ما يطرح من أفكار وما يبث من مشاعر، ثم يردفه باستفهام جديد يدور في مجال فكري متقارب مع الاستفهام السابق على نحو يؤدي إلى تأكيد المعنى وترابط النص وتماسك أجزائه، كما في قول موسى بن جابر [من الطويل] [٣]:

أَلَمْ تَرَيَـــــا أنِّي حَمَيْـــــتُ حَقِيقَـــــتي وَباشَرْتُ حَدَّ الْمَوْتِ وَالْمَوْتُ دُونها[٤]

وَجُـــدْتُ بِـــنَفْسٍ لا يُجَـــادُ بِمِثْلِهـــا وَقُلْـتُ اطْمئِـنِّي حِـينَ سـاءَتْ ظُنُونُهـا

وَمـا خَـيرُ مَالٍ لا يَقـي الـذَّمَّ رَبَّـــهُ ونَفْـــسِ امْـرِئٍ في حَقِّـها لا يُهينُها

(١) الحماسية رقم (٤٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢١٣/١.

(٢) الكريهة: الحفيظة والشدة. وابنها : القائم بها الدافع لمعرتها. الترات: جمع تِرَةٍ وهي الذحل. الغشمشم: الكثير الغشم للأعداء، والغشم أشد الظلم. جبر: هو القاتل لولي هذه المرأة. البواء: الكفؤ. ينظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٣٥/١.

(٣) الحماسية رقم (١٢٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٧١/١.

(٤) الحقيقة: تطلق على الراية والحرمة والخصلة التي يحق على الإنسان حمايتها.ينظر: لسان العرب، مادة (حقق).

فقد استهل الشاعر الأبيات بأسلوب الاستفهام المنزاح عن دلالته الأصلية إلى دلالة بديلة هي التقرير(ألم تريا...)، فهو يهدف إلى حمل المخاطَبَيْن على الإقرار له بأكثر من أمر (أني حميت حقيقتي، باشرت حد الموت، جدت بنفس) ثم أردف ذلك باستفهام جديد يحمل دلالة الإنكار الذي يجري مجرى النفي؛ (وما خير مال ...) في سياق يتجاوب مع دلالة السياق في الاستفهام السابق، فلا خير في مال لا يصون صاحبه من الذم ولا خير في نفس لا يبذلها صاحبها في الدفاع عن عزه وشرفه ، وبذلك تكتسب الأبيات تماسكاً، والدلالة تأكيداً، حيث أضفى توالي الاستفهام وتتابعه لوناً من التأكيد على دلالة الأبيات وترابط أجزائها.

وبالتأمل في الشعر الحماسي فإن أسلوب الاستفهام ينزاح عن معناه الأصلي إلى عدد من الدلالات البلاغية التي يفصح عنها السياق وتدل عليها القرائن، وهي أكثر من أن يحاط بها ؛ لأنها معانٍ تستنبط من السياق والتأمل في تراكيبه ، والمعول عليه في ذلك كما يقول سعد الدين التفتازاني "هو سلامة الذوق وتتبع التراكيب ، فلا ينبغي أن تقتصر في ذلك على معنى سمعته ، أو مثال وجدته من غير أن تتخطاه، بل عليك التصرف واستعمال الروية، والله هو الهادي"(١)، ولعل أكثر هذه الدلالات حضوراً هي دلالة التقرير، كما في قول عنترة بن الأخرس[من الوافر] (٢):

أطِـلْ حَمْـلَ الشَّـنَاءَةِ لِي وَبُغْضِـي وَعِـشْ مَـا شِـئتَ فَـانْظُرْ مَـنْ تَضِـيرُ
فَمَـــا بِيَـــدَيْكَ خَيْـــرٌ أرْتَجِيـــهِ وَغَيْـرُ صُـدُودِكَ الْخَطْـبُ الْكَبِـيرُ
أَلَمْ تَـرَ أنَّ شِـعْـري سَارَ عَنِّي وَشِعْـــــرُكَ حَوْلَ بَيْتِكَ لَا يَسِيرُ

فأسلوب الاستفهام في البيت الأخير (ألم تر...) انزاح عن دلالته الأصلية إلى دلالة بديلة هي التقرير، فالهمزة إذا دخلت على نفي، فإنه لا يراد معنى النفي بل يراد تقرير ما بعده،

(١) المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعد الدين التفتازاني ، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ،بيروت، ٢٠٠١م، ص٤٢٤.

(٢) الحماسية رقم (٥٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٢٠/١.

والشاعر في البيت لا يبحث لاستفهامه الذي أثاره عن إجابة محددة، بل يهدف إلى حمل المخاطب على الإقرار بتفوقه عليه، فشعره سائر تتناقله الرواة، وتسير به الركبان؛ لجودته، بعكس شعر المخاطَبِ، فإنه لم يغادر مكانه لرداءته، ودلالة هذا الاستفهام تتجاوب مع دلالة الأوامر الثلاثة في البيت الأول والتي تعني أن ذلك الخصم لا شأن له.

٢.الإنكار، و يأتي للتوبيخ، وذلك إذا كان على أمر قد وقع فعلاً، ومنه قول الزبان بن مجالد البكري [من الخفيف] [(١)]:

أنَسِيْتُم قَتْلَى كَثيفٍ وأنْتُم بِبلادٍ بِها تَكُون العِشارُ[(٢)]

ومنه قول سَبْرَةَ بن عمرو الفقعسي[(٣)] [من الطويل][(٤)]:

أتَنْسَى دِفاعِي عَنْكَ إذْ أنْتَ مُسْلَمٌ وَقَدْ سَالَ مِنْ ذُلٍّ عَلَيْكَ قرَاقِرُ[(٥)]

ولأن المنكر في هذين المثالين هو الفعل فقد تقدم بعد همزة الإنكار، وقد ينكر الفعل لكنه لا يتقدم ، بل يتقدم المفعول، كقول المقعد بن سليم الطائي[من المنسرح] [(٦)]:

أخَشْيَةَ الْمَوْتِ دَرَّ دَرُّكُمُ أعْطَيْتُمُ القَوْمَ فَوْقَ ما سَأَلُوا[(٧)]

ومنه ما يكون للتكذيب، ولا يكون إلا في أمر لم يقع فعلاً، ويقصد إلى تكذيب المخاطب في زعمه، كما في قول الطفيل بن عمرو الأزدي[(٨)][من الطويل] [(٩)]:

---

(١) الحماسية رقم (٣٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٠/١.

(٢) العشار: جمع عشراء، وهي الناقة مضى على حملها عشرة أشهر، ولما تضع، والعشار تطلق على النوق الحوامل، إذا وضع بعضها وبعضها لم يضع. ينظر: لسان العرب، مادة (عشر).

(٣) هو سبرة بن عمرو الفقعسي، شاعر جاهلي عاصر النعمان بن المنذر. شرح ديوان الحماسة، التبريزي، ١٧٨/١.

(٤) الحماسية رقم (٦٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٣٧/١.

(٥) قراقر: اسم واد، ومن كلامهم (سال عليه الذل كما يسيل السيل) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٣٧/١.

(٦) الحماسية رقم (٧٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٢/١.

(٧) در دركم: أي لا در دركم، يدعو عليهم.

(٨) الطفيل بن عمرو الدوسي الأزدي، شاعر فارس يماني، صحابي من الأشراف في الجاهلية والإسلام، كثير الضيافة، مطاعاً في قومه. الأعلام للزركلي، ١٥٥/٢.

(٩) الحماسية رقم (١٣٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٠١/١.

أَسِلْماً على خَسْفٍ وما كُنْتُ خَالِداً وَمَاليَ مِنْ واقٍ إذا جَاءَنِي حَتْمِي

فلا سِلْـــــمَ حتّى تُخْفِرَ النَّاسَ خِيْفَةٌ وَتُصْبِحَ طَيْرٌ كابساتٍ عَلَى لَحْمِ[1]

والإنكار للمفعول الذي تقدم وهو السلم المقرون بالإجحاف والظلم؛ إذ يرفضه ويأباه عن طريق الاستفهام الإنكاري.

وللإنكار عن طريق الاستفهام قيمة جمالية بالغة؛ إذ فيه "تنبيه على خطأ المخاطب بطريق التلويح لا التصريح، وهذا يؤدي إلى استدراج المخاطب للتفكير في أمر نفسه فربما خجل وارتدع، وفي الاستفهام إيجاز لأنه يغني عن كلام كثير فيما لو جاء الإنكار صريحاً"[2].

٣. الوعيد والتهديد، ومنه قول قوال الطائي[من الطويل] [3]:

قُـولَا لِهَـذا الْمَـرْءِ ذُو جَـاءَ سَـاعِيَاً هَلُـــمَّ فـــإِنَّ الْمَشْـــرَفِيَّ الفَـــرَائِضُ

وَإِنَّ لَنَـا حَمْضـاً مِـنَ الْمَـوْتِ مُنْقَعَـاً وَإِنَّـكَ مُخْتَـلٌ فَهَـلْ أَنْـتَ حَـامِضُ[4]

أَظُنُّكَ دُونَ المالِ ذُو جِئْتَ تَبْتَغِي سَتَلْـقاكَ بِيْـضٌ للنُّفوسِ قَوابِضُ

ينزاح أسلوب الاستفهام في هذه الأبيات عن دلالته الاستفهامية إلى دلالة التهديد الممزوج بالتهكم والسخرية.

٤.التهويل: ومنه قول سحيم بن وثيل التميمي[من الوافر]:[5]

وماذا يدَّري الشُّعراءُ منِّي وقدْ جاوزتُ حدَّ الأربعينِ

أخو خمسينَ مُجْتَمَعٌ أشُدِّي ونجَّذني مُعَاوَرَةُ الشُّؤُونِ[6]

---

(١) الخسف: الهوان والظلم. الحتم: القضاء المقدر. الواقي: الحامي.تحفز: تحث. طير كابسات: مقتحمات. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٠١/١.

(٢) علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية، ص١٨٩.

(٣) الحماسية رقم (٢١١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٤٢/٢.

(٤) ذو بمعنى الذي، وهي لغة طيء. الحمض: ما ملح من النبات. الخلة: ما حلا منه. المختل: الذي يرعى الخلة. الحامض: الذي يرعى الحمض. بنظر: شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٣٨٧/١.

(٥) الحماسية رقم (٢٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٥/١.

(٦) يدري: يختل، الادراء: الختل، أي قد كبرت وتحنكت.المنجَّذ من الرجال: الذي جرب الأمور وعرفها وأحكمها. معاورة الشؤون: يعني مداولة الأمور ومعالجتها. كتاب الحماسة للبحتري، ٤٥/١.

ولا يخلو الاستفهام مع هذا من الدهشة والاستغراب.

٥. الأمر، ومنه قول عدي بن حاتم الطائي[١][من الطويل]:[٢]

مَنْ مُبْلِغٌ أفْناءَ مَذْحجَ أنَّنِي ثأرْتُ بِخَالِي ثُمَّ لَمْ أتأثَّمِ[٣]

أي :أبلغوا أفناء مذحج بذلك، وفي البيت تلوح مشاعر اعتزاز الشاعر وافتخاره بما فعله.

٦. التعجب، ومنه قول أم ثواب في ابن لها عقها[من البسيط] [٤]:

أنْشَا يُمزِّقُ أثْوَابِي يُؤَدِّبُنِي أبَعْدَ شَيْبِيَ عِنْدِي تَبْتَغي الأَدَبَا

فالاستفهام في قول الشاعرة (أبعد شيبي..) يحمل دلالات التعجب والإنكار من أفعال ابنها الشنيعة في حقها، فبعد أن أصبح رجلا أخذ يضربها ويهينها، يريد بذلك تأديبها، وتأديب المسن لا يجدي ولا يفيد، وهذا الكلام منها كالإشارة إلى المثل السائر " من العناء رياضة الهرم "[٥]، ولكن العجيب أن يكون العجب واقعاً على الظرف المتعلق بالفعل، وأن ينحصر العجب والإنكار في كون ما يقع من إيذاء للتأديب بعد المشيب دون الأهم من ذلك وهو كونها أمه التي لها عليه حق التوقير والبر.

٧. النفي، ومنه قول جابر بن رالان[من الطويل] [٦]:

وَأيُّ ثَنَايَا الْمَجْدِ لمْ نَطَّلِعْ لَهَا وأنْتُمْ غِضَابٌ تَحْرُقُونَ عَلَيْنَا

---

(١) هو أبو طريف، عدي بن حاتم بن حشرج الطائي، كان نصرانياً، وفد على رسول الله عليه الصلاة والسلام، فأسلم وثبت على إسلامه في الردة. ينظر: معجم الشعراء، المرزباني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، ص٢٧٠.

(٢) الحماسية رقم (١٥٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ١١٢/١.

(٣) أفناء مذحج: أحياء مذحج. ومذحج: قبيلة .تأثم: تحرج من الإثم.

(٤) الحماسية رقم (٢٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٥٦/٢.

(٥) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش، دار الفكر،ط٢ ، ١٩٨٨م، ٢٢٦/٢.

(٦) الحماسية رقم (٥٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٣٦/١.

يحمل أسلوب الاستفهام هنا معنى (النفي)، كأنه قال ما ثنية من ثنايا المجد إلا أخذنا منها بنصيب وافر ، كما يحتمل معنى آخر هو (التعظيم والتفخيم)؛ لأن الشاعر أبرز بعض المظاهر التي تشير إلى الفخامة والقوة.

٨. التسوية: وفي هذا الأسلوب تستعمل الهمزة للتسوية في الدلالة بين ما قبل (أم) وما بعدها، ومنه قول أبي عطاء السِّنْدي[١][من الطويل] [٢]:

ذَكَرْتُكِ وَالْخَطِّيُّ يَخْطِـــرُ بَيْنَنا وَقَدْ نَهَلَتْ مِنَّا الْمُثَقَّفَةُ السُّـــمْرُ

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي وَإِنِّي لَصـــــادِقٌ أَدَاءٌ عَرَانِي مِنْ حِبابِكِ أم سِحْرُ[٣]

فالشاعر لا يدري أي الأمرين أصابه في حبها هل هو مرض أو سحر، ويقسم على استواء علمه بالحالتين اللتين ذكرهما.

٩.التحقير، ومنه قول جابر بن رالان السنبسي[من البسيط] [٤]:

لما رَأَتْ مَعْشَراً قَلَّتْ حَمُولَتُهُمْ قالَتْ سُعادُ: أَهَذَا مَالُكُمْ بَجَلا [٥]

فالاستفهام في البيت يحمل دلالة التحقير كما يحمل معنى التعجب والإنكار.

١٠. الاستبعاد: هذا نمط بلاغي للاستفهام المجازي يوضح فيه المتكلم أن حدوث أمرٍ ما يكاد يكون متخيلاً أو مستحيلاً، ومنه قول حارثة بن بدر التميمي[من الطويل] [٦]:

أُهانُ وأُقْصَى ثُمَّ يَنْتَصِحُونَني وَمَنْ ذا الذِي يُعْطِي نَصِيحَتَهُ قَسْرَا

---

(١) هو أفلح بن يسار، وقيل اسمه مرزوق، يعد من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، مات أيام المنصور العباسي. معجم شعراء الحماسة، ص١٠.

(٢) الحماسية رقم (٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٥٧/١.

(٣) الحباب : بكسر الحاء الحب. لسان العرب، مادة (حبب). يقسم بالله تعالى أنه لا يدري أي الأمرين أصابه في حبها هل هو مرض أو سحر.

(٤) الحماسية رقم (١٩٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٠٨/٢.

(٥) الحمولة: الإبل وما يحمل عليها، والحمولة بالضم الأحمال، ومعنى (بجل) حسب، وهي مبنية على السكون فحركها لإطلاق القافية، والمعنى أهذا مالكم فقط. ينظر شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، ٢٦٨/١.

(٦) الحماسية رقم (٨٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٨/١.

١١. التحسر، ومنه قول المساور بن هند[من الكامل] [(١)]:

أَوْدَى الشَّبابُ فَمَا لَهُ مُتَقَفَّرُ وَفَقدْتُ أَتْرَابِي فأَيْنَ الْمَغْبَرُ

تخلص الدراسة مما سبق إلى أن الاستفهام من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا في الشعر الحماسي؛ لما له من قدرة أدائية على التعبير عن أحاسيس الشعراء ورؤاهم في المواقف المختلفة، واجتذاب المتلقي للتفاعل مع الغايات التي ينشدونها من وراء الاستفهام، ويأتي التقرير فالإنكارعلى رأس الدلالات البلاغية التي انزاح إليها الاستفهام مفارقا دلالته الأصلية ومعناه الاصطلاحي وهو (الاستخبار) في الشعر الحماسي، وبذلك فإن جمالية هذا الأسلوب "إنما تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات، وهي تؤسس سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى ردٍّ أو جواب"[(٢)] .

رابعاً: أسلوب النداء:

يحظى أسلوب النداء في الشعر الحماسي بنسبة حضور متوسطة بالقياس إلى بقية أساليب الإنشاء الطلبي، إذ تبلغ نسبة حضوره في حماسة أبي تمام (١٧,٩١) وبلغت نسبة حضوره في حماسة البحتري (١١,٩٦) من إجمالي نسبة استخدام الأساليب الإنشائية. والنداء في الأصل – كما تذكر كتب البلاغة – طلب إقبال المدعو (المخاطَب) على الداعي(المتكلم) لأمر ما بحرف يقوم مقام فعل النداء (أدعو) ويتضمن معناه[(٣)]، بيد أنه في الاستعمال قد يتجاوز دلالته الأصلية المباشرة إلى دلالات بديلة تفهم من السياق وتستخلص من قرائن المقال وطبيعة المقام.

وللنداء أدوات ثمانٍ هي: الهمزة وأي وهما لنداء القريب، و(يا) و(وا) و(أيا) و(هيا) و(آي) و(آ) وكل هذه الأدوات لنداء البعيد، بيد أن طبيعة السياق قد تمنح الأداة نوعاً من الحركة

(١) الحماسية رقم (١٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٥٨/١.

(٢) جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، د.حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م ، ص١٤٦.

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة ، ٩١/٣.

فتفارق دلالتها الأصلية في هذا التقسيم، وتدخل في حالة مناقلة دلالية مع غيرها من الأدوات الندائية، فالقريب ينزل منزلة البعيد فينادى بإحدى أدوات البعد، والبعيد ينزل منزلة القريب، فينادى بإحدى أدوات القرب، وذلك لغايات بلاغية يفصح عنها السياق وتدل عليها القرائن، ويمكن تبين ذلك في قول بعض شعراء الحماسة[من الطويل] [(١)]:

أَبُوكَ حُبَابٌ سَارِقُ الضَّيْفِ بُرْدَهُ وَجدِّيَ يا حَجَّاجُ فَارِسُ شَمَّرَا

وبالتأمل في البيت يتجلى أسلوب النداء(يا حجاج) منزاحاً عن دلالته الأصلية التي وضعت له، وهي طلب الإقبال، فالشاعر لا يتوقع من المنادى تلبيةً أو جواباً، وإنما غايته من إطلاق هذا النداء أن يحقر منزلة الحجاج ويصغر من شأنه، و قد عمد إلى استخدم أداة النداء (يا) التي للبعيد مع أن المنادى قريب منه؛ لمعنى يريد الإشارة إليه، وهو أن المنادى مُنْحَطُّ المنزلة، قليل القدر، فهو لانحطاط منزلته بمثابة البعيد إلى الأسفل ، فاللائق به أن يُنَادى بأداة من أدَواتِ النداءِ التي للبعيد.

وقد ينزل القريب منزلة البعيد للدلالة على أن المنادى رفيع المنزلة، جليل القدر، كقول جميل بن معمر[(٢)] [من الطويل] [(٣)]:

فَلَيْتَ رِجالاً فِيكِ قَدْ نَذَرُوا دَمِي وَهَمُّوا بِقَتْلِي يَا بُثَيْنَ لَقُوِنِي

فقد نادى الشاعر محبوبته بأداة النداء (يا) مع أنها قريبة منه، إشارة إلى أن لها في قلبه مكانة رفيعة، ومقاماً عالياً، ؛ فهي لارتفاع منزلتها وبعد مقامها بمثابة البعيد إلى الأعلى، فاللائق بها أنْ تُنادَى بأداة من أدوات النداء التي للبعيد، والشاعر في البيت يتباهى بشجاعته، مستهيناً

(١) الحماسية رقم (١٠٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٨٦/١.

(٢) هو جميل بن عبدالله بن معمر من بني عذرة من قبيلة قضاعة، شاعر أموي، وأحد شعراء الغزل العذري البارزين، عرف بحبه لبثينة، حتى اشتهر بها، فقيل: جميل بثينة، جعله ابن سلام في الطبقة السادسة من الشعراء الإسلاميين. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام، ص٢٢٩. الأغاني، ٦٦/٨.

(٣) الحماسية رقم (١٠٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٣٢٤/١.

بأولئك الذين عقدوا النذر على سفك دمه، فهم لا يجسرون على التعرض له؛ هيبة منه، وخوفا من لقائه.

وقد جاءت أداة النداء (يا) أكثر الأدوات استعمالاً في الشعر الحماسي، ولا غرابة في ذلك، فهي أم الباب؛ والأداة التي ينادى بها القريب والبعيد، وربما كان للناحية الصوتية أثرٌ في ذلك؛ فالياء خفيفة في النطق، وهي لخفتها تبدو كأنها صوت واحد، لانطلاق اللسان بمدها، ويتلوها في درجة الحضور(الهمزة) ثم (أيا، وأيها) بنسب ضئيلة، وحضور نادر. على أن الشاعر الحماسي في مواضع متعددة يحذف أداة النداء من الكلام مكتفياً بالمنادى وحده، ويبدو أن ميله إلى هذا الحذف يكون في الغالب؛ استجابة لرغبته في إيصال صوته إلى المنادى، بأقل كمية من اللفظ، وأسرع مدة من الزمن، فضلاً عن تعاظم شعوره بقرب المنادى منه، كقول الشاعر الحماسي درَّاج وكان قد طعن[من السريع] [1]:

شُدِّي عَليَّ الْعَصْبَ أُمَّ كَهْمَسْ

وَلا تَهُلْكِ أذْرُعٌ وَأرؤُسْ

ومنه قول الشاعر الحماسي الحارث بن وَعْلَةَ الذُّهْلِي يخاطب زوجته، ولم يكتف بحذف حرف النداء من تركيب الجملة، بل حذف الحرف الأخير من اسمها للترخيم، وذلك في قوله[من الكامل] [2]:

قَوْمِي هُمُ قَتَلُوا، أمَيْمَ، أخِي فإذا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي

...وغيرها كثير.

فالواضح في هذه الأبيات أن الشاعر الحماسي يعمد – انطلاقا من كون الفن اختياراً – إلى مخاطبة المرأة/ الصاحبة باسمها مباشرة من غير حاجة إلى تنبيه ولا نداء؛ استجابة لحاجته

(١) الحماسية رقم (٢٣٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٨٣/٢.

(٢) الحماسية رقم (٤٥)، المصدر نفسه، ٢٠٤/١.

النفسية إليها، وتساوقاً مع شعوره بأنها قريبة منه على المستويين الحسي والمعنوي، بحيث لا تحتاج إلى نداء، بل هي أجدر بالمناجاة. وبذلك فإن اختيار الشاعر هذه الصياغة في نداء محبوبته، يعكس مدى التلاحم الروحي والوجداني بينهما .

ويذهب النحاة إلى أن أداة النداء (يا) هي الأداة التي يُقَدَّرُ بها في كل صور الحذف، فقد ذكر ابن هشام أنها "أكثر أحرف النداء استعمالاً ولهذا لا يقدر عند الحذف سواها"(١).

وعلى أية حال، فإن من أهم ما يلفت النظر في أسلوب النداء عند الشاعر الحماسي، هو طرائق استخدامه لهذا الأسلوب، فقد جاء على نحو مكثف في مستهل القصائد والمقطعات، ويكون في الغالب متراسلاً مع بقية أساليب الإنشاء الطلبي ، لا سيما أسلوبي الأمر والنهي، فقد يسبقه أحدهما وقد يتلوه، وقد يسبقانه في القليل النادر، على أنه مثلهما يتبدى في خطاب الشاعر الحماسي منزاحاً عن معناه الأصلي، غير مرجو من ورائه إقبال أو تلبية، إلى معان بديلة يكشف عنها السياق، ويمكن تبين ذلك من خلال قول بعض بني قيس بن ثعلبة ويقال إنه لبَشَامَةَ بن جَزْءٍ النّهْشَلي [من البسيط] (٢):

إنَّـــا مُحيُّـــوكِ يـــا سَـــلْمَى فَحَيينـــا وَإنْ سَـقَيْتِ كِـرَامَ النَّـاسِ فَاسْـقِينَا
وإنْ دَعَـــوْتِ إلَى جُلَّـــى وَمَكْرُمَـــةٍ يَوْمـاً سَـرَاةَ كِـرامِ النَّـاسِ فَادْعِينَـا
إنَّا بَـنِي نَهْـــشَلٍ لا نَدَّعِـي لِأَبٍ عَـــنْهُ وَلاَ هُـــوَ بِالأبْـناءِ يَشْرِينَا

يتجلى أسلوب النداء في البيت الأول منزاحاً عن دلالته الأصلية إلى دلالة جديدة هي التحبب، فقد استهل الشاعر الأبيات بأسلوب النداء؛ لما له من فاعلية في اجتذاب المتلقي وإثارة اهتمامه ليكون على استعداد ذهني ونفسي للتفاعل مع أفكار الشاعر وأحاسيسه من بداية القصيدة، تمهيداً لتفصيلها فيما يلي البداية من الأبيات، والشاعر في ندائه لسلمى لا يريد طلب

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد حمد خلف الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥م، ص٤٨٨.

(٢) الحماسية رقم (١٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٠٠.

الإقبال، ولا يتوقع منها تلبية أو جواباً، وإنما غايته التحبب إليها، والوصول إلى بيان شرفه، ومآثر قومه عن طريق محاورتها.

ولقد يجيء النداء في الشعر الحماسي مردداً على مستوى عدة أبيات رأسياً للمنادى نفسه، كما في قول أزهر بن هلال التميمي[من الطويل] (١):

أَعاتِكَ ما ولَّيْتُ حَتَّى تَبَدَّدَتْ رِجَالي وحَتَّى لَمْ أجِدْ مُتَقَدَّما
وَحَتَّى رأيْتُ الوَرْدَ يَدْمَى لبانُهُ وقَدْ هَزَّهُ الأبْطالُ وانْتَعَلَ الدِّما
أعاتِكَ إنِّي لَمْ أُلَمْ في قِتَالِهِم وقَدْ عَضَّ سَيْفِي كَبْشَهُمْ ثمَّ صَمَّمَا
أَعَاتِكَ أَفْنانِي السِّلاحُ وَمَنْ يُطِلْ مُقَارَعَةَ الأبْطالِ يَرْجِــعْ مُكَلَّما

لقد عمد الشاعر إلى ترديد أسلوب النداء (أعاتك) في صدر كل بيت بهدف اجتذاب المنادى ولفت انتباهه إلى أهمية ما سيقوله بعد كل نداء، فالشاعر يعيش موقفا شعوريا متأزما، بعد فراره من أرض المعركة، وانهزامه أمام أعدائه، وهو يحاول إقناع محبوبته بصوابية فراره كضرورة لا مفر من إتيانها، لذلك فإنه يقدم مع كل نداء مبرراً جديداً يعزز المبررات السابقة ويقويها (تبددت رجالي.. لم أجد متقدما، رأيت الورد يدمى لبانه، عض سيفي كبشهم، أفناني السلاح) ويبدو أن الشاعر آثر الهمزة أداة لنداء المحبوبة؛ تعبيراً عن قربها منه، ورغبة في التودد إليها وفي أن يجد منها آذاناً صاغية وقلباً متعاطفاً مع تبريراته التي تدفع عنه اللوم، ولا شك أن تكرار ندائها باسمها مما يضمن له ذلك.

ولقد يجيء النداء مردداً في خطاب الشاعر الحماسي على مستوى البيت الواحد، للتأكيد على تهيئة المنادى وكمال استعداده؛ لتلقي ما سيقال بعد النداء، كقول الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب[من البسيط] (٢):

---

(١) الحماسية رقم (١٨٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٢٩.

(٢) الحماسية رقم (٥٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٢٢٤.

مَهْلاً بَني عَمِّنا مَهلاً مَوَالِينا لاَ تَنْبُشُوا بَيننَا مَا كانَ مَدْفُونَا

وقد جاء المنادى في خطاب الشاعر الحماسي معيناً في الغالب، كما في الشواهد السابقة، وقد يكون المنادى غير معين، كقول عبد الرحمن بن دارة الفزاري[من الطويل] [1]:

يا راكِباً إمَّا عَرضْتَ فَبَلِّغَنْ مُغلْغَلَةً عَنِّي القَبَائِلَ مِنْ عُكْلِ[2]

لَئِنْ أنتمُ لم تَثْأَرُوا بِأَخِيْكُمُ فَكُونُوا نِساءً لِلخلُوقِ ولِلْكُحْلِ[3]

فقد توجه الشاعر بندائه إلى كلّ راكب – لا راكب معيّن – فهو يأمل أن يسمعه أحدهم فيُبلغ قبيلة عكل رسالته إليهم، ولذلك نصب (راكباً) على أنه (نكرة غير مقصودة).

وقد يجرد[4] الشاعر نفسه فيناديها كأنها شخص غيره، كقول عبدالله بن رواحة[من الرجز][5]:

أقْسَمْتُ يا نَفْسِ لَتَنْزِلنَّهْ

كارهةً أوْ لَتُطاوِعنَّهْ

ما لي أراكِ تَكْرَهِيْنَ الجنَّهْ

فالشاعر ينادي نفسه مُقْسِماً أنها ستنزل ساحة المنايا لتفوز بالشهادة في سبيل الله، والحقيقة أن النفس ما هي إلا معادل لشخصية الشاعر، بيد أنها لما كانت موطن الحياة وممثلاً للجزء المهم

(١) الحماسية رقم (٤٠)، كتاب الحماسة للبحتري، ٥٣/١.

(٢) المغلغلة : الرسالة المحمولة من بلد إلى بلد .لسان العرب، مادة (غلل).

عكل: قبيلة من الرباب، فيهم غباوة وقلة فهم، ولذلك يقال لكل من فيه غباوة وقلة فهم: عكلي. لسان العرب (مادة: عكل).

(٣) الخلوق: طيب معروف يتخذ من الزعفران وغيره. ينظر: لسان العرب، مادة (خلق).

(٤) التجريد : من الأساليب العربية وهو خطاب الغير والمراد به المتكلم، ومنه خطاب النفس وهو أن تجرد نفسك فتخاطبها كأنها غيرك. معجم المصطلحات البلاغية مادة (ت ج ر)، ص٢٦١.

(٥) الحماسية رقم (٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٢/١.

المتصل بها، فقد خاطبها الشاعر وكأنها شخص آخر على سبيل التجريد لكي يتمكن من إفراغ مشاعره ورؤاه الذاتية.

وقد يكون المنادى شيئاً من الموجودات الحية على سبيل التشخيص الاستعاري، كقول الشنفرى[١] مخاطبا الضبع/أم عامر وقد اختارها لتكون مقبرة لجدثه[من] [٢]:

لاَ تَقْبُرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرِ

ومنه قول مويلك بن عقفان السدوسي[٣] مخاطبا ناقته[من الخفيف] [٤]:

ناقَ إِنِّي أَرَى الْمَقامَ عَلَى الضَّيْـ ـمِ عَظِيْماً فِي قُبَّةِ الإِسْلامِ

وقد يكون المنادى من الموجودات الجامدة، كقول البرج بن مُسْهِر الطَّائي[من الطويل] [٥]:

إلى اللهِ أَشْكُو مِنْ خَليلٍ أَوَدُّهُ ثَلاَثَ خِلاَلٍ كُلُّها لِيَ غَائِضُ

فَمِنْهنَّ أَلَّا تَجْمَعُ الدَّهْرَ تَلْعَةٌ بيوتاً لَنَا يا تَلْعَ سَيْلُكِ غَامِضُ

والواقع أن أنسنة الشاعر الحماسي للأشياء من حوله سواء منها الحية، أم الجامدة يعكس رغبته في التفاعل معها ليبث عن طريقها مشاعره ورؤاه الذاتية، ويفضي بأحزانه وآلامه، فهي"تبكي لأوجاعه وتحن لحنينه، وتسمع أقدس عواطفه وأنبل اختلاجاته"[٦]. كما يفيد نداء الشعراء لما لا يعقل من الأشياء إعلاء[٧] المنادى؛ لأنه عومل معاملة ما يعقل إعلاء لمكانته في

(١) الشنفرى، شاعر جاهلي، وهو أحد الفتاك ، والصعاليك العدائين المشهورين. معجم شعراء الحماسة، ص٥٩.

(٢) الحماسية رقم (١٦٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٨٧/٢.

(٣) هو مويلك بن عقفان السدوسي، من بني عامر بن ذهل، كان من الخوارج، طلبه الحجاج الثقفي فهرب إلى اليمامة، وكان من أحسن الناس قراءة للقرآن. ينظر: معجم الشعراء، ص٣٦٣.

(٤) الحماسية رقم (٦٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٠/١

(٥) الحماسية رقم (٢٠١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦١٦/٢.

(٦) دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٨٧م، ص٢٦٦.

(٧) هذا ضَرْبٌ من أساليب النداء المجازي، نجده في خطاب الشعراء لما لا يعقل من الأشياء الحية والجامدة؛ فينزلونها منزلة العقلاء إعلاء لمكانتها في نفوسهم

نفوسهم، وهذا الضرب شائع في القرآن الكريم[1].

وبعد، فإن للنداء في الشعر الحماسي دلالاته التي تجاوز بها المعنى الأصلي إلى معان أكثر رحابة وأعمق معنى، ومنها:

– التهديد والوعيد: ومنه قول عبد الرحمن بن زيد العذري[من الطويل][2]:

فإنْ لم أنَلْ ثأرِي مِنَ اليَوْمِ أَوْ غَدٍ بَنِي عَمِّنَا فالدَّهْرُ ذُو مُتَطَوَّلِ

–التهكم والسخرية، ومنه قول زهير بن أبي سلمى[من الوافر] [3]:

فَمَهْلاً آلَ عَبْدِاللَّه عَدُّوا مَخازِيَ لا يُدَبُّ لَها الضَّراءُ

– الإغراء ، ومنه قول الفرزدق يغري بني مروان بالإنصاف[من الطويل] [4]:

إنْ تُنْصِفُونَا يَالَ مَرْوَانَ نَقْتَرِبْ إلَيكمْ وَإلَّا فَأْذَنُوا بِبِعادِ

ومنه قول بعضهم يغري بني حزن بالسلم[من الطويل] [5]:

أفِيْقُوا بَنِي حَزْنٍ وأَهْواؤُنَا مَعاً وَأرْحَامُنا مَوْصُولَةٌ لَمْ تُقَضَّبِ

– الاستغاثة[6]، ومنه قول سعد بن ناشب[من الطويل] [7]:

فَيَالَ رِزَامٍ رَشِّحُوا بِي مُقَدِّماً إِلَى الْمَوْتِ خَوَّاضاً إِلَيْهِ الْكَتائِبَا[8]

---

(١) ومنه قوله تعالى﴿يا جِبالُ أَوِّبِي مَعَهُ والطَّيْرَ﴾ سورة سبأ آية ٣٤. قال الزمخشري في سياق تفسيره لهذه الآية "... ألا ترى إلى ما فيه من الفخامة التي لا تخفى من الدلالة على عزة الربوبية وكبرياء الإلهية حيث جعلت الجبال مُنَزَّلة منزلة العقلاء الذين إذا أمرهم أطاعوا وأذعنوا وإذا دعاهم سمعوا وأجابوا إشعاراً بأنه ما من حيوان وجماد وناطق وصامت إلا وهو منقاد لمشيئته غير ممتنع على إرادته" ينظر: الكشاف، ٣٨١/٣.

(٢) الحماسية رقم (٣٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٤٩/١.

(٣) الحماسية رقم (٨٠)، المصدر نفسه ، ٧٥/١.

(٤)الحماسية رقم (٢٢٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،٦٧٦/٢.

(٥) الحماسية رقم (١٠٠)، المصدر نفسه، ٣١٢/١.

(٦) وفي هذا الأسلوب ينادي المتكلم شخصاً آخر لكي يعينه على دفع بلاء أو شِدَّة

(٧) الحماسية رقم (١٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٢/١.

(٨) اللام من يا لرزام مفتوحة لأنها لام الاستغاثة ورزام مستغاث بهم، وهم حي من تميم نسبوا إلى جدهم رزام بن مالك بن حنظلة والترشيح التربية والتأهيل .

- التحقير:ومنه قول زفر بن الحارث العامري[من البسيط] [1]:

يا قَيْسَ عَيْلانَ قَيْسَ الذُّلِّ إِنَّكُمُ في الْحَرْبِ سِيَّانِ أَنْتُمْ والعَصافِيْرُ

- النصح، ومنه قول الأخطل[من البسيط] [2]:

بَني أُمَيَّةَ إنِّي ناصِحٌ لَكُمُ فَلا يَبِيتَنَّ فيكُمْ آمِناً زُفَرُ

- الفخر، ومنه قول عبد الشارق بن عبد العزى[من الوافر] [3]:

رُدَيْنَةُ لَوْ رَأَيْتِ غَدَاةَ جِئْنَا عَلى أضَمَاتِنا وَقَدِ اجتَوَيْنا

فَأَرْسَـــلْنا أبا عَمْرٍو رَبِيئاً فَقالَ ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عَيْنا

فالشاعر في ندائه لردينة لا يريد طلب الإقبال، وإنما يهدف إلى لفت انتباهها إلى بلائه وقومه في لقاء أعدائهم.

وبعد، فإن أسلوب النداء في الشعر الحماسي قد شكل بانزياحه عن الأصل الذي وضع له إلى دلالات أخرى متنوعة وسيلة فنية استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن مقاصده المختلفة وأغراضه المتنوعة، وأن يؤنسن الموجودات من حوله، سواء منها الحية، أم الجامدة، ليبث عن طريقها مواجيده، ويفضي بأحزانه، ويعبر عن مواقفه الشعورية المتنوعة، فالنداء هو الطريقة المثلى بصيغه الظاهرة والمحذوفة، وأساليبه المتنوعة؛ للتعبير عن الغرض حين تقصر الوسائل الأخرى.كما أسهم النداء في إحكام بناء القصيدة، وتعزيز تلاحم نسيجها الداخلي. "وشيء مهم يجب التنبيه إليه وهو شمول المعاني البلاغية التي ذكرها علماء البلاغة للنداء بحيث تتسع لاستعمالات النداء عند شعراء الحماسة؛ لأن شعرهم كان سابقاً في الزمن لصياغة هؤلاء العلماء ومقاييسهم البلاغية"[4]

(١) الحماسية رقم (١٢٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٦/١.

(٢) الحماسية رقم (٥١)، المصدر نفسه، ٦٠/١.

(٣) الحماسية رقم (١٥٢)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٤٣/١.

(٤) من تنبيهات المشرف.

خامساً: أسلوب التمني:

التمني في اللغة هو "تشهي حصول الأمر المرغوب فيه، وحديث النفس بما يكون وما لا يكون"[١]، ولا يخرج معنى التمني عند البلاغيين عن هذا المعنى، فهو"طلب حصول أمر محبوب لا يرجى حصوله، لكونه مستحيلا أو ممكنا غير مطموع فيه لكونه بعيد الوقوع"[٢]، وفي الشعر الحماسي يعد أسلوب التمني أقل الأساليب الإنشائية حضوراً، إذ لم تتجاوز نسبته في حماسة أبي تمام (٤,٣٩) ولم تتجاوز نسبة حضوره في حماسة البحتري (٣,٨٣) من إجمالي استعمال الأساليب الإنشائية مجتمعة، فهو من القلة بحيث لا يشكل ظاهرة من ظواهر الأسلوب، ولعل ذلك يعود لعلة نفسية أساسها إحساس الشاعر الحماسي بالقوة وتوهج روحه بالفروسية والبطولة، فهو يسعى إلى تحقيق آماله ورغائبه بامتلاك أسباب القوة وموجبات السيادة، وينأى بنفسه عن إرسال الأمنيات، لأنها لغة العاجزين الذين يتملكهم الضعف ويسيطر عليهم الاستسلام، يقول بغْثر بن لُقَيط الأسدي[من الكامل] [٣]:

وإذا حُمِلْتُ عَلى الْكَريهةِ لَمْ أقلْ بَعْدَ الْعَزيمةِ لَيْتَنى لَمْ أفْعَلِ

يخبرنا الشاعر أنه إذا حُمِل على خطة صعبة وقرر عزمه في تجشمها، لم يتمن بعد الدخول فيها والخروج منها أنه لم يلابسها، أي أنه لا يتحسر على ما فعل، بيد أننا نجده يتحسر على ما لم يتمكن من تحقيقه، وحينئذ يحتدم الموقف الشعوري في نفسه، وتتعاظم حدته، فلا يجد له مخرجاً إلا بإرسال التمني ،كما في قول ورقاء بن زهير[٤][من الطويل] [٥]:

---

(١) لسان العرب، مادة (مني).

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مادة (ت م ن) ص٤١٨.

(٣) الحماسية رقم (٢٣٧)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٩٤/٢.

(٤) هو ورقاء بن زهير بن جذيمة العبسي، شاعر جاهلي، من الفرسان، كان والده زهير سيد عبس في الجاهلية وأمه تماضر بنت الشريد السلمية . بنظر: الأعلام للزركلي، ١١٤/٨.

(٥) الحماسية رقم (٢٠٥)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٨/١.

رَأَيْـتُ زُهَـيْراً تَحْـتَ كَلْكَـلِ خَالِـدٍ فأقْبَلْـتُ أسْـعَى كَـالعَجُولِ أُبَـادِرُ[1]

فَشُـلَّتْ يَمِيْـنِي يَـوْمَ أضْـرِبُ خَالِـداً وَيَخْضِـنُهُ مِـنِّي الحَدِيْـدُ المظـاهِرُ

فَيَالَيْـتَ أَنِّي قَبْلَ ضَـرْبَةِ خَالِدٍ وَقَبْـلَ زُهَيْرٍ لم تَلِـدْنِي تُماضِرُ[2]

فالتمني في البيت الأخير (فيا ليت...) يوحي بلهفة الشاعر وتحسره على فوات مطلوبه، فهو لم يتمكن من قتل قاتل أبيه، وقد هيأ لهذه الصرخة الملتهبة بأداة التنبيه (يا) مما يعني حرصه على زيادة نغمة التنبيه طمعاً في جذب المتلقي لتبين أمانيه.

وقريب من هذا قول ضابئ بن الحارث البرجمي[3] [من الطويل] [4]:

هَمَمْتُ وَلَمْ أَفْعَـلْ وَكِدْتُ وَلَيْتَنِي فَعَلْتُ فَكَانَ المعولاتِ حَلائِلُهْ

وَمَا الفَتْكُ ما شاوَرْتُ فيهِ وَلا الَّذي تُحَبِّرُ مَنْ لاقَيْتَ أنَّكَ فاعِلُهْ

وبالتالي فقد كان من الطبيعي أن ينحسر أسلوب التمني لدى الشاعر الحماسي؛ لأنه لا يفزع إليه إلا نادراً في مواقف الندم والحسرة على أمر لم يتمكن من تحقيقه، كما في الشاهدين السابقين، أو في مقام إظهار التوجع من الحال، كقول غَلَّاق بن مَرْوان[من الطويل] [5]:

هُمُ قَطَعُوا الأرْحامَ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ وَأجْرَوا إِلَيْها وَاسْتَحَلُّوا الْمَحارِما

فَيالَيْتَهُمْ كانُوا لِأُخْرَى مَكانَهَا وَلَمْ تَلِدِي شَيئاً مِنَ الْقَوْمِ فاطِمَا

بعد أن وصف الشاعر في البيت الأول ما فعله القوم من أمور منكرة مذمومة كقطيعة الرحم، وانتهاك المحرم واستحلال المحظور، يتمنى في البيت الثاني انقطاع القرابة التي تجمعه بهم،

---

(١) العجول من النساء والإبل: الواله التي فقدت ولدها، فهي تتعجل في جيئتها وذهابها جزعا. كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٨/١.

(٢) هي أمه تماضر بنت الشريد السلمية. كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٨/١.

(٣) هو ضابئ بن الحارث البرجمي، أدرك النبي عليه الصلاة والسلام، شاعر مخضرم فحل، كان رجلاً بذياً، كثير الشر، جعله ابن سلام في الطبقة التاسعة من الجاهليين. طبقات الشعراء، ابن سلام، ص٩٥.

(٤) الحماسية رقم (١٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٣٨/١.

(٥) الحماسية رقم (١٥٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٥٤/١.

ومن الملاحظ أن هذه الأمنية التي ينشدها الشاعر محالة الحدوث؛ لأن الإنسان لا يملك اختيار أهله وأقاربه، والتمني في الشطر الثاني (وَلَمْ تَلِدِي شَيئاً...) حذفت منه أداة التمني (ليت)، والتقدير (وليتك لم تلدي...) لدلالة المذكور المتقدم عليها وهو (فيا ليتهم...)، وهذا الحذف مما يحسن حيث دَلَّ المذكور على المحذوف، وغاية الحذف – هنا – الإيجاز. فالأمنيتان في شطري البيت الثاني لا يمكن تحققهما، فهما ضرب من المستحيل، ولكنهما يظهران توجع الشاعر وألمه من القوم؛ لأنهم استبدلوا بالتناصر تدابراً، وبالتواصل تقاطعاً .

ومثلما استعمل الشاعر الحماسي أداة التمني (ليت) بمعناها الأصلي[1]، فقد استعملها مفرغة من دلالتها الأصلية ومعناها المألوف على نحو نادر، كقول أمية بن أبي الصلت[من الطويل][2]:

فَلَيْتكَ إذْ لَمْ ترْعَ حقَّ أُبُوَّتِي فعَلْتَ كما الجَارُ الْمُجاوِرُ يَفْعَلُ

يتمنى الشاعر من ابنه أن يعامله معاملة المجاور لجاره، والمرافق لرفيقه، إن لم يسر معه بسيرة الأبناء مع آبائهم ويرع حق الأبوة، وهذا التمني ليس من الأمور المستبعدة في عرف أو عقل، بل هو أقل درجات البر والطاعة، ولكنه في نفس الشاعر وإحساسه مما يبعد تحقيقه، يقول مخاطباً ابنه[من الطويل] [3]:

فلمَّا بَلَغْتَ السِّنَّ والغايَةَ الَّتي إليْها مَدَى ما كُنْتُ فيكَ أُؤَمِّلُ
جَعلْتَ جَزَائِي مِنْكَ جَبْهاً وَغِلْظةً كأنَّكَ أنْتَ الْمُنْعِمُ الْمُتَفَضِّلُ
فَلَيْتَكَ إذْ لَمْ ترْعَ حقَّ أُبُوَّتِي فعَلْتَ كما الجَارُ الْمُجاوِرُ يَفْعَلُ

(١) أي " طلب حصول أمر مرغوب فيه أو محبوب لا يرجى حصوله لكونه مستحيل الوقوع " البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للطباعة والنشر، ط٩، عمان، ٢٠٠٤م ، ص١٦٠.

(١) كتاب الحماسة للبحتري، ١٣٨/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٥٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٥٥/٢.

(٣) الحماسية رقم (٢٥٤)، المصدر نفسه، ٧٥٥/٢.

تــرَاهُ مُعِـــدَّاً لِلْخِــلافِ كأنَّهُ بِـــرَدٍّ عَلى أهْــلِ الصَّــوَابِ مُوَكَّلُ

الأمنية بعيدة إذن ما دام الحال كذلك، ولشدة تعلقه بها ورغبته في تحقيقها فقد أبرز الممكن في صورة المستحيل، وهنا تكمن الجمالية الفريدة لأسلوب التمني.

ويختلف أسلوب التمني عن أساليب الإنشاء الطلبي الأخرى (الاستفهام، الأمر، النهي، النداء) في أنه لا يخرج مثلها عن معناه الأصلي، وإنما يتكلم البلاغيون عن إفادة التمني بأدوات أخرى غير أداته الأصلية (ليت)، وهذه الأدوات هي: (هل، لعل، لو، هلا، ألا ، لولا"، وقد جاء منها في الشعر الحماسي الأداتان (لو، هلا)، ففي قول الحارث بن وعلة الجرمي[من الكامل] [(١)]:

وَتَرَكْتَنَا لَحْماً عَلَى وَضَمٍ لوْ كُنْتَ تَسْتَبْقِي مِنَ اللَّحْمِ[(٢)]

يتلهف الشاعر ويتحسر على ما أصاب قومه، فقد تركهم المخاطب كاللحم على خوان الجزار يتناوله من شاء متمنياً لو أنه يترك منهم بقية ولا يستأصلهم، والشاهد في البيت أن الأداة (لو) التي هي في الأصل شرطية، فهي حرف امتناع لامتناع، انزاحت عن معنى الشرط واستعملت في التمني بدلا من ليت لغرض بلاغي وهو أنها زادت ما تمناه الشاعر بعداً، وأبانت عما في نفسه من لهفة ويأس.

وتتضمن (هلَّا) معنى التمني وتدل على التنديم، إذا دخلت على الماضي، فهي تجعل المتمني نادماً على ما فاته [(٣)]،يقول زفر بن الحارث العامري[من البسيط] [(٤)]:

هَلَّا ثأرتُمْ وأَنْتُمْ مَعْشَرٌ أنفٌ قَتْلَى بِتَدْمرَ جَافَتْهَا الخَنَازِيْرُ

مما سبق تخلص الدراسة إلى أن الأساليب الطلبية في الشعر الحماسي قد شكلت

---

(١) الحماسية رقم (٤٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٢٠٦/١.

(٢) الوضم شيء يوضع عليه اللحم ليحفظه من الأرض وقوله لو كنت تستبقي من اللحم لو للتمني أي لو كنت تترك بقية منه

(٣) كما تفيد معنى التحضيض إذا دخلت على المستقبل أو المضارع ودلت على الحض والحث على فعل الشيء

(٤) الحماسية رقم (١١٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٦/١.

بانزياحاتها عن الأصل الموضوع لها في اللغة طاقات بلاغية فاعلة اتكأ عليها الشاعر في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وإفراغ ما يصطرع في نفسه من هموم وأحزان من جهة، واجتذاب المتلقي إلى أعماق تجربته الشعرية والارتقاء بدوره من مجرد متلقٍ عادي إلى طرف مشارك من جهة أخرى، كما أسهمت هذه الأساليب بتداخلها مع البنى الإخبارية في منح الشعر الحماسي طاقات مكثفة من الشعرية والتخييل وإضفاء قدر وافر من التجدد والحيوية والتوتر عليه.

الفصل الرابع

الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري وأثر المذهب الشعري لكل من الشاعرين في اختياراته

المبحث الأول:

الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري

المبحث الثاني:

أثر المذهب الشعري لكلٍ من أبي تمام والبحتري في اختياراته الشعرية

المبحث الأول:

الاختيارات الشعرية بين حماستي أبي تمام والبحتري

تلتقي الاختيارات الشعرية في حماستي أبي تمام والبحتري في كثير من الخصائص المشتركة، فكلا الشاعرين المتخيرين (أبي تمام والبحتري) اتخذ من أشعار السابقين المادة الأساسية لمختاراته الشعرية، وهما يتقاربان في طريقة الاختيار المبنية على انتقاء أبيات بعينها من القصائد وتوزيعها على حسب الأغراض عند أبي تمام أو على حسب المعاني الشعرية عند البحتري، ناهيك عن وجود حماسيات اتفق الشاعران في اختيارها[١]، ولكن مع بعض الاختلاف في عدد الأبيات[٢] أو في بعض ألفاظ الأبيات[٣]، أو في نسبة الشعر إلى القائل[٤]، بيد أن بعض هذه الحماسيات جاءت بلا زيادة أو نقصان في اختيارات الشاعرين وبترتيب متتالٍ في الحماستين، فالحماسية رقم (٣٧) في حماسة أبي تمام المنسوبة للحارث بن هشام القرشي التي يقول فيها[من الكامل][٥]:

اللهُ يَعْلَمُ ما تَرَكْتُ قِتَالَهُمْ حَتَّى عَلَوا فَرَسِي بِأَشْقَرَ مُزْبِدِ

وعَلِمْتُ أنِّي إنْ أقَاتِل واحداً أُقْتَلْ ولا يَضْرُرْ عَدُوِّيَ مَشْهَدِي

---

(١) اتفقت حماسة البحتري مع حماسة أبي تمام في بعض المقطوعات أو في أبيات منها في حوالي ثلاثين مقطوعة. ينظر: كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري، رشاد عبد النبي عبده، إطروحة دكتوراه، قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر،١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٥٣١. وينظر: دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية، عبد البديع محمد عراق، ص٤١٥، ٤١٦.

(٢) مثال على ذلك الحماسية المنسوبة للشاعر شريح بن قرواش العبسي، وردت أربعة أبيات في حماسة أبي تمام،. ووردت الحماسية نفسها في كتاب الحماسة للبحتري بيتين فقط .ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، الحماسية (١٤٠) ٤٠٩/١. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، الحماسية (٣)، ٣١/١.

(٣) مثال على ذلك الحماسية الثانية في حماسة أبي تمام للشاعر شهل بن شيبان الزماني، تكررت في الحماسية رقم (٢٤) في حماسة البحتري مع تغيير بعض الألفاظ وترتيب الأبيات. ينظر: شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٣٢/١. كما ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٩/١.

(٤) مثال على ذلك الحماسية (١٥٢) في حماسة أبي تمام منسوبة للشاعر عبد الشارق بن عبد العزى الجهني، وهي نفسها الحماسية (٢٢١) في حماسة البحتري منسوبة للشاعر سلمة بن الحجاج الجهني. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٤٤٢/١. كما ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ١٤٧.

(٥) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٨٨/١.

فَصددتُ عَنْهُمْ والأَحِبَّةُ فِيْهِمُ طَمَعاً لهم بِعقَابِ يَوْمٍ سَرْمَدِي

تتكرر كما هي للشاعر نفسه دون زيادة أو نقصان في الباب السابع عشر في الحماسية رقم (١٨٤) من حماسة البحتري[١] .

والحماسية رقم (٣٨) في حماسة أبي تمام وهي للفَرَّار السلمي[٢]، والتي يقول فيها[من الكامل][٣]:

وكتيبَةٍ لَبَّسْتُها بِكَتيبَةٍ حَتَّى إذَا الْتَبسَتْ نَفَضْتُ لَهَا يَدِي

فَتَرَكْتُهُمْ تَقِصُ الرِّمَاحُ ظُهُورَهُمْ مِنْ بَيْنِ مُنْعَفِرٍ وَآخَرَ مُسْنَدِ

مَا كَانَ يَنْفَعُنِي مَقَالُ نِسائِهِمْ وَقُتِلْتُ دُونَ رِجَالِهَا لاَ تَبْعدِ

تتكرر نفسها في الباب السابع عشر في الحماسية رقم (١٨٥) من حماسة البحتري[٤]. وإذا كان هذا التوافق بين أبي تمام والبحتري في اختياراتهما الشعرية يحمل دلالة على أن الشاعرين يجمعهما قدر من التماثل في الذوق الفني، ويرجح دلالة أخرى وهي أن البحتري قد يكون اطلع على حماسة أستاذه أبي تمام[٥]، وأخذ منها ما يريد من أشعار وضمنها حماسته، فإن ما لا شك فيه أن بين الشاعرين تبايناً في مذهب الإبداع الشعري، واختلافاً في منهج الاختيار وتمايزاً في الذوق الفني، وفوارق في الاستعداد الفطري والموهبة الفردية، وغير ذلك من أوجه التباين والاختلاف التي انعكست على اختياراتهما الشعرية، فتفاوتت في مستوى تحقيق عناصر الفن وأبعاد الفكر والمزاوجة بينهما في أشعارها، وتمايزت في معايير الاختيار وطريقة العرض والترتيب

(١) كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٢٧.

(٢) الفرار السلمي، واسمه حبان أو حيان بن الحكم بن مالك السلمي، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام. حماسة أبي تمام، تحقيق عسيلان، ١/١١٠.

(٣) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١/١٩١.

(٤) كتاب الحماسة للبحتري، ١/١٢٧.

(٥) ذُكر في آخر كتاب الحماسة للبحتري النص الآتي"تم كتاب الحماسة الذي اختاره أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري من أشعار العرب للفتح بن خاقان معارضة لكتاب الحماسة الذي صنفه أبو تمام حبيب بن أوس الطائي رحمهم الله بحمد الله ومنه، والحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد نبيه وآله وأصحابه وسلامه" .كتاب الحماسة للبحتري، ٢/٣١٢.

...وغير ذلك من الفروق التي أدت إلى ذيوع اختيارات أبي تمام في ديوان الحماسة وانتشارها الواسع في الأوساط الأدبية على مر العصور، واستئثارها باهتمام علماء اللغة ونقاد الشعر في مختلف البيئات العلمية، فيما خمل ذكر اختيارات البحتري وقل نفاقها، فلم تحظ بشيء يذكر من الذيوع والانتشار، ولم تلق من عناية الدارسين واهتمامهم شيئاً مما لقيته اختيارات أبي تمام قديماً وحديثاً.

من هنا فإن الدراسة ستركز في المبحث الأول من هذا الفصل – بمشيئة الله وعونه – على إبراز الخصائص المميزة بين اختيارات أبي تمام واختيارات البحتري والتي تشكل في أغلبها الحد الفاصل بين الحماستين، فهي تكشف ضمناً عن منهج كل من الشاعرين ومعاييره الفنية في اختياراته الشعرية. وستناقش في المبحث الثاني طبيعة العلاقة بين مذهب كل من أبي تمام والبحتري في الإبداع الشعري ومذهبه في الاختيار .

أولاً: خصائص الاختيارات الشعرية في حماسة أبي تمام:

كان أبو تمام شاعراً موهوباً، يمتلك ذوقاً شعرياً ممتازاً، وحساً فنياً مرهفاً، ويحفظ الكثير من أشعار العرب، وله ثقافة لغوية عالية، وخبرة واسعة بالشعر وأسراره وتمييز جيده من رديئه، يقول الحسن بن رجاء:"ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام"(١).

لقد أفاد أبو تمام من هذه المؤهلات وأَعْمَلَهَا فيما وصل إليه من أشعار العرب، فانتقى منها ما ارتضاه ذوقه الشعري، واستجاده حسه المرهف، وعقله الذكي من القصائد والمقطعات، محتكماً في الاختيار إلى معايير فنية تنهض شاهدة على ذوق أبي تمام وعمق فهمه لفن الشعر وفاعليته في حياة العربي بوصفه جزءاً من بنية تفكيره وموجهاً رئيساً من موجهات حياته، ثم بوَّبَ اختياراته وصنفها على وفق منهج جديد في التبويب والتنظيم، يشهد له بالدقة وحسن العرض والترتيب، وبذلك فإن ديوان الحماسة لأبي تمام يشكل ـ بما فيه من إضافة وتجديد ـ

(١) أخبار أبي تمام، الصولي، ص١١٨.

تحولاً مفصلياً في مسار تأليف كتب الاختيارات الشعرية.

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن أبا تمام لم يذكر شيئاً في حماسته عن طبيعة معاييره الفنية التي اهتدى إليها في اختياراته، وخصائص منهجه في عرضها وترتيبها، بيد أن المتن الشعري المتخير في ديوان الحماسة يمتاز ببعض الخصائص التي تكشف ضمناً عن معايير أبي تمام الفنية في الاختيار، ومنهجه في العرض والترتيب، وأهم هذه الخصائص ما يأتي:

١. الجودة الفنية:

تعد القيمة الفنية الخالصة هي معيار الانتقاء في اختيارات أبي تمام، وإلى هذا أشار أبو علي المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة بقوله:"إن أبا تمام كان يختار ما يختار (من شعر) لجودته لا غير... وأنه اختطف من دواوين الشعراء الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام"[(١)]، بيد أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن اختيارات أبي تمام لا تكمن أهميتها في ثرائها الفني وجودتها فحسب، بل في قدرتها على تحقيق التوازن الرائع بين القيم الأخلاقية وعناصر الفن، فصيانة الشرف والحفاظ على طهارة العرض مثلاً كأهم القيم التي يسترخص الفارس العربي روحه وماله في الذب عنها تتجلى في اختيارات أبي تمام في صياغة فنية محكمة، فضلاً عن تضمينها الأمثال والحكم السائرة ، يقول السَّمَوْءَل بن عاديا، وقيل إنها لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي [من الطويل][(٢)]:

إذا المرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللُّؤْمِ عِرْضُهُ فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ جَمِيلُ

إذا المرْءُ لَمْ يَحْمِلْ عَلَى النَّفْسِ ضَيْمَها فَلَيْسَ إلى حُسْنِ الثَّناءِ سَبِيْلُ

ويقول عمرو بن معد يكرب [مرفل الكامل][(٣)]:

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣/١.

(٢) الحماسية رقم (١٥)، المصدر نفسه ، ١٢٢/١.

(٣) الحماسية رقم (٣٤)، المصدر نفسه، ١٧٤/١.

لَيْسَ الْجَمالُ بِمِئْزَرٍ فَاعْلَمْ وَإنْ رُدِّيتَ بُرْدَا

إنَّ الْجَمالَ مَعَادِنٌ وَمَناقِبٌ أوْرَثْنَ مَجْدَا

ويقول سعد بن ناشب [من الطويل](1):

سَأغْسِلُ عَنِّي الْعارَ بِالسَّيْفِ جالِباً عَليَّ قَضاءُ اللهِ مَا كانَ جالِباً

وَأذْهَلُ عَنْ دَارِي وأجْعَلُ هَدْمَها لِعِرْضِيَ منْ باقِي الْمَذَمَّةِ حاجِبَا

فالسَّمَوْءَل يؤكد أن جمال المرء وقيمته الاجتماعية تنبع من شرفه المصون وعرضه الطاهر، أي في لباسه النفسي الذي تتدثر فيه روحه، بصرف النظر عما يطرحه على بدنه، وهذه القيمة الأخلاقية تبرز في صياغة فنية أخاذة، إذ يغادر اللفظان (اللؤم، العرض) دائرتيهما المعنويتين ويستحيلان في سياق الاستعارة المكنية إلى شيئين محسوسين بدلالة الفعل المستعار (يدنس) الذي يوحي بما فيه من دلالة مادية مثيرة للاشمئزاز على تقرير حسية (اللؤم، العرض) واقتلاع ما يمكن أن يبقى لهما من جذور ذهنية.

وعمرو بن معدي كرب يعلن في صورة تشبيهية بليغة أن جمال الإنسان ليس فيما يلبسه من ثياب بل في أصوله الزكية وأفعاله الكريمة التي تورث المجد والشرف.

والعار في أبيات الشاعر سعد بن ناشب يغادر دائرته المعنوية ويستحيل إلى شيء مادي محسوس في سياق الاستعارة المكنية بدلالة الفعل المستعار (سأغسل) الذي تحيل دلالته على عزم الشاعر/الفارس على تطهير ما لحق شرفه المصون وأصله النبيل من أدران العار بإدراك ثأره مستعملاً سيفه في أعدائه مهما تكن العواقب، مؤكداً أنه في سبيل الحفاظ على عرضه يتناسى داره ويجعل هدمها حاجباً وواقياً له من العار . وهكذا فإن أبا تمام يزاوج في اختياراته بين القيم الأخلاقية وعناصر الفن، فلا يغلب أحدهما على الآخر، بل يناسب بينهما في توازن رائع، كما

(١) الحماسية رقم (١٠) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٦٧/١.

يظهر ذلك في كثير من مواضع الدراسة، وهذه المزاوجة تعد من أهم السمات التي تكاد تنفرد بها اختيارات أبي تمام عن سائر كتب الاختيارات الشعرية العربية، يقول الدكتور محمد العمري"لقد تأملت اختيارات أبي تمام كثيراً، وقارنته بما أمكن الاطلاع عليه من ديوان الشعر العربي القديم، فلاحظت أن ميزته الأساسية كامنة في استحضار هذه العناصر (البناء الفني البلاغي، العمل الفكري في تأمل الكون والإنسان، والقيم الأخلاقية والمزايا البشرية) وحفظ التوازن بينها لدرجة يلتبس فيها بعضها ببعض، فالمحتوى الفكري العميق في الاختيار مسند بصياغة بلاغية محكمة لا تشوبها شوائب التشويش والقصور، ومراقب أخلاقياً في غير تزمت"[1].

٢. عدم الاقتصار على المشهورين من الشعراء دون الأغفال:

لقد نتج عن احتكام أبي تمام إلى معيار الجودة الفنية في انتقاء اختياراته الشعرية، أن اشتملت اختياراته على المشهورين من الشعراء وغير المشهورين، فلم"يَعْمدْ من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر إلى المتردد في الأفواه، المجيب لكل داع"[2]، بل ضمن اختياراته قصائد ومقطعات لشعراء مقلين وغير مشهورين، ولعله حرص على أن يتضمن ديوان الحماسة إلى جانب الأشعار المشهورة المتداولة نماذج جديدة من الأشعار التي لم تجر على ألسنة الناس، وبذلك يمنح اختياراته الشعرية قيمة خاصة في الأوساط الأدبية؛ لأنها تحتوي على مادة شعرية ليست في غيرها من كتب الاختيارات.

٣. الامتداد الزمني لعصور الشعراء:

لقد نتج أيضاً عن احتكام أبي تمام إلى معيار الجودة الفنية في اختياراته الشعرية دون أن يعطي أي اعتبار لزمن الشاعر أن وسَّع في اختياراته الدائرة الزمنية لعصور الشعراء، فلم يقصر اختياره على الجاهليين والمخضرمين وشعراء صدر الإسلام كما فعلت المختارات الشعرية قبل

(١) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص٧٥.

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣/١.

ديوان الحماسة، بل تجاوز ذلك إلى اختيار نماذج لشعراء عباسيين؛ كمسلم بن الوليد، وأبي العتاهية، وأبي نواس، ووصل به الأمر إلى اختيار نماذج شعرية لشعراء معاصرين له كإبراهيم بن عباس[١].

وقد زعم بروكلمان أن الاختيارات الشعرية في ديوان الحماسة اقتصرت على الجاهليين والإسلاميين، وذلك في قوله:"وقصر أبو تمام اختياره على شعراء الجاهلية وصدر الإسلام"[٢]، وهو بهذا يجانب الصواب ويجافي الحقيقة التي لا تخفى على القارئ العادي، فضلاً عن الباحث المتخصص، فأبو تمام في اختياراته احتكم إلى معيار الجودة الفنية دون النظر إلى عصر الشاعر وزمنه، وبذلك فقد امتدت اختياراته من العصر الجاهلي إلى عصره، وقد ذكر المرزوقي أن أبا تمام"اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرَمِهِم وإسلامِيِّهم ومولَّدِهم....إلخ"[٣].

٤. الإكثار من شعر الطائيين:

استأثر شعراء قبيلة طيء بنصيب وافر في اختيارات أبي تمام في ديوان الحماسة[٤]، ويمكن تعليل إكثار أبي تمام من شعر طيء في اختياراته، برغبته في إشهار شعراء قومه، ونشر فضائلهم، ولا غرابة في ذلك، فهو واحد منهم، وهم قومه وأبناء عشيرته الذين نشأ بينهم، ونهل من أخلاقهم، وتربى على أشعار شعرائهم، فحفظ الكثير منها، وتغنى بمكارمهم في أشعاره، وفاخر بأمجادهم، كما في قوله [من الطويل][٥]:

---

(١) هو إبراهيم بن العباس بن محمد بن صول، أحد أعيان الكتاب في العصر الأول من الدولة العباسية، وكان يعرف الشعر ويتنخل منه أحسنه، وقد عاصر أبا تمام، وتبادلا التقريض والتمادح. ينظر: الحماسة لأبي تمام، تحقيق د. عسيلان، ١/١٦٠.

(٢) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٥٩م، ١/٧٧.

(٣) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ١/١٣.

(٤) بلغ عدد الشعراء الطائيين الذين اختار لهم أشعاراً في حماسته حوالي خمسة وخمسين شاعراً، وهو قد يعين اسم الشاعر وينسب الأبيات التي اختارها إليه، فيقول: (قال الأعرج المعني، وقال برج بن مسهر الطائي، وقال إياس بن قبيصة الطائي...وغيرهم.) وقد يغفل اسم الشاعر مكتفيا بالإشارة إلى القبيلة، فيقول:(قال بعض بني طيء، قال بعض اللصوص من طيء، قالت امرأة من طيء) وقد يحدد اسم الفخذ الطائي أو العشيرة ،كقوله: (قال بعض بني بولان من طيء، ، قال بعض بني جرم من طيء).

(٥) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ٤/٥٨٨ .

اذا طَيِّءٌ لم تَطْوِ مَنْشُورَ بَأْسِها فأنفُ الذي يُهْدِي لها السُّخْطَ جادِعُ

هِيَ السَّمُّ ما يَنْفَكُّ في كلِّ بلدةٍ تَسِيـــلُ بِهِ أَرماحُهـــمْ وهْوَ ناقِعُ

وبالتالي فلا لوم عليه ما دامت اختياراته من شعر الطائيين تمتلك من الجودة والبراعة ما يؤهلها للاختيار.

٥. تصنيف الاختيارات حسب الموضوع الشعري:

يعد ديوان الحماسة لأبي تمام أول مجموع شعري تصنف فيه الأشعار على حسب الموضوع الشعري، فقد اعتمد الفن الشعري أساساً للاختيار، وَقَسَّمَ حماسته إلى عشرة أبواب، كل باب منها يختص بفن من فنون الشعر العربي، وقد جاء ترتيب هذه الأبواب على النحو الآتي: (١) باب الحماسة .(٢) باب المراثي.(٣) باب الأدب .(٤) باب النسيب (٥) باب الهجاء (٦) باب الأضياف والمديح.(٧) باب الصفات .(٨) باب السير والنعاس .(٩) باب الملح .(١٠) باب مذمة النساء . وبذلك فإن أبا تمام يعد أسبق المؤلفين في اتباع طريقة تبويب المختارات بحسب الفنون الشعرية، ثم تبعه بعد ذلك المصنفون وساروا على نهجه، على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن أبا تمام لم يفرد باباً مستقلاً للفخر ضمن أبواب الحماسة، ولا ضمه إلى غيره وسماه معه، كما فعل بالأضياف والمديح وبالسير والنعاس، وكأنه لاحظ أن الفخر يتلبس الشعر الحماسي فيما يتصل بالفخر بالشجاعة والقوة والفروسية وما إليها إلى درجة يصعب الفصل بينهما، كما يتلبس بشعر الأضياف فيما يتصل بالفخر بالقرى والجود والكرم وما إليها، وبذلك يصعب تمييزه عن بابي الحماسة والأضياف فأدمجه فيهما، فما يكون فخراً بالشجاعة والقوة والفروسية وما يدور في فلكها فمن الحماسة، وما يكون فخراً بالقرى والجود والكرم وما يندرج في إطارها فمن الأضياف.

٦. ترتيب الحماسيات بطريقة يغلب عليها التناسق والتلاحم:

رتَّبَ أبو تمام اختياراته الشعرية بطريقة يغلب عليها التلاحم والتناسق فيما بينها، فكل حماسية تأخذ في التآلف مع ما قبلها، وتنادي ما بعدها.

لقد افتتح أبو تمام باب الحماسة – وافتتح الكتاب كله – بحماسية لأحد شعراء بني العنبر يقال له قريط بن أنيف، يحمس فيها قومه ويهيجهم؛ لينتقموا له من أعدائه ومهتضميه، ويستردوا له حقه، ويعيدوا له إبله التي استبيحت، ومطلعها يقول [من البسيط][(١)]:

لوْ كُنتُ مِنْ مَازِنٍ لم تَسْتَبِحْ إِبِلِي بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بن شَيْبَانا
إذاً لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُنٌ عند الحفيظةِ إنْ ذُو لَوثةٍ لانَا

وفي الحماسية الثانية يؤكد شَهْلُ بن شيبانَ الزمَّاني على أهمية الصفح عن الإخوان حتى يرجع الطائش إلى صوابه لاستبقاء الأخوة والحفاظ على الود، ولكن بشرط ألا يفهم الطرف الآخر أن هذا الصفح ناتج عن ذلة أو ضعف، يقول شهل [من الهزج][(٢)]:

صَفَحْنا عَنْ بَنِي ذُهْلٍ وَقُلْنا القَوْمُ إِخْوَانُ
عَسَى الأَيْامُ أن يَرْجِعْـ ـن قَوْمَاً كَالَّذِي كَانُوا
فَلَمَّا صَرَّحَ الشَّرُّ فَأَمْسَى وَهْوَ عُرْيَانُ
ولم يَبْـــقَ سِوَى العُـــدْوَا نِ دِنَّاهُـــمْ كَمَا دَانُـــــوا

والحماسية الثالثة تتحدث عن الفوارس وصدقهم في المعركة، فهم لا يكرهون القتال ولا يضجرون من الحرب ومقاساة شدائدها، يقول أبو الغول الطهوي [من الوافر][(٣)]:

---

(١) الحماسية رقم (١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٠/١.

(٢) الحماسية رقم (٢)، المصدر نفسه، ٣٢/١.

(٣) الحماسية رقم (٣)، المصدر نفسه، ٣٩/١.

فَدَتْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ يَمِينِي فَوَارِسَ صَدَّقُوا فِيهِمْ ظُنُونِي
فوَارِسَ لا يَمَلُّـــونَ المـــنَايَا إذا دَارَتْ رَحَى الْحَرْبِ الزَّبُونِ

والحماسية الرابعة يتحدث فيها جعفر بن علبة الحارثي عن مأزق وقع فيه هو وقومه، فلم يكن أمامهم غير أمرين لا ثالث لهما، إمَّا الاستسلام والوقوع في الأسر، أو الامتناع والقتال حتى الموت، فاختاروا القتال على الاستسلام؛ لأنهم لا يعلمون كم بقي من أعمارهم إن عدلوا عن الحرب، واعتمدوا على سيوفهم القواطع في مواجهة المأزق فتجاوزوه، يقول جعفر [من الطويل][1]:

أَلَهْفَى بِقُرَّى سَحْبَلٍ حِيْنَ أحْلَبَتْ عَلَيْنا الْوَلايَا وَالْعَدُوُّ الْمُبَاسِلُ
فَقالُوا لنَا ثِنْتَانِ لاَ بُدَّ مِنْهُما صُدُورُ رِماحٍ أُشْرِعَتْ أوْ سَلاسِلُ
فَقُلْنا لَهُمْ تِلكُمْ إذاً بَعْدَ كَرَّةٍ تُغادِرُ صَرْعَى نَوْءُها مُتَخاذِلُ
ولَمْ نَدْرِ إنْ جِضْنَا مِنَ الموتِ جَيْضَةً كَمِ الْعُمْرُ باقٍ والمدَى مُتَطَاوِلُ
إذا مَا ابْتَدَرْنَا مَأزِقاً فَرَجَتْ لَنا بِأيْمانِنَا بِيْضٌ جَلَتْها الصَّياقلُ

والحماسية الخامسة تذكر أنه لا يكشف المحن ويتجاوز الصعاب إلا الحر ابن الحرة، فهو إذا رأى الموت أمامه يقبل عليه ولا يفر منه، ومع أن هذه الحماسية لشاعر الحماسية السابقة نفسه إلا أن المعاني التي ساقها في هذه غير المعاني التي ساقها في تلك، فأبو تمام يحرص على عدم تكرار المعاني في مختاراته، وهذا من يقظتة الفنية، وحاسته اللماحة التي لازمته في الاختيار، يقول جعفر [من الطويل][2]:

لَا يَكْشِفُ الْغَمَّاءَ إلَّا ابنُ حُرَّةٍ يَرَى غَمَرَاتِ الْمَوْتِ ثُمَّ يَزُورُهَا
نُقَاسِمُهُمْ أسْيَافَنَا شَرَّ قِسْمَةٍ فَفِينَا غَوَاشِيْهَا وفِيهِمْ صُدُورُهَا

(١) الحماسية رقم (٤)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٤٤/١.
(٢) الحماسية رقم (٥)، المصدر نفسه، ٤٩/١.

وهكذا تسير بقية الحماسيات متناسقة متآلفة تأخذ بعضها برقاب بعض في صورة ظلت تحتفظ بأصالتها على مر القرون حتى يومنا هذا، وتشهد لأبي تمام بعقليته المنظمة وذوقه الفني الممتاز في الانتقاء والعرض والترتيب. وكل حماسية منها جاءت "متماسكة الأجزاء ، مرتبطة المعاني، متلاحمة النسج، كأنما هي من صنيع عصره ومن تراث بيئته، ومن أقوال من هم في طبقته من فحول المحدثين"[(١)]، وهذا الملمح مطرد في حماسياته كلها.

٧. عدم النسبة وإغفال المناسبة:

لم يلتزم أبو تمام في كل ما اختاره من شعر في ديوان حماسته بنسبته إلى قائله والتصريح باسمه، بل أغفل ما يقرب من (٢٨٧) حماسية من اختياراته من دون تعيين قائليها[(٢)]، وما يغفله إما أن يأتي منسوباً إلى شاعر مجهول بالكلية، وعندئذٍ يُصَدِّرُهُ بقوله: (وقال آخر ، أو قالت امرأة، أو قال بعضهم)، وإما أن يأتي منسوباً إلى رجل مجهول الاسم مع إشارة تحيل إلى القبيلة، أو البيئة، كأن يقول: (قال رجل من بلعنبر، وقال بعض القرشيين، وقال بعض الفزاريين، وقال بعض بني طيئ، وقال أعرابي...)، كما جاءت بعض الحماسيات منسوبة لشاعرين، مثل الحماسية رقم (١٥) التي نسبها " لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي، وقيل إنها للسَّمَوْءَل بن عاديا "[(٣)]، ومن النادر جداً أن تتصدر الحماسية إشارة إلى المناسبة التي قيلت فيها الأبيات[(٤)]، ولعل أبا تمام أراد من إغفال ذكر المناسبة التي قيلت فيها أشعار اختياراته أن يحرر هذه القصائد والمقطعات التي اختارها من إطارها الضيق الذي قيلت فيه وزمانها ومكانها المحدودين؛ لتنطلق في فضاءات زمانية ومكانية رحبة، واستثمارها في مواقف أخرى غير الموقف الذي قيلت فيه، وبالتالي يتم إسقاطها على مواقف معاصرة للشاعر المتخير فتحرك وجدان الإنسان العربي وتبعث فيه روح القيم التي تحملها فيتفاعل معها ويستمد منها ما يلبي حاجته

---

(١) أبو تمام بين أشعاره وحماسته، محمد بركات حمدي أبو علي، مؤسسة الخافقين ومكتبتها، دمشق، ١٩٨٢م، ص٨٥٢.

(٢) ينظر: حماسة أبي تمام وشروحها، ص٣٦.

(٣) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١١٠. وغيرهما.

(٤) من الحماسيات التي نجد فيها إشارة إلى المناسبة التي قيلت فيها الحماسيات رقم (١٠) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٦٧/١ . والحماسية رقم (٢٨) ١٥٥/١.والحماسية رقم (٤٢)١٩٩/١...وغيرها) .

ويشبع رغباته ويخرج منها بتصورات وانطباعات تبعاً لاستعداده الفني وظروفه المحيطة به، إذ كان الشراح أو بعضهم نسبوا ما أغفل أبو تمام نسبته.

٨. انتقاء مقطوعات شعرية أو عدة أبيات من قصيدة

عَمِدَ أبو تمام في اختياراته إلى انتقاء مقطوعات شعرية أو عدة أبيات من قصيدة، فلم يلزم نفسه باختيار قصائد كاملة كما فعل من سبقوه في اختيار نماذجهم كحماد الراوية والمفضل والأصمعي والقرشي، فأغلب اختياراته تتراوح بين ستة أبيات وتسعة أبيات على أنها قد تكون في بعض الأحيان بيتاً واحداً.

لقد أكثر أبو تمام في اختياراته من المقطعات الشعرية انسجاماً مع روح العصر الذي يعيش فيه وتناغماً مع إيقاعاته الداعية إلى إبعاد فضول القول وحشو الكلام والاكتفاء بما قَلَّ من القصيدة ودَلَّ، فقد"انتشرت نزعة التجديد في الشعر في عهد العباسيين، وتغير أيضاً ذوق الأدباء، ولم يعد أحد يطيق الصبر على قراءة القصائد الطوال، بل اكتفوا بتذوق القطع المختارة"[(١)]، فجاءت اختيارات أبي تمام فضلاً عن انسجامها مع روح العصر وحاجة المتأدبين جامعة بين التركيز والإيجاز فيسهل حفظها وترديدها والاستشهاد بها في مواقف الحياة المماثلة.

٩.التوسع في مفهوم الباب:

لقد كان أبو تمام يتوسع في مفهوم الباب فيدخل فيه مقطوعات يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن باب الحماسة، ولا تتضح صلتها به إلا بعد إنعام النظر في المعنى . فالناظر في باب الحماسة من حماسة أبي تمام يلاحظ أن المقطوعات التي خرجت عن سياق الحرب والفروسية وما في فلكهما ليست "مقطوعة أو اثنتين بل كانت من الكثرة إلى الحد الذي لا يمكن أن تعد سهواً أو نشازاً"[(٢)]، ففي قول جعفر بن علبة الحارثي [من الطويل][(٣)]:

(١) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ١٣/١.

(٢) دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية ، ص٢٣.

(٣) الحماسية رقم (٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥١/١.

هوَايَ مَعَ الرَّكْبِ اليَمَانِينَ مُصْعِدٌ جَنِيبٌ وَجُثْمانِي بِمَكَّةَ مُوثَقُ

عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وَأنَّى تَخَلَّصَتْ إلَيَّ وبابُ السِّجْنِ دُوني مُغْلَقُ

أتَتْنا فَحَيَّتْ ثُمَّ قامتْ فَوَدَّعَتْ فَلمَّا تَوَلَّتْ كادَت النَّفْسُ تَزْهَقُ

فَلاَ تَحسبي أنِّي تَخَشَّعْتُ بَعْدَكُمْ لِشَيْءٍ وَلاَ أنِّي مِنَ الْمَوْتِ أفْرَقُ

فهذه الأبيات نفثات وجدانية يظهر فيها الشاعر نفسه لمحبوبته"مستهيناً بما اجتمع عليه من الحبس والتقييد ومتجلداً عندها بالصبر على الهوى والتهالك فيه وبهذا دخلت الأبيات في الحماسة"[1] ، وهو ما يعني أن أبا تمام لم ينظر إلى الحماسة بمعناها الضيق المحسوس من الكر والفر والإيقاع بالأقران، ولكنه نظر إلى معناها الواسع الذي يعني الشدة في كل شيء .

١٠.تصرف أبي تمام في تغيير بعض ألفاظ الأبيات المتخيرة:

يذكر المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة أن أبا تمام كان إذا وجد لفظة تشين ما يختاره من الشعر استبدلها بأحسن منها، وذلك في قوله حاكياً عن صنيع أبي تمام في اختياراته:"... حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده، وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم، فقابل ما في اختياره بها"[2]، فهل أباح أبو تمام لنفسه حرية التصرف فيما لا يروق له من ألفاظ اختياراته الشعرية؟

لعل من المفيد في مقامنا هذا الإشارة إلى أن المرزوقي لم يكن يهدف من وراء حديثه عن تدخل أبي تمام في تغيير بعض الألفاظ التي لا تروقه في اختياراته الشعرية إلى الإنكار عليه، والتقليل من شأن اختياراته، والحط من مكانتها، بل على العكس من ذلك تماماً، لقد أراد المرزوقي أن يظهر قدرات أبي تمام الفنية، ويبرز حسن تصرفه في تغيير الألفاظ التي لا تروقه

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٤٣/١.

(٢) المصدر نفسه، ١٤/١.

بألفاظ مناسبة، كما يتجلى ذلك في قوله معلقاً على بعض أبيات الحماسية رقم (١١) لتأبط شراً: "على أني قد نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيراً من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب، ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له"[١].

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الدارسين المحدثين قد تلقوا رأي المرزوقي بالقبول والتسليم ، فالدكتور أحمد أمين يذكر في مقدمة تحقيق شرح الحماسة للمرزوقي أن اختيار أبي تمام كان"اختياراً موفقاً، لأن جامعه شاعر ممتاز مكنه شعره من أن يختار أحسن ما تقع عليه عينه ...وإذا كانت هناك كلمة نابية غيرها بخير منها، فكان مختاراً ومنقحاً في وقت واحد"[٢]، أما ناصر الدين الأسد فقد انطلق من رأي المرزوقي في استبعاد ديوان الحماسة من مصادر الشعر الجاهلي فقال:"بل إن شيئاً آخر لا يقل عن سابقه في المباعدة بين هذا الكتاب وبين بحثنا، وهو صنيع أبي تمام فيما اختاره من تغيير للنص الشعري مما أوضحه المرزوقي في مقدمته"[٣]، بيد أن بعض الدارسين المحدثين ناقشوا ما أورده المرزوقي من أدلة على تصرف أبي تمام في اختياراته بتغيير بعض الألفاظ التي لا تروق له، ورأوا أنها لا تنهض حجة كافية على صحة ما ذهب إليه، فالدكتور عبد البديع عراق يرى أن المرزوقي "لم يذكر لنا إلا مثالاً واحداً من هذا (الكثير) الذي غيره أبو تمام هو شعر عارق الطائي في الحماسية رقم(٦٠٥) من شرح المرزوقي، وهو مثال لا يكفي للتدليل على هذا (الكثير)"[٤]، أما الدكتور عبدالله عبد الرحيم عسيلان فإنه يرى أن احتجاج المرزوقي على صحة رأيه بمقابلة ما في اختيارات أبي تمام بدواوين الشعراء ليس دليلاً قاطعاً "وكأن المرزوقي لم يضع في اعتباره ما قد يطرأ من الاختلاف في رواية الشعر، إذ كثيراً ما تأتي الأشعار مروية بأكثر من رواية، فلم لا يكون من هذا القبيل صنيع أبي تمام فيما

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٨٤/١.

(٢) المصدر نفسه، ٣/١.

(٣) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م، ص٥٨٢.

(٤) دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية،ص٤١٨.

أشار إليه المرزوقي من التغيير في ألفاظ بعض أبيات الحماسة"[١]. وقد لاحظت الدراسة اختلاف الروايات في البيت الواحد في أشعار الحماسة، ففي الحماسية رقم (١١) يقول تأبط شراً [من الطويل][٢]:

فأبتُ إلى فَهْمٍ ولم أك آيباً وكَمْ مثلها فارَقْتُها وهي تصفرُ

يذكر المرزوقي في سياق شرح هذا البيت ثلاث روايات، الأولى: (ولم أك آيباً) وهو اختيار أبي تمام وقد استحسنها المرزوقي . والثانية: (ولم آل آيباً) وقد اكتفى المرزوقي بذكرها دون التعليق عليها . والثالثة: (وما كدت آيبا) وقد علق عليها المرزوقي بقوله: "واختار بعضهم أن يروى: فأبت إلى فهم وما كدت آيباً، وقال: كذا وجدته في أصل شعره...ولا أدري لم اختار هذه الرواية؟ ألأن فيها ما هو مرفوضٌ في الاستعمال شاذٌ، أم لأنه غلب في نفسه أن الشاعر كذا قاله في الأصل؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار"[٣] .

إن في الحماسة ألفاظاً كثيرة من قبيل الوحشي والمستثقل والمستكره لم يطرأ عليها أي تغيير[٤]؛ فأبو تمام ليس من طبعه أن يغير لفظة من شعره، بل كان يحرص على بقائها وإن بدت مستهجنة مع علمه بذلك[٥]، وإذا كان هذا موقف أبي تمام من شعره، فمن المستبعد أن يعتدي على شعر غيره بالتصرف والتغيير في ألفاظه[٦].

---

(١) حماسة أبي تمام وشروحها، ص٤١.

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٨٤/١.

(٣) المصدر نفسه، ٨٣/١، ٨٤.

(٤) مثل (جضنا) في الحماسية رقم (٤)، و(مزءودة) في الحماسية رقم (١٢) وزبونات وتيحان في الحماسية رقم (١٨) وغيرها.

(٥) أورد الصولي في كتابه أخبار أبي تمام هذا الخبر "حدثني به علي بن إسماعيل قال، حدثني علي بن العباس الرومي قال، حدثني مثقال قال: دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها، وعلم أني قد وقفت على البيت، فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك وقال لي: أتراك أعلم بهذا مني؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة، كلهم أديب جميل متقدم، فيهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس". أخبار أبي تمام، ص ١١٤، ١١٥.

(٦) ينظر: حماسة أبي تمام وشروحها، ص٤٢.

وأياً كان الأمر فإن علماء اللغة ودارسي الأدب يجمعون على تزكية أبي تمام في الحماسة وتزكية الحماسة ونصوصها، بل إن الزمخشري يعد صنيع أبي تمام في الحماسة داعياً للوثوق بشعره، وذلك في قوله حاكياً عن أبي تمام: "وهو وإن كان محدثا لا يستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته وإتقانه"(١).

نخلص مما سبق إلى أن أبا تمام في اختيارات ديوان الحماسة يعد رائداً في مسار حركة التأليف عند العرب حتى عصره بما أضفى عليه من رؤى جديدة نلمحها في حسن العرض والتقسيم لأبواب حماسته كما نلمحها في المزاوجة بين الفكرة والفن، واختيار نماذج من أشعار النساء، وتوسيع الدائرة الزمنية لاختياراته الشعرية لتصل إلى اختيار نماذج من أشعار المعاصرين له وغير ذلك من الرؤى الجديدة التي أضفاها على اختياراته الشعرية فكانت نموذجاً للشعراء وعلماء الأدب واللغة الذين صنفوا حماسات على غرارها.

ثانياً: خصائص الاختيارات الشعرية في حماسة البحتري:

لقد كان تأثير ديوان الحماسة لأبي تمام على مؤلفي كتب الاختيارات الشعرية من بعده واضحاً، فقد قلدوه وألفوا دواوين حماسة على غراره، وعلى رأس هؤلاء تلميذه البحتري في حماسته، فلم يكن أبو تمام أستاذاً للبحتري في الإبداع الشعري فحسب، بل كان أستاذه في الاختيار والتأليف.

وإذا كان لأبي تمام فضل الريادة في الإبداع والتأليف، فإن البحتري كان له فضل الخروج من دائرة التقليد، وسعيه إلى طرق أبواب الإبداع، فكما أنه غاير أبا تمام في مذهب الإبداع الشعري، وكانت له طريقته الخاصة التي تميزه عن أبي تمام حتى بات كل واحد منهما يمثل اتجاهاً فنياً مغايراً للآخر في الإبداع الشعري، فإنه في تأليف حماسته وإن كان قد وقف على حماسة

(١) تفسير الكشاف، ١١٩/١.

أبي تمام، ولاحظ معاييرها الفنية في الاختيار ومنهجها الجديد في التنظيم والتبويب، لم يشأ أن يكون مقلداً لأبي تمام، فاختط لنفسه منهجاً خاصاً يغاير في بعض خصائصه منهج أبي تمام، فما هي أبرز معايير البحتري وخصائص منهجه في اختياراته الشعرية؟ .

تجدر الإشارة إلى أن البحتري مثل أبي تمام لم يذكر هو الآخر شيئاً عن خصائص منهجه وطبيعة معاييره الفنية التي اهتدى إليها في اختياراته، بيد أن المتن الشعري المتخير في كتاب حماسته يمتاز ببعض الخصائص التي يمكن أن تكشف ضمناً عن معاييره الفنية في الاختيار، وخصائص منهجه في العرض والترتيب، وأهم هذه الخصائص ما يأتي:

١. ترتيب الاختيارات حسب المعنى الشعري:

إذا كانت حماسة أبي تمام تقوم على أساس تصنيف الاختيارات الشعرية على حسب الموضوع الشعري، فإن حماسة البحتري تقوم على أساس تصنيف الاختيارات الشعرية على أساس المعاني الشعرية.

لقد اهتم البحتري في اختياراته بتفصيل المعاني العامة إلى معان جزئية، فالشعر الحماسي الذي أجمله أبو تمام في باب واحد هو باب الحماسة، يتفرع في حماسة البحتري إلى سبعة وعشرين باباً، استقصى فيها البحتري تفصيلاته الدقيقة وجزئياته العديدة، ووضع لكل معنى جزئي عنواناً خاصاً به، في باب له وحده، واختار له من القصائد والمقطعات ما يناسبه، فالباب الأول في حماسته، وهو (فيما قيل في حمل النفس على المكروه عند الحرب) يتكون من ثلاث عشرة حماسية افتتحه البحتري وافتتح مجموعه كله بحماسية لعمرو بن الإطنابة الخزرجي، يقول فيها [من الوافر][(١)]:

أَبَتْ لِي عِفَّتِي وَأَبَى إِبائِي وَأَخْذِي الْحَمْدَ بِالثَّمَنِ الرَّبِيْحِ
وإِعْطَائِي عَلَى الْمَعْسُورِ مَالِي وَضَرْبِي هامَةَ البَطَلِ الْمُشِيْحِ

(١) الحماسية (١) ، كتاب الحماسة للبحتري، ٢٩/١.

والحماسية الثانية لعمرو بن معدي كرب الزبيدي، من الطويل يقول فيها [من الطويل][1]:

وَقَفْتُ كَأَنِّيَ لِلرِّمَاحِ دَرِيَّةً أُقَاتِلُ عَنْ أحْسَابِ جَرْمٍ وَفَرَّتِ

وَجَاشَتْ إِلَيَّ النَّفْسُ أَوَّلَ مَرَّةٍ فَرُدَّتْ عَلَى مَكْرُوهِها فاسْتَقَرَّتِ

وثاني أبواب حماسة البحتري هو (فيما قيل في الفتك) يتكون من ثمان حماسيات، افتتحه البحتري بحماسية لمنظور بن الربيع العامري، يقول فيها [من الطويل][2]:

أَلَمْ تَعْلَمُوا أَنِّي إذا رُمْتُ فَتْكَةً بِحَرْبِي لَمْ أنْظُرْ بِهِ أَنْ يُبَادِيَا

وَأُقْدِمُ إِقْدَامَ السِّنانِ وَيُتَّقَى بِي الْأَشْوَسُ الصِّنْديدُ إِنْ كَانَ عَادِيَا

والباب الثالث (فيما قيل في الإصحار للأعداء والمكاشفة لهم وترك التستر منهم) يتكون من سبع حماسيات، افتتحه البحتري بمقطوعة لقيس بن رفاعة الأنصاري[3]، يقول فيها [من البسيط][4]:

أنا النَّذِيْرُ لَكُمْ مِنِّي مُجَاهَرَةً كَيْلَا أُلَام على قَذْعٍ وَإِنْذَارِ

فإِنْ عَصَيْتُمْ مَقَالِي اليَوْمَ فَاعْتَرِفُوا أَنْ سَوْفَ تَلْقَوْنَ خِزْيَاً ظاهِرَ العَارِ

وهكذا تسير بقية أبواب الشعر الحماسي السبعة والعشرين في حماسة البحتري في نسق لا يخلو من التلاحم والتآلف، مصورة المواضيع الجزئية والمعاني التفصيلية لحوادث الحرب وسجايا المحاربين، فالباب الرابع فيما قيل في مجاملة الأعداء والباب الخامس فيما قيل في الإطراق حتى تمكن الفرصة، والباب السادس فيما قيل في بقاء الإحنة ونمو الحقد وإن طال عليهما الزمان، والباب السابع فيما قيل في الأنفة والامتناع من الضيم والخسف، والباب الثامن فيما قيل في ركوب الموت خشية العار، والباب التاسع فيما قيل في الاستسلام والإغضاء على الذل بعد

(١) الحماسية (٢)، كتاب الحماسة للبحتري ، ٣٠/١.

(٢) الحماسية (١٤)، المصدر نفسه، ٣٧/١.

(٣) هو قيس بن رفاعة الأنصاري، من بني واقف بن امرئ القيس بن مالك بن الأوس، شاعر جاهلي مقتدر، أدرك الإسلام فأسلم، وكان أعوراً. كتاب الحماسة للبحتري، ٤٢/١.

(٤) الحماسية (٢٢)، كتاب الحماسة للبحتري ، ٤٢/١.

الامتناع...إلى غير ذلك من المعاني الحماسية التي تلهب المشاعر وتحفز الهمم وتدفع الفرسان إلى خوض غمار الحرب ورفض قبول الدية والأخذ بالثأر والإصرار على الانتقام.

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن جميع الأبواب في حماسة البحتري جاءت متناسقة تماما مع أساس منهجه في التصنيف ، وهو الأساس المعنوي ما عدا الباب الأخير منها ، وهو الباب الرابع والسبعون بعد المئة، (باب المراثي)، فهذا الباب يقوم على أساس الموضوع الشعري؛ لأنه يعتمد فيه على الفن الشعري أساساً للاختيار ، وهو فن الرثاء، ومع ذلك فإن البحتري قصره على مراثي النساء دون الرجال، وكان عليه أن يفرع معنى الرثاء إلى معان جزئية تفصيلية، ويورد لكل معنى جزئي نماذج مصورة من أشعار الرجال والنساء جميعاً، ويفرد له باباً خاصاً به انسجاماً مع منهجه الذي ارتضاه لنفسه وسار عليه في أبواب حماسته كلها.

٢.تفتيت القصيدة الواحدة وتوزيع أجزائها على أكثر من باب:

لقد أدى تفصيل البحتري للمعاني العامة إلى معان جزئية إلى تفتيت أوصال القصيدة أو المقطعة الشعرية، وتوزيعها على أكثر من باب، وبسبب هذا التفصيل فقد غلب على اختياراته النتف والمقطعات والأبيات المفردة فالأبواب السبعة والعشرون التي يشكل مجموعها الشعر الحماسي تتكون من (٢٤٩) نتفة ومقطعة، و(٣٧) بيتاً مفرداً، و(١١) قصيدة.

لقد لاحظت الدراسة أن تفريع البحتري لمعاني الحماسة في بعض المواضع وتوزيعها على أكثر من باب أدى إلى تفتيت المعنى الواحد في القصيدة أو القطعة الشعرية وتقطيع أوصاله إلى معان جزئية حرفية معزولة عن المعنى المركزي الذي تسري روحه في الأبيات من بدايتها حتى نهايتها، وعلى سبيل المثال فإن الحماسية رقم (٣٢) في حماسة أبي تمام، وهي لكبشة أخت عمرو بن معد يكرب تدعو فيها إلى الأخذ بثأر أخيها، تقول فيها [من الطويل][(١)]:

أَرْسَلَ عَبْـــدُ اللهِ إذ حَانَ يَوْمُهُ إلَى قَوْمِهِ لا تَعْقِـــلُوا لَهُمُ دَمِي

(١) الحماسية رقم (٥٢)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٢١٧/١.

وَلاَ تَأْخُذُوا مِنْهُمْ إفَالاً وَأبْكُـرًا وَأُتْرَكَ فِي بَيْتٍ بِصَـعْدَةَ مُظْلِمِ
ودَعْ عَنْكَ عمْراً إنَّ عَمْرًا مُسَالِمٌ وَهَل بَطْنُ عَمْرٍو غَيْرُ شِبْرٍ لمطْعَمِ
فإِنْ أَنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا وَاتَّدَيْتُمُ فَمشُّوا بِآذَانِ النّعَامِ المصَلَّمِ
ولا تَرِدُوا إِلَّا فُضُـولَ نِسَائِكُمْ إِذَا ارْتَمَلَـتْ أَعْقَابُهُنَّ مِنَ الدَّمِ

إن هذه الحماسية قد وردت في حماسة البحتري في موضعين، فالبيتان الأولان أوردهما البحتري في الحماسية (١١١) من الباب العاشر (فيما قيل في التحريض على القتل وترك قبول الدية) للشاعرة نفسها،أما البيتان (٤، ٥) فقد أوردهما البحتري في الحماسية (٣١) من الباب الرابع "فيما قيل في مجاملة الأعداء وترك كشفهم عما في قلوبهم"وهما منسوبان خطأ إلى القتَّال الكلابي، وبهذا التقسيم فقدت القطعة كثيراً من حيويتها الفنية وأجوائها المفعمة بالتحريض على الأخذ بالثأر وظهرت في صورة معانٍ جزئية معزولة وباهتة.

ومثل ذلك نجده في حماسية معن بن أوس وهي مكونة من اثني عشر بيتاً جاءت بكاملها في حماسة أبي تمام، في الحماسية رقم (٤٠٤)، يقول معن[1] [من الطويل]:

لَعَمْـرُكَ مَـا أدْرِي وَإنِّي لأَوْجَـلُ عَلى أيِّنا تَغْدُو الْمَنِيَّةُ أوَّلُ
وإنِّي أخُـوكَ الـدَّائمُ الْعَهْـدِ لَمْ أَحُـلْ إنَ ابْـزَاكَ خَصْـمٌ أوْ نَبـا بِـكَ مَنْـزِلُ
أُحَـارِبُ مَـنْ حَارَبْـتَ مِـنْ ذِي عَـدَاوةٍ وأحْبِـسُ مَالِي إنْ غَرِمْتَ فأعْقِلُ
كأنَّـكَ تَشْـفِي مِنْـكَ دَاءً مَسـاءَتِي وَسُـخْطِي وَمَـا فِي رَيْثَتِي مـا تَعَجَّـلُ
وإنْ سُـؤْتَنِي يَوْمـاً صَـفَحْتُ إلى غَـدٍ لِيُعْقِـبَ يَوْمـاً مِنْـكَ آخَـرُ مُقْبِـلُ
سَـتَقْطَعُ فِي الـدُّنْيا إذَا مـا قَطَعْتَـنِي يَمِينَـكَ فـانْظُرْ أيَّ كَـفٍّ تَبَـدَّلُ
وَفِي النَّـاسِ إنْ رَثَّـتْ حِبَالُـكَ وَاصِـلٌ وفي الأرْضِ عَـنْ دَارِ الْقِلَـى مُتَحَـوَّلُ

(١) الحماسية رقم (٤٠٤)، ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١٢٦/٣.

إذا أنْــتَ لَمْ تُنْصِــفْ أخَــاكَ وَجَدْتَــهُ عَلَى شَرَفِ الْهِجْرَانِ إنْ كانَ يَعْقِلُ

وَيَرْكَـبُ حَـدَّ السَّـيْفِ مِـنْ أنْ تَضِـيمَهُ إذَا لَمْ يكُـنْ عَـنْ شَـفْرَةِ السَّـيْفِ مَزْحَـل

وكُنْــتُ إذَا مَــا صَــاحِبٌ رَامَ ظِنَّــتِي وَبَـدَّلَ سُـوءًا بِالَّـذِي كُنْـتُ أفْعَـلُ

قَلَبْــتُ لَــهُ ظَهْــرَ الْمِجَــنِّ فَلَــمْ أَدُمْ عَلـى ذَاكَ إلَّا رَيْـثَ مـا أتحـوَّلُ

إذَا انْصَرَفَتْ نَفْسِي عَنِ الشَّيءِ لَمْ تَكَدْ إلَيْهِ بِوَجْهٍ آخِرَ الدَّهْرِ تُقْبِلُ

وإذا كان أبو تمام قد أورد القصيدة في حماسته بكاملها فإن البحتري على العكس من ذلك، فتت أجزاءها وقطع أوصالها، فوزع ما اختاره منها على ثلاثة أبواب مع تغيير في بعض ألفاظ الأبيات التي اختارها، وترك الباقي، فقد أورد البيتين التاسع والعاشر من القصيدة في الباب التاسع، وهو في الاستسلام على الذل بعد الامتناع وهما المقطوعة رقم (١٠٣)، يقول معن[١]:

إذا أنْتَ لَمْ تُنْصِفْ أخَاكَ وَجَدْتَهُ عَلَى طرَفِ الْهِجْرَانِ إنْ كانَ يَعْقِلُ

فيَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ منْ أنْ تَضِيمَهُ إذَا لَمْ يكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السَّيْفِ مَعدِلُ

كما أورد البيتين الحادي عشر والثاني عشر في الباب الرابع والثلاثين، وهو فيما قيل في قطع من اعترض في ودِّه، في المقطوعة رقم(٢٨٧)، يقول معن[٢]:

وكُنْتُ إذَا مَا صَاحِبٌ رَامَ هِجْرَةً وَبَدَّلَ سُوءًا بِالَّذِي كُنْتُ أفْعَلُ

قَلَبْتُ لَهُ ظَهْرَ الْمِجَنِّ فَلَمْ أَدُمْ عَلى ذَاكَ إلَّا رَيْثَ ما يَتَحوَّلُ

كما أورد خمسة أبيات منها في الباب الخامس والثلاثين وهو فيما قيل في صحة المودة وحفظ الإخاء، مبتدئاً من البيت الثاني في الحماسية رقم (٣٠٢)، يقول معن بن أوس[٣]:

---

(١) الحماسية رقم (١٠٣)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٧/١.

(٢) الحماسية رقم (٢٨٧)، المصدر نفسه، ١٨٦/١.

(٣)الحماسية رقم (٣٠٢)، المصدر نفسه، ١٩٢/١.

وإنِّي أخُوكَ الدَّائِمُ الْعَهْدِ لَمْ أَحُلْ إذا حال دهر أوْ نَبا بِكَ مَنْزِلُ

أُحَارِبُ مَنْ حَارَبْتَ مِنْ ذِي قرابةٍ فأحْبِسُ مَالِي إنْ غَرِمْتَ فأعْقِلُ

وإنْ سُؤْتَنِي يَوْماً صَفَحْتُ إلى غَدٍ لِيُعْقِبَ يَوْماً مِنْكَ آخَرُ مُقْبِلُ

كأنَّكَ تَشْفِي مِنْكَ دَاءً مُخَامِرَاً أذاتِي وما في نِيَّتِي لَكَ مُعْضِلُ

سَتَقْطَعُ فِي الدُّنْيا إذَا ما قَطَعْتَنِي يَمِينَكَ فانْظُرْ أيَّ كَفٍّ تَبَدَّلُ

أما باقي الأبيات فإن البحتري لم يذكرها في حماسته، ويلاحظ أن بعض ألفاظ القصيدة في حماسة البحتري تغاير الألفاظ المذكورة في حماسة أبي تمام[1]، وبهذا التقسيم فقدت القصيدة كثيراً من حيوية الوحدة النفسية وسياقها المنسجم، وظهرت مفككة الأجزاء معزولة المعاني. وبهذا نخلص إلى أن الاختيارات الشعرية في حماسة أبي تمام جاءت في الغالب قصائد ومقطعات متماسكة الأجزاء مرتبطة المعاني متلاحمة النسج يغلب عليها التآلف والانسجام، فيما جاءت الاختيارات الشعرية في حماسة البحتري في الغالب مقطعات شعرية يغلب عليها المعاني الجزئية المحددة والمتمايزة.

٣.الإكثار من عدد الأبواب:

لقد أدى إكثار البحتري من المعاني الشعرية التفصيلية وترتيب الاختيارات حسب المعنى الشعري إلى الإكثار من عدد أبواب حماسته، فقد أوصلها إلى (١٧٤) باباً، اختص منها (٢٧) باباً للشعر الحماسي، وهذا يرجع إلى أن البحتري كان يأخذ المعاني التفصيلية من المعنى العام، ويجعل كل معنى منها بابا قائما بذاته، ومن ثم كثرت الأبواب لديه، وهو يقصد بالباب مجموعة

(١) ففي الشطر الثاني من البيت الأول في رواية البحتري (إذا حال دهر) وفي رواية أبي تمام (إن ابزاك خصم) وفي البيت الثاني في رواية البحتري (من ذي قرابة) وفي رواية أبي تمام(مِنْ ذِي عَدَاوةٍ)، وفي الشطر الأول من البيت الرابع في رواية البحتري (داء مخامراً) وفي رواية أبي تمام (داء مَساءَتِي) والشطر الثاني من البيت الرابع في رواية البحتري (أذاتي وما في نيتي لك معضل) وفي رواية أبي تمام (وَسُخْطِي وَمَا فِي رَيْثَتِي ما تَعَجَّلُ)

من الاختيارات الشعرية (قصائد وقطع وأبيات مفردة) لشعراء مختلفين تدور حول معنى جزئي واحد له عنوان خاص به، وهذا في الحقيقة هو أساس اختياره في حماسته.

إن البحتري لم ينظر في ترتيب أبواب حماسته إلى فنون الشعر وأغراضه من حماسة ومديح ووصف ورثاء وهجاء...وغير ذلك من الأغراض الشعرية كما فعل أستاذه أبو تمام في حماسته، وإنما عمل على مراعاة المعاني التفصيلية التي تعود الشعراء التعبير عنها في هذه الأغراض الشعرية فجعل كل معنى منها باباً مستقلاً بذاته، ومن ثم كثر عدد الأبواب التي تضمنت المعاني الشعرية لمختلف الشعراء .

تجدر الإشارة إلى أن البحتري في حماسته أولى عناية خاصة بالمعاني التي تقابل (باب الأدب) عند أبي تمام ؛ حيث تمثل هذه المعاني القدر الأعظم من حماسته (١٣٦ بابا)، فيما أسقط من حماسته فنوناً رئيسة في الشعر كالنسيب ، والفخر ، والوصف ، والمدح ، والهجاء، فلو أعيد ترتيب اختياراته الشعرية على حسب الغرض الشعري لانتهت إلى أربعة أغراض فقط هي : الحماسة – الشباب والمشيب – الأدب – الرثاء في أشعار النساء.

٤.الاقتصار في الاختيار على الشعر القديم:

اقتصر البحتري في اختياراته على الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي، ولم يختر إلا لعدد قليل ممن أدركوا العصر العباسي كبشار بن برد، ومطيع بن إياس، وصالح بن عبد القدوس، أما كبار معاصريه من الشعراء، فلم يختر لأحد منهم حتى لأستاذه أبي تمام ، فقد وقف في الاختيار عند مطيع بن إياس المتوفى سنة ١٦٦هـ، أي إنه لم يجار أستاذه أبا تمام في التوسع الزمني للاختيار، فأبو تمام لم يغض في اختياراته من القيمة الفنية لشعراء عصره، فاختار لعدد غير قليل منهم في حماسته، بل إن بعضهم امتد بهم الأجل حتى بعد وفاته، مع أنه توفي قبل البحتري بحوالي نصف قرن.

٥.تغليب القيمة الأخلاقية على القيمة الفنية:

لقد كان أساس الاختيار في حماسة البحتري هو المعنى الذي ينسجم مع عنوان الباب؛ بيد أن ما يمكن أن يلاحظ على البحتري في اختياراته هو أن الاهتمام بالقيمة الأخلاقية يغلب على الاهتمام بالبعد الفني، فقد كان اهتمام البحتري منصباً على إبراز المعاني الأخلاقية في حماسته، فالمعنى الواحد يرد بطرق متنوعة، فهذا باب فيما قيل في إخلاف الوعد، وهذا آخر فيما قيل في رعاية الأمانة وترك الخيانة، وثالث فيما قيل في ذم عاقبة الظلم، ورابع فيما قيل في الوفاء، وغير ذلك من القيم الإيجابية والمآثر الحميدة التي كان الأجداد يحرصون عليها في حياتهم، فأراد المؤلف أن تظهر للأجيال في اختياراته الشعرية ليحفظوها، وبالتالي تنعكس على سلوكياتهم وأخلاقهم، ولذلك فقد خلت حماسته من معان كثيرة توافرت في الشعر العربي كشعر الخمر والمجون واللهو والغزل وغيرها من المعاني التي تخرج عن دائرة الأخلاق الحميدة. وبذلك افتقدت اختيارات البحتري إلى التوازن بين جوانب الموضوع وعناصر الفن، وهذا متحقق في اختيارات أبي تمام إلى حد بعيد لا يضيره الاستثناء وهو نادر.

لقد أثارت تفريعات المعاني العامة إلى معان جزئية في حماسة البحتري إعجاب بعض الدارسين المحدثين[١]، فوصفوها بالابتكار والتجديد، ورأوا أن تقصي البحتري للمعاني الجزئية في حماسته"يدل على خبرة حقيقية بآفاق الشعر العربي القديم، ويكلف صاحبه كثيراً من العناء. ولو شاء دارس محدث أن يصنف معاني الشعر القديم لأنفق في هذا سني حياته ما لم يسترشد بحماسة البحتري، ومع ذلك فمن غير المحتمل أن يضيف إليها كثيراً"[٢]، بيد أن بعض الدارسين يقدح في حماسة البحتري[٣] وترتيب أبوابها للحماسة ويصفه بأنه "ترتيب آلي وأنه أسهم في

---

(١) ينظر : المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب ، د.ط، د.ت، ص١٠٦.

ـ دواوين الحماسة، عبد البديع عراق، ص٢٦٣.

ـ كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري، رشاد عبد النبي، ص٤٦٦...وغيرهم.

(٢) المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص١٠٦.

(٣) ينظر: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص٧٩.

وينظر: الشعر و الشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكي، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨م، ص٤٦٧.

تدهور الحماسة أكثر مما أسهم في تطورها بوصفها نوعاً أدبياً...إن تصنيفات البحتري لمادة اختياره هي موضوعات محدودة تحديدا دقيقاً وغير مترابطة ومستشهد عليها بأمثلة مباشرة وحرفية... تعكس عقلية البحتري الحرفية وذهنيتة المولعة بالتقسيمات"[1] .

وأياً كان الأمر فإن البحتري بمنهجه في الإكثار من تفصيل المعاني يكون قد سهل للدارسين أن يحصلوا في يسر وسهولة على الشواهد للموضوعات التي يريدونها، فالعناوين الكثيرة التي تحملها أبواب حماسته أشبه ما تكون بتلك الفهارس الجزئية التي نضعها للموضوعات التي تحتوي عليها الكتب، بيد أنه في المقابل فتت أوصال القصيدة الواحدة وأساء إلى وحدتها النفسية وسياقها المنسجم، من خلال توزيعها على عدة أبواب وترك أجزاء أخرى قد يراها بعيدة عن مجال الاختيار، ولا يحتاج إليها في أبوابه.

(١) الشعر و الشعرية في العصر العباسي، ص٤٦٧.

المبحث الثاني:

أثر مذهب كل من أبي تمام والبحتري في اختياراته الشعرية

أثار مذهب أبي تمام في الإبداع الشعري ـ بما فيه من تجديد وغرابة ـ جدلاً واسعاً في أوساط نقاد الشعر وعلماء اللغة والأدب في عصره وما بعد عصره، وتباينت مواقفهم تجاهه، فرفضه بعضهم وتعصبوا ضده، وتلقاه آخرون بالقبول وتعصبوا له، فيما وقف بعضهم منه موقفاً وسطياً، فذكروا له محاسن وعيوباً[١].

ولا شك في أن ظهور البحتري على مسرح الحياة الأدبية في عصر أبي تمام قد فاقم من حدة هذا الجدل، وأسهم في تأجيج الخصومة بين النقاد، فالبحتري شاعر تتلمذ على أبي تمام في الشعر[٢] وتأثر به، بيد أنه خالف مذهبه الشعري، وانتهج مذهب القدماء، وسار على طريقتهم في الصياغة وأسلوبهم في التصوير، فكان بذلك أمام النقاد مذهبان في الشعر، مذهب المحدثين، ويمثله أبو تمام، ومذهب القدماء ويمثله البحتري، فقارنوا بينهما، واختلفوا حول أيهما أشعر، فوقف أنصار التجديد في صف أبي تمام، ووقف أنصار المحافظة على أسلوب القدماء في صف البحتري، وتردد المعتدلون بين الطرفين، وتشكلت بفعل هذه الخصومة بين النقاد حركة نقدية واسعة المدى حول مذهب أبي تمام"استمرت قروناً طويلة، وشملت فئات كثيرة من المشتغلين بالأدب، فقد أسهم فيها علماء العربية والشعراء والكتاب والمصنفون وغيرهم، وقلما وجد محفل من محافل الأدب والشعر لم يأخذ من هذه الحركة بنصيب"[٣]، وفيما يأتي ستتناول

---

(١) كان من أشد الناس تعصباً ضد شعر أبي تمام ابن الأعرابي الذي كان يقول عنه:"إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل" أخبار أبي تمام، ص٢٤٤. ومن أبرز المتحمسين له أبو بكر الصولي، فقد ألف كتابه (أخبار أبي تمام) انتصاراً لشعر أبي تمام ورداً على الطاعنين فيه، ويمكن أن يكون المبرد ممن وقف من شعر أبي تمام موقفاً متوازناً، فقد كان يشبه أبا تمام "بغائص يخرج الدر والمخشلبة". أخبار أبي تمام:ص٩٧.

(٢) يذكر البحتري أنه لم يقف على تسهيل مأخذ الشعر ووجوه اقتضائه حتى قصد أبا تمام وانقطع إليه، ثم ذكر نصائح أبي تمام له في وصيته المشهورة"يا أبا عبادة: تخير الأوقات وأنت قليل الهموم وصفر من الغموم...الخ". ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق، حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص ٤١٠.

(٣) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، محمود الربداوي، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص٥.

الدراسة علاقة مذهب كل من الشاعرين أبي تمام والبحتري في الإبداع الشعري باختياراته الشعرية، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: أثر مذهب أبي تمام الشعري في اختياراته الشعرية:

لعل المرزوقي أول من أشار إلى طبيعة العلاقة بين مذهب أبي تمام في إبداعه الشعري ومذهبه في اختياراته في ديوان الحماسة، فهو يذهب إلى أن حماسة أبي تمام حازت على الشهرة بين الناس والإجماع بين النقاد؛ لأنها فارقت مذهبه في الإبداع الشعري"وقلت: إن أبا تمام معروف المذهب لما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة...وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشانه، فقد فليته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير"[(١)]، وقد علل خروج أبي تمام في اختيارات حماسته عن مَيْدان شعره بقوله: "إن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته، والفرق بين ما يشتهى وما يستجاد ظاهر... وهذا الرجل لم يَعْمِدْ من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر إلى المتردد على الأفواه، المجيب لكل داع، فكان أمره أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرمهم، وإسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه؛ لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه"[(٢)].

والدراسة ترى أن كلام المرزوقي السابق عن اختيارات أبي تمام في ديوان الحماسة ومذهبه في الإبداع الشعري، على أهميته ومكانة صاحبه، يمكن مناقشة بعض ما ورد فيه، على النحو الآتي:

---

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/٤.

(٢) المصدر نفسه، ١/١٣.

١.يذهب المرزوقي إلى أن المكانة الرفيعة التي حققتها اختيارات أبي تمام في حماسته بين النقاد تعود إلى مغايرتها لمذهبه في إبداعه الشعري. فهو يشير ضمناً إلى التزام أبي تمام في اختياراته بمعايير عمود الشعر[١] وخروجه عنها في إبداعه الشعري . والدراسة تتساءل إذا كان الأمر كذلك، فلماذا لم تصب حماسة البحتري شهرة ديوان شعره ناهيك عن شهرة حماسة أبي تمام ومكانتها، لاسيما أن البحتري كما يذكر المرزوقي"كان لا يعجب من الشعر إلا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه"[٢]، فهو في اختيارات حماسته يوافق مذهبه الشعري الذي لم يفارق عمود الشعر؟ ثم كيف نجمع بين تعليل المرزوقي السابق وبين قوله في نفس مقدمته لديوان الحماسة إن أبا تمام في اختياراته"جمع ما يوافق نظمه ويخالفه" [٣].

وبذلك فإن الدراسة تذهب إلى أن أبا تمام قد وهب اختياراته الشعرية في ديوان الحماسة كثيراً من ذوقه الشعري الممتاز في الاختيار، وفكره الثاقب في الانتقاء، وعلمه الغزير باللغة والشعر، فامتازت عن غيرها من الاختيارات الشعرية بخصائص فنية وموضوعية تكشف ضمناً عن طبيعة منهج أبي تمام ومعاييره الفنية في اختياراته على نحو ما ستبينه الدراسة لاحقاً، وتفصل القول فيه.

٢. يذهب المرزوقي إلى أن الفرق بين ديوان أبي تمام الشعري وحماسته هو فرق بين (شهوة) من جهة (واستجادة) من جهة أخرى.

والدراسة ترى أن الجودة والشهوة قد يجتمعان معاً في قول الشعر وفي اختياره، وأن توفر إحداهما يمكن أن يقود إلى تحقيق الأخرى، وقد أشار أبو تمام في وصيته للبحتري أن شهوة الشعر تكون ذريعة لتجويده، وخير معين عليه في قوله:" ولا تنظم إلا بشهوة فإن الشهوة نعم

---

(١) وهذه المعايير كما ذكرها المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة هي"شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاءالنظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ،ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار". شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ١/ ٩.

(٢) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٤/١.

(٣) المصدر نفسه، ١٣/١.

المعين على حسن النظم"[1]، وبذلك فإن الفرق بين أشعار أبي تمام واختياراته ليس فرقاً بين الشهوة والاستجادة ـ كما يزعم المرزوقي ـ وإنما هو فرق نسبي بين قول أدبي يمتاز بطابعه الفردي وخصائصه الأسلوبية التي تُمَيِّزُ صاحبه عن غيره، وبين قول أدبي آخر يمتاز بطابعه الجمعي وخصائصه الفنية والموضوعية المشتركة التي تعبر عن عصور شعرائه وذوقهم وثقافتهم، بيد أن هذا التمايز لا ينفي أن يكون بينهما قدر من التداخل والالتقاء.

وفيما يأتي ستبدأ الدراسة باستعراض وجيزٍ لأهم خصائص مذهب أبي تمام في الإبداع الشعري والكشف عن مستوى حضورها في اختياراته الشعرية، وذلك على النحو الآتي:

١.مذهب أبي تمام الشعري:

تجدر الإشارة إلى أن أبا تمام ليس مخترعاً لمذهب البديع، ولا هو أول من فطن إليه واستعمله في شعره، فقد عرفه الشعراء قديماً واستعملوه في أشعارهم، ثم جاء الشعراء المحدثون فمهدوا الطريق لظهور هذا المذهب باحتفائهم به واستكثارهم منه في أشعارهم بشكل لفت انتباه النقاد إليهم، وأبرز هؤلاء الشعراء بشار بن برد ومسلم بن الوليد.

أما بشار، فهو أول شاعر احتفى بالبديع في شعره وأكثر منه، فعده النقاد أول من فتق البديع، يقول ابن رشيق"وقالوا:أول من فتق البديع من المحدثين بشار"[2]، ثم قلده الشعراء، وساروا على طريقته، بيد أن البديع في شعر بشار كان ما يزال في الحدود المقبولة، فهو لم يلتزمه مذهباً في جميع شعره، ولم يعمل على استقصائه وتكلفه، ولذلك فقد تلقى النقاد القدماء شعره بالقبول ولم يروا فيه ما يصادم الذوق أو يجافي السليقة، يقول الجاحظ:"ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة والعتابي"[3]، وقال عنه أيضاً:"وبشار حسن البديع"[4].

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ١٩٨٧م، ٣٣/٢.

(٢) العمدة، ١٣١/١.

(٣) البيان والتبيين، ٤٠/١.

(٤) المصدر السابق، ١١٩/٤.

وأما مسلم بن الوليد فقد حمل لواء البديع، والتزم به مذهباً فنياً في جميع شعره، وأغرق في استعماله حتى قال عنه بعض النقاد: إنه أول من أفسد الشعر العربي[1]، وذهب ابن رشيق إلى أن مسلم بن الوليد "أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة، وهو زهير المولدين: كان يبطئ في صنعته ويجيدها"[2] .

ومع أن بواكير هذا المذهب قد ظهرت في شعر بشار، واكتملت في شعر مسلم بن الوليد، إلا أن زعامة هذا المذهب كانت لأبي تمام بلا منافس، فإليه وحده نسبت هذه الزعامة؛ فعلى يديه بلغ البديع ذروته، ولم يستطع أحد من الشعراء أن يبلغ به أبعد مما بلغه أبو تمام، ولا غرابة في ذلك، فأبو تمام لم يكن مجرد شاعر مبدع فحسب، بل كان عالماً فذا في اللغة والشعر، ومثقفاً واسع الاطلاع على الثقافات المختلفة التي كان المجتمع العربي إبان العصر العباسي يتفتح عليها، ويغتني بكنوزها، من فلسفة، ومنطق، وعلم كلام، وأديان وعقائد، وغيرها من العلوم والمعارف التي ظهرت آثارها جلية في إبداعه الشعري. وفيما يأتي ستُجْمِلُ الدراسة أبرز خصائص مذهب أبي تمام في الإبداع الشعري وتعرضها على اختياراته الشعرية للكشف عن طبيعة العلاقة بينهما، وذلك على النحو الآتي:

١. الغرابة في التصوير:

لعل من أهم مظاهر التجديد في شعر أبي تمام المباعدة في بناء صوره الاستعارية بين المشبه والمشبه به، فتنبهم العلاقة بينهما، وتظهر في الصورة غرابة لم يألفها النقاد المحافظون، فالشعراء كانت تجري على نهج قريب من الاقتصاد في العلاقة بين طرفي الصورة "حتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي وتبعه أكثر المحدثين"[3].

---

(١) جاء في كتاب الأغاني: حدثنا أحمد بن عبيد الله بن عمار قال حدثنا محمد بن القاسم بن مهرويه قال سمعت أبي يقول أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد جاء بهذا الذي سماه الناس البديع ثم جاء الطائي بعده فتفنن فيه . الأغاني، ٣٦/١٩.

(٢) العمدة، ١٣١/١.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٤٢٩.

لقد هاجم الآمدي إغراب أبي تمام في استعاراته ووصفها بأنها"استعارات في غاية القباحة والهجانة [والغثاثة] والبعد عن الصواب"[1]، ورأى في تشخيص المعاني وتجسيمها خروجاً على المألوف في الشعر العربي، ومن أمثلة ذلك قوله [من الطويل][2]:

تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وتَغْتدِي خُطُوبٌ كأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ

وقوله [من الطويل][3] :

جَذَبْتُ نَداهُ غُدوَةَ السَّبتِ جَذْبَةً فَخَرَّ صَرِيعاً بَيْنَ أيْدِي القَصَائِدِ

لقد أنكر عليه في البيت الأول تشخيص الدهر وإبرازه في هيئة كائن حي يقع عليه الصرع، كما أنكروا عليه في البيت الثاني تشخيص (الندى) وإبرازه في هيئة كائن إنساني يجذبه الشاعر فيخر صريعا بين أيدي القصائد[4].

على أن أمثال هذه الاستعارات تنتشر في ديوان أبي تمام، فلا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائده؛ لأنه كان يعجب بهذا اللون من التصوير، ويحرص على تجديد لغة شعره وإبرازها غريبة مدهشة، فأكسب شعره بذلك غموضاً أدى إلى التباين في قراءته وتفسيره.

وبالنظر إلى اختياراته الشعرية فإن هذه الخصيصة تكاد تكون أكثر خصائص مذهبه الشعري انتشاراً، فالتصوير الاستعاري في اختياراته ينزع في الغالب إلى الخفاء والعمق، والنأي بالصورة عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح من خلال عقد علاقة تُماهي بين المحسوسات والمجردات؛ ليظهرا وكأنهما شيء واحد امتزجت فيه أحاسيس الشاعر، وتجلت على قسماته رؤاه وأفكاره، وأبرز الوسائل إلى تحقيق ذلك هي تشخيص الأشياء وتجسيمها، بيد أن غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد، إذ لا تشهد العلاقات بين طرفي

---

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت. ٢٦٥/١.

(٢) ديوان أبي تمام، ٣٢٤/٢.

(٣) المصدر نفسه، ٥/٢.

(٤) ينظر: الموازنة: ٢٤٩/١ وما بعدها.

الصورة انقطاعاً حاداً، ولكنهما يتوفران على روابط دلالية تعيد لهما الانسجام، فضلاً عن أنه يَسْهل الوقوف على عناصر الصورة ومصادرها. كما يظهر ذلك في الأمثلة الآتية:

يقول سعد بن ناشب [الطويل] [(١)]:

إذا هَمَّ أَلْقَى بَيْنَ عَينيَهِ عَزْمَهُ وَنَكَّبَ عَنْ ذكرِ العَوَاقِبِ جَانِبا

فالعزم في هذه الصورة ينتقل من عالم المعنى ويتجسم في هيئة محسوسة، وقد أعجب الإمام عبد القاهر الجرجاني بهذا التصوير الاستعاري، لما فيه من قيمة فنية تملأ النفس سروراً، وتبعث فيها هزة وأريحية لا تملك دفعها عنها، فعبر عن ذلك بقوله:"ولا تَقُلْ إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئاً منه، فليس الأصْلَ له، بل لأنْ أراك العزمَ واقعاً بين العينين، وفَتَحَ إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين"[(٢)].

وقد أبرز تشخيص حِطَّان بن الْمُعَلَّى للدهر بعداً ينسجم مع موقف أبي تمام في شعره من الدهر، وهو موقف لا يخرج عن كونه في الغالب عدواً لدوداً له، كما في قوله [من السريع][(٣)]:

أنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إلى خَفْضِ

وغَالَني الدَّهْرُ بِوَفْر الْغِنى فَلَيْسَ لِي مَالٌ سِوَى عِرْضِي

أبْكَانِيَ الدَّهْرُ وَيَا رُبَّمَا أضْحَكَنِي الدَّهْرُ بِمَا يُرْضِي

ويجسم جريبة بن الأشيم الفقعسي الدهر في صورة حيوان مفترس يتأتى منه الضرر والأذى في إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن، وذلك في قوله [من المتقارب][(٤)]:

إذا الدَّهْرُ عَضَّتْكَ أنْيَابُهُ لَدَى الشَّرِّ فَأْزِمْ بهِ ما أزَمْ[(٥)]

---

(١) الحماسية رقم (١٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٣/١.

(٢) أسرار البلاغة، ص١١١.

(٣) الحماسية رقم (٨٦)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٢٨٦/١.

(٤)الحماسية رقم (٢٦٠)، المصدر نفسه، ٧٧٤/٢.

(٥) وقوله فأزم به أي اعضض به، والمعنى صابره. ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٧٧٤/٢.

ولاَ تُلْفَ فِي شَرِّهِ هائِباً كَأَنَّكَ فِيهِ مُسِرُّ السَّقَمْ

على أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن أبا تمام قد تأثر في شعره ببعض الصور التشخيصية في أشعار حماسته، وقد أشار المرزوقي إلى بعض المواضع التي تكشف عن ذلك في شرحه لديوان الحماسة[١]، ومن أمثلة ذلك قول تأبط شراً [من الطويل][٢]:

فَخَالَطَ سَهْلَ الأَرْضِ لم يكدح الصَّفا بِهِ كَدْحَةً والموتُ خَزيانُ يَنْظُر

فقد سلك أبو تمام مسلك هذه الاستعارة فقال [من البسيط][٣]:

إن تَنْفَلِتْ وأُنُوفُ الْمَوتِ رَاغِمَةٌ فاذهَبْ فأنتَ طَلِيقُ الرَّكضِ يا لُبَدُ[٤]

ولعل أبا تمام أراد من خلال الإكثار من نماذج هذا النوع من التصوير الاستعاري في مختاراته الشعرية أن يثبت سوابق لجماليات مذهبه الشعري في نماذج اختياراته الشعرية، ولا سيما تلك التي تعود إلى مرحلة النقاء الشعري المتمثلة في العصرين الجاهلي والإسلامي؛ انتصافاً لذاته من أولئك النقاد التقليديين الذين عيّنوا أنفسهم حكّاما على شعره، وبالغوا في الإزراء عليه حتى وصل الأمر ببعضهم أن يقول عن شعر أبي تمام: "إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل"[٥]. وبذلك يبرهن على أصالة إبداعه الشعري وأنه منطلق من القديم ومجدد فيه فنياً وجمالياً.

٢.الاهتمام بفنون البديع:

لاحظ النقاد أن أبا تمام يكثر من الألوان البديعية في شعره؛ لتجميل المعاني وتزيينها، وإبرازها في حلة جميلة، لا سيما تلك المعاني المأخوذة من أشعار المتقدمين، فإنه يكثر من توشيتها بألوان البديع؛ لكي يبتعد بها عن الأصل الذي أخذها منه حتى لا يتهم بالسرقة،

(١) ومن هذه المواضع التي أشار إليها المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة، الصفحات الآتية، ٨٢/١، ٩٦/١، ١١٤/١، ١٣٨/١، ٢٥٠/١، ٣٧٨/١، ٤٠٦/١، ٤٢٧/١...وغيرها كثير .

(٢) الحماسية رقم (١١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١/١.

(٣) ديوان أبي تمام، ١٥/٢.

(٤) لبد: هو آخر نسور لقمان، وكان أطولها عمراً.ينظر: ديوان أبي تمام ، ١٥/٢.

(٥) أخبار أبي تمام، ص٢٤٤.

والألوان البديعية تتخلل بكثرة ظاهرة في جميع شعره، وفيما يأتي سنقف على بعض هذه الألوان في بائيته الشهيرة التي مدح بها الخليفة المعتصم بالله وذكر فتح عمورية، ففي هذه القصيدة يتجلى الجناس والطباق ماثلين من بداية القصيدة في قوله [من البسيط][(١)]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفائِحِ لاسُودُ الصَّحائِفِ في مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

والترصيع يتراءى لنا في قوله[(٢)]:

تدبِيْرُ معتصِمٍ بِاللهِ مُنْتَقِمٍ لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ فِي اللهِ مُرْتَغِبِ

ويتراءى لنا الطباق ممتزجاً بالتصوير في قوله[(٣)]:

فَتْحٌ تَفَتَّحُ أَبْوابُ السَّماءِ لَهُ وَتَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوابِها القُشُبِ

فالطباق بين (السماء والأرض) ليس طباقا خالصا، ففيه شيات لون آخر هو لون التصوير.

وهذا الحضور المكثف لألوان البديع المختلفة أمر مطرد في سائر قصائده، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو : هل التزم أبو تمام بالإكثار من البديع في اختياراته الشعرية أو إنه خالف مذهبه الشعري؟

وبالنظر في اختيارات أبي تمام فإن الألوان البديعية تمتاز بحضور ملحوظ، بيد أن بعض القصائد والمقطعات تتوفر فيها الألوان البديعية كالتجنيس والطباق والتكرار والتصدير والتقسيم أكثر من غيرها، يقول السموأل بن عاديا، وقيل إنها لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي [من الطويل] [(٤)]:

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/٤٠

(٢) المصدر نفسه، ١/٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ١/٤٦.

(٤) الحماسية (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٢٢.

تُعَيِّرُنـا أنَّـا قَليـلٌ عَدِيـدُنا فَقُلْـــــتُ لهَا إنَّ الْكِرَامَ قَلِيلُ

وَمـا قَـلَّ مَـنْ كَانَـتْ بَقَايـاهُ مِثْلَنـا شَــبابٌ تَسَــامَى لِلْعُــلا وَكُهُــولُ

وَما ضَرَّنا أنَّا قَلِيلٌ وَجارُنا عَــزِيزٌ وَجــارُ الأَكْثَــرِينَ ذَلِـيلُ

ففي هذه الأبيات يهيمن حضور الألوان البديعية، ففي البيت الأولى يتجلى التصدير في قوله (قليل وقليل) وفي البيت الثاني يتراءى الطباق بين (شباب وكهول) أما البيت الثالث فيظهر فيه الجناس والطباق والترديد، فكلمة (قليل) تجانس قافية البيت (ذليل)، وفي الوقت نفسه تطابق كلمة (الأكثرين) فهي بذلك تؤدي دوراً إيقاعيا مزدوجاً، ويظهر الطباق بين (عزيز وذليل) كما يتجلى الترديد بين (جارنا وجار الأكثرين)، و هذه الألوان البديعية لم يقتصر دورها على إثراء إيقاع الأبيات وتخصيب موسيقاها الداخلية، ولكنها تضافرت لتنهض بدور فاعل في تشكيل اللغة الفنية في النص الشعري وإثراء الدلالة وإنتاجها، فأسهمت في التعبير عن فكرة الشاعر وبلورة رؤيته القائمة على أن القبيلة تستمد مكانتها وشرفها من قدرتها على حماية جارها وليس من كثرتها. وهكذا بقية أبيات القصيدة تزخر بألوان الصنعة البديعية التي تشكل جزءاً من الدلالة وليس شيئاً زائداً عنها.

على أن أكثر القطع الشعرية التي يتوفر فيها ألوان الصنعة البديعية هي تلك القطع التي اختارها أبو تمام من أشعار المحدثين، فأبو تمام لم يقتصر في اختياراته على الشعر القديم، كما فعل غيره من أصحاب المختارات الشعرية، بل تجاوز ذلك إلى اختيار نماذج شعرية من عصور مختلفة امتدت في الزمن حتى شعراء عصره، فاشتملت اختياراته على نماذج من أشعار المحدثين الذين سبقوه في تأسيس مذهب البديع، كقول مسلم بن الوليد[1]:

حنينٌ ويأسٌ كيفَ يَجْتَمِعَانِ مَقِيْلاهُما في القَلْبِ مُخْتَلِفَانِ

غَدَتْ والثَّرَى أَوْلَى بِهَا مِنْ وَلِيِّها إلى مَنْزِلٍ ناءٍ لِعَيْنِكَ دَانِ

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٩٤٣/٢.

فلا وجْدَ حَتَّى تَنْزِفَ العينُ ماءَها وتَعْتَرِفَ الأحشاءُ لِلْخَفَقانِ

فلا شك في أن ألوان الصنعة البديعية ظاهرة في أشعار المحدثين أكثر من غيرها.

كما لاحظت الدراسة أن بعض المقطعات الحماسية يهيمن عليها لون إيقاعي بعينه، فالحماسية رقم (٨٣) المكونة من ثلاثة أبيات يقول فيها بعض بني أسد [من الطويل][١]:

إلا أكُنْ مِمَّنْ عَلِمْتِ فَإِنني إلَى نَسَبٍ مِمَّنْ جَهِلْتِ كَرِيمِ

وَإلاّ أكنْ كُلَّ الْجَوَادِ فَإنَّنِي عَلَى الزَّادِ فِي الظَّلْمَاءِ غَيْرُ شَتِيمِ

وَإلا أكُن كلَّ الشُّجَاعِ فإنَّنِي بِضَرْبِ الطُّلى والْهامِ حَقُّ عَلِيمِ

ففي هذه الحماسية يظهر الطباق بين (علمت وجهلت) في البيت الأول، بيد أن اللون الإيقاعي المهيمن عليها هو تكرار البداية الذي قد يكون أهم الأسباب التي رشحت هذه القطعة للاختيار .

على أن بعض الألوان البديعية يزيد حضوره في البيت الواحد، فالتصدير الذي يقوم في الغالب على طرفين في البيت، قد يقوم على ثلاثة أطراف في اختيارات أبي تمام، كما في قول ربيعة بن مقْرُوم الضَّبِّيّ[٢] [من الكامل] [٣]:

فَدَعَوا: نَزَالِ فكنتُ أوَّلَ نازِلٍ وعَلَامَ أرْكَبُهُ إذا لم أَنْزِلِ

أو كما في قول هدبة بن خشرم[٤] [من الوافر] [٥]:

---

(١) الحماسية رقم (٨٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٢٧٨/١.

(٢) ربيعة بن مقروم الضبي ، شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام، وقد أسلم وشهد القادسية، وهو من شعراء مضر المعدودين. معجم شعراء الحماسة، ص٤٤.

(٣) الحماسية رقم (٩)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،٦٢/١.

(٤) هدبة بن خشرم بن كرز بن أبي حية الكاهن، من بني عذرة، ويكنى أبا سليمان، شاعر إسلامي، فصيح متقدم، كثير الأمثال في شعره، وكان شاعراً راوية يروي للحطيئة. معجم شعراء الحماسة، ص١٣٣.

(٥) الحماسية رقم (١٥٩)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، ٤٧٣/١.

سَأَهْجُو من هَجَاهُمْ مِنْ سِوَاهُمْ وأُعْرِضُ مِنْهُمُ عَمَّنْ هَجَانِي

كما أنه قد يقوم على أربعة أطراف، كما في قول بعض شعراء الحماسة [من الطويل][1]:

فَلَمَّا رَمَانِيهَا رَمَيْتُ سَوَادَهُ ولا بُدَّ أَنْ تَرْمِي سَوَادَ الذي يَرْمِي

والطباق قد يقوم على أربعة أطراف في البيت الواحد، كما في قول السموءل [من الطويل][2]:

صَفَوْنا فلم نَكْدُرْ وأَخْلَصَ سِرَّنَا إِنَاثٌ أطابَتْ حَمْلَنَا وفُحُولُ

عَلَوْنَا إلى خَيْرِ الظُّهُورِ وحَطَّنَا لوقتٍ إلى خَيْرِ البطون نُزولُ

كما في قول بشامة النهشلي [من البسيط][3]:

إِنَّا لنُرْخِصُ يومَ الرَّوْعِ أنْفُسَنَا ولَوْ نُسَامُ بها في الأمْنِ أُغْلِيْنَا

بِيْضٌ مَفارِقُنَا تَغْلِي مَرَاجِلُنا نَأْسُو بأموالنا آثارَ أيْدِيْنَا

وواضح ما في البيت الثاني من ترصيع يضفي على البيت ثراء إيقاعياً بحسن تقسيمه وتجاوب القوافي الداخلية مع قافية البيت.

والتكرار قد يقوم على ثلاثة أطراف، كقول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل][4]:

ودَعْ عَنْكَ عمْراً إنَّ عَمْرًا مُسَالِمٌ وَهَل بَطْنُ عَمْروٍ غَيْرُ شِبْرٍ لمطْعَمِ

على أن البيت الواحد قد يحمل أكثر من لون بديعي ، كالطباق والتجنيس في قول تأبط شراً

(١) الحماسية رقم (٢٤٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٦٩/١.

(٢) الحماسية رقم (١٥)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١١٩/١.

(٣) الحماسية رقم (١٤)، المصدر نفسه، ١٠٤/١.

(٤) الحماسية رقم (٥٢)، المصدر نفسه، ٢١٧/١.

[من الطويل] [(١)]:

قَلِيْلُ التشكِّي للمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الهوَى شَتَّى النَّوَى والمسالِكِ

أو كالطباق والتصدير، كقول السموءل [من الطويل][(٢)]:

وَنُنْكِرُ إِنْ شِينَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ ولا يُنْكِرُون القَوْلَ حِيْنَ نَقُولُ

نخلص مما سبق إلى أن أبا تمام كان حريصاً على توفر الألوان البديعية في اختياراته؛ إدراكاً منه لفاعليتها الإيقاعية وطاقاتها الجمالية التي تضفيها على البيت الشعري على المستويين الدلالي والإيقاعي، فاللون البديعي كما يقول ابن رشيق: "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[(٣)]، وبذلك يظهر تناغم اختياره مع مذهبه الشعري في النزعة البديعية .

٢. الألفاظ الغريبة:

لاحظ القدماء توفر شعر أبي تمام على الألفاظ الغريبة التي لا تتناسب مع ذوق العصر العباسي، ولا يظهر معناها إلا بالتنقير في كتب اللغة والمعاجم، وذلك نحو قوله[(٤)]:

قَدْكَ اتَّئِبْ أَرْبَيْتَ فى الْغُلَوَاءِ كَمْ تَعْذِلُونَ وأَنْتُم سُجَرَائِي؟!

"قدك: في معنى حسبك. ومعنى اتئب: أي استح، وهي مأخوذة من الإبة أي الحياء.و(سجرائي) أي أصدقائي واحدهم سجير، ويحتمل أن يكون مأخوذا من السجر الذي هو حنين الإبل"[(٥)] . ومن ذلك قوله [من الكامل][(٦)]:

ومُزَحْزِحاتِي عن ذَرَاكَ عَوَائِقٌ أَصْحَرْنَ بِي للعَنقَفِيرِ الُمؤْيِدِ

(١) الحماسية رقم (١٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٩٤/١.

(٢) الحماسية رقم (١٥)، المصدر نفسه، ١١٩/١.

(٣) العمدة، ٢/ ٣.

(٤) ديوان أبي تمام، ٢٠/١.

(٥) المصدر نفسه ، ٢٠/١، ٢١.

(٦) المصدر نفسه ، ٥٧/٢.

ذراك:كنفك. أصحرن: أي أخرجنَ إلى الصحراء. العنقفير: الداهية. المؤيد:الأمر العظيم [1]

وقوله [من الكامل][2]:

عَامِي وَعامُ العيس بيْنَ وَديقةٍ مَسْجُورةٍ وتَنُوفَةٍ صَيْخود

الوديقة: شدة الحر، ودنو الشمس من الأرض. ومسجورة: أي مملوءة بالسراب. ويجوز أن يعني بمسجورة: من سجر التنور، يصفها بشدة الهجير. التنوفة: القفر من الأرض. صيخود: صلابة الأرض، من قولهم: صخرة صيخود، ويجوز أن يعني به شدة الحر من قولهم: صخدته الهاجرة إذا آلمت دماغه.[3].

وقد أرجع بعض النقاد شيوع هذه الظاهرة في شعر أبي تمام إلى رغبته في إظهار علمه باللغة، وسعة اطلاعه على لسان قومه، يقول الآمدي" إن أبا تمام تعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة ، وبكلام العرب ، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره"[4]، وبالغ بعضهم في الإزراء عليه حتى قال ابن رشيق: إن الطائي"يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى، بلفظة نبطية لأتى بها"[5].

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو :ما مدى توفر الغريب من الألفاظ في اختيارات أبي تمام؟

وبالنظر في اختياراته الشعرية نلاحظ أنها لم تخل من الألفاظ الغريبة التي تتخلل بعض القصائد والمقطعات، ومن ذلك قول سَوَّار بن الْمُضَرَّب السَّعْدِي [من الوافر][6]:

فَلَوْ سَأَلَتْ سَرَاةَ الْحَيِّ سَلْمَى عَلَى أنْ قَدْ تَلَوَّنَ بِي زَمَانِي

لَخَبَّرَهاَ ذَوُو أحْسَابِ قَوْمِي وَأعْدَائِي فَكلٌّ قَدْ بَلاَنِي

(١) ينظر: ديوان أبي تمام، ٥٧/٢.

(٢) المصدر نفسه، ٣٨٩/١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ٣٨٩/١.

(٤) الموازنة، ٢٥/١، ٢٦

(٥) العمدة، ١٣٢/١.

(٦) الحماسية رقم (١٨)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٣٠/١.

بِذَبِّي الذَّمَّ عَنْ حَسَبِي بِمَالِي وَزَبُّونَاتِ أَشْوَسَ تَيَّحانِ

"زبونات: من الزَّبْن، وهو الدفع. والأشوس: الذي يعرف في نظره الغضب والحقد، ثم استعمل في المتكبر والمهيب. والتَّيَّحان: العريض المقدام"(١). أو كما في قول تأبط شراً[من الطويل] (٢):

وَأُخْرَى أُصَادِي النَّفْسَ عَنْها وَإِنَّها لَمَوْرِدُ حَزْمٍ إنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرُ

فَرَشْتُ لها صَدْرِي فَزَلَّ عن الصَّفَا بِهِ جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ

وقوله: جؤجؤ عبل: أي صدر ضخم، ومعنى متن مخصر: أي ظهر دقيق .

ومثل ذلك قول جعفر بن علبة الحارثي [من الطويل](٣):

ولَمْ نَدْرِ إِنْ جِضْنَا منَ الموْتِ جَيْضَةً كَمِ الْعُمْرُ باقٍ والْمَدَى مُتَطَاوِلُ

وقوله: جضنا من الموت جيضة: أي عدلنا عن الحرب عدلة .

على أن هذه الألفاظ الغريبة وإن كانت تتخلل بعض القصائد والمقطعات، إلا أن أبا تمام لم يعمد في اختياراته إلى جمع الغريب، وتقييد الشوارد، بل كان تركيزه منصباً على توفر الجزالة والقوة في ألفاظ اختياراته الشعرية، وقد تنبه الباقلاني إلى ذلك وعبر عنه أحسن تعبير، فقال:"والأعدل في الاختيار ما سلكه أبو تمام من الجنس الذي جمعه في كتاب الحماسة وما اختاره في الوحشيات، وذلك أنه تنكب المستنكر الوحشي والمبتذل العامي وأتى بالواسطة"(٤)، وهذا أمر مطرد في اختياراته لا يحتاج للتمثيل عليه، فكل حماسية صالحة للاستشهاد بها على صحة ذلك .

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ١٣٢/١.

(٢) الحماسية رقم (١١)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، ٨١/١.

(٣) الحماسية رقم (٤)، المصدر نفسه ، ٤٧/١.

(٤) إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب (١٢) ، دار المعارف بمصر ، ص ١٧٧.

وبذلك تخلص الدراسة من مناقشة طبيعة العلاقة بين مذهب أبي تمام في الإبداع الشعري وبين مذهبه في اختياراته الشعرية إلى الآتي:

١.إن أبا تمام مجدد في أشعاره، ورائد في اختياراته، وكما استطاع في أشعاره أن يحمل لواء التجديد، وأن يعكس الجو الأدبي والفكري لعصره، فكان في طليعة شعراء المعاني، فقد استطاع في اختياراته أن يكون رائداً لمن صنفوا في المختارات الشعرية على حسب المعاني بعده.

٢.إن كثيراً من خصائص مذهب أبي تمام الشعري تتخلل اختياراته الشعرية، فاختيار المرء ـ كما يقال ـ قطعة من عقله، بيد أن حضورها ليس بالمستوى الذي نجده في أشعاره، ومع ذلك تبقى لأبي تمام خصائصه الأسلوبية التي يتفرد بها في إبداعه الشعري وبصماته الخاصة في استعمال ألوان البديع خصوصاً وعناصر الشعر الفنية عموماً.

٣.إن أبا تمام في اختياراته الشعرية لم يعمد إلى جمع الغريب، وتحقيق النصوص، بل كان متخيراً يهدف إلى انتقاء القصائد والقطع الشعرية التي تؤكد جمالياتها الفنية حيويَّة النموذج الشعري عند القدماء وقابليته للتطور على أيدي المحدثين، وبهذا يثبت أنه منطلق في إبداعه الشعري من الموروث الشعري العربي ، ومجدد في إطاره.

أثر مذهب البحتري الشعري في اختياراته الشعرية

يعد البحتري أحد شعراء الصنعة الذين اعتنوا بالبديع واحتفلوا بألوانه المختلفة من جناس وطباق وتصوير وغيرها في أشعارهم، بيد أن هذه الألوان البديعية جاءت في شعره سهلة التركيب واضحة الدلالة، فهو لا يغوص في أغوارها، ولا يجهد نفسه في تعقيد تركيبها، بل كان يقف عند ظواهرها، أو كما يقول شوقي ضيف كان يقف"عند ظاهر هذا العمل، فينقل الشكل، وقلما نفذ إلى الباطن، وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد"[(١)]. فجاءت الصنعة في شعره على درجة كبيرة من السهولة والوضوح، ولم تتعقد عنده كما هو الحال عند أستاذه أبي تمام،

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د.ت، ص١٩٤.

وبذلك أصبح شعره ممثلاً لطريقة القدماء في مواجهة طريقة المحدثين، وقد أبان عن ذلك الآمدي في قوله:"وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة"[١].

لقد تتلمذ البحتري ـ كما ذكرنا سابقاً ـ على أبي تمام ، وتشبه به في شعره ، واغترف من معانيه كثيراً حتى قال الباقلاني"وكما يقولون: إن البحتري يغير على أبي تمام إغارة، ويأخذ منه صريحاً وإشارة، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ عن غيره، ويألف اتباعه كما لا يألف اتباع سواه"[٢]، بيد أن الشاعرين يختلفان في ظروف النشأة وطبيعة التكوين الثقافي والاستعداد الذاتي وغير ذلك من الفروق التي انعكست على إبداعهما الشعري فسلك كل منهما طريقاً تحمل سمات مغايرة لسمات طريق الآخر، فقد كان أبو تمام شاعراً حضريا نشأ في دمشق وتنقل في بيئات مختلفة واطلع على كثير من علوم عصره ومعارفه المتنوعة من دين ولغة وأدب وفلسفة ومنطق وملل ونحل ...وغيرها، أما البحتري فكان شاعراً أعرابيا، لم يأخذ بحظ واسع من الثقافات المختلفة التي اطلع عليها أستاذه أبو تمام ، وظل عليه طابع الأعراب حتى قال عنه الآمدي:"البحتري أعرابي الشعر مطبوع"[٣]، فجاءت أدوات الصنعة في شعره في الغالب سهلة واضحة لا عمق فيها ولا تكلف ولا تعقيد، بيد أنه عُرِفَ بمهارته في تنقيح ألفاظ شعره وإحكام تحبيرها، فكان يعمد إلى تهذيبها من الغريب وتنقيتها من المستكره والوحشي حتى جاءت كأنها ـ كما يقول ابن الأثير ـ :"نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي"[٤]، ويمكن الوقوف على النموذج الآتي من شعره، يقول البحتري [من المتقارب][٥]:

---

(١) الموازنة، ١٨/١.

(٢) إعجاز القرآن، الباقلاني، ١٨٨/١.

(٣) الموازنة، ٤/١.

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١٨١/١.

(٥) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، سلسلة ذخائر العرب (٣٤) مكتبة دار المعارف، القاهرة، ط٣، ٨٤٨/٢.

وَمَا أنْسَ لا أنْسَ عَهدَ الشَّبَا بِ، وَ(عَلْوَةَ)، إذْ عَيَّرَتني الكِبَرْ

كَوَاكِبُ شَيْبٍ عَلِقْنَ الصِّبَا فَقَلَّلْنَ مِنْ حُسْنِهِ ما كَثُرْ

وإنِّي وَجَدتُ، فلا تَكذِبَنّ، سَوَادَ الهَوَى في بَياضِ الشَّعَرْ

وَلا بُدَّ مِنْ تَرْكِ إحدَى اثنَتَيـ ـنِ: إمَّا الشَّبابِ، وإمَّا العُمُرْ

فالألفاظ في هذه الأبيات مألوفة سهلة لا غريب فيها ولا مستكره، والمعاني واضحة لا تكلف فيها ولا تعقيد، والصنعة تبدو ظاهرة في الأبيات، فالطباق يكاد يهيمن بحضوره على الأبيات كلها،(شباب وكبر، قل وكثر، بياض وسواد، شباب وعمر)، بيد أنه طباق واضح، ليس فيه العمق الفكري والبعد الفلسفي والإغراب الذي نجده في شعر أبي تمام، فلم يكن البحتري من أهل المنطق والفلسفة، وهو يرى أن الشعر لا يحتاج إليهما، كما يدل على ذلك قوله[1]:

كلَّفْتُمُونا حُدودَ مَنْطِقِكُمْ في الشِّعْرِ يُلْغى عن صِدْقِهِ كَذِبُهْ

ولم يَكُنْ (ذُو القُرُوحِ) يَلْهَجُ بالـ ـمَنْطِقِ ما نوعُهُ وما سَبَبُهْ؟

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إشارَتُهُ وليس بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

وبالنظر في الاختيارات الشعرية في حماسة البحتري فإن أول ما يلفت القارئ فيها هو سهولة ألفاظها ووضوح معانيها وقربها من النفس وبعدها عن الإغراب والغموض، فمن النادر أن يقف القارئ على بيت فيها يصعب عليه فهمه ويخفى معناه وتغرب ألفاظه، وللتمثيل على ذلك نذكر قول المقعد بن سليم الطائي [من المنسرح][2]:

أخَشْـــيَةَ المـــوتِ دَرَّ دَرُّكُـــمُ أعطَيْـتُمُ القَـوْمَ فَـوْقَ مـا سـألُوا

(١) ديوان البحتري، ٢٠٩/١.

(٢) الحماسية (٧٤)، كتاب الحماسة للبحتري، ٧٢/١.

إِنَّـــا لَعَمْـــرُ الإلـــهِ نـــأْبَى الَّـــذِي قـــالوا وإِنْ قَوْمُنـــا بهـــا اقْتَتَلـــوا
نَقْبَـــلُ ضَـــيْماً ونحـــنُ نَعْرِفُـــه مـــا دامَ مِنَّـــا بِبَطْنِهـــا رَجُـــلُ

ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن أهم الدوافع التي تقف وراء تأليف البحتري لحماسته كانت أخلاقية تهذيبية، فقد كان القصد الخلقي هو"الهدف الأساسي والأسمى في تأليف اختياراته، وربما كان ذلك هو الباعث الذي حدا به إلى ترك الغزل ، ومذمة النساء ولم يجعل باباً للهجاء ، فقد كان قصده خلقيا تهذيبياً أكثر منه أدبيا"[١] لذلك فقد أكثر في اختياراته من القطع الشعرية التي تدعو إلى مكارم الأخلاق وتهذيب النفوس والتزين بالفضائل والابتعاد عن الرذائل وغير ذلك من المعاني الأخلاقية التي يغلب عليها سهولة الألفاظ ووضوح المعاني والخطاب الوعظي المباشر لتكون قريبة الفهم، يسيرة الحفظ، ناجعة التأثير، كقول عبدالله بن المخارق الشيباني[٢] [من الوافر][٣]:

عَلَيْـكَ بِكُـلِّ ذي حَسَـبٍ وَدِيـنٍ فـــإِنَّهُمُ هُـــمُ أَهْـــلُ الوَفـــاءِ
وإِنْ خُيِّـــرْتَ بَيْـــنَهُمُ فَأَلْصِـــقْ بأَهْـــلِ العَقْـــلِ مِـــنْهُمْ والحيـــاءِ
فإِنَّ العَقْـــلَ ليس لهُ إِذا ما تَفَاضَـــلَتِ الفَضَائِلُ مِنْ كِفَاءِ

لقد زعم بعض الدارسين أن حماسة البحتري تقل فيها عناصر التصوير الفني الذي يعنى بالزخرف واستخدام المحسنات البديعية وأساليب البيان[٤]، وقالوا: إنهم لا يجدون فيها تطوراً واسعاً في البعد الاستعاري أو المجازي، بل ركوداً منظماً وزخماً شعرياً قليلاً[٥] وأنها وقعت في

(١) كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري ، ص٥٧٥.
(٢) هو النابغة الشيباني عبدالله بن المخارق بن سليم الشيباني، شاعر بدوي من شعراء الدولة الأموية. كتاب الحماسة للبحتري، ١٧٢/١.
(٣) الحماسية (٢٥٦)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٧٣/١.
(٤) ينظر: حماسة البحتري، دراسة موضوعية فنية، منى محمد عبدالله أبو هملاء، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م، ص٣٢٩.
(٥) الشعر والشعرية في العصر العباسي، ص ٤٩٧.

التقريرية الوعظية في بعض الاختيارات[1]، بيد أن الدراسة ترى أن الاختيارات الشعرية في حماسة البحتري وإن كانت لا تصل في مستوى ثرائها الفني إلى مستوى اختيارات أبي تمام فإنها ـ لا شك ـ تمتاز بحضور فني غير قليل، لا سيما تلك الاختيارات التي تدور في فلك الشعر الحماسي، فقد لاحظت الدراسة أنها تكتنز الكثير من أساليب البديع وعناصر التصوير الفني، من تشبيه واستعارة وكناية...وغيرها[2]، تمكنت بواسطتها من تصوير أجواء المعارك وقعقعة السلاح وحالات الكر والفر وغيرها من جوانب المعركة التي رسم لوحاتها الشاعر الحماسي في صور فنية رائعة، فالشاعر حُلْحُلَةُ بن قيْسٍ الفزاري يشبه هامات الأعداء التي تقع عليها سيوف قومه بالحنظل في قوله [من الطويل][3]:

فَإِنْ أَنَا لَمْ أَرْجِعْ إِلَيْكُمْ فَحَارِبُوا ولا أَعْرِفَنْكُمْ تَضْجَرُونَ منَ الحَرْبِ

وَهُزُّوا جِيادَ الْمَشْرَفِيِّ كأَنَّمَا يَقَعْنَ بِهامِ القَوْمِ في حَنْظَلٍ رَطْبِ[4]

ويجسم عبدالله بن عَنَمَةَ الضَّبِّيِّ الخسف فيظهر في صورة ذوقية توحي بالشجاعة ونفي الذل بقوله [من البسيط][5]:

إنْ تسْأَلُوا الْحَقَّ نُعْطِ الْحَقَّ سائِلَهُ والدِّرْعُ مُحْقَبَةٌ وَالسَّيْفُ مقْرُوبُ

وَإِنْ أَبَيْتُمْ فَإِنَّا مَعْشَرٌ أُنُفٌ لاَ نَطْعَمُ الْخَسْفَ إِنَّ السُّمَّ مَشْرُوبُ

فقد غادر (الخسف) دائرته المعنوية العقلية وتجسم في ضوء الاستعارة المكنية في هيئة مادية ذوقية بعد أن تسلط عليه الفعل المستعار المنفي (لا نطعم) للتعبير عن رفض الشاعر وقومه

(١) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص٨٢.

(٢) ينظر: الفصل الخاص بالصورة من الدراسة.

(٣) الحماسية رقم (١١٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١.

(٤) المشرفي: السيف المنسوب إلى المشارف، وهي القرى الواقعة على حدود جزيرة العرب. والهام : جمع هامة وهي الرأس. والحنظل: الشجر المر.ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، ٩٣/١

(٥) الحماسية رقم (٩٧)، كتاب الحماسة للبحتري، ٨٢/١. الحماسية رقم (١٩٠)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٨٥/٢.

لحياة الذل والاستكانة. "ومن الصنعة الحسنة مقابلته الطعم بالشرب، واستعارته إياهما في تجرع الغصة، وتوطين النفس على المشقة، عند إزالة المذلة، ورد الكريهة"[1].

والشاعر أزهر بن هلال التميمي يبرر فراره من المعركة في أبيات يغلب عليها تكرار البداية في قوله [من الطويل][2]:

أَعاتِكَ ما ولَّيْتُ حَتَّى تَبَدَّدَتْ رِجَالي وحَتَّى لَمْ أجِدْ مُتَقَدَّما

وَحَتَّى رأيْتُ الوَرْدَ يَدْمَى لَبانُهُ وقَدْ هَزَّهُ الأبْطالُ وانْتَعَلَ الدِّما

أعاتِكَ إنِّي لَمْ أُلَمْ في قِتَالِهِم وقَدْ عَضَّ سَيْفِي كَبْشَهُمْ ثمَّ صَمَّمَا

أَعَاتِكَ أَفْنانِي السِّلاحُ وَمَنْ يُطِلْ مُقَارَعَةَ الأبْطالِ يَرْجِعْ مُكَلَّما

تخلص الدراسة من مناقشة علاقة مذهب البحتري الشعري باختياراته في كتاب الحماسة ومقارنتها بعلاقة مذهب أبي تمام باختياراته إلى الآتي:

١. إن البحتري يعد من شعراء الصنعة، بيد أنها ليست كصنعة أبي تمام ، فلكل منهما طريقته في تلوين شعره بألوان الصنعة تبعا لظروف نشأته وطبيعة تكوينه الثقافي واستعداده الفردي وموهبته وغير ذلك من الفروق بين الشاعرين التي انعكست على إبداعهما الشعري، فأصبح لكل منهما طريقته المميزة له عن الآخر"فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بُعْد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"[3].

٢. يغلب على اختيارات البحتري السهولة في الألفاظ والوضوح في المعاني وهو ما يجعلها

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ٥٨٦/٢.

(٢) الحماسية رقم (١٨٩)، كتاب الحماسة للبحتري، ١٢٩/١.

(٣) العمدة، ١٣٠/١.

قريبة إلى النفس، فيما يغلب على اختيارات أبي تمام جزالة في الألفاظ واستتار نِسْبي في المعاني، وهو ما جعل العلماء والنقاد يتناولونها بالشرح والتفسير.

٣. تحتوي اختيارات البحتري على أنواع التصوير الفني وألوان الصنعة البديعية، بيد أن اختيارات أبي تمام أغزر منها في التصوير الفني، وأكثر توفراً على ألوان الصنعة البديعية من حماسة البحتري.

٤. إذا كان أبو تمام قد وسع من محيط الدائرة الزمنية في اختياراته الشعرية فامتدت من العصر الجاهلي حتى شعراء عصره، فإن البحتري لم يجار أبا تمام في التوسع الزمني في الاختيار، مع أنه عاش بعد أبي تمام حوالي نصف قرن من الزمان، بل توقف في اختياراته عند الشاعر مطيع بن إياس المتوفى سنة ١٦٦هـ، مركزاً في اختياراته على الشعر القديم، ولم يختر شيئاً لكبار شعراء عصره بمن فيهم أستاذه أبو تمام .

وانطلاقاً مما سبق فإن الدراسة تذهب إلى أن أغلب خصائص المذهب الشعري للبحتري تتجلى بوضوح في اختياراته الشعرية في حماسته، وتكشف مقارنة خصائص اختيارات البحتري بخصائص اختيارات أبي تمام أن المذهب الشعري لكلٍّ منهما قد ألقى بظلاله على اختياراته الشعرية.

الخاتمة ونتائج البحث

وبعد هذه الرحلة الشاقة والشائقة مع الخصائص الأسلوبية في حماستي أبي تمام والبحتري، شعر الحرب والفخر أنموذجاً توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- أن الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري لا يستمد قيمته من الإشادة بالبطولات الحربية والدعوة إلى مكارم الأخلاق فحسب، ولكنه يستمدها أيضاً من خصائصه الفنية المميزة في مكوناته الإيقاعيه وأساليبه التصويرية وطرائقه التركيبية، فهو شعر متخير، انتخبه شاعران مجيدان من بين أشعار حماسية كثيرة؛ لما فيه من قيم فكرية وخصائص فنية، فهو بذلك يجمع بين الفن والدّلالة والشكل والمضمون والجمال والفكر، أي إنه يتفرد بخصوصية في بعديه الفني والموضوعي.

- أن أكثر البحور استعمالاً في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري هي (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر)؛ لما فيها من رحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تتناسب مع الطبيعة الإنشادية للشعر الحماسي، وتساعد على الاسترسال وطول العبارة، فالشاعر الحماسي يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الاتساع الإيقاعي يتحرك بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبر عن نفسه، ويخاطب متلقيه،كما يحلو له دون أن يضطر إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأوزان القصيرة.

- أن الأوزان الشعرية أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة، فالشاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغاماً موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه، وذلك بفعل اختلاف الألفاظ اللغوية المستخدمة، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف وتواليها في مقاطع لا تعتمد على تقطيعات وزن البحر، فهي تستمد نغماتها من طبيعة العلاقات الخاصة بين تراكيب بناء النص الشعري وما تصدره ألفاظها من تلوين صوتي.

- أن أبا تمام والبحتري لم يلزما نفسيهما في حماستيهما باختيار قصائد كاملة كما فعل من سبقهما في اختياراتهم الشعرية، كحماد الراوية، والمفضل، والأصمعي والقرشي، بل عمدا في اختياراتهما إلى الإكثار من المقطعات الشعرية؛ إدراكاً منهما لفاعليتها في الأوساط الأدبية، فهي أعلق في الأذهان، وأيسر في الحفظ، وأسْيَرُ بين الناس، وأحب إلى النفس من القصائد المطولات، وانسجاماً مع روح العصر الذي يعيشان فيه، وإيقاعاته الداعية إلى إبعاد فضول القول وحشو الكلام والاكتفاء بما قَلَّ من القصيدة ودَلَّ، فالمزاج العام لعصرهم لا يطيق الصبر على قراءة القصائد الطوال .

- للقافية في الشعر الحماسي مظاهر عامة تتجاوز القواعد المعيارية التي اشترطها علماء العروض وعدوا الخروج عليها عيباً يحاسب عليه الشاعر، ومن ذلك (التضمين) الذي يعد مظهراً من مظاهر الفرق بين ممارسة الناقد وإبداع الشاعر، فإذا كان معظم النّقاد قد عدوا التضمين في الشعر عيباً يؤاخذ عليه الشاعر، فإن إصرار الشعراء على استخدام هذا الأسلوب في قصائدهم والإكثار منه يظهر أنهم أدركوا أهمية التضمين في تماسك الأبيات وتلاحمها، وفاعليته في تحقيق غايات جمالية لنصوصهم بفعل ما ينتجه من توتر وصراع في نهاية الأبيات بين القافية والتعلق، فاستعملوه في أشعارهم ولم يأبهوا بالتنظيرات النقدية التي تراه عيباً وتدعو الشاعر إلى اجتنابه.

- أن الشاعر الحماسي يلزم في قوافٍ بعينها ما لا يلزم؛ رغبة منه في تكثيف الموسيقى، وإثراء الإيقاع وإبراز النغم الآسر لانتباه المتلقي؛ لكي يصغي إلى صوته، ويتفاعل مع ما يبثه في ثنايا السطور وبين أنغامها.

- أن الإيقاع الداخلي في الشعر الحماسي يتجلى في جملة من البنى الإيقاعية أهمها (التكرار ، التجنيس، الترديد، التصدير) وقد جاءت هذه الألوان الإيقاعية في أشكال مختلفة وصور متنوعة، وأسهمت بشكل متفاوت في تكثيف الإيقاع وتخصيب الموسيقى وتشكيل الدلالة وإنتاجها، على أن ما يحسب للنقد الحديث في هذا الشأن أنه استثمر هذه البنى

الإيقاعية في دراسة إيقاع الشعر، بعد أن كان القدماء يدرسونها في مجال آخر هو علم البديع بالنظر إلى ما فيها من طرافة وحسن.

- أن الاستعارة تعد أكثر أساليب البناء التصويري التي اعتمد عليها الشاعر الحماسي يليها التشبيه، ثم الكناية .

- تنزع أغلب الصور التشبيهية في الشعر الحماسي نحو المادية والحسية في التصوير، وتستأثر التشبيهات المدركة بحاسة البصر بأغلب الصور الحسية عند شعراء الحماسة لا سيما في جانب المشبه به؛ لأن البصر أكثر الحواس احتكاكاً بالواقع المحيط، والتقاطاً لصوره المختلفة، وقد انتزع الشاعر الحماسي معظم الصور البصرية من أجواء المعركة الحربية بما فيها من فرسان متقاتلين، وما يرافقهم من أدوات حربية كالخيل والإبل والسيف والرمح والدرع، والقوس والترس والنبل ....إلخ) فقد كان أكثر شعراء الحماسة من الفرسان الذين خاضوا المعارك وشاركوا في الوقائع مع أقوامهم. ومع أن الشاعر الحماسي قد استعان بالحواس الأخرى في صياغة التشبيه وتكوينه، إلا أنها مجتمعة تعد قليلة بالمقارنة إلى الصور البصرية.

- تتفاوت الصور الاستعارية في الشعر الحماسي في درجة الوضوح والغموض، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة الفاصلة بين طرفي الاستعارة، بيد أن كثرة حضور الاستعارة المكنية وتوظيفها أكثر من التصريحية يسمح للدراسة أن تقرر أن الشاعر الحماسي ينزع في بناء أكثر صوره الاستعارية إلى الخفاء والغموض والنأي بها عن سطحية المباشرة وهشاشة الوضوح، وأبرز وسائله إلى تحقيق ذلك هو تشخيص الأشياء وتجسيمها، بيد أن غموض الصور الاستعارية وبعدها لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد، إذ أن العلاقات بين طرفي الصورة لا تشهد انقطاعاً حاداً، ولكنهما يتوفران على روابط دلالية تعيد لهما الانسجام، فضلا عن أنه يَسْهُل الوقوف على عناصر الصورة ومصادرها.

- تندرج أغلب الصور الاستعارية التي جاءت واضحة ومألوفة في أذهان المتلقين في إطار الاستعارة التصريحية، ويعود ذلك إلى تقارب الحقل الدلالي لطرفي الاستعارة كاستعارة القطع للتفريق، واستعارة الطيران للعدو السريع..وما شابه ذلك، أو بسبب كثرة استعمال الصورة

الاستعارية وشيوعها على ألسنة الشعراء حتى فقدت بريقها البياني كاستعارة الأسد للشجاع، والنار للحرب.

- تنزع أكثر الصورة الاستعارية للشاعر الحماسي مثلها مثل تشبيهاته نحو المادية والحسية في تصوير المحسوسات والمعنويات على السواء ، فالصورة الاستعارية في أغلبها تتوزع ما بين استعارة محسوس لمحسوس أو استعارة محسوس لمعقول.

- تعد البادية وأجواؤها ومظاهر الطبيعة والكون أكثر المصادر التي استقى منها الشاعر الحماسي صوره، فأغلب الصور تزخر بمفردات الحياة البدوية ومظاهر الطبيعة والكون.

- أن الكناية عن صفة هي الأكثر حضوراً بين أنواع الكناية في الشعر الحماسي، يليه الكناية عن موصوف، ثم الكناية عن نسبة، وقد اتكأ الشاعر الحماسي على هذه الألوان الكنائية في نقل المفاهيم من دوائرها المجردة وإبرازها في صور محسوسة تفيض بالحركة والحياة والتعبير عن الأشياء بطرق بديعة غير مباشرة تجذب انتباه القارئ وتحرك فكره، وتثير خياله، وتجعله أكثر تقبلاً للمعنى عن طريق إثباته مؤكداً .

- يسهم التقديم والتأخير في الشعر الحماسي بفعالية في الارتقاء بالصياغة إلى مستوى الأداء الفني والتعبير الجمالي ويحقق في التراكيب غايات فنية ومعاني إضافية، على أنه قد يأتي لمقتضيات صوتية حفاظاً على الوزن وانسجاماً مع القافية، بيد أن الفصل بين الغايات الفنية والمقتضيات الصوتية ليس بالأمر السهل، فقد يطرأ التغيير في ترتيب العناصر محققاً الغايتين الفنية والصوتية معاً.

- يعد الحذف (كنسق في الأداء) وسيلة فنية بيد الشاعر يتمكن بواسطتها من إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، وتفعيل دوره في استحضار الدال الغائب الذي به يتم المعنى، ويكتمل الكلام، كما يسهم الحذف في إنتاج الدلالة وتكثيفها، وتحقيق غاياتٍ رامها الشاعر من ورائه، وقد يلجأ إليه الشاعر أحياناً لمقتضيات صوتية تطلبتها الصياغة، وفرضتها معايير الوزن والقافية .

- يلجأ الشاعر الحماسي إلى التعريف والتنكير في التعبير عن الأفكار والمشاعر تبعاً لمتطلبات المقام ومقتضيات الحال، ولكل مظهر منهما وظائف لا يقوم بها المظهر الآخر، وكلها تستقى من السياق وطبيعة الصياغة وأحوال الكلمة في التركيب، فالتنكير يحمل إيحاءات غنية بمعاني العموم والإطلاق، والتعريف يأتي ليقيد ذلك الإطلاق، ويحدد وجوه اللفظ في دلالته واستعماله، وقد أدرك جمالية ذلك كله عبد القاهر الجرجاني خاصة والبلاغيون الآخرون عامة.

- تتفاوت أ ساليب الإنشاء الطلبي في درجة حضورها في الشعر الحماسي، فالأمر والاستفهام يتصدران نسبة الحضور، ثم يأتي بعدهما النداء والنهي، أما التمني فلم يشكل حضوراً يذكر أمام الأساليب الأخرى، وفي هذا دلالة على أن الطرف الآخر المخاطَبَ بهذه الأساليب عند الشاعر الحماسي يشكل محوراً مهماً في بناء النص الشعري الحماسي، وجزءاً لا يتجزأ من نسيج مكوناته، ولهذا نجده يحاول أن يرتقي بدوره من مجرد متلقٍ عادي إلى طرف مشارك، يأمره مرة، ويستفهم منه أخرى، وينادیه ثالثة وينهاه أحياناً.

- تشكل الأساليب الطلبية بانزياحاتها عن الأصل الموضوع لها في اللغة إلى دلالات أخرى متنوعة طاقات بلاغية فاعلة اتكأ عليها الشاعر الحماسي في التعبير عن مقاصده المختلفة وأغراضه المتنوعة، واستطاع من خلالها أن يؤنسن الموجودات من حوله، سواء منها الحية، أم الجامدة، ليبث عن طريقها مواجيده، ويفضي بأحزانه، ويعبر عن مواقفه الشعورية، وهذه المعاني والدلالات البلاغية لا تخرج تقريبا عن المعاني التي ذكرها علماء البلاغة، مما يدل على عمق نظرتهم وشمولها.

- يعد أبو تمام مجدداً في أشعاره، ورائداً في اختياراته، وكما استطاع في أشعاره أن يحمل لواء التجديد، وأن يعكس الجو الأدبي والفكري لعصره، فكان في طليعة شعراء المعاني، فقد استطاع في اختياراته الشعرية في ديوان الحماسة أن يكون رائداً لمن صنفوا في المختارات الشعرية بعده، بما أضفى عليها من رؤى جديدة نلمحها في احتكامه في الاختيار إلى معايير فنية تنهض شاهدة على ذوق أبي تمام وعمق فهمه لفن الشعر، كما نلمحها في منهجه الجديد في التبويب

والتنظيم، وبذلك فإن ديوان الحماسة لأبي تمام يشكل ـ بما فيه من إضافة وتجديد ـ تحولاً مفصلياً في مسار تأليف كتب الاختيارات الشعرية.

- أن البحتري وإن كان مقلداً لأبي تمام في اختياراته الشعرية، فقد اختط لنفسه منهجاً خاصاً يغاير في بعض خصائصه منهج أبي تمام، فأكثر في اختياراته الشعرية من تفصيل المعاني الشعرية، بيد أنه في المقابل فتت أوصال القصيدة الواحدة وأساء إلى وحدتها النفسية وسياقها المنسجم، من خلال توزيعها على عدة أبواب وترك أجزاء أخرى قد يراها بعيدة عن مجال الاختيار، ولا يحتاج إليها في أبوابه.

- لم يعمد أبو تمام في اختياراته الشعرية إلى جمع الغريب، وتحقيق النصوص، بل كان متخيراً يهدف إلى انتقاء القصائد والقطع الشعرية التي تؤكد جمالياتها الفنية حيويَّة النموذج الشعري عند القدماء وقابليته للتطور على أيدي المحدثين، وبهذا يثبت أنه منطلق في إبداعه الشعري من الموروث الشعري العربي ، ومجدد في إطاره.

- أن كثيراً من خصائص مذهب أبي تمام الشعري تتخلل اختياراته الشعرية، فاختيار المرء ـ كما يقال ـ قطعة من عقله، بيد أن حضورها ليس بالمستوى الذي نجده في أشعاره، ومع ذلك تبقى لأبي تمام خصائصه الأسلوبية التي يتفرد بها في إبداعه الشعري وبصماته الخاصة في استعمال ألوان البديع خصوصاً وعناصر الشعر الفنية عموماً.

- يعد البحتري من شعراء الصنعة، بيد أنها ليست كصنعة أبي تمام ، فلكل منهما طريقته في تلوين شعره بألوان الصنعة تبعاً لظروف نشأته وطبيعة تكوينه الثقافي واستعداده الفردي وموهبته الشعرية وغير ذلك من الفروق بين الشاعرين التي انعكست على إبداعهما الشعري، فأصبح لكل منهما طريقته المميزة له عن الآخر.

- تحتوي اختيارات البحتري على أغلب خصائص مذهبه الشعري، وتكشف مقارنتها باختيارات أبي تمام، أن اختيارات أبي تمام أغزر منها في التصوير الفني، وأكثر توفراً على ألوان

الصنعة البديعية، وأوسع زمناً في دائرة الاختيار، وأن المذهب الشعري لكلٍّ منهما قد ألقى بظلاله على اختياراته الشعرية.

وبعد، فهذه إلى حدٍ ما أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وهناك نتائج فرعية أخرى مبثوثة في نهايات مباحث الدراسة وفصولها.

آمل أن أكون قد وفقت فيها ولو بعض التوفيق، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين الهادي إلى سواء السبيل، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٨م.
- ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، منشورات دار الكتب العصرية، بيروت، ١٩٨٢م.
- أبو تمام بين أشعاره وحماسته، محمد بركات حمدي أبو علي، مؤسسة الخافقين ومكتبتها، دمشق، ١٩٨٢م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م.
- أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، حققه وعلق عليه، خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، قَدَّمَ له الدكتور أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.
- الأدب ومذاهبه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،د.ط، د.ت.
- الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، عبد العزيز أبو سريع ياسين، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٨٩م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت .
- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥م.

● الاشتقاق، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، د.ت.

● الأصمعيات، اختيار الأصمعي عبد الملك بن قريب، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٧م.

● الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٤م .

● إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب (١٢) ، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت.

• الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.

● الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م.

● الأفعال، ابن القطاع، ترتيب سالم الكرنكوي، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، ١٣٦٠هـ.

● إلياذة هوميروس، تعريب سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت .

● الانتماء في الشعر الجاهلي ، فاروق أحمد أسليم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

● أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت.

● الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٣، ١٩٩٣م.

● البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م.

- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م.
- البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، محمد أبو موسى، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، فضل حسن عباس، دار الفرقان للطباعة والنشر، ط٩، عمان، ٢٠٠٤م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.
- بنية القصيدة في شعر أبي تمام، يسرية يحي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار إحياء التراث العربي، بيروت،١٩٦٨م .
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مراجعة أحمد مختار عمر وعبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠م.
- تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٩م .
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٥٩م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

- تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٥م.
- التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت.
- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٥م.
- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٠م.
- جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ضبطه وكتب هوامشه ونسقه:أحمد عبد السلام، خَرَّجَ أحاديثه محمد بن سعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية ، لبنان، ١٩٨٨م .
- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، محمود الربداوي، دار الفكر، بيروت، د.ت.
- حماسة أبي تمام وشروحها، دراسة وتحليل، عبدالله عبد الرحيم عسيلان، دار اللواء، الرياض، ١٩٨٣م.
- الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق: عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٩٨١م.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي بن عبدالله الحموي، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ١٩٨٧م.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
- خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٩م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٩م .
- دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د. ت .
- دواوين الحماسة، دراسة تاريخية فنية، عبد البديع عراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت.
- ديوان البحتري، أبو عبادة البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، سلسلة ذخائر العرب (٣٤) مكتبة دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٧م.
- الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد بن عبد المنعم الحِمْيَري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- السبع المعلقات، مقاربة سيميائية، عبد الملك مرتاض، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة ، مكتبة صبيح، ١٩٦٩م .

- سر صناعة الإعراب، ابن جني، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م.
- شرح المعلقات السبع، أبو عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية ، بيروت، ١٩٩٣م.
- شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، تحقيق: علي المفضل حمودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٢م.
- شرح دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، محمد إبراهيم شادي، دار اليقين للنشر ، المنصورة، ٢٠١٠م.
- شرح ديوان الحماسة ، أبو علي المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الخطيب التبريزي، كتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.
- شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م.
- شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت.
- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، ٢٠٠٠م.
- شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، زكي المحاسني، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٠م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٨م.

- شعر امرئ القيس، دراسة أسلوبية، عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٣م .
- الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكني، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
- الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، وهب رومية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (٣٣١)، سبتمبر ٢٠٠٦م.
- الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٣م.
- الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م.
- صحيح البخاري ، الجامع الصحيح المختصر، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق مصطفى ديب ، دار ابن كثير ، اليمامة، بيروت، ط٣ ، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م.
- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، وجدان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.
- الصورة الشعرية ، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م.

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٠م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٣، د.ت.
- طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ١٩٩٧م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت ، د.ت .
- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، أحمد الزمر، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م.
- ظواهرأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١٠، د.ت.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م.
- العقد الفريد، ابن عبدربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين وإبراهيم الأبياري وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩م .
- علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.
- علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، محمد إبراهيم شادي، دار اليقين، المنصورة، ٢٠١١م

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ابن الدماميني، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني،القاهرة، د.ت .
- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد البكري، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١م.
- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ،أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناتي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
- فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د.ت.
- في الشعر، أرسطو طاليس، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م.
- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
- في ماهية النص الشعري، محمد عبد العظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م .
- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.
- قوافي الأخفش، الأخفش الأوسط، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠م.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت .
- الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م.
- كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.
- الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، شرح وضبط ومراجعة يوسف الحمادي، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت.
- اللآلي في شرح أمالي القالي، عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
- لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث الإسلامي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٥م.
- لغة الحرب في شعر الحماسة، دراسة دلالية، عبد اللطيف مطيع عبد القادر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.

- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
- المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، أبو الفتح عثمان بن جني، قرأه وشرحه وعلق عليه: مروان العطية وشيخ الراشد، دار الهجرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٢م.
- مختار الصحاح، الرازي، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٥م.
- المخصص، ابن سيده، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ط، د.ت.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.
- المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب ، د.ط، د.ت.
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.
- المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.
- معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي ، تحقيق: إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ١٩٩٦م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
- معجم شعراء الحماسة، عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٢م .
- معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، تحقيق : عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر، الرياض، ١٩٩٨م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد خلف الله، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٨٥م.
- المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د.ت.
- المؤتلف والمختلف، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق:عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨٨م.
- نسب قريش، أبو عبدالله المصعب بن عبدالله بن المصعب الزبيري، تحقيق: ليفي بروفنسال، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
- نظام الغريب في اللغة، عيسى بن إبراهيم الربعي الحميري، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، دار المأمون، بيروت، دمشق، ١٩٨٠م.

- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- النظرية الشعرية، اللغة العليا، جون كوهن، ترجمة وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م .
- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، تحقيق: مفيد قميحة وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، ٢٠٠٦م.

الرسائل العلمية والأطاريح:

- التصوير البياني في حماسة أبي تمام، دراسة بلاغية تحليلية موازنة، عيسى بن صلاح الرجبي، إطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٩م.
- حماسة البحتري، دراسة موضوعية فنية، منى محمد عبدالله أبو هملاء، إطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
- كتاب الحماسة بين أبي تمام والبحتري، رشاد عبد النبي عبده، إطروحة دكتوراه، قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، فاضل القعود، رسالة ماجستير ،قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة صنعاء، ٢٠٠١م .