الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهـــران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغـــة العـربيـــة وآدابها

الخصـــــائص الأسلـــــوبية في شـــعر ذي الـرّمّـــة

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب:
محمد بَرّونـة

إشراف:
أ.د. الشيخ بوقربة

لجنة المناقشة

أ.د مختار حبـــار	>	جامعـــة وهران	>	رئيســـاً
أ.د الشيـــخ بوقربة	>	جامعـــة وهران	>	مشرفاً ومقرّراً
أ.د شريـف بوشحدان	>	جامعـــة عنابة	>	عضـوا مناقشاً
أ.د يـــوسف غيوة	>	جامعة أم البواقي	>	عضـوا مناقشاً
أ.د عبد اللطيف شريفي	>	جامعـة تلمسان	>	عضـوا مناقشاً
د. بلقاســم الهواري	>	جامعـــة وهران	>	عضـوا مناقشاً

السنـة الجامعيـة: 1428- 1429ه/ 2008- 2009م

بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

مقدمة

مقـدّمـــــة

يعتبر الشعر العربي القديم مادة أساسية لكل دراسة لغوية وفنية، وقد دُرس هذا الشعر بأدوات منهجية مختلفة ومتنوعة، نسقية وسياقية، فتناوله الدّارسون والباحثون لأنهم رأوا فيه السبيل الذي يحقق لهم أهدافهم العلمية المتوخاة، فخصّوا شعراء كثيرين بالدّراسة، ومنهم من حظي بعناية أوفر، في حين نجد منهم من لم يلق العناية اللاّئقة، على الرّغم من المكانة الفنية المتميّزة التي يحتلّها في أبحاث السّلف، ومن هؤلاء **ذو الرّمّة غيلان بن عقبة**، الذي وجدنا في ديوانه مادة شعرية استخلصنا منها بعض المبادئ الجمالية التي تميّز بها شعره، ما جعلنا نعقد العزم على أن يكون شعره ميدانا فسيحا وأرضية خصبة لتتبع خصائصه الأسلوبية، إذ لاحظنا أنّ شعر هذا الشاعر وكثيرٍ غيره، بقي بمنأى عن المنهج الأسلوبي، ولذا فإنّنا نقرّ أنّ الهدف من هذه المقاربة ليس الشاعر **ذو الرّمّة** في حدّ ذاته، بل الدّافع والمثير لهذه الدّراسة نصوصه التي تزخر بخصائص أسلوبية، وما تثيره من أسئلة لدى المتلقي المتفحّص، حول الانزياحات، عن معايير القاعدة اللغوية. لذا كان لابدّ أن تكون هذه الدراسة مبنية على منهج نقدي يعتمد استقلالية النص باعتباره أيقوناً مستقلا بذاته، ويرى في نصوص هذا الشاعر تميّزا وجمالا وتفوّقاً اعترف له بها التراثيون والمعاصرون؛ وكان هذا بمثابة الدافع والحافز لتناوله كمدوّنة نسلط عليها الأضواء بأدوات إجرائية تعتمد المنهج الأسلوبي.

وبعد الاستقراء والتّأمّل، استقرّ الرّأي على أن يكون موضوع بحثنا: (**الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرّمّة**)، فكان اختيارنا للأسلوبية طريقًا للبحث، ومنهجًا لمقاربة نصوص هذا الشاعر الأموي.

والأسلوبية- كما يرى علماؤها - علم يتناول بالدراسة مستويات متعددة ومتراكمة في عمل اللغة والخطاب، فكل عنصر من عناصر لغة النص في أي مستوى من المستويات لا يعمل إلا بوجود عناصر أخرى، ومن خلال عملها، لا بصورتها المفردة،

وإنما بوجودها في خضمّ الوقائع اللغوية، لذا كانت الدراسة الأسلوبية المنهج الذي يعرف كيف يواجه النص ويكشف خباياه التي سرعان ما تُظهر مفاتنه، وتُبرز جمالياته.

فالنظر إلى الشعر كتعبير عن ظروف بيئية خارجية أو تاريخية، أو الغوص في نفسية الشاعر من خلال شعره، وإصدار أحكام مسبقة عليه وعلى نصوصه من منطلقات ذاتية يؤدّي إلى نتائج بعيدة عن الموضوعية، لأنّ الدّراسة الأسلوبية تدير ظهرها للتّعسّف في الطرح، والادّعاء في الحكم الفصل.

ويقودنا هذا الرّأي إلى الوقوف على ما جادت به الأقلام التي تناولت إبداعات ذي الرّمّة بالدراسة والتحليل، كانت كلٌّ واحدة منها تضيف للنقد الأدبي جديدًا، غير أنّ أصحابها تناولوها من جوانب كثيرة ومتعدّدة، غير أنها كانت تدور في فلك ينأى عن المعالجة الأسلوبية التي هي موضوع هذه الدّراسة. ولسنا مجبرين أن نعرض لكل ما قيل حول شعر هذا الشاعر، في هذا العصر أو في عصور خلت، فأهم ما كُتب عن شعره -في حدود علمنا- مجموعة قليلة منها سخّرت له وحده ولشعره دون غيره، وأغلبها تناولت الجانب التاريخي، أو دراسة فنية غير مستوفية لشعره، إذ كان التركيز في أغلبها على بائيته الشهيرة التي خصّت باهتمام أوفر، ونالت كثيرا من الاستحسان، وكذا الاهتمام بالتشبيهات في شعره.

ونجد دراسات أخرى - في جانب منها - تهتم به اهتماما تاريخيا، وتقف عند بعض الإشارات الفنية والجمالية لشعره.

ونستطيع القول إن هذه الدراسات لم تتناول شعر ذي الرّمّة كما نريد أن نتناوله في دراستنا هذه وذلك لسببين رئيسين:

الأول : تصب مناهج هذه الدراسة في اتجاه النقد التقليدي المألوف، ولا يقارب أدوات المنهج الأسلوبي إلا في حدود ضيقة.

الثاني : عدم اشتمال هذه الدراسات على ديوان الشاعر بشكل وافٍ ومتكامل يمكّننا من الوقوف على الخصائص الأسلوبية في شعره كله.

لقد كان التناول في بعض هذه الدراسات يلامس الأسلوبية عن بُعد، ولا يبحث عن العناصر الموجودة في النص الأدبي التي تجعل منه نصًّا منمازاً، كما أنها لم تعتمد -في حدود علمنا- أيًّا من المناهج النقدية اللغوية المعاصرة.

على الرغم من هذا كلّه، فإنني أُقرُّ أنني أفدت من تلك الدراسات التي بلغتها يداي، كما أفدت من بعض المقالات والدراسات في شعر ذي الرّمّة اليسيرة المتناثرة في بعض الدوريات الأدبية واللغوية.

كانت هذه الدراسات بمثابة الحافز الذي دفعني للمزيد من البحث والتقصي، حتى ظهر بحثنا في الصورة التي بين أيديكم، وإن كنّا نتناول شعر ذي الرّمّة بالدراسة فلا ندّعي أننا سنأتي بما لم يأتِ به الأوائل، وأنّنا ملمّون بكل ما زخر به ديوانه، حيث تظلُّ القراءات مفتوحة أمام الباحثين، فهي معين لا ينضب، إلا أننا حاولنا جاهدين أن نتجاوز ما تناوله دارسو هذا الديوان، ونقوم بتقديم دراسة أسلوبية شاملة لكل إنتاج الشاعر متقصّين المنهج الأسلوبي الإحصائي القائم على الفحص، بهدف إضفاء جانب من الدقة العلمية التي تنهض على نتائج موضوعية محدّدة للبحث؛ لأنّ الدراسات في مجملها تتكامل حيث تتناول جوانب متعددة لنصوص شاعر ملهَم، أحسن القولَ وأجادَ الوصف كما رآه الكميت.

أملنا أن نوفق في وضع اللّبنة الأولى في هذا المجال، ونكون قد أسهمنا في فتح ما تعسّر فتحه لتعبيد سبل البحث.

لقد كان ديوان ذي الرّمّة بأجزائه الثلاثة، السّند الأكبر في دراستي هذه، إضافة لديوانه الذي حقّقه المستشرق الألماني (ماكارتني). كما استندت إلى كتاب الدكتور يوسف خليف: (**ذو الرّمّة شاعر الحب والصحراء**)، إذ كان هو المرشد الأول في اقتفاء آثار الشاعر، والتنقيب عن تاريخه عبر المصادر التراثية الأدبية، واللغوية، والبلاغية.

تقتضي متطلّبات تقديم موضوع البحث العلمي من الباحث رصد أهمّ الأهداف التي تروم هذه الدّراسة تحقيقها انطلاقا من ديوان ذي الرّمّة، ووصولاً إلى الخصائص الأسلوبية التي يزخر بها شعره. ولذا يمكن أن نجملها في ما يأتي:

- محاولة الكشف عن المنهج الذي تناول به القدامى والمحدثون شعر ذي الرّمّة.
- العرض للمنهج الأسلوبي، وإبراز مدارسه المتنوّعة والمختلفة التي تكمّل بعضها، وارتباط الأسلوبية بعلوم البلاغة واللسانيات.
- تسليط الضوء على مصادر الصورة الفنية وموضوعاتها التي شكّلت شعرية ذي الرّمّة.
- وصف البناء التركيبي للبنية اللغوية.
- دراسة الخصائص الأسلوبية بوصفها إبداعاً يحدث على مستوى التركيب.
- الالتفات إلى الخصائص الأسلوبية التي تزخر بشحنات دلالية، يمكن الإفادة منها في الدّراسات الأسلوبية الحديثة.
- الانتباه إلى ظاهرة التناص التي ضمّنها ديوان ذي الرّمّة، من خلال مؤثرات دينية من القرآن الكريم، وشعرية من نصوص جاهلية.
- معارضة الادّعاء الذي يرمي إلى الفصل بين التراث والحداثة، وأنّ النّصّ سجينُ زمانه، وأنّ الأدوات الإجرائية المعاصرة لا يمكنها الولوج في ثنايا النّص التّراثي لتخليصه من حكم التاريخ.

لقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يقع في مدخل وأربعة فصول تُصدَّر بمقدمة وتُذيَّل بخاتمة تتضمن أهم نتائج البحث.

المدخل: وجاء موزّعا كالآتي:

– سيرة ذي الرّمّة، وحياته، وعلاقاته، وآراء علماء اللغة في شعره، وآراء شعراء عصره وبعده. ثم عرض موجز لدراسات المحدثين لشعره.

– فنونه الشعرية: واقتصرنا في المدخل على (الهجاء والمدح والفخر والأراجيز والأحاجي والألغاز.) دون الغرضين اللذين يقوم عليهما شعر ذي الرّمّة؛ الوصف والغزل.

– إحصاء شعر ذي الرّمّة من خلال ديوانه، وحسب الأغراض المذكورة.

الفصل الأول : كان لابدّ أن نفرد فصلا تنظيريا للأسلوبية، هذا العلم الذي مازال محل جدل بين الباحثين، والذي أسال ويسيل كثيرا من الحبر.

ورأينا أن يكون: **الأسلوبية والدّراسات النقدية**، ويتناول المحاور الآتية:

– الأسلوبية وصلتها بالتراث؛ إرهاصات هذا العلم في التراث العربي...

– علاقة الأسلوبية بالبلاغة.

– الأسلوبية واللسانيات.

– الاتّجاهات الأسلوبية: وقد اقتصرنا على أهم وأبرز الاتّجاهات؛ أسلوبية التعبير، أسلوبية الفرد، أسلوبية المتلقّي، الأسلوبية الإحصائية.

أمّا الفصول الثلاثة المتبقّية، فيغلب عليها الطابع التطبيقي الإحصائي.

الفصل الثاني: شعرية الصورة الفنية.

ويتناول مصادر الصورة الفنية وموضوعاتها:

– **الصحراء**، وهو الميدان الأرحب الذي وجدنا فيه نصوصاً تؤدي الغرض الأسلوبي، ويجد فيها المتلقي متعة الوصف وجمال التصوير.

– **الطلل**؛ إنّ الشاعر مولع بالمكان، ويجد فيه ضالّته الفنية، ومتنفّسه وعزاءه...

– **الحيوان**؛ وقسّمناه إلى نماذج حسب الصور التي تزخر بها نصوص الشاعر فوجدنا؛ الحيوان المقترن بالطّلل، وحيوان الصّحراء، وحيوانات أخرى، ثمّ حيوان الرّحلة الذي يقتصر على النّاقة، التي وجدناها تشكّل نصوص الشّاعر بنسبة عالية جدّاً، وقد رصدنا من هذه النّصوص، خصوصيات دقيقة للنّاقة وأوصافا مجهرية لحركاتها ودقائق الأشياء فيها...ما ألزمنا على تخصيص جداول إحصائية طلبا للتوضيح والتبيين.

- **المـــرأة**، وهي المحور الطبيعي والرّئيس الذي تدور حوله الموضوعات الآنفة الذّكر التي تعدّ معادلات موضوعية لشعرية ذي الرّمّة، يُسقط عليها خياله وعبقريته اللغوية والشعرية... فكان هذا المحور رصدا إحصائيا وفنّيا للمعجم اللغوي والشعري لأوصاف المرأة في نصوصه.

الفصل الثّالث: التشكيل اللغوي

وخصّصنا الفصل الثالث للتشكيل اللغوي في شعر ذي الرّمّة، وركّزنا على الانزياح اللغوي والصّرفي، ويتناول هذا الفصل المحاور الآتية:

- مفهوم **الانزياح** ومصطلحاته.

- **المستوى العروضي والصوتي**، وفيه عرض للبحور المهيمنة، والقافية والأصوات المهيمنة، والتصريع. الانزياح الصوتي ويتمثل في التكرار، والجناس، والتقسيم.

- **المستوى التركيبي**، ويتناول البنى النحوية؛ (الحال، الممنوع من الصرف الاعتراض بين متلازمين، أسلوب الاستثناء، أسلوب النفي، أسلوبي المدح والذّم، التقديم والتأخير.) والبنى الصرفية؛ (الجموع وغرائبه في شعر ذي الرّمّة، صوغ اسم المفعول من فعل لازم.) وكلها تخضع للانزياح اللغوي، وغرائب اللغة وخرق نظامها المعياري في شعر ذي الرّمّة.

- **المستوى البلاغي**، واقتصرت دراستنا في هذا المحور على التشبيه الذي كان طاغيا وبشكل كبير جدّاً في نصوص ذي الرّمّة، وهو نتيجة لطبيعة شعره، إذ إنّ نصوص شعره في معظمها وصفية، والوصف يتطلّب التشبيه والاستعارة أكثر من غيرهما، وهما الخصّيصتان الأكثر بروزاً وتميّزاً في ديوانه.

الفصل الرابع: شعرية التّناص

تناولنا في الفصل الرابع شعرية التناص، وهو خصّيصة أسلوبية بارزة في شعر ذي الرّمّة، فالمخزون الثقافي لديه يتأرجح بين تعلّقه وتأثّره بالشعر الجاهلي أكثر من غيره حتى إنّ كثيراً من متذوّقي الشعر، وحتى دارسيه يعدّون ذا الرّمة شاعرا جاهليا، فالأمر

بديهي إذا ما عثرنا على نصوص (رُمِّيَةٍ)كثيرة تتناص مع نصوص من الشعر الجاهلي وإن رصدنا بعضها، فإنّه تعذّر علينا إحصاءها كلّها، ونحن على يقين أن معظم نصوص ذي الرّمّة تتناصّ مع الشعر الجاهلي. وبين انتماء الشاعر العقائدي والدّيني، وتأثّره بالقرآن الكريم ومعرفته للقراءة والكتابة.

كلها عوامل أتاحت للشاعر إمكانية توليد إيحاءات متفاوتة من خلال عملية التناص التي تستحضر النّص الغائب في عقل المتلقي، وقد تمّ دراسة هذه الخصّيصة في محورين، الأول نظري، والثاني تطبيقي، وجاء على النحو الآتي:

1. **النظري:**

– **مفهوم التناص في النقد العربي القديم**. أو السرقات عند القدماء، وآراء هؤلاء المتأرجحة بين الشّدّة واللّين، بين الصّرامة والتّسامح، من هؤلاء، ذكرنا: ابن سلام الجمحي وما ذكره في (الاجتلاب والإغارة)، والجاحظ (السرقة والأخذ)، وابن قتيبة الذي جاء في ذكره لمصطلح (الأخذ) نوع من التهذيب والمرونة. والصولي في مصطلحيه(النسخ والإلمام)، وابن طباطبا وذكره (النقل، والقلب، والإغارة والاستعارة.) إلى أبي هلال العسكري الذي كان أكثر ليناً و تفهّما من غيره، حين قال:"...ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ ممن سبق إليها."

– **التناص في النقد الحديث**.وقد عرضنا لأهم الآراء التي جاء بها علماء غربيون حداثيون، كانت لهم الرّيادة في استكشاف هذا المصطلح**Intertextualité** ؛ العالم الروسي ميخائيل باختين**M.Bakhtine**، والباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا **J.Kristéva**، ورولان بارت **R.Barthes** الذي يرى أنّ الأدب نص واحد، والنّاقد الفرنسي جيرار جينيت **G.Genétte** الذي يحدد أنواعا للتناص. والنقاد العرب المعاصرين، التي جاءت آراؤهم مبنية على أسس التراثيين.

2. **التطبيقي:**

– **التناص الديني**، ويمثل التناص مع القرآن الأكثر وجودا في شعر ذي الرّمّة موازنة مع النصوص الدينية الأخرى.

– **التناص مع القديم**، ويمثل التناص مع الشعر الجاهلي أعلى نسبة، يليه التناص مع شعراء أمويين، سابقين ومعاصرين له.

وكانت الخاتمة عرضاً لأهم الخصائص الأسلوبية التي طفت على سطح نصوص ذي الرّمّة، نطلب في متنها ونوصي الباحثين في هذا المجال باستكمال دراسة هذه النّصوص التي مازالت تكتنز سمات أسلوبية أخرى بقراءات أخرى تكون.

لا أدّعي أنّني استوفيت الموضوع حقّه من الدّراسة والبحث والتحليل والاستنتاج، إذ تبقى القراءة مفتوحة تتجدّد كلّما تجدّد القارئ، مستكشفة لخصائص أسلوبية أخرى لم يتوصّل لها بحثنا، وهذه طبيعة المنهج الأسلوبي والقراءة المفتوحة المتعدّدة. وحسبنا أن يسهم بحثنا في تعزيز المنظومة النقدية المعاصرة ولو بمثقال ذرّة في قراءة جماليات التراث العربي قراءة حداثية بمناهج نقدية معاصرة، تتوخّى الموضوعية وتجعل النّصوص تعبّر عن مكنوناتها باعتماد الأسس اللغوية في التحليل، بعيدا عن النزعات الانطباعية والأحكام التعسفية الجاهزة التي طالما تمرّغ فيها النقد الأدبي.

وما تجدر الإشارة إليه، فإنّنا حاولنا بكل ما استطعنا الإفادة من معطيات التحليل الأسلوبي الحديث، مثل الأسلوبية الإحصائية، واختيار العيّنات للتّخلّص قدر الإمكان من الأحكام الانطباعية الذّاتية، وهذا لا يعني أنّنا ننكر وجود صلات وعلاقات بين النّص الأدبي ومؤثرات خارجية أخرى تفرض وجودها في خضمّ التّحليل، محافظة بذلك على أدبية النّص وعناصره الجمالية.

لقد خلت هذه المقدّمة –على غير العادة– من ذكر الصعوبات التي عادة ما تواجه الباحثين، فرأينا أنّ الأمر لا يدعو إلى ذكرها، على الرّغم من وجودها وكثرتها

وتنوّعها، لأنّ البحوث العلمية كلّها لا تخلو من الصّعاب ولا تنقصها الثّغرات، وهي بالتّالي تبقى أمراً طبيعياً...

وفي الأخير، لا يفوتني أن أنوّه بالتّوجيهات الجادّة والقيّمة التي خصّني بها الأستاذ الدكتور "الشيخ بوقربة" الذي كان نعم الموجّه، الذي أحاط هذا البحث بالرّعاية الشاملة، والتّتبّع المستمر، فتجشّم عناء القراءة ورصْد الملاحظات التي وضّحت لي ما كان مُبْهما وغامضا.

كما أشكر للأستاذ الدكتور "عبد الملك مرتاض" الذي لم يبخل علي بالمراجع المستعصية، وكذلك الدكتور "ناصر اسطنبول"، والأستاذ الدكتور"مختار حبار" الذي كان له الفضل الأول في المساعدة على رسم الخطوات الأولية لهذا البحث، وأشكر للدكتور محمد ملياني والدكتور رشيد عبد الخالق مساعدتهما.

كما لا يفوتني أن أتوجّه بالشكر الخالص إلى السادة الأساتذة الخبراء أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا العناء في قراءة هذا البحث الذي سيعرف -لا محالة- انتعاشا وإثراء بفضل ملاحظاتهم وتوجيهاتهم العلمية.

أخيرًا أقول ما كان في بحثي من خير فهو بتوفيق من الله وحده، وما كان فيه من نقص فهو من عندي، فالنفس البشرية تسعى للكمال ولا تدركه، لأن الكمال لله وحده.

وبالله التوفيق...

وهران، 05 أكتوبر 2008

محمـــــد برونـــــــــة

مدخل

شعر ذي الرّمّة

شعر ذي الرّمّة

مولد ذي الرمة و نشأته.

- آراء بعض العلماء في شعره.
- آراء بعض الشعراء .
- دراسات المحدثين .
- من فنونه الشعرية :

- **المــدح.**
- **الهجـاء.**
- الفخر.
- الأراجيز والأحاجي والألغاز.

مولد ذي الرمة ونشأته:

لا يسعنا في هذا البحث أن نسرد كل دقائق وتفاصيل نسب ذي الرمة ونشأته ومنشئه، إلاّ ما نراه ضروريا قد يخدم البحث من قريب أو بعيد.

هو غيلان بن عقبة بن مسعود بن حارثة...بن مضر[1]، لقب بذي الرمة، لقوله في شعر له يصف الوتد:

" أشعث باقي رُمَّة التقليد "[2]، و قال آخرون إنه لُقّب كذلك لأنه كان يصيبه في صغره فزع الليل، فسعت أمه لتكتب له تميمة عند مقرئ القرآن بقبيلته، فعلّقها بحبل فلُقّب بذي الرّمة[3]، " وفي أغلب الظن أنّ أمه لم تدفع به إلى الحُصيْن[4] العدوى ليكتب له هذه المعاذة فحسب، وإنّما ليلقّنه أيضاً شيئاً من القرآن الكريم، ويصل بينه وبين أطراف من الثقافة الدينية تقيم له صلاته ودينه"[5]، والرواية الأخرى الأكثر تداولا ويرويها أبو الفرج الأصفهاني:" أنه لما رآها ذات يوم، فخرّق إداوته لمّا رآها، وقال لها: اخرزي لي هذه، فقالت: والله لا أحسن ذلك فإني لخرقاء[6]، فقال لأمّها: مريها أن تسقيني ماءً، فقالت لها: قومي يا خرقاء فاسقيه ماءً، فقامت فأتته بماء، وكانت على كتفه رُمّة، وهي قطعة من حبل، فقالت: اشرب يا ذا الرّمّة."[7] "والرُّمَّة العظام البالية وتجمع على رِمَم... والرُّمَّة بالضم، القطعة من الحبل، وبه كني ذو الرمة."[8]

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني– الأغاني– شرح: عبد الله علي مهنّا– دار الكتب العلمية– بيروت– ط4– 2002– 5/18.

[2] – ينظر ابن قتيبة– الشعر والشعراء– تح: أحمد محمد شاكر– دار الحديث– القاهرة– ط2–1998–526/1. وابن خلكان–وفيات الأعيان– تح: إحسان عباس–دار الثقافة–بيروت– دط–دت – 16/4. (والرُّمَّة –بضمّ الرّاء؛ الحبل البالي، وبكسرها العظم البالي)– ابن خلكان– المصدر نفسه والصفحة نفسها. وعبد القادر البغدادي– خزانة الأدب– إشراف:إميل بديع يعقوب–دار الكتب العلمية–بيروت–ط1–1998–119/1.

[3] – ينظر الأغاني – 117/16.

[4] – معلم قرآن، أستاذ ذي الرّمّة– عن يوسف خليف– ذو الرّمّة شاعر الحب والصّحراء– ص22.

[5] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– دار المعارف بمصر– دط–1970–ص23.

[6] – الخرقاء هي التي لا تعمل بيدها شيئا لكرامتها على قومها.

[7] – أبو الفرج الأصفهاني– الأغاني– شرحه وكتب هوامشه:عبد الله علي مهنّا– دار الكتب العلمية–بيروت– ط4– 2002– 05/18.

[8] – أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي– المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للإمام الرافعي– المطبعة البهية المصرية– مادة رمم– ص149.

كان له إخوة ثلاثة: مسعود وجِرفاس وهشام، كلهم شعراء[1]، ويذكر صاحب وفيات الأعيان أنّ ذا الرّمّة كان له "إخوة: هشام وأوفى ومسعود، فمات أوفى ثم مات ذو الرّمة بعده"[2]وفي الشعر والشعراء يرد اسم أوفى بدلا من جرفاس، مستشهدا ببيتين من الشعر لمسعود يرثي أخاه ذا الرمة بعد أوفى:

تعزَّيْتُ عنْ أوْفى بِغَيْلانَ بعْدَهُ ۞ عزاءً وَ جَفْنُ العَيْنِ ريّانُ مُتْرَعُ

وَلَمْ تُنْسِني أوْفى الُمصيباتُ بَعْدَهُ ۞ ولكِنَّ نَكْءَ القَرْحِ بالقَرْحِ أوْجَعُ[3]

أما عن مولده ونشأته، فإنّ " كتب الأدب والتراجم لم تذكر تاريخ ميلاد ذي الرمة، ولكنها حدّدت سنة وفاته، وهي عام **117**هـــ"[4]، ويروى أنه قال لمّا حضرته الوفاة: "أنا ابن نصف الهرم، أنا ابن أربعين سنة، وأنشد[5]:

يا قابِضَ الرُّوحِ عنْ نَفْسي إذا ۞ وغافِرَ الذّنْبِ زَحْزِحْني عَنِ النّارِ

ومن هذا المنطلق، و بعملية حسابية بسيطة، نقدر سنة مولده بعام **77**هـــ.

نشأ ذو الرّمّة في البادية، وكان كثير التردّد على الحضر فيقيم بالكوفة والبصرة[6]، وكان يحضر اليمامة أيضاً[7]، ويروي الأصمعي(122هـــ/216هـــ) أنّ ذا

---

[1] – الأصفهاني– الأغاني– 8/18.. وينظر ابن عبد ربه– العقد الفريد– المكتبة الإلكترونية (المصطفى)ص1201.
www.al-mostafa.com

[2] – أبو العباس بن خلكان– وفيات الأعيان–تح: إحسان عباس–دار الثقافة–بيروت– دط–دت– 15/4.

[3] – ينظر ابن قتيبة–528/1.

[4] – أبو بكر أحمد الصنوبري– شرح بائية ذي الرمة– تح: محمود مصطفى حلاوي– مؤسسة الرسالة– ط1– 1985–ص18. وينظر ابن خلكان أبو العباس – وفيات الأعيان–16/4.

[5] – ابن خلكان– وفيات الأعيان– 16/4.

[6] – ينظرالأغاني– 9/18.

[7] – ينظر أبو عبيد الله محمد المرزباني– الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء...تح: علي محمد البجاوي– دار الفكر العربي– القاهرة– ص272.

الرّمّة كان معلما بالبدو[1]، ولذا فقد كان يعرف القراءة والكتابة[2] وكان يكتم ذلك: " قال عيسى بن عمر النحوي (-182): قال لي ذو الرّمة: ارفع هذا الحرف، فقلتُ له: أتكتب؟ فمال بيده على فيه – أي اكتم علي- فإنه عندنا عيب!"[3].

و ذو الرّمة "هو أحد عشاق العرب المشهورين بذلك"[4]، وقد عشق ميّة بنت طلبة، أفنى شبابه يشبّب بها ويمدحها[5]، وسخّر جزءا من شعره متغزلاً بها- سنعرض بالتفصيل والإحصاء لهذا لاحقاً-.

يخلو ديوان ذي الرّمة، أو يكاد، من صور الحضارة ومظاهرها التي فتنت كثيرا من شعراء عصره، والتي كانت سائدة آنذاك في الشعر الأموي الذي تأثّر شعراؤه بالبيئات والأجناس التي ساهمت في تكوين دولة بني أميّة المترامية الأطراف، ومع هذا استطاع ذو الرّمة أن يفرض مكانته التي أضحت مرموقة، ومن خلال شعره، فإنّ ذا الرّمة لا يمكن تصنيفه مع العذريين ولا ضمن الحسّيين، فهو صنف فريد، إنّه مدرسة متميّزة، وظاهرة فريدة في شعر العصر الأموي، ويظل كذلك، وقد شهد له على ذلك علماء وأمراء وشعراء.

آراء بعض العلماء:

وأمّا العلماء فشهاداتهم لا تُحصى لكثرتها، ولذي الرمّة مكانة مرموقة عالية بينهم؛ "فمنهم من كان يقدّمه لشاعريته، و منهم من كان يعنى بشعره للغته وفصاحته"[6]، يقول الأصمعي:" من أراد الغريب من شعر المحدث ففي أشعار ذي

---

[1] – المصدر نفسه- ص272.

[2] – ينظر الأغاني-34/18.

[3] – ابن قتيبة- الشعر والشعراء- 525/1.

[4] – ابن خلكان- وفيات الأعيان- 11/4.

[5] – ينظر ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر- مطبعة المدني- القاهرة- دط دت- السفر الثاني- ص560.

[6] – ذو الرمة- الديوان- شرح:الإمام أبو نصرأحمد بن حاتم الباهلي-تح:عبد القدوس أبو صالح-مؤسسة الرسالة-بيروت-ط3-1993-19/1.

الرّمة"[1]، وقال أيضاً: " كان ذو الرّمّة أشعر النّاس إذا شبّه"[2]، وقد كان عيسى بن عمر(-149)- وهو أستاذ الخليل وسيبويه والأصمعي- يسائل ذا الرمة عن أمور في اللغة[3]، و"قال ابن دحية: "وكان شيخنا الوزير أبوبكر-رحمه الله- بمكان من اللغة مكين, ومورد من الطلب عذب معين، كان يحفظ شعر ذي الرّمة، وهو ثلث لغة العرب"[4]، أما حماد الراوية[5](-155) فقال:" امرؤ القيس أحسن الجاهلية تشبيهاً، وذو وذو الرّمّة أحسن الإسلام تشبيهاً، وما آخر القوم ذكره إلاّ حداثة سنّه وأنّهم حسدوه"[6].

وقال أيضاً: " قدم علينا ذو الرّمّة الكوفة، فلم أر أفصح ولا أعلم بغريب منه"[7]، وقال عنه أبو عبيدة النحوي[8](-209): " ذو الرمة يُخبر فيحسن الخبر، ثم يردّ يردّ عن صاحبه الحجّة فيحسن الرّد، ثم يعتذر فيحسن التخلّص، مع حسن إنصاف وعفاف في الحكم"[9]، ولذي الرمة شهادة رفيعة من ابن قتيبة، إذ يقول: "فهذا ذو الرّمّة، أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماءٍ وقُرادٍ وحيّةٍ..."[10].

---

[1] - أبو أحمد العسكري- المصون في الأدب- تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي(القاهرة)- دار الرفاعي (الرياض)- ط2-1982-ص169.

[2] - أبو الفرج الأصفهاني- الأغاني- 15/18

[3] - ينظر المبرد أبو العباس محمد بن يزيد- الكامل- تح: محمد أحمد الدّالي- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط3- 1997- 177/1. وينظر أبو بكر بن القاسم الأنباري- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات- تح: عبد السلام هارون- دار المعارف- القاهرة- ط2- دت- ص41. وينظر كتابه الأضداد- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دائرة المطبوعات والنشر- الكويت- دط-1960- ص 186.

[4] - عمر بن الحسن بن دِحية الكلبي- المطرب من أشعار أهل المغرب- الموسوعة الشعرية- قرص مرن- ص314.

[5] - هو حماد بن سابور بن المبارك، أبو القاسم، أول من لُقّب بالرّاوية، كان من أعلم الناس بأيام العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها. (عن محمود مصطفى حلاوي- شرح بائية ذي الرمة- ص23)

[6] - ينظر البغدادي- خزانة الأدب -107/1. والأغاني- 14/18-15.

[7] - أبو الفرج الأصفهاني- الأغاني-13/18.

[8] - معمر بن المثنى، أبو عبيدة النحوي، من أئمّة العلم بالأدب واللغة، مولده ووفاته بالبصرة. (عن محمود مصطفى حلاوي- شرح بائية ذي الرمة-ص23)

[9] - المصدر السابق (طبعة دار الكتب العلمية)-12/18.

[10] - ابن قتيبة- الشعر والشعراء-93/1.

ويقول القاضي الجرجاني(**-392هـــ**): " فإذا أردتَ أن تعرف موقع اللفظ الرّشيق من القلب، وعظم غَنائه في تحسين الشعر، فتصفّح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخّرين"[1]، أما شيخ الرواة، أبو عمرو بن العلاء[2](-154) الذي كان يقرأ عليه شعره ولم يُخفِ إعجابه به[3]، حيث قال: "خُتم الشعر بذي الرّمّة..."[4]، كما أنّ ابن جني (-392هـــ) أُعجب بشعر ذي الرمة، وقد ردّد قوله:

وشِعْرٍ قَدْ أرِقْتُ لــهُ طريفٍ ۞ أُجنِّبُهُ المَسانِدَ والمُحالا
فبِتُّ أُقيمُهُ وَ أَقُــدُّ مِنْــهُ ۞ قَوافِيَ لا أَعُدُّ لَها مِثالا[5]

أما الأصمعي، فإنه عني بذي الرمة عناية فائقة في روايته لديوانه وشرحه، وكذلك فعل غيره من أئمة اللغة المتقدمين، منهم؛ أبو عمرو الشيباني (-193هـــ)، وابن الأعرابي (-231هـــ)، وأبو نصر الباهلي (-231هـــ)، وثعلب (-291هـــ) ومحمد بن حبيب (-245هـــ) والسكري (-275هـــ).[6]

آراء بعض الشعراء:

أما حظه بين الشعراء، فتتأرجح بين معجب ومشجع وحسود، فيروي الأصفهاني أنّ الفرزدق وجريراً كانا يحسدان ذا الرّمّة[7]، " نجد هؤلاء الفحول أكثر الناس إعجابا بشعره، وحسداً له على عبقريته الفنية"[8] وأهل البادية يُعجبُهم شعرُه[1]،

---

[1] – القاضي عبد العزيز الجرجاني– الوساطة بين المتنبي وخصومه– تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي– مطبعة عيسى البابي الحلبي– ط4– 1966– ص24-25.

[2] – هو أبو عمرو بن العلاء بن عمار التميمي البصري، شيخ الرواة، وعالم العربية المشهور، وأحد القراء السبعة.(عن محمود مصطفى حلاوي، شرح بائية ذي الرمة ص23)

[3] – ديوان ذي الرمة– تح: عبد القدوس أبو صالح– 20/1.

[4] – الأصفهاني– الأغاني– 14/18.

[5] – ينظر ابن جني – الخصائص في العربية– تح: عبد الحميد هنداوي–دار الكتب العلمية– بيروت– ط1– 2001– 326/1-327.

[6] – ينظر ديوان ذي الرمة– المقدمة ص21.

[7] – ينظر الأغاني– 11/18.

[8] – المصدر السابق 17/1.

ويقول أيضاً: "إنّ جريراً والفرزدق اتّفقا عند خليفة من خلفاء بني أميّة، فسأل كلّ واحد منهما على انفراد عن ذي الرّمّة، فكلاهما قال: أخذ من طريف الشعر وحَسَنه ما لم يسبقه إليه غيره، فقال الخليفة: أشهد لاتّفاقكما فيه أنّه أشعرُ منكما جميعا."[2]

أمّاّ الشاعر الكميت(-126هـــ)[3] فيقول: - وقد سمع شعر ذي الرّمّة- "ما أحسن قوله، وما أجود وصفه..."[4] ويقول جرير فيه مرة أخرى: "قَدَر من طريف الشّعر وغريبه وحسَنه على ما لم يقدر عليه أحد، وهو القائل: لوْ خرس ذو الرّمّة بعد قصيدته: ما بالُ عيْنِكَ منها الماءُ يَنْسَكِبُ...الخ، لكان أشعر النّاس"[5].

كما نال إعجاب آخرين بعده، نذكر منهم على سبيل التمثيل: شهادة الخليفة العباسي هارون الرشيد، الذي يروي عنه أنّه كان يحفظ شعر ذي الرّمّة حفظ الصبا ويعجبه، ويؤثره، وهذا حماد بن إسحاق بن إبراهيم الموصلي يقول: ما غني جدّي في شعر أحد من الشعراء أكثر ممّا غنى في شعر ذي الرّمّة وعباس بن الأحنف[6]. وهذا أبو تمام في بائيته المشهورة، يذكر ذا الرّمّة (غيلان) في شعره فيقول متمثلاً مواقفه في حبّ ميّة والوقوف على أطلالها: [7]

ما رَبْعُ ميّةَ معْموراً يُطيفُ بِهِ ۞ غيْلانُ أبْهى رُبىً مِنْ رَبْعِها الخَرِبِ

وهذا أبو العلاء المعري يخاطب أصحابه متمثّلاً ذا الرّمة: [8]

أُنَبِّؤُكُمْ أنّي على العَهْدِ سالِمِ ۞ وَوَجْهِيَ لمّا يُبْتَذَلْ بِسُؤالِ

[1] - ينظر الأغاني- 11/18.

[2] - المصدر السابق- 14/18.

[3] - (هو الكميت بن زيد الأسدي، شاعر مقدّم، عالم بلغات العرب، خبير بأيامها، من شعراء مضر وألسنتها...كان في أيام بني أمية.) ينظر الأغاني- 03/17.

[4] - المصدر نفسه- 12/18.

[5] - أبو عبد الله محمد المرزباني- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء- تح: علي محمد البجاوي- دار النهضة- مصر-ص272، وينظر ابن خلكان- وفيات الأعيان - 17/5.

[6] - المصدر السابق- 362/8،(ط دار الكتب)

[7] - أبو تمام- شرح ديوان أبي تمام-ضبط معانيه وشروحه:ايليا الحاوي- دار الكتاب اللبناني- بيروت-ط1-1981-ص27.

[8] - عن ديوان ذي الرّمّة- المقدمة ص25-26.

وَإِنّي تَيَمَّمْتُ العِراقَ لِغَيْرِما ۞ تَيَمّمَهُ غَيْلانُ عِنْدَ بِلالِ

أمّا أبو بكر بن عياش (-193هـ) فيجد في شعر ذي الرّمّة السلوى والراحة، يقول: " أصابتني مصيبة آلمتني فتذكّرت قول ذي الرّمّة:

خَليلَيَّ عُوجا مِنْ صُدورِ الرّواحِلِ ۞ بِجُمْهورِ حُزْوى وابْكِيا في المَنازِلِ
لَعَلَّ انْحِدارَ الدّمْعِ يُعْقِبُ راحَةً ۞ مِنَ الوَجْدِ أوْ يَشْفي نَجِيَّ الْبَلابِلِ

فخلوت بنفسي فبكيتُ واسترحتُ[1].

وقول الزمخشري في الغزل:[2]

تَعالَوْا إلى أَطْلالِ مَيَّةَ نَبْكِها ۞ وَسيرَةِ غَيْلانَ بنِ عُقْبَةَ نَحْكِها

"هذا والرواة مجمعون على أنه كان فصيحا ذا رواية ودراية ومعرفة عظيمة بالغريب، حلو الحديث، سمح النفس، قواما بالفروض، شديد الخشوع في الصلاة، وأنه كان ربما استغفر الله من الشعر بقوله: سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر"[3].

هذه آراء تراثية انتقيناها من بين الآراء الكثيرة في ذي الرمة وشعره، وقد تراوحت بين الإعجاب والحسد.

دراسات المحدثين:

ليست قليلة الأقلام التي تناولت إبداعات ذي الرّمّة بالدراسة والتحليل، كانت كلُّ دراسة منها تضيف للنقد الأدبي جديدًا، غير أنّ هذه الدراسات تناولها أصحابها من جوانب كثيرة غير الجانب الأسلوبي. ولسنا مجبرين أن نعرض لكل ما قيل حول شعر ذي الرّمّة، في هذا العصر أو في عصور خلت، فأهم ما كُتب عن شعره –حسب

---

[1] – ابن خلكان– وفيات الأعيان– 353/2.

[2] – عن الديوان – المقدمة ص26– ديوان المنظوم ورقة ص90 (مخطوطة دار الكتب المصرية 529 أدب).

[3] – عبد الله الطيب– شرح أربع قصائد لذي الرمة– دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت– ط2–1995– ص23.

علمنا- مجموعة قليلة منها سخّرت لذي الرّمّة وحده ولشعره دون غيره، وأغلبها تتناول الجانب التاريخي أو دراسة فنية غير مستوفية لشعره، إذ كان التركيز في أغلبها على بائيته الشهيرة والتي أعطت هذه القصيدة اهتماما خاصّاً ونالت كثيرا من الاستحسان، وكذا الاهتمام بالتشبيهات في شعره، من هذه الدراسات، نذكر:

1. ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، للدكتور يوسف خليف 1955.

2. ذو الرّمّة شاعر الصحراء، للدكتور حسن عباس نصر الله 1984.

3. شرح أربع قصائد لذي الرّمّة، للدكتور عبد الله الطيب

4. الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرّمّة، للدكتورة نسيمة الغيث 2004.

5. شعر ذي الرّمة: تفسير فني أسطوري، للدكتورة حسنة عبد السميع محمود، وهي أطروحة دكتوراه ما زالت مخطوطا تقدّمت بها الباحثة عام 1992، بجامعة عين شمس تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد.

وأخرى نجدها- في جانب منها - تهتم بشعر ذي الرّمّة اهتماما تاريخيا، وتقف عند بعض الإشارات الفنية لشعره.

1. التطور والتجديد في الشعر الأموي، للدكتور شوقي ضيف 1952.

2. فن الشعر، للدكتور إحسان عباس 1955.

3. تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، للدكتورة ثناء أنس الوجود 1990.

وبعض المقالات والدراسات اليسيرة المتناثرة في بعض الصحف والمجلات الأدبية، منها:

1- شاعر الحب والفلوات ذو الرُّمَّة، مقال لمحمود محمد شاكر بمجلة المقتطف 1943 في جزأين. بالمنهج التاريخي، يغلب عليه الطابع الانطباعي الذّاتي.

2- دراسة في الحب المقموع، ذو الرّمّة، ليوسف اليوسف، بمجلة الموقف الأدبي، أكتوبر1978. بالمنهج النفسي.

3- **البعد المكاني في صور ذي الرّمّة الفنية**، لأسامة سلمان اختيار، بمجلة التراث العربي، ع52، يوليو1993.

4- **الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرّمّة**، لحسنة عبد السميع، بمجلة فصول، مج14، ع2، 1995.

5- **الاسم والنعت:لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم**، لياروسلاف ستيتكيفتش، بمجلة فصول، المجلد والعدد والسنة نفسها.

6- **روعة الاقتراب من شعر ذي الرّمّة، لتامر سلوم سلوم**، بمجلة آفاق الثقافة والتراث، 1995. دراسة التشكيل الصوتي من خلال بيتين لذي الرّمّة.

من فنونه الشعرية:

لقد خاض ذو الرمة -كغيره من الشعراء- في مختلف الفنون الشعرية، ولكن بتفاوت واضح، وأغراض شعرية تقليدية موروثة، كما كان شأن كل شعراء عصره والعصور القريبة بعده، وهي الهجاء والمديح والفخر، والغزل والوصف، أما الرّثاء؛ فلم نعثر له على أثر في ديوانه.. يحتوي ديوان ذي الرّمّة على 90 قصيدة، القسط الأكبر للوصف والغزل، أما نصيب الهجاء والمديح والفخر فقليل في ديوانه، حتى إنّه لم يُعدّ من الفحول، وقد شهد له الفرزدق بالتّميّز والتفوق، ولكنّه لم يُعر المديح والهجاء اهتماماً لائقاً. "مرّ الفرزدق على ذي الرمة وهو ينشد قصيدته:

أَمنْزِلَتَيْ مَيٍّ سلام عَلَيْكُما ۞ هَلِ الأَزْمُنُ اللاّتي مَضَيْنَ رَواجِعُ[1]

فوقف حتى فرغ فقال له ذو الرّمة: كيف ترى يا أبا فراس؟ قال له: خيراً، قال: فما لي لا أعدّ في الفحول؟ قال: يمنعك من ذلك صفة الصّحارى وأبعار الإبل، وفي رواية قال له: لتجافيك عن المدح والهجاء، واقتصارك على الرسوم والدّيار"[1].

[1] - و في الأغاني أنشد قصيدته الحائية: إذا ارفضَّ أطرافُ السِّياطِ وهُلِّلَتْ === جُرومُ المطايا عذّبَتْهُنَّ صيدحُ – 20/18.

الهجـــــــــاء:

من خلال ديوان ذي الرّمّة، لاحظنا بالدّراسة والإحصاء أنّ غرض الهجاء لم يأخذ من حصّة الديوان إلاّ النّزر القليل، فقد اضطُرّ ذو الرّمّة اضطرارا إلى ذلك، إذ يُعرف عنه حسن أخلاقه وعفّة لسانه، وقيل إنّ جريرا ذات مرة طلب منه أن يهجوَ، فسأله لماذا لا يفعل, فاعتذر عن ذلك اعتذاراً جميلاً ولبقاً[2].

وقد طلب غيره من ذي الرّمّة أن يهجو قوماً فأبى وقال: إنّهم قوم رُواة رماة؛ أي يروون الشعر ويرمون الرجل بمعايبه[3]، ولكنه -كما أسلفنا- اضطرّ إلى ذلك، حيث هجا بني امرئ القيس[4] الذين كانوا يقيمون باليمامة بقرية تسمى "مرأة"، وقد وقع بينه وبين شاعرهم هشام المرئي معارك هجائية ضخمة -على قلّتها- وعدد القصائد الهجائية في الديوان كله لا يتجاوز خمس عشرة قطعة؛ عشر قصائد[5]، وأربع مقطوعات[6]، وأرجوزة واحدة[7]، وأغلبها في هشام المرئي؛ ثماني قصائد[8]، ومقطوعتين[9], وأرجوزة، أما بقية القصائد والمقطوعات، فهجا فيها كلاًّ من الأعور الكلبي[10]، و جندل بن الراعي النميري، و آخر اسمه عمران بن أحيد، وآخر من باهلة

---

[1] -المرزباني- الموشح- تح: علي البجاوي- ص 273-274.

[2] - ينظر جلال الدين السيوطي- شرح شواهد المغني- تصحيح وتعليق:محمد محمود الشنقيطي - منشورات دار مكتبة الحياة - دط-دت- 142/1.

[3] - المرزباني- الموشح- ص285.

[4] - بنو امرئ القيس: هم بنو زيد بن مناة بن تميم، وقيل في الاشتقاق(ليس في امرئ القيس نباهة ولا رجال معروفون)، وكان ذو الرمة يهاجي شاعرهم هشام بن قيس المرئي، وكان سبب الهجاء أن ذا الرّمّة نزل بقرية لبني امرئ القيس يقال لها(مرآة) - وتبعد عن الرياض بحوالي 167كيلا- فلم يقروه و لم يعلفوا له، ينظر : ديوان ذي الرمة- 259/1.

[5] - القصائد رقم: (**7**) 247/1، و (**14**) 498/1 ، و(**15**) 559/1, و(**23**)718/2،و(**24**) 745/2، و(**40**) 1227/2، و:(**47**) 1371/2 و (**50**) 1451/3، و(**78**) 1767/3.

[6] - المقطوعات رقم:(**18**) 663/2، و (**57**) 1571/3و (**72**) 1753/3 و(**73**) 1755/3.

[7] - الأرجوزة رقم: (**75**) 1758/3.

[8] - وهي: 7 و 14 و 15 و 23 و 24 و 40 و 47 و 50.

[9] - وهما: 57 و 73.

[10] - هو الحكم بن عوادة بن عياض الكلبي، وكان أبوه عبدا خياطا، وكانت أمه أمة سوداء لآل بني أيمن بن خريم بن فاتك الأسدي، وقد ولي حكم السند، ثم ولاه هشام بن عبد الملك خراسان سنة109هـــ. ينظر ديوان ذي الرّمّة- 1767/3--فص.

اسمه عرجل، وما لاحظناه، هو أن هذه القصائد والمقطوعات لا تتناول من الهجاء إلاّ أبيات معدودات، فمثلا؛ في أطول قصيدة من القصائد التي فيها هجاء، وهي القصيدة اللاّمية رقم14 وتحتوي في مجموعها على(**90**)تسعين بيتاً، لا نجد إلا الأبيات الثمانية الأخيرة يهجو فيها قرية امرئ القيس ويستهل الهجاء بهذا البيت:

وَقَدْ سُمِّيَتْ بِاسْمِ امرْئِ القيْسِ قَرْيَةٌ ❁ كِرامٌ صَواديها لِئامٌ رِجالُها[1]

ولاحظنا أيضا أنّ ذا الرّمّة لم يولِ اهتماماً كبيرا بفنياته التعبيرية والوصفية واللغوية المعروف بها إذا تعلّق الأمر بالهجاء، "فإنه لا يُجيد المدح ولا الهجاء"[2]وبخاصة الهجاء"[2]وبخاصة في المقطوعتين(63و72)[3]، فمستواهما الفني " ضعيف إلى درجة كبيرة، ودرجة الانفعال العاطفي فيهما لا أثر لها، كما أنّ المستوى التّعبيري فيهما مُسفّ للغاية تتحوّلان معه إلى صورة من صور السّباب والقذف"[4]، وهكذا في كل قصائده الهجائية.

---

[1] – ديوان ذي الرمة–تح: عبد القدوس أبو صالح– 555/1، القصيدة: 14، البيت رقم 83.

[2] – ابن قتيبة– الشعر والشعراء 534/1.

[3] – الديوان– 1593/3و1753/3.

[4] – يوسف خليف– ذو الرّمّه شاعر الحب والصّحراء– ص210.

المـــــدح:

لاحظنا أنّ المدح في شعر ذي الرّمّة، أقوى بقليل من الهجاء، فهو يفوقه من حيث الكمّ والمستوى، لقد مدح -كما فعل الشعراء قبله وبعده- الخليفة عمر بن عبد العزيز[1]، في ستّ عشرة قصيدة[2] و مقطوعتين،[3] وأرجوزة[4]، والقصائد الأخرى خصّها لرجال من الدرجة الثانية والثالثة في الدولة. وقد رحل إليهم حيث يقيمون في دمشق والعراق ومكة، وهذا للتكسّب وطلب المال، ولكن ذا الرّمّة لم يكن بارعاً كغيره من الشعراء المادحين، ومن الذين مدحهم ذو الرّمّة، نذكر عبد الملك بن بشر بن مروان[5]، وقاضي البصرة وواليها بلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري[6] (-120هـــ)، وهو وهو الذي نال القسط الأوفر وكان ذا أهمية كبرى عند ذي الرمة، ربما لانتسابه لأبي موسى الأشعري،"وكان ذو الرّمّة كثير المديح لبلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه"[7]. ومدح أمير مكة المكرمة والمدينة المنورة، إبراهيم بن هشام هشام ابن الوليد بن المغيرة المخزومي[8](114هـــ)، ووالي اليمامة والبحرين، عمر بن

---

[1] - في الديوان، القصيدة في مدح عبد العزيز بن مروان، والمصادر تكاد تجمع أن ذا الرمة توفي سنة 117هـــ وأنه عاش نحوا من 40سنه، أي أنه كان صبيا صغيرا حين وفاة عبد العزيز بن مروان في مصر سنة80هـــ، ففي البيت 34 من القصيدة رقم2 الديوان 137/1، يصف ذو الرمة ممدوحه بأنه " منتهى الحاجات"، ويفسرها المهلبي بأنه يعني بذلك الخليفة، و شرح آخر للبيت من أن ابن ليلى هو عمر بن عبد العزيز، وقد دأب الشعراء على تكنية الخليفة بهذه الكنية التي كانت لأبيه... ينظر الديوان 137/1.

[2] - القصائد رقم: (**4**) 166/1، و(**17**) 657/2، و (**24**) 745/2، و (**25**) 777/2، و (**26**) 821/2، و (**28**) 906/2، و (**29**) 941/2، و (**32**) 1011/2، و (**33**) 1051/2، و (**37**) 1144/2، و (**38**) 1167/2، و (**41**) 1242/2، و (**43**) 1300/2، و (**51**) 1506/3، و (**65**) 1609/3، و (**86**) 1803/3.

[3] - المقطوعتان رقم: (**52**) 1559/3 و (**55**) 1567/3.

[4] - الأرجوزة رقم: (**81**) 1781/3.

[5] - هو من ولاة البصرة في عهد مسلمة بن عبد الملك والي العراقيين، ويقال كان بالكوفة فتيان يطعمون الطعام منهم عبد الله بن بشر بن مروان، وكان أكثرهم طعاما وأسخاهم به. ينظر ديوان ذي الرّمّة- 819/2.

[6] - كان من شرطة البصرة سنة 109هـــ, ثم أصبح قاضيها وأميرها إلى أن عزله يوسف بن عمر الثقفي سنة 120هـــ، فمات في سجنه. ينظر الديوان- 1313/2.

[7] - ابن خلكان- وفيات الأعيان- 14/4.

[8] - هو إبراهيم بن هشام بن إسماعيل بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمرو بن مخزوم، وكان إبراهيم خال الخليفة هشام بن عبد الملك، وقد ولاّه مكة والمدينة سنة 106هـــ، ثم عزله سنة 114هـــ. ينظر الديوان- 1051/2.

هبيرة الفزاري[1]، وأحد قواد بني أمية؛ ومهاجر بن عبد الله الكلابي،[2]وعبيد الله التيمي[3] هلال بن أحوز التميمي، ومالك بن المنذر بن الجارود[4](-110هـ)، والملازم بن حريث الحنفي[5]، وأبان بن الوليد بن عقبة البجلي، ولكن مديح ذي الرّمّة لم يبلغ المستوى الذي بلغه الوصف والغزل، إذ قالوا إنّه كان لا يحسن المدح[6]، أو لم يكن له حظ في المدح[7].

وفي رأينا أنّ هذه أحكام جائرة، لأنها صدرت في زمن كان المدح فيه من مقومات المرحلة وأساسياتها نظرا للصراعات السياسية، إذ كانت قصيدة المديح تعبر عن الموقف السياسي للشاعر، وكانت مدائح ذي الرمة لا تعبر عن انتماء أو موقف سياسي بقدر ما كانت تنمّ عن انتساب الممدوح القبلي والعائلي العريق.

إن قصائد المديح كان القسط الأكبر منها للحب والصحراء، وما لاحظناه أنّ ذا الرّمّة، لم يستطع أن ينسى ناقته (صيدح) -والتي كان يحبها كثيرا- فكثيرا ما ورد اسمها أو إشارة إليها في خضم مدحه، والأمر نفسه مع الصحراء و الأطلال ومية:

سَمِعْتُ: النّاسُ يَنْتَجِعونَ غَيْثاً ۞ فَقُلْتُ لِصَيْدَحَ انْتَجِعي بِلالا[8]

---

[1] - كان واليا على العراق وخراسان سنة 103هـ، ثم عزله هشام بن عبد الملك سنة 105هـ. ينظر الديوان – 1144/2.

[2] - هو من قبيلة أبي بكر بن كلاب بن عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، كان والي اليمامة والبحرين في خلافة هشام والوليد بن يزيد، وقد هجاه الفرزدق. توفي بعد سنة 125هـ. ينظر الديوان- 1265/2.

[3] - هو عبيد الله بن عمر بن عبيد الله بن معمر التيمي القرشي، قتلته الخوارج، ولا عقب له, وكان والده عمر ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير ثم صار من قواد عبد الملك. ينظر الديوان- 939/2.

[4] - هو من بني عبد قيس، جعله خالد بن عبد الله القسري على شرطة البصرة، وولاه مصعب بن الزبير على بني عبد قيس في حربه مع المختار الثقفي. ديوان ذي الرّمّة- 657/2.

[5] - هو الملازم بن حريث بن جابر بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة.. من بني بكر بن وائل. وقد ذكر أن أباه الحريث كان سيداً.ينظر الديوان- 745/2.

[6] - ينظر الأغاني 35/18- والمرزباني- الموشح ص172- و ابن قتيبة- الشعر والشعراء 534/1.

[7] - ينظر المرزباني- الموشح- 181 و الأغاني 39/12.

[8] - ق: 51، البيت: 54، 1535/3. "صيدح" : ناقة ذي الرمة، أي أتيته كما يُؤتى الغيث – 3/ 1536.

ولما سمعه بلال، قال:" يا غلام، أعطِهِ حبل قَتٍّ لصَيْدَحَ"[1].

ويقول أيضا[2]:

رَأَيْتُ النّاسَ يَنْتَجعونَ غَيْثــاً ۞ بسائِفَةِ البَياضِ إلى الوَحيدِ
فَقُلْتُ لِصَيْدَحَ: انْتَجِعي بِرَحْلي ۞ وَ راكِبِــهِ أَبانَ بنَ الوَليــدِ
إِلَيْهِ تَيَمَّمي و إِلَيْــهِ سيــري ۞ على البَرَكاتِ وَالسَّفَرِ الرّشيدِ

ثم قال[3]:

حَنَّتْ إلى نَعَمِ الدّهْنا، فَقُلْتُ لَها ۞ أُمّي[4] هِلالاً على التّوْفيقِ والرّشَدِ

أما القصيدة العينية[5]، والتي تحتوي على واحد وسبعين بيتا، لم ينل منها ممدوحه إلاّ الأبيات الستة الأخيرة، بعدما استهلها بالحديث عن أمّ سالم ونالت خمسة عشر بيتا، ثم صال وجال في الصحراء واصفا ناقته والحمر الوحشية وصراعها ومعاناتها مع الصياد المتربص بها، ليعود مرة أخرى إلى الإبل حتى تكتمل اللوحة التي يفضل ذو الرمة دائما رسمها[6], أما القصيدة الموالية فتحتوي على خمسة وستين بيتا لم يحظ الممدوح منها إلا ببيت واحد فقط[7]:

تَؤُمُّ فَتىً مِنْ آلِ مَرْوانَ أُطْلِقَتْ ۞ يَداهُ، وَطابَتْ في قُرَيْشٍ مَضارِبُهْ

---

[1] - ابن قتيبة- الشعر والشعراء- 534/1.
[2] - ق: 82، الأبيات: 24-25- 26. 1813/3-1814.
[3] - الديوان - ق 4، ب 17 175/2.
[4] - أُمّي هِلالاً: أي اعتمديه واقصدي إليه، والخطاب موجّه للنّاقة، والممدوح هو: هلال بن أحوز التميمي.
[5] - نفسه- ق 25، 777/2. الأبيات: من66إلى71.
[6] - ينظر يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص 188.
[7] - ق 26, البيت 62.

ولاميته التي يمدح فيها عبيد الله بن عمر التيمي[1]، في ثمانية وخمسين بيتاً والتي مطلعها:

أَخَرْقاءُ لِلْبَيْنِ اسْتَقَلَّتْ حُمولُها ❁ نعم غَربةً فَالْعَيْنُ يَجْري مَسيلُها[2]

لم ينتبه ذو الرّمّة إلى ممدوحه إلاّ بعد أن استوفى رحلته المعتادة وخصّه بعد ذلك بالأبيات الثمانية الأخيرة ولكنه في هذه الأبيات –على قلتها– لم تكن أفكار ذو الرمة مركزة مع الممدوح بل توزّعت في حوار مع امرأة تدعى سليمى، ولم ينل المعني إلاّ البيتين الأخيرين:[3]

فَتىً بَيْنَ بَطْحاوَيْ قُرَيْشٍ كأَنّهُ ❁ صَفيحَةُ ذي غَرْبَيْنِ صافٍ صَقيلُها
إِذا ما قُرَيْشٌ قيلَ: أَيْنَ خيارها ❁ أَقَرَّتْ بِـــهِ شُبّانُها

ورائيته ذات الستة والسبعين بيتا[4]، يمدح فيها بلال بن أبي بردة، هذه القصيدة –وكبقية القصائد التي مدح فيها ذو الرمة بلالا– كان يوليها اهتماما مرموقا من حيث الجودة والاهتمام بالممدوح، إذ نجد مقدمة القصيدة طللية –وهذا شأن ذي الرمة– وتعتبر هذه القصيدة "من أجود ما قاله ذو الرمة في المدح، ففي هذه القصيدة نلاحظ حشدا ضخما من المعاني الموروثة التي خلدتها قصائد المدح القديمة مختلطا بحشد آخر من المعاني الجديدة التي كان الشعراء المحدثون يحاولون إرساءها في قصائدهم.."[5]
يقول في مطلعها:

---

[1] – هو عبيد الله بن عمر بن عبيد الله بن معمر التيمي القرشي، قتلته الخوارج ، وكان والده ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير.. ينظر الديوان، 939/2.

[2] – ق 28– 906/2.

[3] – ق 28، البيتان 57و58.

[4] – ق 29– 941/2.

[5] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– ص 198.

أَتَعْرِفُ أَطْلالاً بِوَهْبَيْنِ فالْحُضْرِ ۞ لِميٍّ كَأَنْيارِ الْمُفَوَّفَةِ الخُضْرِ[1]

خصَّ ذو الرمة بلالا بخمسة وعشرين بيتا[2]، وهي الأخيرة في القصيدة كما يفعل دائما؛ يبدأ بالأطلال والناقة والصحراء والحمر الوحشية ومي والخرقاء... ثم يختتم بالممدوح, يقول:

إذا ذُكِرَ الأَقْوامُ فاذْكُرْ بِمدْحَةٍ ۞ بِلالاً أخاكَ الأَشْعَرِيَّ أبا عَمْرو[3]

تتراوح قصائد المدح عند ذي الرمة بين تقليد وتجديد، فهي "شركة بين المعاني الجاهلية والمعاني الإسلامية"[4]، ونجده في بعضها متشبثاً بالمعاني والصور التقليدية الجاهلية دون أي تجديد، ففي رائيته التي يمدح فيها عمر بن هبيرة الفزاري[5]، التي مطلعها[6]:

يا دارَ مَيّةَ بالخَلْصاءِ غَيَّرَها ۞ سافي الْعَجاجِ على مَيْثائِها الكَدَرا

نلفي ذا الرُّمّة، منغمسا في جو جاهلي محض من مطلع القصيدة التي يقف فيها على الأطلال ومنها إلى ميّة ثم الناقة وبعدها التغني بمُضر بعصبية جاهلية تقليدية وعلاقته بقبيلة قيس، ثم يعرج إلى قبيلته فزارة فيمدحها[7]:

أَنْتَ الرَّبيعُ إذا ما لَمْ يَكُن ۞ وَ السّائِسُ الْحازِمُ المَفْعولُ ما أَمَرا

ما زِلْتَ في دَرَجاتِ الأمْرِ مُرْتَقِياً ۞ تَسْمو وَ يَنْمي بِكَ الفَرْعانِ مِنْ

---

[1] – ق 29، المفوّفة: ضرب من الثياب، يقال لها: الفوف – الأنيار: الأعلام، الواحد نيرٌ.

[2] – الأبيات من 52 إلى 76.

[3] – البيت 52.

[4] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– ص197.

[5] – هو والي العراق وخراسان سنة 103هـ ، ثم عزله هشام بن عبد الملك سنة 105هـ.

[6] – الديوان– ق 37.

[7] – ق 37– الأبيات من: 39 إلى 48.

[8] – قوله الفرعان؛ يعني: الأعمام والأخوال – الديوان: 1163/2.

حتّى بَهَرْتَ فَما تَخفى على ۞ إلاّ على أحَدٍ لا يَعْــــرِفُ
إنّا وَ إيّاكَ أَهْلَ البَيْتِ ۞ حسّانُ في باذِخٍ فَخْرٌ لِمَنْ

مَجْدَ الْعَدِيَّيْنِ جَدّاكَ اللّذانِ ۞ كانا منَ العَرَبِ الأَنْفَيْنْ وَالغُرَرا[1]
وَ أَنْتَ فَرْعٌ إلى عيصَيْنِ من كَرَمٍ ۞ قَدِ اسْتَطالا ذُرى الأطْوادِ والشَّجَرا[2]
حَلَلْتَ مِنْ مُضَــرَ الحَمْراءِ ذِرْوَتَها ۞ و بَــاذِخَ العِــزِّ مِنْ قَيْسٍ إِذا هَدَرا
والْحَيُّ قَيْسٌ حُماةُ النّاسِ مَكْرُمَةً ۞ إذا الْقَنا بَيْنَ فَتْقَي فِتْنَةٍ خَطَرا
بَنو فَزارَةَ عَـــنْ آبائِهِمْ وَرِثــوا ۞ دَعائِـــمَ الشَّــرَفِ العادِيَّــةَ الْكُبرا
المانِعونَ فَما يُسْتَطاعُ ما مَنَعــوا ۞ وَالْمُنْبِتون بِجِلْـدِ الهامَــةِ الشَّعَرا[3]

وكثيرا ما كان ينطلق من الوقوف على الأطلال متأمّلاً بمشاعر متدفّقة بالحب والحنين والشّوق، ليصل إلى ممدوحه، من "أطلال شاعر عاشق فكانت مسرحاً ترتسم عليه صورة الحبيبة وذكرياتها ورحيلها وطيفها، ولعل هذا هو سرّ بكاء الشاعر في الأطلال كل هذا البكاء الجمّ المتصل، ولعل ذلك هو السبب في دفع ذي الرمة إلى الانتقال من الأطلال إلى صاحبتها وحدها أي الغزل، أو إلى صاحبتها في طائفة من قومها أي الظعائن، فليس في مدائحه كلها مقدمة طللية واحدة لم تنته إلى غزل واسع أو إلى حديث الظعن أو حديث الطيف، أو إليها جميعاً، وكلها تفضي إلى موضوع واحد هو الحب"[4], كما قال في مدح الملازم بن حريث الحنفي(الطويل):[5]

---

[1] – "العديان": عدي بن عبد مناة وعدي بن فَزارة؛ رهط ذي الرمة- ينظر الديوان 1165/2.
[2] – "العيص" الشجر الملتف، وهو ذو شوك، و"السِّدر" من العيص- ويعني كثرة العدد والمَنَعة.- ينظر الديوان 1165/2.
[3] – يقال: فلان أنبت الشّعر على رأس فلان؛ إذا كان كثير الإنعام عليه، وهي أبلغ في المدح.- 1166/2.
[4] – وهب رومية –قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي – منشورات وزارة الثقافة- دمشق-دط- 1981-ص340.
[5]– ديوان ذي الرمة- ق 24-745/2.

خَليلَيَّ عُوجا الناعِجاتِ فَسَلِّما ❁ على طَلَلٍ بيْنَ النَّقا وَالأَخارِمِ[1]

كَأنْ لَمْ يَكُنْ إلاّ حَديثاً وَقَدْ أَتى ❁ لَهُ ما أَتى لِلْمُزْمِنِ الْمُتَقادِمِ

سَلامَ الّذي شَقَّتْ عَصا البيْنِ بَيْنَهُ ❁ وَبَيْنَ الهَوى مِنْ إلْفِهِ غَيْرَ صارِمِ[2]

وَهَلْ يَرْجِعُ التّسْليمَ رَبْعٌ كَأَنّهُ ❁ بسائِفَةٍ قَفْرٍ ظُهورُ الأراقِمِ[3]

دِيارٌ مَحَتْها بَعْدَنا كُلُّ ذَبْلَةٍ ❁ دَروجٍ وَأَحْوى يَهْضِبُ الماءَ ساجِمِ[4]

أَناخَتْ بِها الأَشْراطُ واسْتَوْفَضَتْ بها ❁ حصى الرَّمْلِ راداتُ الرِّياحِ الهَواجِمِ[5]

ثَلاثٌ مُرِبّاتٌ إذا هِجْنَ هَيْجَةً ❁ قَذَفْنَ الحَصى قذْفَ الأَكُفِّ الرَّواجِمِ[6]

وَنَكْباءُ مِهْيافٌ كَأَنَّ حَنينَها ❁ تَحَدَّثُ ثَكْلى تَرْكَبُ البَوَّ رائِمِ[7]

حَدَتْها زَباني الصَّيْفِ حَتّى كَأَنّما ❁ تَمُدُّ بأَعْناقِ الجِمالِ الهَوارِمِ[8]

لِعِرْفانِها وَالعَهْدُ ناءٍ وَقَدْ بَدا ❁ لِذي نُهْيَةٍ أَنْ لا إلى أُمِّ سالِمِ[9]

جَرى الماءُ مِنْ عَيْنَيْكَ حتّى كَأَنّهُ ❁ فَرائِدُ خانَتْها سُلوكُ النَّواظِمِ

عَشِيَّةَ لَوْ تَلْقى الوُشاةَ لَبَيَّنَتْ ❁ عُيونُ الهَوى ذاتُ الصُّدورِ الكَواتِمِ[10]

عَهِدْنا بِها لَوْ تُسْعِفُ الدّارُ بِالهَوى ❁ رِقاقُ الثَّنايا واضِحاتِ المَعاصِمِ[11]

---

[1] – **عوجا**: اعطفا. **الناعجات**: يصاد عليها البقر، واحدها ناعجة وهي الناقة البيضاء السريعة. **النقا**: الرمل. **الأخارم**: الطرق في الجبال.

[2] – **غير صارم**: لا يريد الصرم. **العصا**: عصا البين. أي سلما سلاماً كسلام الذي فرقت العصا بينه وبين إلفه.

[3] – **سائفة**: ما استوى من الرمل . **الأراقم**: الحيات يشبه أثار الربع بظهورها.

[4] – **ذبلة**: ريح ذابلة عطشاً. **دروج**: تدرج. **أحوى**: سحاب أسود ساجم يصب المطر.

[5] – **أناخت**: نزلت. **الأشراط**: أراد مطر الشرطين. أول منازل القمر.

[6] – **مربات**: مقيمات لازمات يعني الرياح. قذفن يعني الرياح. الرواجم ج راجمة.

[7] – **نكباء**: ريح تجئ بين ريحين. **مهياف**: حارة. **حنينها**: تعطفها. أي لها حنين كحنين الناقة، التي فقدت ولدها فصيّر لها بوٌّ وهو جلد الولد يُحشى تبناً فترأمه وتركبه حتى تلقي نفسها عليه من حبه.

[8] – **حدتها**: أي ساقتها الريح لأنها هبت في وقت زباني الصيف. **الزبانيان**: قرنا العقرب هذه الريح تجر الغبار كما تجر الإبل إذا أكلت الحمض فغلظ وبرها فانتشر. **الهرم**: من الحمض وكل شجر فيه ملوحة فهو حمض.

[9] – **لعرفانها**: أي لعرفان هذه الدار. **ناء**: بعيد. لذي نهية: أي لمن يعقل أي ينتهي أي لا سبيل إليها شبه دموعه عند عرفان الدار بفرائد انقطع سكلها فتبدد من سكلها شبه لؤلؤ من فضة.

[10] – **لبينت**: أي أظهرت العيون ما في الصدور.

[11] – **لو تسعف الدار بالهوى**: أي تدنيه. **المعصم**: موضع السوار.

وهذه ميزة البدو في المدح، فذو الرّمّة كان آخر من ذهب مذهب البدو في القصيد[1], أما الذين قالوا إن ذا الرمة لم يحسن المدح ولا الهجاء ولا الفخر[2]، نراه حكما غير صائب ولا عادل، لأن الذي يقول إن ذا الرّمّة أحسن أهل الإسلام تشبيها, فهذه شهادة على أن شاعرنا له قدرة كبيرة على التصوير الفني، وهذا هو لبّ الشعر وجوهره، أما المدح والهجاء والفخر، فهي أغراض من بين الأغراض الأخرى، وشيوعها في العصر الأموي، وعصور أخرى، إنما لأسباب نفعية واجتماعية وتكسبية، ربما كان ذو الرمة في غنى عنها، و ما هو أكيد أنه لم يكن من محترفي المدح، ونرى أنّ هذا الحكم أكثر عدلا.

لم يكن ذو الرّمّة يفهم في "تجارة" الشعر, "ولم يحسن فهم السوق، فلم يتجه ببضاعته إلى الراغبين فيها، وإنما اتجه إلى الذين يرغب هو فيهم، ولم يتجه إلى سوق اللغة والغريب، وإنما اتجه إلى قصور الأمراء والولاة الذين لم يكن يرضيهم إلا أن يكيل لهم الشعراء عبارات المدح والثناء، فيكيلوا هم لهم المال والعطاء، وكانت النتيجة الطبيعية كساد بضاعته الفنية في سوق المدح، فلم يظفر من ورائها بشيء مما كان يظفر به غيره من محترفي البيع في هذه السوق"[3].

وشأن ذي الرمة مع الشعر أنه كان متمسكا بالنمطية الجاهلية في بناء القصيدة، إذ كان يبدأ بالبكاء على الأطلال أو التشبيب، فيعرّج على الصحراء يصف دقائقها وحيواناتها ورماها، ثم يعود إلى وصف الحبيبة، والتشوق إلى حماها، فيشد الرحال، ومن هنا يركز على الرحلة واصفا مراحلها وطقوسها، والرحلة لا تكون بدون ناقته "صيدح"، والرحلة عبر الصحراء لا تمر بدون الحمر الوحشية والظليم والثور الوحشي، "وعلى عادة الشعراء الجاهليين، ينطلق (ذو الرّمّة) في رحلته خلف حيوان

---

[1] – ينظر عبد القادر البغدادي– خزانة الأدب– تح: عبد السلام هارون– 108/1.

[2] – المرزباني– الموشح– ص 273.

[3] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– ص192-193.

الصحراء...ويقصّ حكايته التقليدية الشائعة التي قصّها الشعراء من قبله مراراً ومراراً."[1]

فالهجاء و المديح في شعر ذي الرّمّة -كما لاحظنا- لا يعتبران غرضين قائمين لذاتهما، وإنّما يأتيان في سياق القصيدة كوسيلة لاكتمال رسم لوحة ما من لوحاته الفنية، وليسا هدفا يريد الوصول إليه، فشعر ذي الرمة، وصفي، بدوي، صحراوي بكل ما تحمل هذه الألفاظ من دلالات.

الفخـــــر:

لا بد أن يكون للفخر حضور في شعر ذي الرمة، فالشّعر بالنسبة لصاحبه هو تعبير عن مكنونات تختلج في نفسه، وهو أيضا لسان حال القبيلة أو القوم أو المنطقة التي ينتمي إليها الشاعر، فذو الرمة عربي بدوي، ورث عن الجاهلية حبه لقبيلته والتعصب لها، يدافع عنها ويخصها من حين إلى آخر بما تجود به قريحته، فهو جزء منها، ومع ذلك فإن حظه قليل جدا في ديوان ذي الرمة، إذ نجد خمس قصائد تتناول الفخر[2]، وكثيرا ما نجد الشعراء يدرجون الفخر مع الهجاء في قصيدة واحدة وهذا أمر أمر نراه طبيعيا؛ فعندما يهجو الشاعر يضطر في كثير من الأحيان إلى أن يقابله بفخر حتى يظهر مكانته التي تعلو على مكانة المهجو، ومن هذا النوع نجد ثلاث قصائد بها الهجاء والفخر، و لم يبق إلا قصيدتان فيهما الفخر غير مقترن بالهجاء، بل بموضوعات أخرى تقليدية عرفناها مع الهجاء والمدح. فالفخر عند ذي الرمة -كما سبق ذكره- ينحصر في الافتخار بالقبيلة والآباء والأجداد، "وظِلُّ القبيلة يسيطر على ذهنه ويطغى على تفكيره، وأمجادها و مفاخرها تلح عليه إلحاحاً عنيفاً"[3].

يقول ذو الرّمّة في مطلع رائيته:

---

[1] - وهب رومية- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي(قصيدة المدح نموذجا)-دار سعد الدين- دمشق- دط- 1997-ص451.

[2] - وتحمل الأرقام(**7**) 1 /247، و (**16**) 611/2، و (**36**) 1117/2, و (**47**) 1371/2، و (**50**) 1451/3.

[3] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص227.

خَليلَيَّ لا رَسْمٌ بِوَهْبِينَ مُخْبِرُ ❁ ولا ذو حِجاً يَسْتَنْطِقُ الدّارَ يُعْذَرُ[1]

هذه القصيدة تحتوي على تسعة وسبعين بيتاً، يحتل فيها الفخر القسط الأكبر بخمسة وأربعين بيتاً، سنعرض بعضها متفرّقة[2]:

أبي فارِسُ الحَوّاءِ يوْمَ هُبالَــةٍ ❁ إذا الْخَيْلُ في القَتْلى مِنَ القَوْمِ تَعْثُرُ
وعمّي الذي قادَ الرِّبابَ جَماعَةً ❁ وَسَعْداً ، هُوَ الرَّأْسُ الرَّئيسُ المُؤَمَّرُ
وهُمْ عَلَّموا النّاسَ الرّئاسَةَ لَمْ يَسِرْ ❁ بها قَبْلَهُمْ مِنْ سائِرِ النّاسِ مَعْشَرُ
لَنا الهامَةُ الكُبْرى التي كُلُّ هامَةٍ ❁ وَ إنْ عَظُمَتْ مِنْها أَذَلُّ و أَصْغَرُ
أنا ابْــنُ النَّبيّينَ الكِرامِ فَمَنْ دَعــا ❁ أَباً غَيْرَهُمْ لا بُدَّ أَنْ سَوْفَ يُقْهَرُ
أَلَمْ تَعْلَموا أَنّي سَمَوْتُ لِمَنْ دَعــا ❁ لَهُ الشّيْخُ إبْراهيمُ وَالشَّيْخُ يُذْكَرُ
لَيــالِيَ تَحْتَــلُّ الأَباطِحَ جُرْهُمٌ ❁ وَ إذْ بِأَبينا كَعْبَــةُ اللهِ تُعْمَــرُ
نَبيٌّ الهُــدى مِنّا وَكُلُّ خليفَةٍ ❁ فَهَلْ مِثْــلُ هَذا في الْبَرِيّــَةِ مَفْخَرُ
لَنــا النّــاسُ أَعْطاناهُمُ اللهُ عَنْوَةً ❁ و نَحْنُ لَــهُ، وَاللهُ أَعْــلى وَأَكْبَرُ
أَنا ابْنُ مَعَدٍّ وَابْنُ عَدْنانَ أَنْتَمي ❁ إلى مَــنْ لَــهُ في العِزِّ وِرْدٌ وَمَصْدَر
أنا ابنُ خَليلِ اللهِ وابْنُ الّذي لَهُ الْ ❁ مَشاعِــرُ حَتّى يَصْدُرَ النّاسُ تُشْعَــرُ

لقد كان ذو الرمة "صاحب مذهب شعري انفرد به. أما الفرزدق فقد سمى هذا المذهب؛ بكاء الديار والحبائب ووصف الأبعار. وأما ابن سلام وأشياخه فقد سمّوه التشبيه. وأما أبو عمرو فألمع إلى أنه طرافة كطرافة بعر الآرام ونقط العروس. وحار آخرون في وصف هذا المذهب فاكتفوا بتمثيل ذي الرمة في الشعراء بقتادة في

[1] - ق 16، 611/2.
[2] - الأبيات: 43- 46- 56- 63- 66- 67- 68- 69- 70- 71- 79.

علماء الدين. وأحسب أن هؤلاء قد كانوا أكثر نقاد ذي الرّمّة إنصافاً، وأعدلهم حكماً".[1]

إن شعر ذي الرمة، ينِمُّ عن فكر فلسفي وديني عميق تتمثّله صوره الشعرية، ولذا وجد نفسه على هامش الأغراض النفعية - إن صحّ القول والتقدير- فهو شاعر لم يسْعَ -كشعراء عصره- للمجد والسؤدد والشهرة، في زمن كان فيه شعراء أخملوا بشهرتهم سائر شعراء العصر على غرار فحول العصر الأموي: جرير والفرزدق والأخطل[2] وأن شعره استوعب ثلث لغة العرب -على رأي صاحب الخزانة- فذو الرّمّة يمثل مرحلة كبيرة ومتقدمة في مستوى الشعرية واللغة الأدبية، وقد أثرى رصيدُه الشعري اللغةَ الشعرية العربية برؤىً وصورٍ جديدة.

الأراجــــيز:

تناولت قريحة ذي الرمة الأرجوزة في زمن العجاج[3](-90)، وابنه رؤبة[4] (-145)، لذا لم يُعدّ من الرجاز، على الرغم من عــــدد الأراجيز التي بلغ عددها تسعاً، وجاءت في 447بيتاً، وكان ذو الرمة غير راض على فنه، فاتجه صوب القصيدة تاركا الأرجوزة لأهلها، " قال ذو الرمة: قلت الرجز، فلما لا أقع من الرجلين أخذت في القصيد، وتركته ...فقال: إنّي رأيتُني لا أقع مــــن هذين الرجلين موقعاً، فعوّلتُ على الشعر. قال أبو عدنان: من يعني بالرجلين؟ قال: والله ما سألت، ومــــــا خفيَ علي، إنّه يعني العجاج وابنه."[5] ومع ذلك فإنّ عددها لا يمكن أن يوصف بالقليل -كما ذكرنا- وكانت في أغراض مختلفة، لم تخرج عن الأغراض والفنون التي

---

[1] - عبد الله الطيب- شرح أربع قصائد لذي الرمة- ص27.
[2] - ينظر الديوان- 15/1.
[3] - هو عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر السعدي التميمي، راجز مجيد، ولد في الجاهلية وقال الشعر فيها، ثم أدرك الإسلام وأسلم وعاش إلى أيام الوليد ابن عبد الملك، وهو أول من رفع الرجز وشبهه بالقصيد، وهو والد رؤبة الراجز المشهور. (الموسوعة الشعرية).
[4] - هو ابن عبد الله العجاج، راجز من الفصحاء المشهورين، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ولما مات قال الخليل: دفنّا الشعر واللغة والفصاحة.
[5] - الأغاني- 33/18.

تطـــــرق إليها في شعره:(الأطلال، الصحراء، الحيوان، السفر، الطير، ميّة...)، أطول أرجوزة كانت داليته[1] التي تحوي 90بيتاً:

قُلْتُ لِنَفْسي شَبَــهَ التّفْنيــدِ

هلْ تَعْرِفُ الأطْلالَ بِالْوَحيــدِ

وأخرى وتجمع 86بيتاً[2]وهي دالية أيضاً، بدأها بالوقوف على أطلال مي، ووصف السحاب، ثم التجول بالصحراء عبر راحلته، يصف من خلالها القطا، والبوم، والثور الوحشي، والذئب وحيوانات أخرى تعبر المكان رفقته، وكذلك الأمر لأراجيزه؛ اللاّمية، والرائية، ودالية أخرى:

ما هاجَ عينيكَ مِنَ الأطْلالِ

المُزْمِنــاتِ بَعْدَكَ البَوالي[3]

ذَكَرْتَ فاهْتاجَ السَّقامُ المُضْمَرُ

وَقَدْ يَهيجُ الْحاجَةَ التَّذَكُّــرُ[4]

هَلْ تَعْرِفُ المَنْزِلَ بالوَحيدِ

قَفْراً عَفاهُ أَبَدُ الأَبيــدِ[5]

وكذلك الأمر لأراجيز أخرى قصيرة، فذو الرمة عالج من خلالها موضوعات عالجها في قصائده, وقد خصّ أرجوزة واحدة للمدح[6] وتضم أحد عشر بيتاً، وأخرى للهجاء[7]، وتجمع تسعة أبيات.

---

[1] - الديوان- رقم 11- 327/1.
[2] - المصدر نفسه- ق 9-289/1.
[3] - نفسه- ق 8-267/1.
[4] - نفســـــه- ق 10- 312/1.
[5] - المصدر السابق- ق 11أ- 357/1.
[6] - نفســـــه- ق 81- 1781/3.
[7] - نفســـــه- ق 75- 1758/3.

الأحاجي والألغاز:

كشعراء البادية، وللتقرب من عامة الناس، خصّ ذو الرمة بعض شعره للتسلية والترفيه وقياس مستوى ذكاء المتلقي آنذاك، حيث يخصص صاحبه بعض الأبيات في معان معينة وتكون هذه المعاني مبهمة " تحتاج إلى أن يُسْأل عن معانيها ولا تُفهم من أول وهلة"[1] ، وقد برع فيه ذو الرمة على الرغم من قلته، إنه شعر الألغاز والأحاجي؛ والأحاجي؛ الذي يعتمد على إتقان البديع والبراعة فيه كالتورية مثلا. فلذي الرمة قصيدتان طويلتان، الأولى من 72بيتا، ومطلعها:

لقَدْ جَشَأَتْ نَفْسي عَشِيَّةَ مُشْرِفٍ ۞ وَيَوْمَ لِوى حُزْوى فَقُلْتُ لَها صَبْرا[2]

ويقول فيها:

وَقَرْيَةِ لا جِنٍّ وَلا إِنْسِيّة ۞ مُداخَلَةٍ أَبْوابُها بُنِيَتْ شَزْرا[3]

والثانية من 55 بيتاً ومطلعها:

أَلِلأَرْبُعِ الدُّهْمِ اللّواتي كأَنَّها ۞ بَقِيَّةُ وَحْيٍ في بُطونِ الصّحائِفِ[4]

ويقول فيها:

فَقامَ إلى حَرْفٍ طَواها بِطَيِّهِ ۞ بِها كُلَّ لَمّاعٍ بَعيدِ المَساوِفِ[5]

---

[1] – السيوطي– المزهر في علوم اللغة وأنواعها– شرحه وضبطه..:محمد أحمد جاد المولى, علي محمد البجاوي, محمد أبو الفضل إبراهيم– دار الفكر– دط–دت–578/1.

[2] – الديوان– رقم (**49**)– 1411/3.

[3] – نفسه – البيت 37– 1432/3. ويريد قرية النمل.

[4] – نفسه – رقم (**66**)– 1622/3.

[5] – المصدر نفسه – رقم 66– 1636/3. ويريد ناقة ضامر.

وقصيدة[1] أخرى بث فيها ذو الرمة بعض ألغازه حتى يعطي لشعره نكهة وإقبالا لدى المتلقي فيه بعض الطرافة والتشويق والدعابة، يقول في جزء منها:

وَبَيْضاءَ لا تَنْحاشُ مِنّا وَأُمُّها ۞ إِذا ما رَأَتْنا زيلَ مِنّا زَويلُها
نَتوجٍ وَلَمْ تُقْرَفْ لِما يُمْتنى لَهُ ۞ إِذا نُتِجَتْ ماتَتْ وَحَيَّ سَليلُها
أَرَيْتُ الْمَهارى والِدَيْها كِلَيْهِما ۞ بِصَحْراءَ غُفْلٍ يَرْمَحُ الآلَ مِيلُها[2]

يريد النعامة والظليم والناقة، وهو يربط بين النعامة والإبل، إذ الإبل تسلك طريقها حيث النعامة والظليم.[3]

إحصـــاء شعر ذي الرمة من خلال الديوان

مجمـــوع القطع	**91**	**عدد الأبيـــات**
		3285بيتاً(الإجمالي)
القصائـــــد	**64قصيــــدة**	**2795بيتاً**
المقطعـــات	**16 مقطوعــة**	**43 بيتاً**
الأراجيـــــز	**11 أرجـــوزة**	**447 بيتاً**

الإحصاء حسب الأغراض المذكورة

مـــديح	**هجـــاء**	**فخـــــر**	**أحاج وألغاز**	**مجموع الأبيات**
194بيتاً	**117**بيتاً	**90**بيتاً	**55**بيتاً	من **3285**بيتاً
6,11%	**3,56%**	**2,73%**	**1,67%**	**14,07%**

[1] – القصيدة رقم: (**28**)–906/2.
[2] – الأبيات: 30–31–32.
[3] – ينظر الديوان– 964/2–966.

من هذا المخطط الإحصائي نستنتج أن ذا الرمة تناول في شعره أغراض المديح والهجاء والفخر والأحاجي بنسبة إجمالية قدرها:14,07%، وهذا العدد لا يمثل إلا حيزا صغيرا، إذا ما قابلناه بالوصف والغزل الذي نال القسط الأكبر من شعره وبلغت نسبته: 85,93% وهي نسبة كبيرة.

تمثل مجموع القصائد في ديوان ذي الرمة القسط الأكبر موازاة بالمقطوعات الصغار والأراجيز التي تفوق من حيث عدد الأبيات مجموع أبيات المقطوعات، إذ بلغت بعض أراجيزه 86بيتا.

وهذه الملاحظات تجعلنا نستنتج أن ذا الرمة، نال درجة متميزة من خلال شعره، عند عامة الناس وأمرائهم وعلمائهم، مما جعل لشعره مكانة علمية كبيرة، ظهرت في كثرة الاستشهاد من شعره وغريبه، وهذا ما لاحظناه واضحا جليا في المعاجم وأمهات الكتب منها: كتاب العين، وكتاب سيبويه، الحيوان، البيان والتبيين، وتفسير الطبري، وجمهرة ابن دريد، والتشبيهات لابن أبي عون، وأضداد ابن الأنباري، والعقد الفريد، وأمالي الزجاجي، والأغاني، وأمالي القالي، والصحاح، ومقاييس اللغة, وأساس البلاغة، ومعجم البلدان، ولسان العرب، ووفيات الأعيان، وخزانة الأدب، وتاج العروس الذي استعان فيه الزبيدي بتسعمائة بيت من ديوان ذي الرمة.[1]

رأينا أن يقتصر المدخل على هذه الأغراض لأنها قليلة في الديوان، أما الأغراض والموضوعات الأساسية التي أخذت الحيز الأكبر في شعر ذي الرمة، **كالوصف**، الذي برع فيه وبخاصة إذا تعلق الأمر بالصحراء المترامية الأطراف التي تفنن في تصويرها وتصوير كل شيء فيها؛ بإبلها و حمرها وكلابها، وليلها وأنوائها... فالصحراء في شعر ذي الرمة "تحتل منزلة لا تقلّ عن المنزلة التي يحتلها الحب، بل لا نغلو إذا قلنا إن الصحراء تحتل المنزلة الأولى في شعره، فهي –في حقيقة الأمر– المحبوبة الأولى والأخيرة

[1] – ينظر الديوان– 1/66-67-68.

في حياته"[1]، و**الغزل** الذي خص جزءا كبيرا منه لميّة وخرقاء، -مع أن شوقي ضيف يرى أن "خرقاء" هي "مية" نفسها-[2] والجزء الباقي لمجموعة من النساء العابرات في خياله أو في حياته. وسنخص فصول بحثنا بهذين الغرضين تطبيقا وإحصاءً.

---

[1] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص433.

[2] - ينظر شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- ص247.

الفصل الأول

الأسلوبية والدراسات النقدية

- الأسلوبية وصلتها بالتراث.
- الأسلوبية في النقد الحديث.
- الأسلوبية والبلاغة.
- الأسلوبية واللسانيات.
- الاتجاهات الأسلوبية.

الأسلوبية والدراسات النقدية

- الأسلوب لغة واصطلاحا.
- الأسلوب في النقد العربي القديم.
- الأسلوبية في النقد الحديث.
- الأسلوبية والبلاغة.
- الأسلوبية واللسانيات.
- الاتجاهات الأسلوبية:
  - أسلوبية التعبير.
  - أسلوبية الفرد.
  - أسلوبية المتلقي.
  - الأسلوبية الإحصائية.

تمهيـــــــــد:

يكاد يجمع الدّارسون على أنّ (الأسلوب) سندٌ مهمّ ارتكزت عليه البلاغة ردحا من الزّمن، ومن هنا وجد السبيلَ مستقيماً وواضحاً للولوج في ثنايا النّقد الأدبي معتمداً علم اللّغة رافداً لذلك، فأضحى وسيطاً لابدّ منه، "وحقيقة الأمر عندنا، أنّ علم الأسلوب ينتمي إلى مجالين:

- مجال الدّراسات اللغوية وذلك بالنّظر إلى الأسلوب على أنّه بناء أو هيكل لغوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقاً لمعايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة.
- والأسلوب أيضاً ينتمي إلى مجال الأدب ونقده بوصفه نوعاً من التعبير منفرداً بخواص تعبيرية مميّزة لغوية وغير لغوية، وبوصفه نمطاً خاصاً من الكلام، يفي أوّلاً بأغراضه الأدبية والثّقافية والاجتماعية والنّفسية أيضاً."[1]

لأنّ الأدب ليس لغة وتعبيراً فحسب، إنّما هو أفكار ومواقف صادرة عن نفس بشرية يترجم بأسلوب معيّن، مكنوناتها النفسية والسلوكية والثقافية القابلة للتّأثير والتّأثّر، كل هذه العوامل تترك أثرها واضحة جليّة في النّص الأدبي.

وقبل أن نُفيض في مفهوم (الأسلوب)، لا بدّ أن نعود إلى مفهوم الكلمة في وضعها اللغوي والاصطلاحي، وهذا ما تقتضيه الضرورة المنهجية:

الأسلوب لغةً:

لعل الرجوع إلى معاجمنا العربية القديمة يمدنا بنظرة ندرك من خلالها أصل الكلمة ومفهومها وفي لسان العرب يجد الدارس ضالته، إذ يقول ابن منظور:" يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكلّ طريق ممتد، فهو (أسلوب)، والأسلوب الطريق، والوجه، والمَذْهب؛ يقال: أنتم في أسلوبِ سوءٍ، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه.

---

[1] – كمال بشر– التفكير اللغوي عند العرب– دار المعارف– القاهرة– دط– دت– ص21.

والأُسلوب, بالضم: الفَنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه."[1]
كما يعرف ابن خلدون الأسلوب بأنه:"عبارة...عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تُرصُّ فيه ولا يُرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب."[2]

ثم يضيف، أن الأسلوب "هو تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب... الصحيحة باعتبار الإعراب والبيان، فيرصُّها فيه رصاً."[3]

وفي غير العربية، نعتبر أرسطو، هو "أول من خصَّ الأسلوب بشيء من التحليل الفضفاض في كتابه (الخطابة)، وقد سعى بعده لخلق علم أطلقوا عليه في القرون الحديثة (علم الأسلوب)"[4].

وفي اللاتينية، فكلمة (Stylus)؛ تعني الريشة أو القلم، ثم تطورت إلى الأعمال الأدبية.

الأسلوب **اصطلاحاً**:

إن مصطلح الأسلوب ضارب في القدم، فهو يعود إلى بداية القرن الخامس عشر،[5] فقد "واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La Rhétorique ، دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية."[6]وأحدث تعريف لمفهوم الأسلوب، جاء به جورج بيفون G.D.Buffon

---

[1] – ابن منظور– لسان العرب– دار صادر– بيروت– المجلد الأول– مادة(سلب)– ص473.

[2] – عبد الرحمن بن خلدون– المقدمة– تح: عبد السلام الشدادي– بيت الفنون والعلوم والآداب– الدار البيضاء– ط1– 2005– 279/3.

[3] – المصدر نفسه– 279/3.

[4] – حنا عبود– الأسلوب الأدبي، مدخل نظري– مجلة الموقف الأدبي ع:298–شباط1996عن موقع الاتحاد.www awu-dam.org

[5] – le petit Robert– 1976– P.1622.

[6] – أحمد درويش– الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه– مجلة فصول– المجلد5– العدد1– أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984.

(1707-1788)، في خطابه الذي قال فيه قولته الشهيرة التي هزّت فكرة (طبقية الأسلوب) التي سادت في القرون الوسطى، إذ قال: " الأسلوب هو الإنسان نفسه، فلا يزول ولا يُنْقل ولا يُغيَّر."[1]

ويعرّفه بيير غيرو P.Guiraud بقوله:" الأسلوب – من كلمة Stilus؛ أي مثقب، يستخدم في الكتابة– هو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها."[2]وهناك تعاريف أخرى، كلها تصب في التعريف بالأسلوب، فهو: "طريقة في الكتابة لكاتب من الكتّاب"، و" طريقة في الكتابة لجنس من الأجناس"، و" طريقة في الكتابة لعصر من العصور"، ولعل الصيغة التي تنطوي عليها هذه التعاريف، هي سبب شيوعها."[3]

لقد صبّت جل التعاريف في المعنى الأساس الذي ساقه بيفون،: " والإنسان هو الأسلوب نفسه، لأنه لا يمكن أن يسرق أو ينقل أو يغيّر، وسوف يظل كاتبه مستحسنا ومقبولاً في الأزمنة كلها، إذا كان أسلوبه رفيعاً، وجميلاً وعالياً."[4]

كما عبر شوبنهاور A.Schopenhauer، وعرف الأسلوب تعريفاً جديدا هو أنّ:" الأسلوب هو التعبير عن معالم الروح"[5]، أما الشاعر الفرنسي بروست M.Proust، فقدم بديلا لمفهوم الأسلوب، حيث قال: " الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب تماماً كاللون بالنسبة إلى الرسام، إنه مسألة رؤيا (خيال)، لا مسألة تقانة (إتقان)"[6]،

---

[1] G.Buffon- Discours sur le style-prononcé à l'académie française le 25aout 1753- éd.paris-1896.

وينظر بيير غيرو – الأسلوب والأسلوبية- تر:منذر عياشي- مركز الإنماء القومي- بيروت-دط-دت- ص 22.

[2] – المرجع نفسه – ص9.

[3] – منذر عياشي- مقالات في الأسلوبية- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- ط1- 1990- ص35.

[4] – فيلي ساندريس- نحو نظرية أسلوبية لسانية- تر: خالد محمود جمعة- المطبعة العلمية- دمشق- ط1-2003-ص29.

[5]– المرجع نفسه- ص 30.

[6] – نفسه- ص31.

وفي المعنى نفسه يقول الشاعر فلوبير Flaubert: إن الأسلوب " فن بذاته لرؤية الأشياء."[1]أما عند جون ديبوا، فالأسلوب:" هو سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب."[2]ويعتبر أن الأسلوبية هي " الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية."[3]

نلاحظ من خلال هذه التعريفات الغربية للأسلوب، أنّ أغلبها يركز تركيزا قويا على البعد المتفرد والفردي له، إذ نجده عند بارت أنه: " شيء الكاتب، هو روعته وسجنه، إنه عزلته... الأسلوب صوت مزخرف يزين لُحما مجهولاً وسرّياً...الأسلوب ظاهرة وراثية بمعنى الكلمة، فهو تحويل لمزاج... إنّ الأسلوب ما هو إلاّ استعارة، أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللُّحمية للكاتب،... والأسلوب دائما سرٌّ، إلاّ أن المنحدر الصامت لمرجعه لا يعود إلى الطبيعة المتحرّكة والتأجيلية باستمرار للغة، إنّ سرّه هو ذكرى مغلقة داخل جسد الكاتب...وإن كان شفافا تجاهه ولأنه مسعى مغلق للشخص."[4]

فصار الأسلوب موضوع نقاش عالمي، وهذه القضية، (قضية الأسلوب) -كما سماها غيرو- لم تقتصر على الكتاب والأدباء والنقاد والمؤرخين والفلاسفة فحسب، بل شغلت اللسانيين أنفسهم، ومع ذلك بقيت تراوح دائرة النقاش دون أن يجعل منها دراسة علمية.[5]

وظهر مفهوم "الأسلوب"، " مقترنا بالبلاغة منذ أوائل الفكر الأوروبي، أكثر من اتصاله بفن الشعر ... إلاّ أنّ الأسلوب كان يعدّ جزءاً من (تكنيك) الإقناع، ومن

---

[1] - منذر عياشي- مقالات في الأساوبية- ص31.

[2] - G.Dubois- dictionnaire de linguistique et des sciences du langage- Larousse- Bordas- Paris-sept.1999-P.446

[3] - Ibid- P.448

[4] - رولان بارت- الدرجة الصفر للكتابة- تر. محمد برادة- الشركة الغربية للناشرين المتحدين- ط3-1985- ص35.

[5] - ينظر بيير غيرو- الأسلوب والأسلوبية- ص 25.

هنا نوقش بصفة أوسع تحت موضوع (الخطابة)"[1]. ويعتبر الأسلوب "شخصية صاحبه وفكرته المندمجة في تعبيره"،[2] وهو – كما يراه ذوو الاتجاه الأدبي- " انحراف عن النمط المألوف"[3]. فيراه أحد الروّاد العرب -أو لنقل رائدهم- في البحث في الأسلوب، فقد عرّفه بأنه : "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا، أو كناية أو تقريرا أو حِكَما وأمثالا. فإذا صحّ هذا الاستنباط، كان للأسلوب معنى أوسع إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي فيشمل الفن الأدبي الذي يتّخذه الأديب وسيلة للإقناع والتأثير."[4] وقد أحسن حين ذهب إلى أن هذا التعريف لا يكفي، فعاد وعرف الأسلوب بأنه : "طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتعريفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير."[5]

هذه التعريفات وغيرها، تدور في فلك التعريف المحوري الأول والأساس الذي جاء به بيفون، وعلى غراره وردت تعريفات أخرى كذلك، ومنه تأسست غيرها، تكاد تكون مناقضة، وهناك أنواع عديدة للأسلوب، أما الذي نرومه، فهو "الأسلوب الحقيقي الانتقائي- الاختياري الذي يختار الفرد فيه ما يناسب الخطاب أولا، والمتلقي ثانيا والسياق ثالثا. أي الأسلوب المنفتح الذي يقوم به المرسِل ليرسل رسالة إلى مرسَل إليه في مقام معين(...) إنّ الدراسة التي تفكك وتحلل وتعيد تركيب الأسلوب من أجل معرفة بنيته تسمى" الأسلوبية" أو "الأسلوبيات"[6].

---

[1] – رجاء عيد- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث- منشأة المعارف- الإسكندرية- دط- 1993- ص7.

[2] – المرجع نفسه- ص12.

[3] – المرجع نفسه- ص 197.

[4] – أحمد الشايب- الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- مكتبة النّهضة المصرية- القاهرة- ط12- 2003- ص41.

[5] – المرجع نفسه- ص44.

[6] – مازن الوعر-الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية- عالم الفكر- الكويت- المجلد22-ع:3و4يناير/مارس-أبريل/يونيو 1994-ص141.

انطلاقا من هذا، يمكن أن نقول: إنّ الأسلوبية مصطلح مشتق لغويا من تركيب الأسلوب، ويحوم حوله ويصبّ فيه، وهو علم الأسلوب،[1] أو علم الأساليب[2] أوالأسلوبية،[3] أوالأسلوبيات[4] وكلها مصطلحات لمفهوم واحدLA STYLISTIQUE STYLISTIQUE

الأسلوب في النقد العربي القديم:

إن لكلمة الأسلوب حضورا محترما في الدراسات التراثية وبخاصة في مباحث الإعجاز القرآني، التي وجدت عند كل الذين تعرضوا له فهما وتفهّما "لمدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز، وتفاوت هذا المفهوم ضيقا واتّساعاً من باحث إلى آخر."[5]

1 _ابن قتيبة (– 276 هـ)

يربط ابن قتيبة بين تعدد الأساليب والافتنان فيها، وطرق العرب في أداء المعنى حيث يقول : "وإنما يعرف "فضل القرآن" مَن كَثُر نظره، واتسعَ علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات؛ فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة، والبيان، واتساع المجال، ما أوتيتْهُ العرب..."[6]

---

[1] – ينظر – صلاح فضل– علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.

[2] – ينظر كمال بشر– دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)– دار المعارف– القاهرة– ط2– 1971– ص30.

[3] – ينظر عبد السلام المسدي– الأسلوبية والأسلوب، و منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ومحمد الهادي الطرابلسي: الخصائص الأسلوبية في الشوقيات...

[4] – ينظر رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، وأحمد يوسف: القراءة النسقية، ص 377.

[5] – محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– الهيئة المصرية العامة للكتاب– دط–1984– ص13.

[6] – ابن قتيبة–تأويل مشكل القرآن– شرحه ونشره: أحمد صقر– المكتبة العلمية– بيروت–ط3– 1981– ص 12.

إذ يقول: "فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاما في نكاح، أو حَمَالة، أو تحضيض، أو صلح أو ما أشبه ذلك –لم يأت به من واد واحد، بل يَفتَنُّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكنى عن الشيء. وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام. ثم لا يأتي الكلام كله مهذّباً كلّ التّهذيب، ومصفىّ كلّ التّصفية، بل يمزج ويشوب ليدل بالنّاقص على الوافر وبالغثّ على السّمين، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه."[1]

نلاحظ من خلال هذا النص ربطا صريحا وواضحاً بين طرق أداء المعاني في أنساق مختلفة، إذ لابد أن يتجسّد ما يسمى؛ لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب عند ابن قتيبة يعود بالأساس إلى الاختلاف في المواقف، ثم يليه في مرحلة ثانية طبيعة الموضوع، وأخيرا إلى فنيات المتكلم وقدراته...كما نراه يربط بين النوع الأدبي وطرق السبك وكيفية الصياغة، وذلك عندما ربط بين الخطبة وموضوعاتها؛ "نكاح أو حَمَالة أو تحضيض أو صلح" وغيرها...[2]

ونجده في "الشعر والشعراء"، يقسم الشعر إلى أربعة أضرب: "ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه، وتأخر لفظه"[3].

---

[1] – المصدر السابق– ص 13.

[2] – ينظر محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص14.

[3] – ابن قتيبة– الشعر والشعراء– 64/1...69.

وأضاف بعد ذلك: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعلْ واحدًا منها أغلبَ على الشعر، و لم يُطِل فَيُمِلَّ السامعين، و لم يقطعْ وبالنفوس ظمأٌ إلى المزيد."[1]

يريد ابن قتيبة أن ينهج الشاعر المنهج الملائم لحال المتلقي، وأن يهتم بحال السامع فلا يجعله يملّ ولا يتركه إلى المعاني مفتقراً.

2_ الخطابي (– 388 هـ) :

يربط الخطابي في رسالته "بيان إعجاز القرآن" بين الأسلوب والغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، من حيث تعدد الأساليب دالاً على تعدد الأغراض، فقد تحدث عن المعارضات في مذاهب الكلام قائلا:

"وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يُتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشمّاخ في وصف الخمر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والزمن ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال : فلان أشعر في بابه أو مذهبه من فلان في طريقتها التي يذهبها في شعره. وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يُعنى به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيّا لها، وأحسن تخلصا إلى دقائق

[1] – المصدر السابق– 76/1.

معانيها، وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، و لم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها."[1]

ومن هنا، نلاحظ أنّ للخطابي فهما يختلف عن فهم ابن قتيبة، إذا تعلّق الأمر بالأسلوب، حيث إنّ لكلٍّ منهما اتّجاهه الفكري في تقدير الإعجاز القرآني، فابن قتيبة يربط بين الأسلوب ومختلف أنواعه، وتعدّدها يلازم تعدد طرائق أداء المعنى.

بينما الخطابي كانت وجهته الربط بين الأسلوب والغرض أو الموضوع، فكلما تعددت الموضوعات التي تناولها الأديب، تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع، وعليه تعقد المقارنة بين الشعراء في المجال الواحد الذي يخوضون فيه، أما إذا افترق مدخلهم إلى موضوعات متعددة ... فإننا نحكم لكل منهم بالسبق فيما هو فيه، وما اختص به كلامه, ولكلٍّ أسلوبه المتميّز في مجال معيّن أو غرض خاص به، فنقول: فلان أشعر في الوصف، وفلان في الهجاء، وهكذا...[2]

3_ الباقلاني : (– 403هـ):

ربط الباقلاني بين الأسلوب والنوع الأدبي، واتخذ من هذا دعامة له في إثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضروب الصناعة التي يعرفها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم ... يقول الباقلاني: "ذلك أنّ نظم القرآن على تصرف وجوهه, وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين المألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد. وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم، تنقسم إلى أعاريض الشعر، على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف

---

[1] – أبو سليمان الخطابي– بيان إعجاز القرآن– تح: محمد خلف ومحمد زغلول سلام– دار المعارف– القاهرة– ط2– 1968– ص 65-66.

[2] – ينظر محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص17.

الكلام المعدّل المسجّع، ثم إلى معدّل موزون غير مسجّع، ثم إلا ما يرسل إرسالاً، فتطلب فيه الإصابة والإفادة، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع، وترتيب لطيف..."[1]

وللقرآن أسلوبه المتميّز، فهو يختلف عن كلام العرب وأساليبهم شعرا ونثرا... قال تعالى: ﴿ قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ وَالجِنُّ على أنْ يَأتوا بِمِثْلِ هذا القُرآنِ لا يَأْتونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهيراً. ﴾[2]

4_ عبدالقاهر الجرجاني (-471 هـ):

أما الأسلوب عند عبد القاهر فهو بمثابة الضرب من النظم والطريقة فيه، حيث يقول : "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديم نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال : قد احتذى على مثاله."[3] والاحتذاء هنا لا يعني التقليد وانعدام الشخصية، فقد أكد الإمام عبد القاهر على عملية الوعي في تركيب الأسلوب عندما تحدث عن الاستعارة، وأن منها نوعا لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذوو الروحانية والأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة،[4] لأن "لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة."[5]

---

[1] – القاضي أبوبكر الباقلاني – إعجاز القرآن– تح: أحمد صقر– دار المعارف– القاهرة– ط5– 1981– ص35.

[2] – سورة الإسراء– الآية 88.

[3] – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز– تح:ياسين الأيوبي– المكتبة العصرية– بيروت– دط– 2002–ص428.

[4] – ينظر عبد القاهر الجرجاني– أسرار البلاغة– تح: محمود محمد شاكر– مطبعة المدني– جدة– ط1– 1991–ص66.

[5] – المصدر نفسه – ص66.

ولاحظنا أن عبد القاهر يربط الأسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل حيث يقول: "وإن كان مما مضى إلا أن الأسلوب غيره، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر, واحتجابه أشد."[1]

فالأديب المبدع يتفنن في أسلوبه بحيث يشدّ إليه المتلقي؛ لأن "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى..."[2]

ورَبط الأسلوب بالخصائص التعبيرية في حديثه عن "قلب التشبيه" مما يؤكد ارتباط الأسلوب عنده بأنماط الأداء في تركيب العبارة، فيعلّق على قول محمد بن وُهَيب :

وَبَدا الصّباحُ كأَنّ غُرتَّه ❁ وجهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدحُ

حيث يقول :

"واعلم أن هذه الدعوى، وإن كنت تراها تشبه قولهم : (لا يُدرى أَوَجْهه أنور أم الصّبح, وغُرّته أضوأُ أم البدر؟)، وقولهم إذا أفرطوا: (نور الصباح يَخْفى في ضوء وجهه)، أو (نور الشمس مسروقٌ من جبينه)، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه

[1] – المصدر السابق– ص 139.

[2] – المصدر نفسه– ص139.

الإغراق والمبالغة، فإن في الطريقة الأولى خلابةً وشيئًا من السحر، وهو أنّه كأنّه يستكثر للصّباح أن يُشبَّه بوجه الخليفة..."[1]

وما هو جليّ، فإنّ مفهوم عبد القاهر الجرجاني للأسلوب يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث أنّه نظمٌ للمعاني وترتيبٌ لها.

فالأسلوب – كما ورد – ينصَبُّ على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانات نحوية وتعبيرية تُميز ضربا عن ضرب وأسلوبا عن أسلوب .[2]

5_ الزمخشري : (– 538 هـ) :

أمّا الزمخشري فيربط بين معنى الأسلوب والخصائص الأسلوبية، أو بين الأسلوب وكوامنه، وهذا ما بدا جليّاً في حديثه عن أسلوب الالتفات في قوله تعالى :﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (1) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (2) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ (3) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ (4) ﴾.

حيث يقول : "فإن قلت لِمَ عدَل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت : هذا يسمى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم كقوله تعالى : ﴿حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ﴾ وقوله تعالى : ﴿ وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ (9) ﴾ وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم

[1] – المصدر السابق – ص223.

[2] – ينظر محمد عبد المطلب– ص 23 وما بعدها.

فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن، تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد."[1]

وطبق الزمخشري هذا المنحى لفهمه للأسلوب في كشفه عن وجوه الحسن في قوله تعالى : ﴿ الـــم ، تَنْزِيلُ الْكِتَابِ لا رَيْبَ فِيهِ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ، أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ.. ﴾[2]

فقال: "وهذا أسلوب صحيح محكم، أثبت - أولا - أن تنـــزيله من ربّ العالمين، وأن ذلك ما لا ريْب فيه، ثم أضرب عن ذلك إلى قوله :-أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ- لأن " أمْ " هي المنقطعة الكائنة بمعنى "بل"، والهمزة إنكارا لقولهم وتعجيباً منه لظهور أمره في عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه، ثم أضرب عن الإنكار إلى إثبات أنه الحق من ربك..."[3]

فالزمخشري في تحليله للنص القرآني وبيان خصائصه الأسلوبية "يستند إلى مناهج البحث البلاغي من ناحية، والتركيب النحوي من ناحية ثانية، وأفاد من كل ذلك في كلّ مستوى من مستويات دراسته محاولا الوصول إلى أقصى درجة من التذوق الانطباعي أحياناً والرّصد الموضوعي للخصائص الأسلوبية أحياناً أخرى، رابطا بين التأثير الانفعالي لدى المتلقي والخصائص التعبيرية في النص الأدبي عامة والقرآني خاصة."[4]

---

[1] - عبد الرحمن الزمخشري- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل- دار الفكر- بيروت- ضبط:أبو عمرو البصري- دط-دت-10/1.

[2] - سورة السجدة- الآيات: 1-3.

[3] - الزمخشري- المصدر السابق- 240/3.

[4] - محمد عبد المطلب- البلاغة والأسلوبية- ص22.

6_ فخر الدين الرازي (– 606 هـ) :

لم يكتف الإمام الرازي في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" بالربط بين الأسلوب والنوع الأدبي، إذ قدم إضافة جديدة في مجال دراسة الأسلوب، هذه الإضافة هي محاولته للربط بين الأسلوب والكاتب/الباث، حيث اعتبر الأسلوب خاصية تمثل مؤلّفها، لأن كل أسلوب له خصائصه الفنية التي يتفرد بها، وبهذا يصحّ وصف كل أسلوب على حدة بالتفرد، فأسلوب الشعر متميز لأن له خصائص فنية يتميز بها، وأسلوب الخطابة متميز لأن له هو الآخر سمات فنية يتفرد بها، وهكذا... يقول فخر الدين الرازي:

"ومن الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل، ولاسيما في مقاطع الآيات مثل ((يعلمون ويؤمنون)) وهو أيضا باطل من خمسة أوجه :

الأول : لو كان الابتداء بالأسلوب معجزا، لكان الابتداء بأسلوب الشعر معجزا.

الثاني : أن الابتداء بأسلوب لا يمنع الغير من الإتيان بمثله.

الثالث : يلزم أن الذي تعاطاه مسيلمة[1] من الحماقة في "إنا أعطيناك الجماهر، فصل لربك وجاهر"، وكذلك: "والطاحنات طحنا..."في أعلى مراتب الفصاحة.

الرابع : أنّه لما فاضلنا بين قوله تعالى : ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ[2]﴾ وبين قولهم : "القتل أنفى للقتل[3]" لم تكن المفاضلة بسبب الوزن، والإعجاز، إنما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة.

---

[1] – مسيلمة بن حبيب النجدي, ادّعى النبوّة باليمامة في بني حنيفة على عهد الرسول (ص)، بعد أن وفد عليه وأسلم...وزعم أنّ له قرآناً يأتيه من ملك يسمى"رحمن". وقد أفنى المسلمون بقيادة خالد بن الوليد"ض" قصته بقتله. عن الرازي ص81؛ ينظر تاريخ الطبري، 506/2.

[2] – سورة البقرة– الآية:179.

[3] – مثل عربي مشهور. وينسب إلى أحد ملوك الفرس...

الخامس : وهو أن وصف بعض العرب القرآن بأنّ "له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، لا يليق بالأسلوب."[1]

ومن هنا يظهر الفرق بين الأساليب، إذ يتميّز الأسلوب بالفرادة والخصوصية، ولكلّ أسلوبه؛ ويمكن تمييزها من العصور إلى العلوم إلى الأدباء والعلماء إلى الأجناس؛ "فالقرآن له أسلوبه الخاص، والشعر له أسلوبه الخاص، والخطب لها أسلوبها الخاص، والرسائل لها أسلوبها الخاص، ومسيلمة له أسلوبه الخاص."[2]

فالعلماء تنوعت آراؤهم ونظرتهم إلى الأسلوب، حيث تعطيك هذه الآراء مجتمعة معظم الأسس والقواعد الأساسية التي يقوم عليها علم الأسلوب في الدراسات الحديثة.

فذكر ابن قتيبة أسباب تنوع الأساليب، وربط بين تعدّدها وبين طرق العرب في أداء المعنى في نسق مختلف، كما أنه ربط بين الأسلوب وطرق الصياغة، وبين الأسلوب الذي يسلكه الشاعر أو الخطيب وحال المتلقّي.

وربط الخطابي بين الأسلوب والغرض الذي يتضمنه النص الأدبي كما فعل الباقلاني، إذ ربط بين الأسلوب والنوع الأدبي، ومن ذلك فإنّ أسلوب القرآن يختلف عن أساليب العرب في خطابها شعرا ونثرا.

و أظهر عبد القاهر الجرجاني في وضوح تام، أن الأسلوب ضرْب من النّظم، كما أنّ كلَّ نظم له خصائصه التي يتميز بها عن غيره، وهو بذلك يربط بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى.

---

[1] – فخر الدين الرازي– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز– تح:بكري شيخ أمين– دار العلم للملايين– بيروت– ط1– 1985– ص 82,81,80.

[2] – محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص19.

وأظهر الزمخشري الخصائص الأسلوبية في طرق التعبير في تحليله للقرآن الكريم تحليلا بلاغيا يكشف عن حسن النظم فيه، ويبيّن الأوجه الجمالية التعبيرية التي اشتمل عليها.

ولم يكتف فخر الدّين الرازي، بالربط بين الأسلوب والنوع الأدبي، وإنما تجاوز ذلك إلى الرّبط بين الأسلوب وصاحبه/الكاتب/المؤلف.

أمّا الذي ينظر في تناول النقاد والبلاغيين لمصطلح (أسلوب) يجد أنهم أكثر من غيرهم فهما وتوضيحاً لمدلول هذا المصطلح، وسنقف عند ذلك عندما نتناول ما جاء به أشهر النقاد والبلاغيين الذين تحدثوا في الأسلوب، منهم: ابن رشيق، والسّكاكي، وابن الأثير، وحازم القرطاجني.

1_ ابن رشيق المسيلي(– 456 هـ)

اتجه ابن رشيق بالأسلوب إلى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج، وعذوبة النطق.[1] حيث يقول:

"قال أبو عثمان الجاحظ: (أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أُفرغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان). وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذَّ سماعه، وخفَّ محمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وتحلى في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا، عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع، فلم يستقر فيها منه شيء."[2]

---

[1] – ينظر محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص 29.

[2] – ابن رشيق المسيلي– العمدة– تح: محمد عبد القادر أحمد عطا– دار الكتب العلمية– بيروت– ط1– 2001–1/258–259.

2_ أبو يعقوب السّكّاكي (– 626 هـ)

ربط السّكّاكي بين الأسلوب وخاصية التعبير كما فعل الزّمخشري، ولذلك تحدث عن أسلوب الالتفات وبيَّن أثره في المتلقي بقوله : "واعلم أن هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة، لا يختص المسند إليه، ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام، إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، أَدخَلُ في القبول عند السامع، وأَحسَنُ نظرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك. أليس قرى الأضياف سجيتهم، ونحر العشار للضيف دأبهم وهجيراهم، لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديما، ولا أباحت لهم حريما، أفتراهم يحسنون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون، وطعم و طعم، ولا يحسنون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب، وإيراد و إيراد."[1]

من هنا ندرك أن السّكّاكي يرى أن العرب مثلما يحسنون التنويع في الغذاء والأكل وإكرام الضيف، فإنّهم أولى في تحسين غذاء العقول والأرواح بالتنقل بين أسلوب وأسلوب، وطريقة وأخرى في الكلام، فهم أمّة الفصاحة والبيان.

3_ ابن الأثير (– 637 هـ)

ربط ابن الأثير بين الأسلوب وحسن التصرف في المعنى، فالشاعر المبدع المُجيد، والكاتب البليغ، إذا أخذا في معنى من المعاني تصرفا فيه بوجوه متعدّدة، وأخرجاه في أنواع الأساليب، ومثّل لذلك بهجاء جرير للفرزدق ووصفه له بالمفلق، وكيف أنه جاء بأساليب متنوعة في هذا الوصف.

---

[1] – أبو يعقوب السكاكي– مفتاح العلوم– ضبطه وشرحه: نعيم زرزور–دار الكتب العلمية– بيروت– ط1–1983– ص199.

قال جرير في هجاء الفرزدق :

أَلْهَى أَبَاكَ عن المَكَارِمِ والعُلا ❁ لَيُّ الكتائِفِ وارْتِفَاعُ المِرْجَلِ[1]

وقال أيضا :

وُجِدَ الكَتِيفُ ذَخِيرةً في قَبْرِهِ ❁ والكَلْبتَانِ جُمِعْنَ والمِنْشَارُ
يَبْكِي صَدَاهُ إذَا تَصَدَّعَ مِرْجَلٌ ❁ أو إن تَفَلَّقَ بُرْمَةٌ أعْشَارُ

وقوله:

إذَا آبَاؤُنَا وأبُوك عُدُّوا ❁ أبَانَ المُقْرِفَاتُ مِنَ العِرَابِ
فَأورَثَكَ العَلاةَ وأورَثوني ❁ رِبَاطَ الخَيْلِ أفْنِيَةَ القِبَابِ
وسيفُ أبِي الفرزدقِ فاعلَمُوهُ ❁ قَدُومٌ غيرُ ثَابِتَةِ الـــنِّصَابِ[2]

[1] – **لَيُّ الكتائف**: إصلاح كلبتي الحدادة. **ارتفاع المرجل**: إصلاحه.

[2] – **المقرفات** : المقرف والمقرفة من الفرس وغيره ما يدانى الهجنة , أي : أمه عربية لا أبوه , **أبانه** : استبان, **العراب** : الخالصة العروبة , **العلاوة**: السندان , **الرباط** : الخيل , أو المكان المعد للمربطة.

ثم قال ابن الأثير معلقا على هذه الأبيات :

"فانظر أيها الواقف على كتابي هذا، إلى هذه الأساليب التي تصرّف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقَيْنِ؛ فقال أولا: إن أباه شُغِلَ عن المكارم بصناعة القيون، ثم قال ثانيا: إنه يبكي عليه ويندبه بعد الموت المِرْجَلُ والبرمة الأعشار التي يُصلحها، ثم قال ثالثا: إن أباك أورثك آلة القيون، وأورثني أبي رباط الخيل؛ قد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التي ذكرتها، ولا حاجة إلا التطويل بذلك هاهنا، وهذا القدر فيه كفاية. "[1]

يؤكّد ابن الأثير أنّ هناك رابطاً بين الأسلوب وشخصية صاحبه وبراعته الفنية، من حيث استخدام هذه البراعة والقدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميّز وطريقة متفرّدة، إذ بإمكاننا "أن نلمس هذا التميّز من عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين، يتصرف كل منهما فيها بأوجه التصرفات كما رأينا عند الفرزدق وجرير."[2]

4_ حازم القرطاجني (– 684 هـ)

أما حازم القرطاجني، فقد كتب فصلا مطوّلا في منهاجه، بعنوان: "المنهج الثالث في الإبانة عن الأساليب الشعرية، وأنحاء الاعتمادات فيها وما يجب أن تعتبر به أحوالها في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها" وأنها تختلف باختلاف الأغراض وأحوال المخاطبين: "إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين/ ما لان وما خشن من ذلك. فإن الكلام منه ما يكون موافقا لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق

---

[1] – ابن الأثير– المثل السائر– تح:محي الدين عبد الحميد– المكتبة العصرية– بيروت– دط– 1990– 2/382-383.

[2] – محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص16.

مما ينوبها أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقا لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث."[1]

وقد قسم الأنحاء التي تأتي عليها الأساليب، كأن يكون الكلام مبنيا على الرقة المحضة، أو على الخشونة المحضة. ثم انتهى إلى أنّ " الأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية, والنّظم هيأة تحصل على التأليفات اللفظية."[2]

ومن هنا، يمكننا القول؛ إنّ الأسلوب عند البلاغيين هو نوع من التركيب، أو الطريقة التي يأتي عليها الكلام فالوصل والفصل أسلوب، والقصر والذكر أسلوب، والإيجاز والإطناب أسلوب. وأنّ لكلّ أسلوب مقامه الذي يتوخّاه.

وهذه التعريفات للأسلوب وغيرها، تتدرج نحو علم الأسلوب، ونجد هذا الأمر واضحاً في التراث العربي، فمفهوم (النظم) عند عبد القاهر الجرجاني، يرتبط بشكل يكاد يكون منسجما بمفهوم (الأسلوب)، وما حديث عبد القاهر عن معنى (الاحتذاء) بين الشعراء إلا دليل على ذلك.

لقد اتضح من خلال قول عبد القاهر الجرجاني، أن الأسلوب ضرب من النظم، بل هو النظم، وكاد أن يجعل هذا ذاك، وذاك هذا، فالأسلوب ضارب جذوره، ولعلم الأسلوب إرهاصات وبذور في التراث العربي.

وإن كانت الرؤيا العميقة والبحث الصّائب في هذا المجال، يكون – في اعتقادنا– قد ظهر على يد عبد القاهر الجرجاني، فإن أمورا كثيرة من هذا العلم، نجدها مبثوثة في كتب شتى؛ في الأدب والنقد والإعجاز القرآني، والنحو والبلاغة، كما سبق ذكره.

---

[1] – حازم القرطاجني– منهاج البلغاء وسراج الأدباء– تح: محمد الحبيب بن خوجة– دار الغرب الإسلامي– بيروت– ط3– 1986– ص354.

[2] – المصدر نفسه– ص364.

وهذا لا يعني " أنّ إرثنا الثقافي قد تكفل بكل شيء، وما قاله الأقدمون يغطي خارطة الحاضر، ويدثّر بعباءته تُخوم المستقبل،"[1] وإنما نريد أن نبحث-ولو على بصيص من المعرفة- في هذا المجال العلمي، وبخاصة إذا كانت له علاقة واتصال بالبيان والبلاغة، وكان العرب على دراية بهذا العلم، وهذا ما نعنيه، أي أنّ " التذكير بوضاءة تلك التحليلات التراثية، سواء ما اندرج منها تحت المباحث البلاغية- وهي الأوضح- أو ما اندرج في دراسة النص القرآني- وهي كثيرة متعددة- أو في شروح الشعر."[2] ولا نغالي أيضا إذا أشرنا إلى قضايا أسلوبية من منظور مستحدث كان تراثنا قد تناولها بصيغة أو بأخرى، ولهذا يجدر بنا، "أول الأمر وآخره، استجلاء نقاط وضيئة بحسبانها تواصلا إنسانيا ثقافيا لا يمكن جحده، سواء ما اتصل بالجانب التنظيري أو بالجانب التطبيقي في التراث العربي، وفيه ما يشكل... تصورا كليا أو تلامسا في قضايا جزئية، وربما ما يتوافق ويترافق مع منظورات مستحدثة."[3]

وفي هذا المجال يمكن لنا أن نسوق بعض النصوص، أولا لحازم القرطاجني: " يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشعراء أغراضا أُوَّلَ هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثُّرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين."[4]

ويرى سعد مصلوح، أنّ ثمّة "وشائج قوية بين مفهوم الأسلوب عند ريفاتير، ونظرية التخييل الشعري التي استنبطها الفلاسفة المسلمون من شرحهم لكتاب الشعر

---

[1] - رجاء عيد- البحث الأسلوبي- ص197.

[2] - المرجع نفسه- ص197.

[3] - نفسه- ص 198.

[4] - حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء-ص11.

الأرسطي، ووصلت ذروة نضجها عند البلاغي العربي أبي الحسن حازم القرطاجني صاحب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)"[1].

وثانياً، نصوص أخرى لعبد القاهر الجرجاني، الذي أكّد أمورا نجد كثيرا من معانيها مبثوثة في نصوص غربية لمنظّرين للأسلوبية في العصر الحديث، منها: "إنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحذو في ترتيبها الألفاظ في نطقك ... ثم نرى الذين لهجوا بأمر اللفظ قد أبوا إلا أن يجعلوا النظم في الألفاظ، نرى الرجل منهم يرى ويعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجيء بالألفاظ مرتبة إلا بعد أن يفكر في المعاني ويرتبها في نفسه على ما أعلمناك."[2]

وقبل هذا التوضيح والتأكيد الذي جاء به عبد القاهر، فإنه كان قد ساق نصوصا قبلها في توضيح ترتيب المعاني في **النفس**، قبل ترتيب الألفاظ؛ أولا:" نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسما من **العقل** اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أنّ واضع اللغة قال(ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس..."[3].

فثانياً: " والفائدة في معرفة هذا الفرق: أنك إذا عرفته عرفتَ أن ليس الغرضُ بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها بالنطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه **العقل** "[4].

ثم ثالثاً: " إنّ الألفاظ إذ كانت أوعيةً للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في **النفس** وجب للفظ الدال عليه أن يكون

---

[1] – سعد مصلوح– الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية– دار الفكر العربي– القاهرة– ط3– 1992– ص42

[2] – عبد القاهر الجرجاني– دلائل الإعجاز– ص454

[3] – المصدر نفسه– ص 102.

[4] – المصدر نفسه– ص102.

مثله أولا في النطق،"[1] ورابعاً: " لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل **الفكر** هناك، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظَ وقفوتَ بها آثارها وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في **نفسك**، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها، ولاحقة بها. وأن العلم بمواقع المعاني في **النفس** علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق."[2]

نجد مثل هذا الطّرح والشرح في أسلوبية التعبير، وقد بنى شارل بالي Charles Bally(1865-1947)-سيأتي التفصيل فيه لاحقا- أسلوبيته، على وظيفتين أساسيتين في اللغة؛ التعبير عن الأفكار، والتعبير بالكلام عن الأحاسيس والميولات والأهواء.

ويشكل المضمون الوجداني للغة، موضوع الأسلوبية عند بالي، حيث يقول: " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها **الوجدانية**، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية."[3] وأسلوبية بالي- تولّد انطباعا خاصا في المتلقي: وهو الأثر، ولذا تسمى أسلوبية (التأثيرات)[4]، إذا كان **بالي** يستعمل؛ (**الفكر**)، و(**الوجدان/الحساسية**) و(**الانطباع**)، فإن عبد القاهر استعمل لفظي (**العقل**)، و(**النفس**)، لأنّ هذه الثنائيات(عقل/فكر، ونفس/ وجدان، وانطباع/حساسية) تخدم كل منها معنى واحدا.

وبين بالي وعبد القاهر، نلاحظ أنّ العاطفة هي التي تحدّد طبيعة اللفظ وسماته، كما تعين ترتيبه وحركته، كما يرى ل.سبتزر(Léo Spitzer) أنّ الأسلوبية مبدأ العمل الذي "يقوم في **ذهن** الكاتب وليس في الظروف المادية... وأن اللغة انعكاس **لشخصية** الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها... وأن العمل باعتبار

---

[1] - المصدر السابق-ص104.

[2] -المصدر نفسه- ص105.

[3] - بيير غيرو-الأسلوب والأسلوبية- ص34.

[4] - ينظر ج.مولينيه- الأسلوبية- تر: بسام بركة- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط1-1999- ص60.

أنه نتاج (سبب **ذهني**) فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس و**التعاطف**"[1]، أي أن اللفظ يعد علاقة خاصة لانفعال ونظام معينين في ذات الأديب (المبدع)، كما نلاحظ أن رؤية عبد القاهر واضحة بشأن اللفظ الذي هو علامة المعنى، والنظم-كما يقول- لا يمكن أن يحدث إلا من خلال نظم المعاني في الذات[2].

والأمر نفسه شغل حازم القرطاجني، الذي اهتم بعملية الإنتاج الأسلوبي والدافع العاطفي الوجداني، فيقول: "... فالأمر قد يُبسِط **النَّفس** ويؤنسها **بالمسرّة** و**الرّجاء**، ويقبضها **بالكآبة** و**الخوف**، وقد يبسطها أيضا **بالاستغراب** لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدإ **سارٍّ** إلى مآل **غيرِ سارٍّ**."[3]

نلاحظ من خلال هذا القول أن القرطاجني، قد حدد نوعين من الدوافع النفسية؛ أحدهما يبسط النفس بدافع السرور، والآخر يتمثل في انقباض النفس بفعل الكآبة والخوف...

" فالنظم-إذن- هو جوهر الشاعرية في القول الفني، ولا ترجع الشاعرية إلى التلاعبات الصوتية(ابن سنان) أو الوجوه البلاغية(ابن المعتز- قدامة)، بل إن هذه الأخيرة التي يطلق عليها الجرجاني "معنى المعنى" أو"الإيحاء" إنما تتأسس على التأليف والترتيب ضمن سياقها النصي، ولا ترجع إلى اللفظ من حيث هو لفظ متزاح عن الاستعمال الأصلي؛ أي إنها تتأسس انطلاقا من المحور المركبي وليس من المحور الاستبدالي، وهذا ما جعل بلاغة الجرجاني تتحرر من أسر البلاغة الإبدالية (نقل مدلول اللفظ إلى دال آخر) التي انسلبت إلى البلاغة العربية بتأثير من أرسطو واستمرت حتى الآن."[4]

---

[1] - المرجع السابق- ص56.

[2] - ينظر عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص103.

[3] - حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- ص11.

[4] - عمر أوكان- اللغة والخطاب- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- دط- 2001- ص 115-116.

وملامح الأسلوبية، تظهر في تراثنا العربي من خلال البلاغة، إذ تعتبر الأسلوبية بنتا للبلاغة، وأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، فمقتضى الحال يدل على تنوع الأساليب وتعددها.

الأسلوبيـــة والبلاغـــة:

إن البلاغة –كما يراها غيرو- هي " أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب"[1]، كما تعتبر الأسلوبية بلاغة "حديثة" أو بلاغة "جديدة" تحت شكلها الثنائي؛ علم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية، وعليه، فإن الأسلوبية –كما سبق ذكره- هي الوريث المباشر للبلاغة.[2] كما أن البلاغة " فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة"[3]، والعلاقة وطيدة وقائمة بين البلاغة والأسلوبية، وهذه العلاقة تظهر في مواقف شتى؛ فالأسلوبية الوصفية، أي أسلوبية التعبير، " قد نشأت عن البلاغة القديمة، ولكن بطرق جديدة"[4].

بل إن هناك من يرى أنّ الأسلوبية بلاغة حديثة،[5] وأنّها لا تتعارض مع البحث البلاغي، وإنّما تفيد منها وتساعدها في حدود الإمكان العلمي والفنّي،[6] وهي أساس الأسلوبية، وليس بمقدور هذا العلم تجاوز مكونات البلاغة، فالأسلوبية حاولت أن تمسك بزمام الأسلوب –ونجحت في ذلك- و تمدّ الحبل إلى الطرف الثالث الذي هو المتلقي الذي بإمكانه أن يفرّق ويميّز بين الخصائص الأسلوبية ويعيها ويدركها ويستكشف انزياحاتها، و يبرز المهيمنات الطاغية في النص، وأن من البيان والبديع والمعاني ما هو أساس قوي ورئيس في الدراسة الأسلوبية، فالعلاقة، موجودة،

---

[1] – بيير غيرو–الأسلوب والأسلوبية- ص16.

[2] – ينظر المرجع نفسه- ص16.

[3] – المرجع نفسه- ص 16.

[4] – نفسه- ص 17.

[5] – ينظر ب. غيرو- الأسلوب والأسلوبية- ص5.

[6] – ينظر عدنان بن ذريل- اللغة والأسلوب- مراجعة وتقديم: حسن حميد- دار مجدلاوي للنشر والتوزيع- عمان- ط2- 2006–ص109.

والأسلوبية تعيش في بحر الانزياح، الذي يصنعه المجاز، والاستعارة، والتشبيه، والكناية...ببساطة؛ تصنعه البلاغية، وهو يسعى دوماً إلى خرق سنن اللغة.

فالأسلوبية فرع من شجرة متعددة الجذور، أحد أصول هذه الجذور لا تكون إلاّ البلاغة، والأسلوبية قد تكون البديل للبلاغة إذا سلّمنا أن البلاغة ماتت واندثرت!!؟[1] وهي مجال من مجالات البحوث التي تنضوي تحت عباءة البلاغة.

وإذا نظرنا إلى البلاغة العربية، فإننا نستطيع أن نتميّز ثلاثية قوية مترابطة، تضم الباث والمتلقي والرسالة، وهي منظومة تلتقي فيها المكونات الاجتماعية بالعوامل النفسية والحالات الوجدانية، على نحو رائع ومتميز[2]، ومن هنا استمدت الأسلوبية حركيتها وجمالياتها، وبالتالي سهُل عليها الانفلات من المعيارية والتّعليمية، وبالتالي صارت الصّلة بين البلاغة والأسلوبية متباينة، فإذا كانت البلاغة تكتفي بالتغني بالجمال الذي تضفيه الانحرافات ورونقها على النص، فإن الأسلوبية تكشف –بل وينكشف لها– هذا الجمال و هذه الانزياحات فتقوم بتحليلها، وتفسيرها من جوانب متعددة ومختلفة حسب المؤلّف، أو حسب المؤلّف والنّص، أو حسب المتلقّي والنّص معا، أو في سياق النص وحده، أو هي جميعا، وذلك حسب الاتجاه الأسلوبي المقصود، "والبلاغة إذا كانت فناً للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، فإنها أيضاً أداةٌ نقديةٌ تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي، كما تستخدم في تقويم أسلوب كبار الكتّاب(...) ويمكننا القول إنّ الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم للتعبير، وهي نقد للأساليب الفردية، ومن ثمّة فالبلاغة فنّ للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تُستخدم في تقويم فن كبار الكتاب."[3]

---

[1] – ينظر أحمد يوسف– القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة– الدار العربية للعلوم، ناشرون،بيروت– منشورات الاختلاف–الجزائر– ط1–2007–ص20.

[2] – ينظر أحمد طاهر حسنين– الأسلوبية العربية، دراسة تطبيقية– مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة– ط1–دت–ص13.

[3] – بيير غيرو– الأسلوب والأسلوبية–تر: منذر عياشي–ص5.

ومن هنا نلاحظ أن البلاغة والأسلوبية لهما قواسم مشتركة عديدة، ويلتقيان في محور هام واحد ألا وهو النقد الأدبي، أضف إلى ذلك أن محور الاهتمام لكل منهما هو حضور القارئ/المتلقي في العملية التواصلية،-وإن كان اهتمام البلاغة بالمتلقي مقصور على مفهوم مقتضى الحال- " ينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات..وأقدار المستمعين على أقدار الحالات."[1] فإنّ اهتمام الأسلوبية بالمتلقي يكاد يكون شرطا أساسا، بل هو أساس-فعلا- في اتجاهات أسلوبية أخرى معروفة سنعرض لها لاحقا، فهي "تهتم بجماليات الأصوات، ودلالاتها، ومدى تأثيرها في المتلقي لإبراز مجال التفاعل بين الدوال والمدلولات، والعلاقات المبررة بينها."[2]

ومهما قيل، فإن فضل البلاغة على الأدب والنقد الأدبي كبير؛ لقد اهتمت بالأثر الأدبي وركزت كثيرا على تحديد أسلوبه إن كان شعرا أو نثرا، لفظا أو معنى، كما اهتمت بالتركيز كذلك على بيان القول ومعانيه وجمالياته من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز... ومن هذه العوامل وغيرها، يخرج الكلام العادي من مستواه البسيط إلى مستوى فني راق، إلى مستوى الإبداع، وبالتالي يسمى أدبا وفنا.

وهذا ما اصطفته الأسلوبية، وتجاوزت ما يسمى بأخطاء البلاغة القديمة، التي تتمثل في التقعيد للأدب والفن والإبداع، وبناءِ نمطٍ وإطارٍ تتشابه فيه وبه الإبداعات والفنون، وتقضي هذه النمطية على الفرادة والتّميز التي تنشدهما الأسلوبية، والفن لا يُقنَّن ولا يُقعَّد له، إذ هو —كما تراه الأسلوبية- ينشد الحرية، ويروم التحرر من القيود الشكلية والضمنية، ويعتمد على الأثر وعلاقته الوطيدة بالمعنى واللفظ والشكل والمضمون، وإنسانية الإنسان، وكل ما يعتريه, وما يحيط به، وما يتأثر به، وما يؤثر

---

[1] - أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- تح: مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت- ط2-1989- ص153.

[2] - رابح بوحوش- الأسلوبيات وتحليل الخطاب- منشورات جامعة باجي مختار- عنابة- دط-دت- ص أ.

فيه، "وقد دارت الأسلوبية حينا في بيان العلاقة بين لغة الكاتب وشخصيته، فاستنبطت لذلك عددا من المناهج القائمة على فحص هذه العلاقة بدقة، منها منهج الدائرة الفيلولوجية أو المنهج السيكولوجي كما أسماه **أولمان** S.Ullman، ومنها منهج التصنيف النوعي ومنهج الكلمات-المفاتيح، ومنهج مصادرة الصورة التشبيهية والمجازية، والمنهج الإحصائي."[1]

فيتضح لنا هذا التلاحم بين عمل الأسلوبية والبلاغة، فعبد السلام المسدي يرى أنّ " الأسلوبية والبلاغة، كمتصورين فكريين، فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آني في تفكير أصولي موحد، والسبب في ذلك يعزى إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث، وإذا تبنينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، والمفهوم الأصولي للبديل-كما نعلم- أن يتولد عن واقع معطى ووريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولّد عنه، فالأسلوبية امتدادٌ للبلاغة ونفيٌ لها في نفس الوقت. هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا"[2]، ويؤكد المسدي رأيه المعارض للباحثين والنقاد الذين يرجحون أنّ الأسلوبية وريثٌ للبلاغة وبديلٌ لها بقوله:" إنّ من أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي، أنّ البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى "تعليم" مادته وموضوعه؛ بلاغة وبيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، بينما تتحدّد الأسلوبية بقيود منهج العلوم

---

[1] - مختار عطية- الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي،دراسة أسلوبية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الإسكندرية- دط-2005- ص24.

[2] - عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب- طرابلس-ليبيا- ط2-1982- ص52.

الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرّر وُجودُها".[1]

هذه هي حال الأسلوبية مع البلاغة، قد تبدو العلاقة غريبة، وهذه الغرابة أحدثت نوعا من التصادم الفكري والمعرفي، وهو أمر طبيعي وحتمية تمليها بديهيات التطور الفكري لدى البشرية، وإن اقتنعنا برأي المسدي واتفقنا بأن الأسلوبية لا علاقة لها بالبلاغة، فهذا لا يعني أن بينهما قطيعة علمية ابستيمولوجية، وهذه المفارقات – في رأينا نحن على الأقل– إنما هي من الجانب المنهجي، وهذا يؤكد أنّهما علمان قائمان يتميّز أحدهما عن الآخر، وهذا لا ينفي أنّ بينهما روابط متينة لا تستطيع الثانية الاستغناء عن الأولى، لأن السّابق لا يقدر على ترك مكانه للاّحق بسهولة.

كما اعتبرت الأسلوبية بمثابة الرافد والأكسيجين لإعادة إحياء البلاغة، فبين البلاغة والأسلوبية " منذ زمن طويل علاقات وطيدة: تتقلّص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها "بلاغة مختزلة"*.

ويصدق مثل هذا القول على العلاقة بين البلاغة والأسلوبية من جهة، والشعرية من جهة أخرى، "فالشعرية البلاغية- كالتي شاعت في عصر النهضة- تركز على المقومات البلاغية وعلى استعمالها. في حين أن شعرية الأسلوب – مثل شعرية ليوسبيتزر (1928) - تعالج أدبية النص باعتبارها مجموعة من الخصائص الملازمة للغة الجمالية،(...) فنظرية الأسلوب الزاهدة في الأثر (أوالتأثير) تتعارض مع البلاغة التي تسعى إلى الإقناع عن طريق الحجاج (...) يجب أن نفترض أن البلاغة والأسلوبية

---

[1] – المرجع السابق- ص 52-53.

* جيرار جينيت Génette1970.

تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة لنظرية الأدب، وبعبارة أخرى تكونان إمكانيتين لمقاربة الأدب"[1].

إذا كان هذا رأي بليث في العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، فإن ريفاتير يعتقد أن البلاغة القديمة التي عاشت أواخر أيامها سجينة المعيارية والانطباعية الذاتية، قد وقفت سدا منيعا أمام تطور الأسلوبية، فهو يرى أن" المذهب الانطباعي الذاتي والبلاغة المعيارية وكذا التقويم الجمالي في المقام الأول، عملوا طويلا على معاكسة تطور الأسلوبية باعتبارها علما للأساليب الأدبية، وبحكم القرابة بين اللغة والأسلوب، فإنه من المؤمل استخدام المناهج اللسانية في الوصف الدقيق والموضوعي للاستعمال الأدبي للغة"[2].

من خلال ما سبق يمكننا أن نستنتج أن الرأيين – في نظرنا- ليسا متناقضين تماما، فكل باحث ينظر إلى الأسلوبية بمنظاره ومفهومه، فالأول يرى أن الأسلوبية منطلقها الأول هو البلاغة وأنها تدور في فلكها، بينما الثاني يرى أن البلاغة في جانبها المعياري والتقعيدي قد عرقلت تطور الأسلوبية وعاكسته، وأنها في فلك اللسانيات تحوم.

وتعتبر الأسلوبية الأقرب إلى مراجعة الدرس البلاغي والخروج به إلى ميدان التطور في مجال البحث اللغوي العام، وهذا لا ينفي أن البلاغة مجال وحقل معرفي أثبتت حضورها منذ القدم، وحافظت على بريقها ومميزاتها الخاصة إلى اليوم، إذ رُبطت البلاغة بالنص الأدبي ربطا متينا ومتماسكا، وأن العلاقة بين عناصرها وبين النص الأدبي وتكوينه وإنشائه عميقة ومتراصة، حيث أضحت البلاغة أكثر صلة بالنصوص الأدبية؛ " إن البلاغة هي في الأساس انطباعات وملاحظات حول النص، فهي نتاج عملية الاستهلاك، ثم هي بعد تأمل في النص الجاهلي والإسلامي والمولّد... أتت بعد

---

[1] – هنريش بليث- البلاغة والأسلوبية- ترجمة وتعليق: محمد العمري- أفريقيا الشرق –الدار البيضاء- دط-1999-ص19.

[2] – ميكائيل ريفاتير- معايير تحليل الأسلوب- ترجمة،تقديم وتعليقات: حميد لحمداني- منشورات دراسات سال-ط1-1993-ص16

ذلك مرحلة هيمنة المفاهيم البلاغية، فانقلب الأمر وصار النص ينتج على أسس بلاغية، وكان من مظاهر الطموح البلاغي للتحكم في الشاعر الصراع حول مذهبي الطبع والصنعة... وخلاصة الأمر أن العلاقة بين البلاغة والنص القديم هي علاقة إنتاج وإعادة إنتاج"[1].

وعلى الرغم من وجود هذا التقارب بين البلاغة والأسلوبية، إلا أن فريقا من الأسلوبيين –وإن اعتبروا البلاغة أسلوبية القدماء– فإنهم يرفضون اعتبار الأسلوبية بلاغة المحدثين؛" يأبى الأسلوبيون هذا التعريف للأسلوبية ، لأنهم، وإن اعترفوا للبلاغة القديمة بخصال قليلة، فإنهم ينعون عليها عيوبا عديدة. ولهذا فإنهم يقولون إن الأسلوبية وليدة البلاغة وإنها بديل لها، وإنها تقوم على أنقاض البلاغة القديمة وإنها تحتل محلها وتواصل مهمتها معدلة في أهدافها ووسائل عملها"[2].

ونحن لا يهمنا هذا الجدل– الآن– بقدر ما يهمنا ثبوت العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، حتى وإن كانت هذه العلاقة تشوبها مفارقات غريبة في بعض الأحيان، كما يرى المسدي، أن الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، وهي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة... وقد تحملت الأسلوبية عبء الارتباط بالبلاغة والنقد الأدبي واللسانيات، وهذه ميزة الأسلوبية، أنها تحتل مركزا هاما في ميدان الدراسات اللغوية والأدبية.

---

[1] – محمد العمري– بنية التوازن والتقابل، قراءة في البلاغة العربية– مجلة دراسات أدبية ولسانية– ع:6– 1987.

[2] – الهادي الجطلاوي– مدخل إلى الأسلوبية ، تنظيرا وتطبيقا– عيون– الدار البيضاء– ط1–1992– ص17.

مخطط لإبراز بعض المجالات الخاصة بالبلاغة وبالأسلوبية:[1]

علم البلاغـــــة	الأسلوبيـــــــــــــة
1- علم قديم، معياري، تراثي، وقابل للتجديد.	1- علم حديث، وصفي، تشخيصي،
2- يصدر أحكاما.	2-يرفض إصدار الأحكام،
3- تعليمي.	3- غير تعليمي.
4-يهدف إلى خلق الإبداع، له وصاية تقييمية على النصوص.	4-تعلل الظاهرة الإبداعية، دون شروط مسبقة، أي أنّ الظواهر الأسلوبية تبرز دون وصاية تقييمية.
5- فصل الشكل عن المضمون.	5- الرفض الكلي للفصل بين الشكل والمضمون(الدال والمدلول)، فهما المكونان الأساسيان للدلالة.
6- يختص بالعمل الأدبي لا غير.	6- يشمل كل أجناس الكلام.
7-معالجة ما تتيحه قواعد اللغة في النص والخطاب.	7- يشمل الشفوي والكتابي معاً،(الكلام والأداء).
8- يهتم بوحدة التصور في التحليل عند البلاغيين.	8- منطلق الأسلوبية؛ يركز على الخصيصة الأسلوبية ذاتها.
9- يجزّئ الظواهر البيانية و يفتّتها.	9- يغلب على الدراسة الأسلوبية الجانب الشمولي في معظم الاتجاهات الأسلوبية.
10- يغلب على الدراسة البلاغية المنطق الأرسطي.	10- المنهج اللساني الوضعي أو المثالي يحدد مجالات الأسلوبية اللسانية.
11- لا يقوم علم البلاغة بالبحث التزامني التعاقبي.	11- تقوم الأسلوبية غالبا بدراسة الأسلوب دراسة تزامنية تعاقبية.
12- تعتني البلاغة اعتناء منضبطا بالمثال والشاهد، باستثناء الفصل والوصل الذي يربط بين جمل مختلفة.	12- تعالج الأسلوبية النص معالجة شاملة، و قد تعالج مجموعة نصوص يربط بينها جامع ما؛ (المؤلف- الموضوع- العصر...)
13- تعالج البلاغة الجانب اللغوي بالتوظيف	13- تعالج الأسلوبية هذه الأمور من الجانب

[1] - ينظر- عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب-من ص52- 56. و ينظر نور الدين السد – الأسلوبية وتحليل الخطاب- دار هومة- الجزائر- دط-دت 28/1.

المعجمي والنحوي والتركيبي والبياني من حيث الصحة والفصاحة و مراعاة مقتضى الحال.	التكويني والسياقي والنفسي والاجتماعي والبيئي...
14- الغوص في دقائق اللغة، وتراكيبها، وصورها البيانية، و أساليبها، ومعانيها، وهي تنتهي دائما بحكم الناقد الصارم.	14- الخوض في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وحتى البلاغية التي في النص، دون تقرير الظواهر، ودون إصدار حكم الناقد.
15- يستمد علم البلاغة وجوده من التراث ومن الواقع، و تظهر بأنها متميزة بصورتها البريئة النظيفة الراقية التوّاقة إلى الأفضل والأجود والأبهى.	15- تقوم الأسلوبية بتفسير الأسلوب تفسيرا علميا وواقعيا للغة مجتمع ما في رحابها الواسع وأفقها البعيد.

وعلى الرغم من وجود هذه الفروق المذكورة في الجدول، إلاّ أنّ هناك أمورا مشتركة بين العِلمين؛ البلاغة/الأسلوبية، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بقضايا بلاغية مهيمنة في النص، و هذا التباين، في نظرنا، وارد ليستقيم الرأي ويتّضح المعنى القائل إن للأسلوبية خصوصيات، وأنّها تملك عتادا وأدوات تمكّنها من منافسة البلاغة، على الرغم من أنّ الآراء تختلف في هذا، حيث يرى البعض غير ذلك؛ " والواقع أنّ الأسلوبيات لم تكتسح موقع البلاغة اكتساحاً شاملاً، ولم تحقق الدعوة إلى موت البلاغة مبتغاها، إلاّ من ناحية التخفيف من غلواء المعيارية"[1]، وغلواء المعيارية -في نظرنا- هو الذي ميز الأسلوبية وجعلها تتموقع دون البلاغة، فلا يمكن لأيّ باحث أن يُنكر وجه الشّبه القائم بين البلاغة والأسلوبية، لأنّ كلاًّ منهما يتمحور حول الأسلوب وضمنه، وما هو بديهي أنّ البلاغة معيارية تقعيدية تعليمية، والأسلوبية وصفية تقريرية.

---

[1] - أحمد يوسف- القراءة النسقية- ص14.

الأسلوبية واللسانيات:

إن من الاهتمامات الأساسية للسانيات؛ اللغة في عمومها، وفي نمطها العادي مما يستخدمه المتكلمون منطوقا في التواصل اليومي، و الأسلوبية تهتم وتدرس الخصائص الفردية في الكلام، وأنها تشتغل في ميدان يتوسط اللغة والأدب، وأن الصلة بينهما مرتبطة، ولا تقوم في غياب اللغة والأدب، والأسلوبية نفرت التقعيد وابتعدت عن المعيارية المتسلطة، وعن الأحكام المسبقة، فهي تتعامل مع النص وما يحيط به، من جانبه الجمالي، والفكري، واللغوي، والنفسي، والاجتماعي، فهي إذن تزاوج-في تعاملها مع النص- بين (المجالين)؛ النّسقي والسياقي.

فالأسلوبية " ليست فرعا من فروع المعرفة بذاتها، بل هي أشبه بمعبر يوصل بين علم اللسانيات الذي يعتبر النصوص الأدبية مجرد مادة مستقلة تثير الاهتمام في الدراسة المتعمقة للغة وبين النقد الأدبي"[1]، وهي تفتح منافذ وأبوابا على مشارف المناهج النقدية الأخرى، وتسلح الباحث بأدوات منهجية يتجدد بها المستوى النقدي والبلاغي واللغوي دون تمييز ولا تسلط، فيمكن لنا أن نعتبرها مدرسة أدبية تغترف من معين الأدب والبلاغة واللسانيات. وإذا أردنا أن نحدد صلة الأسلوبية باللسانيات، فبإمكاننا أن نقول إنها صلة الكل بالجزء، وأنّ " للسانيات سلطانا على الأسلوبية تراه يُبوّئ الأسلوبية طاقةً تجرّ بها اللسانيات نحو ممارسات متجدّدة"[2].

ومن الدارسين من يرى أنّ علاقة الأسلوبية بعلوم أخرى كالبلاغة واللسانيات جرّ عليها بعض الغموض والاضطراب في التأسيس؛ "يرى تودوروف (T.Todorov) أن هذا التطور في الأسلوبية إثر هذا الموروث البلاغي والشعري مسؤول عمّا تشهده الأسلوبية اليوم من حالة تداخل بين اللسانيات والشعرية. وهي حالة لا تحسد عليها،

---

[1] - هنري جيفورد- النقد الأحدث من الحديث؛ الأسلوبية والبنيوية- تر: موسى عاصي- مجلة الآداب الأجنبية- ع 121-شتاء2005. من موقع اتحاد الكتاب العرب-www.awu-dam.org-

[2] - عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب-ص 48.

لأنها تقع في منتصف الطريق بين الأدب واللسانيات وتخدم سيدين لكل منهما هدف خاص به ويختلف عن الآخر"[1]، وصلة الأسلوبية باللسانيات أمر منطقي و بديهي، إذا ما عدنا إلى بداية نشأتها، فقد ظهرت في خضم الثورة اللغوية التي فجرها فردنان دي سوسير(1857-1913).

وارتبطت نشأتها تاريخيا بنشأة علم اللغة الحديث، وبرزت الأسلوبية في بحر هذا الزخم اللغوي-اللساني، على يد شارل بالي (Charles Bally(1865-1947)- أحد تلامذة دي سوسير المتميزين- من خلال كتابه[2]، الذي يعدّ أول مؤلَّف تعرّض للأسلوب بمفهومه الحداثي، وذلك سنة1902، " والأسلوبية، في كل هذا، ليست إلاّ جزءاً جديداً من اللسانيات، وإن وجهاً خاصاً من أوجه التعبير يثير اهتمام كل العناصر اللغوية"[3].

كما تعتبر الأسلوبية من أتراب اللسانيات من حيث المولد والنشأة، " وأول ما نقرره في هذا المقام، هو أن لسانيات سوسير- بما قامت عليه من تقديرات مستجدة، غريبة الشأن في عصره- قد كان لها مولودان، أولهما آني تلقائي تمثل في بروز الأسلوبية على يد تلميذه بالي، وهي أسلوبية تتحدد بصاحبها لما فيها من خصوصيات..."[4]، فالأسلوبية إذن، علاقتها باللسانيات، كعلاقتها بالبلاغة أو أقوى قليلا، "فالعلاقة...بين الأسلوبية واللسانيات علاقة عضوية، فهي فرع من فروع علم اللسان"[5]، وبهذا تكون الأسلوبية قد بنت لنفسها ركيزة متينة، حققت بها استقلاليتها بفضل الخصوصيات التي تميزها عن علم البلاغة وعلم اللسان.

---

[1] - فيلي ساندريس- نحو نظرية أسلوبية لسانية- ترجمة: خالد محمود جمعة- ص100.

[2] - Traité de stylistique française.

[3] - بيير غيرو- الأسلوب والأسلوبية - ص39.

[4] - عبد السلام المسدي- المرجع السابق- ص 49-50.

[5] - ينظر مثلا ج.مونان ص165 وماروزو في "Précis de stylistique française"ص 15/عن الهادي الجطلاوي- مدخل إلى الأسلوبية، ص27.

يرى أولمان أنّ " الأسلوبية ليست فرعا في علم اللغة، إنّما هي علم موازٍ، يعالج القضايا نفسها التي في علم اللغة ولكن من زوايا مختلفة"[1]، ويرى باحث آخر أنّ الأسلوبية لم تنضج بعد لترتقي إلى درجة العلم المستقل، بل ما زالت تحتل المركز الوسط بين اللسانيات وعلم الأدب[2] وبهذا استطاعت أن تواجه المناهج النقدية الأخرى، لتخوض أعماق وحواشي النص الأدبي، فاتصال علم الأسلوب بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية، يعتبر استكمالا له، وينبغي أن يكون[3].

وهذه العوامل كلها تحيط بالإنسان وتلم به، وهي تَواصُلُ وترابطُ اللغة والأدب بالحياة، فالأسلوب هو الإنسان نفسه، على حد تعبير(ج.بيفون)، "فالبحث الأسلوبي- مثله في ذلك مثل البحث اللغوي التطبيقي- يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب، واللغة والحياة من جانب آخر"[4]، والأسلوبية، إنما تدخل النص لقراءته وتحليله وإبراز مكامن الجمال فيه بعيدا عن الأحكام المسبقة والتسلط.

و"البحث الأسلوبي يقع بين علمي اللغة النظري والتطبيقي، وينتمي إليهما بالتساوي، وأنه يمثل الحلقة الوسطى في ثالوث متكامل يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ويثنى بالبحث المنهجي الإجرائي ثم ينتهي إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة"[5]، وتشتغل الأسلوبية مستعينة باللسانيات في رحاب النص ومبدعه، وهمها كذلك أنها" تدخل في صميم المتلقي لتؤثر فيه وتعمل فيه فكرا وفنا وجمالا من خلال استثمارها اللسانيات الحديثة وتكنولجيتها"[6]، والعلاقة وطيدة متماسكة بين هذا الثالوث؛ (المبدع/ النص/ المتلقي) الذي يشكل خصوصيات الفرد ومكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية والبيئية.

---

[1] – عن فيلي ساندريس- نحو نظرية أسلوبية لسانية- ص 51- ينظر س. أولمان- الأسلوب في الرواية الفرنسية-ص10.

[2] – ينظر فيلي ساندريس- المرجع السابق- ص51.

[3] – ينظر صلاح فضل- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته- منشورات دار الآفاق الجديدة-بيروت-ط1-1985-ص115.

[4] – المرجع نفسه – ص115.

[5] – المرجع نفسه –ص115.

[6] – مازن الوعر-الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية- عالم الفكر- ص 138.

وتعتبر لأسلوبية امتدادا للسانيات، وإحياءً للبلاغة القديمة، والكل رابط يربط هذه العلوم بالنقد الأدبي، مع ضرورة إبراز المجالات الفاصلة والحدود التي تفصل هذه العلوم عن بعضها، ليبقى كل علم في خصوصياته ومجالاته، على الرغم من التكامل والتقاطع الضروريين للربط بين البلاغة والأسلوبية واللسانيات...

"وبما أنّ الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباطا وثيقا، فإنها لا تتميّز بمناهج تخصّها، فالحديث عن المناهج الأسلوبية هو في الوقت نفسه حديث عن المناهج اللسانية مع بعض الحصر في مجال الأسلوبية، وقد ظلت الأسلوبية مرتبطة بمفاهيم الذوق والجودة زمنا طويلا؛ حيث كانت تدرج في ميدان البلاغة العامة، و لم تنفصل عنها إلاّ بعد أن اكتملت اللسانيات كمنهج واضح"[1]، بل إنّ دائرة نفوذها قد اتّسعت فوجدت في العِلْمين –البلاغة واللسانيات– مجالا تخوض من خلاله أعماق النص الأدبي، وأنها تعطي أهمية كبرى بل أساسية للجوانب الاجتماعية والنفسية للشركاء الأساسيين في صناعة الإبداع الأدبي؛ المؤلف/النص/المتلقي.

والأسلوبية تعدّ منهجا قائما على الاختيار، والتوزيع، فهي تعمل على كشف مواطن الجمال دون الإقرار به، والتغاضي عن مواطن القبح دون كشفه، بالاعتماد على الانزياح، وكسر (طابوهات) اللغة، بعيدا عن الأحكام الانطباعية، فالأحكام لا يمكن أن تكون عادلة في مثل هذه المواقف وبخاصة إذا تعلق الأمر بالأدب لأن التعامل مع الأدب يتمّ بمقاييس وموازين عمادها الجمال والأدبية و الشعرية.

فالأسلوبية – إذن — لها مجالات مختلفة وعلاقات متنوعة، " فمن الممكن أن نعدّ الأسلوبية فرعا ثانويا للسانيات يدرس خصوصيات النصوص الأدبية و مميّزاتها. ويمكن أن نجعل من الأسلوبية فرعا خاصا من الدراسة الأدبية التي تعتمد من حين لآخر على

[1] – نور الدين السد– الأسلوبية وتحليل الخطاب – 22/1.

المناهج اللسانية، ويمكن أيضا أن نعدّ الأسلوبية فرعا مستقلاّ ينتقي مناهجه بكلّ حرية من اللسانيات والدراسة الأدبية"[1].

- يُدرس علم اللغة على أنه نظام مجرد، أما علماء الأسلوب فيدرسون الكلام على أنه تنوعات في إطار النظام اللغوي.

- ويُدرس على أنه نظام منفرد، أما الأسلوبية فتدرس الكلام باعتباره مجموعات متنوعة في إطار النظام اللغوي.

- يميل علماء اللغة في دراساتهم إلى التعميم. بينما يميل علماء الأسلوب إلى التخصيص.

- يهتم علماء اللغة بإبراز قدرة اللغة على التعبير، أما الأسلوبية فتهتمّ بالأداء العملي للغة.

ومن هنا نرى أنّ الأسلوبية أسّست لنفسها عددا من المناهج بأسسها ومدارسها وأعلامها، و يمكن القول إنّ الأسلوبية تعتمد اعتمادا كبيرا على الدراسات اللغوية التي تخوض في دراسة النص الأدبي، فمسؤولية الدراسة الأسلوبية يشترك فيها –حتما– دارسو الأدب ودارسو اللغة – إنْ سُمِح لنا بهذه التفرقة–، لأنّ الناقد الأدبي الذي يحمل لواء الأسلوبية، يجب أن تتوافر فيه شروط عدّة؛ على رأس هذه الشروط إلمامه باللغة وخباياها. " على أنّ لبعض تلك المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بُعداً لسانياً محضاً يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدّوال تكشف عند الاستنطاق عن شَحنة دلالية لا تتعيّن إلاّ بها ولا يتعيّن بها غيرها، وهذا المعطى هو الّذي يجعل الأسلوبية تتحدّد بكونهم البُعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذ إليه إلاّ عبر صياغاته الإبلاغية"[2].

---

[1] – نيلس إيريك إنكفست– الأسلوبية اللسانية– ترجمة: أحمد مومن– مطبوعات جامعة منتوري– قسنطينة– دط– 2001–ص 21.

[2] – عبد السلام المسدي– الأسلوبية والأسلوب – ص 34–35.

ومن هنا نستخلص أيضا أنّ الأسلوبية لا تكتفي أبدا ببنية النص، بل تهتم اهتماما وثيقا- كما سبق ذكره –بما يحيط بالنص.

و في هذا الصدد، نرى أنّ ستيفان أولمان، يوضح وبشكل دقيق علاقة الأسلوبية باللسانيات؛ " إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومناهجَه ومصطلحاتِه من تردّد ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[1]، ويظهر شكري عياد أهم الفروق التي تميز كلاّ من اللسانيات والأسلوبية وهي؛ " أنّ الدراسات اللسانية تعنى أساساً بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وإنّ اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأنّ الأسلوبية تتّجه إلى المحدث فعلاً، وأنّ اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأنّ الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[2]، وبصفة شمولية تهدف بهذا إلى خلق جماليات النص وإبرازه للقارئ، وهذا ما يفسّر – في نظرنا – علاقة الأسلوبية بالبلاغة واللسانيات والنقد الأدبي.

الاتّجاهـــات الأسلوبية

يمكننا القول؛ إنّ دي سوسير يعود له الفضل في نشأة الدرس الأسلوبي، الذي أفاد من اللسانيات، ومن ذلك نحا هذا العلم (الأسلوبية)، منحى مكّنه من تبوئ مكانة مرموقة ضمن مختلف المناهج العلمية، ومما زاد في إثرائها، تنوّع اتجاهاتها ومدارسها، ويمكننا أن نختصر كلّ هذه الاتّجاهات في محوريين كبيرين كما ورد في كتاب (الأسلوبية) لمولينيه:"هناك نوعان من الأسلوبيات يعبّران عن نوعين من أنواع

---

[1] – عبد السلام المسدي- المرجع السابق- ص24.

[2] – شكري عياد- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي- أنترناشيونال برس- القاهرة- دط- 1988- ص 87.

استراتيجيات التحليل الخطابي، وهما:أسلوبية **الإنتاج** وأسلوبية **التلقي**."[1] ثم يؤكد ج.مولينيه في كتابه: " الأسلوبية هي في نهاية الأمر أسلوبية التلقي".[2]

كما يمكن تصنيفها ضمن تيارين فلسفيين أساسيين؛ الأول هو التيار **الوضعي** الذي يعتمد أساسا على علاقة الفكر بالحياة، كما يقوم وفق تأسيس العلوم الإنسانية على قواعد تجريبية وعقلية معاً. والثاني هو التيار **المثالي** الذي يعتمد على النقد المادي التحليلي. ومن هذا التصنيف تبرز- على التوالي – مدرستان أساسيتان هما: المدرسة **الفرنسية**، والمدرسة **الألمانية**.

لقد صنّف كثير من الباحثين هذه المدارس بمصطلحات مختلفة؛ (أسلوبية **التعبير** أو الأسلوبية **الوصفية** أو أسلوبية **اللغة**، وأسلوبية **الفرد** أو أسلوبية **الكاتب** أو الأسلوبية **الأدبية** أو الأسلوبية **التكوينية** أو الأسلوبية النقدية، وأسلوبية **المتلقي** أو الأسلوبية **البنيوية** أو الأسلوبية **الوظيفية**...) وهذا التنوع في المصطلح قد يكون نتيجة موضوعات الأسلوبية الواسعة، إذ نلاحظ أنّ يدها امتدّت إلى جوانب عديدة؛ فكرية ولغوية ولسانية ونفسية واجتماعية ورياضية وجمالية، وهذه هي المادة الأساس التي بها تحيا الأسلوبية، ومنها تقتني أدواتها النقدية لتخوض بها في أعماق النص الأدبي وحواشيه.

ومن هنا، فإننا سنقف عند أبرز الاتجاهات الأسلوبية؛

1. أسلوبية التعبير.
2. أسلوبية الفرد.
3. أسلوبية المتلقي.
4. الأسلوبية الإحصائية.

---

[1] – بسام بركة – مقدمة المترجم لكتاب (الأسلوبية) لجورج مولينيه- ص 21.

[2] – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

1-أسلوبية التعبير:

يعتبر شارل بالي -كما سبق ذكره- مؤسس الأسلوبية الحديثة ورائدها الأول، وذلك في بداية القرن العشرين، "إذا كان دي سوسير يعدّ مؤسّس علم اللغة الحديث، فإنّ بالي يعدّ مؤسّس الأسلوبية التعبيرية"[1].

أنتج بالي عدة مؤلفات في الأسلوبية هي:" مصنف الأسلوبية الفرنسية" (1902)، ثم "اللغة والحياة"(1913)، و"اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية"(1932) و" الأسلوبية الفرنسية" (1951)[2]. و شارل بالي يعدّ تلميذ العالم الألسني فرديناند دي سوسير، ومواطنه، حيث ولد بجنيف Genève، وبها مات. وكان قد قام رفقة زميله (سشهاي) بنشر محاضرات أستاذهما د.سوسير(-1913): (دروس في اللسانيات العامة) بعد وفاته، وذلك سنة 1916، " فمنذ 1902 كدنا نجزم مع ش.بالي أنّ علم الأسلوب قد تأسّست قواعده النهائية، مثلما أرسى أستاذه ف.دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة"[3].

لقد أعطى شارل بالي أولوياتٍ لأسلوبيته، واعتمد أساسا على الجانب العاطفي والوجداني للغة، وارتباط هذه اللغة بالعلاقة الموجودة بين الفكرة وكيفية توصيلها للمتلقي، بشحناتها ومضمونها الوجداني، وهذا هو أساس الدراسة الأسلوبية عنده، وهو بهذا إنما يعبّر عن انشغاله وتأثره بالثورة اللسانية السوسورية، قوامه أنّ " التعبير فعل يعبّر عن الفكر بوساطة اللغة"[4]، وهي عبارة عن دراسة العلاقة بين الشكل والمضمون(الفكر)، وهذا لا يحيد عن تعبير القدماء ونظرتهم، وهو بالتالي تلاحم والتقاء

---

[1] - أحمد درويش- الأسلوب والأسلوبية- مجلة فصول- المجلد 5- ع1- أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر1984- ص 64.

[2] .
I- Traité de stylistique française
II- Le langage et la vie.
III- Linguistique générale et linguistique française.
IV- La stylistique française.

[3] - عبد السلام المسدي- الأسلوبية و الأسلوب- ص20.

[4] - ب.غيرو- الأسلوب والأسلوبية-ص 32.

مع أصول البلاغة القديمة، إذْ "إنّ دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير"[1]. ويؤكد بالي أنّ الوجدان هو الرابط الأساس للعملية التواصلية بين المرسِل والمتلقي، معتمدا على إشارات ورموز تثير انتباهه؛ من أمر ونهي وترجّ واستفهام، وهذه " تولّد انطباعا خاصا في المتلقي: وهو الأثر"[2]، وبإجابتها عن السؤال الآتي: كيف يكتب الكاتب؟ فإنّ أسلوبية بالي تقسّم الواقع اللغوي بين المخاطب والمتلقي إلى قسمين رئيسين:

1- ما هو حامل لذاته.(الفكر).

2- ما هو مشحون بالعواطف والانفعالات.(الوجدان).

هذا يؤكد مدى ارتباط بالي ببلاغة القدماء، "كيف يكتب الكاتب؟ فالبلاغة القديمة أجابت وما تزال تجيب بالتأكيد عن هذا السؤال، بيد أنّ الألسنيين المحدثين يكتسي عندهم هذا السؤال معنى مختلفاً، لأنّ منطلقهم هو القارئ وليس الكاتب كما كان، وهذا يتمثل في اعتبار الأثر الفني سواء أكان قصة أو قصيدة أو مسرحية، وانطلاقا من ذلك الأثر-وقد أنجز- فلا يكون البحث عن سبب كتابة الكاتب ذاك الأثر، ولا حتى في الحقيقة كيف كتبه، لأنّه سؤال تقليدي، وإنما يكون البحث في الحقيقة وظيفيا؛ كيف يؤثر في القرّاء..."[3]

وتعتبر اللغة عند بالي المترجم والمعبّر عن الأفكار بواسطة موقف وجداني، وهذا التعبير يمر من خلال مفردات اللغة وتراكيبها دون مراعاة المتكلم وخصوصياته، وملابسات نصه، أو إنجازه الفكري والتعبيري، لأنّ هذه - حسب بالي- ليست من اهتمامات الأسلوبية، وإنّما من صلب النقد الأدبي وفي مجال أبحاثه، ولذا فهو يرى أن الخطاب نوعان؛ حامل لذاته وغير مشحون، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات،

---

[1] - المرجع السابق- ص32.

[2] - ج.مولينيه- الأسلوبية- ص60.

[3] - Georges Mounin- CLEFS POUR LA LINGUISTIQUE- éditions SEGHERS, PARIS 1968,1971- P- 153

ويبقى في كل هذا، أنّ المتكلم يجسد ويترجم ما يجول به فكره بكل موضوعية، ومطابقا للواقع، تنضاف إليه تلك العناصر الوجدانية المترجمة للعواطف من خلال ظروف اجتماعية يشارك في بلورتها المحيط والبيئة والخيال، وبالتالي يكون دور اللغة كشفاً واستكشافاً للجانبين الفكري والوجداني للمتكلم.

وما يجب ذكره والوقوف عليه، أنّ بالي لا يعير أي اهتمام أو مبالاة للغة الأدبية، لأنها ترتكز أساساً على الشعور المتعلق بالانطباعات الإيحائية، والقيم الجمالية، " فأسلوبية التعبير -كما صمّمها بالي- تعبيرية بحتة ولا تعني إلاّ الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي"[1]، ولذا نُلفي شارل بالي، يهتم بالعفوية في التعبير وتحليل سياقه، وكذا الاهتمام بانفعالات المتكلم لإنشاء ما يسمى بلسانيات الكلام، حتى يجعل أسلوبيته تنأى عن كل ما يدور في فلك لغة الجمال ولغة العدول والانحراف واللغة الأدبية التي لها تراكيبها الخاصة، وعناصرها الأسلوبية المتميزة، وهذه من اختصاصات النقد الأدبي، " وهكذا نرى أنّ الدرس في أسلوبية التعبير يقوم على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمَّن فيه، ولكنّها لا تتجاوز، في الوقت نفسه، حيّز اللغة من حيث هي حدث لساني لخطاب نفعي، يتجلى في استعمال الناس له في حياتهم الإيصالية اليومية"[2]، وبالتالي، فأسلوبية التعبير هي مجموعة من العناصر اللغوية التي تؤثر عاطفيا في السامع أو المتلقي بشكل أشمل وأوضح.

ونسجل في هذا الصّدد ما قام به بالي، إذْ كان له " الفضل في ابتكار موضوع أسلوبيته بوضوح، كما كان له الفضل في تسجيل الحدود التي أرادها ضيّقة بوعي كامل، إنّه ضيّق حقل دراسته، وجعله حكرا على الناحية الوجدانية، أي أنّه أبعد القيم

---

[1] - ب. غيرو- الأسلوب والأسلوبية- ص44.

[2] - منذر عياشي- مقالات في الأسلوبية- ص45.

التعليمية والجمالية"[1]، وجعل أسلوبيته لا تعيش إلاّ في مجال الخطاب الألسني العام، وهذا ما دفع أتباع شارل بالي إلى توسيع رقعة الدراسة الأسلوبية، لتوسِّع بدورها مفهوم الوجدانية، وبالتالي، "فالتعبيرية اتّسعت فيما بعد لتشمل دراسة التعبير الأدبي"[2].

فلا يمكن للأسلوبية أن تعيش بمعزل عن القيم الجمالية، ولا يمكنها أن تعيش إلاّ في أرضية خصبة، تستند من جهة إلى علم اللغة، ومن جهة أخرى إلى البلاغة، وللبلاغة علاقة حميمة وعريقة بالنقد والأدب وبخاصة الشعر، والشعر قوامه الجمال، ولا يستقيم إلاّ بانحراف اللغة وانزياحها، وهذه وغيرها دفعت أتباع **ش.بالي** إلى تصحيح المسار الذي خطّه ورسمه لأسلوبيته، " لقد سارعوا إلى نبذ العلمانية الإنسانية فوظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده، ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية؛ م.كراسو (Marcel Cressot) وج.ماروزو (Jules Marouzeau)[3]، الذي عبّر " منذ 1941 عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة"[4].

ومن هذا كله، نستنتج "أنّ أسلوبية التعبير- كما صمّمها بالي وخلفاؤه - هي دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبّر عن نفسه"[5]، فهي تدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في مجمله، وهذا ربما يقابل العلاقة بين الشكل والمضمون، وقد يؤدي إلى الدراسة البلاغية القديمة أو جانب منها، وبالتالي فهي دراسة

---

[1] - المرجع السابق- ص37.

[2] - المرجع نفسه- ص38.

[3] - ينظر عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- ص20-21.

[4] - المرجع نفسه- ص 22- وعنه، ينظر ص21، -Jules Marouzeau- Précis de stylistique française,Paris,Masson et Cie 1969.

[5] - بيير جيرو- الأسلوب والأسلوبية- ص47.

تقييمية تقعيدية، لأنها لا تخرج عن نطاق اللغة ولا تتعدى وقائعها، فهي-إذن- وصفية بحتة، تهتم بالنتائج وتتوقف على علم الدلالة، ودراسة المعاني لذاتها.

2- أسلوبية الفرد:

في خضم النقاش الذي كان سائدا حول أسلوبية بالي، والإضافات التي عرفتها هذه الأسلوبية، برز على الساحة تيار جديد لا ينفي التيار القديم ولا يلغيه، ولكن يختلف معه في محطات عديدة، وفي فلسفته و مرجعيته، إذْ جاءت أسلوبية الفرد كرد فعل على هذا النقاش الذي أثرى أسلوبية التعبير التي كانت تهتم بالكلام الشفوي، واللغة المنطوقة، وتنفي عن نفسها أيّ علاقة باللغة الأدبية، وبالشعرية.

فأسلوبية الفرد حلّت محل أسلوبية التعبير و لم تلغها. لقد توسّع النقاش حول كنه الأسلوبية الجديدة، أو الاتجاه الجديد لها، وكان من أبرز المشاركين في هذا العمل، الألماني ك. فوسلير (Karl Vossler) (1872-1949) الذي تأثر بالفلسفة المثالية الألمانية، ويعتبر رائد الأسلوبية المثالية(أسلوبية الفرد)، إلى جانب ب. فاليري (Paul Valéry) (1871-1946)، وباشلار(-1962)، وليو سبتز (Léo Spitzer) (1887-1960)، -تلميذ فوسلير- الذي تجاوز أستاذَه بنشاطه الميداني المكثّف، حيث نال شهرة كبيرة بفضل مؤلفاته، وثراء إنتاجه، ومشاركاته القوية والفعّالة في الندوات والمؤتمرات، وثراء انتماءاته، إذ كان نمساوي الأصل، فرنسي الاختصاص، ألماني التكوين، عرف كيف يزاوج بين اللسانيات والأدب، وأن يبنيَ من الأسلوبية جسرا يمتد من اللسانيات إلى النقد الأدبي، من مؤلفاته:[1]

- دراسات في الأسلوب.

---

[1] - ينظر عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- ص 248.

I- Etudes de style- 1928(traduit en français 1970) .
II- Linguistique et histoire de la littérature- 1948
III- Stylistique et critique littéraire- 1955

- الألسنية وتاريخ الأدب.
- الأسلوبية والنقد الأدبي.

ما ميّز سبتزر عن بالي، هو أن الأوّل "رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، فأقام بذلك في مركز العمل، وبحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني، أو لنقل في الأسلوب"[1]، وما زاد في تثبيت المذهب الجديد الذي يدعو إلى إحداث انقلاب في الأفكار السائدة آنذاك، هو التروع المثالي الذي دعا إليه ب.كروتشيه (Benedeto Croce)(1866-1952)، " فقد كان كروتشيه من أبرز علماء الجمال في النصف الأول من هذا القرن (القرن العشرين)، علماء الجمال الذين جعلوا الجمال لغة والفن لغة، وبالتالي علقوا باللغة ملامح الفعل الإبداعي.

ولعل هذا الإقرار ساعد غيره من أمثال "فوسلير" و "سبيتزر" على اعتبار النص الأدبي موضوع دراسة الأسلوب، واعتبار لغة النص أهم مدخل إليه، بل المدخل الضروري الذي لا يتسنى بدونه الدخول إلى سر جماله"[2]، وتأثُّرُ فوسلير وسبتزر بهذا الفيلسوف الإيطالي، نجد آثاره واضحة في أسلوبية الفرد، إذْ " كان كروتشيه عَلَما بارزاً في مجال الفن والنقد والتاريخ، ثم في الفلسفة، والواقع إنّ كروتشيه كان عقلا موسوعياً إلى درجة عظيمة... ويمكننا القول، فوق ذلك، أو على أساس من الواقع، إنّ كروتشيه هو في المحل الأول مؤرخ لتاريخ الفنون وناقد أدبي، ثم هو فيلسوف في المحل الثاني"[3].

ومن هنا نستخلص أن أسلوبية الفرد التي جعلها سبيتزر جسراً رابطاً بين علم اللغة، والدراسة الأدبية، كانت لها مرجعيتها وأصولها وجذورها المعرفية من خلال فلسفة كروتشيه والعلوم الأخرى التي تنبّه إليها سبيتزر ووظفها لخدمة الأسلوبية

---

[1] – ب. جيرو– الأسلوب والأسلوبية– ص 50.

[2] – حمادي صمود– الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة– الدار التونسية للنشر– تونس– دط– 1988– ص 105-106.

[3] – أ.م.يوشنسكي– الفلسفة المعاصرة في أوروبا– تر: عزت قرني– عالم المعرفة– دط–1965–ص 129.

وخدمة اللغة والأدب معاً، لقد أسس كروتشيه مجلة بعنوان "النقد"(1903)، " وقد أثّرت هذه المجلة تأثيرا أساسيا على الحياة الفعلية الإيطالية، و لم تكن تقصر اهتمامها على الفلسفة، بل تعدّتها إلى التاريخ العام وتاريخ الفن، وعلم الأدب، بل وإلى المسائل السياسية"[1]، وبهذا نلاحظ أن سبيتزر، بتأثره بهذه الفلسفة – فلسفة الجمال – وبالفن والأدب والتاريخ وغيرها من الفنون والعلوم، فإنه يجزم أن المؤلف يتأثر وبشكل قوي بهذه التيارات المختلفة، وأن الناقد الأدبي لابد أن يقرأ ما يجول في فكر المبدع لأن الأسلوب هو الإنسان ذاته، وما قام به سبيتزر، أنه طبّق هذا الاتجاه على عيّنات من الأدب الفرنسي، وبرزت أطراف ثقافية متعددة ومتداخلة مرتبطة بأعلام بارزة كان لها دور كبير في بلورة وصوغ هذا الاتجاه الأسلوبي الجديد، الذي يمكن من خلاله لأسلوبية الفرد أن توفر لنا أدوات ووسائل نقدية تساعد على إبراز رؤى المبدع والكشف عن أفكاره، كما تتمكن من إظهار الجماليات ودلالاتها في النص الأدبي، وذلك من خلال التركيز على العلاقة الموجودة بين الصيغ التعبيرية، وامتداد هذه الصيغ من المرسِل إلى المتلقي مروراً بالنص و شيفراته ورموزه، وهذا يعني أنّ ثمّة علائق عديدة بين لغة الكاتب وشخصيته التي تعكس محيطه الاجتماعي والثقافي والبيئي والاقتصادي والسياسي...

ومفهوم اللغة عند أصحاب هذا الاتجاه، "طاقة ونشاط خلاّق، وهي بديهة وتعبير عن الروح، كما أنّها ليست عضوا مستقلاً، أو عضوا طبيعيا خاضعاً لقوانين ثابتة – كما يقول الوضعيون – "[2] .

كما تعتمد أسلوبية الفرد على الحدس لاستخراج هذه الرواسب الموجودة في النص بمناهج تستعين بها أسلوبية سبيتزر على استنباط المؤثرات البيئية على النص الأدبي، وربط الأدب بالمؤثرات الفكرية والاجتماعية التي تؤثر في الكاتب حتماً، وهذا

---

[1] – المرجع السابق– ص129.

[2] – محمد عبد المطلب– البلاغة والأسلوبية– ص124.

يؤدي إلى تزاوج وترابط المبدع بالجماعة التي تؤثر فيه وتتأثر به، ومن هنا تبرز المؤثرات والوقائع النفسية للكاتب.

وقد يتجلى لنا أنّ أهم وأبرز انشغالات سبيتزر هي دراسة وقائع الكلام، واعتباره نشاطا فرديا في استعمال اللغة، وينتج عن هذا أهمية الانحراف أو الانزياح عن قواعد اللغة، "والسمة الأسلوبية المميّزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وإنّ كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى"[1]، ويمكننا القول، إنّ لكل فرد أسلوبه الخاص الذي يميّزه من غيره، في تعامله مع اللغة، وأن هذا الفرد –الذي هو المؤلف بطبيعة الحال– يترك بصماتِه وآثارَه في النص، إذْ إنّ النفس في الحقيقة هي المبدعة، حيث نجد آثارها واضحة، ونجد سبيتزر يعتقد "أنّه ما من شيء إلاّ استجاب إلى خاطرة من خواطر الكاتب"[2].

وأسلوبية الفرد –إذن– تربط أسلوب المؤلف/المبدع بوجدانه وبمشاعره وعواطفه، وترى أنّ هناك تطابقا وتوافقا بين أسلوب المؤلف ونفسيته، " فالتعرّف إلى الكاتب من خلال أسلوبه معناه التعرف إلى وجدان إنساني يعرب عن ذاته في أصالة مميّزة"[3]، والوجدان والعاطفة والمشاعر وما إلى ذلك، تُنتِج لغة تتحايل على قواعدها وتتمرد على قوانينها ويؤدي بها كل هذا إلى الانحراف، وهذا ما ترمي إليه الأسلوبية الأدبية/المثالية.

فسبيتزر يرى أن الأسلوبية الحقيقية هي انحراف فردي، وهو يسعى إلى فك وتحليل هذا الانحراف أو الانزياح، الذي يعدّ في الحقيقة إبرازا لشخصية المبدع التي يراها "مرتبطة بمنظومة من الانحرافات والفوارق تقاس بالنسبة للغة (السائدة) كوضع

---

[1] – عن موسى سامح ربابعة– الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها– دار الكندي– ط1– 2003– ص12..

[2] – جان ستاروبنسكي– النقد والأدب– تر: بدر الدين القاسم– منشورات وزارة الثقافة–دمشق– دط–1976–ص42.

[3] – المرجع نفسه– ص52.

ثقافي(...) إلاّ أنّ الثقافة تحتويه أو تحاول احتواءه في اللسان المألوف بخاصة عن طريق التفسير النقدي"[1]، وهذه حال الأدب، فأدبية الأدب لا تكتمل ولا تنمو ولا تظهر محاسنها وجمالها إلاّ بهذا الانحراف اللغوي، الذي يتجاوز عجز اللغة وقصورها، والتفوق على تسلط قواعدها، ويكون هذا التفوق جرّاء صراع بين ما يريد المبدع البوح به وإخراجه إلى النور وبين ما هو في أغوار نفسه، " فهناك مبدأ ذاتي يتحكم بالعمل الفني ويمكن إدراكه على صعيد الشكل إدراكا بيِّناً: كل شيء قيل ولا يوجد بعد ثمّة شيء في الظل"[2].

فسبيتزر –إذن– استطاع أن يصطنع لأسلوبيته منهجا ويحدّد معالمه، انطلاقا من المنهج البنيوي، بعدما رأى في التحليل النفسي تحريفاً للأدب وللنص الأدبي، فتخلى إثر ذلك عن الاهتمام بالجانب النفسي للكاتب، إذ يقول: " هناك اعتبار صَرَفَني عن التحليل النفسي للأسلوب لأنّ هذه الدّراسة ليست في حقيقة أمرها إلاّ شكلاً آخر من دراسة "السيرة الذاتية" وهي عرضة للتّحريف والاختلاق كما يقولون اليوم في أمريكا، ولو استطاع النّاقد، فرضاً، أن يصل جانبا من جوانب الإنتاج بتجربة نفسية عاشها الكاتب، فليس من الثّابت، بل من الخطأ، القول إنّ هذا التوافق بين الحياة والأثر الفني يُسهم دائماً في جمال الإنتاج، فالتّجربة الشخصية لا تعدو أن تكون مادّة أولى، شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبية مثلاً.

لذلك انصرفتُ عن بحث الحالات النفسية وشرح أساليب المؤلّفين انطلاقاً من "مراكزهم العاطفية" وجعلتُ تحليل الأسلوب خاضعاً لتفسير الآثار بوصفها "منظومات شعرية قائمة بحدّ ذاتها" دون اللجوء إلى مزاج المؤلف. ومنذ عام 1920 سلكتُ هذا المسلك الّذي أُسمّيه اليوم "المنهج البنيوي" "[3].

---

[1] – المرجع السابق– ص 21.

[2] – المرجع نفسه – ص49.

[3] – ج. ستاروبنسكي– المرجع السابق – ص55.

هذا المنهج الذي اتبعه سبيتزر في دراسة كل من سرفانتس، وفيدر، وديدرو، وكلوديل، وتتلخّص محطّاته في النقاط الآتية:

1. النقد ملازم للعمل- أريد أن أكرّر أنّه على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل. وأمّا النقد فعليه أن يبقى ملازماً للعمل الفني، وذلك كي يأخذ أصنافه الخاصة.
2. إنّ كلّ عمل يشكل وحدة كاملة. وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل، " وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه."[1]
3. يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل، فالعمل ككل يكون الجزء فيه معلّلا ومندمجاً، ثم عندما نصل إلى المركز، سيكون في حوزتنا نظرة على كل الأجزاء، وإنّ الجزء إذا رُصد بعناية، فإنّه سيمنحنا مفتاح العمل. وبعد ذلك سنتحقّق فيما إذا كان هذا "الجذر" يفسّر مجموع كل ما نعرفه ونلاحظه عن العمل.
4. إنّنا ندخل العمل حدساً -ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقّق من صحّة هذا الحدس- وندخله أيضا ذهاباً وإياباً من مركز العمل إلى محيطه." فالحدس نتيجة من نتائج الموهبة، والتجربة، والإيمان"...
5. وما أن يتمّ إعادة بناء هكذا، حتى يُضمّ إلى المجموع. فكل "نظام شمسي" بنته مختلف الأعمال ينتسب إلى نظام أكثر اتّساعاً. وهناك "مخرج مشترك" لجميع الأعمال في عصر واحد أو في بلد واحد. وإنّ فكر الكاتب يعكس فكر أمّته.
6. وهنا ينضمّ سبيتزر إلى فوسلير.

[1] - أحمد درويش- الأسلوب والأسلوبية- مجلة فصول- ص67.

7. إنّ هذه الدّراسة دراسة أسلوبية، وهي تتّخذ إحدى السّمات اللغوية نقطة انطلاق لها. ولكن هذا موقف قسري. فنحن نستطيع أن ننطلق من أيّة سمة أخرى للعمل.

8. إنّ السّمة المميّزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تتراح عن الكلام العادي. وإنّ كلّ انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى.

9. يجب على الأسلوبية أن تكون نقداً ظريفاً بالمعنى العامي والمعنى البرغسوني لهذا المصطلح، ذلك لأنّ العمل يشكّل وحدة متكاملة، وعليه أن يؤخذ بكُلّيته من الدّاخل. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه.

" في الحقيقة، إنّ كلّ شرح للنّص، وكل دراسة فقهية له، يجب أن تنطلق من "نقد الجماليات"، وذلك بتحمّل مسؤولية دراسة الكمال في العمل، ومع إرادة تامّة في التّعاطف معه..."[1]

نستنتج بعد هذا العرض، أنّ نظرة سبيتزر للنصوص الأدبية ودراسته لها قد تعاملت مع نمطين؛ أحدهما ارتباط الجانب النفسي للمؤلف/ المبدع بالآلة التعبيرية، ومن ثمّ إدراكه لروح الجماعة حتى لا ينفصل الكاتب عن محيطه والجماعة التي يتأثر بها وتؤثر فيه، والثاني المنهج البنيوي الذي صمّمه بدقة متناهية، ويعتمد على ما يعرف بـــ: الدائرة الفيلولوجية، أو السياج الفيلولوجي[2] Le cercle philologique وهو المصطلح الذي عرف به سبيتزر.

"والمقاربة البنيوية، كما فهمها سبيتزر، فهي تترك للباحث مزيداً من الحرية في التنقيب. إذْ يتمّ اختيار الجزئية الأساسية بعد قراءة مسبقة لمجموع الأثر ويمكن انتقاؤها إمّا لقيمتها التّفاضلية، وإمّا بسبب طاقتها المصغّرة على التمثيل، أي قدرتها على أن

---

[1] – بيير غيرو– الأسلوب والأسلوبية– ص 51– 53.

[2] – ينظر عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب– ص167.

تعرض لنا منذ الآن، وعلى صعيد الجزئيات، ما يعرضه الأثر بكامله... لكن الانحراف مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأثر، فهو"ذائب" فيه، وهو الذي يجعله مفهوما".[1]

وبهذا المنهج يريد سبيتزر أن يجعل من الأسلوبية الأداة الرئيسة التي بها يلج إلى أعماق النص، وأن تكون العلوم الأخرى المحيطة بالأدب والأديب مساعدا ثانويا لا يُعتمد عليها اعتمادا مركزا حتى لا يفقد الأدب أدبيته، " وعليه، أيتوجّب التّخلّي عن الأمل في إخضاع الأعمال الفنية لمناهج التحليل الأسلوبي والعودة بها إلى مناهج التاريخ والنقد الأدبي؟ ومع ذلك، فإنّ الأولى لا تتعدّى تحليل الكاتب (بل الإنسان أكثر من الكاتب في أغلب الأحيان) وظروف (الإبداع) دون الالتفات إلى الكيفية الّتي نُسج بها العمل؛ في حين أنّ الأخرى، وبحكم تضمُّنها الأحكام، تفرض (أنا) المحلّل على (أنا) الكاتب ."[2]

فأسلوبية سبيتزر، إذن، تعتبر الأسلوب الأدبي انحرافاً في لغة الكاتب وأسلوبه، وأنّ الشعرية وأدبية النص لا يمكنهما أن يكونا إلاّ بهذا الانحراف، وأنّ جماليات الأسلوبية، في رأي سبيتزر، هي انزياح وانحراف ذاتي.

3- أسلوبية المتلقي/ الأسلوبية البنيوية:

لقد ظهرت انتقادات عديدة لسبيتزر ومنهجه واتجاهه الأسلوبي، ومن هذه الانتقادات والمآخذ؛ أنّ منهجه كانت تغلب عليه الذاتية والانطباعية، يرى غيرو أنّ سبيتزر "يفتح هوة سحيقة بين الوصف والاستنتاج"[3]، ويرى أيضا بمعية رفيقه ب.كينتز (P.Kuentz) ما يلي: " ... فقد آن الأوان للاعتراف بأنّ جلّ المذاهب (الأسلوبية) التي تمّ فحصها إلى حدّ الآن، قد قصّرت من جانب أو من آخر؛ يقتضي المشكل الأول – إذن – تحديد منهج سليم موسّع نسبيا ليشمل التّخصّصات المحايثة؛

---

[1] – ج. ستاروبانسكي- النقد والأدب-ص59.

[2]- P.Guiraud et P.Kuentz- La stylistique, lectures- Klincksieck- Paris- P:29.-

[3] – عن/ عبد الله صولة- الأسلوبية الذاتية أو النّشوئية- مجلة فصول- مج-5-ع1-أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984- ص89.
-P.Guiraud- La stylistique- P.U.F .Paris1954, que sais-je, P.80.

النحو وتاريخ اللغة من جهة، وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال وتاريخ الأدب من جهة أخرى. أمّا المشكل الثاني فيتعلّق بتحديد المحتوى المفهومي للأسلوبية. وفيما يخص مشروعيتها فسيكون من باب الوفاء مباشرة البرهنة عليها بالإحالة على الحجّة الأساسية المنافية للأسلوبية؛ حجة ب.كروتشيه."[1]

أما صاحب البنية الشعرية، ج.كوهين، (J.Cohen)، فإنّه " [يدعو سبيتزر] إلى تعاطف ضروري بين المحلل والأثر الذي يدرسه، لكن هذه الطريقة الحدسية الخالصة إنّما هي طريقة اكتشافية لا برهانية؛ فكيف يمكن لنا الاطمئنان إلى صحّة ما ذهبنا إليه، بعد أن تحصل تلك "الومضة المخصوصة"؟. إنّ وجود عدول متواتر ذي مغزى من الناحية الإحصائية كفيل وحده بأن يحول إلى حقيقة[ملموسة] ما كان مجرّد افتراض في مستوى الحدس والتخمين"[2].

ويرى عبد السلام المسدي في أسلوبية سبيتزر أنها " منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الانطباعية، فكلّ قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل، وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي"[3].

يقول ميكاييل ريفاتير(M.Riffaterre)[4]:" إنّ الانطباعية والذاتية، والبلاغة المعيارية، والتقدير الجمالي، كل هذه عرقلت، ومنذ ردح من الزمن، تطور الأسلوبية كعلم للأساليب الأدبية."[5] فريفاتير من الأعلام والمنظّرين البارزين للأسلوبية البنوية،

---

[1] - Ibid- P.30

[2] - عن/عبد الله صولة- المرجع نفسه- ص89: J.Cohen: Structure du langage poétique.Edit.Flammarion-1966-pp15-16 .

[3] - عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- ص21.

[4] - أستاذ بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة،اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس من القرن20، أبرز مؤلفاته: محاولات في الأسلوبية البنيوية (Essais de stylistique structurale,traduit par D.Delas 1971.)ينظر ع.المسدي-الأسلوبية والأسلوب- ص 247.

[5] - M. Riffaterre- Essais de stylistique structurale- pr. Et traductions de:Daniel Delas-Flammarion-1971-Printed in France- P:27.

التي " تُعدّ مدّاً مباشراً من اللسانيات"[1]، إذ استطاع أن يوجّه الدراسة الأسلوبية في اتجاه المتلقّي[2]، واهتم اهتماما بالغا بهذا الجانب، وجعله نقطة أساسية في نظريته الأسلوبية.

فريفاتير (كان) يؤمن ويقرّ بوجود بنية Structure في النص، يجب حتما الخوض والبحث فيها، فالبنية ليست شكلا فحسب، بل هي مضمون، وهي عمق اللغة الشعرية[3].

لقد أكّد كثير من البنويين على هذه الأهمية البالغة؛ وبعناوين وإشارات مختلفة ومتعدّدة منها؛ اللغة والخطاب، النظام والنص، القدرة والإنجاز، السنن والرسالة[4]، ولا يشذ ريفاتير عن هؤلاء، ونحا نحوهم، وسلك النهج العام الذي سلكوه، وهو في دائرة الأسلوبية البنوية، وضّح مجموعة من الأسس التي أثبتت ذاتها وشقّت طريقها لتنير طريق الباحثين، بتركيزه على قضايا هامة وأزاح اللثام على عدد من الظواهر الأسلوبية البارزة في النص، ونبّه إلى الجمل والعبارات التي تستوقف القارئ وتشدّ انتباهه وتستفزّه، معتبرا من هنا أنّ النّص بأسلوبه يعتبر تأليفا وتأسيساً للمرسِل، ولكنّه إرجاع و إثراء من المتلقّي، مادام القارئ هو الذي يصنع الحدث الأدبي.[5]

فالمؤلف همّه الوحيد هو لفت انتباه المتلقّي و جذبه واستفزازه، بالسنن والشيفرات التي يجب حتماً على المتلقّي أن يكشف مدلولاتها، ويحلّها، وبالتالي يصبح المؤلف غائبا عن العملية، ويبقى التواصل بين النص والمتلقّي، فريفاتير يرى "أنّ

---

[1] – نور الدين السد– الأسلوبية وتحليل الخطاب– 85/1.

[2] – ينظر ج. مولينيه– الأسلوبية– ص88.

[3] – ينظر ك.م.نيوتن– نظرية الأدب في القرن العشرين– تر: عيسى العاكوب– عين الدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية– 1988– ص143.

[4]- Langue et discours (G. Guillaume), système et texte (L. Hjelmslev), compétence et performance (N. Chomsky), code et message (R. Jakobson).- voir: P.Guiraud- La stylistique- P.U.F- Paris 1975- que sais-je? P: 101.

[5] – ينظر مايكل ريفاتير– دلائليات الشعر– تر: محمد معتصم– منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية– الرباط– ط1– 1997– ص200.

الأسلوب هو ذلك الإبراز Mis en relief الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"[1]، والأسلوب -في اعتقاد ريفاتير- أنه في محور مشترك بين النص والقارئ، ولابدّ أن يتفاعل القارئ مع النص، ويعتبر النص رسالة إلى المتلقي وهي ملغّمة بالسنن، وهذه السنن هي مؤشرات وخصائص أسلوبية يستكشفها القارئ من خلال فكّ وتفكيك السنن والشيفرات:

مرسِل(مسنِّن) ـــــــــــ **رسالة**(سنن) ـــــــــــ **متلقٍّ**(تفكيك السنن)

لذا تعتمد أسلوبية المتلقي على المؤشرات الأسلوبية التي تظهر للقارئ من خلال النص، بعيدا عن التحليل اللساني، وهو بهذا يركز على السياق وعنصر المفاجأة وبالتالي الانزياح، واعتماد ريفاتير على العلاقة الوطيدة بين النص والقارئ يؤدي إلى حرج كبير تعاني منه أسلوبية المتلقي، وهو أن النصّ واحد لا محالة ولكن قراءته متعدّدة، ولكل قارئ أسلوبه في التحليل والنقد والتشفير، ويصبح النص الواحد نصوصا متعدّدة بتعدّد قرّائه. ولكن ريفاتير تنبّه إلى هذا، واعتمد ما يسمّى القارئ النموذجي Archilecteur " القارئ النموذجي هو مجموع القراءات وليس متوسطاً(Une moyenne)، إنه أداة لإظهار منبّهات نصّ ما، لا أقلّ ولا أكثر"[2].

وهذه العملية في حدّ ذاتها تلغي الذاتية وتنفيها، وتحمي النص من الأحكام الجاهزة المسبقة، و"من التصنيفات المتصوّرة سلفا (كتصنيفات البلاغة)، ويسمح لكشف الحالة بأن تكون عبر تاريخية Transhistoire وعبر إيديولوجية Transiologique، كما يسمح لهذا الكشف أيضاً بأن يُدرِج الوقائع التي تَغَيَّر تأويلها أحياناً من حال إلى حال، وبأن يأخذ بعين الاعتبار حتى ردود الأفعال السلبية؛ وأخيرا

---

[1] - م. ريفاتير- معايير تحليل الأسلوب- تر: حميد لحمداني- ص 05.

[2] - المرجع السابق- ص41-42.

فهذا الإلغاء هو الذي يقصي الذاتية من ردود الأفعال هاته، هذه الذاتية التي هي موجودة فقط بفعل المحتوى (الاستحسان، الاستهجان، التأويل باعتباره قصداً، والتأويل الجمالي والفلسفي...إلخ)، وحتى لا أُتّهم بأني عَوَّضتُ بالقارئ وسيكولوجيته المؤلِّفَ والنّصَّ"[1].

يعتبر ريفاتير أن الأسلوب بمثابة القوة التي تهيمن على القارئ عن طريق عناصر وخصائص كامنة في النص وعليه أن لا يتركها تمر، بل يفك سننها، و إلاّ أصاب النص نوع من الخلل والتشويه، وبتحليله وفك رموز النص وسننه، تبرز للقارئ دلالات تميّز بين الكلام والأسلوب، فالأول يعبّر والآخر يُبرِز، وبهذا فأسلوبية المتلقي – عند ريفاتير– تعتمد أساساً على العلاقة التي يجب أن تُنسَج بين النص والقارئ، وهذا ما يؤدي — حسبه — إلى موضوعية البحث الأسلوبي والابتعاد عن الذاتية والانطباعية، إذ المحلل الأسلوبي لا ينطلق من النص مباشرة، وإنّما من قراءات القارئ النموذجي؛ "[فأنا أرى] أنه لا يبقى من المؤلف إلاّ النص، أمّا بالنسبة للقارئ فردود أفعاله هي مسارات سيكولوجية بالتأكيد، غير أن القارئ النموذج (L'archilecteur) ليس معنيا إلاّ بما يثير ردود الأفعال تلك، أي بمركِّبات النص"[2].

ويؤكد ريفاتير ضرورة الابتعاد عن الانطباعية والأحكام الذاتية، وألاّ يكون المنهج الأسلوبي الجديد على حساب الموضوعية، " بل إنّ موضوعية البحث الأسلوبي في نظره (ريفاتير) تقتضي ألاّ ينطلق المحلّل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنّما من الأحكام التي يُبديها القارئ حوله ليربطها بالمنبهات المسببة لها والكامنة في صلب النص"[3]، نلاحظ أنّ أسلوبية ريفاتير تنطلق من أحكام القارئ وفكّه للسَّنن التي تكتنف

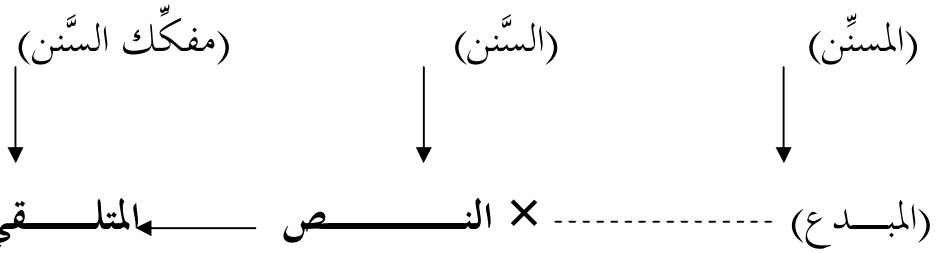
---

[1] – المرجع السابق–ص 42.

[2] – المرجع نفسه– ص 42.

[3] – سعد مصلوح– الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية– ص42.

النص، ومن هنا يتحوّل المخطط المبني على الثلاثية التواصلية، إلى ثنائية بين النص والقارئ، وعملية فك الشيفرات؛



إذا كانت البنيوية تقطع كل صلة أو تكاد بالمؤلف صاحب النص، فإنّ الأسلوبية تُبقي على هذه الصلة بين العناصر التواصلية للإبداع، وهي تراعي ذلك التأثير الذي يمارسه المبدع من خلال إبداعه على المتلقّي، ولكن أسلوبية ريفاتير بتأثرها الجزئي بالبنيوية، فإنّها تغضّ الطرف عن المؤلف ولا تُعيره الاهتمام الذي أولته أسلوبية سبيتزر مثلا لهذا التكامل التواصلي بين العناصر الثلاثة.

يقول ريفاتير: "يجب على الكاتب أن يتكهّن بالإهمال أو بكل أنواع عدم الاتّفاق الممكنة، ويُوفّر لإجراءاته فعالية قصوى صالحة بالنسبة لعدد غير محدود من المتلقّين"[1] وقد ركّز ريفاتير على دور المتلقي في قراءة النّص، وهذه تعتبر "المحاولة الأكثر طموحاً في اتّجاه تحديد دور المتلقّي في الأسلوبية، فهي محاولة ريفاتير (1971) القائمة على مفهوم القارئ الجامع (أو المتوسط)"[2].

إنّ النّص يبقى على حاله ردحا من الزمن، أو هكذا يبدو، فشعر ذي الرّمة – مثلا– كما هو منذ ولادته، فهو لم يتغيّر فيزيائيا ولا شكليا، فالأصوات نفسها، والأبيات كذلك، وإن طرأ عليها تغيير –ربما– في الترتيب، ولكنّه من الجانب الأسلوبي فهو متحرك، لأن لكل زمان أسلوبه، " إنّ الفكرة الأساسية التي تترتّب عن استخدام (القارئ النموذجي)، هي أنّ النّص، رغم طابعه القار من الناحية الشكلية والفيزيائية، فهو نص متحرّك وغير قار من الناحية الأسلوبية، لأنّ ما كان فيه مثيراً لانتباه القارئ

[1] – م.ريفاتير– معايير تحليل الأسلوب– ص24.

[2] – هنريش بليث– البلاغة والأسلوبية– ص54.

المعاصر ليس من الضروري أن يحافظ على قوة تأثيره عند تحيين النص بالنسبة إلى قارئ يأتي في زمن لاحق... ولعلّ هذا ما يجعل النّصوص الأدبية تحافظ على استمراريتها وتَجدُّدِها في الزمن تبعاً للتّغيُّر المستمر لسياقات القراءة ولشروط فكّ التّسنين."[1]

والقارئ لابدّ له أن يصل إلى نتائج بتصرّفه في النص وبنى النص، وذلك بتتبّع عناصر في النص تشغل القارئ وتترك فيه انطباعا ما، هذا الانطباع قد يُحدث صدمة، وتكون هذه الصدمة أو المفاجأة التي تنبعث من النص هي بمثابة القيمة الأسلوبية التي تراعي انتباه القارئ، "يرى ريفاتير أنّ إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النص أو ظاهرة من ظواهره قد يدلّ على وجود تلك القيمة، لذلك يخطئ من يتصوّر أنّ المحلِّل الأسلوبي مطالَب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته فهو يستعملها ويوظفها لكن بوصفها دلالات وإشارات"[2].

فالقارئ دائما بتعامله مع النص، فهو يميّز بين النص الأدبي وغيره من أنواع النصوص الأخرى، فالأديب يترك في النص أشياء يستكشفها القارئ عن طريق فك السَّنن، "ولذلك كان ريفاتير يرى أنّ الخطاب الأدبي لا يرقى إلى حكم الأدب، إلاّ إذا كان كالطود الشامخ والمَعْلم الأثري، يشدّ انتباهنا شكلُه، ويسلُب لبّنا هيكلُه"[3]. تعتمد أسلوبية ريفاتير أيضا وبشكل لافت على عنصر المفاجأة.

4-الأسلوبية الإحصائية:

لقد ظهر هذا الاتجاه في خضمّ الموازنة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، والتنوع الموجود في المستويات اللغوية للنص الأدبي؛ من تركيبية ونحوية وصرفية وصوتية ومعجمية ودلالية وغيرها، ولهذا فمن الضروري توافر شروط معيّنة تُعين الباحث على إبراز مستويات النص والوصف العلمي الدقيق لظواهر الأسلوب.[4]

---

[1] – م.ريفاتير– معايير تحليل الأسلوب– مقدمة المترجم (حميد لحمداني)– ص 09.

[2] – حمادي صمود– الوجه والقفا...– ص 154.

[3] – نور الدين السد– الأسلوبية في النقد العربي الحديث– مخطوط دكتوراه دولة– إشراف محمد حجار– جامعة الجزائر– 1992– ص211.

[4] – ينظر سعد مصلوح– الأسلوب، دراسة أسلوبية إحصائية– ص53.

ويرى مختصّون أنّ أصول علم الإحصاء الأسلوبي ظهر في منتصف القرن التاسع عشر، على يد: **أ.دي مورغن Auguste de Morgan** أستاذ الرياضيات بجامعة لندن، حيث أبدى اهتماما كبيرا بإحصاء طول الألفاظ في نصوص إغريقية مختلفة، وذلك ليبرهن أنّ الشخص الذي يكتب في موضوعين مختلفين يتفق مع نفسه أكثر ممّا يتّفق شخصان مختلفان يكتبان في موضوع واحد.[1]

ومن الشخصيات البارزة في هذا المجال: **ماندنهال T.C.Mendenhall**[2] **وزيبف George Kingsley Zipf(1902-1950)** تكمن قيمته "في تشجيعه للدراسة الإحصائية للغة، ومن النقاط التي ركز عليها كثيرا، العلاقة بين شيوع المفردة وطولها...وإرساء علاقة كلية متينة بين رتبة الكلمة وشيوع الكلمة...واستمرّ في التنظيرات المكثّفة حول الدور المهم لمبدأ الجهد الأدنى في كل السّلوكات الإنسانية، وطبيعة اللغة بوصفها حلاً وسطاً بين الإسهاب والاختصار، وبين المبالغة المملّة في النّطق..."[3] والإحصائي الكمبريجي؛ **يول G.Undy Yule** "كان له مزاج مختلف، وتمثل إنجازه في الإحصاء اللغوي الفرقي عوض الكلّي، وإن كانت له نظرة قريبة من (قانون زيبف)، فإنه لم ير فيها درجة معتبرة من الوضوح..."[4]وتعتبر دراسات يول وزيبف رائدتين في ميدان الأسلوبية الإحصائية، وكانت تحتاج إلى تنقيح وتعديل، شأنها شأن الدّراسات الابتدائية الرّائدة، وأول من قام بهذا الدّور الهام: **مندلبروت Benoit Mandelbrot** الذي قام بتعديلات وتغييرات على صيغة (زيبف) الخاصة بالترتيب والشيوع، فأضاف لها عناصر تعكس بعض سمات النصوص المفردة.[5]

---

[1] – ينظر ن. إ. إينكفيست– الأسلوبية اللسانية– ص121.

[2] – عالم فيزيائي أمريكي كان ينشط في العشريات الأخيرة من القرن19وكان مهتما ببحث دي مورغن.

[3] – ن. إ. إينكفيست– الأسلوبية اللسانية– ص122.

[4] – المرجع نفسه– ص122-123.

[5] – ينظر المرجع نفسه– ص123.

ويعتبر **فوكس W.Fucks** من رواد هذا الاتّجاه الّذي درس أهمية عدد المقاطع في الكلمة الواحدة، ليس بوصفها "ميزة للأساليب الفردية والتطور التاريخي للأساليب ضمن اللغة الواحدة."[1] كما يعتبر العالم الألماني: **أ.بوزيمان A.Busemann** الذي طبق أسلوبية الإحصاء على نصوص أدبية ألمانية وكان ذلك سنة**1925** في دراسة نشرت له.[2]

و منطلق الأسلوبية الإحصائية هو فرضية الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتعمل أساساً في مجال الاختيار والقياس، ويمكن الإشارة إلى مجالاتها كالآتي:

1. استخدام وحدات معجمية معينة.
2. الزيادة (أو النقص) النسبيان في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال، ظروف، حروف جر...إلخ)
3. طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.
4. طول الجمل.
5. نوع الجمل (اسمية، فعلية، ذات طرف واحد، بسيطة مركبة، إنشائية، خبرية...إلخ.
6. إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة؛ وهذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة. وهذا يبرز أهمية القياس الكمي باعتباره معيارا موضوعيا منضبطاً وقادراً على تشخيص النزعات السائدة في نص معيّن أو عند كاتب معيّن، وإن شئت فقل تحديد المميّزات الأسلوبية في هذا النّص أو في نتاج هذا الكاتب.

---

[1] – المرجع السابق– ص123.

[2] – ينظر سعد مصلوح– الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية– ص73.

ويطلق على هذا النّوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي، وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة."[1]

قد تكون طريقة الإحصاء، كما يوضّحه أحد أعمدة هذا الاتّجاه؛ **فوكس Fucks**، بقوله:"نقيم مفهوم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنّص."[2]من هنا يمكننا –إذن– أن نخضع وحدات النص اللغوية إلى عمليات إحصائية وحصرها من حيث العدد والنّسبة، وبالتالي إخضاع النتائج إلى سلم الموازنة مع ظواهر ومستويات أخرى في نص آخر، كما يمكن تصنيف مؤلّفي النّصوص طبقا لهذه الموازنة أو المقارنة، أمّا أنواع الكلمات التي تخضع للدّراسة بالإحصاء فيمكن تصنيفها كالآتي:

الأسماء– الضمائر– الصفات– الأفعال– الظروف– حروف الجر– الحروف الرابطة (حروف العطف وغيرها)– الأدوات الرابطة (الصلات، أدوات الشرط)، وتحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية: كالتثنية والتأنيث والتصغير والفعل والصفة وقيمتها الأسلوبية في المزاوجات المَجازية ورمزية الألوان والمزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية والتكرار وقيمته الأسلوبية...[3]وسمات لغوية أخرى ذات قيمة أسلوبية كبرى تكون جديرة بالإحصاء أثناء العملية التطبيقية، يقول المسدي:"ولئن توحدت وجهات النظر نسبيا في حقل الأسلوبية النظرية، فإنّ مجال العمل في الأسلوبية التطبيقية، قد تجاذبته مشارب عدّة، حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين."[4]

---

[1] – المرجع السابق – ص34.

[2] – برند شبلنر– علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي– تر: محمود جاد الرب– الدار الفنية للنشر والتوزيع– ط1– 1987– ص139.

[3] – ينظر المرجع نفسه– ص141. وينظر نور الدين السد– الأسلوبية وتحليل الخطاب– 106/1.

[4] – عبد السلام المسدي – النقد والحداثة– منشورات دار أميّة– دار العهد الجديد– تونس– ط2–1989– ص67.

وتبقى المثيرات النّصية بمستوياتها المختلفة والمتعدّدة في النّص هي التي تستفزّ الباحث وتثير العملية الإحصائية، "لأنّ الإحصائيات تحتل مكانة خاصة في الوصف (الأسلولساني) للنّصوص، وإن الأسلوب غالباً ما يُعدّ شعبة إحصائية واحتمالية غير حتمية من اللسانيات...والقدرة على القيام بدراسات إحصائية واحتمالية ميزة من المميزات التي تتطلّبها النماذج اللسانية."[1]

يبقى أن نكتفي بهذا القدر تنظيراً لأسلوبية الإحصاء، لأنّنا سنعطيها المجال الأوسع والكافي أثناء دراستنا التطبيقية لشعر ذي الرّمّة في الفصول اللاّحقة.

[1] – ن. إ. إينكفيست– الأسلوبية اللسانية–ص 120.

الفصل الثاني

شعرية الصورة

- مصادر الصورة الفنية وموضوعاتها

شعرية الصورة

- مصادر الصورة الفنية وموضوعاتها:

1- الصحراء.
2- الطّلل.
3- الحيوان.
4- المرأة.

تمهيــــــد:

إن أول ما يستوقفنا ونحن نفكر في الصورة وفي الإبداع الشعري، قول الجاحظ (-255) الذائع الصيت: "...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

وأهمية اللفظ واضحة في قول الجاحظ، فاللفظ من اللغة، واللغة هي المادة الخام للأديب، وهي الرافد الأساس والأداة المثلى لصناعة الشعر، وبلورة الصورة وإيصالها إلى المتلقي في القالب الذي يجعله يثير أحاسيسه، وخياله، بلغة شعرية يمتلكها الشاعر ويتفنن في سبك نسجها، وما الشعرية، "إلاّ نتاج لتشكيل خاص يتعدى فيه المبدع - الشاعر- نطاق الإفهام والتفهيم إلى نطاق الإثارة والتأثير، أو الانفعال بالشعر والتأثّر بمعطياته"[2]، على أسس فنية وأدبية -تتعارض- مع اللغة الطبيعية العادية، فلغة الصورة الفنية لغة شعرية أدبية، تعتمد على المراوغة والمجاز والتخييل، هذه اللغة التي تصنع عالما غريبا يتسم بالغرابة، " واللغة الفنية لا تقوم إلا على حساب اللغة العادية لا تحطمها إلا لتعيد بناءها على مستوى أعلى"[3]، والأدبية ليست من صنيع اللغة المعيارية، لغة التواصل، وإنما الانحراف عن هذه اللغة وعن الكلام العادي المتداول إلى لغة فنية تتحايل على الأولى وتراوغ قواعدها ومعياريتها، يؤدي كل هذا إلى تحقيق الوظيفة الشعرية وجمالية الكلام الذي يؤثر ويمتع ويطرب.

يقول الجاحظ عن سهل بن هارون: " لو أن رجلين خطبا... وكان أحدهما جميلا بهيّا... وكان الآخر قليلا قميئاً, وباذّ الهيئة دميماً... ثم كان كلاهما على مقدار

[1] - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر- الحيوان- تح: عبد السلام هارون- دار إحياء التراث العربي- بيروت- ط3-1969-3/131-132.

[2] - قاسم المومني- الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة قديمة- مجلة فصول- مج 7- العددان: 3-4- 1987- ص 70.

[3] - جون كوهين – بنية اللغة الشعرية- ... ص491.

واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب، لتصدّع عنهما الجمْعُ وعامَّتُهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم... لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[1]، والمعدن هنا هو اللغة المعيارية المتداول التي تكون بمقدار، لغة التواصل، والانحراف عنها أو تجاوزها، يحقق أدبية النص وشعريته، وهذه العملية يتقنها الفنان الذي يحسن صناعة الشعر، لأن الشعر صناعة على رأي القدماء؛ الرأي الأول: - على سبيل المثال لا الحصر- "... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، والرأي الثاني: " وليس الشأن في إيراد المعاني.. لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي.. وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف"[3].

والرأي الثالث يقر أنّ " صناعة الكلام نظما ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي الأصل."[4] وصناعة الشعر لا تستوفى بالمعنى وحده، ولكن مع بلاغة اللفظ وسمو البيان، و قوة الخيال, " ودور الخيال في الأسلوب الأدبي أمر جوهري وحيوي"[5]، وهذا يترجم بلغة تقوم على الانزياح/العدول/ والاختلاف والغموض، وبهذا الرصيد كله يقدر الشاعر على تجسيد مؤثرات ومكونات الصورة في شعره، وينحت من هذه المصادر والموضوعات المحيطة به لوحات فنية ترقى إلى التأثير في المتلقي, "فالقصيدة لغة وهي إذن تعني شيئاً، والدال ليس له هدف إلاّ أن يقودنا إلى المدلول، وكل شاعرية للدوال تقع في اللامعقول"[6]، وجمال اللغة وبراعة

---

[1] - الجاحظ- البيان والتبيين- تح: عبد السلام هارون- دار الجيل- بيروت-دط-دت- 1/89-90.
[2] - الجاحظ- الحيوان- 3/132.
[3] - أبو هلال العسكري-كتاب الصناعتين-تح: مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت- ط2- 1989- ص72.
[4] - عبد الرحمن بن خلدون- المقدمة- تح: درويش الجويدي- - دط - دت- ص 576.
[5] - عبد الفتاح عثمان- التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني- مكتبة الشباب-مصر-1993- دط- ص7.
[6] - ج.كوهين- النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،اللغة العليا- تر: أحمد درويش- -دار غريب- القاهرة -ط4-2000 - ص370.

الكلام كلاهما يصنع الأدبية، ويسمى الناتج إبداعاً، و"يتجلى الإبداع في مظهره الحقيقي حينما نسلم بأنه يعبّر عن نفسه باللفظ ويوجهه مشروع في ذلك. فاللفظ وحده هو الذي يعبّئ الوسائل، ويحدّد التّقنية، ويحقّق الأثر."[1] وينضاف إلى كلّ هذا عنصر التخييل، وحسن التصوير، والانحراف، والتغيير، والوزن، والإيقاع، وهذا كله اختصره القدماء وسَمّوه (الطبع والصنعة).

فالصورة تعتبر القلب والجوهر اللذان يعطيان للشعر نبض الحياة، وعندما ندرس الصورة ومصادرها وموضوعاها، فإننا نعطي للنظرية الشعرية مكانتها ومترلتها التي تتبوؤها في الدراسات النقدية الحديثة.

في هذا الفصل، سنركز على الصورة الفنية في ديوان ذي الرمة من حيث مصادرها، وموضوعاها, أما الجانب الفني للصورة، فسندرسه في فصل مستقل.

مصادر الصورة في شعر ذي الرمة:

إن الشاعر يصور لوحاته من بيئته ومحيطه وثقافته وتاريخه ومقومات أخرى تترك بصماها في شعره واضحة بارزة، وذو الرمة الشاعر البدوي، كان له في البادية والصحراء الطبيعة الأنموذج التي جعلته يرتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الجاهلية، وتعتبر الصورة ثمرة احتكاك وتأثير، تعود إلى خصوصيات حياته في محيطه بكل مكوناته **الثقافية والدينية والاعتقادية والذاتية،** ومن هذه الاعتبارات وغيرها سنتناول هذه المكونات التي ساهمت في تشكيل مصادر الصورة في شعر ذي الرمة، ولخصناها في: الصحراء ، والطلل، والحيوان.

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ– الشعرية العربية– تر:مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ– دار توبقال للنشر– الدار البيضاء– ط1–1996– ص177.

I- الصحراء:

إن ذا الرمة عاش في الصحراء والبادية، هذه الأرض التي صار جزءا منها ومرتبطا بها، وهذا الارتباط حكم حياته وأثر فيها، وانعكس كل هذا على شعره وفنه، وبارتباطه بالصحراء، يعتبر ذو الرّمّة الوريث الأول لرموز الشعر الجاهلي وأشكاله الفنية[1]، فالصحراء بكل ما فيها، بشساعتها، ومتاعبها أثْرَت معجمه اللغوي، وسما "بشعر الصحراء إلى أعلى قمّة وصل إليها هذا الشعر في تاريخه، فدفع بهذا حركة البعث الأموية خطوات بعيدة المدى إلى الأمام."[2] وكانت المادة الخام التي يستخرجها ليركِّب بها صوره والريشة التي يرسم بها لوحاته فهي: "**جرعاء مالك**" و"**أجرع مقفار**"[3] و"**بلقعة**"[4] و"**تنوفة**"[5] و"**الزرق**"[6] و"**مشرف**" و"**وهبين**"[7] و"**البهماء**" و"**اليهماء**"[8] و"**أرض فلاة**"[9] و"**تيهاء مقفار**"[10] و"**هوجل**" و"**خرق**"[11] و"**موماء**"[12]...

[1] - ينظر يوسف اليوسف- دراسة في الحب المقموع- مجلة الموقف الأدبي- دمشق- ع90- أكتوبر 1978- ص 58.

[2] - يوسف خليف- ذو الرّمّة شاعر الحب والصّحراء-ص7.

[3] - الجَرَعةوالجَرْعة والجَرَع والأجْرَع والجَرْعاء: الأرض ذات الحُزونة تشاكل الرمل، وقيل هي الرملة السهلة المستوية،وقيل هي الدعص لاتنبت شيئا، والجرعة... الرملة الطيبة المنبت التي لاوعوثة فيها، وقيل: الأجرع كثيب جانب منه رمل وجانب حجارة.(**ابن منظور،لسان العرب، مادة "جرع"**).

[4] - البلقع والبلقعة: الأرض القفر التي لا شيء بها... ولاشجر بها تكون في الرمل ... وامرأة بلقع وبلقعة؛ خالية من كل خير... (ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "بلقع".)

[5] - التنوفة: القفر من الأرض... ج تنائف... والتي لاماء بها من الفلوات ولا أنيس وإن كانت معشبة،... البعيدة وفيها مجتمع كلإ ولكن لا يقدر على رعيه لبعدها، وقيل الأرض القفر، وقيل البعيدة الماء. (المصدر نفسه، مادة "تنف").

[6] - الزّرق: أكثبة بالدهناء... (ينظر المصدر نفسه، مادة "زرق").

[7] - وهبين: جبل من جبال الدهناء... وهبين: اسم موضع.(المصدر نفسه، مادة"وهب").

[8] - اليهماء: مفازة لا ماء فيها ولا يسمع فيها صوت... الفلاة التي لا ماء فيها ولا عَلَم فيها ولا يهتدى لطرقها... واليهماء: فلاة ملساء ليس بها نبت. (المصدر نفسه، مادة "يهم".)

[9] - الفلاة: الأرض، لأنها فُلِيتْ من كل خير... وقيل هي الصحراء الواسعة، والجمع: فلاً وفلوات، وفُلِيّ... الفلاة التي لاماء بها ولا أنيس، وإن كانت مُكلئة...(ينظر ابن منظور، المصدر نفسه، مادة"فلا".)

[10] - التيهاء: الأرض التي لا يُهتدى فيها... المَضلّة الواسعة التي لا أعلام فيها ولا جبال ولا إكام... (المصدر نفسه، مادة "تيه".)

[11] - الخرق: الأرض البعيدة، مستوية كانت أو غير مستوية... والخرق، الفلاة الواسعة...(المصدر نفسه، مادة "خرق".)

[12] - المْوْماء: المفازة الواسعة الملساء، وقيل: هي الفلاة التي لا ماء ولا أنيس بها. (المصدر نفسه، مادة "موم".)

يسمي ذو الرمة الصحراء بأسماء ويصفها بأوصاف عدة منها(البسيط): [1]

فِي صَحْنِ يَهْماءَ يَهْوي الْخامِعاتُ بِها ❁ مِنْ قِ الكَسْبِ لِلْمُغْبَسِ المَغاوِيرِ

ويقول أيضاً(البسيط): [2]

فِي صَحْنِ يَهْماءَ يَهْتَفُّ السَّهامُ بِها ❁ يِ قَرْقَرٍ بِلُعابِ الشَّمْسِ مَضْروجِ

ويلحقها بالإضافة إلى الكثبان قائلاً(الطويل): [3]

لأَنْظُرَ هَلْ تَبْدو لِعَيْنَيَّ نَظْرَةً ❁ بِحَوْمانَةِ الزُّرْقِ الحُمولُ البَواكِرُ

وقال أيضاً(الطويل): [4]

ظَلَلْنَ دونَ الشَّمْسِ أَرْطى تَأَزَّرَتْ ❁ بِهِ الزُّرْقُ أَوْ مِمّا تَرَدّى أُجارِدُ

وقال في بائيته الشهيرة(البسيط): [5]

أَمْسى بِوَهْبِيْنَ مُجْتازاً لِمَرْتَعِهِ ❁ مِنْ ذي الفَوارِسِ يَدْعو أَنْفَهُ الرِّبَبُ

ويتفنن ذو الرمة في وصف الصحراء فيخصّها بنعوت يحاول بها أن يضفي عليها نوعا من الاستئناس، فيقول(الطويل): [6]

وَأَرْضٍ فَلاةٍ تَسْحَلُ الرّيحُ مَتْنَها ❁ كَساها سَوادُ اللّيْلِ أَرْدِيَةً خُضْرا

[1] – الديوان– ق 87– البيت 9– 1818/3.

[2] – نفسه– ق 30– البيت 19– 992/2.

[3] – نفسه– ق 32– البيت 17– 1018/2.الحومانة: القطعة من الأرض الغليظة، الزرق: أكثبة بالدهناء، الصحراء القاحلة؛ ينظر الديوان.

[4] –نفسه– ق 35–البيت 25– 1104/2.

[5] – نفسه– ق 01– البيت 65– 77/1. ذو الفوارس:موضع رمل، وهبين: موضع بناحية البحرين، وفي معجم البلدان؛ جبل من جبال الدهناء.

[6] – نفسه– ق 49– البيت 22– 1423/3.

ثم يعود ويصفها على حقيقتها لتعودَ إلى وحشيتها وقفرها، كقوله(الطويل):[1]

بِتَيْهاءَ مِقْفارٍ يَكادُ ارْتِكاضُها ۞ بِآلِ الضُّحى وَالهَجْرِ بِالطَّرْفِ يَمْصَحُ

والصحراء عند ذي الرمة بمثابة المنبع الذي يستقي منه الصور التي يلتقطها عبر رحلاته، فمنه الموحش المقفر كما في قوله(البسيط):[2]

كَأَنَّما فُلِّقَتْ عَنْها بِبَلْقَعَةٍ ۞ جَماجِمٌ يُبَّسٌ أَوْ حَنْظَلٌ خَرِبُ

وقال أيضا في صورة أخرى(الطويل):[3]

بِأَجْرَعَ مِقْفارٍ بعيدٍ من القُرى ۞ فَلاةٍ، وَحُفَّتْ بِالفَلاةِ جَوانِبُهْ

وفي القصيدة نفسها والمنظر نفسه وهو يجول بخياله، يُكمل رسم الصّورة قائلاً(الطويل):[4]

مائِنُ لَمْ يَحْلُلْنَ إلاّ تَنوفَةً ۞ عَذاةً إذا ما البَرْدُ هَبَّتْ جَنائِبُهْ

كما يستأنس بناقته في رحلته عبر القفر فنالت نصيبها في هذه الصورة، فيقول(الطويل):[5]

سهابِيَّةٌ جَلْسٌ كَأَنِّي وَ رَحْلَها ۞ يَجوبُ بِنا لِمَوْماةَ جَأْبٌ مُكَدَّحُ

فيسميها في موقف آخر بالجرعاء، حين تكون أقل قفرا وفيها قليل من اللين حيث قال(الطويل):[1]

---

[1] - المصدر السابق- ق 39- البيت 45- 1213/2. تيهاء: أرض يُتاه فيها، ليس بها أحد.

[2] - نفسه – ق 01- البيت 123- 133/1. البلقعة: الأرض القفر.

[3] - نفسه – ق 26- البيت 3- 822/2.

[4] - نفسه-ق26- البيت 11- 828/2. التنوفة: القفر، عذاة: بعيدة من الريف تسقى بالسماء.

[5] - نفسه- ق39- البيت 59- 1222/2.**جلس**: سمينة، وأراد جسيمة طويلة- **الموماة**: القفر- **جأب**: حمار غليظ- **مكدح**: معضّض.

ألا أيُّهـــا الرّسْمُ الّـــذي غَيّرَ ۞ كأنَّكَ لَمْ يَعْهَدْ بِكَ الحَيّ عاهِدُ
ألَمْ تَمْشِ مَشْيَ الأُدْمِ في رَوْنَق ۞ بِجَرَعائِكَ لبيضُ الحِسانُ الخَرائِدُ

نرى الشاعر ذا الرمة يتفنّن في رسم الصحراء، ويجود معجمه في إبداع أسماء ونسج أوصاف تتلاءم والمناظر التي تراها بصيرته، ويقع عليها بصره، "فاستطاع أن يصنع من خلالها هذه اللوحات الفاتنة"،[2] فتارة يصور الصحراء في منظر موحش مقفر مخيف، وأخرى تحت هاجرة لافحة موصدة، وثالثة في حركة ونشاط مستمرّين، فيها "تنتشر مظاهر الحياة التي يمر بها الشاعر في خلال رحلاته بالصحراء انتشاراً واسعاً، كأنما قد اتخذ من شعره آلةً لتصوير كل ما يراه فيها، أو...ريشة يرسم بها كل ما يقع عليه بصره من هذه المظاهر في لوحات تنبض بالحياة يسجل فيها مشاعره وأحاسيسه إزاءها"[3]، فهو يرسم القفر والكآبة والوحشة حين تحاصره ذكريات الحزن والشوق والألم، ويضفي على الخلاء الحياة والنماء حينما يعاوده الحنين مكتنفا بالأمل والإشراق، فتتحول الصحراء إلى أرض تدب فيها الحياة، حينما يقول(الطويل): [4]

تُغادِرُ بِالوَعْساءِ وَعْساءِ مُشْرِفٍ ۞ طَلاً طَرْفُ عَيْنَيْها حَوالَيْهِ يَلْمَحُ[5]
رَأَتْنا كَأَنّا عامِدونَ لِعَهْدِها ۞ بِهِ فَهيَ تَدْنو تارَةً وَتَزَحْزَحُ
هِيَ الشِّبْهُ أَعْطافًا وَجيداً وَمُقْلَةً ۞ بِمَيَّةَ أَبْهى بَعْدُ مِنْها وَأَمْلَحُ[6]

[1] – المصدر السابق– ق 35– البيتان 1و2– 1088/2. **الأُدم**: الظباء البيض البطون، المسكيات الظهور، الطوال الأعناق– **رونق الضحى**: أوله.

[2] – شوقي ضيف– التطور والتجديد في الشعر الأموي– ص267.

[3] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– ص161.

[4] – الديوان– ق 39–الأبيات 17–18–19, 1198/2،1199.

[5] – . مشرف:أرض صحراء– وعساء: من الرمل،السهلة، تُنبت أحرار البقل– الطّلا: ولد الظبية، يقول: هذه الظبية تُخلّف طلاها، وهو ولدها. وطرف عينيها يلمحه يمينا وشمالاً.

[6] – العطف: ما انثنى من العنق.

ثم يقول في القصيدة نفسها:[1]

ذا قُلْتُ: تَدْنو مَيّةٌ اغْبَرَّ دونَها ۞ فَيافٍ لطَرفِ العَيْنِ فيهِنَّ مَطْرَحُ

وكان ذو الرمة يقطعها ويستأنس بوحوشها رغما، أو في سبيل الوصول إلى محبوبته، أو للمثول بين يدي ممدوحه، هذا كله جعله يحب هذه الطبيعة ويستقي منها إبداعه، لقد كانت ملهمته، " تحتل في شعر ذي الرمة مترلة لا تقل عن مترلة مية، بل لا نغلو إذا قلنا إنها تحتل المترلة الأولى قبلها"[2]، والصحراء في ديوان ذي الرمة تحتل القسط الأكبر منه؛ بجمالها ومخاطرها، بحيواناتها، ونباتاتها، ومياهها، وسرابها، وأشجارها ووديانها وشعابها ورمالها، ورياحها، وعواصفها وسحابها ومطرها، وثناياها، وذلك عبر (الحل والترحال) هذه الثنائية التي ارتبطت بالنقد العربي منذ مرحلته التاريخية الأولى، وفي رحاب هذه الصحراء صحبة ناقته، يعبر ذو الرمة المكان ويزيح الزمان.

وقد لعبت الطبيعة دورا كبيرا في شعر ذي الرمة، و"انعقدت بينه وبين الطبيعة الأسباب، فراح يتأمّلها بعيني عاشق، فيستشعر كثيراً من المعاني والأحاسيس ثمّ يخلعها عليها،"[3] وبخاصة الطبيعة الصحراوية، إذ ألفيناها المصدر الأساس لإلهامه، فكانت الصحراء في الحركية الشعرية لذي الرمة تمثل المكان والزمان والحركة بينهما، فالمكان الصحراوي القاحل الممتد كان ينتج زمناً قاحلا ممتداً، فالصحراء "أسطورة نائية ومفازة توحي بالحرية والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة السلطة وابتكار القيم الجديدة، واختبار قدرات الذات"[4]، ومن هنا نجد شاعرنا يندفع في أعماقها من خلال رحلته رفقة ناقته في حركة مناوئة لمنطق ورمز الأطلال الذي يوحي إلى فاعلية

---

[1] – الديوان: ق 39– البيت 36– 2/1209. مطرح: الأرض الواسعة، يقال: طرح بطرفه، إذا رمى به، وقوله: فيهن مطرح؛ أي يطرح بصرك فلا يرده شيء، فياف: مستوية. ينظر المصدر نفسه.

[2] – يوسف خليف– ذو الرمة شاعر الحب والصحراء– ص145.

[3] – وهب رومية– بنية القصيدة العربية... ص447.

[4] – ينظر يوري لوتمان– مشكلة المكان الفني– تقديم وترجمة سيزا قاسم– مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة– ع6– 1986.

الزمن المدمرة[1] والمكان الخالي اللامتناهي، وبالتالي أنتجا إيقاعاتٍ و بحوراً محددة، دون دون غيرها؛ فجاء شعر ذي الرمة مقتصراً على أربعة بحور:

الطويل، والرجز، والبسيط، والوافر.

64ق 11ق 09ق 07ق

" وصورة الصحراء توصف-غالبا- في شعره بلفظتي "الدّوية" و"الدّو" وكلتاهما تعني الأرض التي لها دوي من شدّة ما فيها من الصمت"[2]، وكثيرا ما تقترن الصـــحراء بالليل, يقول في إحدى قصائده(الطويل): [3]

وَ دَوِّيَّةٍ مِثْلِ السَّماءِ اعْتَسَفْتُها ❁ و قَدْ صَبَغَ للَّيلُ الحَصى بِسَوادِ[4]
بِها مِنْ حَسيسِ القَفْرِ صَوْتٌ كأَنَّهُ ❁ غِنـــاءُ أَناسيّ بِهـا وَ تَنـــادِ

II- الطلـــــل:

يمثل الطلل في الشعر العربي الحنين إلى الماضي، وذكريات الحب التي غمرها الزمن، والبكاءَ على الزمن الذي اندثر، وأشياء أخرى لها علاقة بالوجود، بالإنسان ورؤيته للكون، وخوفه من الغد والمستقبل المبهم، "فالوقوف على الطلل...عملية فنية تنصرف في جملتها إلى المتلقي، اعتماداً على سحر التوصيل ونشوة التّوقّع."[5]كما أنه "تجسيد لرؤيا معقدة للموت والزمن، وبصفتها حركة أساسية في القصيدة"[6] القديمة،

---

[1] - ينظر جورج سانتيانا- مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى- تر: لجنة من الأساتذة الجامعيين- دط-دت- ص17.

[2] - يوسف اليوسف- الحب المقموع- ص62-63.

[3] - ديوانه – ق 20- البيتان 6 و 7- 685/2.

[4] - الدويّة: المستوي من الأرض، منسوبة إلى الدّوّ لأنّها جرداء، ويدوّي فيها صوت الجن. اعتسفتها: قطعتها على غير طريق.

[5] - محمد عبد المطلب – قراءة ثانية في شعر امرئ القيس- مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ط1- 1996- ص4.

[6] - كمال أبو ديب- جدلية الخفاء والتجلي- دار العلم للملايين- بيروت- ط4- 1995- ص 197.

وفي شعر ذي الرمة بالتحديد، إذ يحتل الحيز الأكبر في ديوانه، فالطلل في شعره يحتل مطالع **ثلاث وستين** قصيدة ومقطوعة وأرجوزة، أغلبها من بحر **الطويل**. "فالمكان الطللي يحمل بعداً نفسياً داخل النص، وداخل الصورة الشعرية؛ إلى جانب وظائفه الفنية، وأبعاده الاجتماعية والتاريخية المرتبطة به خاصة في سياقاته المرجعية."[1]

فالشاعر حين يستولي عليه الحنين إلى الديار والأحبة والأصحاب، لا يجد غير الأطلال يناجيها، ونعتبر هذه الظاهرة في شعر ذي الرمة خصيصة هامة من الخصائص الأسلوبية التي برع في تصويرها ونقلها إلى ذات المتلقي، ولهذا يعتقد كثير من المتذوقين للشعر العربي، أنّ ذا الرمة كان ينتمي إلى العصر الجاهلي، ويعتبره الدارسون أنه آخر شعراء الجاهلية انتماءً بوقوفه على الأطلال وأغراضه الشعرية وطريقة تشبيهه.[2]

والطلل في شعر ذي الرمة مرتبط بالرحلة؛ رحلته رفقة ناقته "صيدح"، من الصحراء(المكان العام) إلى البادية (المكان الخاص) -وثمة فارق كبير بين المكانين- ليصل به الترحال والمسير إلى الحضر، مقتفيا آثار "ميّة"، التي رحلت رفقة أهلها مخلفة وراءها آثارا وأطلالاً يقف عليها شاعرنا واصفاً باكياً متذكراً، متمنياً أن تعود تلك الأيام الخوالي، يريد أن تسترجع ذاكرتُه ذلك الماضي، فيقول (الطويل):[3]

أَمَنْزِلَتَيْ مَيّ سَلامٌ علَيْكما ۞ هَلِ الأَزْمُنُ اللاّئي مَضَيْنَ رَواجِعُ

---

[1] - محمد بلوحي- آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي..- منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2004- ص88.

[2] - ينظر ماكارتلي- شرح ديوان ذي الرمة- عالم الكتب-دط- دت- ص7.

[3] - الديوان- ق 42- البيت1- 1273/2.

ثم يقول(الطويل): [1]

أَراجِعَةٌ يا مَيُّ أَيامُنا الّتي ✿ بِذي الرِّمْثِ أَمْ لا، ما لَهُنَّ[2] رُجوعُ

ويقول ذاكراً الأماكن التي له فيها ماض وذكريات(الطويل):

أَداراً **بِحُزْوى** هِجْتِ للعَيْنِ عَبْرَةً ✿ فَماءُ الهَوى يَرْفَضُّ أَو يَتَرَقْرَقُ

كَمُسْتَعْبَري في رَسْمِ دارٍ كَأَنَّها ✿ **بِوَعْساءَ** تَنْصوها **الجَماهيرُ** مُهْرَقُ[3]

وَقَفْنا فَسَلَّمْنا فَكادَتْ **بِمُشْرِفٍ** ✿ لِعِرْفانِ صَوْتي **دِمْنَةُ** الدّارِ تَنْطِقُ[4]

تَجيشُ إِلَيَّ النَّفْسُ في كُلِّ مَنْزِلٍ ✿ لِمَيٍّ وَيَرْتاعُ الفُؤاد المُشَــوَّقُ

أَراني إِذا هَوَّمْتُ يا مَــيُّ زُرْتِني ✿ فَيا نِعْمَتا لَوْ أَنَّ رُؤْيايَ تَصْدُقُ

فَما حُبُّ مَيٍّ بِالّذي يَكْذِبُ الفَتى ✿ وَلا بِالّذي يُزْهى و لا يُتَمَلَّــقُ

أَلا ظَعَنَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُهــا ✿ بِها السُّحْمُ تَرْدي والحَمامُ المُطَوَّقُ[5]

والطلل في الشعر هو من الخصائص الأسلوبية الذي من خلاله يبدع الشـــاعر ويصور، فهو مرتبط بأمكنة محددة، وغير محددة؛ (حزوى، وعساء، جماهير، مشرف، الدمنة...) تفرضها المحبوبة، لأن بها بصماتها وآثارها، وزمان مفتوح متعدد، إذ يمـــر بالديار خالية مجدبة، يختصر الماضي والحاضر ويتطلع إلى مستقبل من خـــلال أحـــلام ورؤى يصورها في صور متعددة، تظهر من خلال موقف الشاعر أمام الطلل[6].

---

[1] – المصدر السابق- ق 34- البيت 4- 1078/2. ذو الرّمث: موضع.

[2] – نفسه- ق 13- الأبيات: 1...7، 456/1. حزوى: موضع.

[3] – مستعبري: أي كاستعباري، بمعنى؛ بكائي، بوعساء: رابية من رمل لينة. تنصوها: تتصل بها. جماهير،ج جمهور: رملة مشرفة على ما حولها. مهرق: ما يكتب عليه من صحيفة وغيرها.

[4] – مشرف: موضع. الدمنة: آثار الناس وما سوّدوا.

[5] – السّحم: ج أسحم: الأسود، ويعني الغربان السود. تُردي: تذهب.

[6] – ينظر علي البطل- الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن 2الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها- دار الأندلس- ط2- 1981- ص230-231.

إنّ ديوان ذي الرمة يجمع بين دفتيه مجموعة كبيرة من القصائد يصـــف فيهـــا الأطلال، وهو "لم يتحول عن المقدمة الطللية إلى سواها إلاّ في القليل النادر، فليس في ديوانه[1] إلاّ مقدّمتان في وصف الظعن"[2]، وسنقدم -لاحقا- إحصاء لكل القصائد التي وقف فيها ذو الرمة على الأطلال.

لأطلال ذي الرمة جغرافية تشمل حيزا واسعا ومتراميا يحددها في أماكن عديدة بالصحراء، وهذه الأماكن مرتبطة بآثار مية، سكنت فيها أو مرت بها أو عبرتها، فتارة يشير إليها وتارة أخرى يسميها بأسمائها، فالعلاقة بين الشعر والمكان علاقة وطيدة[3].

والأماكن التي وردت في شعره بشكل ملفت نذكر: "**واحف**"[4] و"**شـــارع**"[5] و"**المعى**"[6] و" **يبرين**"[7] و"**حوضى**"[8] و"**حزوى**"[9]، وأماكن أخرى ذكرناها في مبحث مبحث الصحراء.

يقول ذو الرمة(الطويل):[10]

نَواشِطَ مِنْ يَبْرِينَ أَوْ مِن حِذائِهِ ۞ مِنَ الأَرْضِ تَعْمي في النُّحاسِ المُخَزَّمِ

ثم قال(الطويل):[11]

[1] - اعتمد المؤلف ديوان ذي الرمة: طبع كمبردج 1919، تحقيق: كارليل هنري مكارتني.

[2] - حسين عطوان- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي- دار الجيل- بيروت-1987- ص 106.

[3] - ينظر غاستون باشلير- جماليات المكان- تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع- بيروت- ط3-1982- ص115.

[4] - واحف: موضع من ديار بني تميم. (معجم البلدان- 255).

[5] - شارع: جبل من جبال الدهناء، (معجم البلدان- 307/3).

[6] - المعى: جانب من الصمان, وهو مكان، وقيل: جبل قبل الدهناء. (معجم البلدان- 207/3).

[7] - يبرين أو أبرين: هو اسم قرية كثيرة النخل والعيون العذبة، بحذاء الإحساء من بني سعد بالبحرين، وهو واحد على بناء الجمع.(معجم البلدان- 55/2).

[8] - حوضى: موضع، قال ياقوت: هو اسم ماء لبني طهمان... إلى جنب جبل في ناحية الرمل، وفي نوادر أبي زيد؛ حوضى نجد، من منازل بني عقيل، وفيه حجارة صلبة، ليس بنجد حجارة أصلب منها.. (لسان العرب، مادة "حوض".)

[9] - حزوى: بضم أوله، وتسكين ثانيه، موضع بنجد في ديار بني تميم. وقال الأزهري: جبل من جبال الدّهناء. (معجم البلدان- 255/2).

[10] - نفسه- ق 38- البيت 19- 1174/2.

[11] - الديوان- ق 67- البيت الأول- 1665/3.

أَشاقَتْكَ أَخْلاقُ الرُّسومِ الدَّواثِرِ ۞ بِأَدْعاصِ حَوْضَى ـُعْنِقاتِ النَّوادِرِ

وفي بائيته الشهيرة، بدأ بإظهار حزنه وشجنه أمام أطلال مية، " فهــو يبكـــي دائماً ويُذري الدمع، وينثره نثراً، علّه يشتفي، أو يطفئ شيئاً من هذه اللوعة الملتهبة في أحشائه"[1]، والتي مطلعها(البسيط):[2]

ما بالُ عينِكَ مِنْها الماءُ يَنْسَكِبُ ۞ كَأَنَّهُ مِنْ كُلى مَفْرِيَّةٍ سَرَبُ

وفي البيت الرابع من هذه البائية، وقف ذو الرمة على الطلل دون أن يســتوقفه أحد، فهو وقوف طوعي، بعث فيه الشاعر الحركة والحياة، بعــدما كانــت الدمنــة مرتبطة بالسكون والقفر والموت. والجديد في طللياته أنّه "لا يصــور الأطــلال مــن الخارج مفصولة عن صاحبتها ومجردة منها ومن نفسه التي فنيت فيها، وتناثرت دموعه وآهاته وزفراته في جنباها، بل يصوّرها من الدّاخل، ويمزج بينهما وبين نفسه مزجــا قويّاً..."[3] إذْ يقول(البسيط): [4]

أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عنْها الصّبا سُفَعًا ۞ كَما تُنَشَّرُ بعْدَالطِّيَّةِ الكُتُبُ
سَيلاً مِنَ الدِّعْصِ أَغْشَتْهُ مَعارِفَها ۞ نَكْباءُ تَسْحَبُ أَعْلاهُ فَيَنْسَحِبُ[5]
لا بَلْ هُوَ الشّوقُ مِن دارٍ تَخَوَّنَها ۞ ضَرْبُ السَّحابِ وَمَرٌّ بارِحٌ تَرِبُ[6]
يَبْدو لِعَيْنَيْكَ مِنْها وَهْيَ مُزْمِنَةٌ ۞ نُؤْيٌ وَمُسْتَوْقَدٌ بالٍ وَمُحْتَطَبُ
ى لَوائِحَ مِنْ أَطْلالِ أَحْوِيَةٍ ۞ كَأَنَّها خِلَلٌ مَاشِيَةٌ قُشُبُ[1]

[1] – شوقي ضيف– التطور والتجديد في الشعر الأموي– ص248.

[2] – المصدر السابق–ق 01- 9/1.

[3] – حسين عطوان– مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي– ص106.

[4] –الديوان – ق 1- الأبيات 4...9- 15/1...الدمنة: آثار الدار والناس. السفع: ج السفعة: ما في دمنة النار من زبل أو رماد، فتراه مخالفا للون الأرض. الصبا: ريح مهبها من مطلع الثريا إلى بنات نعش.

[5] – **الدّعص**: الكثيب من الرمل المجتمع. **المعارف**: الوجوه، والمعالم المعروفة. **النكباء**: الريح، انحرفت ووقعت بين ريحين، أو بين الصّبا والشمال.

[6] – **البارح**: من البرح, الشِّدّة، والبارح: الريح الحارة في الصيف، وريح بارح ترب: أي أنها تثير التراب.

بِجانبِ الزُّرْقِ لَـمْ تَطْمِسْ مَعالِمها ۞ دَوارِجُ المورِ وَالأمطارُ وَالحِقَبُ[2]

بهذه الأبيات، يستوفي ذو الرمة وقوفه على الطلل بجملة من الثنائيات التي ترمز إلى الصراع بين الحياة والموت، عبر المكان الطللي: (تراكم الرمال وسيلها التي تغشى الطلل فيغير لونها لون المكان المعتاد، والمطر الذي يلازم الدمنة، وأطلال الأحوية اللوائح) هذه مجتمعة ترمز إلى الفناء والدمار والانتهاء.

أما الجانب الآخر من هذه الثنائيات، فتمثل صورا مكانية ترمز إلى عودة الحياة، وكأنها كانت تحت الأنقاض ثم جاء من يغيثها وينقذها من الموت والدّمار، فالصور اللاحقة تقابل الصور السابقة:(ريح الصّبا تسحب الرمال بعيدا، وريح نكباء تزيح الرمال عن الطلل، فتجلت الديار ومعالمها، ولم تعد دوارج المور تغشّي رسوم الديار، فأضحت الأحوية مزركشة قشيبة).

ثم يقول باكياً(الطويل):[3]

بَدا اليأسُ منْ مَيّ على أَنَّ نَفْسَهُ ۞ طَويلٌ على آثارِ مَيٍ تُحيبُها
وَأَنْ سَوْفَ يَدْعوني على نَأْيِ دارِها ۞ دَواعي الهَوى مِنْ حُبِّها فَأُجيبُها

ويبدو أنّ الديار التي ذكرها الشاعر بأسمائها، كانت شاهدة على ذاك الحب وذاك الود، مثل ديار الخلصاء -التي هي وقفة شوق وحنين- حيث يربط ذو الرمة الطلل بآثار مية، فالثلاثة حاضرون؛(**ميّة، آثار ميّة، تحيبها، يدعوني، نأي دارها، دواعي الهوى، حبّها، أجيبها**...) وهذا رمز وتعبير عن رغبة ملحة قوية في عودة الماضي الزمني والمكاني فهو رمز للسعادة والحب، "فالشاعر ليس له حيلة بإزّاء الأطلال

---

[1] – **لوائح**، ج لائح: ما لاح لك وأبصرته. **الأحوية**: البيوت المتدانيةو واحدها حواء. **خِلل** ج خِلّة: البطانة، يُغشّ بها جفن السيف، أو كل جلدة منقوشة. **قُشُب**: ج قشيب: جديد نظيف.

[2] – **الزرق**: رمال بالدّهناء. **الدوارج**: ج الدروج: الريح السريعة. **المور**: التراب تثيره الريح. وتراب **دارج**: تغشّيه الرياح رسوم الديار وتثيره وتدرج به.

[3] – الديوان- ق 21- البيتان 25و26- 703/2.

إلاّ العبث بالرمل والحصى، فما يأخذه الزمن لن يعود ولو عـــايش الشـــاعر الجـــزع والوجد كله"[1]، فالحزن لا يردّ الزمان الذي تعلق به ذو الرمة وكان يتمنى عودته، لذا يقول مقرراً (الطويل):[2]

وَما يُرْجِعُ الوَجْدُ الزَّمانَ الذي مضى ❁ ولا للفَتى مِنْ دِمْنَةِ الدّارِ مَجْزَعُ
عَشِيَّةَ ما لي حيلَةٌ غَيْرَ أَنَّني ❁ بِلَقْطِ الحصى وَالخَطِّ في التُّرْبِ مولَعُ
أَخُطُّ وَأَمْحو الخَطَّ ثُمّ أُعيدُهُ ❁ بِكَفّي، وَالغِرْبانُ في الدّارِ وُقَّعُ

هي –إذن– جدلية قائمة بين المكان والزمـــان يجمعهمـــا الطلـــل، بجغرافيتـــه والذكريات التي يكتنفها، فالزمن في الطلل هو " التجربة الداخلية للعاشق بعيدا عـــن الزمن الفيزيائي الذي يتحكم فيه الضبط والتدقيق. إنه زمان التجربـــة الداخليـــة، أو زمان الحس الباطن... هو الديمومة التي يحياها العقل في صيرورة أفعالـــه وعملياتـــه ورحالاته الداخلية... هو الزمان النفسي أو السيكولوجي"[3].

يقول ذو الرمة(البسيط): [4]

يا دارَ مَيَّةَ بِالخَلْصاءِ فَالجَرِدِ ❁ سَقْياً، وَإِنْ هِجْتِ أَدْنى الشَّوْقِ لِلْكَمَدِ[5]

ويقول أيضا في موقف آخر(الطويل): [6]

خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما ❁ على طَلَلٍ بَيْنَ القَرينَةِ والحَبْلِ[7]

---

[1] – ثناء أنس الوجود– تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي... الشركة المصرية العلمية للنشر– لونجمان– دط, دت– ص19.
[2] – الديوان– ق 23،الأبيات 5...7– 720/2.
[3] – علي عبد المعطي محمد – مقدمات في الفلسفة – النهضة العربية للطباعة والنشر – لبنان – 1985 –ص254.
[4] – المصدر السابق– ق 4– 166/1.
[5] – الخلصاء والجرد: موضعان. سقياً: يدعو لها. أدنى الشوق للكمد: أي كان شوقا ساكنا فهيّجته.
[6] – المصدر نفسه– ق 2– 137/1.
[7] – القرينة: موضع. الحبل: ما امتدّ من الرّمل.

في هذا الموقف، جاء الوقوف اضطراريا، وليس طوعيا، إذ نلاحظ أن للطلل دلالة قوية أخرى لها علاقة متينة مرتبطة بدلالة الشوق والحنين، هي دلالة الفقد والتي تحولت إلى فلسفة، ومرجعية لنص الشاعر، وبالتالي لم يعد فقد الأحبة، أو الحبيبة هو السبب الوحيد لهذا البكاء أو لهذه الوقفة الفلسفية التأملية، وإنما أضحت دلالة الفقد هي الفلسفة التي يعتمدها الشاعر مرجعا في بناء نصه .

ومن هنا نرى أن أطلال ذي الرمة مرتبطة بالرحلة عبر الصحراء والفيافي من خلال ناقته(صيدح) أولا، والإبل الأخرى المرافقة ثانيا، ورفقاء وحيوانات أخرى ثالثا وبهذه العناصر كلها تكتمل اللوحات التي يرسمها الشاعر، ليتمتع ببهائها المتلقي، فهي تدخل ضمن خصائص الشعور الفني الذي "يمتعنا بالجمال في الحياة العملية بانتزاعنا من هذه الحياة، ونقلنا إلى أجواء أخرى لا تتصل بها...إذ إنّ للأطلال والآثار القديمة روحاً خاصة... على أن جمال الفن يمكن له أن يمتزج بسحر الماضي. وهذا الامتزاج هو الذي تنشأ عنه العظمة الفنية في بعض الأطلال الكبرى"[1].

ونلاحظ أن للطلل في شعر ذي الرمة وجهين متباينين؛ أحدهما صحراوي والآخر بدوي، فالأول يختلف اختلافا كبيرا عن الثاني، فالطلل الصحراوي عسير الاحتواء لأنه مكان شاسع كبير، فالحيّز في هذا المجال غير محصور ولا مضبوط، ولكن الحركة والحياة في هذا المكان المترامي محصورتان، فينتج حياة صعبة ملؤها المعاناة والشقاء واليأس.

إذ من العسير أن ينبت في الصحراء كلأ، لأن المطر فيها نادر، بل منعدم، والريح التي تعصف بها إنما هي ريح صرصر عاتية مدمّرة، تثير الرمال وتبني الكثبان فتظهر الصحراء مكانا موحشا مقفراً، مما جعل ذو الرمة يحاول إضفاء بعض مظاهر

[1] - عزة حسن- شعر الوقوف على الأطلال, من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث- مجلة مجمع اللغة العربية- دمشق-ج1- مج46-يناير 1971- ص89...91.

الحياة والحركة باستئناسه بناقته تارة وباستحضار بعض الحيوانات كالحمار الوحشي وبقر الوحش والنعامة والظّليم ليتحرك المكان بحركتها.

بينما الثاني، فبعْث الحياة فيه أمر سهل يسير، من خلال مكوّنات العيش في البوادي، والأرضية المهيّأة لإعادة الحياة والسكينة، (كوجود الكلأ بعد إمكانية نزول المطر، ونوعية الحيوان التي تسكنه، وهبوب الريح الملقّحة التي تساهم في النّماء...).

ومن هنا يمكننا القول؛ إنّ ذا الرمة الشاعر أفاد إفادة كبيرة وعميقة من التراث، واستطاع أن يؤسس لدلالات طللية جديدة، وإن كانت في شكلها ومظهرها لا تختلف عن طلليات امرئ القيس وغيره.

فطلليات ذي الرمة ذات خلفية ثقافية في بناء نصوصه تختلف في كثير عن الخلفية الثقافية التي كانت تبنى بها النصوص الطللية الجاهلية، لأنّ قناعات ذي الرمة وثقافته الدينية جعلته يجسد هذا الاختلاف الدلالي العميق لمفهوم الطلل في العصر الذي تشبع شعراؤه بمبادئ القرآن الكريم وتعاليم الإسلام، والإيمان باليوم الآخر والحساب والثواب... إذْ يقول (الطويل):[1]

قِفِ العَنْسَ في أَطْلالِ مَيَّة فاسْأَلِ ❁ رسومًا كأَخْلاقِ الرِّداءِ المُسَلْسَلِ

....

عَفَتْ غَيْرَ آرِيّ وَأَعْضادِ مَسْجِدٍ ❁ وَسُفْعٍ مُناخاتٍ رَواحِلِ مِرْجَلِ

والاختلاف يكمن في العقيدة، في الإيمان باليوم الآخر، في القرآن الكريم الذي طمأن النفوس وغيّر الطّباع وأدخل السكينة والطمأنينة في القلوب.

---

[1] - الديوان- ق50-3/1451.

III- الحيـــوان:

للتحدث عن الحيوانات التي ذكرها ذو الرمة في شعره، والتي كانـــت رافـــدا لشعرية معجمه، وإحدى العناصر الخلاقة للصورة التي رسمها؛ والحيوان في هذا المقـــام لا يمكن عزله عن المكان فهو مرتبط به ارتباطا عضويا، لابد أن نميّز بين ثلاثة أنـــواع من الحيوان في ديوانه:

- **الحيوانات المقترنة بالأطلال.**
- **الحيوانات الهائمة في الصحراء.**
- **الحيوان المرافق للشاعر في الرحلة.**

أ- الحيوان المقترن بالطّلل

وهي الحيوانات التي ذكرها ذو الرمة وهو واقف على الطلل، شأنها شأن الأثافي والنؤي التي بقيت شاهدة على بقايا الإنس، وتركها في المكـــان ذاتـــه، واســـتمر في الرحلة، هذه الحيوانات هي: الظبي والبقر والحمام والقطا والغراب... وينـــال البقـــر والظبي الحيز الأكبر في شعره، ونرى هذين الحيوانين مقترنين بالتشـــبيه كـــثيرا مـــع المحبوبة، إذ كلما وصف ظبية إلا وكانت مية حاضرة(الطويل):[1]

هِيَ الشِّبْهُ أَعْطافًا، وَجيداً، وَمُقْلَةً ۞ بِميَّةَ أَبْهى بَعْدُ مِنْها وَأَمْلَحُ

زيادة على أنه يضفي على المكان الصامت المهجور نوعا من الحيوية والحركة، "فوصف الظباء وصغارها، والنعام وأفراخه، وقطعان الحمر والبقر الوحشية"[2]، وذكر هذه الحيوانات وغيرها مقترنة بالرحلة، وبالحل والترحال، فهـــي -إذن- مصـــاحبة للصحراء والطلل، وبالتالي نالت الحيز الأكبر في شعره.

---

[1] - ذو الرمة- الديوان- 1199/2. والعطف: ما اثنى من العنق.

[2] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص168.

1- الظباء:

يعد هذا الحيوان من الحيوانات التي استغلها الشعراء حتى بــرزت في صــورة حيوان أسطوري، يحمل رموزا ودلالاتٍ، إذ كثيرا ما جاء مقترنا بالحركة والخصب والنماء والجمال، لقد أخذت الظبية في شعر ذي الرمة مكانا مرموقاً، حيث يشــبهها بمية الحبيبة التي استحالت إلى أم تغمرها مشاعر الحنان على صــغيرها الــذي تركتــه وراءها ثم تنبهت بعد نومها أنها تركته في مكان (دهناء، حاجر) يفتقر إلى أدنى شروط الحياة, إذ يقول(الطويل):[1]

كأنَّ عُرا المَرجانِ مِنها تعلّقَتْ ۞ على أُمِّ خِشْفٍ من ظِباءِ المَشافِرِ[2]
تَنَوَّرَ في قَرْنِ الضُّحى مِنْ شَقيقةٍ ۞ فَأَقْبَلَ أَوْ من حِضْنِ كَبْداءَ عاقِرِ[3]
حُزاوِيَّةٌ أَوْ عَوْهَجٌ مَعْقُلِيَّةٌ ۞ تَرودُ بِأَعْطافِ الرِّمالِ الحَرائِرِ[4]
رَأَتْ راكِبًا أَوْ راعَها لِفُواقِهِ ۞ سَوِيْتٌ دَعاها مِنْ أُعَيِّس فاتِرِ[5]
إذا اسْتَوْدَعَتْهُ صَفْصَفًا أَو صريمَةً ۞ تَنَحَّتْ وَ نَصَّتْ جيدَها بالمَناظِرِ[6]
حِذاراً على وَسْنانَ يَصْرَعُهُ الكَرى ۞ بِكُلِّ مَقيلٍ عَنْ ضِعافٍ فَواتِرِ[7]
إذا عَطَفَتْهُ غادَرَتْهُ وَراءَها ۞ بِجَرْعاءَ دَهْناوِيَّةٍ أَوْ بِحاجِرِ[8]
وَتَهْجُرُهُ إلاّ اخْتِلاسًا نَهارَها ۞ وَكَمْ مِنْ مُحِبٍّ رَهْبَةَ العيْنِ هاجِرِ
حَذارَ المَنايا خَشْيَةً أَنْ يَفُتْنَها ۞ بِهِ وَ هِيَ -إلاّ ذاكَ- أَضْعَفُ ناصِرِ

---

[1] - الديوان- ق 67- الأبيات من 13 إلى 21- 1671/3...1675.

[2] - أم خِشف: الظبية. المشافر: ج مُشفر: قطعة الرمل.

[3] - الشقيقة: الفرجة بين الجبلين تنبت العشب. قرن الضحى: أوله. الحضن: جانب الشيء وناحيته. الكبداء: وسط الرمل. عاقر: الرملة العاقر.

[4] -حزاوية: نسبة إلى حزوى، مكان. عوهج: طويلة العنق. معقلية: نسبة إلى معقُلة، وأراد: ظبية من ظباء حزوى ومعقلة، ذات عنق طويل.

[5] - الفواق: ما بين الحلبتين من الوقت. أُعيِّس: تصغير أَعْيس؛ أبيض.

[6] - الصفصف: المكان المستوي. الصريمة: قطعة الرمل.

[7] - وسنان: ناعس. ضعاف فواتر: يريد قوائمه.

[8] - الجرعاء: الرملة الطيبة المنبت، رقيقة الحواشي. دهناوية: نسبة إلى دهناء، وهوموضع. حاجر: موضع كذلك.

ومع هذا كله، لاحظنا أنّ هذا الحيوان ظهر بشكل أقل من الحيوانات الأخرى في ديوان الشاعر، إذ إن أطول صورة للظبية لم تتعدّ تسعة أبيات من أربعة وثمانين بيتاً في رائيته المذكورة أعلاه، وستة أبيات من أربعة وثمانين بيتاً في الميمية التي يقول فيها(البسيط)[1]:

كَأَنَّها أُمُّ ساجي الطَّرْفِ أَخْدَرَها ❁ مُسْتَوْدَعٌ خَمَرَ الْوَعْساءِ مَرْخومُ[2]
تَنْفي الطَّوارِفَ عَنْهُ دِعْصَتا بَقَرٍ ❁ وَيافِعٌ مِن فِرِنْداذَيْنِ مَلْمومُ[3]
كَأَنَّهُ بِالضُّحى تَرْمي الصَّعيدَ بِهِ ❁ دَبّابَةٌ في عِظامِ الرَّأْسِ خُرْطومُ[4]
لا يَنْعَشُ الطَّرْفَ إلاّ ما تَخَوَّنَهُ ❁ داعٍ يُناديهِ بِاسْمِ الماءِ مَبْغومُ[5]
كَأَنَّهُ دُمْلُجٌ مِن فِضَّةٍ نَبَهٌ ❁ في مَلْعَبٍ مِنْ عَذارى الحَيِّ مَفْصومُ[6]
أَوْ مُزْنَةٌ فارِقٌ يَجلو غَوارِبَها ❁ تَبَوُّجُ البَرْقِ، وَالظَّلْماءُ عُلْجومُ[7]

[1] – الديوان– ق 12– الأبيات من 15...20– 386/1.

[2] – ساجي الطرف: ساكن النظر، ويعني الظبية. أخدرها:حبسها في الشجر، وإذا تأخرت الظبية أو الظبي، قيل:(قد خدر). الخَمَر: ما واراك من شجر وغيره. الوعساء: رابية من رمل لينة. مرخوم: يعني الغزال، الذي ألقيت عليه رخْمة أمه أي حبها.

[3] – **الطوارف**، ج الطارفة: العين التي تطرف. **دعصتا بقر**: رملتان في شق الدهناء, يقول: هاتان الدعصتان تنفيان الأبصار عن هذا الظبي، أي تسترانه. **اليافع**: كثيب مشرف. **فرنداذين**: جبلان من الرمل.

[4] – **الصعيد**: التراب. **دبابة**: يعني خمرة تدب. **الخرطوم**: صفوة الخمرة.

[5] – **لا ينعش الطرف**: لايرفعه. **تخوّنه**: تعهّده. **داع**: يعني أمه تدعوه، وقوله: باسم الماء: حكى صوت الظبي, يقول: إذا قالت له أمه: ما، ما.. رفع طرفه وماءَ، يحكي به صوتَها. **البغام**: صوت الظبية.

[6] – **الدملج**: المعضد، الزنبور، أي كأن هذا الولد "دملج" في بياضه. **نبهٌ**: منسي، لايدرون أي موضع افتقدوه.

[7] – **المزنة**: سحابة فيها ماء. فارق: منفردة. غواربها: كواهلها. **تبوّج البرق**: تكشُّفه وتَفتّحه. علجوم: ظلمة الليل، شديد السواد.

وخمسة أبيات من ستة وستين بيتاً في حائيته التي يقول فيها (الطويل):[1]

ذَكَرْتُكِ أَنْ مَرَّتْ بِنا أُمُّ شادِنٍ ۞ أَمامَ المَطايا تَشْرَئِبُّ و تَسْنَحُ[2]
مِنَ المُؤْلِفاتِ الرّملَ أَدْماءُ حُرَّةٌ ۞ شُعاعُ الضُّحى في مَتْنِها يَتَوَضَّحُ[3]
تُغادِرُ بالوَعْساءِ وَعْساءِ مُشْرِفٍ ۞ طَلاً طَرْفُ عَيْنَيْها حَوالَيْهِ يَلْمَحُ[4]
رَأَتْنا كَأَنّا عامِدونَ لِعَهْدِها ۞ بِهِ فَهْيَ تَدْنو تارَةً و تَزَحْزَحُ[5]
هِيَ الشِّبْهُ أَعْطافًا وَجيداً وَمُقْلَةً ۞ وَمَيَّةُ أَبْهى بَعْدُ مِنْها وَ أَمْلَحُ[6]

ونجد **سبعة** أبيات يصور فيها ظبية، في قصيدة دالية تجمع تسعاً وعشرين بيتاً, يقول (الوافر):[7]

مُقَلَّدَةٍ حُرَّةٍ أَدْماءَ تَرْمي ۞ حَدّثَها بِفاتِرَةٍ صَيودِ[8]
أَقولُ لِصُحْبَتي وَهُم بِأَرْضٍ ۞ هِجانِ التُّرْبِ طَيِّبَةِ الصّعيدِ[9]
عَشِيَّةَ أَعْرَضَتْ أَدْماءُ بِكْرٌ ۞ بِناظِرَةٍ مُكَحَّلَةٍ وَجيدِ[10]
أَصِدّوا لا تَروعوا شِبْهَ مَيٍّ ۞ صُدورَ العيسِ شَيْئًا مِن صُدودِ[11]
فَلَوْ عايَنْتِنا لَعَلِمْتِ أَنّا ۞ نُمِدُّ بِحَبْلِ آنِسَةٍ شَرودِ[12]
نَرى فيها إِذا انْتَصَبَتْ إِلَيْنا ۞ مَشابِهَ فيكِ مِنْ كَحَلٍ وَ جيدِ
وَكائِنْ قَدْ قَطَعْتُ إِلَيْكِ خَرْقًا ۞ يُمِيتُ مُنَّةَ الرَّجُلِ الجَليدِ[1]

---

[1] – الديوان– ق 39– الأبيات من 15...19– 1197/2.

[2] –**أم شادن**: ظبية معها ولدها حين شَدَنَ،أي تحرّك وقوي. **تسنح**: تعرض، والسانح؛ المبارك.

[3] –**المؤْلفات**: ج المؤلفة، أراد الظبية التي تألف الرمل. **أدماء**: بيضاء. حرة: كريمة. **المتن**: الظهر. **يتوضح**: يلمع ويبرق.

[4] –**تغادر**: تخلف. الوعساء من الرمل: السهلة, تنبت أحرار البقل. **مشرف**: موضع. **الطّلا**: ولد الظبية.

[5] –**تزحزح**: تتأخر وتبتعد، والأصل؛تتزحزح، يقول: رأتنا الظبية (كأنا عامدون لعهدها به) أي: حيث عهدت ولدها، به: بالموضع.

[6] –**الأعطاف**: ج العِطف؛ الجانب، ويقال: ظبية عاطف؛ للتي تعطف جيدها إذا ربضت، أي تميله.

[7] – الديوان– ق 86– الأبيات من 7... 13– 1805/3.

[8] – **الأدماء**: الظبية البيضاء. **مقلدها**: عنقها. **فاترة**: ساكنة الطرف، يعني عينها.

[9] – **هجان**: الأرض الطيبة. الصعيد : التراب.

[10] – **أعرضتْ**: سنحتْ وأمكنتْ من النظر.

[11] – **أصدوا** : من الصد, وهو المنع.

[12] – **نمد بحبل آنسة**: نراعي ونحفظ.

إذا أمعنّا الملاحظة، نجد أن الشاعر يربط الظباء بالمحبوبة وجمال الأولى بحسن الثانية، كما أننا نقف عند ملحوظة أخرى وهي أن الظبية مع صغيرها (الشادن، الخشف) الذي يكتنفه اللون الأبيض الذي يرمز إلى البراءة والصفاء. وأُمه في كل المواقف، دائمة البحث عنه، تحميه من المخاطر، تغمره بالحب والدفء والحنان.

كما أن ذا الرمة حريص على تحديد المكان الذي ترتبط به الظباء (حزوى)، وهذا للتأكيد على حقيقة وجودها، وليست مجرد خيال عابر.

وما سوى هذه القصائد التي تحوي مجموعة محترمة من الأبيات في قصائد طوال، نجده في بيت وأحيانا في بيتين أو ثلاثة على الأكثر، مبثوثا في مقطعات ونتف وأيتام متفرقة.

2- البقر الوحشي:

ينتقل ذو الرمة في جل قصائده من الوقوف على الطلل والتذكر والبكاء إلى مية، فيسقط ما في ذاته على الطبيعة ومقوماتها ومكوناتها، فمن الظباء التي لها في نفسه وقلبه، ما لحبيبته، فهو يصور هذه الحيوانات القريبة من الطلل -الذي ألفته- في صورة الحبيبة التي هجرته، بل هجرها خوفا عليه، إلى البقر والثور الوحشيين اللذان يمثلان جانبا من جوانب الصراع بين الحياة والموت، فهو يصورها تترك المكان بحثا عن الحياة كما تركت مية الديار بحثا عن أخرى تتوافر فيها عناصر الحياة من ماء ومراع...

وما لاحظناه، أن الشاعر ذكر بقر الوحش بدقة وتفصيل واهتمام كبير إلى درجة الفتنة الشديدة[2]، وهي مبثوثة في ثنايا قصائده التي بلغت أكثر من سبع قصائد طوال، وأقصر هذه القصائد تجمع **ستة وعشرين** بيتاً، يشير في بيت واحد إلى الثور

[1] - **الخرق**: الأرض الفلاة، البعيدة الأطراف. **يمِّث**: يضعف. المُنّة: القوة.

[2] - ينظر يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء-ص175.

الوحشي (الأسفع) الذي وقف أمام طلل مية لا يفارقه، لينفلت إليها باكيا شـــاكيا، هي بائيته التي يقول فيها (الطويل):[1]

وَحَتّى كأَنّ الواضِحَ الأَسْفَعَ القَرا ❁ مِنَ الوَحْشِ مَوْلى رَسْمِها وَنَسيبُها[2]

وقصيدة أخرى **بثمانية وثلاثين** بيتاً، نلفي الشاعر يقول(الطويل):[3]

وَما يَسْفَحُ العَيْنَيْنِ مِنْ رَسْمِ دِمْنَةٍ ❁ عَفَتْها اللَّيالي: نَحْسُها وَسُعودُها[4]
وَأَمْلى عليها القَفْرُ حتّى تَرَبَّعَتْ ❁ بِها الخُنْسُ: آجالُ المَها وَفَريدُها[5]

فبقر الأطلال، من الحيوانات التي يستعين الشعراء على ذكرها بعد الوحشة التي خلّفها رحيل الأحبة، وذكر مثل هذا الحيوان في مكان قد يكون مهجورا، إنما يـــدل على أن الشاعر يريد أن يضفي على هذا المكان الحياة والنماء والطمأنينة والاستقرار، فالبقر لا يعيش في مكان مقفر، لاماء، ولا كلأ، ولا حياة فيه، فارتباط البقر بالمكـــان دليل على وجود عناصر الحياة، يقول ذو الرمة في قصيدته القافية، التي تحوي **ثلاثـــة وأربعين** بيتاً(الطويل):[6]

تَحِلُّ بِمَرْعى كُلِّ إِجْلٍ كَأَنَّها ❁ رِجالٌ تَماشى عُصْبَةٌ في اليَلامِقِ[7]
وَفَرْدٍ يُطيرُ الَقَّ عَنْهُ خَصيلُهُ ❁ بِدَبٍّ كَنَفْضِ الريحِ آلَ السُّرادِقِ[8]

---

[1] – الديوان– ق 21–البيت5– 693/2,

[2] – الأسفع: الثور الأسود الخد.الواضح القرا: الأبيض الظهر. يقول: كأن الثور وليّ رسمها، لا يفارق الرسم.

[3] – المصدر السابق– ق 40– البيتان 3و4. 1228/2.

[4] – ما يسفح العينين: ما يُسيل العينين. الرسم: الأثر بلا شخص. الدمنة: آثار الرماد، وما سوّدوا ولطّخوا. عفتها: محتها الليالي. نحسها وسعودها: يقال :"يوم نحس", أي: يوم غَبَرة وريح.

[5] – أملى عليها القفر: طال عليها الزمن، فأقفرت, تربعت بها الخُنس: يرد البقر. والأخنس: القصير الأنف، وكذلك البقر. آجال المها: جماعة البقر. فريدها: ما تفرّد منها.

[6] – الديوان– ق 7– البيتان 10و11. 251/2.

[7] – **الإجل**: قطيع البقر. **العُصبة**: الجماعة. **اليلامق**: ج اليلمق: القباء.

[8] – **الفرد**: يريد ثورا منفردا. **خصيله**: شعر ذنبه. **السرادق**: الفسطاط. **الآل**: الشخص.

وبهذه الصورة التي رسمها، يريد أن يبلغ آل مية أن المكان الذي هجروه، مازال ينعم بالحياة والخيرات، إن حرارة الشوق والحنين هي التي كانت تتكلم.

وفي قصيدة أخرى، يصور الشاعر البقرة وولدها الصغير الذي لا يفارقها، وهي تعمل كل شيء لترعاه وتغمره بحنانها وعطفها، فهذا يدل -ربما- على افتقاد الشاعر لمثل هذا الحنان والحب، فهو يسقط احتياجه للعطف والحنان على هذه الصورة التي يقف فيها على الطلل مضطرا وبأمر الاشتياق (خليلي عوجا اليوم...)، إذ يقول في هذه القصيدة البائية ذات **الاثنين والخمسين** بيتاً (الطويل):[1]

خليليَّ عوجا اليَوْمَ حتّى تُسَلِّما ۞ على دارِ مَيّ من صُدورِ الرَّكائِبِ[2]

بِلَبْبِ المِعى أَوْ بُرْقَةِ الثَّورِ، لَمْ يَدَعْ ۞ لَها جِدَّةً جَوْلُ الصَّبا وَالجَنائِبِ[3]

بِها كُلُّ خُوارٍ إلى كُلِّ صَعْلَةٍ ۞ ضَهولٍ، وَرَفْضُ المُدْرِعاتِ القَراهِبِ[4]

نلاحظ أنه جمع في هذا البيت الأخير كل الحيوانات التي حضن أولادها وترعاهم بحنان وحب وعطف؛ من البقر إلى الغزال إلى الظبية...بعدما هبت رياح الجنوب التي ترمز إلى الدمار والخراب، فتفرق أهل ميّة، وخلت الديار من الأحباب تاركين المكان والعيش لهذه الحيوانات ترعى وصغارها، إنه صراع بين الحياة والموت...

ويقول أيضا في هذا المحور, في قصيدته اللامية التي تشمل على **تسعين** بيتاً، والتي مطلعها(الطويل):[5]

قِفِ العَنْسَ في أَطْلالِ مَيَّةَ فَاسْأَلِ ۞ رُسومًا كَأَخْلاقِ الرِّداءِ المُسَلْسَلِ[6]

---

[1] – الديوان – ق 5- الأبيات؛ 1...3، 187/1.

[2] –**عوجا**: اعطفا. **الركائب**: الإبل.

[3] – **صلب المعى وبرقة الثور**: موضعان. **البرقة**: رملة اختلطت فيها الحجارة. **الجنائب**: رياح الجنوب. **جول**: دوران.

[4] – **الخوار**: ولد الغزال. **الصعلة**: الظبية الصغيرة الرأس. **ضهول**: قليلة اللبن. **المدرعات**: البقر ومعهن أولادهن, والولد يسمى:ذَرَعا. **القراهب**: المسنات، الواحدة: قَرْهَب.

[5] – ديوان ذي الرمة- ق 50- 1451/3.

[6] – **العنس**: الناقة الشّديدة.

هذه الانطلاقة القوية في الأمر بالوقوف مع ناقته على أطلال حبيبتــه، وكلــه شوق وأسى على فراقها، ليعرّج بعدها إلى الثور الذي يرمز إلى الفــرادة والوحشــة والغضب، ليعود بعدها إلى البقر وصغارهن لاجئا إليهنّ، هاربا من العنف والغضــب والفناء الذي يرمز إليه الجراد(الخناطيل)، إلى الحنان والشوق اللذان انطلــق للبحــث عنهما مع مية التي لم تفعل معه كما فعلت البقرات (الخذّل) مع صغارها. فهو يبحث عن معادل موضوعي عند حنان البقر، ثم يعود مرة أخرى إلى الثور فيخصّه بأوصاف دقيقة كأنه يتحدث عن ذاته، بل هو كذلك، إذ يقول:[1]

نَعَتْ مَيَّةَ الأعْدادُ وَاسْتَبْدَلَتْ بِها ✿ خَناطيلَ آجالٍ من العِينِ خُذَّلِ[2]
تَرى الثَّوْرَ يَمْشي راجِعًا من ضَحائِهِ ✿ بِها مِثْلَ مَشْيِ الهِبْرِزِيِّ المُسَرْوَلِ[3]
إلى كُلِّ بَهْوٍ ذي أَخٍ يَسْتَعِدُّهُ ✿ إذا هَجَّرَتْ أَيّامُهُ للتَّحَوُّلِ[4]
ترى بَعَرَ الصِّيرانِ فيهِ وَحَوْلَهُ ✿ جَديداً وَعامِيًّا كَحَبِّ القَرَنْفُلِ[5]
أَبَنَّ بِهِ عَوْدُ المَباءَةِ طَيِّبٌ ✿ نَسيمَ البِنانِ في كِناسِ المُظَلَّلِ[6]
إذا ذابَتِ الشَّمْسُ اتَّقى صَقَراتِها ✿ بِأَفْنانِ مَرْبوعِ الصَّريمَةِ مُعْبِلِ[7]
يُحَفِّرُهُ عَنْ كُلِّ ساقٍ دَفينَةٍ ✿ وَعَنْ كُلِّ عِرْقٍ في الثَّرى مُتَغَلْغِلْ
تَوَخّاهُ بِالأَظْلافِ حتّى كَأَنَّما ✿ يُثيرُ الكُبابَ الجَعْدَ عَنْ مَتْنِ مِحْمَلِ[8]

---

[1] - الأبيات 8...19- من القصيدة 50.

[2] - **الأعداد:** ج العِدّ، بئر الماء القديم، التي لا ينقطع نبطها. **خناطيل:** ج خنطل؛ جماعة الجراد. **الآجال:** ج الإجْل؛ القطيع من البقر الوحشي. **االعين**: البقر الوحشي. **الخُذَّل:** اللواتي تخلفن عن عن صواحبهن وأقمن على أولادهن.

[3] - من **ضحائه:** ما يرعى فيه ضَحاءً، من الضحى. **الهِبْرِزِي:** الماضي على أمره. المسرول: عليه سراويل، شبهه بالأسد، أسفله يخالف سائر لونه كأن عليه سراويل.

[4] - **البهو:** كناس واسع للثور.

[5] - **الصّيران:** جماعة البقر. حوله: حول الكناس، يريد "بعرا أتى عليه عام".

[6] - **أبنّ به:** أقام به الثور حتى أثّر فيه. **البِنان:** ج البنّه؛ الرائحة الطيبة والمنتنة, ورائحة بعر الظباء. **عود المباءة:** موضع, العود حيث تبوّأ.

[7] - **ذابت الشمس:** إذا اشتدّ حرّها. **الصّقرات:** شدّة وقع الشمس. **معبّل:** من العبَل أي الورق المفتول غير المنبسط, أو الورق الدقيق والساقط. **الصريمة**: القطعة من معظم الرمل، تنقطع فتنفرد. **مربوع**: أصابه مطر الربيع، فخرج ورقُه فنبت.

[8] - **الكُباب**: الثرى الذي تكبّب ولزِم بعضُه بعضا. **المِحمل**: علاقة السيف.

وَكُلُّ مُوَشّاةِ القَوائِمِ نَعْجَةٌ ۞ لَها ذَرَعٌ قَدْ أَحرَزَتْهُ وَمُطْفِلِ[1]
تُريعُ بِهِ رَيْعَ الهِجانِ وَأَقْبَلَتْ ۞ بِها فِرَقُ الآجالِ مِنْ كُلِّ مُقْبِلِ[2]
وَكُلُّ أَحَمِّ المُقْلَتَيْنِ كَأَنَّهُ ۞ أَخو الانْسِ مِن طولِ الخَلاءِ مُغَفَّلِ[3]
يُصَرِّفُ لِلأَصْواتِ جيداً كَأَنَّهُ ۞ إذا بَرَقَتْ فيهِ الضُّحى صَفْحُ مُنْصُلِ[4]

إلى أن يقول[5] -بعدما عرّج على ظبية يستأنسها- وكأنه يستجدي:

فَيا كَرَمَ السَّكْنِ الّذينَ تَحَمَّلوا ۞ مِنَ الدّارِ وَالمُسْتَخْلَفِ المُتَبَدِّلِ[6]
فَأَصْبَحَتْ مَباديها قِفاراً بِلادُها ۞ كَأَنَّ لَمْ سِوى أَهْلٍ مِنَ الوَحْشِ تُؤْهَلِ[7]

كأن ذا الرمة في هذه اللوحة، هو ذلك الحيوان الوقور المنفرد دوماً في عزلته الجليلة، هو الثور الوحشي[8] الذي يجوب المكان وحيدا حيث كانت الحلائل، يبحث في الأرض بأظلافه كأنه يبحث عن مكان (كناس) يلجأ إليه معزّيا نفسه، فلا يجد غير البقرات وصغارها (الذرع والطفل)، التي ترمز إلى "تجدّد الحياة واستمراريتها، ويمثل التجدّد والاستمرارية، بدورهما، فاعلية زمنية هي تجلي البدايات الجديدة، والخصب الجديد... ومن الشيّق أن الحيوانات التي تبرز في سياق الأطلال ليست حيوانات

[1] – **النعجة**: من نعاج الرمل، وهي البقر الوحشي. **لها ذرع**: يريد للبقرة ولد. **أحرزته**: خبّأته. **موشاة**: في قوائمها خطوط سود. **ومطفل**: أي وأخرى لها ولد طفل.

[2] – **تريع**: ترجع. **الهجان**: البيض، الكرام من الإبل. **الآجال**: ج الإجل؛ القطيع من بقر الوحش.

[3] – **أحمّ المقلتين**: أسود العينين، ويريد ثوراً. **المغفّل**: المغفول عنه. والمعنى أنه لا يفزع من الناس لأنه لايعرفهم.

[4] – **يُصرّف**: هذا الثور أي؛ يقلّب ها هنا وها هنا عنقَه، كأنه "**صفح منصَّلُ**": أي عرَضُ سيفٍ.

[5] – البيتان 21 و 22 من القصيدة نفسها.

[6] – **السّكْنُ**: أهل الدار. **تحمّلوا**: ارتحلوا. والمعنى: أنّ خلت من أهلها ليسكنها الوحوش، لذلك هو يتعجب منادياً: يا كرم...

[7] – **مباديها**: حيث تبدو في الربيع قفاراً بلادُها. **تُؤْهل**: تُنزَل. والمراد؛ كأن تلك الدّيار لم يسكنْها أحد إلاّ الوحش.

[8] – ينظر ياروسلاف ستيتكيفتش– الاسم والنعت؛ لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم– مجلة فصول– مج 14– ع2– صيف 1995.

متوحشة، بل حيوانات جميلة، مسالمة"[1]، والمكان أضحى آمناً، فبعد أن هجرت (ميّة) وأهلها الديار، لم يقفر المكان، لأن الغلبة دائما للحياة التي عادت لتملأ الفراغ الذي تركه الإنسان، متمثلة في الحياة الحيوانية في أعظم وأعمق أشكالها: النماء (المرعى) والبقرة التي تعطف على ولدها (الذرع والطفل) تحميه، فيشعر الثور بهذا الدفء ولو عن بعد، إنه شعور ذي الرمة وهو في المكان الذي تركته الحبيبة، مخلفة وراءها رائحتها الزكية العطرة (البِنان).

ويرد بقر وثور الوحش في أبيات معدودة لا تتعدّى البيتين في قصائد[2] أخرى يربط فيه هذا الحيوان ببقاء الحياة في ربوع الأطلال بعد هجرها من أهل الحبيبة (ميّة).

ويستمر البقر الوحشي مصاحبا لرحلة الشاعر عبر الصحراء، فيتحول من حيوان الطلل إلى حيوان الفيافي، وهذه الاستمرارية إنما هي استمرارية مية وبقاؤها رفقته، فيذكره في **أربع وعشرين** قصيدة أخر، يصارع الموت ويحمي صغاره من خطر الصياد وكلابه، فوردت هذه الصور في أبيات متفاوتة العدد في قصائد متفاوتة الطول والقِصَر ارتأينا أن نحصيها مرتّبةً:

معجـــــم البقـــــر الوحشـــــي:

1	2	3	4
ق.01 06/1.	**ما بالُ عينيْكَ منها الماءُ يَنْسَكِبُ...سَـرَبُ** **(البسيط)**	الكناس/ السّبيب/مُسوّم.[3]	**6أبيات/من88...126.** **ص:100...135.**
ق06. 220/1.	**تَصـــابَيْتُ في أَطْـــلالِ مَيَّـــةَ** **بعدما...دُثورُها(الطويل)**	نعجة/مولّعة/خنساء.[4]	**بيتان:23و24.** **ص:231/232.**
أرج09. 289/1.	**قِفا نُحَيِّ العَرَصاتِ الهُمَّدا...(الرجز)**	أعيُن العِين/ النعاج/الأُبّد[5].	**04أسـطر:مـن 21إلى** **24.ص:293/294.**
ق12.	**أَأَنْ تَرَسَّـمْتَ مِـن خَرْقـاءَ مَنْزِلَـةً...**	طاوي الحشا/ مشهوم /منْصلت/ذو	**بيتان: 58و59.**

[1] – كمال أبو ديب– الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– دط– 1986–ص60.

[2] – ق 26– البيت 5– 824/2– ق 40– البيت 4– 1228/2. ق 41– البيتان 2و3– 1243/2.

[3] – **الكناس**:مخبأ الثور. **السّبيب**:ذنب الثور. **مُسوّم**:كالكوكب,مسوّم بالبياض في سواد الليل.

[4] – **نعجة**:بقرة وحشية. **مولّعة**:يعني النعجة؛البقرة. **خنساء**: قصيرة الأنف.

[5] – **أعيُن العِين**:وهي البقر. **الأُبّد**:النّوافر المستوحشة.

369/1.	مَسْجومُ(البسيط)	سفعة.[1]	431/430.
ق14. 498/1.	دَنا البَيْنُ مِـــنْ مَـــيٍّ فَـــرُدَّتْ جِمالُهـــا.. وَاحْتِمالُها(الطويل)	نِعاج الرمل.	بيت واحد: 24. ص:513.
ق19. 668/2.	أَحادِرَةٌ دُموعَكَ دارُ مَيٍّ... الرُّسومُ(الوافر)	النّعاج/ العين.	بيتان: 8و9. ص:673.
ق.21 691/2.	أَلا حَيِّ رَبْـعَ الـدّارِ قَفْـراً جُنوبُهـا... كثيبُها(الطويل)	الأسفع/الواضح القرا[2].	بيت واحد: 05. ص:693.
ق23. 718/2.	أَمِنْ دِمْنَـةٍ بَـيْنَ القِـلاتِ وَشـارِعٍ... تدمَعُ(الطويل)	اللّياح/الآجال[3].	03 أبيات:23...25. ص:731/730.
ق25. 777/2.	خَليلَـــــيَّ عوجـــــا عَوْجَـــــةٍ ناقَتَيْكُما...وَشارِعِ(الطويل)	آجال/جآذر[4].	بيتان: 7و 8. ص:782/781.
ق28. 906/2.	أَخَرْقـــــاءُ لِلْبَـــيْنِ اسْـــــتَقَلَّتْ حُمولُها...مَسيلُها(الطويل)	نعاج الرمل/أنجل العين[5].	بيتـــــان:9و10.ص:911. ثم البيت 27، ص:922.
ق32. 1011/2.	لِمَيَّـــــةَ أَطْـــــلالٌ بِحُـــــزْوى دَواثِرُ...والمواطِرُ(الطويل)	مها/فنيق/برّاق السّراة/جديل[6].	5أبيات:من38...42. ص:1030...1032.
ق33. 1051/2	أَلا حَـــــيِّ عِنْـــــدَ الـــــزُّرْقِ دارَ مُقامِ...سَقامِ(الطويل)	رامِح/لياح[7].	بيتان: 34و35. ص:1065.
ق41. 1242/2	عَفـــا الـــدَّحْلُ مِـــنْ مَـــيٍّ فَمَحَّـــتْ مَنازِلُهْ...فَخمائِلُهْ(الطويل)	المها.	بيتان: 2و3. ص:1243.
ق43. 1300/2	أَلا حَـــــيِّ بِـــــالزُّرْقِ الرُّسُـــــومَ الخَوالِيا...بَوالِيا(الطويل)	مهاة.	بيت واحد: 55. ص:1323.
ق45. 1332/2	خَليلَـــيَّ عوجـــا مِـــنْ صُـــدورِ الرَّواحِلِ...المَنازلِ(الطويل)	صِوار[8].	بيت واحد: 25. ص:1344.
ق50. 1451/3	قِـــفِ العَـــنْسَ في أَطْـــلالِ مَيَّـــةَ فَاسْأَلِ...المُسلْسَلِ(الطويل)	آجال/عِين/ثور/ صيران/نعجة.	13ب:مـــــــــــن8-19 ص:1455...1463. ثم البيت 25.ص:1467.

[1] – **مشهوم**:مذعور. **ذو سفعة**:الثور ذو سواد،السُّفعة؛سواد إلى حمرة. **منْصلت**:منجرد،ماض في عدوه.

[2] – **الأسفع**:الثور الأسود الخدّ. **الواضح القرا**:الأبيض الظهر.

[3] – **اللّياح**:الثّور الأبيض. **الآجال**:ج إجل؛وهي قطيع البقر.

[4] – **جآذر**:ج جؤذر:ولد البقرة الوحشية.

[5] – **أنجل العين**:واسع العين،وأراد ثوراً.

[6] – **فنيق**:فحل. **برّاق السّراة**:برّاق الظهر. **جديل**:من الفحول.

[7] – **رامِح**:الثور. **لياح**:ثور أبيض.

[8] – **صِوار**:القطيع من البقر.

ق51. 1506/3	أراحَ فَريــــــــقُ جيرَتِــــــــكِ الجِمالا...احْتمالا(الوافر)	مها/(أولاك)[1].	4أبيات:12...15. ص:1512...1514.
ق59. 1577/3	أَتَعْــــــرِفُ دارَ الحَــــــيِّ بــــــادَتْ رُسومُها..هُشومُها(الطويل)	شاة[2].	بيتان: 7و8. ص1579.
ق65. 1609/3	عَفا الزُّرْقُ مِـــن أطْــلالِ مَيّـــةَ فالدّحْلُ...الحَبْلُ(الطويل)	فحل/إجل.	بيتان:12و13. ص:1615/1616.
ق67. 1665/3	أشـــــاقَتْكَ أخــــلاقُ الرُّســــومِ الدّواثِرِ..النوادر(الطويل)	مها.	4أبيات:51...54. ص:1693/1694.
ق86. 1803/3	ألا يا دارَ مَيَّةَ بالوَحيدِ...البُرودِ(الوافر)	صِوار.	بيت واحد: 14. ص:1808.
ق.87 1816/3	أأنْ تَرَسَّــــمْتَ مِــــنْ خرْقــــاءَ مَنْزِلَةً..منشور(البسيط)	أحمّ/أجمّ[3].	12بيتاً: 18...29. ص:1821...1824.
ق88. 1826/3	لِمَــــنْ طَلَـــلٌ عــــافٍ بِـــوَهبينَ راوَحَتْ=دوائرُهْ(الطويل)	مها/جآذر.	بيتان:5و6. ص:1828.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلعها وبحرها. 3- أسماء البقر/الثور. 4- عدد الأبيات وأرقامها.

الجدول رقم:01

3- الحمام والقطا:

وفي الطلل دائما لاحظنا الشاعر يذكر -وبشكل مقتضب- الحمام، بوصفها موضوعاً فرعياً، في أبيات معدودة متفرقة في هذه القصائد...

قال(الطويل): [4]

أَلا ظَعَنَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُها ۞ بِها السُّحْمُ تَرْدي وَالحَمامُ المُطَوَّقُ

ثم قال(الطويل): [5]

قَدِ احْتَمَلَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُها ۞ بِها السُّحْمُ تَرْدي وَالحَمامُ المُوَشَّحُ

---

[1] – **أولاك**:الأولى يعني بها الظعائن،والثانية:يعني بها البقر.

[2] – **شاة**:بقرة وحشية.

[3] – **أحمّ**:ثور وحشي أسود. **أجمّ**:دون قرن.

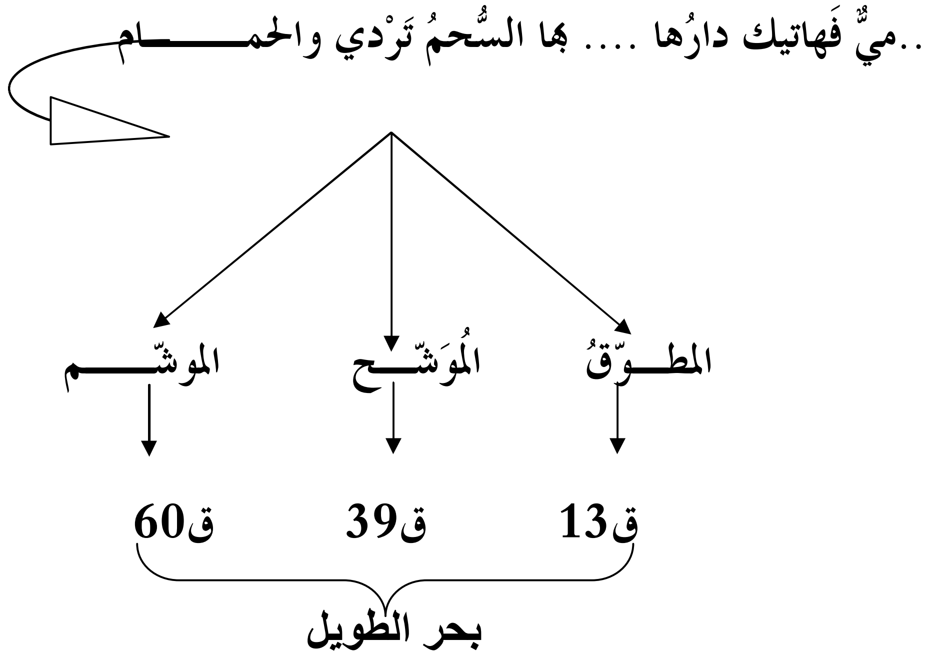
[4] – ق 13- البيت 7- 459/1.

[5] – - ق 39- البيت 37- 1209/2.

وقال أيضا:[1]

لَقَدْ طَعَنَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُها ❁ بِها السُّحْمُ تَرْدي والحَمامُ المُوَشَّمُ

يكرر ذو الرمة البيت نفسه في القصائد الثلاث وكأنها لازمة لقصيدة واحـــدة، وهو لون من ألوان التكرار الذي يمنح الخطاب دلالات متجانسة، متشابهة في الموقف، ويظهر هذا النوع من التماثل في "تكرار بعض اللوازم الـــتي يفتـــتح بهـــا الشـــاعر قصيدته"[2]، وقد وردت كما في الشكل الآتي:



الشكـــــــل رقم 01.

والقصائد الثلاث من إيقاع مشترك، وبحر واحد؛ **بحر الطويل**، وســـنعود إلى هذه الإشارة في فصل لاحق.

يذكر ذو الرّمة الحمام والقطا في شعره، كما تفنن كثير من الشعراء في وصفها والهيام بها، فذكروا بكاء الحمام، وبهاءه ورشاقته، وهو -عندهم- يرمـــز إلى المـــرأة والخصب، والخفة.

[1] - ق 60- البيتان 1و2- 1580/3.

[2] - بسام قطوس- مقاربات نصية- مؤسسة حمادة للنشر- إربد- ودار الشروق- عمان- ط1- 2000- ص87.

فذو الرمة لم يخرج عن هذه المعاني، وذكر هذين الحيوانين ضـــمن حيوانـــات الأطلال، كما ذكره وهو يعبر الصحراء، ويرمز هذا الحضور إلى مكوث ميّة في خيال الشاعر وفي قلبه، يرمز إلى وجود أسباب الحياة، كالماء -مثلا- والشـــوق والحـــنين والخصوبة، رمز لدفء الأمومة وهي تحمي صغارها، ومجرد رؤية "قد تُذكّر وتُشـــهّي وتَمحَن"[1]، كما أنّ الحمام (يَستثمِره) الشعراء في الحديث عن الغيرة[2]، كما يشـــترك الحمام مع الإنسان في بعض الممارسات الحميمية؛ "ليس التقبيل إلاّ للحمام والإنسان، ولا يدَعُ ذلك ذكرُ الحمام إلاّ بعد الهرم"[3]، فالحمام كذلك رمز لأشياء عاطفية منـــها "الإلف والأنس والنّزاع والشّوق، وذلك يدلّ على ثبات العهد وحِفظ ما ينبغـــي أن يُحفظ، وصوْن ما ينبغي أن يُصان."[4] كما أنّ ذا الرمة يستعمل الحمام ليصور معـــاني جمالية أخرى في المرأة، وفي مية بخاصّة.

أما القطا، هذا الحيوان المرتبط أساسا بالماء، فهو الدليل لوجوده، وهو خزّانـــه، وقد ذكره ذو الرّمّة في ديوانه أربع عشرة مرة، وتتنوع الصور في ذكر القطا؛ فتـــارة يشبه بها النجوم الخافتة النور، وتارة أخرى يشبه جرعات الماء بالقطا المتجاور، وطورا يصورها وهي عائدة إلى فراخها وقد خزّنت الماء في حواصلها، والقطا كالحمام نجده يصاحب ذا الرمة عبر رحلته في الصحراء.

---

[1] - الجاحظ- الحيوان- تح: عبد السلام هارون-دار إحياء التراث العربي- بيروت- ط3-1969- 290/3. **تمحن**: تصيب بالمحنة،أي البلية.

[2] - ينظر المصدر نفسه- 253/3-254.

[3] - المصدر نفسه- 177/3.

[4] - نفســـــــه- 227/3.

معجـــــم القطا:

1	2	3	4
أرج11. 327/1	قُلْتُ لنفْسي شَبَهَ التفنيدِ...(الرجز)	القطا.	17ســـطرا:51...68. ص:343...366.
ق19. 668/2	أَحادِرَةٌ دُموعَكَ دارُ مَيٍّ...الرُّسومُ(الوافر)	القطا.	03أبيات: 11...13. ص:675/674.
ق.33 1051/2	أَلا حَيِّ عندَ الـزّرق دارَ مُقـامِ..سـقامِ (الطويل)	قطا/ الكدر[1].	بيتان: 43و44. ص:1070.
ق45. 1332/2	خليلـيّ عوجـا مـن صُـدور الرّواحِلِ..المنازِلِ(الطويل)	مُسـتخْلِفات/ مصـفرة الأشـداق/حمـر الحواصل/جوازل.[2]	5أبيـات:26...30. ص:1345...1347.
ق60. 1580/3	لَقدْ ظَعنَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُهـا..المُوَشَّـمُ (الطويل)	قطا.	بيت واحد:14. ص:1584.
ق83. 1785/3.	تعرّفْـتَ أَطْـلالاً فَهاجَـتْ لـكَ الهوى..حينها(الطويل)	الجون/القطا.	3أبيـات:12...14 ص:1789/1790.

1- القصيدة والصفحة.2- المطلع والبحر. 3- معجم القطا. 4- عدد الأبيات وأرقامها.

الجـــدول رقـــم:02

[1] - **الكدر**:القطا التي من لونها كدرة.

[2] - **مُستخْلِفات**:القطا التي تختزن الماء في الحواصل. **جوازل**:فراخ القطا.

ب- حيوان الصحــراء

كان ذو الرمة مولعا بالصحراء قدر ولعه بميّة أو أكثر، فجابها طولا وعرضا في شعره، لم يترك شيئا في الصحراء إلاّ وقف عنده، حتى صار حيوانها أليفـــا في شـــعره، وهي كثيرة؛ منها الأساسية، ومنها الثانوية التي تُذكر مُكمّلة للأولى، فمن المجموعـــة الأساسية نذكر: الحرباء والذئب والجراد والأفاعي، والقطا والصقر.

فهو في (الحقيقة) كان يصور ما في قراره، كان يصور عالمه، صـــحراءه هـــو، فهذا العالم عنده "انعكاس ورؤيا عن هذا العالم الآخر، رمز خارجي مرئـــي للمعـــنى الروحي الذي يقبع وراء المظاهر"[1]، فالشاعر يقف عند حقائق الأشياء في الصـــحراء، ليصوغها ويصورها حسب حقيقته وواقعه هو، هذه الصور التي تختلف حتمـــا عـــن الحقيقة التي نعرفها والواقع الذي نعيشه، هذا هو الشعر وهذه هي الصورة الشعرية.

1- الحمار الوحشي:

غالبا ما يربط ذو الرمة مثل هذه الحيوانات بناقته، فهي بمثابة المعادل الموضوعي لها، فجلّ قصائده ينتقل فيها من تيمة الناقة -كمـــا ســـنرى لاحقـــا- إلى الحمـــار الوحشي، فالشاعر يصور أدق ملامحه، خفّته وعدْوه المعترض المائل كأنّ مرضاً أصاب أحد جنبيْه، يصوره وهو يقود أُتُنه ذات اللون الرّمادي الضارب إلى السّـــواد، مـــن مرعى إلى مرعى وكله صخب، يبحث عن الماء، إلى أن يصل بأتنه إلى عين خائفا من الصّيّاد.

ففي بائيته المشهورة[2]، نجد ذا الرّمّة يخص ميّة وأطلالهـــا بمقدمـــة لا تتجـــاوز عشرين بيتاً[3]، ثم يعرّج إلى ناقته، ومنها ينتقل بالربط إلى حمار الوحش (27بيتاً)[4]، فإلى

---

[1] - ر.ل.برنت – التصور والخيال(موسوعة المصطلح النقدي) – تر: عبد الواحد لؤلؤة –المؤسسة العربية للدراسات والنشر–ط1–دت–36/1.

[2] - الديوان- ق1-6/1.

[3] -الأبيات: من1..10و 11-12و23-24و25..27.

[4] - الأبيات: من 36...62.

الثور ثم يعود مرة أخرى إلى ناقته إذ يشبهها بالظليم. وهكذا الأمر –تقريبا– في جلّ قصائده، حسب ما يبيّنه الجدول الآتي:

معجم حمار الوحش:

1	2	3	4
ق1. 9/1.	**مابال عينك منها الماء ينسَكِبُ...سَرَبُ(البسيط)**	نحائص/الوحش/الحقْب/خوافي أجدل[1].	**27بيتا: من 36..62. ص:51...74.**
ق6. 220/1.	**تَصابيْتُ في أَطلال مَيّة بعدَ ما...دُثورُها(الطويل)**	عانة/حقب/سماحيج/مراويد/خميص الحشا /مخلولق الظهر/المرباع/ملساء السراة/أمير[2].	**10أبيات:36...45 ص:241...246.**
أرج.11 327/1	**قُلْتُ لنَفْسي شَبَهَ التّفْنيد... بالوحيدِ(الرجز)**	مسحل/مزؤود/ذو جُدّتين/الآبد/جرداء/جاذب[3]/	**6أسطر: 72...77. ص:367.**
ق.12 369/1	**أَأَنْ ترسّمتَ منْ خرْقاءَ مَنْزلةً...مسجومُ(البسيط)**	مخطف البطن/نحائص/حادٍ/زَلِق المتنين/الجأْب/مُنصلتاً/كبداء/ الحقب/الأضاميم[4]	**25بيتاً: 60...84. ص:432...455.**
ق14. 498/1.	**دَنا البَيْنُ من مَيٍّ فَرُدّتْ جمالُها...احتمالُها(الطويل)**	سماحيج/قُبٌّ/مُنْقَدُّ العِفاء/النحوص/القصوى[5]	**33بيتاً:32...63. ص:518...544.**
ق25. 777/2.	**خَليلَيَّ عوجا عوْجَةً ناقَيْكما...شارِعِ(الطويل)**	أحقب/مُمَرٌّ/عراقية الأقياظ/مُوشّحة/حُقْب/آيل/ أشباه القِلاص[6] القِلاص[6]	**32بيتاً:23...54. ص:791...811.**
ق26. 821/2.	**وَقفت على ربْعٍ ميّةَ ناقتي... أُخاطِبُهْ.(الطويل).**	سيّد عانة/قودٌ[7].	**4أبيات:34...37. ص:841/842.**
ق27. 859/2.	**أَمِن دِمْنَةٍ جَرَّتْ بِها ذيلَها الصّبا...سافِحُ.(الطويل).**	وَأىً منطو/ الحقب/المرتجات/ابنتا قفر/نحوص/مسحوج/جازئات/ سحيل/مقرم/مصكٌ.[1]	**26بيتاً:47...72. ص:889...905.**

[1] – **نحائص**، ج نحوص: وهي الأتان التي لم تحمل سنتها. **الحقْب**: الواحد:أحقب،والحقباء؛الأتان،وسميت حقباء لبياض في موضع الحقيبة.

[2] – **سماحيج**: الحُمُر الطِّوال. **مراويد**: حُمُرٌ ترودُ،تطلب الماء. **خميص الحشا**: ضامر الحشا. **مخلولق الظهر**: أملس. **مرباع**: تلقح في الربيع. **السراة**: الظهر. **أميرها**: يعني فحلها.

[3] – **مزؤود**:مذعور. **ذو جدّتين**:خطّتان سوداوان تكونان في كتفه. **الآبد**:الذي قد استوحش. **جرداء**:أتان جرداء الظهر. **جاذب**:الأتان التي ذهب لبنها.

[4] – **مخطف البطن**:ضامر الجنبين. **حادٍ**:سائق،يسوق أُتُنه. **زَلِقُ المتْنيْنِ**:أمْلس من السِّمَن. **الجأْب**:الفحْل الغليظ. **منصلتاً**:معتمدا،منجردا ماضياً. **كبداء**:ضخمة الوسط. **الأضاميم**:الجماعات من الحُمُر.

[5] – **قُبّ**:ضُمْرٌ. **مُنْقَدُّالعِفاء**:ذاهب الشعر مُتمَزِّقه. **النحوص**:الأتان التي لم تحمل. **القصوى**:قصوى الحُمُر؛أقصاها.

[6] – **ممرّ**:مفتول الخلْق. **عراقية الأقياظ**:أُتُنٌ ترعى بالعراق في القيظ. **مُوشّحة**:أتن فيها خطوط. **آيل**:البول الخاثر؛يريد:تركن به كدوحا بحوافرهنّ وآثارا من بول آيل. **أشباه القِلاص**:يعني الحمير.

[7] – **سيّد عانة**:العانة؛جماعة الحمر الوحشية. **قود**:أتن طوال الأعناق.

ق28. 906/2.	أخرقـــاءُ للبـــيْنِ اسْـــتَقَلّتْ حُمولُها...مَسيلُها.(الطويل).	الحقـب/مـراتج/الجـأب/المُجْلَـوذّ/ مِصَـكّ/محـانيق/ القِلـوة / القوداء .[2]	15بيتـاً:36...50. ص:927...936.
ق33. 1051/2.	ألا حَـيِّ عِنْـدَ الـزّرْقِ دارَ مُقامِ...سَقام.(الطويل).	أولاد أحقب/أَقَبّ/ زمّام.[3]	9أبياتٍ:48...56. ص:1071...1076.
ق39. 1189/2.	أَمنْزِلَتَـيْ مَـيٍّ سَـلامٌ عَلَيْكُما...ينْصَحُ.(الطويل).	جأب/مُكدّح/أشْباه.[4]	5أبيات:59...63. ص:1222...1224.
ق41. 1242/2	عَفـا الـدّحْلُ مِـنْ مَـيٍّ فَمَحَّـتْ مَنازِلُهْ...خمائِلُهْ.(الطويل).	الجرير/القود/الأخدريات.[5]	بيتان: 33و34. ص:1262/1263.
ق.45 1332/2.	خليلَـيَّ عُوجـا مِـنْ صُـدورِ الرَّواحِلِ...المَنازِلِ.(الطويل).	حُقْـب/سمـاحيج/قِلْـو/مُسَـحَّج/ المساحل/رباع.[6]	4أبيات: 31...34. ص:1347...1350.
ق.46 1354/2.	يـا دارَ مَيّـةَ لَـمْ يَتْـرُكْ لَهـا عَلَماً...المراويدُ.(البسيط).	أخْدريّ/العراقية.	9أبيات:19...27. ص:1364...1368.
ق.66 1622/3.	أَللأَرْبُـعِ الـدُّهْمِ اللّـواتي كَأَنّها...الصّحائِفِ.(الطويل)	مكدَم/مرنّ الضّحى/يصكّ/العناجيج/حقباء قِلوة.[7]	5أبيات:51...55. ص:1652...1655.

1 –القصيدة والصفحة.2– المطلع والبحر. 3– معجم الحمار الوحشي. 4– عدد الأبيات وأرقامها.

الجـــــدول رقم03.

---

[1] – **وأى منطوٍ**:حمار شديد ضامر. **المرتجات**:الأُتُن الحوامل. **ابنتا قفر**:أتانان. **مسحوج**:معضوض. **جازئات**:الأتن التي اكتفت بالبقل عن الماء. **سحيل**:نهيق. **مقرم**:فحل. **مصكّ**:حمار شديد.

[2] – **مراتج**:أحمرة حوامل. **المُجْلَوذّ**:الماضي المسرع في سيره. **محانيق**:ج مُحنق:ضامر. **القِلوة**:الخفيفة من الأُتن. **القوداء**: الطويلة العنق.

[3] – **أَقَبّ**:ضامر. **زمّام**: بأنفه،رافع رأسه من نشاطه.

[4] – **مُكدّح**:مُعضّض. **أشْباه**: أتن.

[5] – **الجرير**:الزّمّام. **الأخدريات**:حُمُر منسوبة إلى"أخدر" وهو فحل..

[6] – **قِلْو**:فحل خفيف.

[7] – **مكدّم**: ظهره معضوض. **مرنّ الضّحى**: ينهق في الضّحى.

2-النعـــــــام:

ورد هذا الحيوان في شعر ذي الرمة كثيرا، ضمن حيوانات الصـــحرا، ومـــع الحيوانات التي ترافق الشاعر في رحلته.

إنّ النعامة/الظليم هذا الحيوان يرمز في مواقـــف شـــتى إلى الجمـــال والأمـــن والسلام، ويظهر الظليم في موقف كله نعيم وسعادة، فالشاعر يشبّه ناقته بالظليم، وفي عالم هذا الحيوان (النعامة/الظليم)، فالأب هو الذي يقوم بمهام الأم، ولذا نجد الحنـــان يغمره، فهو يرمز إلى الأمومة، ونراه جزءاً من مكوّنات الناقة، الموضوع الرئيس لهـــذا الرمز، إذ حضور الظليم كما يصوره الشاعر صغير الرأس دقيق القوائم، لونه يميـــل إلى السّواد وكأنّه بيت من الشَّعر، طويل، ضخم، تحيطه قريحة الشاعر بمهابـــة وعظمـــة، كيف لا وهو يعيل ثلاثين (طفلا)، زاهي الألوان؛ وكأنه جزء من الطبيعة في الرّبيـــع، اصطبغ بألوانها بعدما تغذّى من خيرات هذه الطبيعة، فـــاحمرّت ســـاقاه وكأنّهمـــا (مسماكانمن عُشَرٍ...)، وكذا أطراف ريشه. فموضوع الطبيعة عند ذي الرّمة انعكاس ورؤيا عن العالم الآخر، (**النعيم**، **اللون الزاهي**، **الربيع**، **الحب**، **الحنـــان**، **الأبـــوة**، **الأمومة**، **الإيواء**، **البيت**، "رمز للدفء الأسري" **اللهو**...)

فديوان ذي الرمة يضمّ إحدى عشرة قصيدة ذكـــر فيهـــا النعـــام والظلـــيم وفراخيهما، حسب ما يبيّنه هذا الجدول:

معجـــــم النعـــام/الظليـــــــم:

1	2	3	4
ق1. 09/1.	مـــا بـــالُ عَيْنِـــكَ مِنْهـــا المـــاءُ يَنْسَكِبُ...سَرِبُ(البسيط).	خاضـــــــــــب/أبـــــــــــو الثلاثين/خِدبٌ/شوْقَبٌ/خَشِبٌ/الهيْق/ صَعْلة.[1]	25بيتاً:102...126. ص:114...126.
ق5. 187/1..	خليلَـــيَّ عُوجـــا اليَـــوْمَ حتّـــى تُسَلِّما...الرّكائِب.(الطويل).	عِرار.[2]	بيت واحد: 28. ص: 202.
ق13. 456/1.	أداراً بحُـــزوى هِجْـــتِ لِلْعـــيْنِ عَبْرَةً...يَتَرَقْرَقُ.(الطويل).	غرابيب/مُصعْلك/نِقنِق[3]	بيتان:37 و38. ص: 480/481.
ق14. 498/1.	دَنـــا البَـــيْنُ مِـــنْ مَـــيٍّ فَـــرُدّتْ جمالُها...احْتِمالُها.(الطويل).	رئال.[4]	بيت واحد:17. ص:508.
ق20. 683/2.	كَأَنَّ ديارَ الحَيِّ بالزُّرْقِ خِلْقَةٌ. ..بمِدادِ.(الطويل).	خاضِب.	بيتان:14و15. ص: 689/690.
ق25. 777/2.	خَليلَـــيَّ عُوجـــا عَوْجَـــةً ناقَتَيْكُما...شارع.(الطويل).	المُرْئلات.[5]	بيت واحد:59. ص: 814.
ق27. 859/2.	أَمِـــن دِمْنَـــةٍ جَـــرَّتْ بِهـــا ذيلَهـــا الصَّبا...سافِحُ.(الطويل).	الرُّبْد.[6]	بيتان:35و36. ص: 882.
ق28. 906/2.	أخرْقَـــاءُ للبَـــيْنِ اسْـــتقلّت حُمولُها...مَسيلُها.(الطويل).	بيْضاء.[7]	3أبيات:30...32. ص: 923...925.
ق50. 1451/3.	قِـــفِ العَـــنْسَ في أطْـــلالِ مَيّـــةَ فاسْأَل...المُسَلْسَل.(الطويل).	رَفَضٌ/صعْلة/خرجاء/ المخبَّل/ الرعيل.[8]	3أبيات:66...68. ص:1490/1491.
ق51. 1506/3.	أَراحَ فريقُ جيرَتِكَ الجِمالا... احْتِمالا.(الوافر).	الرُّبد/الرّئال.	بيتان:38و39. ص:1526.
مق.89 1831/3.	وَبِـــيضٍ رَفَعْنـــا بالضُّـــحى عَـــنْ مُتونها...المُقَوّض.(الطويل).	جَوْنٌ/هَجوم.[9]	3أبيات:1...3. ص:1831..1833.

1–القصيدة والصفحة. 2– المطلع والبحر. 3– معجم النعام/الظليم. 4– عدد الأبيات وأرقامها.

الجـــــــدول رقم05

[1] – **خاضب**:الظليم الذي أكل الرّبيعَ فاحمرّتْ ساقاه وأطرافُ ريشه. **أبو الثلاثين**:الظليم,لأنه أبو 30فرخاً. **خِدبٌ**:ضخم. **شوْقَبٌ**:طويل. **خَشِبٌ**:غليظ جاف. **الهيْق**:الظليم. **صَعْلة**:نعامة صغيرة الرأس.

[2] – **عِرار**:صوت ذكر النعام.

[3] – **غرابيب**: ج غِرْبيب؛ فراخ النعام. **مُصعْلك**:صغير الرأس. **نِقنِق**:اسم من أسماء النّعام،وهو الخفيف.

[4] – **رئال**:فراخ النعام، الواحد رَأْلٌ.

[5] – **المُرْئِلات**: نعام لها أولاد.

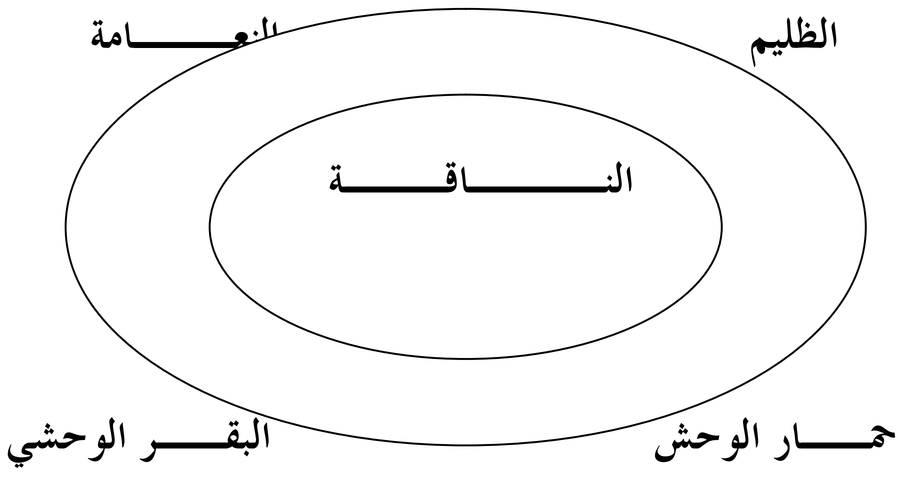
[6] – **الرُّبْد**:النعام التي تضرب إلى الغُبْرة والسّواد.

[7] – **بيْضاء**: يريد بيض النّعام.

[8] – **رَفَضٌ**:ما تفرّق من النّعام. **خرجاء**, أخْرَج:النعامة فيها بياض وسواد. **المخبَّل**: مضطرب المشية، يعني الظليم. **الرعيل**: قطيع من النعام.

[9] – **جَوْنٌ**: أسود،يعني الظليم،وهو ذكر النّعام. **هَجوم**:يعني الظليم, يرمي نفسه على بيضه،يحضُنه.

إن تيمة الحيوان -وبخاصة الضخمة منها- المرتبطة بالطّلل أو الهائمة الهاربة في الفيافي (البقر/الثور الوحشي، الحمار الوحشي، النعامة/الظليم، الظباء...) لهذه الحيوانات حضور متفاوت في (كلّ) قصائده، ومن الملاحظ أنّها تلتفّ حول محور رئيس هو (الناقة)، فالناقة في شعر ذي الرّمّة تنافس ميّة في نسبة الحضور:



الشكل رقم 02.

3-الحرباء:

للحرباء في شعر ذي الرمة موقع خاص، فهو صور دقائق حركاته وتلونه وخطاه وتلفته وتدوير عينيه، فهو يشكل معادلا موضوعيا لذي الرمة، الشاعر/الإنسان الهائم في الصحراء يَصْلى هجيرها باحثا عن الخلاص والنجاة والأمل في آن واحد مستغفراً، فتارة يصلي متوجها للقبلة كما يفعل المسلم، وتارة أخرى يصلي صلاة النصارى، إنّه يكفّر عن ذنوب يكون قد اقترفها.

يقول ذو الرمة(الطويل):[1]

لذا ائْتَجَّ رَقْراقُ الحصى منْ وَديقَةٍ ۞ تُلاقي وُجوهَ القَوْمِ دونَ الْعَصائِبِ[2]
كَأَنّ يَدَيْ حِرْبائِها مُتَشَمِّساً ۞ يَدا مُجْرِمٍ يَسْتَغْفِرُ اللهَ تائِبِ

[1] - ديوانه- ق5- البيتان 30،29- 202/1-203.

[2] - ائتجّ: توهّج- رقراق الحصى: ما ترقرق، يجيء ويذهب في السراب- الوديقة: شدة الحر حين تدقّ الشمس،أي تدنو من رأسه.

ثم يقول(الطويل):[1]

يَظَلُّ بِها الحِرْباءُ للشّمْسِ ماثِلاً ۞ على الجِذْلِ إلاّ أنّهُ لا يُكَبِّرُ[2]
إذا حَوَّلَ الظِّلَّ العَشِيُّ رَأَيْتَهُ ۞ حَنيفًا وفي قَرْنِ الضُّحى يَتَنَصَّرُ
غَدا أكْهَبَ الأَعْلى وَراحَ كأَنَّهُ ۞ مِنَ الضِّحّ واسْتِقْبالِهِ الشَّمْسَ أَخْضَرُ[3]

فذو الرمة يرسم صورا دقيقة للحرباء وهو أمام هجير شمس الصحراء يتلون بألوان الطبيعة التي يواجهها، فيبيضّ ويخضرّ، وفي هذا دلالة على عدم الثبات والتبدل في المواقف، فيصوره "وكأنّه مذنب رُفع فوق جذع شجرة ليُصلب"[4]، يقول ذو الرمة الرمة (الطويل):[5]

إذا جَعَلَ الحِرْباءُ يَبْيَضُّ لَوْنُهُ ۞ وَيَخْضَرُّ مِنْ لَفْحِ الهجيرِ غَباغِبُهْ[6]
وَيَشْبَحُ بِالكَفّيْنِ شَبْحًا كأَنَّهُ ۞ أَخو فَجْرةٍ عالى بِهِ الجِذْعَ صالِبُهْ[7]

إن الشاعر في هذه الصورة، انتبه إلى جلد أسفل الحلق (الغباغب)، وخصّه بلفتة دقيقة لاتخطر على بال، وانتبه إلى كفيه فأخرجهما من واقعهما ليصنع بهذه الصور (واقعا) آخر، ومن هنا فإننا "نحسّ حين نقرأ ذا الرمة بعنصر المفاجأة في صُوَره، وهو عنصر يغمر الصُّور بنور رائع يجسّمها في أذهاننا تجسيماً، أو قلْ يحفرها حفراً"[8].

ولذا رأينا أنّ تيمة الحرباء في شعر ذي الرمة، ظاهرة أسلوبية يجب الوقوف عندها بتمعّن وإحصاء، فهو يصوره باهتمام بالغ، وبلغة قوية ومعجم خاص. لقد ورد

---

[1] – الديوان- ق 16- الأبيات: 32...34- 2/631،632،633.

[2] – الجذل: أصل الشجرة.

[3] – **أكهب** من الكُهْبة: وهي غبرة إلى السّواد. **الضح**: الشمس.

[4] – يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص 172.

[5] – الديوان- ق 26- البيتان 42،41- 2/845،846.

[6] – **الغباغب**: جلدُ أسفلِ الحلق. يقول: يخضر من شدة الحر.

[7] – **يشبح**: يمُدّ, يرفع كفّيه كأنه رجل أُخِذ في فجرة فصُلب.

[8] – شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- ص 267.

ذكر الحرباء في تسع قصائد من الديوان، قد يظهر العدد قليلا، ولكن الحرباء يظهر في هذه القصائد بشكل كثيف.

سنحاول أن نظهر بعض هذه الخصوصيات في هذا الجدول:

معجـــــــم الحربـــــاء:

1	2	3	4
ق:5. 187/1.	خليليّ عُوجا اليَوْمَ حتّى تُسَلِّما...	متشمّس/مجرم/يستغفر الله/تائب.	بيت واحد: 30.ص: 203.
أرج: 10. 312/1.	ذكَـــرْتَ فاهْتَـــاجَ السَّـــقامُ المُضْمَرُ...التّذَكُّرُ(الرجز).	ذو صَيَد.[1]	5أسطر.57..61 ص:325/324.
ق16. 611/2.	خليلـــــيَّ لا رَسْـــــمٌ بِـــــوهبينَ مُخْبِرُ...يُعْذَرُ.(الطويل).	لايُكبّر/أكهب/أخضـــر/حنيـــف/ يتنصّر.	3أب: 32..34. ص: 631...633.
ق26. 821/2.	وَقَفْـــتُ علـــى رَبْـــعٍ لِمَيَّـــةَ ناقَتِي...أُخاطِبُهْ.(الطويل).	يبيضّ/ يخضرّ/غباغب/يشبح/أخـــو فجرة [2].	بيتان:41و42. ص: 846/845.
ق27. 859/2.	أَمِـــنْ دِمْنَـــةٍ جَـــرَّتْ بِهـــا ذيلَهـــا الصَّبا...سافِحُ.(الطويل).	أخو جرمات/شابح.	البيت 34. ص: 881.
ق36. 1117/2.	أَلَـــمْ تُسْـــأَلِ اليَـــوْمَ الرُّســـومُ الدّوارِسُ..البسابسُ.(الطويل).	حرباء الضحى متشاوس[3].	بيت واحد: 16. ص: 1124.
ق39. 1189/2.	أَمَنْزِلَتَـــــيْ مَـــــيٍّ سَـــــلامٌ عَلَيْكُما...ينْصَحُ.(الطويل).	يُرنّح/نشوان.	3أبيـــــات:47...49ص: 1215/1214.
ق58. 1572/3.	أَمُنْكِـــرٌ أَنْـــتَ رَبْـــعَ الـــدّارِ عـــن عُفُرٍ...مَسْكوبُ.(البسيط).	ذو شَيْبة.	بيت واحد: 10. ص: 1576.
ق87. 1816/3.	أَأَنْ تَرَسَّـــــمْتَ مـــــن خَرْقـــــاءَ منْزِلَةً...مَنْشورِ.(البسيط).	صامح/مسجور.[4]	بيت واحد: 11. ص: 1819.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- المعجم الخاص بالحرباء. 3- ألوانها. 4- رقم الأبيات وعددها.

الجـــــــدول رقـــــم: 04

[1] - **الصَّيَد**: داء في أنوف الإبل يسيل منه الزَّبَد،فترفع رؤوسها من ذلك.

[2] - **غباغب**: جلْد أسْفل الحلْق. **يشبح**:يمُدّ يديه كأنّه مصلوب.

[3] - **حرباء الضحى متشاوس**:وهو أن ينظر بمُؤخّر عينه من شدّة الحرّ.

[4] - **صامح**: صمحته الشمس؛ إذا أصابته بشدّة حرّها. **مسجور**: مملوء بشدّة الحرّ.

4- حيوانات أخرى:

وكأي عابر للصحراء, فإنّ ذا الرّمّة بخياله الخصب الواسع، أحضر حيوانات أخرى في قصائده حتى تكتمل صور اللوحات التي رسمها، ومن هذه الحيوانات نصادف عبر قصائده؛ حيوانات لا تكون الصحراء ولا الطبيعة بدونها، كالحيّة والصّقر والجراد والعنكبوت والبوم والضفادع والضّبّ والعصفور والحبارى والجن والغيلان والجنادب والذئاب والثعالب والضّباع.

فللحيّة حضور عابر في قصيدتين[1]، يقول في الأولى:[2]

يُراصِدُها في جَوْفِ حَدْباءَ ضَيِّقٍ ۞ على المَرْءِ إلاّ ما تَحَرَّفَ جالُها

يُبايِتُهُ فيها أَحَمُّ كأَنَّهُ ۞ إباضُ قَلوصٍ أَسْلَمَتْها حِبالُها[3]

وَقَرْناءُ يَدْعو بِاسْمِها وهو مُظْلِمٌ ۞ لَهُ صَوْتُها أَوْ إنْ رَآها زِمالُها[4]

وهذه الأبيات -وإن ذكر فيها الشاعر الأفعى- إلاّ أنّ ذكره لها ورد على سبيل التشبيه، ومرّ مروراً، والموضوع الأساس -كما ذكرنا- هو الناقة (صيدح). فهذه الأبيات في قصيدة من تسعين بيتاً.

ويقول في الثانية:[5]

كأَنَّ حُبابَيْ رَمْلَةٍ حَبَوا لَها ۞ بِحَيْثُ اسْتَقَرَّتْ مِنْ مُناخٍ وَمُرْسَلِ[6]

خيطُ شُجاعٍ آخِرَ اللَّيْلِ ثائِرِ ۞ بَيْنَهُما مُلْقى زِمامٍ كأَنَّهُ

[1] - ق14, 478/1-ق50، 1451/3.

[2] - ق14-535/1- الأبيات:52-53-54.

[3] - **أحم**: أسود، يريد الحيّة. **إباض**: حبل شبّه الحيّة به.

[4] - **قرناء**: حيّة أفعى لها قرنا لحم فوق رأسها.

[5] - ق50، 1478/3. البيت: 47.

[6] - **الحباب**: الحية. حبوا لها: أي:دبّا دبيباً نحو الناقة. وأراد الزّمام فشبّهه بالحيّة. **المُناخ**: الزمام. **المرسل**: الموضع الذي أرسلت فيه الناقة.

أمّا في هذه القصيدة، فإنّ ذا الرّمة أحضر الأفعى ليمرّ إلى الناقة، وحضور الحيّة هاهنا، جاء ليصوّر زمام النّاقة، فمضى ليكمل الموضوع في هذه القصيدة المؤلفة مـــن تسعين بيتاً.

وكذلك حضر الذئب، ليكون إحدى مكمّلات اللوحات التّصـــويرية الـــتي برعت قريحة ذي الرمة في تشكيلها، فكان الذئب واحدا مـــن مشـــكّلات الصـــورة الشعرية لقصائده، لم يكن حضور الذّئب في روائع ذي الرّمة كما حضـــر في الشـــعر العربي القديم عند الشنفرى وأبي نواس حضورا مميّزاً وتيمة أساسية في بناء الصورة، بل حضور الذئب في شعر ذي الرّمة لم يكن إلاّ قطعة ثانوية لإتمام اللوحـــات وإكمـــال الصور, فالذئب حضر بهذا الشّكل في ست قصائد[1] ولكن في أبيات معدودات.

يقول ذو الرّمّة في إحدى قصائده(الطويل):[2]

وَكَمْ عَرَّسَتْ بَعْدَ السُّرى مِن مُعَرَّسٍ ❁ بِهِ من كلامِ الجِنّ أَصْواتُ سامِرِ[3]
ذا اعْتَسَّ فيهِ الذِّئْبُ لَمْ يَلْتَقِطْ بِهِ ❁ مِنَ الكَسْبِ إلاّ مِثلَ مُلْقى المَشاجِرِ[4]
مُناخَ قَرونِ الرُّكبَتَيْنِ كأَنَّهُ ❁ مُعَرَّسُ خَمْسٍ مِنْ قَطًا مُتَجاوِرِ[5]
قَعْنَ اثْنَيْنِ وَاثْنَتَيْنِ وَفَرْدَةً ❁ حَريداً هِيَ الوُسْطى بِصَحْراءِ حائِرِ[6]
مُغْفى فَتًى حلَّتْ لَهُ فَوْقَ رَحْلِهِ ❁ ثَمانِيَةٌ جُرْداً صَلاةُ المُسافِرِ[7]
بَيْنَهُما مُلْقى زِمامٍ كَأَنَّهُ ❁ خيطُ شُجاعٍ آخِرَ اللَّيلِ ثائِرِ[8]

[1] - ق14-ق 26-ق 43-ق50-ق67.

[2] - ق67- 1665/3- الأبيات:41...49.

[3] - **التعريس**:النزول للنّوم في آخر الليل.

[4] - أي طلب الذئب في هذا الموضع ما يأكله. **ملقى المشاجر**: يريد أن قوائم الإبل كأنها مشاجر ملقاة، إذا طاف فيه الذئب لم يصادف إلا مبرك الناقة، كأنه آثار مشاجر الرحل.

[5] - **قرون**:إذا بركت قرنت. **معرّس خمس**: كأن الموضع الذي الذي عرّس فيه خمس من القطا، يريد كأن الركبتين والثَّفِنَتَيْن والكِرْكِرَة خمسٌ من القطا.

[6] - **اثنتين**:يعني الركبتين, **واثنتين**: الثَّفِنتضيْن, **وفردة**: الكِرْكِرة. **حائر**:موضع.

[7] - **مُغفاة**:مُناخه حيث أغفى,أي: لم يجد الذئب به إلاّ مغفى فتى حلّت له صلاة المسافر ثمانية أشهر تامّة,أي: يصلي فيها ركعتين ركعتين لأنه مسافر.

[8] - **ملقى زمام**: موضع فيه أثر الزمام. **مخيط**:ممر. الشّجاع هاهنا: الحية.

سِوى وَطْأَةٍ في الأرْضِ من غَيْرِ جَعْدَةٍ ۞ ثَنى أُخْتَها في غَرْزِ عَوْجاءَ ضامِرِ[1]
وَمَوْضِعِ عِرْنِينٍ كَرِيمٍ وَجَبْهَةٍ ۞ لِى هَدَفٍ من مُسْرِعٍ غَيْرِ فاجِرِ[2]
طَوى طَيَّةً فَوْقَ الكَوى جَفْنَ عَيْنِهِ ۞ على رَهَباتٍ من جَنانِ المُحاذِرِ[3]

هذه الصورة الوحيدة التي خصّها ذو الرّمة للذئب ولكن مع الناقة، في قصيدة تحوي **أربعة وثمانين** بيتاً(**84**)، يصور فيها ذئبا جائعاً تائها في صحراء قاحلة، يبحث عماّ يأكله، ولكنّه عثر على آثار ناقة وصاحبها، وآثار القطا بخمسها جاثمة على الأرض.

ويتراءى لنا الذئب في شعر ذي الرّمة وهو أكثر حيوان الصحراء تفرّدا ووحشة وشراسة، وكان عواؤه يدل على اغترابه ووحشته وتفرّده، وقد جعله الشاعر ينغمس في عالم التنكير، كما هو الشأن مع الحيوانات الأخرى.

هذه الحيوانات كانت منبع الصورة الشعرية لذي الرّمة، وكانت أخرى قد وردت بصورة عرضية عابرة ولكن لها دلالات ورموزاً تنطق بها نصوص ديوانه، منها: الثعلب والضفادع والحيتان والعنكبوت والجراد والنمل والطاووس والبوم والضب[4].

---

[1] – **عوجاء**:ناقة اعوجّت من الهُزال.

[2] – أي لم يجد الذئب سوى موضع(عرنين)، أي أثر عرنين وجبهة حين سجد. **هدف**:شرف من الآرض. من **مسرع**:من رجل أسرع في صلاته. وهو غير فاجر:وذلك أنه في سفر فإنه يصلّي ركعتين خفيفتين.

[3] – **الجنان**: القلب.

[4] : ينظر الديوان والقصائد بالترتيب: ق 61-1587/3. ق14-1536. ق42. ق78-1773/3وق1- ق26- ق12-417/1 وق49.ق26- 848/2. 1771/3 وق78وق79...6

جـــ - حيـــوان الرّحلـــة:

تعتبر الناقة الحيوان الوحيد الذي رافق ذا الرمـــة في رحلتـــه عـــبر الصـــحراء والبوادي لبلوغ المراد، فذكر الناقة أكثر من ذكر البعير، أما الخيل فكان حيوانا عابرا.

إنّ للناقة في شعر ذي الرّمّة، وفي نفسه مكانة كبيرة، فهو يعبر عن تفاؤله بهـــذا الحيوان إلى حد كبير، واعتزازه بها كما اعتز بها شعراء الجاهلية لأنها رمز اســـتمرارية الحياة والبقاء، لذا نراه يصور حركتها ونشاطها الدائبين، "لأنّ هذه الحركة، من جهة، تقترن بجلب الرّزق أمل الإنسان في الحياة. ولأنّها، من جهة ثانية، تغـــذي مطلبـــه في الحيوية التي ..كان يلاحقها دائما في صوره"[1]، كما كان طيف ميّة يلاحـــق خيالـــه، فربط هذه بتلك، وكان ذكر ميّة لا يمر دون ذكر (صـــيدح) أو ظبيـــة مـــن ظبـــاء الصحراء، وكان يربط (صيدح) بسرعة الثور والحمار الوحشيين والنعامة والظليم.

"...والواقع أنّ فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعا، فالناقة منبت كل ما أهـــم وأقلق وأحزن الشاعر... أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان. الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية. الناقة في هذه الحالـــة ليســـت وسيلة إلى غاية، بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة.

الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصـــدي الملح لفكرة المشكلات، أو لنقل إنّ الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع. فالعلاقات الأساسية بـــين الشـــاعر والعالم في شكل مزاج من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة."[2]

لذا لاقى هذا الحيوان اهتماماً في الشعر العربي لم يلقه حيوان آخر، فهي غالبـــا ما تكون رمزاً -عن قصد أو عن غير قصد- للتعبير عن انشغال سار أو محنـــة ظـــل يكابدها الشاعر العربي ليجد مخرجا أو متنفّساً يلجأ من خلالـــه إلى الـــتخلّص مـــن الاضطراب الذي يعانيه.

---

[1] - عبد القادر الرباعي-الصورة الفنية في شعر أبي تمام- جامعة اليرموك-اربد- دط-1980- ص55.

[2] - مصطفى ناصف- قراءة ثانية لشعرنا القديم- دار الأندلس-بيروت- دط- دت - ص115.

فنجد هذا الحيوان في شعر ذي الرمة يشكل في جوهره"جسـد" قصـائده، إذ أصبحت الناقة غاية في حدّ ذاتها[1] والحيوانات الأخرى العـابرة في قصـائده (الحمـار الوحشي والثور الوحشي والنعامة والظليم ...) تشكّل أطراف هذا الجسد، حضـرت لتكمل تصوير اللوحات التي أبدعتها "ريشة" ذي الرّمّة الفنية، وليست اسـتطراداً أو هروباً من أسر ما في عقل الناقة له، وهذا الأسر هو بناء بيت وغرس شـجرة وحلـم الشروق وهو المطر،[2] والأمومة والحنين والحضن الدّافئ...

فالناقة في شعر ذي الرّمّة هي تلك التي غالبا ما عرفناها وألفناهـا بصـورتها ونمطيتها ومعجمها في شعر لبيد وطرفة وعنترة وغيرهم من شعراء الجاهليـة، فهـي (دائما) حاضرة بعد الوقفة الطللية والمقدمة الغزلية، حينما يهم الشاعر بالرحلة عـبر الصحراء، ونجد في مواقف أخرى مع ناقة ذي الرمة(صيدح)، عدولاً عـن الصـورة القديمة والبنية الجاهلية، فرضته عوامل التطور الحضـاري؛ دينيـا وفكريـا وثقافيـا وسياسيا، وهي تختلف حتماً عن تلك العوامل التي عاشها وعرفها الشاعر الجـاهلي، وهذا التطور يفرض نوعا من التغيّر في الشكل والمضمون، وبالتالي في اللفظ والمعـنى والعلاقة بينهما، ففي "كلّ تطوّر حضاري يتطابق الشكل والوظيفة، بحيث إنّ تغيّـر الوظيفة، يستتبع تغيّر الشّكل. لكن مع أنّ وظيفة الشّعر في المجتمع العربي تغيّـرت في الإسلام عمّا كانت عليه في الجاهلية، فإنّ شكله لم يتغيّر، وهذا ممّا أكّد الانفصال بين الكلام والمعنى، أو الشّكل والمحتوى، وأدّى إلى جعل التّعبير الشّعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى القديم، أي الموجود قبلياً."[3]

---

[1] – ينظر نسيمة الغيث– الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرّمة– الدار المصرية السعودية– القاهرة– دط– 2004– ص145.

[2] – ينظر مصطفى ناصف– المرجع السابق– ص109.

[3] – أدونيس، علي أحمد سعيد – الثابت والمتحول؛ بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب– 1دار العودة– بيروت– ط4– 1983– 29/1.

يظهر من خلال ديوان ذي الرمة أنّ معجمه اللغوي امتداد لمعجم سابقيه من شعراء الجاهلية؛ فالناقة رفيقته في **الرّحلة**، حيث يقول(الطويل):[1]

فَأَيُّ مَزورٍ أَشْعَثِ الرَّأْسِ هاجِعٍ ۞ إلى دَفِّ هَوْجاءَ الوُنيُّ عِقالُها[2]
طَواها إلى حَيْزومِها وانْطَوَتْ لَها ۞ جُيوبُ الفَيافي حَزْنُها وَرِمالُها[3]
ذروجٌ طَوَتْ آطالَها وانْطَوَتْ بِها ۞ بَلاليقُ أَغْفالٌ قَليلٌ حِلالُها[4]
فَهذي طَواها بُعْدُ هذي وَهذِهِ ۞ طَواها لِهذي وَخْدُها وَانْسِلالُها
وَقَدْ سَدَتِ الصُّهْبُ المَهارى بِأَرْجُلٍ ۞ شَديدٍ بِرَضْراضِ المِتانِ انْتِضالُها[5]

وهي تفرض حضورها خلال الرّحلة، حين يصف أي حيوان آخر يصادفه في الصحراء أو يزور خياله، (الحمام والذئب والنعام والجراد والبوم والحرباء والظباء...) فذو الرّمّة، يطنب في الحديث عن ناقته بخاصة، والإبل بشكل إجمالي، ولكنه لم تقيّده صورة الناقة في حيّزها، وإنّما كثيرا ما ينفلت ويتخلّص من طيفها إلى تصوير لوحات أخرى ليهيّئ (ريشته) لرسم:

أ- الطيف الذي يأتيه زائراً وهو مستلقٍ على ناقته (الطويل):[6]

وَأَشْعَثَ مَغْلوبٍ على شَدَنِيَّةٍ ۞ يلوحُ بِها تَحْجينُها وَصَليبُها[7]

ويقول أيْضاً (الطويل):[1]

---

[1] – الديوان- 511/1.

[2] –**أي مزور**:يعني أي رجل يُزار.**الدّف**:الجنب.**هوجاء**: الناقة المسرعة حتى كأن بها هوجا.**الوني**:التعب.تعني فهو على سفر أشعث الرأس ...

[3] –**طواها**:أهزلها. **الحيزوم**:الصّدر. **الحَزْن**: ما غلظ من الأرض.

[4] –**الآطال**:ج الإطل:الخاصرة. **البلاليق**:ج بلّوقة:الأرض المستوية اللينة. **أغفال**:ليس بها أعلام. **حلال**,ج حِلّة:الموضع الذي تنزله...

[5] –**السّدو**:ضرب من السّيْر،فيه اتّساع الخطو. **الصُّهْب**:وهو من الإبل،البعير ليس بشديد البياض. **الوخد** في السير،للبعير:الإسراع. **الرضراض**: الأرض المرضوضة بالحجارة،أو صغار الحصى. **انتضلت** الإبل:رمت بأيديها في السّير. **المتان**،ج المتن: ما صلب من الأرض.

[6] – ق 21- 696/2. وينظر القصائد : 27- 36- 66- 68.

[7] –أراد:رُب رجل أشعث الرأس،قد غلبه النّوم، على "**شدنية**": ناقة منسوبة. **تحجينها**: وسمها. **صليبها**: وسْم كالصّليب.

نيخَتْ فأَلْقَتْ بَلْدَةً فوْقَ بَلْدَةٍ ۞ قَليلٍ بِها الأَصْواتُ إلاّ بُغامُها[2]
يَمانِيَّةٌ في وَثْبِها عَجْرَفِيَّةٌ ۞ إذا انْضَمَّ طُلاها وَأَوْدى سَنامُها[3]

ب- يمهد بصورة الحبيبة التي قصدها، ليصل إلى ممدوحه الذي سعى في طلبه وهو ببلاد بعيدة عبر الصحراء والبوادي رفقة ناقته، فيصور هذه الفضاءات التي قطعها، برمالها وحيوانها ولياليها..(الطويل):[4]

أَلا خيَّلَتْ مَيٌّ وَقَدْ نامَ صُحْبَتي ۞ فَما نفَّرَ التَّهْويمَ إلاّ سَلامُها[5]
طُروقًا وَجِلْبُ الرَّحْلِ مَشْدودةٌ بِهِ ۞ سَفينةُ بَرٍّ تَحْتَ خَدّي زِمامُها[6]

ثمّ يقول وهو في طريقه إلى ممدوحه بلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري[7] رفقة ناقته تمهيدا لمدحه، فهو مع ناقته يمضي عبر الصحراء ليبلغ المبتغى، وفي القصيدة يصوّر هذه النّاقة ويمهّد بها للمديح, (الطويل):[8]

إلى ابنِ أَبي مُوسى بِلالٍ طَوَتْ بِنا ۞ قِلاصٌ أَبوهُنَّ الجَديلُ وداعِرُ[9]

....

تَمرّى بِرَحْلي بَكْرَةٌ حِمْيَرِيَّةٌ ۞ ضِناكُ التَّوالي عَيْطَلُ الصَّدْرِ ضامِرُ[10]

....

---

1 - ق31- 1004/2.

2 -**البلدة الأولى**:يعني الكِركِرة، فيقول:وضعتْها فوق "بلدة":وهي بلدةٌ من الأرض،"قليل بها الأصوات" إلاّ بَغامُ ناقتِه.

3 -**عجرفية**: أي جفاء وركوب للرأس؛ (في الخزانة: وهو يسير سيراً مختلطاً).**أودى** سنامها:ذهب سنامها.فيقول: هي في ضمرها هكذا.

4 - ق 31- 1003/2.

5 -**خيّلتْ**:رأينا منها خيالا جاء في المَنام. **التّهويم**: شيء دون النّوم قليل. فيقول: نفّر نومَنا حين سلّم الخيالُ علينا.

6 -يريد: خيلت طروقاً. و"**جِلبُ** الرّحل": خشبة بغير أداة. مشدودة به، يريد: بالجِلب. "تحت خدّي زِمامُها":وذلك أنّه قد عرّس، فزمامها تحت خدّه.

7 - سبق تعريفه.

8 - ق 32- 1039/2.

9 -**قلاص** ج قلوص: ناقة شابة. **الجديل وداعر**: جملان منسوبان.

10 - **تمرّى**: تمْضي بي. **بكرة حميرية**: ناقة شابة منسوبة إلى حمْيَر. **ضِناك**: المكتنزة، الغليظة. **عيْطل**: طويلة. **التوالي**: المآخر.

لذا ابنُ أَبي موسى بِلالٌ بَلَغْتِهِ ۞ فَقامَ بِفَأْسٍ بَيْنَ وِصْلَيْكِ جازِرُ[1]

ويقول في أخرى (الطويل):[2]

فَإِنْ كُنْتِ لِواهِيَمَ تَنْوِينَ فَالْحَقي ۞ نَزُرْهُ وَإِلّا فَارْجِعي بِسَلامِ

يظهر من خلال ديوان ذي الرّمة، أنّ الناقة تشكّل مصدر صور متنوّعة؛ فهي الرّفيقة الأولى في الرحلة، والوسيط إلى بلوغ الممدوح والحبيبة، وتُستغلّ للعبور والاستطراد لتصوير حيوانات أخرى ترافق الناقة في اللوحة الكبرى؛ (الحمر الوحشية والبقر الوحشي، والظباء والنعام...)، كما أنّ لصورة الناقة منظرين أساسيين: "منظرها ساكنة ومنظرها متحرّكة، فكما يصفها في حالة سكونها فيقف أمامها مثلما يقف المثّال أمام نماذجه يُسوّي من الصّخر تماثيل لها، يصفها كذلك في حالة حركتها، فيقف أمامها مثلما يقف المصوّر أمام منظر من المناظر ليلتقط له شريطاً من الصور المتحرّكة. ومن هنا تكثر تماثيل الإبل في شعره كما تنتشر أشرطة الصور المتحرّكة لها."[3] ومن هنا فإنّ هذه الصور واللوحات، تفرض علينا رصدها وإحصاءها؛ (في سكناها وحركاها، وسرعتها، وتطاير الحصى أثناء سيرها، وضخامتها ونحولتها، وأصواها، بكاؤها، وحنينها، وعرقها وبولها ولغامها وزبدها، تعبها، ذيلها وزمامها، ويوم تطرح جنينها...)

كل هذه الخصوصيات التي قد لا ينتبه إليها إنسان آخر، بيدَ أنّ الشاعر يرى بعين وببصيرة، ما لا يراه غيره، فوجد ذو الرّمة في هذه الجزئيات النبع والذخيرة والكتر لخياله الشعري وصورته الشعرية والفنية، فأنجز قصائد طوالاً علينا أن نحصيها حسب ما جاء في تصوير دقائق ومميّزات الإبل عامة والناقة بخاصة:

---

[1] - **الوِصْل**: كل ملتقى عظمين. أي: إذا بلغتِ ابن أبي موسى فنحركِ الله.

[2] - ق 33- البيت 18-1059/2.

[3] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص154.

أ- معجم الناقة والبعير.

ب- أصوات الناقة.

ت- حنينها وبكاؤها.

ث- زجرها.

ج- سرعتها وتعبها.

ح- ضخامتها ونحولتها.

خ- لغامها وبولها وزبدها.

د- ذيلها وزمامها.

ذ- عرقها وولادتها(يوم تطرح مولودها).

أ– معجـــــــــم الناقـــــــة:

1	2	3	4
ق.5 187/1.	**خَليلَـــيَّ عُوجـــا اليَـــوْمَ حتّـــى تُسلِّما...الرّكائِبِ (الطويل).**	الغارب/ الوجناء/نجاة/ حوالـــب/ شـــدق/ خشـــوع /مُراوِحة /مَلْع/ نسيل/الوسج والعسج /المراسيل /المُقرم /شاقي السَّديسين /خِدبّ /مُنْضَـــمّ /شـــازِب /الأوابي /المَتالي/ السّلائِب /العـــاذب /الشّـــول /مَقـــاحيم / الكواذب/القصايا/أوزغتْ /الأشوس /زجول /نهوز.[1]	18بيتاً: 31 إلى 48. ص:204...216.
ق.12 369/1.	**أَأَنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرْقـــاءَ مَنْزِلَـــةً... مَسْجومُ.(البسيط).**	الهيم/المطرّف/الأظل/مهيوم/القينان/الأناعيم.[2]	4أبيات:9 إلى12. ص:381...383.
ق.13 468/1.	**أداراً بحُـــزْوى هِجْـــتِ لِلْعَـــيْنِ عَبْرَةً...يترَقْرَقُ.(الطويل).**	رجيعة أسفار/زمام/خِشاشة/نِسْعيها/ جُمالية/ حرف/ سِناد/ أزجُّ الخطْو/ريّان/سهْوق/ دفْواء/الزّور.[3]	14بيتاً: 22 إلى 35. ص:468...479
ق.19 668/2	**أَحـــــادِرَةٌ دُموعُـــــــكَ دارُ مَيٍّ...الرُّسومُ.(الوافر).**	الهجان/اليَعْمُلات/الشّمرْدلات/العرائِـــك/ الضُّـــبارِمة/ الرَّسوم.[4]	13بيتـــاً: 7 إلى19 ص:672..679.
ق.23 718/2.	**أَمِـــنْ دِمْنَـــةٍ بَـــيْنَ القِـــلاتِ وَشارِعٍ...تدْمَعُ. (الطويل).**	ركاب/البُرى/أطلال/نَشْوة/مُسْـــلهِمّات/ شَـــغاميم/ بُدّن/تضرع/الرّوافع/جُمالية/شدْفاء.[5]	28بيتاً:17 إلى 44. ص:726...742.
ق.25 777/2.	**خَليلَـــــيَّ عُوجـــــا عَوْجَـــــةً ناقَتَيْكُما...شارِعِ.(الطويل).**	أُبْنَ/حراجيج/مجلوزة/الاقورار/مضَـــبّرة/شُـــمّ/طـــوال الأخادع[6]	6أبيات:56 إلى 61. ص:813...815.

[1] – **الغارب**:مقدم السّنام. **الوجناء**:الناقة الغليظة. **نجاة**:ناقة ناجية سريعة. **حوالب**:عروق في أسفل البطن. **شدق**:واسعة الأشداق. **خشوع الأعالي**:ذهاب الأسنمة،يريد: أنها واسعة الشدق، ضامرة، شديدة، قوية. **مُراوِحة**:مُعاقِبة بين ضروب من السّير. **مَلْع**:أن تخفّ مرة وتُسرِع مرّة. **نسيل**:يعدو ويُسرع. **الوسج والعسج**:ضربان من السير. **المراسيل**:النوق السريعات. **المُقرم**:الفحل من الإبل. **شاقي السَّديسين**:الذي شُقّ نابُه. **خِدبّ**:ضخم. **مُنْضَمّ و شازب**:ضامر. **الأوابي**:ج الآبية وهي من الإبل التي ضُرِبتْ فلم تلقح. **المَتالي**:اللواتي أتَمّتْ حَمْلَها. **السّلائِب**:اللّواتي سُلِبَتْ أولادَها، الواحدة:سَلوب. **العاذب**:القائم الذي لا يضع رأسه على علف. **الشّول**:رفع الذنب من أجل اللقاح. **مَقاحيم**:ج مُقْحم:الذي يُلْقي سِنّيْن في مِقْدار سِن. **الكواذب**:اللواتي لاحمل بهنّ. **القصايا**:ج القصِيّة؛المتخلّفة من النّوق. **أوزغتْ**:الناقة ببولها أي رمته دُفعة،دُفْعة. **الأشوس**:الفحل الذي ينظر بمؤخّر عيْنِه تكبّرا وتغيُّظاً. **زجول**:وزجلاء،ناقة سريعة. **نهوز**:تحرك رأسها.

[2] – **الهيم** من الإبل:العطاش. **المطرّف**:البعير الذي اشتُري حديثاً. **الأظل**:باطن المنسم. **مهيوم**:من الهيام، داء يصيب الإبل من ماء تشربه مستنقعا. **القينان**:موضع القيد من البعير. **الأناعيم**:ج النّعم:الإبل.

[3] – **خِشاشة**:حلقة في عظم أنف البعير. **نِسْعيها**:بين الحَقَب والتّصدير. **جُمالية**:الناقة تشبه الجمل. **حرف**:ضامر,نُحلت وهزُلت,فصارت كأنّها حرْف هِلالٍ. **سِناد**:مُشْرفة. **أزجُّ الخطْو**:بعيد الخطو. **ريّان**:ممتلئ. **سهْوق**:طويل. **دفْواء**:ناقة فيها انحناء. **الزّور**:الصدر.

[4] – **الهجان**:الهجان من الإبل، البيض الكرام. **اليَعْمُلات**:ج اليعملة وهي من الإبل التي تسرع. **الشّمرْدلات**:ج الشمردلة:الناقة الحسنة الجميلة. **العرائِك**:ج العريكة:السنام. **الضُّبارِمة**:الغليظة الشّديدة. **الرَّسوم**:التي ترسم في سيرها،ويريد الإبل.

[5] – **ركاب**:إبل. **أطلال**:اسم ناقته. **نَشْوة**:ركوع الإبل من الجَهْد والنّعاس. **مُسْلهِمّات**:ضوامر. **شَغاميم**: ناقة شُغموم، غزيرة. **بُدّن**:ج بدينة؛ سمينة. **تضرع**:تستكين وتضعف. **الرّوافع**: من الإبل؛ التي ترفع وهي تسير. **شدْفاء**:فيها ميل.

[6] – **أُبْنَ**:يعني الإبل. **حراجيج**:ضُمّر. **مجلوزة**:ناقة شديدة مكتنزة اللحم. **الاقورار**:الضُّمر والهزال. **مضَبّرة**:مجتمعة ومكتنزة اللحم. **شُمّ**:طوال. **طوال الأخادع**:طوال الأعناق.

ق30. 981/2.	يـا حـادِيَيْ بِنْـتِ فَضّـاضٍ أمـا لَكُما...بتَعْريجِ.(البسيط).	أعناق ناجية/المهرية.[1]	3أبيات: 12 إلى 14. ص:987...989.
ق.35 .1098/2	ألا أيُّها الرَّسْمُ الَّذي غيَّـرَ البِلـى... عاهِـدُ.(الطويل).	قلّصتْ/مراسيل/صلاخد/الرّقش/العارد/البُرى/ الضّفر/ أجْأى/ كُمَيْت/الصّهب/أيسار المطي/الجدائل/أعيَس/مهريّ/صدر المطيّ/الرّحل/اليعملات/عواقد.[2]	24بيتاً:15...38. ص1098.1113
ق.36 1117/2	أَلَـمْ تُسْـأَلِ اليَـوْمَ الرُّسـومُ الدّوارِسُ...البَسابِسُ(الطويل).	وسوج/ موالس/عَرامِس/النّواجي/قلائص/خماص/هيم/ الضغابس/عجلى/العيط/الخَروج/السبَحل/مقاليت/ الثيل/السّقب/الخناطيل/السديف[3]	36بيتاً 14 إلى 49.ص:1123... .1141
ق.39 .1189/2	أَمَنْزِلَتَـيْ مَـيٍّ سَـلامٌ عليْكُما...يَنْصَحُ.(الطويل).	العيس/جُنّح/أذن حَشْر/أسْجح/السّدو/عاج/لاقح/المهارى.[4]	10أب:50...59 ص1222.1215
ق.49 .1411/3	لَقَـدْ جَشَـأتْ نَفْسـي عَشِـيّةَ مُشْرِفٍ...صبْرا.(الطويل).	سجر/مُعَرّقة الألحي/اكتفلت/حراجيج/مُطلّحة/صُعْر/صُهب.[5]	12ب: 15. 26. ص1417.1426

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3- معجم الناقة والبعير. 4- رقم الأبيات.

الجـــــدول رقـــم: 05

---

[1] - **أعناق ناجية**:أعناق إبل ناجية تنجو وتمضي. **المهرية**:الإبل.

[2] - **قلّصتْ** الناقة:وثبت وشمّرت. **جونات** ج جوناء:السوداء أو الدّهماء من النّوق. **صلاخد**:شداد, والواحد صلخد. **الرّقش**:ج الرقشاء؛ شقشقة البعير. **العارد**:الغليظ الطويل. **البُرى**:ج البُرة؛ الحلقة في أنف البعير. **الضّفر**:ما يُشدُّ به البعير من المضفور كالحبل. **أجْأى**:نعت للبعير إذا خالط غبرته حمرة. **كُمَيْت**:خالط حمرته قُنوء. **أيسار المطي**:أراد أيدي الإبل. **الجدائل**:ج الجديل، الزّمام. **أعيَس**:بعير أبيض. **مهريّ**:بعير منسوب إلى مهرة. **صدر المطيّ**:الإبل على القصد. **عواقد**:عقدن أعناقهنّ للسّير.

[3] - **وسوج**:سرعة الإبل. **موالس**:مسرعة. **عَرامِس**:ج عرمس؛ناقة صُلبة. **خماص**:ج خميصة؛ضامرة البطن. **هيم**:إبل عطاش. **الضغابس**:ج ضغبوس؛بعير ليس بمسن ولا سمين. **عجلى**:اسم ناقة ذي الرمة. **العيط**:خيار الإبل. **الخَروج**:الناقة تبرك ناحية من الإبل. **السبَحل**:الضخم من البعير. **مقاليت**:ج مقلات؛التي لايعيش لها ولد. **الثيل**:وعاء قضيب البعير،أوالقضيب نفسه. **السّقب**:الفصيل الذكر. **الخناطيل**:جماعة الجراد،ويعني جماعة الإبل. **السديف**:شحم السّنام.

[4] - **العيس**:الإبل البيض. **جُنّح**: قد أكبّت في السّير. **أذن حَشْر**:لطيفة محدّدة. **أسْجح**:سهل. **السّدو**:الخطو. **عاج**:زجر إناث الإبل. **لاقح**:حامل.

[5] - **سُجر**:نوق تضرب إلى الحمرة، ناقة سجراء. **مُعَرّقة الألحي**:قليلة اللحم،ج لَحْي. **اكتفلت**: الكِفْل:كساء يُجعلُ حول سَنام البعير. **حراجيج**: ضُمّر. **مُطلّحة**:مُعيية. **صُعْر**:فيها مَيْل من الجَهد والهُزال. **صُهب**:لون يميل إلى الحمرة، ناقة صهباء..

ب- أصوات الناقـــــة:

1	2	3	4
ق25. 777/2.	**خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... شارِعِ.(الطويل).**	صوت الوطء/ترشاف.[1]	**البيت:54. ص:811.**
ق30. 981/2.	**يـــا حـــادِيَيْ بِنْـــتِ فَضّـــاضٍ أمـــا لَكُما...بتَعْريجِ.(البسيط).**	أَواخِرِ المَيْس أَنْقاض.[2]	**البيت 25. ص:996.**
ق33. 1051/2.	**أَلا حَيِّ عِنْدَ الزُّرْقِ دارَ مُقامِ... سَقامِ. (الطويل).**	التراطن/الشّيب.[3]	**البيتان 44و46ص1070.**
ق35. 1088/2.	**أَلا أَيُّها الرَّسْمُ الّذي غيّرَ البِلى... عاهِدُ.(الطويل).**	الصّريف.[4]	**البيت 16. ص 1099.**
ق36. 1117/2.	**أَلَـــمْ تُسْـــأَلِ اليَـــوْمَ الرُّســـومُ الدَّوارِسُ...البَسابِسُ.(الطويل).**	رزٌّ...بهدر...ارتجّ الغمام الرّواجس.[5] الرّواجس.[5]	**البيت 44. ص 1139.**
ق67. 1665/3.	**أَشـــاقَتْكَ أَخْـــلاقُ الرُّســـومِ الدّواثِرِ...النّوادِرِ.(الطويل).**	جَداجِدُ صَيْفٍ مِنْ صَريرِ المآخِرِ[6]	**البيت 30. ص 1680.**

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3- أصوات الناقة. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــــدول رقـــم: 06

---

[1] - **ترشاف**: ورَشْفٌ؛ الشُّرْب بأطراف المشافر.

[2] - **أَواخِرِ المَيْس أَنْقاض الفراريج**: أي صوت الفراريج.

[3] - **التراطن**:الكلام غير العربي. **الشّيب**: صوت المشافر عند الشرب.

[4] - **الصّريف**: صوت الأنياب.

[5] - **رزُّ البعير**: صوته. دعاهنّ بهدره كما ارتجّ الغمام أي صوتاً من من الرعد والمطر.

[6] - شبهَ صرير الرّحال بغناء "**الجداجد**"[أي:بصياحها] وهي دُوَيّبة تصيح بالليل.

ت- حنيـــــــن الناقـــــة وبكاؤهـــــا:

1	2	3	4
ق.4 .166/1	يـــــا دارَ ميّــــــــةَ بالخَلْصـــــــاءِ فالجَرَدِ...للكمَدِ.(البسيط).	لانَتْ عَريكتُها/التّنآم/حنّت إلى نَعَم الدّهنا.[1] الدّهنا.[1]	البيتان:16و17. ص:174/173.
ق.12 .369/1	أأَنْ تَرَسَّمْتَ منْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً... مَسْجومُ.(البسيط).	نُزّع/ هيم.[2]	البيت: 9. ص: 381.
ق.23 .718/2	أَمِنْ دِمْنَةٍ بيْنَ القِلاتِ وَشارِعٍ... تدْمَعُ. (الطويل).	الهديل المُرجّع/قِرّي...نُزَّع[3]	البيتان:17و18. ص:727/726.
ق.27 .859/2	أَمِــــنْ دِمْنَـــــةٍ جَـــرَّتْ بِهـــا ذيلَهـــا الصّبا...سافِحُ.(الطويل).	كأنّ عيونها ذِمامُ الرّكايا.[4]	البيت:42. ص:886.
ق.28 .906/2	أخرْقـــــــاءُ للبــــــيْنِ اسْـــــتقلّت حُمولُها...مَسيلُها.(الطويل).	على حميريات كأنّ عيونها==قِلاتُ الصّفا لم يبق إلاّ سُمولُها.[5]	البيت:35. ص:927.
ق.29 .941/2	أتَعْـــــــرِفُ أَطْـــــــلالاً بِـــــوهْبِينَ فالحُضْرِ...الخُضْرِ.(الطويل).	الخوص/صُبابات زيت.[6]	البيت:46. ص:966.
ق.32 .1011/2	لِمَيّةَ أطلالٌ بحُزْوى دَوائِرُ...المَواطِرُ.(الطويل).	هوى غَرْبَةٍ.[7]	البيت:12. ص:1016.
ق.38 .1167/2	ألا أَيُّهــــــذا المَنْــــــزِلُ الـــــدّارِسُ اسْلَمِ...المُتَغَيِّمِ.(الطويل).	تَحِنُّ إلى الدّهْنا بِخفّــانَ نــاقتي...صــوتها المُتَرَنِّمِ.	البيت:31. ص:1179.
ق.40 .1227/2	ألا لا أرى كالـــــــدّارِ بِــــــــالزُّرْقِ مَوْقِفاً...عُهودُها.(الطويل).	ضَنينَةُ جَفْنِ الْعَيْنِ...[8]	البيت:15. ص:1232.
ق.46 .1354/2	يـــا دارَ مَيَّـــــةَ لَـــمْ يَتْـــرُكْ لَهـــا عَلَماً...المَراويدُ.(البسيط).	نازِعٌ يثنيهِ عن وَطنٍ.	البيت:29. ص:1369.
ق.49 .1411/3	لَقَـــــدْ جَشَـــــأتْ نَفْســـــي عَشِـــــيّةَ مُشْرِفٍ...صبْرا.(الطويل).	حنّ نازِعٌ/دعاهُ الهوى.	البيت:02. ص:1411.
ق.51 .1506/3	أراحَ فريقُ جيرَتكِ الجِمالا... احْتِمالا.(الوافر).	خوصاء/مَأْقِياها/العيدي.[9]	البيت:46. ص:1531.

---

[1] - **لانَتْ عَريكتُها**:يقال للبعير إذا لان بعد شدّة وصعوبة،والعريكة -هاهنا-السنام. **التّنآم**:التصويت،وهو كالأنين أو دونه.

[2] - **نُزّع**: ج نازع؛ البعير الذي يشتاق إلى وطنه,فيترع إليه. **هيم**:ج أهيم وهيماء؛ البعير العطشان.

[3] - **الهديل المُرجّع**:الحنين.

[4] - **كأنّ عيونها ذِمامُ الرّكايا**:غارت عيونها فكأنها آبار قليلات الماء.

[5] - **قِلاتُ**: نُقر في الجبل. **سُمولٌ**:بقايا الماء.

[6] - **الخوص**:الإبل الغائرات العيون. **صُبابات زيت**:بقايا زيت, أي قد غارت.

[7] - **هوى غَرْبَةٍ**:البعير الذي به هوى بعيد، من الحنين.

[8] - **ضَنينَةُ جَفْنِ الْعَيْنِ**: أي أن الإبل تبكي, تسيل دموعها من الجَهْد.

[9] - **مَأْقِياها**:أي عينيه. **العيدي**:فحل مشهور.

ق66. 1622/3.	ألَلأرْبُـــعِ الــــدُّهْمِ اللّــــواتي كأنّها...الصّحائِفِ.(الطويل)	انْتَضَلْنَهُ/ بيضُ المَواكِف.[1]	البيتان:47و48. ص:1650.
ق67. 1665/3.	أشــــاقَتْكَ أخْــــلاقُ الرُّســـــومِ الدّواثِرِ...النّوادِرِ.(الطويل).	تذراف العيون القواطر.	البيت:39. ص:1684.
ق68. 1710/3.	أمــــا اسْـــتَحْلَبَتْ عَيْنَيْـــكَ إلاّ مَحَلَّةٌ...مالِكِ.(الطويل).	خوص.	البيت:06. ص:1712.
ق87. 1816/3.	أأنْ تَرَسَّـــمْتَ مـــن خَرْقـــاءَ منْزِلَةً...مَنْشورِ.(البسيط).	تشكو.	الأبيات:13..15 ص:1820.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3- أصوات الناقة. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــــدول رقـــم: 07.

ث- زجـــرها.

1	2	3	4
ق25. 777/2.	خليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... شارِعِ.(الطويل).	صَهٍ/دويّ المسامع.	البيت:22. ص:791.
ق.26 821/2	وَقَفْـــتُ علـــى رَبْـــعٍ لِمَيَّـــةَ ناقَتِي...أُخاطِبُهْ.(الطويل).	التصدير.[2]	البيت:30.
ق39. 1189/2.	أَمَنْزِلَتَـــيْ مَـــيٍّ ســـلامٌ علَيْكُما...يَنْصَحُ.(الطويل).	عاجِ.[3]	البيتان: 56و57. ص:1220.
ق42. 1273/2.	أَمَنْزِلَتَـــيْ مَـــيٍّ سَـــلامٌ عَلَيْكُما...رواجِعُ.(الطويل).	النّحز[4]	البيت:43. ص:1296.
ق44. 1326/2.	خَليلَـــيَّ عوجـــا حَيِّـــا رَسْـــمَ دِمْنَةٍ...ثُمامُها.(الطويل).	عجرفيّة/وزعتها/طار بمربوع الخِشاش لُغامُها."[5]	البيتان:04و05. ص:1328/1327.
ق66. 1622/3.	ألَلأرْبُـــعِ الــــدُّهْمِ اللّــــواتي كَأنّها...الصّحائِفِ.(الطويل)	النحز/أيا.[6]	البيتان:45و49. ص:1651/1648.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3- زجر الناقة وحثّها. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــــدول رقـــم: 08.

[1] - **انْتَضَلْنَهُ**:رمينه بأبصارهنّ. **بيضُ المَواكِف**:يريد,مقطر الدمع أبيض.

[2] - **التصدير**:شد الحبل من الحزام إلى ما وراء الكركرة.

[3] - **عاجِ**:زجر إناث الإبل.

[4] - **النّحز**:ضرب الأعقاب والاستحثاث في السّير.

[5] - **عجرفيّةٌ**:جفاء وغلظ.

[6] - **أيا**:زجر.

ج- سرعتـــــــــها.

1	2	3	4
ق.05 187/1.	خَليلَـــيَّ عُوجـــا اليَـــوْمَ حتّـــى تُسلِّما...الرّكائِب (الطويل).	زجول برجليها/نموز برأسها/الوخد.[1]	البيتان:47و48. ص:216.
ق.14 498/1.	دَنـــا البَـــيْنُ مِـــنْ مَـــيٍّ فَـــرُدَّتْ جمالُها...احْتِمالُها.(الطويل).	دروج/سَدتْ/الانتضال/الوخد.[2]	الأبيات:21إلى23. ص:512.
ق.22 704/2.	بَكَيْتَ وَمـــا يُبْكيـــكَ مِـــنْ رَسْـــمِ مَنْزِلٍ...رَحيضُها.(الطويل).	المرو/رضيضها.[3]	البيت:16. ص:711.
ق.23 718/2.	أَمِنْ دِمْنَةٍ بيْنَ القِلاتِ وَشارِعٍ... تدْمَعُ. (الطويل).	سمام/الهملّع/تزعزع/يخدن/شدفاء[4]	الأبيات:40إلى41. ص:741/740.
ق.25 777/2.	خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... شارِعِ.(الطويل).	أغذّ.[5]	البيت:55. ص:812.
ق.31 999/2.	مَرَرْنـــــا علـــــى دارٍ لِمَيَّـــــةَ مـــــرَّةً...مَقامُها.(الطويل).	يمانيةٌ في وثبها عجرَفِيَّةٌ[6]..	البيت:12. ص:1005.
ق.32 1011/2.	لِمَيّـــــةَ أَطْـــــلالٌ بِحُـــــزْوى دَوائِرُ...المَواطِرُ.(الطويل).	تفضّ/مناسمها خُتْمٌ.[7]	البيتان:50/49. ص:1036.
ق.39 1189/2.	أَمَنْزِلَتَـــــيْ مَـــــيٍّ ســـــلامٌ عليْكُما...يَنْصَحُ.(الطويل).	جُنّح/المراسيل/عذّبتهُنّ صيدح/رجل كظل الذئب/السّدو/سوْج/تموج ذراعاها.[8]	الأبيات:50 إلى58. ص:1221/1215.
ق59. 1577/3.	أَتَعْـــرِفُ دارَ الحَـــيِّ بـــادَتْ رُسومُها...هُشومُها.(الطويل).	يشُجُّ.[9]	البيت:06. ص:1578.
ق.66 1622/3.	أَللأَرْبُـــعِ الـــدُّهْمِ اللّـــواتي كَأَنّها...الصّحائِفِ.(الطويل).	ذوات العجارف[10].	البيت:50. ص:1651.

1-رقم القصيدة والصفحة. 2-مطلع القصيدة. 3-معجم سرعة الناقة وتعبها. 4-رقم الأبيات والصفحة.

الجــــــــدول رقــــم: 09.

[1] - **زجول برجليها**:ترمي برجليها في السير. **نموز برأسها**:تحرك رأسها. **الوخد**:ضرب من السير.

[2] - **دروج**:التي تدرج في سيرها. **سَدتْ**:السّدو, رمي اليد في السير, فصيّره ذو الرمة هاهنا في الرحل. **الانتضال**:أن ترمي الحصى بأرجلها.

[3] - **المرو**:الحجارة البيض. **رضيضها**:مكسورها.

[4] - **سمام**:نوع من الطيور شبه بها ناقته. **الهملّع**:السريع،الناجي. **تزعزع**:تحرّك في السير من شدّته. **يخدن**:الوخد؛العدْو. **شدفاء**:فيها كالميل والعوج من النشاط.

[5] - **أغذّ**:الإغذاذ؛ السرعة والجِدّ.

[6] - **عجرَفِيَّةٌ**:جفاء وركوب للرأس،

[7] - **تفضّ**: الفضّ؛التفرّق,يريد أنذ المناسِم تُفرّق الحصى. **خُتْمٌ**:عِراض.

[8] - **جُنّح**:قد أكبّت في السّير. **المراسيل**:السّراع في سهولة. **عذّبتهُنّ صيدح**:(صيدح) هي ناقة الشاعر؛أي حملتهنّ على سير شديد. **رجل كظل الذئب**:كظل الذئب؛لا تراه من سرعته. **السّدو**:الخطو. **سوْج**:أي تسج في سيرها.

[9] - **يشُجُّ**:يَكْسر.

[10] - **ذوات العجارف**: التي فيها خرق وجفاء، فيها عجرفية من النّشاط.

ح- ضخامتها ونحولتها.

1	2	3	4
ق14. 498/1.	**دَنـــا البَـــيْنُ مـــــنْ مَــــيٍّ فَـــرُدَّتْ جمالُها...احْتِمالُها.(الطويل).**	طواها/الحيزوم.	**البيتان:20و21. ص:511/510.**
ق21. 691/2.	**ألا حَـــيِّ رَبْـــعَ الـــدّارِ قَفْــــراً جُنوبُـــها...كثيبُها.(الطويل).**	القُتود/سوقاء/لينة/تهفو جُنوبُها.[1]	
ق.23 718/2.	**أَمِنْ دِمْنَةٍ بيْنَ القِلاتِ وَشارِعٍ... تدْمَعُ. (الطويل).**	مسلهمّات/شغاميم شفّها/بُدّن/تضرع[2] شفّها/بُدّن/تضرع[2]	**البيتان:34و35. ص:737.**
ق.25 777/2.	**خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... شارِعِ.(الطويل).**	الولايا/النّي/الضّوارع.[3]	**البيتان:18و64. ص:817/788.**
ق.27 859/2.	**أَمِـــنْ دِمْنَـــةٍ جَـــرَّتْ بِهـــا ذيلَهـــا الصّبا...سافِحُ.(الطويل).**	محانيق/وهي عوج/موارق.[4]	**البيتان:43و44. ص:887.**
ق32. 1011/2.	**لِمَيَّةَ أَطلالٌ بِحُزْوى دَوائِرُ...المَواطِرُ.(الطويل).**	بُدِّلَتْ حِلْماً...وهنّ ضوامرتجافيْن.[5]	**البيتان:44و45. ص:1033.**
ق50. 1451/3.	**قِـــفِ العَـــنْسَ في أَطْـــلالِ مَيَّـــةَ فاسْأَلِ...المُسَلْسَــلِ.(الطويل).**	سِناد/سَبَنْتاةٌ/المَحال/الجندل/العقنقل.[6]	**الأبيات:50إلى52. ص:1482/1480.**

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3-معجم سرعة الناقة وتعبها. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــدول رقـــم: 10.

[1] - **القُتود**:عيدان الرّحل. **لِينة**:نخلة. **سوقاء**:طويلة الساق,يريد أنّ:الناقة طويلة يصغر الرّحل عليها. **تهفو جُنوبُها**:تضطرب جنوب النخلة.

[2] - **شغاميم شفّها**:عظام توامّ،أضمرها. **بُدّن**:سِمان. **تضرع**:تضعف.

[3] - **الولايا**:الأحلاس، الوليّة:البردعة. **النّي**:الشحم. **الضّوارع**:الصغار الأجسام.

[4] - **محانيق**:ضُمر. **وهي عوج**:من الهزال. **موارق**:نوافذ،

[5] - أي ذهب نشاطُهُنّ.

[6] - **سِناد**:عالية مشرفة. **سَبَنْتاةٌ**:جريئة. **المَحال**:فقار الظهر. **الجندل**:الحجر المللم المُجتمع المُدوّر. **العقنقل**:كثيب يتعقّد بعضه ببعض(مشبه به للناقة)

خ- لغامها وبولها وزبدها.

1	2	3	4
ق02. 137/1.	خَليلَـــــــيَّ عُوجــــــا عَوْجَــــــةً ناقَتَيْكُما...الحَبْلِ.(الطويل).	أُخرَياتُها/ذو قَزَع/شُكْل/شَـريج/أبرقــتْ بأقْطاعٍ/أفانين.[1]	الأبيات:23...28. ص:153/149.
ق05. 187/1.	خَليلَيَّ عُوجا اليَوْمَ حتّى تُسلِّما...الرّكائِبِ (الطويل).	أوزغت/آلَ/جاديّ.[2]	البيتان:42و43. ص:213.
ق30. 981/2.	يـــا حـــادِيَيْ بِنْـــتِ فَضّـــاضٍ أمـــا لَكُما...بتَعْرِيجِ.(البسيط).	أشكل مخلوط/تقمّصه/العِهْن.[3]	البيتان:23و24. ص: 995.
ق31. 999/2.	مَرَرْنـــــا علـــــى دارٍ لِمَيَّـــــةَ مـــــرَّةً...مَقامُها.(الطويل).	لغامها.	البيت:19. ص1008.
ق.32 1011/2.	لِمَيّـــــــةَ أَطْـــــــلالٌ بحُـــــــزْوى دَوائِرُ...المَواطِرُ.(الطويل).	دريج المَحال/المحور/الإبساس/شاعاً/البصائر.[4] المَحال/المحور/الإبساس/شاعاً/البصائر.[4]	البيتان:47و48. ص:1035/1034.
ق.50 1451/3.	قِـــفِ العَـــنْسَ في أَطْـــلالِ مَيَّـــــةَ فاسْأَلِ...المُسَلْسَـــلِ.(الطويل).	الفريقة/أصفر/آلَ/ يسوفُ البول.[5]	البيتان:58و59. ص:1486.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3-معجم لغامها وبولها وزبدها. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــــدول رقـــم: 11.

---

[1] - **أُخرَياتُها**:عجيزتها وما يلي العجيزة. **ذو قَزَع**:ذو غثاء وزبد وقطع اللغام. **شُكْل**:بياض تعلوه حُمرة. **شَريج**:اختلط الزّبد بالدّم. **أبرقتْ بأقْطاعٍ**:شالتْ بذَنَبها وزَخّتْ ببوْلِها. **أفانين**:ضروب من البول تزُخُّ به.

[2] - **أوزغت**:الإيزاغ؛أن تُقطِّع بَوْلها أي تُخرجه دُفَعاً. **آلَ**:خَثُر،يعني؛أبوالها(شبّه بول هذه النّوق بالعُصارة). **جاديّ**:تصفرّ أسوُقُهُنّ من البَوْل.

[3] - **أَشكل مخلوط**:تنفخ الإبل الزّبد على أنوفها مخلوطا بدم. **تقمّصه**:تنزّي ذلك الزّبد مناخر العجرفيات. **العِهْن**:الصوف الأحمر،شبّه الزّبد والدّم بقطن مخلوط بعِهن،والدم من خِشاشها والزّبد من فمها.

[4] - **دريج المَحال**:كما يدرج المحال؛يريد البَكرة. **المحور**:عود يكون في الثُّقب،ثقب البكرة. **الإبساس**:الدّعاء،يقول:إذا ما دُعيتْ هذه الإبل قطّعْن بولاً "**شاعاً**" متفرِّقاً. **البصائر**: دُفع الدّم.

[5] - **الفريقة**:حُلبة وتمْر يُطبخ ،شبّه أبوالهُنّ بها. **أصفر**:بول.**يسوفُ البول**: يشمه، كأنّما يشمّ عصارة خردل.

د- ذيلها وزمامها.

1	2	3	4
ق02. 137/1.	**خَليلَـــيَّ عُوجـــا عَوْجَـــةً ناقَتَيْكُما...الحَبْل.(الطويل).**	الأزمّة/الهُدل/سيّلت دماً.[1]	**البيت:29.** ص:154.
ق05. 187/1.	**خَليلَـــيَّ عُوجـــا اليَـــوْمَ حتّـــى تُسلِّما...الرّكائِب (الطويل).**	ألويْن.[2]	**البيت:44.** ص:214.
ق13. 369/1.	**أداراً بحُـــزْوى هِجْـــتِ لِلْعَـــيْنِ عَبْرَةً...يترَقْرَقُ.(الطويل).**	الشّجاع/يسرى الذّراعيْن.[3]	**البيت:23.** ص:468.
ق23. 718/2.	**أَمِـــنْ دِمْنَـــةٍ بـــيْنَ القِـــلاتِ وَشارِع...تدْمَعُ. (الطويل).**	الجديل.[4]	**البيت:43.** ص:741.
ق28. 906/2.	**أخرْقـــاءُ للبـــيْنِ اسْـــتقلّت حُمولُها...مَسيلُها.(الطويل).**	الجديل.	**البيت:28.** ص:922.
ق39. 1189/2.	**أَمَنْزِلَتَـــيْ مَـــيٍّ ســـلامٌ عليْكُما...يَنْصَحُ.(الطويل).**	أبرقت.[5]	**البيت:56.** ص:1220.
ق41. 1242/2.	**عَفـــا الـــدَّحْلُ مِـــنْ مَـــيٍّ فَمَحَّـــتْ مَنازِلُهُ...حمَائِلُهُ.(الطويل).**	الجرير[6]	**البيت:33.** ص:1262.
ق50. 1451/3.	**قِـــفِ العَـــنْسَ في أَطْـــلالِ مَيَّـــةَ فاسْأَل...المُسَلْسَـــل.(الطويل).**	بشّرت/ريّان العســيبة/مُســبل/لم تعسر/الحُباب/مُناخ/مُغار/مشزور[7]	**الأبيات:43و44.ص:1475/1476.و47 49ص1478/1479.**
ق51. 1506/3.	**أَراحَ فَريـــقُ جيرَتِـــكِ الْجمـــالا...احْتِمالا.(الوافر).**	زمامي.	**البيت:47.** ص:1532.
ق66. 1622/3.	**أَللأَرْبُـــعِ الـــدُّهْمِ اللّـــواتي كَأَنّها...الصّحائِفِ.(الطويل).**	أحوى/أيم الضّال/أمراس نجران.[8]	**البيت:27.** ص:1636.
ق67. 1665/3.	**أَشـــاقَتْكَ أَخْـــلاقُ الرُّســـومِ الدّواثِرِ...النّوادِرِ.(الطويل).**	الـــزّمّ/تكسّـــر أذنـــاب القِـــلاص العَواسِر/عسرت.[9]	**الأبيات:69...71.** ص:1702/1703.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3-معجم ذيلها وزمامها 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجـــــــدول رقـــم: 12.

[1] - **الهُدل**:استرخاء في أشداقها. **سيّلت دماً**:سيّلت الأزمّة أُنوف المهارى.

[2] - **ألويْن**:ألوت الناقة بذنبها،رفعته طاعة للفحل وخوفا منه.

[3] - **الشّجاع**: الحيّة,شبّه الزمام به. **يسرى الذّراعيْن**:إنه يُزَمّ من قِبل يساره.

[4] - **الجديل**:الزّمام، وهو الحبل من الجلود.

[5] - **أبرقت**:شالت بذنب مثل خوافي النسر.

[6] - **الجرير**:الزّمام.

[7] - **بشّرت**:شالت بذنبها لمّا حملتْ، وهي علامة الحمل. **أسحم**:ذنبها،وهو الأسود. **ريّان العسيبة**:عظم ذنبها رطب ناعم. **مُسبل**:طويل مسترسل. **لم تعسر**:بذنبها،أي تشول به. قال:ذنب الناقة ذنب الناقة يركب حاذيها،فإذا خطتْ برِجلها اليمنى في السّير،فذلك محاكاتها... **االحُباب**:الحيّة؛يعني الزّمام. **مُناخ**:الزّمام. **مُغار**:مفتول. **مشزور**:يفتل على غير الجهة على اليسار.

[8] - **أحوى**:يعني زماما. **أيم الضّال**:يريد الزّمام،كأنّه حيّة تحت السِّدر **أمراس نجران**. يعني الأزمّة,والأمراس؛هي الحبال.

[9] - **الزّمّ**:الشّدّ،أي لم يُزم من تقييدها شيء. **تكسّر أذناب**...:أي أن نشاطها ذهب فكسّر أذنابها. **عسرت**:إذا رفعت وشالت،فهي عاسر.

ذ- عرقها وولادها(يوم تطرح مولودها).

1	2	3	4
ق02. 137/1.	خَليلَـــــيَّ عُوجــــا عَوْجَـــــةً ناقَتَيْكُما...الحَبْلِ.(الطويل).	دون حقّها/مكتوب لها الشّكل.[1]	البيت:28. ص:153.
أرج08. 267/1.	ما هاجَ عيْنَيْكَ مِـنَ الأطْـلالِ...البـوالي.(الرّجز).	الجهـيض/لَثِـق/السّـربال/مـرْت الحجاجين/حلق الأقفال.[2]	الأسطر:57إلى60.ص: 282/281.
ق13. 369/1.	أداراً بحُـــزْوى هِجْـــتِ لِلْعَـــيْنِ عَبْرَةً...يترَقْرَقُ.(الطويل).	ثوى/النّسعان/جنين/دعمـوص/السّـلى/ غادرت/طلاً.[3]	البيتان:26و27 ص:741/740.
ق21. 691/2.	ألا حَـــيِّ رَبْــعَ الــدّارِ قَفْـــراً جُنوبُــها...كثيبُها.(الطويل).	الأرباض/الثّنْي.[4]	البيت:23. ص:701.
ق.28 906/2.	أخرْقــاءُ للبــيْنِ اسْـــتقلّت حُمولُها...مَسيلُها.(الطويل).	اسودّ غرْضُها.[5]	البيت:29. ص:923.
ق.31 999/2.	مَرَرْنـــا علـــى دارٍ لِمَيَّـــةَ مـــرَّةً...مَقامُها.(الطويل).	يُطرّحْن/حيران/السِّقاب/الحُول/لم يكمـل تمامها.[6]	البيت:20. ص:1008.
ق.32 1011/2.	لِمَيّـــةَ أَطـــلالٌ بِحُــــزْوى دَوائِرُ...المَواطِرُ.(الطويل).	أسرّت لِقاحاً/اللّقاح/مياسِر.[7]	البيت:58. ص:1040.
ق.37 1144/2.	يـــا دارَ مَيَّـــةَ بالخَلْصــاءِ غَيَّرَها...الكَدَرا.(البسيط).	هَرْمل/تقري العلابي/الأخاديد/العصيم/فلفل جعد.[8]	الأبيات:10..12.ص: 1150/1149
ق.40	ألا لا أَرى كالـــدّارِ بــــالزُّرْقِ	تضرّج من هجم الهواجر/العلابيّ.[9]	البيتان:15و16.

[1] – **دون حقها**:أي أ،نّ الناقة ترمي بولدها قبل تمامه. **مكتوب لها الشّكل**:إذا خرج شَعر حاجبيه رمت ولدها من غير تمام[حقّها],أي قُدِّر لها الشُّكل.

[2] – **الجهيض**:الولد الذي سقط لغير تمام. **لَثِق**:رطب. **السّربال**:يعني الجلد. **مرْت الحجاجين**:أي لم ينبت حجاجاه لأنه أُلقي من غير تمام. **حلق الأقفال**:يعني الرّحم.

[3] – **ثوى**:أقام،يعني الجنين. **النّسعان**:الحقب والتصدير،فأما التصدير؛فالحبل الذي يكون على صدر البعير،والحقب؛يكون على حقو البعير. **دعموص**:دوّيبة تكون في الماء الكدر يشبّه الجنين بها. **السّلى**:من الناقة بمنزلة المَشيمَة من المرأة. **غادرت**:أي خلّفت،ألقت ولدها من شدّة السّير. **الطلا**:ولد الناقة.

[4] – **الأرباض**:الأحقاب،الواحد رَبَضٌ. **الثّنْي**:ولد الناقة إذا وضعت بطنين،وولدها؛ثِنْيُها.

[5] – **اسودّ غرْضُها**:إذا عرقت فاسودّ حزام الرّحل.

[6] – **حِيران**:ج حُوار:الفصيل الذي أتى عليه ثلاثة أشهر. **السِّقاب**:الذُّكران،يقال له حين يسقط من بطن أمه, وإن كان أنثى فهو **الحُول**،حائل والجميع حُوّل. **لم يكمل تمامها**:ألقته من قبل أن تكمُل العِدّة.

[7] – **أسرّت لِقاحاً**:أي وضعته في موضع لا يعلمه إلاّ الله. **اللّقاح**:الحمل. **مياسِر**:تياسِر وتطيع أحياناً وتشتدّ أحياناً.

[8] – **هَرْمل**:أسقط الوبر وقطّعه. **تقري العلابي**:مصفر العصيم وهو العرق،إذا يبس اصفرّ,وهو أسود إذا سال. **الأخاديد**:مجرى العرق،كالأخاديد في الأرض. **العصيم**:أثر العرق وبقيته. **فلفل جعد**:العرق كأنه فلفل،وقوله جعد:أن العرق قد لزم بعضه بعضا.

[9] – **تضرّج من هجم الهواجر**:تحلبها الهاجرة،أي:تسيل عرقها. **العلابيّ**:للبعير علباوان ؛وهما العصبتان اللتان تأخذان من القفا إلى الكاهل،فشبّه العرق الذي على العلابي ببصاق الجراد.

1227/2.	مَوْقِفاً...عُهودُها.(الطويل).		ص:1233/1232
ق.45 1332/2.	خَليلَـــــيَّ عُوجـــا مِـــــنْ صُـــــدورِ الرّواحِلِ...المَنازِلِ(الطويل).	طـــوت أمشـــاج حمـــل/يطـــرّحن بالأولاد/يلتزمنها.[1]	البيتان:36و37. ص:1351.
ق.50 1451/3.	قِـــفِ العَـــنْسَ في أَطْـــلالِ مَيَّـــةَ فاسْأَل...المُسَلْسَـــلِ.(الطويل).	لقحا/بشّرت.[2]	البيت:43. ص:1475.
ق.51 1506/3.	أَراحَ فَريــــــــقُ جيرَتِـــــــكِ الْجمـــالا...احْتِمالا.(الوافر).	وضعن سِخالَهنّ.[3]	البيت:43. ص:1529.
ق.58 1572/3.	أَمُنْكِـــرٌ أَنْـــتَ رَبْـــعَ الـــدّارِ عَـــنْ عُفُرٍ...مسْكوبُ.(البسيط).	نضّاحة.[4]	البيت:05. ص:1573.
ق.66 1622/3.	أَللأَرْبُــــعِ الـــــدُّهْمِ اللّـــــواتي كَأَنّها...الصّحائِفِ.(الطويل).	مَستَهُنَّ/الرّواعف.[5]	البيت:42. ص:1646.

1- رقم القصيدة والصفحة. 2- مطلع القصيدة. 3-معجم ولادة الناقة وعرقها. 4- رقم الأبيات والصفحة.

الجــــــدول رقــــم: 13.

[1] - **طوت أمشاج حمل**:أي ضمّته،والأمشاج:اختلاط ماء الفحل والأنثى. **يلتزمنها**:يلتزمن أولادهنّ فلا يُلقيهنّ.

[2] - **لقحا**:حملاً. **بشّرت**:شالت بذنبها لما حملت,وهي علامة الحمل.

[3] - **وضعن سِخالَهنّ**:أي أولادهنّ.

[4] - **نضّاحة**:تنضح بالعرق عند الإعياء.

[5] - **مَستَهُنَّ**:ألقِتْ ما في بطونهنّ من أولادهنّ. **الرّواعف**:تسيل دماً.

عندما نقرأ هذه الجداول، نصل إلى النتائج الآتية:

اعتمد ذو الرّمة في شعره على أصالة الصورة لدى الشعراء العرب، فهو -كما نقرأ شعره- متأثر تأثيرا كبيراً بشعراء الجاهلية، وهذا لا يعني أنّه ظلّ سجين هذا التراث، لأنّنا نلاحظ في شعره تجديداً واضحاً وجديدا في وصفه للصّحراء وحيواناتها، فهو لم يكتف بوصفها وصفا عابرا خارجياً، "وذو الرّمّة في هذا الجانب فريد في الشعر العربي، حقّاً الشعراء من قبله ومن حوله كانوا يصفون الصّحراء وكلّ ما فيها، ولكن ذا الرّمّة انفرد منهم بعشقه لها، فهو يصفها لا وصف الشاعر الذي يشاهدها ويعجب بها، ولكن وصف الشاعر الذي يندمج فيها ويفنى."[1]

ونلفيه قد حوّل هذه الطبيعة الصامتة الموحشة، إلى صحراء حيّة مليئة بالحياة والنّشاط، تدرج بها الحيوانات على اختلافها، فيها المسالم الذي لا يريد من هذه الحياة إلاّ العيش والهناء يصارع الموت ويقاوم أسبابه ويتصدّى لناشريه، وفيها المتوحّش المفترس، كما أنّ الطبيعة في ديوان ذي الرّمّة كلّها صخب وضجيج، فقد "تحوّل بها في بعض مقدّماته عن طبيعتها الميّتة الصّامتة، إلى طبيعة جديدة ناطقة، بحيث تبادِله الكلام وتردّ عليه."[2]

لقد فتّت ذو الرّمّة عالم الصّحراء، ولم يترك كبيرة ولا صغيرة تمر إلاّ وحضرت في شعره بمميّزات أسلوبية مثيرة، إذ نجده في جلّ قصائده يبدأ بذكر الدّيار والأطلال ويعرّج على ميّة ثمّ يسقط أغوار شعوره على النّاقة وينطلق إلى الصّحراء ماضيا سائراً يصف وحوشها وطيورها وحجارتها وجبالها ورمالها وكثبانها وواحاتها ووديانها وآبارها، " فهذا ذو الرّمّة(...)أجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماءٍ وقُرادٍ وحيّةٍ..."[3]، ثم سرعان ما يعود إلى ناقته بعد أن يمسح بريشته حمارا وحشيا أو ثورا وحشياً أو بقرة أو نعامة وظليماً أو كلّها معا ليتخلّص فيحسن التّخلّص من هذه

---

[1] - شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي-ص250.

[2] - حسين عطوان- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي- ص112.

[3] - ابن قتيبة- الشعر والشعراء- 93/1.

اللوحات ليعود إلى حبيبته أو ناقته مرة أخرى، " ذو الرمة يُخبر فيحسن الخبر، ثم يردّ عن صاحبه الحجّة فيحسن الرّد، ثم يعتذر فيحسن التخلّص، مــع حســن إنصــاف وعفاف في الحكم."[1]

كما نلاحظ –أيضاً من خلال قراءتنا لهذه الجداول- ثراء المعجم اللغوي الذي يحتويه ديوان ذي الرّمّة، وهو الذي برع في استعمال الغريب[2] براعة قلّما جادت بها قرائح كثير من الشعراء، فنادرا ما يستخدم وصفا واحدا أو مصطلحا فريداً للطبيعة وحيواناها وأطلالها والأمكنة التي درج عليها رفقة ناقته التي لم يكتف بكنية واحدة وإنما خصّها بأكثر من لقب (صيدح، أطلال، عجلى...)، وما نالته هذه الناقة والإبل عامة، من أوصاف دقيقة، إذ لم يترك صغيرة إلاّ ووصفها وصفاً تامّاً، من جميع مكوّناتها: حركاتها وسكناتها، أصواتها، حنينها وبكاءها، زجرها، سرعتها وتعبها، ضخامتها ونحولتها، لغامها وزبدها وبولها، ذيلها وزمامها، عرقها وولادتها، وكيف تطرح ولدها في وقته وقبل وقته...

IV- المــــــــرأة:

لا يمكن للشاعر أن يلجأ إلى الطبيعة ويجعل منها كل شيء جميلا في خياله ويسقطه على شعره دون حضور المرأة، وأن شعراء بني أمية استمروا بربط خيالهم بخيال شعراء الجاهلية، فربطوا كل جميل جادت به الطبيعة بالمرأة، فعرفوا كيف يختارون أحسن وأجمل ما في الطبيعة ليضفوها على الحبيبة، فتناولوا أسماءها كلّ على هواه، وتداولوها، قال ابن رشيق: "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم، وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو: ليلى، وهند، وسلمى، ودعد، ولبنى، وعفراء، وأروى، وريا، وفاطمة، ومية، وعلوة، وعائشة، والرباب، وجُمْل، وزينب،

[1] - الأصفهاني- الأغاني-12/18.

[2] - ينظرأبو أحمد العسكري- المصون في الأدب- ص 169.

ونُعْم، وأشباههن."[1] وذو الرمة كان أشد هؤلاء وفاء للشعر الجاهلي وصوره ومنابع ومنابع هذه الصور، فرسمها رسما متقنا.

وكانت الصحراء ورمالها وكثبانها وظباؤها وعيون بقرها الوحشي وكل جميل فيها الريشة واللون الذي أبدع في رسم صورة ميّة ووجهها وعينيها وفمها وشفتيها وأسنانها ولثتها وقدّها وخصرها...كما أنّ ذا الرّمّة اختار من الحيوانات أجملها، ليصف رشاقة ميّة وقدّها وعيونها...

وكما سبق ذكره، فإنّ شعر ذي الرّمّة مرتبط ارتباطا قويا بالطبيعة وخصائصها ومميّزاتها، وعناصرها الأخرى المكمِّلة لبهائها وجمالها؛ كالشمس والقمر والليل والأمطار والرّياح.. وبهذه العناصر استطاع أن يستمدّ منها الصور التي أبرزت جمال المرأة وبخاصة حبيبته ميّة.

وكان ذو الرمة كثيرا ما يعود من وصف الطبيعة إلى صاحبته ليزاوج بين العالمين؛ عالم الطبيعة والعالم الأنثوي، فيصور ذلك التزاوج والتعانق الذي يصوره خياله بين صورة ميّة وصورة الطبيعة بكل مكوّناتها الحيّة والجامدة، ومن ثمّ يبالغ في وصف حسنها وجمالها، فيحضر الكثيب بامتداده واتّساعه وارتفاعه وبروزه لينال من عجيزتها، والظبي بجمال عينيه وطول جيده فيقول:[2]

تُذكِّرُني مَياًّ من الظّبْي عَيْنُهُ ❁ مِراراً، وفاها الأُقْحُوانُ المُنَوِّرُ

وَفي المِرطِ منْ مَيّ تَوالي صَرِيمَةٍ ❁ وَفي الطّوْقِ ظَبْيٌ واضِحُ الجيدِ أَحْوَرُ[3]

وبيْنَ مَلاثِ المِرطِ والطّوْقِ نَفْنَفٌ ❁ هَضيمُ الحَشا رَأْدُ الوِشاحينِ أَصْفَرُ[4]

---

[1] – ابن رشيق– العمدة– تح: محمد عبد القادر أحمد عطا– 71/2.

[2] – الديوان– ق: 16-619/2-620.

[3] – **المرط**: الإزار. **توالي**: مآخير. **الصّريمة**: قطعة رمل، والجميع صرائم. أراد أنّ عجيزتها في الإزار كأنها مآخير الرمل. **وفي الطوق ظبي**: أي؛ عنقها عنق ظبي. **واضح الجيد**: أبيض الجيد.

[4] – **ملاث**: مدار، أي؛ موضع معقد الإزار، وأصل "اللوث" الطّيّ واللّيّ... **نفنف**: مهواةُ ما بين كل شيئين نَفنَف و"**مهواة**" الجبل: ما بين أعلاهُ وأسفلِه... يريد أنها طويلة الظهر. **رأْد الوشاحين**: يجيء ويذهب من ضمر البطن. **أصفر**: يريد أنه"صِفرٌ" أي؛ خال.

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة شريط عدّة صور متتالية، أهـم صـورة فيهـا -والتي تظهر بشكل بارز- صورة العجيزة التي شبهها بالكثيب الصغير، ومع الكثيب تظهر -وهذا طبيعي في عالم الصحراء- الظبية الحوراء بجيدها الممتدّ الطويل، ثم يعـود ليصور، بل ليكمل الصورة ويبرز دقائقها من مرطها الذي تلفّه وتطويه من عجيزتها إلى صدرها وبينهما مسافة كأنه انحدار جبل، هذا ليبرز من خلال هذه الصورة طـول قدّها الذي يتوسطه خصر نحيل وبطن ضامر.

ونجد شاعرنا كثيرا ما يعود ليصور مثل هذه اللوحة، فيقول في موقف آخر:[1]

آخر:[1]

أَنَاةٌ، كَأَنَّ المِرْطَ حينَ تَلوثُهُ ۞ على دِعْصَةٍ غَرّاءَ مِنْ عُجَمِ الرَّمْلِ[2]

فالصورة تكاد تكون نفسها، ولكنه أضاف إلى أنّ هذا الكثيب يحوي كميـة من الرمل مما جعله ممتلئاً ومرتفعا من كثرة الرمل، فهو يصور ميّـاً ممتلئـة، بيضـاء، رخوة، فكلمة "عُجْم" طعّمت الصورة بدلالات توحي إلى الإثارة والإغراء والفتنة.

وبما أنّ ذا الرّمة يجلس بريشة خياله في طبيعة الصحراء يغترف منها أبهى الصور وأجملها ليضفيها على جمال وبهاء ميّة، فإنّ حيوان هذه البيئة لا يخـرج مـن مخيلـة الشاعر، فهو يستثمر الظباء وجمالها، فشبه مية بظبية جميلة تـرود في فضـائها فـوق الكثبان الصغيرة بين نباتات وأعشاب في وقت سحري؛ "بين النهار وبين الليل" هـذا الزمن الذي وظفه ذو الرّمّة ليصبغ لوحته بلون الأصيل، "اصفرار وشحوب" كما أنـه زمن تستوي فيه هيئة الظباء بعد انقضاء النهار في الرعي واستقبال الليل وهي في حال الامتلاء واختفاء تثني الجلد من الضُّمْر والجوع، يقول:[3]

---

[1] - الديوان- ق: 2- ص 142/1.

[2] - **أناة**: بطيئة القيام. **تلوثه**: تدير المرط لتأتزر به. **الدعصة**: من الرمل؛ كثبان صغار، فيقول: كأنها تأتزر على رمل. **غراء**: بيضاء. **عجمة الرمل**: معظمه ووسطه.

[3] - الديوان- ق:1- 26/1.

رّاقةُ الجيدِ واللّبّاتِ واضِحَةٌ ۞ كأنَّها ظَبْيَةٌ أَفْضى بِها لَبَبُ[1]
بَيْنَ النّهارِ وبَيْنَ اللّيْلِ مِنْ عَقِدٍ ۞ على جوانِبِهِ الأَسْباطُ والهدُبُ[2]

كما أنّه يستعير من الحيوانات أجمل ما فيها؛ أعين البقر الوحشـــي المعروفـــة باتساعها وسوادها، حيث يقول:[3]

وَأَعْيُنَ العِينِ بِأعْلى خُوَّدا ۞ أَلِفْنَ ضالاً ناعِماً وَغَرْقَدا[4]

كما نراه يربط بين ميّة والماء ومنابعه كالغمام والبرق، فهـــو يصـــور ميـــة في صورة لا تخطر إلاّ على بال وخيال الشّعراء؛ أنّها أضحت تتهادى في مشيتها خفيفـــة رشيقة، كالسحاب الذي أفرغ ثقله وحمولته من مائه ليصـــبح خفيفـــا في حركاتـــه وانسيابه، (ولو أنّ الإشارة الظاهرة تعمّ النّساء عامة)، حيث يقول في موقفين مختلفين؛ الأول:[5]

وَبِيضًا تَهادى بالعَشِيّ كأَنّها ۞ غَمامُ الثُّرَيّا الرّائِحُ مُتَهَلِّلُ[6]

وفي الثاني يصف ابتسامة صاحبته ويشبهها بلمعان خفيف لبرق خافت تحـــت سحابة أخفتها ظلمة الليل فيقول:[7]

---

[1] – **اللبات**: أراد ؛ اللبة وما حولها، فجمعها لذلك. **واضحة**: بيضاء. **أفضى بها**: صيّرها في فضاء، أي؛ في سعة واستواء. **اللبب**: ما استرقّ من الرّمل.

[2] – **العقِد**: ما تعقّد من الرّمل وكثر. "بين النهار وبين الليل": أنها رعت نهارها، فلما انقضى النهار صارت ممتلئة الجلد برّاقةً قد صقلها الرعي. **السّبط**: نبت. **الهدب**: هدب الأرطى، وكل ورق ليس يعرض فهو "هدب".

[3] – الديوان- أرج: 9- 293/1.

[4] – **العِين**: البقر الوحشي. **خوّدا**: موضع. الضّال: السِّدر البرّي. **الغرقد**: ضرب من الشجر.

[5] – الديوان- ق:64- 1599/3.

[6] – **البيض**: النساء. **الرائح**: مطر العشيّ. **المتهلل**: السحاب الماطر.

[7] – الديوان- ق:29. 952/2.

تَبَسَّمُ إيماضَ الغَمامةِ جَنَّها ❁ رِواقٌ من الظّلماءِ في مَنْطِقٍ نَزْرِ[1]

وقبل أن نمرّ إلى العملية الإحصائية، لنلقي نظرة شاملة وشمولية على الصور التي وردت في رسم المرأة عامة و"ميّة" بخاصة، لابدّ أن نشير إلى لوحة أخرى من لوحات ذي الرّمّة التي أبدع في رسمها، إذ شملت هذه الصورة جمال الطبيعة بأمطارها ورياضها المزركشة بالأزهار والورود، مع عبير حبيبته ورائحتها الزكية المنعشة، فمن خلال الروضة التي يرسمها ذو الرّمّة، والتي تحوي أبهى الأزهار وأحسن النبات التي لامسها المطر ففتّق عبقها وأريجها المنعش، كل هذه العطور والجنان ليست بأطيب ولا بأحلى ولا بأنعش من طيب ورائحة حبيبته، يقول ذو الرّمّة:[2]

نَما رَوْضَةٌ مِنْ حُرِّ نَجْدٍ تَهَلَّلَتْ ❁ عليها سماءٌ لَيْلَةً والصَّبا تَسْري[3]
بها ذُرَقٌ غَضُّ النَّباتِ وَحَنْوَةٌ ❁ تَعاوَرَها الأَمْطارُ كَفْراً على كَفْرِ[4]
بِأَطْيَبَ مِنْها نَكْهَةً بَعْدَ هَجْعَةٍ ❁ وَنَشْراً وَلا وَعْساءُ طَيِّبَةُ النَّشْرِ[5]

هذه بعض صور المرأة التي تستمد عناصرها وأركانها من الطبيعة وأجمل ما جذب أنظار الشعراء فيها من مياه وحيوان ونبات ورمال. وكما هو الشأن مع منابع الصورة السابقة، فإننا نرصد بالإحصاء المعجم الخاص بصور المرأة في شعر ذي الرّمّة.

---

[1] – **الإيماض**: لمْعٌ خفِيّ. **جنّها**: ألبسها رواق من الظلمة. **الرواق**: الأعالي من كل شيء. **منطقٌ نزر**: قليل.

[2] – الديوان– ق: 29. 958/2-959.

[3] – **الروضة**: كل مكان مستدير فيه نبت وماء. **من حر نجد**: أي؛ من عتيقها وكريمها. **تهللت**: سالت عليها. **سماء**: يريد المطر، والصبا تسري ليلا للمطر.

[4] – **ذرق**: نبت. **حنوة**: نبت طيّب الرّيح. **تعاورها الأمطار**: تأتيها مرة بعد مرة. **كفرا على كفر**: مطرة على مطرة.

[5] – **بعد هجعة**: بعد نومة. **النشر**: ريح الجسد والفم بعد النوم. **الوعساء**: الرملة اللينة تنبت أحرار البقل.

المعجم اللغوي لأوصاف المرأة في شعر ذي الرمة

الكلمة	مطلع القصيــــــــــدة	البحــــر	القصيدة/الصفحة	رقم البيت
عجزاء/ممكورة/خمصانة/براقة الجيد/غير مقرفة/ ملساء/ لمياء/كحلاء/.[1]	ما بالُ عيْنِكَ منها الماءُ ينسَكِبُ.. سَــــــرِبُ.	**البسيط**	**01**- 1/.28	11-13-15-19-20.
أناة/غراء/أسينة/مضروجة/ نجل.[2]	خَليلَيَّ عوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... **وَالْحَبْــــــلِ**.	**الطويل**	**02**- 1/.142	11- 12 .16.
قطوف الخطا/عجزاء/ خلوب.[3]	ألا حَيِّ داراً قَدْ أَبانَ مُحيلُها... **طُلولُهــــــا**.	**الطويل**	**03**- 1/.161	5
غرّاء/خصر/ذو لجّة/برد.[4] (يصف فمها وأسنانها حين تبتسم).	يا دارَ مَيَّةَ بِالخَلْصاءِ فَالجَرَد... **لِلْكَمَــــــــدِ**.	**البسيط**	**04**- 1/.170	7-8.
عطابيل بيض/رقاق الثنايا/مشرفات الحقائب.[5]	خَليلَيَّ عوجا اليَومَ حتّى تُسَلِّما... **الرّكائِبِ**.	**الطويل**	**05**- 1/.194	13
ريّا العظام/وعثة التوالي/ لفّاء.[6]	ما هاجَ عيْنَيْكِ مِنَ الأَطْلالِ... **البوالي**.	**الرجز**	**8**- 1/.275	33-34
غُرّ الثنايا/قواتل السّرق/ التّأوّد.[7]	قِفا نُحَيِّ العَرَصاتِ الهُمَّدا...	**الرجز**	9- 1/.292	15..17

---

[1] – **الممكورة**: الحسنة طيّ الخَلق. **خمصانة**: ضامرة البطن. **لمياء**: سمرة في الشفتين.

[2] – أناة: بطيئة القيام. غرّاء: بيضاء. **مضروجة**: واسعة شق العين. **نُجل**: واسعات العيون, يقال: امرأة نجلاء ورجل أنجل.

[3] – **قطوف الخطا**: تقارب الخطو. **خلوب**: تستهوي الرجال؛ فاتنة.

[4] – **خصر**: بارد. **ذو لجّة**: له صوت. **برد**:فيه برد.

[5] – **عطابيل بيض**: الطوال الأعناق من النساء، الواحدة عطبول. **مشرفات الحقائب**: أراد؛ الأعجاز.

[6] – **ريّا العظام**: ممتلئة. **وعثة التوالي**: ليّنة المآخير،يريد العجيزة. **لفّاء**: العظيمة الفخذين، وهو أن يلتقي فخذاها.

[7] – **غُرّ الثنايا**: بيض الثنايا. **قواتل السّرق**: أنهن قواتل عند استراقهنّ النّظر. **التّأوّد**: التّثنّي.

	المُسْتَوْقَدا.			
الموورود/[1]	قُلْتُ لِنَفسي شَبَهَ التَّفْنيدِ... **بالوَحيدِ.**	الرجز	11- 1/.331	11...13.
عرنين أرنبة/شمّاء/مرثوم.[2]	أأَنْ تَرَسَّمَتَ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً... **مسْجـــــــومُ.**	البسيط	12- 1/395.	22.
النّور/الأقاحي.[3]	أداراً بِحُزْوى هِجْتِ لِلْعَيْنِ عَبْرَةً.. **يَتَرَقْرَقُ.**	الطويل	13- 1/ .466	18.
...ما تفعل الخمر/المتوضح[4]	ألا يا اسْلَمي يا دارَ مَيٍّ على البِلى **القَطْـــــــرُ.**	الطويل	15- 1/578-	26- 27
عبْهرُ/قويمة/نصفاً نقاً/يرتج/يتمرمر تنوء/لأيا قيامها/[5]	خَليلَيَّ لا رَسْمٌ بِوَهْبِينَ مُخْبِرُ... **يُعْـــــــذَرُ.**	الطويل	16- 623/2	19-21-22
أمثال النّعاج/قصب خدال/ الصريم.[6]	أَحادِرَةٌ دموعَكَ دارُ مَيٍّ ... **الرّسومُ.**	الوافر	19- 673./2	8- 10
الطّفل/مطرّف/الزُّهر/النُّصَّع/خصرات/المستقى/تنقع.[7]	أمن دمنةٍ بينَ القِلاتِ وشارعٍ... **تَدْمَعُ.**	الطويل	23- 724./2	13– 15
رقاق الثّنايا/واضحات المعاصم/الحوّ/ذرى أقحوان الرّمل/طلّة.[8]	خَليلَيَّ عُوجا النّاعِجاتِ فَسَلِّما... **الأخـــــــارِمِ.**	الطويل	24- 2/751- 756.	13- 21، 22.
وُضّح اللّبّات/حور المدامع/جآذر/برقع.[9]	خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما... **شـــــــارِعِ.**	الطويل	25- 781/2	7- 8.
غزال أحمّ العين/بيض ترائبه/ خد أسيل/منطق رخيم[10]	وَقَفْتُ على رَبْعٍ لِمَيَّةَ ناقَتي... **أُخاطِبُــــــهْ.**	الطويل	26- 2/832- 834.	19 – 21

---

[1] – **المورود:** المحموم، يريد؛فأنت كالعمود أو شبه المورود, يريد:المحموم. **المخضود:** المتعكّن الخاصرتين، التّخضّد: التّكسّر والتّثنّي.

[2] – **عرنين أرنبة:** مقدمة الأنف. **شمّاء:** طويلة. **مرثوم:** مطلي بالمسك.

[3] – **النّور:** الزهر. **الأقاحي:** نبت طيب الرّيح، وهو من أحرار النبت، وزهره أبيض حسن؛ فشبه أسنانها به.

[4] – وعينان قال الله: كونا فكانتا = فعولان بالألبابِ ما تفعلُ الخمْرُ. **المتوضح:** الثغر ذي الأسنان الواضحة.

[5] – **عبْهر:** حسنة الخَلْق عظيمة. **نصفاً نقاً:** يريد أسافلها، **يرتج:** يضطرب. **يتمرمر:** يتحرك، يريد؛ أن أعلاها رشيق طويل، وعجزها ضخم. **تنوء:** تنهض مثقلة. **لأيا قيامها:** بعد بطء قيامها؛ يريد: أن عجيزتها تجذبها إلى الأرض لضخمها.

[6] – **أمثال النّعاج:** شبه النساء بالنعاج، أي البقر. **قصب:** كل عظم فيه مخ. **خدال:** غلاظ ممتلئة. يقال: **وأزّرهنّ الصّريمُ:** كان الرمل لهنّ إزاراً. **الصريم:** قطع من الرمل، واحدة؛ صريمة؛ فشبّه أعجازهنّ بالرّمل.

[7] – **الطَّفل:** الناعم الرَّخْص، يعني كفّها، والجمع؛ طفول. **مطرّف:** مخضب بالحناء. **الزُّهر:** البيض. يريد أنيابها. **النُّصَّع:** الشّديدات البياض, الواحدة؛ ناصع. **خصرات:** أي: الثغر. يقول: على باردات عند الشّمّ والتَّقْبيل. **المستقى:** ما أُخذ من الرّيق.. **تنقع:** تروى، "نقعتُ ونصعتُ" أي: رَوِيتُ.

[8] – **رقاق الثّنايا:** سهلة الأسنان، ليست بكزّة. **واضحات المعاصم:** المعصم؛ موضع السوار. **الحوّ:** الشفاه التي تضرب إلى السواد. **ذرى أقحوان الرّمل:** شبه أسنانها بالأقحوان. **طلّة:** ندية ناعمة.

[9] – **وُضّح اللّبّات:** بيضها, اللّبّة: النحر. **حور المدامع:** حور العيون, والحَوَر في العين: شدة بياض بياضها، وشدة سواد سوادها مع اتّساع. **جآذر:** ج جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية. **برقع:** ما تغطي المرأة به وجهها.

[10] – **غزال أحمّ العين:** أسود العين. **بيض ترائبه:** ج التريبة: عظام الصدر. **خد أسيل:** طويل سهل. **منطق رخيم:** ليّن.

الواضحات/تبسّم إيماض الغمامة/ خبرنجة/ الخود/ المقيّد /قصب فعم/الشنب/سنّة كالشمس.[1]	أَتَعْرِفُ أَطْلالاً بِوَهْبِينَ فَالْحُضْرِ... **الخُضْـــــر.**	**الطويل**	29- 951/2...	19...30.
خَوْد/لفّاء/الرّيط يعصبها/ربرب مخطف الأحشاء/العواهيج/أنقاء سارية/أشنب. [2]	يا حادِيَيْ بِنْتِ فَضّاضٍ أما لَكُما... **بتَعْريــــــــجِ.**	**البسيط**	**30**- 981/2... 986.	2... 9.
أناة/تلألؤ مزنة.[3]	مَرَرْنا على دارٍ لِمَيّةَ مرّةً... **مَقامُهـــــــا.**	**الطويل**	**31**- 1003./2	9-10.
الأُدْم/ما ليثت عليه المآزر/احورّت/ المحاجر.[4]	لِمَيّةَ أَطْلالٌ بحُزْوى دَواثِرُ... **المَواطِـــــرُ.**	**الطويل**	**32**- 1024./2	27 -28.
القرون/سخام/أحقف.[5]	أَلا حَيِّ عِنْدَ الزُّرْقِ دارَ مُقامِ... **سَقـــــــامِ.**	**الطويل**	**33**- 1056./2	12 – 13.
عن غُرّ/الرّضاب/رواء/ورمل كَأَوْراك العذارى.[6]	أَلَمْ تُسْأَلِ اليَوْمَ الرُّسومُ الدَّوارِسُ... **البَسابِــــــسُ.**	**الطويل**	**36**- 1125/2 1131....	19-20-22 31.
غرّاء/آنسة/عجزاء/هضَم/لمياء/حُوّة/ لعس/حُسّانة الجيد/واضح.[7]	يا دارَ مَيَّةَ بالخَلْصاء غَيَّرَها... **الكَـــــــدَرا.**	**البسيط**	**37**- 1146/2 1152-.1153	6-15-16- 17-18.
طَفْلة/هضيم الحشا/برّاقة المتبَسَّم.[8]	أَلا أَيُّهذا المَنْزِلُ الدّارِسُ اسْلَمِ... **المُتَغَيِّــــمِ.**	**الطويل**	**38**- 1178/2	26 -27.
ميّة أبهى/أملح/أناة/الكفل/أسيلة/الليت/هجان الثنايا/مغرب.[9]	أَمَنْزِلَتَيْ مَيٍّ سَلامٌ عَلَيْكُما... **يَنْصَـــــحُ.**	**الطويل**	**39**- 1199/2 ...1205.	19...28.
أَدْماء/عَوْهج.[10]	أَلا لا أَرى كالدّارِ بِالزُّرْقِ موْقِفاً... **عُهــودُهـــــا.**	**الطويل**	**40**-1230./2	8.
رَداح/أسيلة/طَفلة.[11]	خَليلَيَّ عُوجا حَيِّيا رَسْمَ دِمْنَةٍ...	**الطويل**	**44**-1329/2-	9-10-11.

[1] – **الواضحات**: البيض. **تبسّم إيماض الغمامة**: كما تومض بالبرق،والإيماض؛لمع خفيّ. **خبرنجة**: حسنة الخَلْق، وكذلك **خود**. **المقيّد**: موضع الخلخال. **قصب فعم**: القصب؛كل عظم فيه مخ, وفعْم؛ممتلئ. **الشنب**: برد وعذوبة في الأنياب. **سنّة كالشمس**: سنّة؛ صورة.

[2] – **الرّيط يعصبها**: أي يلفّها، يلفّ الأعجاز"تضمّ الرّيح إليها ثيابها فتلتفّ". **ربرب مخطف الأحشاء**: في نساء كأنّهنّ البقر،الربرب؛ جميع البقر، ومخطف الأحشاء؛ ضامر البطن منضمّه. **العواهيج**: الظباء الطوال الأعناق. **أنقاء سارية**: سحابة تمطر بالليل وتسري, شبه أعجازها بأنقاء سارية.

[3] – **تلألؤ مزنة**: شبه بريق أسنانها وبياضها بتلألؤ مزنة.

[4] – **الأُدْم**: الظباء البيض. **ما ليثت عليه المآزر**: يعني الأرداف؛ اللوث؛ الطّيّ, مآزر؛ ج المئزر؛ الكفل. **احورّت**: حدّقت، نظرت. **المحاجر**: ج المحجر؛ فجوة العين.

[5] – **القرون**: الذوائب. **سخام**: لين، (أراد أن شعرها ليّن). **أحقف**: الحقف؛ ما انعطف من الرّمل، يريد العجيزة، كأنها حقف في اكتنازها.

[6] – **عن غُرّ**: عن أسنان بيض. **الرّضاب**: الرّيق. **رواء**: ممتلئة.

[7] – **آنسة**: لها أنس. **هضَم**:انضمام وضُمر، ولطف الكشح. **لعس**: سواد مستحسن في الشفة. **حُسّانة الجيد**: حسنة العنق.

[8] – **طَفْلة**: ناعمة. **هضيم الحشا**: ضامرة البطن. **برّاقة المتبَسَّم**: يعني الثغر.

[9] – **الليت**: صفحة العنق عند متذبذب القرط. **هجان الثنايا**: بيض الأسنان الأمامية. **مغرب**: شديد البياض.

[10] – **عَوْهج**: الطويلة العنق من النساء.

[11] – **رَداح**: ضخمة الأوراك.

	ثُمامُهـــــــــا.		1330.	
آنسة ثقال/المحجر/الأشانب/وضّح الأجياد.[1]	نَبَتْ عَيْناكَ عَنْ طَلَلٍ بِحُزْوى... **القِطــــــارا.**	**الوافر**	**47**–1372/2–1373.	4 -5 -6.
ترائب/حرّة/تبسّمن..الغمام/ريّا المخلخل/ بَخَنْداة /هضيم الحشا/عوجاء المقلّد/عذب المقبّل/عقيلة أتراب/العِذاب.[2]	قِفِ العَنْسَ في أَطْلالِ مَيَّةَ فاسْأَلِ... **المُسَلْسَـــــلِ.**	**الطويل**	**50**–1467/3.. 1472.	26...36.
أولاك/رخيمات الكلام/مبطّنات/خَدْلة/الشّنب/ خلالا.[3]	أراحَ فريقُ جيرَتِكِ الجِمالا... **احْتِمــــالا.**	**الوافر**	**51**– 1513/3.. 1515و 1519.	14...17و24.
خدال/قصار الخطا/منبهرات/قطوف/نواعم.[4]	أَلِلرَّبْعِ ظَلَّتْ عَيْنُكَ الماءَ تَهْمُـــلُ... **المُفَصَّـــــلُ.**	**الطويل**	**64**–1599/3.. 1601.	10...15.
مراض الطّرْف/بيض السّوالف/لطاف الخصور/ مشرفات الروادف/أحوى مدمع العين/الخرائد.[5]	أَلِلأَرْبُعِ الدُّهْمِ اللّواتي كَأَنَّها... **الصَّحائِــــــف.**	**الطويل**	**66**–1625/3.. 1627...	8...12.
مباهيج/لطاف الحشا/الثُّدي الفوالك/العانك.[6]	أَما اسْتَحْلَبَتْ عَيْنَيْكَ إلاّ مَحَلَّةٌ... مالِــــــكِ.	**الطويل**	**68**–1720/3– 1721.	19...22.
عوهج/أدماء/جيد أسيل/أتلع/أحوى/الغروب.[7]	خَليلَيَّ اسْأَلا الطَّلَلَ المُحيلا... **قَليـــــــلا.**	**الوافر**	**84**–1799/3– 1800.	19-20-21.
ذوات الثّنايا/الغُرّ/الأعيُن النُّجلا/الأعراض/ البُرى/الربلات/اللّف.[8]	أَأَحْلِفُ لا أَنْسى وإنْ شَطَّتِ النَّوى... **النُّجــــــلا.**	**الطويل**	**–1834/3–90 1835.**	1-2- 3.(مقطعة وهي 3أبيات)

الجـــــــــدول رقم 14.

[1] – **المحجر**: ما بدا من النقاب، وهو فجوة العين.

[2] – **ترائب**: عظام الصدر. **تبسّمن إيماض االغمام المكلّل**: أراد؛ تبسّم البرق. **ريّا المخلخل**: ممتلئة موضع الخلخال. **بَخَنْداة**: حسنة الخَلْق، ضخمةالعظام.

عوجاء المقلّد: تميل عنقها. **عقيلة أتراب**: خيار أقرانها. **العِذاب**: الأسنان.

[3] – **رخيمات الكلام**: ليّنات. **مبطّنات**: خماص. **خَدْلة**: عظيمة. **خلالا**: تفلُّجا.

[4] – **منبهرات**: منقطعات النّفَس من الإعياء. **قطوف**: تقطف في المشي؛ تقارب الخطو.

[5] – **مراض الطّرْف**: فيه استرخاء. **بيض السّوالف**: بيض صفحات الأعناق. **أحوى مدمع العين**: أسود العين. **الخرائد**: ج الخريدة، الفتاة البكر...

[6] – **مباهيج**: ج المبهاج؛ امرأة ذات حسن وبهجة. **الثُّدي الفوالك**: تفلّك الثّدي؛ استدار. **العانك**: الرمل المتعقد، يريد؛ أنهنّ وضعن الثياب على عجيزات ضخمة .

[7] – **عوهج**: طويلة العنق. **أدماء**: بيضاء. **أتلع**: طال عنقه وأشرف.**أحوى**: أسود مائل إلى الخضرة،أو أحمر إلى الأسود.**الغروب**: كثرة الريق.

[8] – **الأعيُن النُّجلا**: عين نجلاء؛ واسعة. **الأعراض**: ج العَرَض؛ الجسم. **البُرى**: ج البرة؛ الخلخال. **الربلات**: ج الربلة؛ لحم الفخذ من باطنه. **اللّف**: الفخذ المكتنزة.

ومن خلال هذا الجدول، فإن إحصاءنا لمعجم المرأة في شعر ذي الرّمّة، جعلنا نصل إلى أنّ الشاعر تكلّم عن المرأة من جميع جوانبها، من شَعرها إلى طولها ومشيتها، مروراً بوصف وجهها وابتسامتها وشفتيها وأنفها وخصرها وعجيزتها...

ومن هنا لابدّ أن نعرض هذه الصور في هذه اللوحات:

1- شعرها:

يبدو أنّ ذا الرّمّة – على غرار غيره من شعراء عصره وقبله – أحبّ في المـــرأة اللون الأسود في شَعرها دون غيره من ألوان الشَّعر، إذ قال مصرّحاً بتفضـــيله شَـــعرا أسود وطويل كثيف غير قليل (الطويل):[1]

هِجانٍ تَفُتُّ المِسْكَ في مُتَناعِمٍ ۞ سُخامِ القُرونِ غَيْرِ صُهْبٍ ولا زُعْرِ[2]

2- وجهها:

أمّا وجهها، فيفضّله أبيض، ذا بشرة ملساء بلا ندب، ولا آثار فيها ولا خال، يقول ذو الرّمّة في هذا (البسيط):[3]

تُريكَ سُنَّةَ وَجْهٍ غَيْرَ مُقْرِفَةٍ ۞ مَلْساءَ لَيْسَ بِها خالٌ ولا نَدَبُ[4]

3- لونها:

واللون الأبيض في جسم المرأة، نال إعجاب الشعراء، فهم يفضّـــلونها بيضـــاء البشرة، بيضاء الأسنان والتّرائب، فأكّدوا على جمال اللون الأبيض في المرأة، لتناســـقه

---

[1] – الديوان– ق:29- 956/2.

[2] – **هجان**: بيضاء. سُخام: ليِّن. **القُرون**: الذّوائِب. غير **صُهْب** ولا **زُعر**: ليست بشقراء الشَّعر ولا قليلته.

[3] – الديوان– ق:1- 29/1.

[4] – **السُّنَّة**: الصورة. وقوله: "**غير مقرفة**", أي:ليست بهجينة، هي عتيقة كريمة. **النَّدب**: آثار الجراح.

وتزاوجه مع عناصر أخرى للجمال عند المرأة، كالعيون الكحل، والشعر الأسود، والشّفاه الحُوّ، والأسنان البيضاء...[1]

وذو الرّمّة لم يشذ عن هذا الذوق العربي، وأضاف ألوانا أخرى متناسقة، اللون الأصفر، ولون الذهب الزّلال، إذ يقول (الوافر):[2]

كأَنَّ جُلودَهُنَّ مُمَوَّهاتٌ ۞ على أَبْشارِها ذَهَبًا زُلالا[3]

4- عينيها:

أما العيون، فقد أحبّ الشعراء العرب - بالإجماع- العيون السود الكبيرة الواسعة، فشبهوها بعيون البقر وعيون الغزال والمها، فيها تناسق بين اللونين؛ الأسود والأبيض، يقول ذو الرّمّة واصفا هذه العيون، (الطويل):[4]

لَمَّلْنَ أَبْوابَ الخُدورِ بِأَعْيُنٍ ۞ غَرابيبَ والأَلْوانُ بيضٌ نواصِعُ[5]

5- نظرها وابتسامتها:

ومن الألوان، إلى الحركات، إلى نظرة المرأة وابتسامتها، يقول شاعرنا(الطويل):[6]

تَبَسَّمُ إيماضَ الغَمامَةِ جَنَّها ۞ رِواقٌ مِنَ الظَّلْماءِ في مَطِقٍ نَزْرِ

---

[1] - ينظر أمل نصير- صورة المرأة في الشعر الأموي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-ط1-2000- ص71.

[2] - الديوان- ق51- 1516/3.

[3] - **مموّهات**: مُشربة صفرة، مطليات.

[4] - الديوان- ق:42- 1290/2.

[5] - **غرابيب**: سود، يريد الأعين. بيض نواصع: شديدات البياض.

[6] - الديوان- ق:29 – 952/2.

6- أنفها:

حتى الأنف نال نصيبه من الإعجاب والوصف، فذو الرّمّة، يصف أنف حبيبته وبالتحديد طرفه، بالطيب والرائحة الزكية، فيقول (البسيط):[1]

سافَتْ بِطَيِّبَةِ العِرْنِينِ، مارِنُها ۞ بالمِسْكِ وَالعَنْبَرِ الهِنْدِيّ مُخْتَضِبُ[2]

7- ثغرها:

لقد نال ثغر ميّة ولثّته، وأسنانها وشفتيها، اهتماما كبيرا من شعر ذي الرّمّــة، فقال،(الطويل):[3]

وتَبْسِمُ عَنْ نَوْرِ الأَقاحِيّ أَقْفَرَتْ ۞ بِوَعْساءِ مَعْروفٍ تُغامُ وَتُطْلَقُ[4]

ثم قال(الطويل):[5]

نُعاطِيهِ بَرّاقَ الثَّنايا كأَنَّهُ ۞ أَقاحِيٌّ وَسْمِيٍّ بِسائِفَةٍ قَفْرِ[6]
كَأَنَّ النَّدى الشَّتْوِيَّ يَرْفَضُّ ماؤُهُ ۞ على أَشْنَبِ الأَنْيابِ مُتَّسِق الثَّغْرِ[7]

8- ريقها:

لم يكتف ذو الرّمّة بوصف الثغر والأسنان والشفتين، بل تجاوز هذا ودقّــق في ذكر تفصيلات أخرى كوصف الريق وصفا دون أن يذوقه، حيث قال(الطويل):[8]

كَأَنَّ على فيها - وما ذُقْتُ طَعْمَهُ ۞ زُجاجَةَ خَمْرٍ طابَ فيها مُدامُها

---

[1] - الديوان- ق:1- 31/1.

[2] - **سافتْ**: شمّتْ. **العرنين**: الأنف. **المارن**: ما لان من عظم الأنف.

[3] - الديوان- ق:13- 466/1.

[4] - **النّوْر**: الزهر. **الأقاحي**: نبت طيب الرّيح، وهو من أحرار النبت، وزهره أبيض حسن، فشبه أسنانها به. **وعساء**: من الرمل. **معروف**: مكان. **تغام**: يصيبها غيم. **تطلق**: تقشع. إذا انكشف الغيم.

[5] - الديوان- ق:29. 955/2.

[6] - **تعاطيه**: تناوله. **الوسمي**: مطر الربيع الأول. **السائفة**: الرملة التي رقت.

[7] - **يرفضّ**: يتفرّق. **الشنب**: برد وعذوبة في الأسنان. **المتّسق**: الذي تمّ واستوى.

[8] - الديوان- ق:44- 1330/2.

9- جيدها وترائبها:

ثم يعود إلى جسدها وينتقي ما يناسب صور الجمال في الطبيعة وكائناها الـــتي شكلت منبعا ومصدراً ثريّاً للشعراء يغرفون منه كل جميل يضيفونه إلى لوحاهم، وبقي ذو الرّمّة وفيّاً لهذا المنبع، ولكنه تفنّن في مزج هذه الصور فجعلها متناسقة متوازنـــة، يقول في وصف جيد ميّة ووجهها (الطويل):[1]

لها جيدُ أُمِّ الخِشْفِ ريعَتْ فَأَتْلَعَتْ ۞ وَوَجْهٌ كَقَرْنِ الشَّمْسِ رَيّانُ مُشْرِقُ[2]

ويبقى ذو الرّمّة في عالم الظباء، وهو أحد المنابع التي ألهمته وأمدّته بـــالألوان، فوصف جيدها وعليه عقود، وكأن هذه العقود زيّنت جيد ظبية، ليقول (الطويل):[3]

(الطويل):[3]

مِنَ الواضِحات البيضِ تَجْري عُقودُها ۞ على ظَبْيَةٍ بالرَّمْلِ فارِدَةٍ بِكْرِ[4]

وتردّد ذو الرّمّة بشعره كثيراً على هذه المنطقة من جسم المـــرأة، فأســـهب في أكثر من موقف وفي أكثر من قصيدة على ذكر العنق، فقـــال في بائيتـــه الشـــهيرة، (البسيط):[5]

بَرّاقَةُ الجيدِ واللَّبّاتِ واضِحَةٌ ۞ كأَنَّها ظَبْيَةٌ أَفْضى بِها لَبَبُ[6]

---

[1] - المصدر نفسه- ق13- 465/1.

[2] - أمّ الخِشف: ظبية. ريعت: أُفزِعت. أتلعت: أشرفت بعنقها، وهي أحسن ما تكون إذا اشرأبّت. كقرن الشمس: كناحية من الشمس. ريّان: ممتلئ.

[3] - الديوان- ق:29. 951/1.

[4] - واضحات: بيض. فاردة: وحيدة.

[5] - المصدر نفسه- ق:1- 26/1.

[6] - اللّبّات: أراد اللّبّة وما حولها، فجمعها لذلك. اللّبب: ما استرقّ من الرّمل.

ثم قال في موقف آخر، ليضيف لونا إلى لوحته، فتزيد الصورة بهاءً،(الطويل):[1]

بهاءً،(الطويل):[1]

ـ جيدٍ وَلَبّاتٍ نَواصِعَ وُضَّحٍ ۞ إذا لَمْ تَكُنْ مِنْ نَضْحِ جادِيِّهِ صُفْرا[2]

وفي وصف الترائب مع ملامح وقسمات أخرى من الوجه وما حوله، قال (الطويل):[3]

تَلاقى بِهِ حورُ العُيونِ كأَنَّها ۞ مَها عَقِدٍ مُحْرَنْجِمٍ غَيْرِ مُجْفِلِ[4]

ضَرَجْنَ البُرودَ عَنْ تَرائِبِ حُرَّةٍ ۞ عَنْ أَعْيُنٍ قَتَّلْنَنا كُلَّ مَقْتَلِ[5]

لا يمضي شاعرنا، وهو يذكر الجيد، والترائب، دون أن يكمل بَهاءَ الصورة وجمالَها بذكر الصّدر، ووصفُ الصدر عند الشعراء امتدادٌ لوصف العنق والترائب،[6] وذو الرّمّة يتحدّث عن طول عنق المرأة، ثمّ يصف صدرها ويذكر ما زاده زاده جمالاً، فيقول (الطويل):[7]

بَعيداتُ مَهْوى كُلِّ قُرْطٍ عَقَدْنَهُ ۞ لِطافُ الحَشا تَحْتَ الثُّدِيِّ الفَوالِكِ[8]

10- ذراعيها وساقيها:

يحوم الشعراء بأخيلتهم عبر جسد المرأة، ليصنعوا صور لوحاتهم، ليصلوا إلى وصف الذراعين والساقين، وفي هذا قال ذو الرّمّة (الطويل):[9]

---

[1] – المصدر نفسه– ق: 49. 1417/3.

[2] – جادّي: زعفران.

[3] – نفسه – ق: 50– 1467/3.

[4] – محرنجم: مجتمع. أي: تلاقى بهذا الملعب كأنها بقر.

[5] – الضّرج: الشّقّ، أي: فتحن البرود.الترائب: عظام الصدر.

[6] – ينظر أمل نصير– صورة المرأة في الشعر الأموي– ص63.

[7] – الديوان – ق: 68– 1720/3.

[8] – الفوالك: اللّواتي تفلّك ثديهنّ.

[9] – المصدر نفسه– ق: 29. 954/2.

لَها قَصَبٌ فَعْمٌ خِدالٌ كَأَنَّهُ ۞ سَوِّقُ بَرْدِيٍّ على حائِرٍ غَمْرِ[1]

11- خصرها وبطنها وعجزها:

"اهتم الشعراء بمنطقة الوسط عند المرأة، فتحدّثوا عن الصفات المثلى التي يجب أن تكون عليها، أو الصفات التي يرغبون في أن تكون عليها المحبوبة ... فاتّفقوا على لطافة الكشحين، ودقّة الخصر، وتعكن البطن. فلقد أرادها هؤلاء رداحاً تهتزّ في مشيتها لثقل عجيزتها، خمصانة البطن، هيفاء الخصر، غرثى الوشاح، لفّاء الفخذين، تامّة الخَلْق، ممكورة..."[2]

قال ذو الرّمّة (البسيط):

عَجْزاءُ مَمْكورَةٌ خُمْصانَةٌ قَلِقٌ ۞ عَنْها الوِشاحُ وتَمَّ الجِسْمُ وَالقَصَبُ[3]

ثم قال في موقف آخر يصف التناسق الموجود بين عظمة العجيزة ودقّة الخصر، (الطويل):[4]

أَناةٌ تَلوثُ المِرْطَ عَنْها بِدِعْصَةٍ ۞ رُكامٍ وَتَجْتابُ الوِشاحَ فَيَقْلَقُ[5]
وَتَكْسو المِجَنَّ الرَّخْوَ خَصْراً كَأَنَّهُ ۞ إِهانٌ ذَوى عَنْ صُفْرَةٍ فَهْوَ أَخْلَقُ[6]

وعن الفخذين وعظميهما، يقول ذو الرّمّة (الرجز):[7]

رَيّا العِظامِ وَعْثَةِ التَّوالي ۞ لَفّاءَ في لينٍ وَفي اعْتِدالِ

---

[1] - القصب: كلّ عظم فيه مخ. فَعْم: ممْتلئ. خدال: ممتلئة ضخام. مسوّق: صار له ساق. حائر: وهدة من الأرض فيها ماء له جانب يمنعه، وليست له جهة يمضي فيها. غمر: كثير.

[2] - أمل نصير- صورة المرأة في الشعر الأموي – ص 64.

[3] - ممكورة: حسنة طي الخَلْق. خُمصانة: ضامرة البطن.

[4] - الديوان – ق: 13- 463/1.

[5] - أي: فهي من ضمر بطنها يقلق وشاحُها، وصفها بدقّة الكشح/واضطماره، فأراد: أنها عظيمة العجيزة دقيقة الخصر.

[6] - يقول: خصرها دقيق كأنّه "إهان"، أي: عود الكباسة، وهو العذق, وهو العرجون.

[7] - الديوان – ق: 8- 275/1.

الفصل الثاني ـــــــ

12- طولها:

ويكتمل هذا التناسق بوصف طول المرأة ورشاقتها وتناسق أعضاء جسمها، قال ذو الرّمّة،(الطويل):[1]

خَراعيبُ أُمْلودٌ كأَنَّ بنانَها ۞ بَناتُ النَّقا تَخْفى مِراراً وَتَظْهَرُ[2]

أَسيلَةُ مَجْرى الدّمْعِ هَيْفاءُ طَفْلَةٌ ۞ رَداحٌ كإيماضِ الغَمامِ ابْتِسامُها

ثم قال في أخرى (الطويل):[3]

13- مشيتها:

و لم يفت ذو الرّمّة أن تثير قريحته مشية المرأة بهذا القوام الرشيق، فوصف خطواتها، وتبخترها، وتأوّدها واهتزاز أعضائها، يقول ذو الرّمّة (الطويل):[4]

قَطوفُ الخُطا عَجزاءُ لا تَنْطِقُ الخَنا ۞ خَلوبٌ بِأَسْبابِ العِداتِ مَطولُها[5]

يبدو من خلال هذا العرض، أنّ غزل ذي الرّمّة جاء متميّزاً، ويكمن تميّزه في أنه لم يحصر هذا الغرض ضمن زمرة البدويين ولا زمرة الحضريين، فهو لم يكن من ذوي الغزل المتخصّص، ولا من أهل النّقائض والهجاء المتخصّص، فكان الغزل عنده بمثابة المفتاح الذي يلج به عالم الصحراء ليدلي من خلالها بالحب الذي أعطاه ذو الرّمّة مدلولات متميّزة، ومختلفة عن ذلك النمط الغزلي الذي عهدناه عند شعراء قبله وبعده، فذو الرّمّة لم يكن من أصحاب المغامرات الغرامية في البيئة الحضارية، و لم يكن عذريا، ولا مجنونا أحسّ بالضّياع ولوعة الحرمان، فلذي الرمة تجربته الفريدة والمتفرّدة،

---

[1] - المصدر نفسه – ق16. 622/2.

[2] - أي: طويلات، واحدها خُرعوبة.

[3] - المصدر نفسه- ق:44. 1329/2.

[4] - المصدر نفسه- ق:3- 161/1.

[5] - **خلوب**: تخلب عقول الرجال وتستهويهم.

وهي وجدانية في عمقها، ذات صور تبدو مقنعة وصادقة.[1] وغزل ذي الرّمة، وصوره الفنية، مرتبطة بشخصه، فجاءت هذه الصور بصيغة متميّزة أسّس بها شعرُه لمـــذهبٍ خاصٍّ بالشاعر ذي الرّمّة، بجماليته وذاتيته وتجربته الخاصة بـــه، وإن كـــان منبعهـــا وملهمها الأساس، الشعر الجاهلي، إلاّ أنه لم يبق حبيس هذا التراث، فأعاد الصـــياغة في لوحات وصور ناطقة تعبر عن حس ذي الرّمّة، ومشاعره، وبيئته.

ومن هنا لاحظنا تنافساً شديداً تعانيه نفسية ذي الرّمّة، بـــين حبيبـــتين هـــام بغرامهما؛ الصحراء، وميّة، وعلى الرغم من وجود حصة كبيرة لميّة في شعره، إلاّ أنّنـــا نجد الصحراء برمالها وحيوانها وحرّها وقرّها، وسرابها يزاحم انفراد ميّة بقلب الشاعر.

[1] - ينظر عبد الله التطاوي- القصيدة الأموية؛ رؤية تحليلية – مكتبة غريب- مصر- دط- دت- 526-527.

الفصل الثالث

التشكيل اللغوي

- المستوى العروضي والصّوتي:
- المستوى التركيبي:
- المستوى البلاغي:

التشكيل اللغوي

- الانزياح.

1- المستوى العروضي والصّوتي:

- الوزن ، البحور المهيمنة .
- القافية ، الأصوات المهيمنة ، التّصريع.
- الانزياح الصوتي: التكرار، الجناس، التقسيم.

2- المستوى التركيبي:

- البنى النحوية .
- البنى الصرفية .

3- المستوى البلاغي:

- التشبيه .
- الاستعارة .

تمهيـــــد

لا يمكن لدارس شعر ذي الرّمّة أن يمرّ دون النظر إلى اللغة التي امتلـــك لوحـــده ثلثها، وهو الذي أخذ بشعره علماء اللغة والنحو، وأصحاب المعاجم، فنجـــد في كتـــب المعاجم واللغة، عدة شواهد أوردها صاحبا اللسان والتاج من شـــعره،[1] "أمـــا صـــاحب الأساس، فيخيل إليك أنه بنى معجمه على شعر ذي الرّمّة، إذ لا تكاد تمضي مادة لـــيس فيها شاهد من شعره، بل ربما عرض في المادة الواحدة شاهدان أو أكثر، وكل ذلك يؤكد أن ذا الرّمّة كان من أكثر الشعراء دوران شعر في كتب اللغـــة، إن لم يكـــن أكثـــرهم جميعا."[2] فلغة ذي الرّمّة، بتراكيبها وبلاغتها، تعتبر كلها خصـــائص أســـلوبية تفـــرض وجودها ودراستها، ومن هنا رأينا أنّنا لا يمكننا تجاوز الجانب اللغوي لهذا الديوان.

وكما سبق ذكره، فإن ذا الرّمّة، عاش مطلع القرن الثاني الهجري، عصر التـــدوين والتقعيد للغة؛ نحوها وصرفها وعروضها وبلاغتها، فصاحب ذو الرّمّـــة علمـــاء اللغـــة وصاحبوه، فكان بينه وبينهم مساجلات ومعارضات، كما ورد في الأغاني علـــى لســـان عنبسة النحوي الذي اعترض عليه قوله وهو ينشد(الطويل):[3]

وَعَيْنانِ قالَ اللهُ: كونا فكانَتا ۞ فَعولانِ بالألْبابِ ما تَفْعَلُ الخَمْرُ

فقال له: هلاّ قلتَ:"فعولَيْن"[4].

---

[1] – ينظر مقدمة الديوان– ص 27.
[2] – المصدر نفسه– ص27.
[3] – الديوان – ق: 15– 578/1.
[4] – الأغاني– 34/18.

ليس المقام ملائما للإسهاب في مثل هذا العرض، ولكن رأينا أن نقدم هذا البسط السريع لنلمح إلى شعر ذي الرّمّة وأهميته لدى اللغويين والنحويين وأصحاب المعاجم والبلاغيين، ولذا تأكّدنا أنّ دراسة أسلوبية تطبيقية تجد ضالتها بل وتفرض وجودها.

ومن هنا رأينا أن نبدأ تطبيقاً على نماذج من شعر ذي الرّمّة، بالمستوى التركيبي، فالبلاغي، ثم الصوتي، ولن تكون دراستنا دراسة معيارية، دراسة لمستويات نحوية أو لبنى صرفية، فالمجال ليس مناسبا ولا المقام ملائما، إنها دراسة أسلوبية تجعلنا ندرك الفرق الشاسع بين لغة الشعر ولغة النثر، من حيث درجة كل منهما في مستوى الانحراف أو العدول كما سماه التراثيون، والانزياح l'écart كما اتفق الحداثيون والأسلوبيون-أو كادوا- على هذه التسمية، وانتهوا إلى "أنّ الانزياح هو أهم ما يميّز الشعر من الكلام العادي أو من النثر على نحو العموم،"[1] كما يميّزه الاختلاف والجِدّة، ومنه يأتي الجديد المفاجئ، يقول عبد القاهر الجرجاني مستشهداً ببيتين لذي الرّمّة: "لا يجعلون الشاعر "محتذياً" إلاّ بما يجعلونه به آخذاً/ومسترقاً،قال ذو الرّمّة(من الوافر):[2]

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٍ ❁ أُجَنِّبُهُ المُسانَدَ والمُحالا

فَبِتُّ أُقِيمُهُ وَأَقُدُّ مِنْهُ ❁ قَوافِيَ لا أُعُدُّ لَهَا مِثالا

قال، يقول: لا أحذوها على شيء سمعته."[3]

الانزيـــــــاح:

يشكّل الانزياح في الخطاب الشعري مجالا واسعا للتفاعل والتواصل، إذ يؤجج شعور المتلقي وإحساسه بما يسمى اللحظة الفجائية، أو لحظة المفاجأة التي يسببها لدى القارئ، من خلال مجالات مختلفة؛ في خرق قوانين اللغة، ليصبح الخطاب عاملا مؤثراً

[1] - أحمد محمد ويس- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- 2000- ص50.
[2] - الديوان- ق51- 3/1532-1533.
[3] - عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص430.

وممتعاً، متجاوزاً بذلك القاعدة والمعيار والخطاب العقلاني، "لتحلّ محلّه نفثات الارتيـــاح الوجداني وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة، وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرّك في المتقبِّل نوازعَ وردودَ فعلٍ ما كان لها أن تُستَنفر بمجرّد مضمون الرسالة الدّلاليـــة ولـــولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب."[1]

وهذه إنما هي فنيات يلجأ إليها الشاعر على سبيل الاختيـــار، "فـــإنّ الأســـلوب أساسه الاختيار الذي يصحبه وعي في المقابلة بين الألفاظ والجمل والتراكيب، مثلمـــا أنّ التوزيع يتضاعف فيه وعي الشاعر. مما يعني أنّ الأسلوب بحاجة كبيرة إلى اختيار الصـــنعة التي هي قدرة وقصد وحضور...فالاختيار هو القصد الواعي في استخدام وحدات اللغـــة وخصائصها."[2] مما يدل أن عملية الانزياح، هي عملية طوعية يلجأ إليها المبدع، من باب الاحتيال "على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معاً. "[3]وهذا الاحتيال المشروع، يمكّن الشاعر أو المبدع من تجاوز النمطية والقالب اللغوي الجاهز، الذي يجعلانه عاجزا عن الإبداع. والتحرّر من المعيارية يولّد الإبداع والتفوّق على العجز الأســـلوبي التواصـــلي. واللغة الشعرية ليست عاجزة على الابتكار والإبداع، وإنما هي قادرة على تجاوز قصـــور اللغة المعيارية.

وقد عرضنا - سابقاً - لأهمية الانزياح في الأسلوبية الأدبية(أسلوبية الفـــرد)، إذ اهتم ليو سبتزر به وجعله " مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومســـباراً لتقـــدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرّج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملـــة هذه المعايير وما يسمّيه بالعبقرية الخلاّقة لدى الأديب"[4]، ويـــرى ســـبتزر كـــذلك "أنّ الأسلوبية تحلّل استخدام العناصر التي تمدّنا بها اللغة، وإنّ ما يمكِّن مـــن كشـــف ذلـــك

---

[1] - عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – ص 82.

[2] - مصطفى درواش – خطاب الطبع والصنعة؛ رؤية نقدية في المنهج والأصول- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- 2005- ص283-284.

[3] - المسدي- المرجع السابق – ص 106.

[4] - عن المسدي – المرجع السابق- ص 102. ينظر .J.STAROBINSKI – la Relation critique- p50- 51

الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي."[1]
ومن هذه (الفتوى)، يجد الشاعر متنفّساً ومخرجاً عن طريق اللغة الشعرية، للوصـــول إلى القارئ، والإفادة من الزّخم الدّلالي الذي تمتاز به اللغة.

وللّغة الشعرية، عناصر أساسية تجعل منها لغة متمرّدة عن المعيار، وتكسبها بالتالي حصانة أسلوبية وألسنية، فالانزياح "يخترق الاستعمال المألوف للّغـــة، وينتـــهك صـــيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجماليـــة تحدث تأثيراً خاصّاً في المتلقي."[2] وهذه الطاقات الأسلوبية والجمالية لا تشحّ بها نصـــوص ذي الرّمّة التي تزخر بها، وكلها تشتغل ضمن عملية الانزياح، وهي ليســـت غريبـــة ولا جديدة على عالم البلاغة والنقد الأدبي.

وللانزياح، مصطلحات متعدّدة، ولكن لمفهوم واحد، على الرغم من وجود بعض التفاوت فيما بينها، ويشكل هذا التفاوت مشكلة في المصـــطلح، والمبالغـــة في مفهـــوم المصطلح.[3] وهذا التعدّد يدفعنا إلى عرضه كالآتي:

الانزيـــــاح : **L'écart**

التّـــجــــاوز : **L'abus**

فالـــــيـــــري **Valéry**

الانحـــــــراف: **La déviation**

سبيـــتـــــــزر **Spitzer**

الاختـــــــلال:

---

[1] – نور الدين السد – الأسلوبية وتحليل الخطاب- 1/ 180.
[2] – المرجع نفسه- 179/1.
[3] – ينظر خ.م. بوثويلو إيفانكوس- نظرية اللغة الأدبية- تر: حامد أبو أحمد- مكتبة غريب- القاهرة- دط-دت- ص 28.

والاك وفـــاران **Wallek et Warren**

الإطاحـــــــة :	**La subversion**
بــــــايتـــــــار **Peytard**	
المخـــالفـــة :	**L'infraction**
تيـــــــــــري **Thiry**	
الشّناعـــــــة :	**Le scandale**
بـــــــــارت**Barthes**	
الانتهـــــــاك:	**Le viol**
كـــــوهـــان**Cohen**	
خـــرق السّنـــن:	**La violation des normes**
اللحـــــــــن :	**L'incorrection**
تـــودوروف**Todorov**	
العصيـــــــان :	**La transgression**
آراقــــــون **Aragon**	
التحـــــــريف:	**L'altération**
جماعة "مـــو""mu" Le groupe[1]	

وللانزياح مصطلحات أخرى، منها: "الانزياح، الانحراف عن السوية، الجســـارة اللغوية، الغرابة، الشذوذ اللّغوي، الابتكار، الخلق، التحقيق بالمدلول البراغـــي، والـــذي يساوي الإظهار البديهي."[2]

---

[1] – عبد السلام المسدي– الأسلوبية والأسلوب– ص 100-101.

[2] – عدنان بن ذريل– التحليل الألسني للشعر– مجلة الموقف الأدبي– العدد 141– يناير/فبراير/مارس 1983– ص274.

ولنبقى في صلب بحثنا، فإن الدّراسة الأسلوبية لشعر ذي الرّمّة، تفرض علينا –في هذا الجانب– أن نُبرز الانزياحات في شعريته من جوانب نحصرها في ثلاثة مستويات هي: المستوى العروضي الصوتي – والمستوى التركيبي – ثم المستوى البلاغي.

1- المستوى العروضي والصوتي

الـــــــوزن:

كثيرا ما يُعرّف الشّعر بالوزن والقافية، فهما يميّزانه عن النثر مـــع خصوصـــيات أخرى يتميّز بها الشعر، أو اللغة الشعرية، كما ذكرنا، " فالأشعار جمع شعر، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس."[1] وقبل المعـــري (**-449**)، فإنّ قدامة بن جعفر(**-337**)، كان قد وضّح مفهوم الشعر بقوله:" إنّه قول موزون مقفى يدلّ على معنى."[2]

والشعر لا يكفي أن يكون كلاماً موزوناً ومقفى وله معان ودلالات، إنما الشـــعر –في اعتقادنا– لا نسمّيه شعرا إلا إذا كانت لغته شعرية متمرّدة على القاعـــدة والمعيـــار العرفي الصارم، فلغة الشعر يجب أن تختلف عن لغة النثر، وعن اللغة التواصـــلية العاديـــة، لتكون للغة الشعر لذّة ونشوة، فالوزن والقافية يعدّان جزءاً من الإيقاع بل هما أهمّ أدواته، فالإيقاع جنس والوزن والقافية عنصران أساسيان في إطار هذا الجـــنس، لأنّ " الكلمـــة والأسلوب والنّظام والوزن والقافية وغيرها، كلّها وسائل فنية تتصل مع بعضـــها الـــبعض لخدمة الإيقاع، ولتحقيق التّناسب الهارموني فيه، بمعنى أنّ الإيقاع الشعري لا ينـــتج مـــن الوزن فحسب، وإنّما يتضافر الوزن مع مكوّنات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التّأثير الجمالي والفنّي لدى المتلقّي"[3] وقد "لفت المعري الانتبـــاه إلى أنّ القيمة الجمالية للنّص الشّعري لا تكمن في بنية الشكل وحدها، وإنّما هي حصيلة تفاعـــل

---

[1] – أبو العلاء المعري– رسالة الغفران– تح: عائشة عبد الرحمن– دار المعارف– القاهرة–دط–دت– ص117.
[2] – أبو الفرج قدامة بن جعفر –نقد الشعر– تح: كمال مصطفى– مكتبة الخانجي– القاهرة– ط3–1979– ص17.
[3] – محمد صالح أبو حميدة– الخطاب الشعري– ص 326.

مجموعة عوامل ومحدّدات. منها ما يعود إلى النّص نفسه باعتباره شكلا وبنيـــة إيقاعيـــة، ومنها ما يرجع إلى تلك العملية الشاملة المتمثّلة في تجارب المتلقّي وتفاعله."[1] وكما قـــال صاحب اليتيمة: " الشعر عمدة الأدب، وعلم العرب الذي اختصّت به عن سائر الأمم."[2]

البحور المهيمنة في ديوان ذي الرّمّة:

لم نجد في ديوان ذي الرّمّة أكثر من أربعة بحور، واقتصر شعره على بحر الطويـــل والبسيط والوافر والرجز، كما يوضحه هذا الجدول:

الترتيب	البحـــــــر	رقم القصيدة في الديـــــــوان	مجموع القطع	عددالقصائدوالنسبة
1	الطـــــويل	ق15،14،13،7،6،5،3،2،17،16،20، 26،25،24،23،22،21،27،31،29،28، 42،41،40،39،38،36،35،34،33،32، 44،45،49،50، 53، 59، 60, 61، 62، 64، 65، 66، 67، 68، 71، 78، 82، 88.	64 (2202بيتاً)	50قصيدة/ 67,03%
2	الرجــــــز	أر8، أر9, أر10، أر11، أر11أ.	11 (447ش)	05أراجيز/ 13,60%
3	البسيـــــط	ق 1، ق4، ق12، ق30، ق37، ق46، ق58، ق87.	09 (388بيتاً)	08قصائد/ 11,82%
4	الوافـــــر	ق19، ق47، ق48، ق81، ق84، ق86.	07 (248بيتا)	06قصائد/ 07,55%
مجمـــــــــوع أبيـــــات الديـــــوان:			3285بيتاً	

الجدول رقم:15

ونلاحظ جليا أن العدد الأكبر من القصائد الطوال، ذات مطالع طللية، ونظم أغلبها في الوصف، فمن بحر **الطويل** أحصينا ما يلي:

القصائد من (07أبيات إلى 20بيتاً) ←—— **12ق.**

---

[1] – حميد سمير– النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– دط– 2005– ص 100-101.

[2] – أبو منصور الثعالبي– يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر– تح: محيي الدين عبد الحميد– مطبعة السعادة– ط2– 1956. 3/1.

القصائد من (21ب إلى 39 بيتاً) ←——— **07ق.**

القصائد من (40ب إلى 59بيتاً) ←——— **15ق.**

القصائد من (60ب إلى 90 بيتاً) ←——— **14ق.**

وإذا قمنا بعملية حسابية بسيطة نصل إلى أن القصائد الطوال (من **40**بيتاً إلى **90**بيتاً)، تبلغ (**29**) تسعاً وعشرين قصيدةً من البحر الطويل دون البحور الأخرى.

ونتيجة هذا الإحصاء، توصلنا إلى أن ذا الرّمة كان يولي اهتماما بالغاً للطلل، والوصف، وبخاصة في قصائده الطوال، ربما لأنه كان "يسلك مذهب شعراء البدو في القصائد"[1]، ومذهب شعراء الجاهلية الذين كانوا يولون اهتماما كبيرا للمقدمة الطللية، حتى أضحى ذو الرمة "-وبدون منازع- أهم شاعر أموي عُني بمقدمات الأطلال في شعره، وحرص على توفير كل مقوماتها وتقاليدها القديمة لها، بل يعدّ -في الحقيقة- أهم شاعر في تاريخ الشعر العربي كله نهض بهذه المقدمات، وأرسى لها هذه المقومات والتقاليد، وارتفع بها إلى قمة لم يصل إليها شاعر من قبله أو من بعده"[2].

وعن تركيزه على بحر **الطويل،** علينا أن نلقي نظرة بسيطة لتفعيلات هذا البحر؛ "فَعولُنْ مَفاعيلُنْ فعولن مفاعيلن"، فهي كما يقول علماء العروض: "ولأمر ما فضّل الشعراء الأولون بحر الطويل على غيره من باب القصص المتصل بماضيهم, وأخبارهم، وأساطيرهم، وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة، فإنّ حظّه من ذلك هو الأوفر بالنسبة إلى غيره من البحور"[3]. كما أنّ هذا البحر " بحرٌ خِضَمٌّ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر، والحماسة والتّشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولهذا ربا في شعر المتقدّمين على ما سواه من البحور."[4]

---

[1] - كارل بروكلمان- تاريخ الأدب العربي- تر: عبد الحليم النجار- دار المعارف-مصر-1977- 22/1.

[2] - يوسف خليف- المرجع السابق- ص 146.

[3] - عبد الله الطيب- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها- دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- ط2- 1970- ج1-ص368.

[4] - سليمان البستاني- نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة- تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- ط3- 1996- ص91.

أضف إلى بحر الطويل، البحور الثلاثة الأخرى، التي نالت فيها القصائد الطوال ذات المطالع الطللية الحيز الأكبر، إذ بلغت قصائد بحر **البسيط**: ثمان، وتفعيلاته:"مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ". وهو بحر مزدوج التفعيلة، وقد نظم أطول قصائده وأجملها، بائيته الشهيرة، على هذا البحر: (مابالُ عينِكَ منها الماء ينسكبُ). وأكثر أشعاره على هذا البحر في الوصف. " والبسيط يقرب من الطويل، ولكنّه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين. وهو من وجه آخر يفوقه رقّة وجزالة، ولهذا قلّ في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولّدين."[1]

ومن بحر **الوافر**: نجد ستّ (**06**)قصائد، وتفعيلاته: "مُفاعلَتُنْ مُفاعلَتُنْ فَعولُنْ". وهو بحر وحيد التفعيلة -كما يلقّبه علماء العروض- ولم نجد لذي الرّمّة فيه باعاً كبيرًا، -كما يبيّنه هذا الإحصاء- لذا نجد أطول قصائد هذا البحر في المدح(**99**بيتا)، إذ يمدح بلالاً بن أبي بردة:[2]

وَلَـمْ أَمْـدَحْ لأُرْضِيَهُ بِشِعْري ۞ لَئيمًا أَنْ يَكونَ أَصابَ مـالا
وَلكِنَّ الكِـرامَ لَـهُـمْ ثَنائـي ۞ فَلا أَخْـزى إذا ما قيـلَ: قـالا
سَمِعْتُ: النّاسُ يَنْتَجِعونَ غَيْثًا ۞ فَقُلْتُ لِصَيْدَحَ: انْتَجِعي بِلالا

وفي الهجاء، إذ تبلغ (**53**بيتا)، يهجو فيها بني امرئ القيس:[3]

أَعَبْدَ بَني امْرِئِ القَيْسِ ابْنِ لُؤْمٍ ۞ أَلَمْ تَسْأَلْ قُضاعَةَ أَوْ نِزارا
فَتُخْبَرَ أَنَّ عيـصَ بَني عَـدِيٍّ ۞ تَفَرَّعَ نَبْتُهُ الحَسَبَ النُّضارا
وَأَنَّ بَني امْـرِئِ القَيْسِ ابْنِ لُؤْمٍ ۞ أَبَتْ عيدانُها إلاّ انْكِسارا

وأقصرها في الوصف، وتبلغ (**17**بيتاً)، إذ يقول:[1]

[1] - المرجع السابق- ص91.
[2] - ق81. الأبيات: 52-53-54.
[3] - ق47. الأبيات: 8-9-10.

أَلا حَيِّ المَنازِلَ بالسّلامِ ۞ على بُخْلِ المَنازِلِ بِالكَلامِ
لمِيَّةَ بالِمعى دَرَجَتْ عَلَيْها ۞ رِياحُ الصَّيْفِ مِنْ عامٍ فَعامِ
يجَرْنَ ذُيولَهُنَّ بِها فَأَمْسَتْ ۞ مُصَرَّعَةً بِهـا دِعَمُ الخِيامِ[1]

ويبدو أنّ بحر الوافر يجد فيه الشعراء ضالّتهم حين الهجاء والمدح والفخر، و" أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح...وقد يصلح جدّاً لنوع النوادر والنكت التي تصدر عن الحذف والمهارة، وسرعة الخاطر."[2] ولم يكن لذي الرّمّة باع في هذه الأغراض. ويقول سليمان البستاني عن هذا البحر:"والوافر ألين البحور، يشتدّ إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر."[3]

أما **الرجـــــــز:** فمجموع الأراجيز بلغت خمساً طوالا؛ ويتألّف شطره من "مُسْتَفْعِلُنْ" ثلاث مرّات، وهو بحر موحد التفعيلة، "ويسمونه حمار الشعر، بحر كان أولى بهم أن يسموه عالِم الشِّعر، لأنّه لسهولة نظمه وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلمية، كالنحو والفقه، والمنطق والطّب، فهو أسهل البحور في النظم ولكنّه يقصر عنها جميعاً في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحِكم."[4] لذا جاءت أغلب أراجيز ذي الرّمّة في الوصف، منها:[5]

---

[1] – ق 48، الأبيات: 1-2-3.
[2] – عبد الله الطيب- المرشد- ج1ص368.
[3] – سليمان البستاني- نظرية الشعر- ص92.
[4] – المرجع السابق- ص 93-94.
[5] – الأرجوزة: 9، الأشطر: من 5إلى10.

ناصَيْنَ مِنْ جَوْزِ الفَلاةِ أَوْهُدا
يُسْقَيْنَ وَسْمِيَّ السّحابِ الأَعْهُدا
بَـوادِيًا مَـرّاً، وَمــرّاً رُوَّدا
سقْيًا رَواءً لَمْ يَكُنْ مُصَرَّدا
فَاكْتَهَلَ النَّوْرُ بِها وَاسْتَأْسَدا
لَــوْ نَأى ساكِنُهـا فَأَبْعَدا

القافيـــة:

وهي آخر كلمة من البيت كما عرّفها علماء اللغة والعروض؛ على الرغم من الاختلاف الذي أظهره صاحب العمدة بين رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي على أنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه...فتكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرّة كلمتين..."وهي عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هامّاً من الموسيقى الشّعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[1] ورأى الأخفش على أنّ القافية هي آخر كلمة من البيت.[2] وأساسها الرّوي، وهي نوعان:

أ– **المقيّدة**: وهي ما كان الرّويّ فيها ساكناً. وهنا نثبت أنّ لشاعرنا ذي الرّمّة ثلاث**03** قصائد من هذا النوع (قافية مقيّدة)، وكلها من بحر الطويل، وتنتهي بهاء ساكنة بعد رويّ موحّد في كامل أبيات كل هذه القصائد، ومطالعها كالآتي:

---

[1] – إبراهيم أنيس– موسيقى الشعر– مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة– ط7– 1997– ص 246.

[2] – ينظر ابن رشيق– العمدة– تح: محمد عبد القادر أحمد عطا– دار الكتب العلمية– بيروت– ط1–2001– 159/1–160.

الأولى وتحتوي على **65**بيتاً، ومطلعها:[1]

وَقَفْتُ على رَبْعٍ لِمَيَّةَ ناقَتي ❁ فما زِلْتُ أَبْكي عِنْدَهُ وَأُ**خاطِبُهْ**

والثانية وتحتوي على **54**بيتاً، ومطلعها:[2]

عَفا الدّحْلُ مِنْ مَيّ فَمَحَّتْ مَنازِلُهْ ❁ فَما حَوْلَهُ صَمّانُهُ فَ**خَمائِلُهْ**

أمّا الثالثة، فعدد أبياها أحد عشر، ومطلعها:[3]

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ بِوَهْبِينَ راوَحَتْ ❁ بِهِ الهُوجُ حَتّى ما تَبِينُ **دَوائِرُهْ**

تشترك هذه المطالع الثلاث في أنّها تتحدّث عن المكان، (الرّبع، الدّحل، الطلـــل، وهبين)، إذ يقف ذو الرّمّة باكيا شاكيا حرقته على فراق ميّة، وحنينه لها. فتقييد القافيـــة هنا من تقييد حركة الشاعر.

ب- المطْلقـــــة: وهي ما جاء رويُّها متحرّكاً، وهـــذا النـــوع ورد بقـــوة في شعر ذي الرّمّة. وهو ما يفسّر ورود الصحراء والطبيعة بشكل كـــبير، وهـــذا الفضـــاء (الصحراء/الطبيعة) لا يولّد قافية مقيّدة، فنفسية الشاعر تتلاءم مع محيطه وبيئتـــه، ويـــأتي شعره مطابقا لهما، فشعر ذي الرّمّة -كما تبيّنه الدّراسة الإحصائية- شاسع الرؤية والرّؤيا كشساعة منبته ومنبعه.

ومن تتبعنا لأصوات ذي الرّمّة والحروف التي جاءت بها قوافيه، وجـــدنا أصـــواتاً نالت قسطا أكبر من غيرها، فالتي نالت النسبة الأكبر هي أصوات: الباء والدال والـــرّاء والعين واللام والميم. ثم تليها في الدرجة الثانية: الجيم والحاء والســـين والضـــاد والفـــاء

[1] - الديوان- ق: 26- 821/2.
[2] - المصدر نفسه- ق:41- 1242/2.
[3] - نفسه- ق: 88- 1826/3.

والقاف والكاف والطاء والنون والياء. وقد أهمل ذو الرّمّة بقية الأصوات لأسباب قد يجد لها دارسو المنهج النفسي أسباباً.

ونبيّن في الجدول الآتي نسبة الأصوات بحركاتها في قوافي ذي الرّمّة:

1- الأصوات المهيمنـــــة

الأصوات	الحركات	عدد القصائد	الأبيات	المجموع
البـــــاء	المفتـــــوح المضمـــــوم المكســـــور	واحدة: وَأَضْعَفَنا عن .... ذَبّا[1] 6ق: سرَبُ- كثيبُها- أخاطبُهْ -غلابُ -كذبوا - سكوبُ.[2] 2ق: على دار مية...الرّكائِبِ – لقد خَفَقَ...القوْمُ كالنَّهْبِ.[3]	3أبيات. 231بيتاً 64بيتاً	298
الـــدال	المفتـــــوح المضمـــــوم المكســـــور	3ق: الهُمّـــدا – أُبَـــدا – تَجَلَّـــدا.[4] 3ق: عـــــاهِدُ- عُهودُهـــا- المَراويـــــدُ.[5] 6ق: الكَمَـــدِ- التّفنيدِ- الوحيدِ- العهْدِ- مِدادِ- البُرودِ.[6]	98بيتاً 109أبيات 173بيتاً	380
الـــراء	المفتـــــوح المضمـــــوم المكســـــور	4ق:الكَدَرَا – القطارَا- صبْرَا- قصْرَا.[7] 8ق:دُثورُها- المضمرُ- القطرُ- يُعذرُ-المواطِرُ-عامرُ-الشـــواجرُ- دوائره.[8] 5ق:الخضْرِ- النّوادرِ- أميرِ- منشورِ- الأمير.[9]	176بيتا 342بيتا 202بيتا	720
العيـــن	المضمـــــوم المكســـــور	3ق: تدمعُ – جزوعُ – رواجعُ.[10] 2ق: شارعِ – أدمعِي.[11]	110أبيات 82بيتا	192

[1] - مق: **77**، 1762/3.

[2] - ق:**1**،6/1- ق:**21**، 691/2- ق**26**، 821/2- مق:**56** ،1569/3- مق:**57**، 1571/3- ق: **58**، 1572/3.

[3] - ق: **5** ،187/1- ق: **78**، 1768/3.

[4] - أر: **9**، 289/1- أر: **54**، 1566/3- ق: **71**، 1749/3.

[5] - ق:**35**، 1088/2- ق:**40**، 1227/2- ق: **46**، 1354/2.

[6] - ق:**4**، 166/1- أر:**11**، 327/1- أر: **11**أ، 357/1- مق:**18**، 663/2- ق:**20**، 683/2- ق: **86**، 1803/3.

[7] - ق:**37**، 1144/2- ق:**47**، 1371/2- ق:**49**، 1411/3- مق:**72**، 1753.

[8] - ق:**6**، 220/1- أر:**10**، 312/1- ق:**15**، 559/1- ق:**16**، 611/2- ق:**32**، 1011/2- ق:**55**، 1567/3- مق:**73**، 1755/3-ق:**88**، 1826/3- ق:**88**، 1826/3.

[9] - ق: **29**، 941/2- ق: **67**، 1665- ب: **74**، 1757/3- أر: **80**، 1778/3- ق: **87**, 1816/3.

[10] - ق: **23**، 718/2 - ق: **34**، 1077/2- ق: **42**، 1273/2.

[11] - ق: **25**، 777/2- أر: **81**، 1781/3.

الـــلاّم	المفتـــــــوح	3ق: احتمالا – قليلا – النّجْلا.[1]	125بيتا	**642**
	المضمـــــــوم	7ق:طُلولُها–احتمالُها–مسيلُها–خمائلُه–بلالُ–المفصّلُ–الحبْلُ.[2]	270بيتا	
	المكســـــــور	5ق: الحبْلِ– الأطلالِ– المنازلِ– المسلسلِ– الجنادلِ.[3]	247بيتا	
الميـــم	المفتـــــــوح	واحدة: يتكلّمَـــــا.[4]	11بيتاً	**379**
	المضمـــــــوم	9ق:مسجومُ،الرّسومُ،مقامُها،ثمامُها،هشومُها،الموشّمُ،سلامُ،أكرمُ،أهيَمُ.[5]	184بيتاً	
	المكســـــــور	5ق:الأخارِمِ– سقامِ– المتغيّمِ– بالكلامِ– مغنَمِ.[6]	184بيتاً	
المجمـــــــــوع		**73 قصيـــــــــــدة.**	**2611 بيـــــتاً**	

الجـــــــدول رقم:16.

إحصاء حركات القوافي:

1– القوافي المفتوحـــــــة: 413

2– القوافي المضمومـــــة: 1246

3– القوافي المكســـــورة: 952.

---

[1] – ق: **51**، 1506/3– ق: **84**، 1795/3 – مق: **90**، 1834/3.

[2] – ق:**3**، 160/1– ق:**14**، 498/1– ق:**28**، 906/2– ق:**41**، 1242/2– ق:**52**، 1559/3– ق:**64**، 1595/3– ق:**65**، 1609/3.

[3] – ق:**50**، 1451/3– ب:**85**، 1802/3.

[4] – ق: **61**، 1586/3.

[5] – ق:**12**، 369/1– ق:**19**، 668/2– ق:**31**، 999/2– ق:**44**، 1326/2– ق:**59**، 1577/3– ق:**60**، 1580/3– ق:**62**، 1590/3– ب:**70**،1745/3–أر:**76**, 1761/3.

[6] – ق:**24**، 745/2– ق:**33**، 1051/2– ق:**38**، 1167/2– ق:**48**، 1395/2– مق:**63**، 1593.

2-الأصوات الأخـــــرى

وتأتي الحروف الآتية في الدرجة الثانية من حيث وجودها ضمن ديوان ذي الرّمّة، وهي:

الأصوات	الحركات	عدد القصائد	الأبيات	المجموع
الجيـــم	المكســـــور	واحدة: يا حادِيَيْ بِنْتِ فَضّاضٍ أَما لَكُما==...بِتَعْرِيجِ[1]	27 بيتاً	27
الحـــاء	المضمـــــوم	3ق: أمِنْ دِمْنَةٍ...سافِحُ – أمترلِيْ مَيٍّ...ينْصَحُ- يا أيّها...النّبوحُ.[2]	144بيتاً	144
السيـــن	المضمـــــوم	واحدة: أَلَمْ تُسْأَلِ اليَوْمَ الرُّسومُ الدّوارِسُ == بِحُزْوى .. البَسابِسُ.[3]	51بيتاً	51
الضـــاد	المضمـــــوم المكســـــور	01:بكَيْتُ وَما يُبْكيكَ مِنْ رَسْمِ منْزِلٍ ==كَسَحْقِ. ..رَحيضُها.[4] 01:وَبِيضٍ رَفَعْنا بالضُّحى عنْ مُتونِها == سَماوَةَ ... المُقَوَّضِ.[5]	30بيتا 04أبيات	34
الطـــاء	المضمـــــوم	واحدة: إِنّي إِذا ما عَجَزَ الوَطْواطُ ...[6]	09أسطر	09
الفـــاء	المضمـــــوم المكســـــور	واحدة: أَمِنْ أجْلِ دارٍ بالرّمادةِ قدْ مضى== لها زَمَنٌ... تَرْجُفُ.[7] واحدة: أَلِلأَرْبُعِ الدُّهْمِ اللّواتي كَأَنَّها== بقِيَّةُ ... الصّحائِفِ.[8]	11بيتاً 55بيتاً	66
القـــاف	المضمـــــوم المكســـــور	واحدة: أَداراً بِحُزْوى هِجْتِ للعَيْنِ عَبْرَةً== ... يَتَرَقْرَقُ.[9] واحدة: أَقولُ لِنَفْسي واقِفاً عِنْدَ مُشْرِفٍ ==... التّواطِقِ.[10]	57بيتاً 43بيتاً	100
الكاف	المكســـــور	3ق:أقولُ... المُتَلاحِكِ- أَما...مالِكِ – لاحْتِمالِكِ.[11]	77بيتاً	77
النـــون	المضمـــــوم المكســـــور	واحدة: تعَرّفْتَ أَطْلالاً... حينُهـــا.[12] واحدة: وَجارِيَةٍ... ذِهْني.[13]	18بيتاً 03أبيات	21
اليـــاء	المفتـــــوح	واحدة: أَلا حَيِّ بالزُّرْقِ الرّسومَ الخَوالِيا ... بَوالِيَا.[14]	59بيتاً	59

الجـــــدول رقم: 17

[1] – ق: **30**، 981/2.

[2] – ق: **27**, 859/2 – ق: **39**، 1189/2 – أر: **79**, 1776/3.

[3] – ق: **36**، 1117/2.

[4] – ق: **22**، 704/2.

[5] – مق: **89**، 1831/3.

[6] – أر: **75**، 1758.

[7] – ق: **53**، 1561/3.

[8] – ق: **66**، 1622/3.

[9] – ق: **13**، 456/1.

[10] – ق: **7**، 247/1.

[11] – ق: **17**, 657/2– ق: 68, 1710/3- ن: **69**, 1744/3.

[12] – ق: 83، 1785/3.

[13] – ن: **82**، 1783/3.

[14] – ق: **43**، 1300/2.

نلاحظ من خلال هذين الجدولين (15و16)، غياب أصوات عن قوافي الشـــاعر، وهي: **الهمزة** و**التاء** و**الثاء** و**الخاء** و**الذّال** و**الزّاي** و**الشين** و**الصّاد** و**الظّاء** و**الغين** و**الهـــاء** و**الواو**.

وقد استغلّ ذو الرّمّة في قوافيه أكثر من نصف مجموع حروف العربية، فالحروف **الحلقية** أخذت سبع قصائد، والحروف التي تخرج من **أقصى الحنك** لها خمس قصائد، بينما **أدنى الحنك** فوصل التعداد إلى ست وثلاثين قصيدة، والحروف **الأسنانية** بلغـــت خمـــس عشرة قصيدة، و**الشفوية** ستّا وعشرين قصيدة.

ومن هذه الأصوات، يأتي "الرّاء" في صدارة الترتيب من حيث العدد، فقد أبـــدع فيها شاعرنا سبع عشرة قصيدة رائية، تحتوي في مجموعها على سبع مائة وعشرين (**720**) بيتاً, ويليه صوت "اللاّم" بخمس عشرة قصيدة، فيها ستمائة وأربعين (**640**) بيتاً, ومثلـــه صوت "الميم" بثلاثمائة وتسع وسبعين (**379**) بيتاً.

وبهذا المسح الإحصائي الدقيق، نقول إنّ ذا الرّمّة لجأ إلى هذه الأصوات -ولو عن غير قصد- وأخذ منها القسط الأكبر لقوافيه، لأنّ " الميم واللاّم أحلى القـــوافي لســـهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة."[1]ويرى البستاني البستاني أنّ "القاف تجود في الشّدّة والحرب، والدّال في الفخر والحماسة، والميم واللاّم في الوصف والخبر، والباء والرّاء في الغزل والنّسيب. وإنّما هو قول إجمالي، إذا صحّ من باب التغليب فلا يصحّ من باب الإطلاق."[2]

التصريـــع:

تعتبر ظاهرة التصريع في القصيدة العربية أمراً يكاد يكون ضروريا، وهـــو بمثابـــة الفن الذي يجب أن تبتدئ به القصيدة، والخروج عن هذا الأمر يمكن اعتبـــاره انحرافـــاً أو انزياحاً عن قاعدة درج على أساسها الشعر العربي، يرى قدامة بن جعفـــر: "أنْ يقصـــد

---

[1] - عبد الله الطيب – المرشد- 1/47-48.

[2] - سليمان البستاني- نظرية الشعر- ص97.

لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها."[1] ويرى صاحب العمدة أنّ التصريع: " دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة."[2]وكان ذو الرّمّة وفياً إلى حدّ ما بالتزامه في كثير من قصائده بالتصريع، إذ نجد في مجموع ديوانه الذي يحتوي على (**64**قصيدة) و(**16**مقطعة) ما يبينه هذا الجدول:

جدول غير المصرّع من الطّوالع

رقم القصيدة والصفحة	البيت المصرّع	موقع التصريع من القصيدة	البحـــر
1/ ق58-1572/3	أَمُنْكِرٌ أَنْتَ رَبْعَ الدّارِ عنْ عَفَرٍ== لا بَلْ عَرَفْتَ فَدَمْعُ العَيْنِ مسْكوبُ	المطلع/ 10أبيات	البسيط
2/ ق26- 821/2	وَقَفْتُ على رَبْعٍ لِمَيَّةَ ناقَتي == فَما زِلْتُ أَبْكي عِنْدَهُ وَأُخاطِبُهْ	المطلع/65بيتاً	الطويل
3/ ق78-1768/3	لَقَدْ خَفَقَ النّسْرانِ والنّجْمُ بازِلٌ = بِمنْصَفِ وَصْلٍ لَيْلَةَ القَوْمُ كالنّهْبِ	المطلع/12بيتاً	الطويل
4/ ق5-187/1	خَليلَيَّ عوجا اليَوْمَ حَتّى تُسَلِّما = على دارِ مَيٍّ مِنْ صُدورِ الرّكائِبِ	المطلع/52بيتاً	الطويل
5/ ق30-981/2	يا حادِيَيْ بِنْتِ فَضّاضٍ أَما لَكُما = حتّى نُكلِّمَها هَمٌّ بتَعْريجِ	المطلع/27بيتاً	البسيط
6/ ق39-1189/2	أَمَنْزِلَتَيْ مَيٍّ سَلامٌ عَلَيْكُما = على النَّأْيِ والنّائي يَوَدُّ وَيَنْصَحُ	المطلع/ 66بيتاً	الطويل
7/ ق27-859/2	أَمِنْ دِمْنَةٍ جرّتْ بها ذَيْلَها الصَّبا = لِصَيْداءَ -مَهْلاً!-ماءُ عَيْنَيْكَ سافِحُ	المطلع/72بيتا	الطويل
8/ ق71-1749/3	تَغَيَّرَ بَعْدي مِنْ أُمَيْمَةَ شارِعٌ = فَقِنْعُ قَساً فاستَبْكِيا أَوْ تَجَلَّدا	المطلع/08أبيات	الطويل
9/ ق35-1088/2	أَلا أَيُّها الرّسْمُ الّذي غَيَّرَ البلى = كَأَنّكَ لَمْ يَعْهَدْ بكَ الحَيَّ عاهِدُ	المطلع/42بيتاً	الطويل
10/ ق46-1354/2	يا دارَ مَيّةَ لَمْ يَتْرُكْ لَنا عَلَماً = تقادُمُ العَهْدِ وَالهُوجُ المَراويدُ	المطلع/29بيتاً	البسيط
11/ ق20-683/2	كَأَنّ دِيارَ الحَيِّ بالزُّرْقِ خِلْقَةٌ = من الأرْضِ أَوْ مَكْتوبَةٌ بمِدادِ	المطلع/15بيتاً	الطويل
12/ ق40-1227/2	أَلا لا أَرى كالدّارِ بالزُّرْقِ موْقِفاً = وَلا مِثْلَ شَوْقٍ هيَّجَتْهُ عُهودُها	المطلع/38بيتاً	الطويل
13/ ق49-1411/3	لَقَدْ جَشَأَتْ نَفْسي عَشِيَّةَ مُشْرِفٍ=وَيَوْمَ لِوى حُزْوى فَقُلْتُ لَها: صَبْرا	المطلع/72بيتاً	الطويل
14/ ق37-1144/2	يا دارَ مَيّةَ بالخَلْصاءِ غَيَّرَها = سَافي العِجاجِ على مَيْثائِها الكَدَرا	المطلع/48بيتاً	البسيط
15/ ق47-1371/2	نَبَتْ عيْناكَ عَنْ طَلَلٍ بحُزْوى = عَفَتْهُ الرِّيحُ وامْتَنَحَ القِطارا	المطلع/53بيتاً	الوافر
16/ ق15-559/1	أَلا يا اسْلَمي يا دارَ مَيٍّ على البلى = وَلا زالَ مُنهَلاً بجَرْعائِكِ القَطْرُ	المطلع/60بيتاً	الطويل
17/ ق88-1826/3	لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ بوَهْبينَ راوَحَتْ = بِهِ الهوجُ حتّى ما تَبينُ دَواثِرُهْ	المطلع/11بيتاً	الطويل
18/ ق87-1816/3	أَأَنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً = كَالوَحْيِ في مُصْحَفٍ قَدْ مَحَّ مَنْشورِ	المطلع/29بيتاً	البسيط
19/ ق6-220/1	تَصابَيْتُ في أَطْلالِ مَيّةَ بَعْدَ ما = نَبا نَبْوَةً بالعَيْنِ عَنْها دُثورُها	المطلع/45بيتاً	الطويل

[1] – قدامة بن جعفر– نقد الشعر– ص14. (من الموقع الإلكتروني:www.al-mostafa.com)

[2] – ابن رشيق– العمدة– 185/1.

20/ ق22-704/2	بَكَيْتَ وَما يُبْكيكَ مِنْ رَسْمِ مَنْزِلٍ=كَسَحْقِ سَباً باقي السُّحومِ رَحيضُها	المطلع/30بيتاً	الطويل
21/ ق42-1271/2	أَمَنْزِلَتَيْ مَيٍّ سَلامٌ عَلَيْكُما = هَلِ الأَزْمُنُ اللاّئي مَضَيْنَ رواجِعُ	المطلع/44بيتاً	الطويل
22/ ق34-1077/2	أَمِنْ دِمْنَةٍ بالْجَوِّ جَوٍّ جُلاجِلٍ = زَميلُكَ مِنْهَلُّ الدُّموعِ جَزوعُ؟	المطلع/18بيتاً	الطويل
23/ ق25-777/2	خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما == على طَلَلٍ بَيْنَ القِلاتِ وَشارِعِ	المطلع/71بيتاً	الطويل
24/ ق53-1561/3	أَمِنْ أَجْلِ دارٍ بالرَّمادَةِ قَدْ مَضى == لَها زَمَنٌ ظَلَّتْ بِكَ الأَرْضُ تَرْجُفُ؟!	المطلع/11بيتاً	الطويل
25/ ق66-1622/3	أَلِلأَرْبُعِ الدُّهْمِ اللّواتي كَأَنَّها == بَقِيَّةُ وَحْيٍ في بُطونِ الصَّحائِفِ	المطلع/55بيتاً	الطويل
26/ ق13-456/1	أَداراً بِحَزْوى هِجْتِ لِلْعَيْنِ عَبْرَةً == فَماءُ الهَوى يَرْفَضُّ أَوْ يَتَرَقْرَقُ	المطلع/57بيتاً	الطويل
27/ ق7-247/1	أَقولُ لِنَفْسي واقِفاً عِنْدَ مُشْرِفٍ == على عَرَصاتٍ كَالرُّسومِ النّواطِقِ	المطلع/43بيتاً	الطويل
28/ ق17-657/2	أَقولُ لأَطْلاحٍ بَرى هَطَلانُها == بِنا عَنْ حَوانِي دَأْيِها المُتَلاحِكِ	المطلع/14بيتاً	الطويل
29/ ق68-1710/3	أَما اسْتَحْلَبَتْ عَيْنَيْكَ إلاَّ مَحَلَّةً == بِجُمْهورِ حُزْوى أَوْ بِجَرْعاءِ مالِكِ؟!	المطلع/61بيتاً	الطويل
30/ ق2-138/1	خَليلَيَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما == على طَلَلٍ بَيْنَ القَرينَةِ والحَبْلِ	المطلع/37بيتاً	الطويل
31/ ق62-1590/3	عَلَيْكُنَّ يا أَطْلالَ مَيٍّ بِشارِعٍ == على ما مَضى مِنْ عَهْدِكُنَّ سَلامُ	المطلع/08أبيات	الطويل
32/ ق60-1580/3	أَلا ظَعَنَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُها == بِها السُّحْمُ تَرْدي وَالحَمامُ الْمُوَشَّمُ	المطلع/17بيتاً	الطويل
33/ ق12-369/1	أَأَنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً == ماءُ الصَّبابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجومُ	المطلع/84بيتاً	البسيط
34/ ق19-668/2	أَحادِرَةٌ دُموعَكَ دارُ مَيٍّ == وَهائِجَةٌ صَبابَتَكَ الرُّسومُ	المطلع/24بيتاً	الوافر
35/ ق31-999/2	مَرَرْنا على دارٍ لِمَيَّةَ مَرَّةً == وَجاراتِها، قَدْ كادَ يَعْفو مَقامُها	المطلع/23بيتاً	الطويل
36/ ق44-1326/2	خَليلَيَّ عوجا حَيِّيا رَسْمَ دِمْنَةٍ == مَحَتْها الصَّبا بَعْدي فَطارَ ثُمامُها	المطلع/15بيتاً	الطويل
37/ ق82-1785/3	تَعَرَّفْتَ أَطْلالاً فَهاجَتْ لَكَ الْهَوى == وَقَدْ حانَ مِنْها لِلْخُلوقَةِ حينُها	المطلع/18بيتاً	الطويل

الجـــــدول رقــم: 18

من خلال هذا الجدول -والذي اعتمدنا فيــه إحصــاء القصــائد (**64**)، دون المقطعات- نلاحظ أنّ ذا الرّمّة انحرف عن ظاهرة التصريع في سبع وثلاثين(**37**) قصــيدة، أي أنّ انزياحه عن التصريع كان بنسبة **50%**، دون حساب المقطعات التي لم يصرّع فيها الشاعر وعددها اثنتا عشرة مقطعة(**12**)، وبما أنّ التصريع يكون بداية للإعلان عن قصيدة مطوّلة، فلا مجال -إذن- لذكرها. والقصائد غير المصرّعة يبلــغ مجمــوع عــدد أبياتهــا (**9700**بيتاً)، وأطول القصائد غير المصرّعة (**12**ق)، يتراوح عدد أبياتها مــن (**52**بيتــا إلى **84**بيتا) في القصيدة الواحدة، وإحدى عشرة قصيدة(**11**ق) من (**27**بيتاً إلى **48**بيتاً). ومن

هذه المعطيات والإحصاءات، يبدو أنّ ذا الرّمّة أخضع القصائد الطوال إلى التصـــريع، و لم يخالف القاعدة، فمثلاً: (بائيته المشهورة وتشمل **126**بيتاً، ومطلعها:(البسيط)

ما بالُ عَيْنِكَ مِنْها الماءُ ***يَنْسَكِبُ*** ۞ كَأَنَّهُ مِنْ كُلى مَفْرِيَّةٍ ***سَرَبُ***

وثلاث لاميات؛ الأولى تحتوي على **99**بيتاً، ومطلعها:(الوافر)

راحَ فَريقُ جيرَتِكِ ***الجِمالا*** ۞ كأَنَّهُمْ يُريدونَ ***احْتِمالا***

والثانية، وبها (**90**بيتاً), ومطلعها:(الطويل)

قِفِ العَنْسَ في أَطْلالِ مَيَّةَ ***فاسْألِ*** ۞ رُسومًا كأَخْلاقِ الرِّداءِ ***المُسَلْسَلِ***

واللاّمية الثالثة، وتحوي كذلك(**90**بيتاً) ومطلعها:(الطويل)

دَنا البَيْنُ مِن مَيٍّ فَرُدَّتْ ***جِمالُها*** ۞ فَهاجَ الهَوى تَقْويضُها ***وَاحْتِمالُها***

ورائية واحدة من (84بيتاً)، ومطلعها:(الطويل)

أَشاقَتْكَ أَخْلاقُ الرُسومِ ***الدَّوائِرِ*** ۞ أَدْعاصِ حَوْضى المُعْنِقاتِ ***النَّوادِرِ***

الانزياح الصوتي:

يتمثل الانزياح الصوتي في شعر ذي الرّمّة في **التكرار** و**الجناس** و**التقسيم**:

أولا- التكرار:

التكرار لغة: مأخوذ من الكرّ، وهو الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار.[1] وعند البلاغيين، فهو:"التكرار، وقد يقال التكرير: فالأول اسم والثاني مصدر من كرّرت الشيء إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذّذ بذكر المكرّر...الخ"[2]

وهو عبارة عن إلحاح في مجال الجملة والعبارة، يستثمره الشاعر في مجال الجمال الأسلوبي، لتؤدي الجملة وظيفتها التوكيدية الحجاجية أو الجمالية،كما يؤدي دوراً فعّالاً على مستوى التأثير النفسي لدى المتلقّي، وبهذا نستطيع أن نقف على ما يريده الشاعر، والأفكار التي تهيمن على نصّه، يقول محمد مفتاح في هذا الصّدد: " إنّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدّي الجمل المعنوية والتّداولية، ولكنّه (شرط كمال) أو "محسّن" أو "لعب لغوي."[3] ثم يواصل في توضيح الفكرة: " ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية."[4]وعروض الشعر مبني على التكرار، وهو سر جمال الإيقاع الموسيقي الذي يكتنف القصيدة، والتفعيلات متكررة في أبيات القصيدة: مستفعلن مستفعلن (الرجز)، مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (البسيط) مفاعلتن مفاعلتن فعولن (الوافر) متفاعلن متفاعلن متفاعلن (الكامل) وهلمّ جرّا...

والتكرار الفني يجب أن يحدث في النفس انفعالا وشعوراً، وإلاّ فهو مجرّد حشو وابتذال، " وللشّعر نواحٍ عدّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردّد بعضها بقدر معيّن وكلّ هذا نسميه بموسيقى الشعر."[5]

---

[1] - ابن منظور- لسان العرب- مادة (كرر).

[2] - ابن معصوم- أنوار الربيع في أنواع البديع- تح: شاكر هادي شكر- مطبعة النعمان- النجف الأشرف- ط1- 1969- 5/345-352.

[3] - محمد مفتاح- الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط3- 1992- ص39.

[4] - المرجع نفسه- ص39.

[5] - إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص8.

كما يرى أيضا الناقد ريتشاردز في هذا المجال، حيث يقول: "يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة، على التكرار والتوقع. فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث."[1] والتكرار لا يعتمد على تكرار اللفظة فحسب، بل يعتمد أساساً على ما تُحدثه من آثار في نفس المتلقي، كما "يقوم على ضرب من التّوازي الذي يتيح (إمكانية قراءة مزدوجة) وهو تواز يتم على أساس التقاطع بين العناصر المكرّرة."[2]

وللإيقاع دور كبير في حدوث هذا الأثر، وفي هذا المجال، ترى نازك الملائكة "أنّ التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة... وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، [لأنه يمتلك طبيعة خادعة] فهو على سهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري."[3] فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلاّ فإنّه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة.

ومهما يكن، فالتكرار يشكل ظاهرة أسلوبية في دراسة الشعر وتحليله، بعيدا عن الرّكاكة والرّتابة، يساهم في بناء النص بلغة مولّدة ومنتجة، فالتكرار المقصود، "ليس هو ذلك التكرار المولِّد للرّتابة والملل، أو التكرار المولّد للخلل والهلهلة في البناء، ولكنه التكرار المبدع الذي يدخل ضمن عملية بناء النص أو الكلام بصفة عامة، إنه التكرار الذي يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضا التكرار الذي يضمن انسجام النص وتوالده وتناميه."[4] وهو يشكّل –بتضافر الكلمات–

---

[1] – أ.أ.ي. ريتشاردز– مبادئ النقد الأدبي– تر: مصطفى بدوي– مراجعة:لويس عوض– وزارة الثقافة والإرشاد القومي– المؤسسة العامة للطباعة والنشر– القاهرة– دط– 1963–ص188.

[2] – محمد كنوني– اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد– دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد– ط1– 1997– ص28.

[3] – نازك الملائكة– قضايا الشعر المعاصر– دار العلم للملايين– بيروت– ط6–1981–ص290-291.

[4] – أبو بكر العزاوي– الخطاب والحجاج– الأحمدية للنشر– ط1– 2007– ص48.

في سياق الكلام معاني ودلالات تكسب النص قوّة دلالية بفضل تجاورها، " فالكلمة في نص ما إنّما تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى، لهذا فإنّ رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية."[1] إنّما تكسب دلالتها الأسلوبية.

نلاحظ أنّ ظاهرة التكرار متوافرة ومتنوّعة في ديوان ذي الرّمّة، وهو بذلك يروم إلى توفير الإيقاعات الموسيقية بتكرار الألفاظ، والأصوات، والحركات، وإعطائها نغما تحدثه في النص وبالتالي نجد تأثيره على المتلقي، لأنّ الموسيقى والإيقاع يعدّان عاملين هامّين في صناعة الشعر، فهما بمثابة "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى."[2] فذو الرّمة، ينقل قارئ شعره بلوحاته الوصفية التي يرسمها، إلى عوالم الشاعر النفسية، وهي إسقاطات يستخدمها الشاعر وسيلة للتخفيف من حزن الهجر وألم البعد والحنين إلى المكان والشوق إلى الزمان اللذان كانا يجمعانه بميّة، فلجأ إلى خياله وإلى حلّه وترحاله رفقة ناقته وحيوانات أخرى وطبيعة الصحراء؛ أنيسه ورفيقه في هذه الرحلة إلى عالمه الذي صنعه بخياله، وأضفى عليه جمال أسلوبه وقوة تشبيهاته ووصفه، فوجد في التكرار ضالته. ونجد هذا جليّاً في تكرار **أسماء الأماكن** ليؤدي بها عاطفة التشوّق والحنين، وقد سبق أن ذكرنا هذه الحالة في مبحث الطّلل، وتكرار **الصفات** في مجال المدح أو الهجاء، ولهذا التكرار أغراضه الفنية والنفسية، ثم التكرار قصد (صناعة) **المقابلة** للإثبات أو النفي، والتكرار المراد به **التأكيد** في المجال النحوي، ويسميه النحويون **التوكيد اللفظي**، وتكرار **التصدير** أو "ردّ الأعجاز على الصدور"، كما يرى البلاغيون.

1- تكرار أسماء الأماكن:

كما سبق ذكره، فإنّ ذا الرّمّة، وقف كثيرا على الأطلال يسترجع ذكريات ماضيه ويتذكّر صاحبته، وقد استعمل تكرار أسماء الأماكن التي كان يتردّد عليها والتي له

[1] - صلاح فضل – علم الأسلوب- ص 208.
[2] - رينيه ويليك وأوستن وارن – نظرية الأدب- ص205.

فيها ماض يحنّ إليه، فهو يكرّر لفظ (**جَوّ**) وهي بطن من الأرض، لما له فيها من آثار وذكريات لن ينساها، تركته جزوعاً منْهلَّ الدّموع، ونلاحظ تكرار حرف (الجيم) خمس مرات في بيت واحد واثنتين وعشرين مرة في القصيدة كلها ذات الثمانية عشر بيتاً، يقول(الطويل):[1]

أَمِنْ دِمْنَةٍ **بالجَوِّ جَوِّ** جُلاجِلٍ ❁ مِيلُكَ مُنْهَلُّ الدّموعِ جَزوعُ

وفي وصفه المكان الطّلل، يزيح السّتار عن الحنين والشوق الذي يلمّ به، ويتذكر ذلك اليوم في (حزوى) يبكي ربع ومترل ميّة، وبتكراره لمضاف (رَبْع ومترل)؛ (**عرفان**)، فإنه يبرز مدى تشوّقه وحنينه إلى رائحة صاحبته، فيقول(الطويل):[2]

وَ ما يَوْمُ حُزْوىً لْ بَكيتَ صَبابَةً ❁ **لِعِرْفانِ** رَبْعٍ أَوْ **لِعِرْفانِ** مَنْزِلِ

وفي موقف آخر، يصف الظعائن، ويكرّر لفظ(الجرعاء) وهو مكان فيه رمل يرتفع وسطه ويكثر وترقّ نواحيه، فيقول (الطويل):[3]

فَأَصْبَحْنَ **بالجَرْعاءِ جَرْعاءِ** مالِكٍ ❁ آلُ الضُّحى تَزْهى الشُّبوحَ سَبائِبُهْ

ودائما في ذكره المكان، يكرر هذه المرّة لفظ(**الوعساء**) وهو السهلة من الرمل التي تنبت أحرار البقل، ولكن هذه المرّة يتعلّق الأمر بحنين ظبية إلى ولدها الذي تخلّف في هذا المكان، فيقول(الطويل):[4]

تُغادِرُ **بِالوَعْساء وَعْساءِ** مُشْرِفٍ ❁ طَلاً طَرْفُ عَيْنَيْها حَوالَيْهِ يَلْمَحُ

---

[1] – الديوان– ق34– 1077/2.

[2] – نفسه– ق50– 1452/3.

[3] – نفسه – ق26–830/2.

[4] – نفسه – ق39–1198/2. – **الطّلا**: ولد الظبية.

ثم يقول مكرّرا الناحية والجانب(الرّجا)(البسيط):[1]

يْنَ **الرّجا** وَ**الرّجا** مِنْ جَيْبِ واصِيَةٍ ❁ يَهْماءَ خابِطُها بِالخَوْفِ مَعْكومُ

ويقول أيضا، ولكن دون تحديد مكان بعينه، فهو يكرّر لفظ(هَنّا)، والمــراد؛ أنّ صوت الجِنّ يُسمع من هاهُنا وهاهُنا ومن هاهنا[2]، وأن الجن متواجد في أمـــاكن كـــثيرة، (البسيط):[3]

نّا وهَنّا وَمِنْ هَنّا لَهُنَّ بِها ❁ ذاتَ الشَّمائِلِ وَالأَيْمانِ هَيْنومُ

2- تكرار أوصاف:

لجأ ذو الرّمّة إلى تكرار كلمات تدلّ على الوصف في مجالات الحســرة والتّلــذّذ والأسف. فهو يكرّر لفظ(البكاء) اسما وفعلا، فهو لا يبكي إلاّ إذا تعلّق الأمر بميّة، فهــو يبكيها حتى يُبكي قومه، يقول(الطويل):[4]

كيتُ على مَيّ بِهاً ذْ عَرَفْتُها ❁ وَهِجْتُ **البُكا** حَتّى **كى** القَوْمُ مِنْ أَجْلي

وقوله في وصف قدّها وهو يتأمّله بخياله معجباً تائها،(الطويل):[5]

رى خَلْفَها **ضْفًا** ناةً قَويمَةً ❁ وَ**نْصفاً** نَقًا يَرْتَجُّ أَوْ يَتَمَرْمَرُ

---

[1] - السابق- ق12-1-407/1.

[2] - ينظر المصدر نفسه- 409/1.

[3] - نفسه- القصيدة نفسها- 409/1.

[4] - نفسه - ق2- 141/1.

[5] - نفسه - ق16- 623/2.

وقوله في مجال الهوى، الذي يكرر شبه الجملة (مثل الهوى) في البيت الآتي، أنّه داء ولا يجب للذي أصابه هذا الدّاء أن يُلام، فيقول(الطويل):[1]

أَلا لا أَرى **مِثْلَ الهَوى** داءَ مُسْلِمٍ ❁ كَريمٍ، وَلا **مِثْلَ الهَوى** ليمَ صاحِبُهْ

وفي المجال نفسه، مجال الهوى ووصف ميّة (بالغزال) وحبّها (بالسّقم) الذي لا(بُرْء) منه، يقول(الوافر):[2]

فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ نَظَراً وَعَيْناً ❁ وَلا أُمَّ **الغَزالِ** وَلا **الغَزالا**

هِيَ **السُّقْمُ** الَّذي لا بُرْءَ مِنْهُ ❁ **وَبُرْءُ السُّقْمِ** لَوْ رَضَخَتْ نَوالا

ويشكو ذو الرّمّة بخل ميّة بلاءً ابتُلي به، يكرّر لفظ (بخل) الذي يعانيه منها، ويكرّر قبلها لفظ(قلت) للتأكيد، فيقول(الطويل):[3]

إذا **قُلْتُ:** تَجْزي الوُدَّ أَوْ **قُلْتُ:** يَنْبَري ❁ البَذْلُ، يَأْبى بُخْلُها وَاعْتِلالُها

على أَنَّ مَيّاً لا أَرى كَلائِها ❁ مِنَ **البُخْلِ** ثُمَّ **البُخْلِ** يُرجى نَوالُها

3- التكرار في المدح والهجاء:

في الجمع بين المدح والهجاء، يكرر الفعل بالتوكيد والتحقيق(قد جعلت)، الأولى قصد المدح، والثانية للهجاء، فيقول(الوافر):[4]

وَمُعْتَمِدٍ **قَدْ جَعَلْتَ** لَهُ رَبيعاً ❁ وَطاغٍ **قَدْ جَعَلْتَ** لَهُ نَكالا

---

[1] - المصدر السابق- ق26- 835/2.

[2] - المصدر نفسه - ق51- 1522/3.

[3] - نفسه- ق14-506،507/1.

[4] - نفسه - ق51- 1543/3.

ويكرر (نِعْم) و(خال) في مجال المدح، ونِعْمَ تستعمل للمدح، وهو يمدح بلالا بن أبي بردة، يقول(الوافر):[1]

أَبو موسى فَحَسْبُكَ نِعْمَ جَدّاً ۞ وَشَيْخُ الرَّكْبِ خالُكَ نِعْمَ خالا

وفي المدح دائما يقول(الطويل):[2]

فَرُبَّ أَميرٍ يُطْرِقُ القَوْمُ عِنْدَهُ ۞ كما يُطْرِقُ الخِرْبانُ مِنْ ذي المَخالِبِ

ويقول أيضا(الوافر):[3]

ـَرَّ على الخُصومِ لَيْسَ خَصْمٌ ۞ وَلا خَصْمانِ يَغْلِبُهُ جِدالا

وفي مجال المدح دائما، نجده يستعمل التكرار في إطار التفخيم والفخر وهو يصف معركة، فيكرر لفظي(شهباء) و(صدمة)، الثانية بالمصدر وفعله لتأسيس ما يسمى المفعول المطلق(صدمناهم صدمة)، يقول الشاعر(الطويل):[4]

إذا ناطَحَتْ شَهْباءُ شَهْباءَ فيهما ۞ شُعاعٌ لأَطْرافِ القَنا وَالبَوارِقِ

صَدَمْناهُمُ دونَ الأَمانيّ صَدْمَةً ۞ عَماساً بأَطْوادٍ طِوالِ الشَّواهِقِ

وفي الهجاء، فإنّ ذا الرّمّة لم يهج كثيراً –كما ذكرنا– واقتصر جلّ هجائه –على قلّته– على قبيلة امرئ القيس، فكرّر في قصيدة واحدة[5] اسم (امرئ القيس) ثلاث عشرة (**13**)مرّة في أحد عشر بيتاً، إذ قال(الطويل):[6]

---

[1] – المصدر السابق والقصيدة نفسها– 1538/3.
[2] – نفسه– ق5–196/1.
[3] – نفسه– ق51– 1545/3.
[4] –المصدر نفسه – ق7– 257/1–258.
[5] – تحتوي هذه القصيدة الرائية على ستين (**60**) بيتاً، مطلعها طللي، ثم ينتقل إلى الهجاء من البيت **44**.
[6] – نفسه– ق15– 592/2...596.

عَجبتُ لِفَخرٍ **لامرِئِ القَيْسِ** كاذِبٍ ۞ وَما أَهْلُ حَوْرانَ **امْرَأَ القَيْسِ** والفَخْرُ

....

تَسَمّى **امْرُؤُ القَيْسِ** ابْنَ سَعْدٍ إذا ۞ وَتَأْبى السِّبالُ الصُّهْبُ وَالآنُفُ الحُمْرُ

لِكَنَّما أَصْلُ **امْرِئِ القَيْسِ** مَعْشَرٌ ۞ يَحِلُّ لَهُمْ لَحْمُ الخَنازيرِ وَالخَمْرُ

خِضابُ **امْرِئِ القَيْسِ** العَبيدُ وَأَرْضُهُمْ ۞ مَجَرُّ المَساحي لا فَلاةٌ وَلا مِصْرُ

تَخَطَّ عِلى الفَقْرِ **امْرَأَ القَيْسِ** إنَّهُ ۞ سَواءٌ عَلى الضَّيْفِ **امْرُؤُ القَيْسِ**

تُحِبُّ **امْرُؤُ القَيْسِ** القِرى أَنْ تَنالَهُ ۞ وَتَأْبى مَقاريها إذا طَلَعَ النَّسْرُ

هَلِ النّاسُ إلاّ يا **امْرَأَ القَيْسِ** غادِرٌ ۞ وَوافٍ، وَما فيكُمْ وَفاءٌ وَلا غَدْرُ

....

لا باعُ قَوْمي كُلَّ باعٍ وَقَصَّرَتْ ۞ أَيْدي **امْرِئِ القَيْسِ** المَذَلَّةُ وَالحَقْرُ

تَفوتُ **امْرَأَ القَيْسِ** المَعالي وَدونَها ۞ إذا ائْتَمَرَ الأَقْوامُ يُحْتَضَرُ الأَمْرُ

فَما **لِامْرِئِ القَيْسِ** الحَصىً إنْ عَدَدْتَهُ ۞ وَما كانَ يُعْطيها بِأَوْتارِها القَسْرُ

أَرِحْمٌ جَرَتْ بِالوُدِّ بَيْنَ نِسائِكُمْ ۞ وَبَيْنَ ابْنِ خوطٍ يا **امْرَأَ القيسِ** أَمْ

4- تكرار المبالغة والتأكيد:

تكرار الكلمات قصد التأكيد والمبالغة، وذلك بالاشتقاق(المفعول المطلق)، وهو توكيد حقيقي، يؤكّد شوقه وحنينه لمَيّة من خلال ذكره ديارها التي درجت فيها زمناً وأضحت أطلالا؛ مثل قوله(الطويل):[1]

خليلَّي **عوجا عوْجَةً** ناقَتَيْكما ۞ لى طَلَلٍ بَيْنَ القَرينَةِ وَالحَبْلِ

ثم يقول(الوافر):[2]

أَصابَ خَصاصَةً فَبدا كليلاً ۞ كلاً، **وَانْغَلَّ** سائِرُهُ **انْغِلالا**

---

[1] - المصدر السابق - ق2- 138/1.

[2] - نفسه- ق51-1518/3-1550- 1552.

ـــ

ـي لَجَبٍ تُعارِضُهُ بُروقٌ ❁ شُبوبَ البُلْقِ **تَشْتَعِلُ اشْتِعالا**

ـــ

وَنَثْرَتُها وَجَبْهَتُها هراقَتْ ❁ عَلَيْهِ الماءَ **فاكْتَهَلَ اكْتِهالا**
فَأَرْدَفَتِ الذِّراعُ لَهُ بِغَيْثٍ ❁ سَجومِ الماءِ **فانْسَحَلَ انْسِحالا**

ويبقى مع الأطلال يشكو ويحنّ، ويؤكّد على استمرار وضعه ويعدّ الزّمن فيجمع السنوات العشر التي مرّت بالتّكرار، وكأن حاله تتكرّر كـــالأعوام في تواليهـــا، حيـــث يقول(الطويل):[1]

ثَلاثَةَ **أَحْوالٍ وحَوْلاً** وسِتَّةً ❁ كَما جَرَّتِ الرَّيْطَ العَذارى المَوارِحُ

وفي الصحراء، لوحته الكبرى التي رسم عليها أروع مشـــاهده، حيـــث يصـــف رحلته، -مجاله المفضّل- وهو يعدّ الأيام الأربعة التي قضاها يبحث عن الماء، بالطريقة التي سبقت، فتتكرّر عليه وتتوالى، إذ يقول(الطويل):[2]

لَمَّمْتُهُ فَاسْتَقْبَلْتُهُ ثُمَّ **مِثْلَهُ** ❁ **وَمِثْلَيْهِ** خِمْسًا وِرْدُهُ غَيْرُ قادِرِ

ومع الحيوان، يجد ذو الرّمّة ضالّته الشعرية، وبخاصة إذا كان يجـــوب الصـــحراء، ويصاحبه إلى الغاية والمبتغى الذي يرومه، هذا الحيوان هو ناقته الـــتي لا تبرحـــه، وجـــاء التكرار بالفعل ومصدره قصد الدّقّة في التصوير، يقول ذو الرّمّة(الطويل):[3]

---

[1] -المصدر السابق – ق27- 861/2.
[2] – نفسه- ق67- 1677/3.
[3] – نفسه – ق5- 213/1.

ذا ما دَعاها **أَوْزَعَتْ** .كَواتُها ۞ **كإيزاغ** آثارِ اُدى في التّرائِبِ

ولا يبرح الصحراء حتى يمرّ على حيواناتها، فيصف الظليم وهو يتردد على فراخه يرعاها ويلبي طلباتها في جنح الليل، ويغمرها بالحنان والعطف والحب، فيبادل بعضهم بعضا هذا الشعور، فيزفّ هو إليها كلما زفّ جنح الليل، وكأنه يحنّ هو إلى مثل هذه المعاملة التي افتقدها، فيكرّر الفعل بالفعل، يقول(الطويل):[1]

ذا **زَفَّ** جُنْحُ اللّيْلِ **زَفّتْ** عِراضُهُ ۞ إلى الّيْضِ لْحدى المُخْمَلاتِ

وفي تكرار الأفعال نجده يكرّر الفعل (طوى) ست مرّات في ثلاثة أبيات متلاحقة، في قوله(الطويل):[2]

طَواها إلى حَيْزومِها **وانْطَوَتْ** َها ۞ جُيوبُ الفَيافي حَزْنُها وَرِمالُها

دَروجٌ **طَوَتْ** طالَها **وانْطَوَتْ** بِها ۞ .َلاليقُ أَعْفالٌ قَليلٌ حِلالُها

فَهذي **طَواها** بُعْدُ هذي وَهَذِهِ ۞ **طَواها** لِهذي وَخْدُها وَانْسِلالُها

وقوله في وصف الثور الوحشي، وهو توكيد لإسقاط بعض الأوصاف بهذا الحيوان المنفرد المنعزل عن جماعته، يواجه خطر الفلاة وحده، ويؤكد على حاله، إذ يقول(البسيط):[3]

.ُنْحي لَها حَدَّ مَدْرِيٍّ يَجوفُ بِهِ ۞ **حالاً** وَيَصْرَدُ **حالاً** لَهْذَمٌ سَلِبُ

---

[1] – المصدر السابق – ق5- 217/1.

[2] – نفسه- ق14- 510/1-511.

[3] – نفسه – ق1- 108/1.

وفي مجال آخر، يرد التكرار للتأكيد على الحسرة التي ألمت به وهو يـــرى حبـــال أواصر المحبة والقربى تكاد تنقطع بينه وبين من يكنّ لهم الحبّ -أخوه هشام- وهو يـــأبى هذه القطيعة، فيعبر عنها بتكرار لفظ (الحبل)، فيقول(الطويل):[1]

إذا مُدّ **حَبْلانا** أَضَرّ **بِحَبْلِنا** ۞ هِشامٌ فَأَمسى في قُواهُ قُطوعُ

كما نجد تكرار اسم "ميّة" في قصيدة خمس مرّات في الأبيات الآتية، (الطويل):[2]

1- **لِمَيّةَ** أَطْلالٌ بِحُزْوى دَواثِرُ ۞ عَفَتْها السَّوافي بَعْدَنا وَالمَواطِرُ

6-فَيا **مَيُّ** لَمْ يُجْزى بُكائي بِمِثْلِهِ ۞ مِراراً وَأَنْفاسي إِلَيْكِ الزَّوافِرُ

8-وَأَنْ لايَنَي يا **مَيُّ** مِنْ دونِ صُحْبَتي ۞ لَكِ الدّهْرَ مِنْ أُحْدوثَةِ النَّفْسِ ذاكِرُ

10- فَإِنْ تَكُ **مَيُّ** حالَ بَيْني وَبَيْنَها ۞ تَنائي النَّوى وَالعادِياتُ الشَّواجِرُ

11-فَقَدْ طالَما رَجَّيْتُ **مَيّاً** وَشاقَني ۞ رَسيسُ الهَوى مِنْهُ دَخيلٌ وَظاهِرُ

كما كرّر اسم **ميّة** في قصيدة أخـــرى نحـــو إحـــدى عشـــرة (**11**)مـــرّة، في قوله(الطويل):[3]

يُحَقِّقْنَ ما حاذَرْتُ مِنْ صَرْفِ نِيَّةٍ ۞ **لِمَيَّةَ** أَمْسَتْ في عَصا الْبَيْنِ تَقْدَحُ

---

[1] - المصدر السابق - ق34-1082/2.

[2] - نفسه- ق32- 1015/2.

[3] - نفسه- ق39-1208/2...1212.

ـكى زَوْجُ مَيّ نْ أُنيخَتْ قَلائِصٌ ❁ إلى بَيْتِ مَيّ خَرَ اللَّيلِ طُلَّحُ
فُمتْ كَمداً يا بَعْلُ مَيّ فإنّها ❁ قُلوبُ مَيّ أُمَّنُ الغَيْبِ نُصَّحُ
ـاَوْ تَرَكوها وَالْخِيارَ تَخَيَّرَتْ ❁ فَما مِثْلُ مَيّ عِنْدَ مِثْلِكَ يَصْلُحُ
ـذا قُلْتُ: تَدْنو مَيَّةٌ غَبَّرَ دونَها ❁ فَيافٍ لِطَرْفِ العَيْنِ فيهِنَّ مَطْرَحُ
ـنْدِ احْتَمَلَتْ مَيٌّ فَهاتيكَ دارُها ❁ بِها السُّحْمُ تَرْدي وَالحَمامُ المُوَشَّحُ
أَبيتُ على مَيّ حَزينًا، وَبَعْلُها ❁ يَبيتُ على مِثْلِ النَّقا يَتَبَطَّحُ

....

ـئِنْ كانَتِ الدُّنْيا عَلَيَّ كَما أَرى ❁ تَباريحَ مِنْ مَيّ لَلْمَوْتُ أَرْوَحُ
وَهاجِرَةٍ مِنْ دونِ مَيَّةَ لَمْ تَقِلْ ❁ ـلوصي بِها وَالجُنْدُبُ الجَوْنُ يَرْمَحُ

ومع تكرار اسم (ميّة)، تكرّر صوت الميم في هذه الأبيات ثلاثا وثلاثين (**33**) مرّة، فالميم يرافق ميّة، كما رافق صوت الرّاء اسم(الخرقاء) في أبيات وقصائد سنذكرها لاحقاً. وهذا –حسب رأينا– يدلّ على أنّ الشاعر مرتبط ارتباطا نفسيا بكل ما يتعلّق بحبيبته، إن مادّيا أو معنويا.

5- تكرار المقابلة:

وهو تكرار للمقابلة بين كلمة وكلمة مثلها قصد الإثبات أو النفي.

ففي الإثبات، يقول في هذين البيتين(الطويل):[1]

ـذا انْتَمَتِ الأَجْدادُ يوماً لى العُلا ❁ وَشُدَّتْ لِأَيَّامِ المُحافَظَةِ الأُزْرُ
عَلا باعُ قَوْمي كُلَّ باعٍ وَقَصَّرَتْ ❁ أَيْدي امْرِئِ القَيْسِ المَذَلَّةُ وَالحَصْرُ

[1] – المصدر السابق – ق15– 595/1.

والتكرار في البيت الآتي، إنما هو تكرار لفظي وليس تكـــرارا معنويـــاً، فلفـــظ (أصداء) التي مفردها صدىً؛ هو طائر، أمّا اللفظ الثاني(صدى)، فهو من الأرض التي تردّ الصّوت، يقول(الطويل):[1]

وَمِنْ جَوْفِ **أَصْداءٍ** يَصيحُ بِهِ **الصّدى** ۞ لِمَرْبِيَّةِ الأَخْفافِ صُفْرٍ غُرورُها

ثم يقول، مكرّرا علاقته بميّ، ويؤكّد القول بالإثبات؛(الطويل):[2]

لَقَدْ **عَلِقَتْ** مَيٌّ بِقَلْبي **عَلاقَةً** ۞ بَطيئًا على مَرِّ الشُّهورِ انْحِلالُها

إذا **قُلْتُ**: تَجْزي الوُدَّ أَوْ **قُلْتُ**: يَنْبَري ۞ البَذْلُ، يَأْبى بُخْلُها وَاعْتِلالُها

ويقول أيضاً(الطويل):[3]

فَأَدْلى غُلامي **دَلْوَهُ** يَبْتَغي بِها ۞ شِفاءَ الصَّدى وَاللَّيْلُ أَدْهَمُ أَبْلَقُ

ومن النوع الثاني، التكرار بالنفي، نجد ذا الرّمّة يقول(الطويل):[4]

عَقيلَةُ أَتْرابٍ كَأَنَّ بِعَيْنِها ۞ إذا اسْتَيْقَظَتْ **كُحْلاً وَلَ لَمْ تَكَحَّلِ**

وفي القصيدة نفسها، وبعد بيت واحد، يؤكّد بالنفي أيضا:

لَيالِيَ مَيٌّ لَمْ يُحارِبْكِ أَهْلُها ۞ **وَلَمْ تَرْجُلِ** الحَيَّ النَّوى كُلَّ **مَرْجَلِ**

وقوله أيضاً، ينفي بالتكرار صفة الضيف الذي يقصد به الهمّ:[5]

أَلا رُبَّ **ضَيْفٍ** لَيسَ **بِالضَّيْفِ** لَمْ يَكُنْ ۞ لِيَنْزِلَ إلاّ بِامْرِئٍ غَيْرِ زُمَّلِ

---

[1] – المصدر السابق – ق6- 235/1.
[2] – نفسه – ق14- 506/1.
[3] – نفسه – ق 13- 495/1.
[4] – نفسه– ق50- 1472/3.
[5] – نفسه – القصيدة نفسها- 1473/3.

6- تكرار ممهّد للقافية:

وهو التكرار الذي يسميّه البلاغيون (التصدير) أو (ردّ الأعجاز على الصّــدور)، وقد وجد فيه ذو الرّمّة ضالّته، ومثال على ذلك قوله(الطويل):[1]

و**كَسْبٍ** بَغيظُ الحاسِدينَ احْتَوَيْتُهُ ۞ إلى أَصْلِ مالٍ مِنْ كِرامِ **المَكاسِبِ**

ثم قال يصف ظبية(الطويل):[2]

وَ**تَهْجُرُهُ** لا اخْتِلاسًا نَهارَها ۞ وَكَمْ مُحِبٍّ رَهْبَةَ العَيْنِ **هاجِرِ**

ويقول أيضا في غرض الهجــاء، مؤكّــدا بطــلان الفخــر علــى آل امــرئ القيس(الطويل):[3]

عَجِبْتُ **بِفَخْرٍ** لامرئ القَيْسِ كاذِبٍ ۞ وَما أَهْلُ حَوْرانَ امْرَأَ القَيْسِ وَ**الفَخْرُ**

وفي القصيدة نفسها والغرض ذاته، يقول:[4]

تَخَطَّ إلى **الفَقْرِ** امْرَأَ القَيْسِ أَنَّهُ ۞ سَواءٌ على الضَّيْفِ امْرُؤُ القَيْسِ

وقوله أيضا(الطويل):[5]

هَلِ النّاسُ لا يا امْرَأَ القَيْسِ **غادِرٌ** ۞ وَوافٍ، وَما فيكُمْ وَفاءٌ وَلا **غَدْرُ**

---

[1] -المصدر السابق - ق5- 1/ 198.

[2] - نفسه- ق67- 1675/3.

[3] - نفسه - ق15- 592/1.

[4] - نفسه -القصيدة نفسها- 594/1.

[5] - المصدر نفسه- ق15- 595/1.

ويؤكّد على انشطار قلبه شطرين، نصف بقي مقيما معه، والنصف الآخر رحـــل مع الظاعنين، فقال(الطويل):[1]

شِيّةٌ قَلْبي في المُقيمِ **صَديعُهُ** ۞ وَراحَ جَنابَ الظّاعِنينَ **صَديعُ**

7- تكرار الأصوات:

وردت أصوات كثيرة في ديوان ذي الرّمّة، متفاوتة في الحضور والتّـــداول، وثمّـــة حروف معبّرة عن معان بشكل أساس وجوهري، لتؤدي نغما موسيقيا له أهميتـــه في أداء المعنى، والأصوات كما حدّدها علماء الأصوات نوعان مـــن حيـــث الجهـــر والهمـــس، فالأصوات المجهورة (Sonores) هي: ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ع-غ-ل-م-ن-هـــ. والأصوات المهموسة (Sourdes) هي: ت-ث-ح-خ-س-ش-ص-ط-ف-ق-ك-ء.[2] ء.[2]

فهناك مواقف يلجأ فيها الشاعر إلى الإكثار من استعمال واستثمار نـــوع مـــن الأصوات دون الأخرى، يقول ذو الرّمّة(البسيط):[3]

تُضْحي بِها الأَرْقَطُ الجَوْنُ القَرا غَرِداً ۞ كَأَنَّهُ زَجِلُ الأَوْتارِ مَخْطومُ
مِنَ الطَّنابيرِ يَزْهى صَوْتَهُ ثَمِلٌ ۞ في لَحْنِهِ عَنْ لُغاتِ العُرْبِ تَعْجيمُ
مُعْرَوْرِيًا رَمَضَ الرَّضْراضِ يَرْكُضُهُ ۞ وَالشَّمْسُ حَيْرى لَها بِالجَوِّ تَدْويمُ[4]

---

[1] -المصدر السابق- ق34- 1081/2.

[2] - ينظر ريمون طحان- الألسنية العربية- دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط2-1981- ص50-51.

[3] - ديوانه – ق12- 418/1.

[4] – الأرقط: يعني الجراد- غردا: مصوّتا، المصوّت بالفم – مخطوم: مشدود، وهاهنا يركض جناحه برجله فيسمع للجناح صوتاً، فجعل ذلك تغريدا. ثمل في لحنه: سكران في غنائه- معروريا: ليس دونه شيء يستره- معروريا رمض الرّضراض:يقولكباشر الرّمضاء، لا شيء بينه وبينها يستره، والرّمض؛ شدّة الحرّ, والرّمضاء. والرّضراض: الحصى الصغير، والشمس حيرى: متحيّرة، كأنها لاتبرح من طول النهار وشدة الحر. (ينظر الديوان- 417/1-418-419).

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة أن حضور الأصوات المجهورة قوي، إذ تكـرّرت (62) اثنتين وستين مرّة، فالرّاء تكرّر في الأبيات الثلاثة أربع عشرة مرة(14)، وفي البيت الثالث وحده تكرّر ثماني مرّات(8)، والضّاد تكرّر في البيت الثالث أربع مرّات(4)، والميم كذلك تكرّر مثل الضّاد. وهذا التّكرار أحدث موسيقى أرادها الشاعر أن تكون مثل صوت جناحي الجندب وهو يطير قريبا من سطح الرّمال متحمّلا وهج الحرارة.

شكّل صوت الميم حضورا قويّاً في هذه القصيدة (ق12) ذات **84**بيتاً، كونها ميمية، بثلاث مائة وعشرين مرّة(**320**). فقد وصل تكراره في ثلاثة أبيات بسبع مرّات(**7**) في البيت الواحد،[1] ثم ست مرات (**6**)في البيت الواحد، في ثمانية أبيات،[2] فخمس مرات(**5**)، في البيت الواحد، في ثمانية عشر بيتا...[3]كما أن الكلمات التي تشكل القافية، تضم في بعضها ثلاثة أصوات ميمية، منها؛ (ملمومُ، مأمومُ، مأموم ثانية، مسمومُ، مطمومُ، مزمومُ، مدمومُ، مهمومُ، محمومُ)، وتحمل هذه الكلمات دلالات تعكس دلالة الصوت الغالب فيها؛ وهي الكثرة والقوة والضخامة والفخامة، وجاءت هذه الكلمات التسع كلها اسم مفعول على وزن(مفعول)، وهي تشير إلى المعنى المراد مع الإيقاع المراد؛ فالرّمل **ملموم** و**مطموم**، والرّاحل **مأموم** لا يرفع رأسه، وناعس مسمومُ، أصابته السّموم بالنّهار وأحرقته، والمطيّ **مزمومُ** ويكون في أول القافلة في المقدّمة، والحمار **مدموم**، كأنه طُلي بالشحم واللحم طلياً، فهو أملس من السّمن، والحمار **مهمومُ** لّما ذهب عنه الرُّطب، وجاء الحرّ، والصّائد **محموم**، يريد أن يُصيب الهدف فهو يُرعد خوف خطإ الهدف.[4]

وصوت **الرّاء** في هذه القصيدة تكرّر مائة وثلاثا وسبعين مرّة، فكان محوره اسم صاحبته (خرقاء) التي ورد حضورها في القصيدة بشكل ملفت، وكان المطلع لها:

---

[1] – الأبيات: 37 ، 53، 55.

[2] – الأبيات: 1، 8، 19، 24, 61، 74، 76، 84.

[3] – الأبيات: 4، 7، 15، 18، 23، 30، 47، 48، 52، 58، 63، 65، 66، 67، 68، 77، 80، 82.

[4] – ينظر الديوان– 387/1، وما بعدها.

أأَنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ **خَرْقاءَ** مَنْزِلَةً ❁ ماءُ الصَّبابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجومُ

وقد تردّد اسم خرقاء بالكامل -دون الإشارة إليها بالضمير- في القصيدة خمس مرّات.[1]

"وقد يكون مبعث تكرار حرف من أحرف اسم الحبيبة ذا أثر نفسي يستطيبه الشاعر ليشيع في نفسه وسمعه إيقاعاً ذا نغمة معينة قد تؤنسه فيطرب لها، وهو بدوره يحاول أن ينقله إلينا عبر الإيقاع الذي اختاره، وقد يتخذ من الحرف مكاناً في نسيج الشعر تبعاً لحالته وغرضه الأساس وتجربته وباعثه الآني."[2]

وصوت الرّاء في اسم (خرقاء) يحتل المرتبة الثانية، إذ ورد أحيانا خمس مرات في البيت الواحد، وكثيرا ما تكرّر أربع مرّات وثلاث مرّات في البيت الواحد، ويرى بعض علماء الأصوات أنّ حرف الرّاء ضروري وأساسي في اللغة العربية؛ "إنّ حاجة اللغة العربية إلى حرف الرّاء لا تقلّ عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الرّاء، لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن من مقومات ذوقها الأدبي الرفيع."[3]كون هذا الحرف به تتكون مفاصل الجسد، فهو صوت تمفصلي -كما سماه الدكتور حسن عباس- كونه متواجد في أغلب مفاصل الجسد؛ الرأس والرّقبة، والمرفق، والرّكبة، والرّضفة، والرِّجل، والرّسغ، والورك، والفقرة...[4]

وفي قصيدة أخرى نجد حرف الرّاء مكسورا يميّز روي القافية، ويعتبر مفتاح هذه القصيدة، التي تضمّ أربعة وثمانين(**84**) بيتاً، وهي أطول رائية في الديوان، يقول فيها(الطويل):[5]

أَشاقَتْكَ أَخْلاقُ الرُّسومِ الدَّواثِرِ ❁ لأَدْعاصِ حَوْضى المُعْنِقاتِ النَّوادِرِ

---

[1] - في الأبيات: 1- 7- 11- 29- 51.

[2] - صاحب خليل إبراهيم- الصورة السمعية في الشعر العربي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- 2000- ص219.awu-dam.org www.

[3] - حسن عباس- خصائص الحروف العربية ومعانيها- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دط- 1998- ص84.

[4] - ينظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[5] - الديوان- ق67- 1665/3 وما بعدها.

لِمَيّ كَأَنَّ الرّيحَ وَالقَطْرَ غادَرا ۞ وَحَوْلاً على جَرْعائِها بُرْدَ ناشِرِ
أَهاضيبُ أَنْواءٍ وَهَيْفانِ جَرَّتا ۞ على الدّارِ أَعْرافَ الحِبالِ الأَعافِرِ

ففي هذه الأبيات نلاحظ ضرورة وجود حرف الرّاء صوتا مفصليا، في تشكيل الأبيات من حيث المعنى ومن حيث الإيقاع والنغم الموسيقي، وقد تكرّرت مائتين وثمانيا وأربعين مرّة، مكسورة في أغلبها، إذْ تكرّرت مائة واثنتي عشرة مرّة، ممّا أكسب القصيدة رقّة وجمالا، "والكسر له دلالة على الرّقّة والخِفّة،"[1] وممّا زادها جمالا ورود قافيتها لازمة في أغلبها لجموع التكسير على وزن (مفاعل) المهيمنة في هذه القصيدة بالذّات؛ (النّوادر، الأعافر، الأعاصر، العواشر، السّرائر، المشافر، الحرائر، المناظر، فواتر، الظّواهر، المحاجر، النّواظر، الغدائر، المشافر، المآخر، الغوائر، الأياسر، المناخر، القواطر، المقادر، المشاجر، اليعافر، البواكر، الحدابر، الأقاصر، الضّرائر، المغاور، الأباعر، الجآذر، المقادر"مكررة"، المَزاور، الجآذر(مكررة)، البهازر، الهواجر، الكراكر، العواسر، الحوادر، المحافر، المشاعر، المواطر، المآزر، السّواتر)، ومجموعها **42** جمع تكسير، وما ورد اسم فاعل على وزن (فاعل، و مُتَفاعل، ومُفاعِل)، فكثير أيضا، بلغ **38** اسم فاعل، كما وردت مفتوحة تسعين مرّة، وساكنة اثنتين وثلاثين مرّة، ومضمومة أربع عشرة مرّة، "فنغمة الرّاء مضمومة تختلف عنها مكسورة ومفتوحة...ورنّتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر وهكذا إلى ما لانهاية له."[2]

أما مجمل ديوانه فيحوي سبع عشرة رائية، منها عشر قصائد يتراوح عدد أبياتها من خمسة وأربعين (**45**) بيتاً إلى أربعة وثمانين (**84**) بيتاً، ومجموع عدد أبيات كل رائيات الديوان يبلغ **756**بيتاً، فيها أربع (**4**) قصائد رويّها مفتوح، وثمان (**8**) رويّها مضموم، وخمس(**5**) رويّها مكسور.

[1] – عبد الله الطيب– المرشد– ص69.
[2] – سليمان البستاني– نظرية الشعر– ص 97.

أما **اللاّم**، فحضوره كبير في ديوان ذي الرّمّة، وللشعراء مع هذا الصـــوت ألفـــة وعلاقة تكاد تكون حميمة، فلذي الرّمّة خمس عشرة قصيدة رويّها اللاّم، وكثيرا ما تكون مسبوقة بمدّ غالباً ما يكون الألف؛ (احتمالا، بلال، احتمالها، الأطلال، خمائله، المنـــازل، الجنادل.) وهذا يحدث إيقاعا شعريا ونغما موسيقيا تطرب له الآذان، وترتاح له النفوس، كما دلّ على قوّة شعرية ذي الرّمّة وحسّه المعبّر، فنجد هذا الصوت يتكـــرّر في البيـــت الواحد من خمس إلى ثماني مرّات، كقوله(الوافر):[1]

أولا كَ كأَنّهُنّ أولاَكَ لاّ ۞ شَوىً لِصواحِبِ الأَرطى ضِئالا

....

أَصابَ خَصاصَةً فَبدا كليلاً ۞ كلاً، وَانْغَلَّ سائِرُهُ انْغِلالا

فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ نَظَراً وَعَيْناً ۞ وَلا أُمَّ الغَزالِ وَلا الغَزالا

....

وَلاجي ً لذا ما اللّيْلُ أَلْقى ۞ على الضُّعَفاءِ أَعْباءً ثِقالا

....

وَلَكِنَّ الكِرامَ لَهُمْ ثَنائي ۞ فَلا أَخْزى ً لذا ما قيلَ: قالا

....

[1] - المصدر السابق- ق51- 1513/3 وما بعدها.

فَقَدْ رَفَعَ الإلهُ بِكُلِّ أُفْقٍ ۞ لِضَوْئِكَ يا بِلالُ سَنًا طُوالا

وقد تكرّرت اللاّم في هذه القصيدة صوتاً لا رسماً ثلاث مائة وستين مرّة، والـــلام في العربية، يتميّز بالرّقّة والتّرقيق، وهو متوسط بين الشّدّة والرّخاوة،[1] وهو مثل الميم يجود في الوصف والخبر[2]، ويرى حسن عباس في صوت حرف اللاّم "أنه يوحي بمـــزيج مـــن الليونة والمرونة والتّماسك والالتصاق. وهذه الخصائص الإيحائية لمسية صرفة."[3]وانطلاقـــاً من هذا التفسير لصوت اللاّم الذي جاء به الدكتور حسن عباس، نجده يلامس كثيرا مـــن الصّواب إذا ما تمعّنّا في معاني ودلالات كثير من كلمات هذه اللاّمية.

يضمّ ديوان ذي الرّمّة خمس عشرة لامية(**15**)، منها إحدى عشرة قصيدة يتراوح عدد أبياتها من اثنين وعشرين بيتاً إلى تسعة وتسعين بيتاً، ومجموع عدد أبيات كل لاميات الديوان يبلغ **642** ستمائة واثنين وأربعين بيتاً، أغلب قوافيها جاء رويّها مضموماً.

بغضّ الطّرف عن عملية الإحصاء هذه، فإنّ ذا الرّمّة عرف كيف يـــزاوج بـــين الأصوات ليعطي إيقاعه نغما ذا جرس جميل يوافـــق المعـــنى. فلننظـــر مليّـــا إلى هـــذه الأبيات(البسيط):[4]

بيْنَ الرّجا والرّجا مِنْ جَنْبِ واصِيَةٍ ۞ يَهْماءَ خابِطُها بالـلّيلِ مَكْعومُ
لِلْجِنِّ بِاللّيلِ في أَرْجائِها زَجَلٌ ۞ كَما تَناوَحَ يَوْمَ الرّيحِ عَيْشومُ
هَنّا وَهَنّا وَمِنْ هَنّا لَهُنَّ بِها ۞ ذاتَ الشَّمائِلِ وَالأَيْمانِ هَيْنومُ
دَوِّيَّةٌ ودجى لَيْلٍ كَأَنَّهُما ۞ يَمٌّ تَراطَنَ في حافاتِهِ الرّومُ

---

[1] – حسن عباس– خصائص الحروف العربية ومعانيها–ص49.

[2] – ينظر سليمان البستاني– نظرية الشعر– ص97.

[3] – المرجع نفسه – ص79.

[4] – الديوان– ق12– 407/1 وما بعدها.

فتلاحق الجيمات(الرجا – جنب – للجنّ – زجل – تجاوب) إلى جانب الهاءات التي توحي بالصوت الذي حاكاه بالهاءات المتتالية:(هنّا وهَنّا ومن هنّا لهنّ بِهـــا) ليشـــعر المتلقي بالتهويل الذي شعر به الشاعر وأوحى إليه بأصوات الهاء والنون وبالكلمات (دوّيّة – دجى ليل– يمٌّ – تراطن – الرّوم).

8- تكرار الحركات:

نجد في شعر ذي الرّمّة، تكرار حركات دون أخرى، أو لنقل إنّ أصواتاً هيمنـــت في ديوان ذي الرّمّة أكثر من حركات وأصوات أخرى، ونريد هنا ذكـــر مـــا أحصـــيناه سابقاً؛ إذ الغلبة كانت للأصوات المضمومة ثم المكسورة وأخيرا المفتوحة، وكان للمـــدّ في الأصوات المذكورة نصيب وافر، فمن تكراره للحروف الممدودة قوله (الطويل):[1]

بِطَعْنٍ كَتَضْرِيمِ الحَرِيقِ اخْتِلاسُهُ ❁ وَضَرْبٍ بِشَطْباتٍ صَوافي الرَّواقِ
إذا ناطَحَتْ شَهْباءُ شَهْباءَ فيهما ❁ شُعاعٌ لأَطْرافِ القَنا وَالبَوارِقِ
صَدَمْناهُمُ دونَ الأَمانِيّ صَدْمَةً ❁ عَماسًا بِأَطْوادٍ طِوالِ الشَّواهِقِ

لقد استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يرتّب كلماته ويختار لها مدّاً مفتوحا بلـــغ تسعة عشر، فجاءت متلاحقة في إيقاع متراصّ، أعطى القصيدة نغما منسابا بـــين ثنايـــا أبياتها، وزادها قوّة وصلابة، لأنّ هيمنة الصّوت المفتوح، له دلالته في اللغة العربية، إذ غالبا ما نجده يدلّ على "البثّ والشّكوى، والحنين والبكى، لأنّ الذي يشكي أو يبكي مضطرّ، في مألوف العادة، إلى أن يرفع عقيرته كيْما يسمعه النّاس ويلتفتوا إليه... ولعلّ ذلك مـــن أجل أن يُسمع المنادي حاجته، ويبلّغ لهم رسالته، ويستبين عمّا في نفســـه مـــن كَـــوامِنِ الأسرار، ومكنون الأخبار."[2] وبترصّدنا للأصوات المفتوحة الممدودة، أحصينا عدداً كبيراً في ديوان ذي الرّمّة، فالقوافي وحدها دون الحشو، وردت ما لا يقلّ عـــن **100** صـــوتٍ

---

[1] – الديوان– ق7– ص 257-258.

[2] – عبد الملك مرتاض– السبع المعلقات– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق– دط– 1998– ص222.

مفتوحٍ ممدودٍ على وزن (**افْتِعالا**) و(**فِعالا**) و(**انْفِعالا**) في قصيدة واحدة ذات **99**بيتاً ومطلعها من (الوافر):[1]

راحَ فَريقُ جيرَتِكِ ***الجِمالا*** ۞ كأَنَّهُمْ يُريدون ***احْتِمالا***

ومنها: **الزِّيالا- انفِتالا- الوِصالا- قِبالا- شِمالا- ضِئالا- ثِقالا- اعْتِدالا- اقْتِتالا- انْغِلالا- خِلالا- احْتِبالا- احتِيالا- نِبالا- المَحالا- حِلالا- انتِحالا- اختِيالا- صِقالا- شِلالا- خَبالا- نَكالا- افْتِصالا- الجِبالا- النِّعالا- اعْتِلالا- ضَلالا- انْهِلالا**...وهلمّ جرّا.

كما وردت أفعالا في أبيات أخرى: **بالى- استحالا- زالا- أَحالا- سالا- قالا- عالا- صالا- مالا**.هذا في قصيدة واحدة، أمّا مجموع ما ورد في الديوان، فإنّنا أحصينا ما لا يقِلُّ عن **378**مدّاً مفتوحاً.

وفي حركات **الكسر**، شدّ انتباهنا تلازم كسر الرّوي بفتح ممدود، ثمّ بضم ممدود وكسر، أمّا مع الفتح الممدود، فقد ورد في قصيدة رائية تبلغ **84**بيتاً ومطلعها(الطويل):[2]

أَشاقَتْكَ أَخْلاقُ الرُّسومِ ***الدَّواثِرِ*** ۞ أُدْعاصِ حَوْضى المُعْنِقاتِ ***النَّوادِرِ***

وقد بلغ مجموع عدد القصائد من هذا الإيقاع ما لا يقِلّ عن **13** قصيدة،[3] يبلغ مجموع عدد أبياتها **606**بيتا، وهو عدد هذه الأصوات المتناسقة. أمّا تناسق وتناغم الكسر بالضمّ الممدود فقليل، إذ بلغ قصيدتين متساويتين، بمجموع **58**بيتاً، فالأولى، بلغ عدد القوافي ذات نغم ووزن على صيغة جمع تكسير(فُعولِ) **15**قافية، و**14**الباقية خالفت هذا النغم وجاءت على وزن (فَعيلِ) بصيغة المبالغة، ومطلع هذه القصيدة(الوافر):[4]

---

[1] - الديوان- ق51-1506/3.

[2] - نفسه - ق67- 1665/3.

[3] - القصائد رقم: **5- 7-8- 17- 20- 24- 25- 33- 45- 48- 66- 67- 68**.

[4] - الديوان- ق86- 1803/3.

أَلا يا دارَ مَيَّةَ ***بِالوَحيدِ*** ۞ كَأَنَّ رُسومَها قِطَعُ ***البُرودِ***

ومن هذا الوزن نجد: **الرّعود– السُّعود– العُهود– سود– صَيودِ– صُــدود– شَرود– خودِ– الشّرودِ– العَمودِ– الجُلودِ– اللُّبودِ– بَرود– صَلودِ.**

أمّا الثانية، فمطلعُها(البسيط):[1]

أَأَنْ تَرَسَّمْتَ من خَرْقاءَ مَنْزِلَةً كالوَحْيِ في مُصْحَفٍ قَدْ مَحَّ ***مَنْشورِ***

وجاءت قوافي هذه القصيدة مختلفة الأوزان فصنعت صيغا تتــراوح بــين جمــع التكسير واسم المفعول وأسماء جامدة مختلفة، منها ما نرومه في هذه الدّراسة؛ تلازم الضــم الممدود والكسر، وهو ما يناسب وزن اسم المفعول للفعل الثلاثــي(فَعــلَ) (مفعــول): **مبحور– مهمور–مبتور– مدحور– مسجور– مهجور– منشور– مذعور– محــدور– مقصور– مسمور**.ومن هذه الصيغة تولّد النّغم والإيقاع تكراراً لحركات الضّمّ المــدود بالكسر. وكذا صيغ أخرى أنتجت تكرار النّغم نفســه بالحركــات نفســها: **القــورِ– ديْجور– الطّور– النّور**. أمّا القوافي المتبقية من هذه القصيدة فندرجها في التكرار الموالي.

وهو الكسر مع الكسر الممدود في أبيات من القصيدة المذكورة أعــلاه، وهــي القوافي الآتية: **تغييرِ– العصافيرِ– المغاويرِ– القراقيرِ– القــواريرِ– تغــييرِ– المــاهيرِ– الزّنابيرِ– الأظافيرِ– كيرِ– بالعيرِ.**

وفي قصائد أخرى بلغ عددها في الديوان أربع قصائد[2] من **215**بيتاً، مــن هــذه القصائد نقف عند أطولها، وهي أرجوزة من **90**سطراً، ومطلعها(الرجز):[3]

[1] – المصدر السابق– ق87– 1816/3.

[2] – القصائد رقم: 11– 11أ– 30– 80.

[3] – الديوان– أر 11– 327/1.

قُلْـتُ لِنَفْسي شَبَهَ التّفْنيدِ
هَلْ تَعْرِفُ الأَطْلالَ بِالوَحيدِ

وقد تكرّر تلازم الكسر الممدود بالكسر **34** مرّة، تنساب على نغم واحد، وإيقاع موحّد، على وزن (فَعيلِ):**الأبيدِ- الجديدِ- الوليدِ- التّقليدِ- الجيدِ- تخديدي- مريدِ**...وهلمّ جرّا.

ومن هذه الأنغام الجميلة والإيقاعات المتناسقة التي أبدع ذو الرّمّة في ترصيعها، وكان بمثابة الموسيقي المبدع والموزِّع البارع، إذ نجح في تجويد شعره باختياره البحور ذات النّفَس الطّويل، التي تلاءمت والمدّات المختلفة المكرّرة تكراراً فنّياً من كسر وفتح وضمّ، تراوحت بين القوافي المطلقة والقوافي المقيّدة، وفي هذا المجال نجده "قد باين أستاذه جريراً بعد، والفرزدق والرّاعي ولفهما جميعا، بنحو من الافتنان والبلاغة يوشك أن يكون قد انفرد به دون غيره. وذلك أنّه كان يلتمس نمطاً عماده تجويد الجرس اللفظي في المفردات والتّراكيب... وقد كانت حاسّته في الجرس دقيقة غاية الدّقّة، وكان مع اتّساعه في الغريب يعرف كيف يتخيّره، بحيث يكون رائقاً نقياً جزلاً غير جاسٍ ولا خشن ... وعسى أن يكون قد نظر طويلاً إلى رنين جرير وموسيقاه. ولكن بين منهجيهما بوناً بعيداً."[1]

وتجويد الجرس اللفظي لشعر ذي الرّمّة كثيراً ما ساهمت فيه الحركات المتناسقة المنسابة بين الفتح والكسر انتهاء بالضّمّ الذي يصنع مع بعض الحروف أصواتاً فيها هدوء وجزل ورنين أخّاذ، يتلاءم وطول نفس البحر الطويل الذي يضفي هو بدوره على الإيقاع نغما متميّزا، مثل قوله(الطويل):[2]

لما لَحِقْنا بالحُدوجِ وَقَدْ عَلَتْ ❁ حَماطًا وَحِرْباءُ الضُّحى مُتَشاوِسُ
وَفي الحَيِّ مِمَّنْ نَتَّقي ذاتَ عَيْنِهِ ❁ فَريقانِ : مُرْتابٌ غَيورٌ وَنافِسُ
وَمُسْتَبْشِرٌ تَبدو بَشاشَةُ وَجْهِهِ ❁ الَيْنا وَمَعْروفُ الكآبَةِ عابِسُ

[1] - عبد الله الطيب- شرح أربع قصائد لذي الرمة- ص43.
[2] - المصدر السابق- ق36- 1124/2 وما بعدها.

تَبَسَّمْنَ عَنْ غُرٍّ كَأَنَّ رُضابَها ۞ نَدى الرّمْلِ مَجَّتْهُ العِهادُ القَوالِسُ
عَلى أُقْحُوانٍ في حَناديجِ حُرَّةٍ ۞ يُناصي حَشاها عالِكٌ مُتَكاوِسُ
يخالَسَ أَبْوابَ الخُدورِ بِعَيْنِهِ ۞ على جانِبِ الخَوْفِ المُحِبُّ المُخالِسُ

وعلى هذا الإيقاع الجميل ينساب النّغم بأصواته التي غلب عليها المدّ ثم الفتح والكسر لينتهي البيت بضمّ مع صوت مهموس.

ثانيا- الجنـــــاس:

يعرف الجناس في البلاغة على أنه من المحسنات البديعية، "فالجنس في اللغة هو الضرب من الشيء وهو أعمّ من النوع. والمجانسة المماثلة. وسمي هذا النوع جناسا لما فيه من المماثلة اللفظية."[1]

لا يمكن لشاعر يمتلك إحساسا قويا، ويبرع في تصوير لوحات فنية كلها جمال أن يتجاوز الجناس، وهو من الأساليب التي تزيد في قوة الإيقاع الموسيقي ورونقه.

وهو جناس تام وجناس ناقص واشتقاقي، **فالتام** مثل قوله(الطويل):[2]

بخَتْ فَأَلْقَتْ **بَلْدَةً** فَوْقَ **بَلْدَةٍ** ۞ قَليلٍ بِها الأَصْواتُ لا بُغامُها

والجناس التام يتمثل في لفظ(بلدة)، فالأول معناه الكِركِرة، أي صدر الناقة، واللفظ الثاني يعني بلدة من الأرض.

والجناس الناقص في عجز البيت بعد تمهيد في الشطر الأول بتكرار القاف والعين والصّاد وكأنّها زخرف أحاط بالبيت ليزيده افتتاناً، مثل قوله(البسيط):[3]

---

[1] - إنعام فوّال عكّاوي- المعجم المفصل في علوم البلاغة- مراجعة:أحمد شمس الدين- دار الكتب العلمية- بيروت- ط2- 1996- ص466.
[2] - المصدر السابق-ق31- 1004/2.
[3] - نفسه - ق12- 428/1.

ذْ قَعْقَعَ القَرْبُ البْصْباصُ ألاْحِيَها ۞ وَاسْتَرْجَفَتْ **هامَها الهيمُ** الشّغاميمُ

والجناس هاهنا نجده في اللفظين (الهام) و(الهيم)، فالهام يعني؛ الرأس والهامة، والهيم؛ يعني الإبل الهائمة العطاش.

وفي القصيدة نفسها، نجد جناساً تامّاً، بين الرّجا والرّجا، فالأولى: النّاحية والجانب، والثانية: من الرّجاء الذي يريد النجاة، فيقول:[1]

بَيْنَ **الرّجا** وَ**الرّجا** مِنْ جَنْبِ واصِيَةٍ ۞ يَهْماءَ خابِطُها بِالخَوْفِ مَعْكومُ

وقوله أيضا(الطويل):[2]

كأَنّ البُرى و**العاجَ عيجَتْ** مُتونُهُ ۞ على عُشَرٍ نَهّى بِهِ السيْلَ أبْطَحُ

وفي هذا البيت يظهر الجناس الناقص في لفظي(العاج) و(عيجت)، فالعاج هنا هو السوار، وعيجت؛ أي عُطِفت.

أما الجناس الاشتقاقي، فنجده في قوله(البسيط):[3]

وَحائِلٌ مِنْ سَفيرِ **الحَوْلِ** جائِلُهُ ۞ **حَوْلَ** الجَراثيمِ في ألْوانِهِ شَهَب

وقوله(الرجز):[4]

فَقَدْ عدَاني عادِياتٌ شُجَّر ۞ عنْها **وَهجْرٌ** والحَبيبُ **يُهْجَرُ**

وقوله أيضا(الوافر):[1]

[1] – السابق– القصيدة نفسها– 407/1.
[2] – نفسه – ق39– 1200/2.
[3] – نفسه– ق1–84/1.
[4] – نفسه– ق10– 315/1.

نَرائِبَ قَدْ عُرِفْنَ بِكُلِّ أُفْقٍ ❁ مِنَ الآفاقِ **تُفْتَعَلُ افْتِعالا**

....

قَضيتَ بِمِرَّةٍ فَأَصَبْتَ مِنْهُ ❁ فُصوصَ الحَقِّ **فَاقْتُصِلَ اقْتِصالا**

يبدو أنّ الجناس بأنواعه في هذه الأبيات قد أدّى دوره الإيقاعي على عدّة مستويات، فضلا عن دوره البديعي، نلاحظ تكرار الأصوات في البيت الواحد بشكل يثير الاهتمام والانتباه، فالأصوات (اللام والصّاد والفاء والقاف والميم والجيم والحاء والعين) قد تكرّرت في البيت الواحد من سبع مرّات (اللاّم)، إلى خمس (الصّاد)، إلى أربع (الفاء والميم)، وأدناها ثلاث. وهذا التكرار له وقعه في الأذن الشعرية التي يجب أن يمتلكها المتلقي.

[1] - المصدر السابق - ق51- 3/1533و1546.

ثالثاً: التقسيم:

التقسيم يندرج ضمن فنون الكلام وبلاغته وبيانه، إذ يلجأ الأديب إلى التقسيم والتجزئة والتفريق. والتقسيم يراه بعضهم "أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به."[1] وقد عرّف العسكري التقسيم إذ قال:" التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه.. فمن ذلك قول الله تعالى:(هوَ الذي يُريكُمُ البرْقَ خوْفاً وَطَمَعاً)[2]. وهذا أحسن تقسيم لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث."[3] وعرّفه ابن الأثير فقال: "وإنما نريد بالتقسيم ههنا ما يقتضيه المعنى مما يمكن وجوده من غير أن يترك منها قسم واحد، وإذا ذكرت قام كلّ قسم منها بنفسه، و لم يشاركه غيره."[4] وكل هذه التعريفات تصبّ في معين واحد ألا وهو علم البديع الذي غرف منه الشعراء عن قصد وعن غير قصد فأبدعوا، وكانت إصاباتهم في صميم هذا الفن متفاوتة من شاعر إلى آخر، ومن نص إلى آخر، ومن هذا قول ذي الرّمّة(البسيط):[5]

كَحْلاءُ في بَرَجٍ، صَفْراءُ في نَعَجٍ ۞ كأَنّها فضَّةٌ قَدْ مَسَّها ذَهَبُ

وقوله يصف ناقته في تقسيم (ثلاثي)،(الطويل):[6]

على مِثْلِها **يَدْنو البعيدُ**، و**يَبْعُدُ الـ** ۞ **ـقريبُ**، وَ**يُطْوى النّازِحُ** المُتَتَعْنِعُ

---

[1] – ابن رشيق– العمدة في محاسن الشعر وآدابه– تح: محمد عبد القادر أحمد عطا– دار الكتب العلمية– بيروت– ط1– 2001– 355/1.
[2] – سورة الرعد– الآية:12.
[3] – أبو هلال العسكري–كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر– تح: مفيد قميحة– دار الكتب العلمية– بيروت– ط2– 1989– ص375.
[4] – ابن الأثير– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر– تح:محي الدين عبد الحميد– المكتبة العصرية– بيروت– دط– 1990– 287/2.
[5] – الديوان– ق1– 33/1.
[6] – نفسه– ق23– 742/2.

ثم يقول(الطويل):[1]

تموجُ ذِراعاها، وَترْمي بِجَوْزِها ۞ حِذاراً مِنَ الإيعادِ وَالرّأْسُ مُكْمَحُ

وقوله أيضا، ولكن هذه المرّة برباعية في بيت واحد(الطويل):[2]

وَليْلٍ كأَثْناءِ الرُّوَيْزِيّ جُبْتُهُ ۞ بِأَرْبَعَةٍ، والشَّخْصُ في العَيْنِ واحِدُ
أَحَمُّ عِلافِيٌّ، وَأَبْيَضُ صارِمٌ ۞ وَأَعْيَسُ مَهْرِيٌّ، وَأَشْعَثُ ماجِدُ

ثم يقول بثلاثية (البسيط):[3]

حَوّاءُ، قَرْحاءُ، أَشْراطِيَّةٌ، وَكَفَتْ ۞ فيها الذِّهابُ وَحَفَّتْها البَراعيمُ
كَ التي تَيَّمَتْ قلْبي فصارَ لَها ۞ مِنْ وُدِّهِ ظاهِرٌ بادٍ وَمَكتومُ

2- المستوى التركيبي

وقد اخترنا من هذا المستوى نماذج معدودة، واختيارنا من باب هيمنة نماذج على أخرى في الانزياح، حتى لا تتزلق الدراسة إلى دراسة نحوية محضة، وهذه الانزياحات إنّما تتعلّق: بالحال وخروجها عن القاعدة، والممنوع من الصرف وكيف قلبه الشاعر؛ إذ صرّف الممنوع من الصرف ومنع من الصرف الذي ينصرف، والفصل بين متلازمين؛ المضاف والمضاف إليه، والمنعوت والنعت، و(لم) ومعمولها، والمعطوفين، أسلوب الاستثناء, أسلوب النفي وأسلوبي المدح والذّم، والتقديم والتأخير.

ومن البنى الصرفية؛ رصدنا من غرائب الجموع في شعر ذي الرّمّة، وخروج اسم المفعول عن القاعدة والمعيار، وهذه كلها وغيرها تساهم وبشكل كبير في (صناعة) الانزياح الذي يعتبر من أبرز الخصائص الأسلوبية.

[1] - المصدر السابق- ق39- 1221/2.
[2] - نفسه- ق35- 1108/2- 1109.
[3] - نفسه- ق12- 399/1-400.

ويصنع الشاعر الانزياح بانتهاكه المتعمّد أو العفوي لمعيار اللغـــة، وســـنحاول أن نترصّد هذه الانتهاكات لنقف -ربّما- عند الدرجة التي وصلها شعر ذي الرّمّة في اختراقه و(تحايله) على صرامة قواعد اللغة. ونقسم هذا المستوى إلى بنى نحويـــة وبـــنى صـــرفية. وتكون البداية بالتراكيب التي بلغت درجة واضحة من الانزياحات، والتي خـــالف بهـــا الشاعر قواعد اللغة وعُرْفها.

I- البنى النحوية:

أ- الحــــال:

وشواهد الحال في شعر ذي الرّمّة جاءت بشكل ملفت، وكاد يكـــون ظـــاهرة في ديوانه، فكان في جميع الحالات، الجائز الشّائع والشّاذ، وما يهمّنا في هذا المقام هو الثـــاني الذي يشكّل الانزياحات التي تضفي على الأسلوب خصوصيات جمالية، ويكـــون هـــذا الشّاذ خصّيصة أسلوبية جديرة بالوقوف والدّراسة. وتكون الحال وصف فضـــلة (اســـم فاعل، واسم مفعول، وصفة مشبّهة, وتفضيلا) نكرة منصوبة تذكر لبيان هيئة صـــاحبها، الذي يكون معرفة.[1]

وسنقف عند الشـــواهد الـــتي تخـــالف هـــذه القاعـــدة في شـــعر ذي الرّمّـــة، فيقول(الطويل):[2]

إذا ما الْتَقَيْنا **مِنْ ثَلاثٍ وَأَرْبَعٍ** ۞ تَبَسَّمْنَ إيماضَ الغَمامِ المُكَلِّلِ

(يُريدُ: ثلاثاً وأربعاً)، وهو حال، وما ورد في البيت يعتبر شاذّاً، والشّاذُّ لا يُقـــاسُ عليه -كما يقال- ولكنّه يصنع عنصر المفاجأة وشعرية الانزياح، ويســـاهم في تلطيـــف أجواءِ البيت، فلو قال كما تقرّ القاعدة لما استقام حال الشعر.

[1] - ينظر شرح ابن عقيل- 528/1 وما بعدها. ومصطفى غلاييني- جامع الدروس العربية- ص78وما بعدها.
[2] - الديوان- ق50- 1468/3.

وكما جاءت الحال مجرورة، وخالفت القاعدة، نجدها في الشــــاهد الآتي معرفــــة، يقول ذو الرّمّة(الطويل):[1]

أَمِنْ أَجْلِ دارٍ طَيَّرَ الْبَيْنُ أَهْلَها ❁ **أيادي سَبا** بَعْدي وَطالَ احْتِيالُها

فالحال في هذا البيت؛ (أيادي سبأ) وهي معرفة بالإضافة، وهذا مخــــالف للقاعـــدة والمعيار.

ويقول(الطويل):[2]

أَرِقْتُ لَهُ **وَحْدي** وَقَدْ نامَ صُحْبَتي ❁ بَطيئًا مِنَ الغَوْرِ التَّهامي نُهوضُها

والحال هنا جاءت معرفة (وحدي)، تؤول على(منفرداً).

كما تأتي الحال في بعض شعر ذي الرّمّة مصدراً، والأصل فيهـــا كمـــا ذكـــرت القاعدة، أن تكون وصفاً.

يقول(الطويل):[3]

فَمُتْ **كَمَداً** يا بَعْلَ مَيٍّ فَإنَّها ❁ قُلوبٌ لِمَيٍّ أُمَّنُ الغَيْبِ نُصَّحُ

جاءت الحال(كمداً) في هذا البيت على خلاف القاعدة، مصدرا مــؤولاً باســم الفاعل (كامِداً).

ومثل هذا يقول ذو الرّمّة (الطويل):[4]

وَردتُ **اعْتِسافاً** والثُّرَيّا كَأَنَّها على قِمَّةِ الرّأسِ ابْنُ ماءٍ مُحَلِّقُ[5]

---

[1] – المصدر السابق– ق14– 501/1.

[2] – نفسه– ق22– 708/2.

[3] – نفسه– 1209/2.

[4] – المصدر السابق – ق13–490/1.

[5] – الاعتساف: السير في طريق على غير هدى. ابن ماء: طائر الماء، شبه الثريا به وقد تحلق.

فالحال في هذا البيت، جاءت مصدرا، منحرفة بذلك عـــن المعيـــار، والأصـــل؛ (معتسفاً).

وقال كذلك في الخط نفسه(الطويل):[1]

فَما يُغْرِبونَ الضِّحْكَ لا تَبَسُّماً ❁ وَلا يَنْبِسونَ القَوْلَ لا تَناجِيا

فالحال في هذا البيت؛ (تبَسّماً و تناجيا) وهما مصدران، وأصل الحـــال (مبتســـمين ومُتناجين).

والأصل في صاحب الحال أن يكون معرفة، وحتى لا يلتبس الأمـــر مـــع النعـــت والمنعوت، قدّموا الحال على صاحبها النّكرة، ومثل هذا جاء في شعر ذي الرّمّة.

كقوله(الطويل):[2]

وَتَحْتَ العَوالي في القَنا مُسْتَظِلَّةً ❁ ظِباءٌ أَعارَتْها العُيونَ الجَآذِرُ

جاءت الحال (مُسْتظِلّةً) في هذا البيت متقدّمة على صاحبها(ظباءٌ)، وأصل الكلام؛ (وتحت العوالي في القنا ظباءٌ مستظلّةٌ)، في هذا التركيب تسقط صفة الحال لتثبت صـــفة النّعت. يقول سيبويه في هذا: "وهذا كلام أكثر ما يكون في الشعر وأقلّ مـــا يكـــون في الكلام."[3]

ثم قال في بيت آخر(الطويل):[4]

أَداراً بِحُزوى هِجْتِ لِلعَيْنِ عَبْرَةً ❁ فَماءُ الهوى يَرْفَضُّ أَوْ يَتَرَقْرَقُ

[1] - المصدر السابق- ق43- 1314/2.

[2] - نفسه- ق32- 1024/2.

[3] - سيبويه- الكتاب- تح: عبد السلام محمد هارون- دار الجيل- بيروت- ط1- دت- 124/2.

[4] - المصدر السابق - ق13- 456/1.

جاءت الحال شبه جملة، جار ومجرور (للعين)، وصاحب الحال (عَبرة) وهي نكـــرة وتكون في أصل الكلام منعوتا و(للعين) نعتاً ولكنّ تقدّم الحال على صاحبها حوّلها حالا، يقول صاحب الخزانة مستشهدا بهذا البيت: "...و (عبرة) مفعوله [هاج]...و(للعين) كان في الأصل صفة لعبرة، فلمّا قدّم صار حالا منها."[1]

والحال في شعر ذي الرّمّة جاءت في جميع أثوابها وأنواعها، فمنها ما جاءت شـــاذّة -كما ذكرنا-، ومنها ما كان صاحبها مضافا إليه، وما كان عاملها غير الفعل المتصـــرف أو الصفة التي تشبه الفعل المتصرف؛ (كالمتعلق بالجار والمجرور، أو مع الجملـــة المنســـوخة بلعلّ، أو بكأنّ) وهو كثير. من هذه قال ذو الرّمّة(الطويل):[2]

لَعَلَّكَ يا عَبْدَ امْرِئِ القَيْسِ **مُقْعِياً** ۞ بِمَرْأَةَ فِعْلَ الخَامِلِ المُتَذَلِّلِ
مُسامٍ إذا اصْطَكَّ العِراكُ وَأَزْحَلَتْ ۞ أَباكَ بَنو سَعْدٍ إلى شَرِّ مَزْحَلِ

الحال في هذا البيت (مقعياً)، والعامل (لعل) وصاحب الحال اسم لعل (الكـــاف) المتصلة بها، أما اسم لعلّ نجده في البيت الموالي:(مُسامٍ)، وهذا تضمين.

وتأتي الحال في أسلوب (كَأَنَّ) وهو الأسلوب الذي أكثر منه ذو الرّمّة، أســـلوب التشبيه الذي أبدع في رحابه، وسأكتفي بذكر شاهدين، أحدهما جاءت الحال فيه اسمـــاً ظاهراً، والآخر جاءت شبه جملة، حيث قال(الطويل):[3]

نَظَرْتُ إلى أَظْعانِ مَيٍّ كَأَنَّها ۞ **مُوَلِّيَةً** مَيْسٌ تَميلُ ذَوائِبُهْ

فالحال (مولّيةً) وعاملها (كَأَنَّ) وصاحبها اسم كأنّ (الضمير المتصل).

ثمّ يقول في الآخر، (الرجز):[4]

---

[1] – عبد القادر عمر البغدادي– خزانة الأدب– 392/1. من المكتبة الإلكترونية (المصطفى):al.mostafa.com

[2] – السابق– ق50– 1494/3.

[3] – نفسه – ق26– 825/2.

[4] – نفسه – أر: 10– 319/1.

وَذاكَ وَلَمْ يَعْرِضْ فَضاءٌ مُنْكَرٌ
كَأَنَّهُ **تَحْتَ السَّمامِ** المُرْمَرُ

فالحال هنا جاءت شبه جملة (تحت السّمام)، متقدّمة خبر كأَنّ (المرمرُ).

ب- الممنوع من الصّرف:

لقد التزم ذو الرّمّة في معظم شعره بهذا الجانب اللغوي، الذي يعدّ من ضوابط اللغة العربية، فمنع من الصرف ما يمنع، كقوله(الطويل):[1]

أَنا ابْنُ مَعَدٍّ وابْنُ ***عَدْنانَ*** أَنْتَمي ۞ إلى مَنْ لَهُ في العِزِّ وِرْدٌ وَمَصْدَرُ

في هذا البيت التزم بالقاعدة اللغوية في منع اسم العلم (عدنان) من الصّرف، ونجد في ديوانه كثير من هذا الالتزام، ولكن ما يهمّنا في هذه الدّراسة هو رصد الانحراف والانزياح عن هذه القاعدة، من كلا الجانبين: صرف الممنوع من الصرف، ومنع صرف المنصرف.

1- صرف الممنوع من الصرف:

لقد جاء في ديوان ذي الرّمّة خرق لقاعدة الممنوع من الصرف، وقد أجاز هذا الخرق النقاد واللغويون استثناء للشعراء، فيجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم[2]، وقد رصدنا أبياتاً أبياتاً لشاعرنا إذ يقول(البسيط):[3]

هاجَتْ لَهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ ۞ ***شَوازِبٌ*** لاحَها التَّغْريثُ والجَنَبُ[4]

---

[1] – المصدر السابق – ق16- 653/2.

[2] – ينظر القاضي الجرجاني- الوساطة بين المتنبي وخصومه- ص450.

[3] – المصدر السابق- ق1- 97/1.

[4] – هاجت: تعود التاء على الكلاب، له: للثور، مخصّرة: ضامرات الخواصر، جائعات. شوازب:يُبّس، أضمرها الجوع. التغريث: التجويع.

نلاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر صرّف (شَوازب) وهي على صيغة منتهى الجموع، إن كان على وزن (مفاعيل) وإن لم يكن في أوله ميم،[1] وجاء هذا الانزياح للضّرورة الشعرية.

ومثله ورد في البيت الآتي(الطويل):[2]

تَبَيَّنْ خَليلي هَلْ ترى مِنْ ظَعائِنٍ ❁ بِأَعْراضِ أَنْقاضِ النَّقا تَتَعَسَّفُ

إذ صرّف (ظعائن) وهي ممنوع من الصرف، "يجوز في الضرورة صرف ما لا ينصرف، وذلك كقوله: "تَبَصّرْ خَليلي هَلْ ترى مِنْ ظَعائِنٍ؟" وهو كثير، وأجمع عليه البصريون والكوفيون. وورد أيضاً صرفه، للتّناسب كقوله تعالى:{سَلاسِلاً وأَغْلالاً وسَعيراً}، فصرف (سلاسل) لمناسبة ما بعده."[3] و كذلك فعل ذو الرّمّة، للضرورة الشعرية.

ومثل السابقين أيضا قال(الرجز):[4]

فَهُنَّ يَنْهَضْنَ إلى الصُّدورِ ❁ خَوارِجاً مِنْ سِكَكٍ وَدورِ

فصرّف ما هو ممنوع من الصرف، بحكم القاعدة التي وردت، فكلمة (خوارج) تدخل في حكم الممنوع من الصرف، فجاءت كذلك للضرورة الشعرية.

2- منع صرف المنصرف:

على خلاف ما سبق، فقد ورد في ديوان ذي الرّمّة منع صرف الاسم الذي ينصرف، بل ويجب صرفه، من ذلك قوله(الطويل):[5]

---

[1] - ينظر ابن عقيل بهاء الدين – شرح ابن عقيل- تحقيق وتأليف: محمد محي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- مصر- ط7- 1953- 254/2.

[2] - المصدر السابق- ق53- 1562/3.

[3] - شرح ابن عقيل- السابق-264/2-265.

[4] - الديوان- أر: 80- 1779/3.

[5] - نفسه - ق32- 1043/2.

بِلالُ ابْنُ خَيْرِ النّاسِ إلاّ نُبُوّةً ﴿ لِيُشِرَتْ بَيْنَ الجَميعِ المآثِرُ

منع (بلالا) من الصرف، وهو اسم منصرف، حتى ولو كـــان اسمـــا علمـــاً، لأن النحويين يذكرون أنّ العلم المصروف ويحذف تنوينه إذا تـــوافرت شـــروط؛ أن يكـــون موصوفاً بابن مضاف إلى علم، فإذا لم يكن الابن نعتاً أو لم يكن مضافاً إلى علم وجـــب تنوين هذا العلم، ويبدو أن هذه القاعدة بدت غامضـــة في قـــول ذي الرّمّـــة، إذ وردت كلمة(ابن) خبرا لبلال وليست نعتا، وهي ليست مضافا إلى علم، وعلى الرّغم من هـــذا نجده حذف التنوين من هذا الاسم.[1]

كقوله(البسيط):[2]

مْ دونَ مَيَّة مِنْ خَرْقٍ وَمِنْ عَلَمٍ ﴿ كَأَنَّهُ لامِعٌ عُرْيانُ مَسْلوبُ

نلاحظ في هذا البيت أن الشاعر منع (عريان) من الصرف، وهو اسم مصـــروف، فهو على وزن **فعلان**، ومؤنثه **فعلانة** (عريان= عريانة) وليس **فعلـــى**، إذ الممنـــوع مـــن الصرف على هذا الوزن يشترط أن يكون اسما علما كغطفان أو مؤنثه (فعلى) عطشـــان= عطشى، "فتقول امرأة عطشى وغضبى، ولا تقول: عطشانة، ولا غضـــبانة، فـــإن كـــان المذكر على فعلان والمؤنث على فعلانة صُرفت.."[3]

ت- الاعتراض بين متلازمين:

إنّ لغة الشعر تختلف عن لغة النّثر اختلافا كبيرا، بل بينهما بون شاسع، فللشـــاعر الحرية مطلقة أو تكاد في نسج الجمل وصياغتها لتعبّر بحرية كذلك عن معان وأفكار بعيدا

[1] - ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، وأحمد مختار عمر, ومصطفى النحاس زهران- النحو الأساسي- دار الفكر العربي- القاهرة- دط-1997- ص49.

[2] - المصدر السابق- ق58- 1575/3.

[3] - شرح ابن عقيل- 251/2.

عن السياج الذي يحدّ من تجاوز الكاتب. إذ للشاعر ضوابط أخرى غير تلك التي يلتزم بها الكاتب، إنها ضوابط الموسيقى والوزن والإيقاع، ومن هنا يحقّ للشاعر أن يقفز على صيغ ليقرّ أخرى ولو كانت مخالفة لقواعد اللغة، فالشكلانيون الروس،"يتصورون الشعر على أنه نمط من التناغم المحكم بين الوزن المفروض وبين الإيقاع العادي للكلام، والسبب في ذلك...هو أنّ الشعر (عنف منظم) يرتكب بحق اللغة اليومية...فهم يرون أنّ الحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثمّ في المعنى العام للشعر."[1] كما يؤثر في ترتيب الكلمات.

ومن هنا نجد شاعرنا ذا الرّمّة يخالف السائد المتعارف عليه في ترتيب عناصر الجملة فنراه -مثلا- يفصل بين متلازمين، بين (المضاف والمضاف إليه، وبين المنعوت والنعت، وبين المعطوف والمعطوف عليه، وبين المستثنى والمستثنى منه، وبين أداة الجزم ومعمولها.)

ومن الاعتراض ما هو جائز، "كالاعتراض بين القسم وجوابه، وبين الصفة والموصوف، وبين المعطوف والمعطوف عليه..."[2] أمّا ما هو غير جائز،"كالاعتراض بين المضاف والمضاف إليه، وبين إنّ واسمها، وبين حرف الجر ومجروره، وأمثال ذلك ممّا يقبّح استعماله."[3]

ورأينا أن نبدأ -قبل التصنيف- بالفصل بين اسم "كأنّ" وخبرها، وبين المبتدإ والخبر، إذ نُلفيه يقول(الوافر):[4]

كَأَنَّ النَّاسَ حينَ تَمُرُّ حَتّى ❁ عَواتِقَ لَمْ تَكُنْ تَدَعُ الحِجالا
قِيامًا يَنْظُرونَ إلى بِلالٍ ❁ **رِفاقُ** الحَجِّ أَبْصَرَتِ الهِلالا

---

[1] - رينيه ويليك و أوستن وارين- نظرية الأدب- تر: محي الدين صبحي، مراجعة:حسام الخطيب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط2- 1987- ص176.
[2] - ابن الأثير- المثل السائر- 172/2.
[3] - المصدر نفسه- 172/2.
[4] - الديوان- ق51- 1539/3.

جاءت أختُ إنّ (كَأَنَّ) في صدارة البيت، متبوعة باسمها، أمّا خبرها فكاد يضـــيع ولم نعثر عليه، فالفاصل بين الاسم والخبر ثلاث جمل كاملة، وجاء الخبر في البيت الموالي، وهو (رِفاقُ)، أمّا (قياماً) فهي حال صاحبها اسم كأنّ (الناسَ). ومثل هذا يعتبره اللغويون عيباً.

وقوله في القصيدة نفسها:

وَمَيَّةُ ، الظَّعائِنِ وَهْيَ شَكَّتْ ❁ سوادَ القَلْبِ فاقْتُتِلَ اقْتِتالا
عَشِيَّةَ طالَعَتْ لِتَكونَ داءً ❁ جَوىً بَيْنَ الجَوانِحِ أَوْ سُلالا
تُريكَ بَياضَ لَبَّتِها وَوَجْهاً ❁ كَقَرْنِ الشَّمْسِ أَفْتَقَ ثُمَّ زالا

ورد المبتدأ (ميَّةُ) في صدارة البيت الأول، والخبر جملة فعلية في بداية البيت الثالـــث (تُريكَ بياضَ لَبّتِها)، وهو بهذا كأنّه يبحث عن ميّة وأخباره فلا تأتيه إلاّ بعيدة.

وفي قصيدة أخرى، نجد المبتدأ في بيت والخبر في البيت العاشر بعده، يقول مادحـــاً بلال بن أبي بردة، (الوافر):[1]

1- وَما الوَسْمِيُّ وَلَّهُ بِنَجْدٍ ❁ تَهَلَّلَ في مسارِبِهِ انْهِلالا
10- بِأَفْضَلَ في البَرِيَّةِ مِنْ بِلالٍ ❁ مَيَّلْتَ بَيْنَهُما مِيالا

في البيت الأول نجد المبتدأ؛ (الوسْميُّ)، وبعد عشرة أبيات يظهر الخبر؛ (بأفضل في البريّة).

تعدّ هذه الشّواهد من عيوب القافية، ويسمّى هذا العيب (تضميناً)، إذ معنى الكلام يجب أن يلمّ به البيت الواحد، فلا يجوز تكملته في البيت التالي؛ على رأي العروضـــيّين،[2] كما أنّ النّحويين لا يقرّون بطول الاعتراض بين المتلازمين؛ كالخبر مع المبتدإ، والمضـــاف

[1] – المصدر السابق – القصيدة نفسها– الأبيات: من 85...94.

[2] 6 ينظر عبد الرّضا علي– موسيقى الشعر العربي؛ قديمه وحديثه– دار الشروق– عمّان– ط1- 1997- ص189.

مع المضاف إليه، والجار والمجرور, والصفة والموصوف[1]...وهلمّ جرّا. والاعتراض يـدخل في مجال الحشو، إذ يسميه بعضهم حشواً.[2]

1- الاعتراض بين المضاف والمضاف إليه:

نلاحظ في بعض شعر ذي الرّمّة أنه يتصرّف في ترتيب عناصر الجملة، إذ يفصل بين المضاف والمضاف إليه، في قوله(الطويل):[3]

نَضا البَرْدَ عَنْهُ فَهْوَ **ذو** مِنْ جُنونِهِ ۞ ***أجارِيِّ*** تَسْهاكٍ وَصوْتٍ صُلاصِلِ[4]

هذه مخالفة صريحة وتجاوز لما هو سائد ومألوف في قواعد اللغة العربية، إذ فصل بين المضاف(ذو) وبين ما أُضيف إليه(أَجاري)، ويريد (ذو أجاري).

ويقول في قصيدة أخرى هذا البيت، الذي يفصل فيه بين المضاف والمضاف إليه، من صدر البيت إلى عجزه، (البسيط):[5]

كَأَنَّ ***أَصْواتَ*** مِنْ إيغالِهِنَّ بِنا ۞ ***أَواخِرِ*** المَيْسِ أَنْقاضُ الفَراريجِ

في هذا البيت فصل الشاعر المضاف(أصوات) عن المضاف إليه(أَواخرِ الميس) بشبه الجملة (من إيغالهنّ بنا)، قد تكون هذه شبه جملة اعتراضية، ليظهر مدى قوة الإيغال وهو المضيّ والإبعاد. ويكون قد فصل "لضرورة الشعر بالظرف لين المتضايفين. والأصل: كأنّ

---

[1] - ينظر – ابن الأثير- المثل السائر- 225/2. ومصطفى غلاييني- جامع الدروس العربية- 234/1.

[2] -ينظر ابن الأثير- المثل السائر- 172/2.

[3] - الديوان- ق45- 1350/2.

[4] - أي هذا الحمار الوحشي، (ذو أجاري) من جنونه، و(الأجاري): ضرب من العدْو، والتسهاك: التسحاق، يقال: سهك وسحق في العدو، إذا أسرع. صُلاصِلِ: له صلصلة كصلصلة الحديد, وأراد: فهو ذو أجاري من جنونه. ففرق بين المضاف وما أضيف إليه. **الديوان- 1350/2.**

[5] - المصدر السابق - 996/2.

أصوات أواخر الميْس من إيغالهنّ بنا إنقاض الفراريج...قال سيبويه: هذا يجوز في ضـــرورة الشعر، لأنّ الشاعر إذا اضطرّ فصل بين المضاف والمضاف إليه. وأنشد هذا البيت."[1]

ونجده حذف المضاف، وإن كان هذا كذلك للضرورة الشعرية، فهــو تســجيل انزياح تركيبي، في قوله(الطويل):[2]

نشيَّة فرَّ الحارِثِيّونَ بَعْدَما ۞ قَضى نَحْبَهُ في مُلْتَقى الخَيْلِ هَوْبَرُ

"يعني: يزيد بن هوبر الحارثي، فقال: هوبر، للقافية."[3] قال الزمخشري: "وإذا أمنوا أمنوا الإلباس حذفوا المضاف وأقاموا المضاف إليه مقامه وأعربوه بإعرابه، والعلم فيه قولــه تعالى ﴿واسْأَلِ القَرْيَةَ﴾[4] لأنه لا يلبس أن المسؤول أهلها لاهي...وقــد جــاء الملــبس في الشعر..."[5]

وفي البيت فإن الشاعر حذف المضاف (ابن) واكتفى بذكر المضاف إليه (هوبر).

وقال يمدح بلال بن أبي بردة(الطويل):[6]

بِلالُ اْبنُ خَيْرِ النّاسِ لاّ نُبُوَّةً ۞ ا نُشِرَتْ بَيْنَ الجَميعِ المآثِرُ

وهو يريد (إلاّ أهلَ نبوّةٍ) فحذف المضاف (أهل).

2- **الاعتراض بين المنعوت والنعت:**

وقد فصل ذو الرّمّة بين المنعوت ونعته، وهذا يعدّ انحرافاً وانزياحاً لأنّ الموصــوف والصفة كتلة واحدة لا يُفصل بينهما. ولكنّ شاعرنا فعل وفصل، في وصف ناقته وهــي تشكو الخِشاش، (البسيط):[1]

---

[1] - البغدادي- خزانة الأدب- تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط2- 1981- ص 108- 109.

[2] - المصدر السابق- ق16- 647/2.

[3] - نفسه- والصفحة نفسها. وكان الحارثي من أشراف اليمن...

[4] - سورة يوسف- الآية 82.

[5] - الزمخشري- المفصل في علم العربية- دتح- دار الجيل- بيروت- ص103. عن المكتبة الإلكترونية المصطفى:www.al-mosiafa.com

[6] - الديوان- ق32- 1043/2.

تَشْكو الخِشاشَ وَمَجْرى النِّسْعَتَيْنِ ۞ أَنَّ المَريضُ إلى عُوّادِهِ الوَصِبُ[2]

أنّ: فعل من أنّ يئِنّ أنيناً، و(المريض) جاء فاعلا، ومنعوتا، (الوصب) نعت وصـــفة للمريض، فصل بينهما شبه الجملة الجار والمجرور(إلى عوّاده) وأراد: (أنَّ المَريضُ الوَصِـــبُ إلى عُوّادِهِ). كما فعل في البيت الآتي؛ (الطويل):[3]

وَحَتّى اعْتَرى البُهْمى مِنَ الصَّيْفِ ۞ كَما نَفَضَتْ خَيْلٌ نَواصِيَها شُقْرُ[4]

إنّ كلمة (شُقرُ) صفة لــ(خيلٌ)، وفرق بينهما الشاعر بكلمة (نواصِـــيَها) وهـــي مفعول به للفعل (نفضَتْ)، وأصل الكلام: (نفضتْ خيْلٌ شُقْرٌ نواصيَها). وإن كانت هذه الجملة صحيحة من حيث الترتيب والمعنى، ولكنّ الانزياح والخروج عن القاعدة، أضـــفى عليها في الشعر جمالا ورونقا.

وقوله،(الطويل):[5]

فَأَمْثَلُ أَخْلاقِ امْرِئِ القيسِ أَنّها ۞ صِلابٌ على طولِ الهَوانِ جلودُها
لَهُمْ مَجْلِسٌ صُهْبُ السِّبالِ أَذِلَّةٌ ۞ سَواسِيَةٌ أَحْرارُها وَعبيدُها

ورد في هذين البيتين نعت، ولكنّه من نوع آخر يسمى النعت السببي، وهو يتبـــع منعوته في صفتين فقط من صفات النعت المعروفة وهما؛ -حركـــات الإعـــراب الثلاثـــة -التعريف والتنكير. أما من حيث التذكير والتأنيث فهو يطابق الاسم الذي بعده.[6] ففـــي

---

[1] - المصدر نفسه - ق1- 42/1.

[2] - **الخشاش**: يجعل في أنف البعير. **النّسعتين**: النسعة تكون أسفل بطن البعيرعلى الحقو. **الوصب**: الوجع.

[3] - المصدر السابق- ق15- 562/1.

[4] - **البُهمى**: نبت يشبه السنبل. **نافض**: يبس، يقع فيها فينفضها كما تنفض الخيل نواصيَها، وهذا في أول القيظ قبل شدّة الحرّ.

[5] - نفسه- ق40- 1235.

[6] - ينظر محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون- النحو الأساسي- ص371.

البيت الثاني جاءت النعوت متراصة متتالية، بينما البيت الأول، فالنعت السببي في (صِلابٌ جُلودُها)، وقد فصل بينهما بشبه الجملة (على طول الهوان).

3- الاعتراض بين (لم) ومعمولها:

ما يعرف عن بعض الأدوات والحروف، وبخاصة العاملة منها، الناصبة والجازمة وحتى الجارّة، فإنها لا تنفصل عن معمولها، ونشير هنا إلى ما ورد في شعر ذي الرّمّة إذ ألفيناه يفصل (لم) الجازمة عن فعلها، وهذا يعدّ خرقاً وانزياحا وانحرافاً، ولكنّه جميل حين يكون شعرا، وقد يقول في وصف الأطلال التي درجت عليها ميّة يوماً،(الطويل):[1]

فَأَضْحَتْ مَبادِيها قِفاراً بِلادُها ۞ كَأَنْ لَمْ سِوى مَنَ الوَحْشِ تُؤْهَلِ

"وفُصلت (لم) في الضّرورة من مجزومها، فإنّ الأصل: كَأَنْ لم تُؤهلْ لسِوى أهل من الوحش. وقيّد ابن عصفور الفصل في الضرورة بالمجرور والظرف."[2]وجاء هذا الفصل جميلا مع مجموعة من الأدوات وكأنّها تتزاحم لتقول أشياء، وتزيّن القول، وردت (لم) في خضمّ (الكاف وأن وسوى ومن)، فتوالي هذه الحروف الخمسة جعلت (لم) الجازمة تكاد تنعزل تماماً عن معمولها وتتيه في الزّحام، هذا هو الشعر الجميل.

4- الاعتراض بين المعطوفين:

أمّا في هذا المجال، فإنّ ذا الرّمّة فصل بين المعطوف والمعطوف عليه، قد يجوز في أحوال، ويعتبر انزياحا وانحرافا في أحوال أخرى، في الحالة الثانية، إذا كان الفصل بينهما بأجنبي عن المعطوفين، كقول ذي الرّمّة(الطويل):[3]

---

[1] - الديوان- ق50- 1465/3.

[2] - المصدر نفسه- 1465/3-1466.

[3] - نفسه- ق29- 958/2-959.

فَما رَوْضَةٌ مِنْ حُرِّ نَجْدٍ تَهَلَّلَتْ ۞ عَلَيْها سَماءٌ لَيْلَةً وَالصَّبا تَسْري
بِها دُرَقٌ غَضُّ النَّباتِ وَحَنْوَةٌ ۞ تَعاوَرَها الأَمْطارُ كَفْراً على كَفْرِ
بِأَطْيَبَ مِنْها نَكْهَةً بَعْدَ هَجْعَةٍ ۞ وَنَشْراً وَلا وَعْساءُ طَيِّبَةُ النَّشْرِ

جاء المعطوف (فَما روضةٌ) في مطلع البيت الأول، وغاب المعطـوف عليـه(وَلا وَعْساءُ) هنيهة، حتى كدنا ننساه وننسى بقية الكلام، لأنّ بينهما كلاما وجمـلاً يسـميها النحويون؛ أجنبية عن المعطوفين، وهذا لا يجوز في اللغة المعيارية، كما قال صاحب المغـني " لا يجوز الفصل بين العاطف والمعطوف."[1]وإن ورد في الشعر فهو انزياح، وللضـرورة الشعرية.

وهناك فصل بين المعطوفين، قد يجوز، ولا يشكّل انحرافـاً كـبيراً في التركيـب اللغوي، كقول ذي الرّمّة(الوافر):[2]

كَأَنَّ النّاسَ حينَ تَمُرُّ حتّى ۞ عَواتِقَ لَمْ تَكُنْ تَدَعُ الحِجالا
....
وَمُنْتابٍ أَناخَ إلى بِلالٍ ۞ فَلا زُهْداً أَصابَ وَلا اعْتِلالا

يظهر من خلال هذين البيتين أنّ درجة الانزياح أصغر ممّا هي عليـه في الأبيـات السابقة، إذ فصل بين المعطوفين ما يسمّى بالاعتراض، ففي البيت الأول نجـد المعطـوف عليه (حتّى عواتقَ) والمعطوف (النّاسَ) بينهما جملة اعتراضية؛ (حين تمـرّ). أمّـا الثـاني، فالمعطوف عليه(وَلا اعْتِلالا)، والمعطوف (لا زُهداً)، وبينهما جملة فعلية يتقدّمها المفعـول

[1] - جمال الدين بن هشام- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- تح: الشـيخ محمـد الأمـير- 98/2. عـن المكتبـة الإلكترونيـة المصـطفى-al-mostafa.com

[2] - المصدر السابق - ق51- 1539/3- و 1547.

به وهو المعطوف، وهي ليست جملة اعتراضية، بل من صميم عناصر الجملة الرّئيسة، ودرجة الانزياح هنا صغيرة.

وفي مجال الفصل بين المتلازمين، والذي يشكّل انزياحا هامّاً في لغة الشعر ويكتنفه جمالا قلّما نجده في اللغة المعيارية، نورد مثالا خارجاً عن التصنيف السّابق، وهو الفصل بين اسم الفاعل ومعموله، كقول ذي الرّمّة(الطويل):[1]

تَرى الرِّيعَةَ القَوْداءَ مِنْهُ كَأَنَّها مِنْهُ ❁ مُنادٍ بِأَعْلى صَوْتِهِ القَوْمَ لامِعُ

جاء المفعول به (القومَ) منفصلا بشبه الجملة (بأعلى صوته) عن عامله اسم الفاعل (مُنادٍ)، وهذا الفصل قد تكون له دلالة معنوية ونفسية، وهي؛ البعد بينه وبين قومه، كبعد قنّة الجبل (الرّيعة القوداء) عن الأرض، وكأنّها إنسان ينادي قوماً ويلمع إليهم بثوبه.[2]

ج- أسلوب الاستثناء:

وفي أسلوب الاستثناء، نجد في شعر ذي الرّمّة انحرافات وانزياحات متفاوتة الدّرجات، فما هو معروف في الاستثناء بإلاّ عند النحويين؛ أن يكون التواصل بين جملتي الاستثناء؛ المستثنى والمستثنى منه، وقد يتقدم المستثنى على المستثنى منه، وهذا وارد.[3]

كقول ذي الرّمّة(البسيط):[4]

ا تَرَكْنا لَهُمْ مِنْ عَيْنٍ باقِيَةٍ ❁ لاّ الأَرامِلَ وَالأَيْتامَ مِنْ أَحَدٍ

الأصل؛ (فما تركْتُ لَهُمْ من أحَدٍ إلاّ الأَرامِلَ والأيْتامَ)، إذ قدّم المستثنى (الأرامل) على المستثنى منه (من أحد)، وجمعهما معاً بعد أداة الاستثناء (الأرامل والأيتام / أحد).

[1] -المصدر السابق - ق42- 1293/2.

[2] - ينظر المصدر نفسه- 1294/2.

[3] - ينظر شرح ابن عقيل- 508/1.

[4] - المصدر السابق- ق4- 182/1.

وثم يقول في هذا (الطويل):[1]

هَلِ النّاسُ لاّ نَحْنُ أَمْ هَلْ لِغَيْرِنا ❁ بَني خِنْدِفٍ إلاّ العَوارِيَّ مِنْبَرُ

وأصل الاستثناء هنا؛ (هلْ لِغيْرِنا منْبَرٌ إلاّ العواري)، إذ قدّم المستثنى (العواريّ) على المستثنى منه (منبَرُ).

وقوله في بائيته المشهورة وهو يصف كلاب صيد(البسيط):[2]

مُقَزَّعٌ أَطْلَسُ الأَطْمارِ لَيْسَ لَهُ ❁ لاّ الضَّراءً وَلاّ صَيْدَها نَشَبُ

في هذا البيت تقدم المستثنى على المستثنى منه فوجب نصبه، وفي الديوان جاء منصوباً(الضِّراءَ).

وفي وصف ظبية تهجر ولدها وتخاف عليه من الوحوش الضّارية، فهو في هذا البيت لا يلتزم بالترتيب المعنوي واللغوي للكلام، فهو ينحرف عن القاعدة، فيقول(الطويل):[3]

وتَهْجُرُهُ لاّ اخْتِلاسًا نَهارَها ❁ وَكَمْ مُحِبٍّ رَهْبَةَ العَيْنِ **هاجِر**

يريد الشاعر من هذا؛ أنّ الظبية تهجر ولدها بالنّهار إلاّ من نظرات تختلسها إليه اختلاساً من حين لآخر، والتركيب باللغة العادية المعيارية هو: (وَتَهْجُرُهُ نَهارَها إلاّ اخْتِلاساً)، والملاحظ في البيت أنّ الشاعر لجأ إلى تقديم المستثنى لأهمّيته في أداء المعنى، ولإبلاغ المتلقّي بهذه الأهمية، وكذلك للضرورة الشعرية وتسوية الوزن واستقامته.

كما يقوم الشاعر -في حالات أخرى- بتأخير المستثنى والفصل بينه وبين أداة الاستثناء بما سبق في البيت السابق، في قوله:[4]

---

1 - المصدر السابق- ق16- 655/2.

2 - نفسه - ق1- 100/1.

3 - نفسه- ق67- 1675/3.

4 - نفسه، القصيدة نفسها, والصفحة نفسها.

حَذارَ المَنايا خَشْيَةً أَنْ يَفُتْنَها ۞ بِهِ وَهْيَ - إلاّ ذاكَ- أَضْعَفُ ناصِرِ

وهو يريد أن يقول: "هي أَضْعَفُ ناصرٍ إلاّ ذاكَ الاختلاسُ والتّعَهُّدُ"[1].

وفي تقديم المستثنى، يقول ذو الرّمّة(الطويل):[2]

تَداوَيْتُ مِنْ مَيّ بِتَكْليمَةٍ لَها ۞ فَما زادَ لاّ ضِعْفَ دائي كلامُها

يريد أن يقول: ما زادَ كَلامُها إلاّ ضعفَ دائي، ويعتبر هذا الأسلوب عند النحاة حصراً وليس أسلوب استثناء، إذ جاء الاستثناء مفرَّغاً[3]، ووجب اعتبار المستثنى مكمِّلاً للجملة، أي: مفعول به مقدم، وفاعله مؤخر(كلامُ)، وبهذا تعتبر "إلاّ" أداة حصْر لا تعمل عمل أداة الاستثناء.

ح- أسلوب النفي:

إنّ لأسلوب النفي في شعر ذي الرّمّة استعمالات كثيراً ما تخرج عن المألوف، فينحرف إلى لغة شعرية لا نعرفها في لغة النثر، من ذلك قوله (الطويل):[4]

لِعِرْفانِها وَالعَهْدُ ناءٍ وَقَدْ بَدا ۞ لِذي نُهْيَةٍ **أَنْ لا إلى** أُمِّ سالِمِ

في هذا البيت، يستعمل الشاعر لا النافية للجنس وقد حذف اسمها، وهذا التركيب غير وارد في قواعد العربية، واسم لا المحذوف نقدّره بلفظ (سبيلٌ)، وتقدير الكلام؛ (لا سبيلٌ إلى أُمِّ سالم.)[5] ويعتبر هذا الحذف في قواعد اللغة خطأً غيرَ مقبول، لأن الحذف

---

[1] - المصدر السابق - 1676/3.

[2] - نفسه-ق31- 1002/2.

[3] - ينظر شرح ابن عقيل- 514/1.

[4] - المصدر السابق – ق24- 750/2.

[5] - ينظر المصدر نفسه- والصفحة نفسها.

يكون لخبر "لا" النّافية للجنس وليس لاسمها، إذ لا يُفصل عنـها اسمهـا ولا يُحـذف، "لتركيبه مع لا تركيب خمسة عشر."[1]وفي شرح ابن عقيل ورد جواز حذف ووجـوب حذف خبر لا التي لنفي الجنس، و لم يرد حذف اسمها.[2]

وفي موقف آخر يجمع الشاعر بين أداتين للنفي؛ (لا و ما)، فاكتفتا بالنفي لا غـير دون عمل، في قوله(الطويل):[3]

أَراجِعَةٌ يا مَيُّ أَيّامُنا الّتي ۞ بِذي الرِّمْثِ أَمْ لا، ما لَهُنَّ رُجوعُ

فجاء أسلوب النفي هنا في مقطعين، الأول؛ وتوقّف عنـد (لا) مـع الاسـتفهام (أراجعةٌ...أم لا؟)، فحذف الفعل (ترجع)، ثم استأنف بجواب قطعي يؤكد نفي احتمـال الرّجوع، (ما لهُنّ رُجوعُ)، فجمع بين إيقاع السؤال ونغمة الجواب التي تعبّر عن الأسـى والأسف.

وفي البيت الآتي، نجد الشاعر – على خلاف القاعدة النحوية التي تحـدّد شـروط عمل "لا"النافية للجنس– يخالف هذه القاعدة، في قوله (الطويل):[4]

وَلا مَيَّ لا أنْ تَزورَ بِمُشْرِفٍ ۞ أَو الزُّرْقِ منْ أَطْلالِها دِمَنًا قَفْرا

جاءت "لا" النافية للجنس في هذا البيت ملازمة لاسم علم "مي"، وهذا ما يخالف القاعدة التي تقول: "ولا يكون اسمها وخبرها إلاّ نكرة، فلا تعمل في المعرفة."[5]وقد نصب "ميَّ" على أنّها اسم "لا"، وهذا انزياح تركيبي واضح.

وفي بيت يتيم، يقول(الطويل):[6]

[1] – ابن هشام– مغني اللبيب عن كتب الأعاريب– ص157، عن المكتبة الإلكترونية:www.al-mostafa.com

[2] – ينظر شرح ابن عقيل– 351/2 وما بعدها.

[3] – الديوان – ق34– 1078/2.

[4] – نفسه – ق49– 1413/3.

[5] – محمد محي الدين عبد الحميد – شرح ابن عقيل– 336/1.

[6] – المصدر السابق – بيت منفرد– 1924/3.

وَحَلَّتْ سَوادَ القَلْبِ لا أَنا باغِيًا ۞ سِواها وَلا في حُبِّها مُتَراخِيا

نلاحظ مرّة أخرى انحراف الشاعر عن القاعدة والمعيار في هـــذا البيـــت مـــرّتين، الأولى: حين جعل "لا" تعمل عمل ليس مع معرفة "أنا" وقد ذكرنـــا القاعـــدة ســـابقا. والثانية: فصل بين "لا" النافية للجنس واسمها، وهذا انزياح تركيبي, لا يُقرّه النّحويـــون؛ "ولا يُفْصَلُ بينها وبين اسمها، فإنْ فُصِل بينهما أُلغيت."[1] والجـــدير هنـــا، أن نعتـــبر "لا" مهملة، فلا تعمل ونعتبر ما بعدها مبتدأ وخبراً، " واعلم أنّ الأوْلى في (لا) هذه أن تُهْمـــلَ ويُجعلَ ما بعدها مبتدأً وخبراً. وإذا أُهمِلتْ، فالأحسن حينئذٍ أن تُكرّر، كقولـــه تعـــالى: ﴿فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنون[2].﴾"[3]

وقول ذي الرّمّة في هذا الباب(البسيط):[4]

مَنازِلُ الحَيِّ إِذْ لا الدّارُ نازِحَةٌ ۞ بالأَصْفِياءِ، وَإِذْ لا العَيْشُ مَذْمومُ

بعد هذا يمكن أن نقول إنّ ذا الرّمّة انحرف تماما عن المعيـــار فنصـــب (متراخيـــا) للضّرورة العروضية لأنّ روِي القافية يتطلّب النّصب، والأصل: (وَلا في حبّهـــا مُتـــراخٍ). وهذا يسمّيه العروضيون (إقْواءً)، وهو عيب من عيوب القافية.

خ- أسلوبا المدح والذّمّ.

يتمّ إنشاء أسلوب المدح والذّمّ بأفعال كثيرة ذكرها علماء النحو واللغـــة، منـــها الأفعال الجامدة؛ "نعم وحبّذا" لإنشاء المدح، و"بئس ولا حبّذا" لإنشـــاء الـــذّمّ، ولهـــذه الأفعال حضور محتشم في شعر ذي الرّمّة لأنّه كان قليل المدح والهجاء.

---

[1] - المصدر السابق- 336/1.

[2] - سورة البقرة - الآية: 38.

[3] - مصطفى غلاييني- جامع الدروس العربية- راجعه ونقّحه: عبد المنعم خفاجة- المكتبة العصرية- بيروت- ط8- 1993- 295/2.

[4] - الديوان- ق12- 378/1.

والفعلان الجامدان "نعم" و"بئس"، وغيرهما "لا بدّ لهذه الأفعال من شيئين: فاعل ومخصوص بالمدح أوالذّمّ، نحو: (نعْم الرّجلُ زُهيرٌ) فالرّجل هو الفاعل، والمخصوص بالمدحِ هو زهير."[1]

لاحظنا أنّ الشاعر انحرف عن هذه القاعدة، بقوله (الوافر):[2]

أَبو موسى فَحَسْبُكَ ِنْعَم جَداً ۞ وَشَيْخُ الرَّكْبِ خالُكَ ِنْعَم خالا

فهو قدّم المخصوص بالمدح (أبو موسى) في الشطر الأول، وواصل على الوتيرة نفسها في الشطر الثاني، فقدّم المخصوص بالمدح (خالُك)، وهذا الأسلوب في التقديم والتأخير، إنما المراد به إعطاء الأهمّية للممدوح، فكانت له الصّدارة في الكلام، والمدح هاهنا لبلال بن أبي بردة[3] من جانبين؛ من نسب الأب ونسب الأم.[4] فالانحراف التركيبي -إذاً- وارد في أسلوب المدح، حيث لا يجوز تقديم المخصوص بالمدح ولا التّمييز على الفعل،[5] وأصل الكلام في هذا البيت: (نعم أبو موسى جدّاً) و(نعم خالُك خالاً). وانزياح الشعر عن القاعدة والمعيار وأصل الكلام، ضرورة يفرضها جمال الأسلوب وتُقرّها شعرية الشاعر.

وعلى الرّغم من اعتبار (نِعْمَ) فعلا جامداً وله مواصفات الأفعال إلاّ الجمود، فإنّ النّحويين لا يُقِرّون أن يُعامل معاملة الأسماء، ويعتبرون هذا تجاوزاً، هذا إذا أخذنا برأي البصريين، أمّا الكوفيون فيعتبرون (نِعْم وبِئْس) اسمين مبتدأين[6]، يقول ذو الرّمّة(الطويل):[7]

الرّمّة(الطويل):[7]

---

[1] - مصطفى الغلاييني- جامع الدروس العربية- 77/1- 78.

[2] - المصدر السابق- ق51- 1538/3.

[3] - سبق التعريف به في المدخل (المدح). ص11.

[4] - ينظر الديوان- 1539/3.

[5] - ينظر مصطفى الغلاييني- جامع الدروس العربية- 75/1.

[6] - ينظر ابن أبي سعيد الأنباري- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين- ص39- 40- عن al-mostafa.com

[7] - الديوان – ق 13- 458/1.

أَراني إذا هَوّمْتُ يا مَيُّ زُرْتِني ۞ فَيا نِعْمَتا لَوْ أَنَّ رُؤْيايَ تَصْدُقُ

ويظهر من خلال هذا التركيب أنّ ذا الرّمّة يميل إلى رأي نحاة الكوفة، إذ اعتبر(نعم) اسما وخصّها بأداة النّداء (يا).

د- التقديم والتأخير:

يحتل التقديم والتأخير مكانة ذات أهمية كبرى في الدّراسات الغوية والبلاغية، وكان العرب يميلون إلى هذا التركيب للتّفنّن في صوغ الكلام، والدّقّة إلى إصابة المعنى، وتحقيق المراد، فورد هذا في كلامهم لأنّه يلعب دورا كبيرا وبارزا في كيفية التواصل وبلوغ المعنى، كما يراد به التشويق وشدّ انتباه المتلقّي، ويعتبر ركيزة وعمودا أساساً في بناء الجملة، وإصابة غرض المتكلم، ويرى عبد القاهر في التقديم والتأخير أهمية وفوائد كثيرة ومحاسن جمّة، بقوله: "هو باب كثير الفوائد،جمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيد الغاية، لا يزالُ يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بكَ إلى لطيفةٍ؛ ولا تزال ترى شعراً يروقكَ مسْمعُه، ويلطُفُ لديْكَ موقعُه، ثمّ تنظر فتجدُ سببَ أنْ راقكَ ولَطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّلَ اللفظُ عن مكان إلى مكان."[1]

والجملة في شعر ذي الرّمّة لها ترتيب يكاد يكون مخالفاً، وهذه حال الشعر والشعراء، فلهم أحقّية الخروج عن المعيار، وهذا ما يجعل أسلوب شاعرنا متميّزاً، فهو يقدّم ويؤخّر متصرّفاً في لغته الشّعرية دون إخلال بالمعنى، بل يزيد تصرّفه وانزياحه جمالا لأسلوبه ولغته، ويوصل المعنى إلى المتلقّي في أحسن ثوب.

ورد في شعر ذي الرّمّة كثير من تأخير المفعول عن الفاعل، وهذه تكاد تكون ظاهرة في شعره، ولكن الذي يهمّنا في هذه الدّراسة، الانحراف والانزياح في هذه الظاهرة، لتكون خصيصة أسلوبية جديرة بالإحصاء والدّراسة والإبراز.

[1] - عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص148.

من أمثلة ما قال ذو الرّمّة -وهي كثيرة-، نذكر بعضها والتي فيها يخالف المألوف، من ذلك قوله(الطويل):[1]

فإنْ كُنْتِ لإبْراهيمَ تَنْوينَ فالْحَقي ۞ نَزُرْهُ وَإلاّ فَارْجِعي بِسَلامِ

ورد ترتيب الكلام في هذا البيت على غير عادة الكلام، فالرّتبة التي للمفعول (إبراهيم) جاء للضّرورة، إذ أراد أن يعطي الأهمّية والأسبقية والصّدارة للممدوح، وإن قال وفق ما تقتضيه القاعدة: (فإن كنتِ تنوين إبراهيم فالحقي...)، نجد المعنى سليما والتركيب كذلك، ولكنّ الخلل قد يشوب الوزن، إذ يتحوّل الوزن من الطويل -وهو المستقيم-:

فَإِنْكُنْ / تِإِبْــراهي/ مَتَنْــوي/ نَفَلْحَقي

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0//

فعولُنْ مفاعيلُنْ فعولُنْ مفاعِلُنْ

إلى وزن آخر لا علاقة له بالطويل ولا بأيّ بحر من بحور الخليل.

وهذا النوع من تقديم المفعول على الفعل والفاعل, المراد به الحصر للدّلالة على الاهتمام بالمفعول به وجعله في الصدارة.

ومثال على الاهتمام به، قول ذي الرّمّة في الفخر(الطويل):[2]

وَأبْرَهَةَ اصْطادَتْ صُدورُ رِماحِنا ۞ جِهاراً، وَعُثْنونُ العَجاجَةِ أكْدَرُ[3]

---

[1] - المصدر السابق- ق33- 1059/2.

[2] - نفسه- ق16- 637/2.

[3] - أبرهة بن الصّباح : ملك حمير. **عثنون العجاجة:** أوائلها, ويريد الغبار، فيه كُدرة.

فقدّم المفعول به (أبرهة) على الفعل والفاعل (اصطادت صدور)، وهذا لاهتمـــام الشاعر بموضوع الفخر.

ومثال تقديم المفعول قصد الصّدارة، هذا البيت الذي استشهد به ابن جني بعد قوله تعالى: ﴿ إنّما يَخْشى اللهَ مِنْ عِبادِهِ العُلَماءُ ﴾، والبيت من بائية ذي الرّمّـــة الشّـــهيرة،[1] إذ يقول،(البسيط):[2]

أَسْتَحْدَثَ الرّكْبُ من أَشْياعِهِمْ خَبَراً ۞ أَمْ راجَعَ القَلْبَ مِنْ أَطْرابِهِ طَرَبُ

فقدّم المفعول (القلب) على الفاعل (طربُ)، فالأوْلى والأصحّ في القاعدة أن يعرّف الفاعل فيقول: أم راجعَ القَلْبَ...الطّرَبُ، وجاء هذا انزياحاً للضّرورة العروضية.

وفي موقف آخر، يقول شاعرنا (الرجز):[3]

ذَكَرْتَ فَاهْتاجَ السّقامُ المُضْمَرُ
وقَدْ يَهيجُ الحاجَةَ التّذكّرُ
مَيّا وَ هاجَتْكَ الرُسومُ الدُّثّرُ

في هذا الرّجز، قدّم الشاعر المفعول مرّتين، الأولى: في الســـطر الثـــاني (الحاجـــةَ التّذكّرُ)، والكلام العادي: يهيجُ التّذكّرُ الحاجةَ، وهذه خالية من أيّ شعرية. أمّا الثانيـــة: ففي السطر الثالث، إذ قدّم المفعول به وهو ضمير متّصل (الكاف) في (هاجتك)، وهـــذا التقديم عند النّحاة واجب، فلا انزياح ولا خرق.

---

[1] - ينظر ابن جني- الخصائص- 301/1.
[2] - الديوان- ق1- 13/1.
[3] - نفسه- أر10- 312/1.

ونراه يقدّم المفضّل عليه مخالفا ترتيب أسلوب التفضيل، الذي يكون بأركان ثلاثة؛ المفضّل وأفعل التفضيل ومفضل عليه، ولا يجوز تقديم المفضل عليه على أفعل التفضـــيل،[1] ونجد ذا الرّمّة يقول في وصف ناقته(الطويل):[2]

وَلا عَيْبَ فيها غَيْرَ أَنَّ سريعَها ❁ قَطوفٌ وَأَنْ لا شَيْءَ مِنْهُنَّ أَكسَلُ

وأسلوب التفضيل موجود في عجز البيت، فقدّم المفضّل عليه (منهُنّ) على أفعـــل التفضيل (أكسَل)، وهذا التركيب نادراً ما نجده إلاّ في الشّعر.[3]

أمّا تقديم الخبر في شعر ذي الرّمّة فكثير، وهو في الأسلوب وارد، بـــه يرقـــى إلى درجة أعلى من البيان وحسن الكلم. كما وجدنا في شعره تقديم المعطوف على المعطوف عليه، وهذا مخالف للقاعدة والمعيار، إذ يعتبر المعطوف تابعا من التوابع يجب تأخيره، أمّـــا إذا تقدّم فهذا انحراف وانزياح، ويعدّه اللغويون من الضرورات الشعرية.[4]

II- البنى الصرفية:

ومن التراكيب النحوية، إلى البنية الصرفية، اخترنا **الجموع** التي وردت في شعر ذي الرّمّة بشكل ملفت ومثير للفضول، إذ اختار صيغاً شاذّة واشتقاقات غير مألوفة في اللغـــة العربية، فنجده يستعمل جموعاً على خلاف القياس والوزن، فجمع القلة بالكثرة.

من ذلك قوله(الطويل):[5]

أَتَوْكَ بِأَنْضاءٍ قَليلٍ خُفوضُها ❁ **أَرْكاً** أَعْمَلْتُ الحَقّ وَلِيَّ ـيْكَ

[1] - ينظر شرح ابن عقيل- 145/2.

[2] - الديوان- ق64- 1600/3.

[3] - ينظر جمال الدين بن مالك- شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ- تح:عدنان الدوري- وزارة الأوقاف- بغداد- دط- 1977- 765/2.

[4] - ينظر ابن هشام- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- 99/2 وما بعدها.

[5] - الديوان- ق22- 709/2.

نراه جمع كلمة(رَكْب)، وهو جمع يدلّ على الكثرة، جمعــه علــى وزن (أفعــل) (أركب)، مثل: حُمُرٌ، أحمِرة، وهو جمع قلّة. وقد ورد هذا الجمع في مواقــف أخــرى، كقوله(الرجز):[1]

بِأَرْكُبٍ مِثْلِ النَّشاوى غيدِ
وَقُلُصٍ مُقَوَّرَةِ الجُلــودِ

ويقول في المجال نفسه(البسيط):[2]

يُغادِرُ الأَرْحَبِيَّ المَحْضَ **أَرْكُبُها** ۞ كأَنَّ غارِبَهُ يافوخُ مَشْجوج

وتكرار هذا الجمع على هذه الصيغة، يظهر بأنّ ذا الرّمّة يتحدّى القاعدة التي تقول بأنّ صيغة "أَفْعُل" جمع تكسير للقلّة، وهو يريد الكثرة.

"وجمع القلة ما وُضع للعدد القليل من الثلاثة إلى العشرة، وله أربعة أوزان:

- أَفْعُلٌ: ويكون جمعاً لِـــ "فَعْل"؛ [نفْسٌ= أَنْفُسٌ], [وجْهٌ=أوْجُهٌ].
- أَفْعالٌ: ويكون جمعا للاسم الثلاثي المجرد الذي لا يُجمع على "أَفْعُل" وليس وزن "فُعَل"، نحو: أجداد و أبيات...
- أَفْعِلَةٌ: ويكون جمعاً للاسم المذكر الذي هو على أربعة أحرف ثالثها مدّ. [زمان = أزمنة] و [عمود = أعمدة]...
- فِعْلَةٌ: سُمع جمعاً لــِ "فَعْل" و"فَعَل" و"فِعْـــل" و"فِعـــال" و"فُعـــال" و"فَعيل"، نحو: إِخْوَةٌ و صِبْيةٌ وفِتْيةٌ وغِلْمَةٌ..."[3]

---

[1] - المصدر السابق - أر:11-1/345.

[2] - نفسه - ق30- 2/993.

[3] - فخر الدين قباوة- تصريف الأسماء والأفعال- مكتبة المعارف- بيروت- ط2- 1988- ص211-212.

ومن هذا نجد ذا الرّمّة يخـــالف صـــيغة جمـــع مـــن وزن إلى وزن مخـــالف، إذ يقول(الطويل):[1]

مَنْزِلَتَيْ مَيٍّ سَلامٌ عَلَيْكُمَا ❁ هَلِ **الأَزْمُنُ** اللاّئِي مَضينَ رَواجِعُ

في البيت انزياح صرفي، جاء للضّرورة الشعرية، إذْ الصّواب أن يُجمـــع (الزمـــان) على (أزمان) أو(أزمنة) على وزن (أفعال أو أفعلة)، لأنّ مفرده متحرك العـــين، وجمعـــه الشاعر على وزن (أَفْعُل)، وعامل غير العاقل معاملة العاقل في قوله(اللاّئي مضيْن)، وحقه (الأزمن التي مضت).

كما يجمع ما حقه التكسير على صيغة جمع المؤنث السالم، فيقول(الطويل):[2]

تَمَنّى ابْنُ راعِيٍّ الابْلِ شَتْمي وَدونَهُ ❁ مَعاقِلُ **صَعْباتٌ** طِوالٌ على العَبْدِ

لقد ورد في هذا البيت أمران صنعا انزياحا صرفيا، فالأول؛ جمع (صعبات) علـــى صيغة جمع المؤنث السالم، وحقّه جمع تكسير(صعاب) أو إبقاؤه مفردا لأنه صـــفة لغـــير العاقل. والثاني؛ أنّ الموصوف(معاقل) وهي صيغة منتهى الجموع تـــدلّ علـــى الكثـــرة والوصف جاء على القلّة(فعلات)، وهي صفة للعاقل، والمعاقل لا تدلّ على العاقل، "فـــإنّ القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل، وتنصّ على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس والعدد فيما تجاوز منهما الواحد".[3]

رصدنا من ديوان ذي الرّمّة بعض غرائب الجمع، من ذلك قوله:

(البسيط):[4]

فانْصاعَ جانِبُهُ الوَحْشِيَّ وانْكَدَرَتْ ❁ حَبْنَ لا يَأْتَلي المَطْلوبُ **ولطّلَبُ**

---

[1] - المصدر السابق- ق42- 1273/2.

[2] - نفسه- ق18- 667/2.

[3] - محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات- منشورات الجامعة التونسية- دط- 1981- ص413.

[4] - الديوان- ق1-101/1.

(الطويل):[1]

وَأَقْوتْ مِنَ **الآناسِ** حَتّى كأَنَّما ❁ على كُلِّ شَبْحٍ أَلْوَةٌ لا يُصيبُها

(الطويل):[2]

لَهُمْ مَجْلِسٌ صُهْبُ السِّبالِ أَذِلَّةٌ ❁ **سَواسِيَةٌ** أَحْرارُها وَعَبيدُها

(الطويل):[3]

مِنْ آلِ أَبي موسى تَرى النّاسَ حَوْلَهُ ❁ كأَنّهُمُ **الكِروانُ** أَبْصَرْنَ بازِيا

(الطويل):[4]

فَيا كَرَمَ **السَّكْنِ** الّذينَ تَحَمَّلوا ❁ مِنَ الدّارِ وَالمُسْتَخْلِفِ المُتَبَدِّلِ

لاحظنا في هذه الأبيات جموعاً تخالف القاعدة الصرفية وتنحرف وتتراح عنها، وذلك للضّرورة الشعرية، وأنّ ذا الرّمّة يتميّز بالغريب في شعره، من هذه الجموع:

الطّلَبُ؛ جمع طالب، ويعني بالطلب (الكلاب) التي كانت في إثر الثور.[5]

الآناس؛ جمع إِنْس، وهم أهل الدّار، وهذا من غرائب الجموع، والأصل(النّاس).

سواسِيَةٌ؛ جمع سِيّ: المِثل، المثنى منه؛ سيان، ويقال؛ هما سواء، وكذلك في الجميع والواحد، وإذا جمعوا سيان قالوا: سواسية.[6]

---

[1] - المصدر السابق - ق21-692/2.

[2] - نفسه- ق40-1235/2.

[3] -نفسه- ق43- 1313/2.

[4] - نفسه- ق50- 1465/3.

[5] - ينظر أبو بكر الصنوبري- شرح بائية ذي الرمة- تح: محمود مصطفى حلاوي- مؤسسة الرسالة-بيروت- ط1- 1985- ص72.

[6] - ينظر الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- 1318/2. عن المكتبة الإلكترونية المصطفى.

الكِرْوان؛ وهذه جمع (كَرَوان)، بفتحتين، وهو جمع على وزن (فِعْلان)، وهذا جمع فيه غرابة.

السَّكْن؛ أهل الدّار، وهي جمع (ساكن)، وهذا مخالف لقاعدة السّماع، فجـــاء ذو الرّمّة بهذه الصيغة، قياسا على (صاحب= صُحْب) و (راكب = ركْب)...أو لأن أهـــل الدّار الذين يريدهم في هذا البيت هم الوحوش والظّباء والبقر، فكان الجمع على خـــلاف الإنس، أو للضّرورة الشعرية وهو الأرجح.

ومن الجموع إلى صيغ صرفية أخرى صنعت انزياحات وطّدت شعرية ذي الرّمّـــة وزادتها قوة وجمالا وافتتانا. يقول ذو الرّمّة في موقف آخر(الطويل):[1]

أَناةٌ كَأَنَّ المِسْكَ أَوْ نَوْرَ حَنْوَةٍ ۞ بِميثاء **مَرْجوعٌ** يْهِ الْتِثامُها

ويقول(الطويل):[2]

وَلَمْ يبْقَ لاّ أَنَّ **مَرْجوعَ** ذِكْرِها ۞ هوضٌ بِأَحْشاءِ الفُؤادِ المُتَيَّمِ

ما يثير الاستغراب في هذين البيتين، أنّ الشاعر استعمل **اسم المفعول** (مرجـــوع) وهو من فعل لازم، ويشترط فيه أن يكون من فعل متعدّ، لأنه مشتقّ من الفعل المتصـــرف المبني للمجهول، للدلالة على من وقع عليه الفعل[3]، والفعل المبني للمجهول يحذف فاعلـــه ويقام المفعول به مقامه.[4] ويؤكّد مصطفى غلاييني بقوله:"ولا يبنى المجهول إلاّ من الفعـــل المتعدّي بنفسه...أو بغيره."[5] والفعل(رجع) الذي اشتق منـــه الشـــاعر اســـم المفعـــول

[1] - الديوان- ق31- 1003/2.

[2] - نفسه- ق38- 1173/2.

[3] - ينظر فخر الدين قباوة- تصريف الأسماء والأفعال-ص155. ومصطفى غلاييني- جامع الدروس العربية- 182/1.

[4] - ينظر شرح ابن عقيل- 423/1. وينظر تصريف الأسماء والأفعال-ص248.

[5] - مصطفى غلاييني- جامع الدروس العربية- 50/1.

(مرجوع) لا يستوفي الشروط المذكورة ويخالف القاعدة، وبالتالي يعتبر هذا انزياحا وانحرافاً.

3- المستوى البلاغي

لقد تناولنا في فصل سابق, الصورة الفنية وموضوعاها،[1] بالدّراسة والإحصاء، فاقتصر هذا على مواد الصورة ومصادرها وموضوعاتها، وسنخصّص الجانب الفني للصورة في هذا الموقف الذي وجدناه ملائماً، فالصورة الشعرية لا تكتفي بموادها ومصادرها وموضوعاتها، فهي بمثابة المادّة الخام للوصول إلى الصناعة المكتملة، فالمعاني وحدها لا تصل إلى الغرض المطلوب، فهي مطروحة في الطريق، ومعروفة لدى النّاس جميعا، وتكون مهمة الشاعر الفنّان المبدع تقديم هذه المعاني في طبق منمّق، وفي شكل مزيّن، في لوحات وصور تحدث أثراً لابدّ منه في نفس المتلقّي بعدما فعلت أفاعيلها في أعماق الشاعر، وهذه الصور لا نحكم عليها حكما واقعيا، كما يقول ريتشاردز:" ومن السّفه أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء حسي نراه. إنّ الذي يبحث عنه المصوّرون في الشعر...ليس هو الصور الحسية المرئية ولكن سجلات للمنبهات، أو منبهات للانفعال. وهكذا لا يعيب الصور أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية طالما كانت هي أو ما يحلّ محلّها عند من لا تتولد لديهم صور، تحدث الأثر المطلوب.ولكن يجب أن نؤكد أنّ إحداث هذا الأثر لابدّ منه."[2]

يمكن لنا أن نصنّف الصور الشعرية لدى ذي الرّمّة بوصفها "سجلات للمنبهات أو منبّهات للانفعال" إلى مجموعات من الصور تعتمد على الحس، ويقلّ فيها الاعتماد على العقل، وتتنوع هذه الصور وفق الحواس التي يمتلكها الشاعر والمتلقّي على السّواء.

---

[1] – الفصل الثاني من هذا البحث.

[2] – ريتشاردز– مبادئ النقد الأدبي – ص176.

وقد جسّدها الشاعر في صور بيانية راقية، رأينا من خلال دراستنا لديوانه، أن تقتصر في هذا المقام على التشبيه بمفهومه العام؛ ويمكن تفصيله -كما فصّله البلاغيون- إلى (التشبيه)، و(الاستعارة).

I - التشبيه:

إنّ التشبيه ملازم لذي الرّمّة، كما كان ملازما لامرئ القيس، إذ لا يمكن أن نمرّ عبر قصيدة من قصائد ذي الرّمّة بل وعبر بيت من أبيات هذه القصائد، إلاّ والتشبيه حاضر، قال حماد الراوية: "أحسن أهل الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس، وذو الرّمّة أحسن أهل الإسلام تشبيها"[1] و التشبيه عند ذي الرّمّة بمثابة " المقوم الأساسي لصناعته الفنية، أو هو القاعدة الأساسية التي يقوم عليها البناء الفني لشعره. وهي ظاهرة لاحظها عليه القدماء وسجلوها له، وجعلوها ميزة انفرد بها بين شعراء عصره، ورأوا فيها القمّة التي وصلت إليها صناعة التشبيه في الشعر الأموي."[2] أليس هو الذي قال: إذا قلت (كأنّه) ثم لم أجد مخرجاً قطع الله لساني..."فقد قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره."[3]

وبمسحة إحصائية في ديوان ذي الرّمّة للصور التشبيهية الحسّيّة، لاحظنا سيطرة الحس **البصري**، إذ بلغت صوره (**576** صورة)، " فلئن كانت هذه العملية من الإمكانيات التي تتوفّر للإنسان منذ الطفولة بمقتضى حاسّة البصر خاصّة،"[4] أما الصور التي خصّ بها الحسّ السّمعي فقد بلغت (**36** صورة)، وحسّ اللمس (**21** صورة)، وحاسّة الشّم (**11** صورة)، وحاسّة الذوق بلغت (**8** صور)، كما اشتركت كلٌّ من حاسّتي البصر واللمس في (**13** صورة).

---

[1] - أبو الفرج الأصفهاني- الأغاني – 14/18و15.

[2] - يوسف خليف – ذو الرّمّة؛ شاعر الحب والصحراء- ص310.

[3] - المرزباني- الموشح...ص171.

[4] - محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات- ص142.

أمّا الصّور التشبيهية العقلية فوجودها قليل، إذ بلغ مجوعها (**182** صورة)، منها ما يقارب (**50** صورة) من الصور الوجدانية، أمّا الصور الأسطورية أو الوهمية التي تتراح عن الواقع البدوي والصحراوي والإنساني فلا وجود لها في ديوان ذي الرّمّة. وتكون مجموع الصور في شعر ذي الرّمّة؛ قد فاقت (**897** صورة). وهذه الحواس غير البصرية، "فإنّها تزداد نشاطا وتهذيبا بتجربة الحياة والأحياء."[1]

والتشبيه باعتبار أداته نوعان: مرسل ومؤكد، "والمرسل ما ذُكرت أداته."[2] وبهذا التعريف، فإنّ شعر ذي الرّمّة يغلب عليه النوع الثاني، أما الأول فقليل جدّاً، ربما لأنّ بناء التشبيه المرسل "لا يتطلّب صنعة كبيرة، ولا تفنّناً خاصّاً، ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه، خاصة وأنّه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر."[3]

يقول عبد القاهر: "فإنّك تقول: (زيدٌ كالأسد، أو مثلَ الأسد، أو شبيهٌ بالأسد): فتجد ذلك كلّه تشبيهاً غُفْلاً ساذَجاً. ثم تقول: (كأنّ زيْداً الأسَدُ): فيكون تشبيهاً أيضاً، إلاّ أنّك ترى بينه وبين الأوّل بوناً بعيداً، لأنّك ترى له صورة خاصّة، وتجدك قد فخّمتَ المعنى وزدت فيه، بأن أفدت أنّه من الشجاعة وشدّة البطش وأنّ قلبه قلبٌ لا يخامره الذّعر ولا يدخله الرّوع بحيث يتوهّم أنّه الأسد بعينه."[4]

وبكثرة الصور وتنوّعها، تنوّعت الموضوعات التي تناولتها هذه الصور،كما سبق ذكرها بالتفصيل في فصل سابق؛ (وصف الحيوان، ووصف الصحراء، ووصف النبات، والتغزل بميّة وغيرها، ووصف الإنسان: الحديث عن نفسه، والمدح والهجاء، ووصف الكون وظواهره...)

---

[1] - المرجع السابق – ص142.

[2] - محمد بن عبد الرحمن القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- تح: محمد عبد المنعم خفاجي- دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط5- 1983- 388/1.

[3] - محمد الهادي الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات- ص143.

[4] - عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص396.

- **التشبيه في الحيوان:**

في هذا الموضوع، وجد الشاعر المادّة الخصبة، فقد عاشر الحيوان بنوعيـــه؛ الآنـــس والآبد والطّائر، وكانت الصّدارة للنّاقة؛ الرّفيق الذي لم يبارحْه طيلة رحلتـــه – الـــتي لم تنته– عبر الصّحراء الشّاسعة, فصور سرعتها وشبّهها بالحمر الوحشية، كما شبّه الحمـــر الوحشية بالصخر والأرض المستوية الملساء.

من قوله في ناقته (الطويل):[1]

صُهابِيَّةٌ جَلْسٌ كَأَنِّي وَرَحْلَهَا ۞ يجوبُ بِنا المَوْماةَ جَأْبٌ مُكَدَّحُ

شبّه ناقته بالفحل، (صهابية نسبة إلى الأصهب)، الشّديدة القويّـــة كأنهـــا حمـــار الوحش في سرعته وهي تقطع الفلاة... فكثرت في هذا البيت الصفات التي أخذها مـــن المشبّه به (حمار الوحش) ليلبسها ناقته وهي أوصاف تدل على: الشّدّة والقوّة والســـرعة والغلظة؛ **صهابية، جَلْس، جأب، مكدّح.**

ونجد ذا الرّمّة يتزاح عن المسلك والمنحى التقليدي لعملية التشبيه، فهو يأتي بـــالأداة ثم يوليها المشبّه، أما المشبّه به فينحى به منحى آخر، إذ يجعل نفسه اسم كأنّ (كـــأني) ثم يعطف عليه رحل ناقته، ولا يذكر المشبّه ذكرا صريحا، وهو بهذا يقـــرّب التشـــبيه مـــن الاستعارة، ثم نجد خبر (كأنّ) جملة فعلية (يجوب...) الفاعل فيها هو المشبه بـــه، وهـــذا الأسلوب, وموقع الخبر، يصوران لنا قوة هذه النّاقة وسرعتها مَثَلها كمثل الحمار الوحشي الذي استأنس به الشاعر كما استأنس بالثور الوحشي وبالنعام وبالظباء، بل يكاد يكـــون قد امتلكها كما امتلك النّاقة.

يقول ذو الرّمّة واصفا ناقته بالثور الوحشي:[2]

أَضْحَتْ يُنَهِّضْنَ في عِطْفَي شَمَرْدَلَةٍ ۞ كَأَنَّها أَسْفَعُ الخَدَّينِ مَوْشُومُ

---

[1] – الديوان– ق39– 1222/2.

[2] – المصدر نفسه– ق12– 429/1.

لقد وردت الناقة في هذا البيت بصيغة الجمع، فـالنوق التّـوام الحسـان (الهـيم الشغاميم) وهو ما يعود عليه اسم (يصبحن) في البيت سابق، ولكنّه يخص ناقته بوصـف متميّز حتى يميّزها عن بقية الإبل، إنّها (**شمردلة**) الطويلة، التي تنفرد بالوصف، فقد شبّهها (بأسفع الخدّين)، ثور في خدّيه خطوط سود إلى الحمرة، وفي قوائمـه خطـوط سـود؛ وشم(موشوم).

ويجدر بنا الوقوف عند هذه القصيدة الميمية التي تتألّف من (**84**بيتاً)، فهي تحتـوي على عدد كبير من التشبيهات بلغ **28** تشبيها بالأداة، منها: **23** تشبيها بـالأداة(كـأنّ)، واثنين (بمثل)، واثنين (بالكاف) واحد بالفعل(أشبهت)، وكثير من التشبيهات الأخرى.

وفي مقام آخر، نجد ذا الرّمّة يستعين بالنّعام ليتحدّث عن ناقته، ويحلو له الحـديث عنها، فيقول(الطويل):[1]

تَهاوى بِها حَرْفٌ قِذافٌ كَأَنّها ❁ نَعامَةُ بيدٍ ضَلَّ عنْها نَعامُها

للبيت السابق علاقة وتتمّة لعملية التشبيه، إذ الضمير المتصل (بها)، يعـود علـى (جوز قفرة)، و(تهاوى) في الأصل (تتهاوى)، وأصل بنائه (تهوي) أي تسرع، وهذه صيغة للفعل تتطلّب المشاركة، فجعل ناقته أبعاضاً تتنافس في السرعة ويتبع بعضها بعضاً، وهـي أيضا (حرف)؛ ضامرة شديدة، استعار لها الشاعر حرف الجبل بجامع الشّدّة والصّـلابة، و(قذاف)؛ سريعة تتقاذف في السير وتترامى كأنّها ترمي بجرمها في العدْو وبعد ذلك يأتي التشبيه؛ (كأنّها نعامة بيد...)، والمشبه به ليس مجرد نعامة في هيكلها وسرعتها، بل مثلها كمثل النّعامة التي ضلّ عنها بقية النّعام، والشاعر بهذا أراد أن يصوّر سرعة ناقته الزّائـدة عن المألوف، وجاء هذا التشبيه متعدّدا، فهو تشبيه تمثيلي.

---

[1] - المصدر السابق - ق31- 1010/2.

لا يكتفي الشاعر بهذا، وإنّما ينتقل إلى الطير، ليصف ناقتـه ويشـبّهها بالقطـا، قائلا(الطويل):[1]

مُصاحِبَةٌ خُصَ العُيونِ كَأَنَّها ۞ قَطًا خامِسٌ أَسْرى بِهِ مُتَيِّمٌ

ينتقل ذو الرّمّة في هذه الصورة إلى الإبل الغائرة عيونها، ليصور سرعتها ويشـبّهها بسرعة القطا وهي تبحث عن الماء أربعة أيام بلياليها فتجده في الليلة الخامسة، واسـتعار الخمس للقطا.

كما يصور الشاعر ناقته وهي تتحمل المشاق والصعاب، دون أنـين ولا بكـاء، يقول(الطويل):[2]

ضَنينَةٌ جَفْنِ العَيْنِ بِالماءِ كُلّما ۞ تضرّجَ مِنْ هَجْمِ الهَواجِرِ جيدُها
كَأَنَّ الدَّبى الكَثْفانَ يَكسو بُصاقَهُ ۞ عَلابِيَّ خُرْجوجٍ طَويلٍ وَريدُها

والإبل تبكي، ويظهر ذلك حين تسيل دموعها من الجهد، ولكن ناقة ذي الرّمـة تضنّ بالدموع ولا تشكو، على الرّغم من (هجم الهواجر)، العرق الـذي حلبتـه منـها الهاجرة وأسالته غزيراً على جيدها، فصار هذا العرق –وهو يغمر قفاهـا وكاهلـها إلى وريدها- شبيها ببصاق الجراد.

نالت ناقة الشاعر قسطا كبيرا من الاهتمام، فلم يترك مجـالا إلا واسـتثمر فيـه تشبيهاته، فها هو ذا يراقبها وهي تطرح جنينها، يشبّه صـغيرها بـدعموص الفراشـة، والفراشة هنا الماء القليل، والدّعموص؛ دُويْبة تكون في الماء الكدر يُشبّه الجنين بها.[3]

يقول(الطويل):[4]

---

[1] - المصدر السابق- ق60- 1584/3.
[2] - نفسه- ق40- 1232/2.
[3] - ينظر المصدر نفسه- 470/1.
[4] - نفسه- ق 13- 470/1.

ثوى بَيْنَ نِسْعَيْها على ما تَجَشَّمَتْ ❁ جَنِينٌ كَدُعْمُوصِ الفَراشَةِ مُغْرَقُ

وقد عبّر بمجاز مرسل تدعيما للتشبيه الذي ورد بحرف (الكاف)، ليصور جنبي الناقة (النّسعين) وهما حزامان أحدهما يُشدّ على صدرها، والثاني بأسفل بطنها، لتكتمل صورة التشبيه في لوحة أتقن رسمها ذو الرّمّة.

ولذي الرّمّة صور كثيرة صاغها وزيّنها بالتّشبيه، وكثيراً ما وظّف أدوات التشبيه، و(كأنّ) لها الصّدارة في ذلك، كما للنّاقة الصّدارة أيضا في الوصف، فهي حاضرة سواء تعلّق الأمر بتشبيه حيوان وحشي أو أنيس وحتى وصف المرأة. ففي تصوير سرعة ناقته، نلفيه يستحضر طير السمام[1] والجهام وهو يختفي بعد هراق مائه[2] وسرعة ريح الجنوب[3] وظل الذّئب في سرعته[4] وخرس المحال الدوامك، التي لا يسمع لها صوت.[5]

كما صور أحوال الإبل وهي تقوم بنشاطها المعتاد، لقد رقّ حاله لضمورها بعد المشقة والجهد، فأخذ يتأمّلها ليعدّد لها صوراً تُجلي عن ضمورها وهزالها، فشبّهها بالحيّات، وبالخلاخيل، وبالبرود المطوية، وبالعيدان المجرودة اللحاء، وبالنوق البلايا التي تموت على قبور أصحابها وبالقسي، وبالأهلّة، وبالسّهام المنجورة من شجر النّبع، في هذا يقول ذو الرّمّة:

- من الطويل:[6]

لِـكِنّها ظُعْنٌ لِمَيَّةَ فَارْفَعا ❁ نَواحِلَ ***كالحَيّاتِ*** رَسْلاً ذَمِيلُها

---

[1] - ينظر المصدر السابق - البيت 40- ق23- 740/2.

[2] - ينظر البيت 47- ق33- 1071/2.

[3] - ينظر البيت 31- ق1- ص45.

[4] - ينظر البيت 54- ق39- 1219/2.

[5] - ينظر البيت 55- ق68- 1739/3. المحال: البكرة يستقي بها البعير- الدّمك: المَرّ، والدّوامك: التي تمر مرّاً سريعاً.

[6] - الديوان- ق3- 163/1.

- من الرجز:[1]

خوصًا يَشُبْنَ الوَخْدَ بِالإرْقالِ
مِثْلَ البُرى مَطْوِيَّةَ الآطالِ
إلى الصُّدور وَلِي المَحالِ

- من الرجز:[2]

بِأَرْكُبٍ مِثْلِ النّشاوى غيدِ
وَقُلُصٍ مُقْوَرَّة الجُلودِ
وجٍ طَواها طِيَّةَ البُرودِ

- من الرجز:[3]

يَخْرُجْنَ نْ ذي ظُلَمٍ مَنْضودِ
شَوِيًا لِلسّائِقِ الغِرّيدِ
بُدّا كَخيطانِ القَنا المَجْرودِ

- من الطويل:[4]

وَأَنْ رُبَّ أَمْثالِ البَلايا مِنَ السُّرى ❁ مُضِرٌّ بِها الإدْلاجُ لَوْلا نِعالُها

---

[1] - المصدر السابق - أرج 8- 280/1.
[2] - نفسه- أرج11- 345/1- 346.
[3] - نفسه - أرج11- 347/1- 348.
[4] - نفسه- ق 14- 549/1.

- من الطويل:[1]

خَليلَيَّ لا رَسْمٌ بِوَهْبِينَ مُخْبِرُ ❁ وَلا ذو حِجًا يَسْتَنْطِقُ الدّارَ يُعْذَرُ
فَسيرا فَقَدْ طالَ الوقوفُ وَمَلَّهُ ❁ قَلائِصُ أَشْباهُ الحَنِيّاتِ ضُمَّرُ

ويقول في أخرى:

مِنَ الأُدْمى والرّمْلِ حتّى كأنّها ❁ بَرايا بَعْدَ خَلْقٍ ضُبارِمِ
وَرَحْلي على عَوْجاءَ حَرْفٍ شِمِلَّةٍ ❁ مِنَ الجُرْشَعِيّاتِ العِظامِ المَحازِمِ

- من الطويل:[2]

وَسوجَيْنِ أَحْياناً مَلوعَيْنِ بِالّتي ❁ على مِثْلِ حَرْفِ السَّيْفِ يُمْسي دَليلُها

وفي الثانية يقول:

أَلَمَّتْ بِنا وَالعيسُ حَسْرى كَأَنَّها ❁ أَهِلَّةُ مَحْلٍ زالَ عَنْها قَتامُها

- من البسيط:[3]

نُوقٍ كَقِداحِ النَّبعِ قَدْ ذَبُلَتْ ❁ مِنْها الثَّمائِلُ أَمْثالِ القَراقيرِ

لقد اتّخذ ذو الرّمّة من الناقة العنصر والمصدر والمحور الأساسية لرسم صور التّشبيه المتعلّق بالحيوان، فكلّ حيوانات الصّحراء -أو جلّها- نجدها حاضرة في ديوانه ومقترنة بالنّاقة،كما أنّ أغلب التشبيهات التي وردت في شعره هي من نوع (تشبيه التمثيل)، و(المرسل) و(المؤكّد)، ولذا فقد "وجد ذو الرّمّة في التشبيه التمثيلي المجال الفسيح الذي

[1] - المصدر السابق - ق16- 611/2. و ق 24- 763/2.
[2] - نفسه- ق28- 921/2. وق 44- 1330/2. الوسيج: ضرب من السير. الملْع: عال من السير، المرّ السريع.
[3] - نفسه- ق 87- 1819/3. القداح: السهام. النّبع: شجر. الثمائل: ما بقي في أجوافها من العَلف. القراقير: السفن, والقرقور؛ السفينة.

يتيح له فرصة الانطلاق البعيد في الصحراء الواسعة ليرسم تلك الصورة الرّائعة لما يراه بها من حيوان أو نبات أو مناظر طبيعية."[1]فهو مفتون بالصحراء وما فيها من مناظر عديدة ومتعدّدة؛ حيّة وجامدة، تتيح له استعمال هذا النوع من التشبيه الذي يحسن بالتعدّد وبالتركيب في المشبّهات.

- **في الصحراء**

تربط ذو الرّمّة مع الصحراء روابط تكاد تكون حميمية -إن لم تكن كذلك- فهو يعرف كلّ ليّن وصلب فيها، لقد تأمّلها وراقه منظر السّراب وهو يبعث أملا سرعان ما يندثر، ويظهر تارة وهو يلفّ الكثبان والجبال(الأعلام) وهي تتراقص وتضطرب في مكانها، و لم تلبث أن تنجلي الحقيقة؛ فما هي إلاّ راسيات ثابتات شامخات لا تبرح المكان.

في هذا يقول ذو الرّمّة، وهو يصوّر السراب مع هذه الأعلام(الطويل):[2]

قَمّاصَةٍ بالآلِ داوَيْتُ غَوْلَها ❁ مِنَ البُعْدِ بِالمُدْرَنْقاتِ الخَوانِفِ
قَموسِ الّدرى تيهٍ كأَنَّ رِعانَها ❁ منَ البُعْدِ أَعْناقُ العِيافِ الصَّوادِفِ
اِذا احْتَفَّتِ الأَعْلامُ بِالآلِ وَالْتَقَتْ ❁ أَنابيبُ تَدْبو بِالعُيونِ العَوارِفِ

يشبه الجبال التي تبدو من بعيد تضطرب اضطرابا خفيفاً بفعل السّراب وكأنّ رعانها (أنوف الجبال) أعناق إبل قد عدلت عن شرب الماء، فعافته، فهي رافعة الرّؤوس.[3]

وفي صورة أخرى، استطاع ذو الرّمّة أن يمزج بين الحيوان والإنسان والجبال والماء والسّراب، وكأنّها خليط ألوان يمزجها الفنّان ليخرج لنا بلوحة مركّبة بتشبيه تمثيلي أخّاذ، في صورة لا أحسب أحدا سبقه إلى مثلها، يقول(البسيط):[4]

[1] - يوسف خليف- ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء- ص314.
[2] - الديوان – ق66- 1639/3-1640.
[3] - ينظر المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
[4] - المصدر نفسه- ق12- 413/1 وما بعدها.

كَأَنّنا وَالقِنانَ القودَ يَحْمِلُنا ❁ مَوْجُ الفُراتِ إذا التَجَّ الدّياميمُ
وَالآلُ مُنْفَهِقٌ عَنْ كُلِّ طامِسَةٍ ❁ قَرْواءَ طائِقُها بِالآلِ مَحْزومُ
كَأَنَّهُنَّ ذُرا هَدْيٍ مُجَوَّبَةٍ ❁ عَنْها الجِلالُ إذا ابْيَضَّ الأَيادِيمُ
والرَّكْبُ تَعْلو بِهِمْ صُهْبٌ يَمانِيَةٌ ❁ فَيْفًا عَلَيْها لِذَيْلِ الرّيحِ نَمْنيمُ

هذه الصورة المتكاملة المتناسقة، جعلها الشاعر مثالا للتطابق والتشابه والتقارب بين الإنسان والطبيعة وما يشتركان فيه، من حيوان ونبات وماء.

وفي الليل الدّامس، وهو في خلاء الصّحراء، في نواحي مفازة، ذهب خياله إلى تصوّر أصوات الجنّ وتداخلها وعجمتها، واختلاطها بأصوات أشجار العيشوم تهبّ عليها ريح شديدة فتتبادل النواح، وهو يشبّه هذا بذاك، قائلا(البسيط):[1]

لِلجِنّ بِاللّيلِ في أَرْجائِها زَجَلٌ ❁ كَما تَناوَحَ يَوْمَ الرّيحِ عَيْشومُ
هَنّا وهَنّا وَمِنْ هَنّا لَهُنَّ بِها ❁ ذاتَ الشَّمائِلِ وَالأَيْمانِ هَيْنومُ

ولأنه أخو تنائف كما قال،[2] فهو يتقن تصوير هذه الأصوات والحديث عنها بتناوحها وعجمتها، كما سبق وشبّه عزيف الجن كذلك بأصوات النّصارى وهم يرتّلون أناشيدهم، وبحنين إبل عطاش...[3]

واستمر ذو الرمة ينهل من الطبيعة، وكانت للصحراء القسط الأوفر، وربط خياله بكل ما تحتويه؛ الظاهر منه والخفيّ الذي لا يدركه إلاّ الشعراء بأحاسيسهم وشعورهم، والصّحراء حاضرة بالتشبيه في أغلب قصائد شاعرنا؛ يقرنها برعن الجبل والبعير

[1] - المصدر السابق - ق12- 408/1.
[2] - نفسه- ق1- 41/1.
[3] - ينظر المصدر نفسه- ق33- 1069/2.

والسراب.[1] كما شبّه صخرة كبيرة وسط الفلاة بسفينة ملجّجة في الماء، وذلك بفعل وهم السراب، وتعدّ من أحسن الصور التي رسمتها قريحة ذي الرّمّة، إذ يقول(الطويل):[2]

تَظَلُّ الوِحافُ الصُّدْءُ فيها كأنّها ❁ قَراقيرُ مَوْجٍ غَصَّ بِالسّاجِ قيرُها
مُلَجَّجَةٌ في الماءِ يَعْلو حَبابُهُ ❁ حَيازِيمَها السُّفْلى وَتَطْفو شُطورُها

إنها صورة متعدّدة الأوجه، مأخوذة من جوانب مختلفة صنع لها عدّة أركان؛ فهو يصور الصخرة (الوحاف) بألوانها(الصّدء)، ثم يصفها بالسفينة(القراقير)، وبدورها تنال القراقير نصيبها من التشبيه، فهي ملجّجة تطفو شطورها(أجزاء منها، أو نصفها) في الماء وسط الموج الذي يعلو حبابه...إنّها صورة طويلة النّفَس، تكاد لا تنتهي.

وبالصحراء وطبيعتها المختلفة التضاريس، صوّر ذو الرّمّة نباتات ونوّع في تشبيهه لها، إذ تعدّدت صوره البصرية للنبات في نضارته وطراوته وجفافه، فهذه النباتات كانت مرتعا للحيوانات التي عرفها واستأنسها الشاعر في ديوانه، منها الحمر الوحشية وهي ترعى مرحة في فصل الربيع، ومن هنا أظهر الشاعر جمال منظرها في تشبيهاته، فعدّد ألوان زهرها وكأنها زرابي منقوشة بوشي وادي عبقر(كانت العرب تعتقد أنّ الجنّ تسكنه، وكانوا ينسبون إليه كلّ جميل).[3]

- **في الطلل**

تكثر تشبيهات ذي الرّمّة للدّيار التي عفت واندرست بعد رحيل حبيبته عنها،وأغلب هذه التشبيهات بصرية، ونالت نقوش الأثواب الرّثّة البالية المرقّعة الحصّة الكبرى في المشبه به، إذ شبّه الدّيار التي هجرها قوم حبيبته بأعلام ثوب يماني، في قوله(البسيط):[4]

---

[1] - ق 33 -2/1067-1068. ق 50- 3/1493. ق60- 3/1585. ق35- 2/1113.
[2] - الديوان- ق6- 1/237-238.
[3] - نفسه- ق25- 2/794- ق35- 2/1089- ق46- 2/1365، 1366.
[4] - نفسه- ق12- 1/371-374.

أَأَنْ تَرَسَّمَتْ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً ❁ ماءُ الصَّبابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجومُ
كَأَنَّها بَعْدَ أَحْوالٍ مَضَيْنَ لَها ❁ بِالأَشْيَمَيْنِ يَمانٍ فيهِ تَسْهيمُ

فهو يشبّه الطّلل بالثوب البالي المرقّع للدّلالة على قِدَم هذه الدّيار، نحو قوله(الطويل):[1]
تَذَكَّرُ أُلّافٍ أَتى الدّهرُ دونَها ❁ وَما الدّهرُ وَالأُلّافُ لّا كَذَلِكِ
كَأَنَّ عَلَيْها سَحْقَ لِفْقٍ تَنَوَّقَتْ ❁ لَهُ حَضْرَمِيّاتُ الأَكُفِّ الحَوائِكِ[2]

فهو يشبّه الأطلال بثوب قد انجرد وكانت الحضرميات قد تفنّن في نقشه وتنميقه.
كما شبه رسوم ديار الخرقاء بالكتابة الدقيقة التي أصابها المحو في مصحف منشور، في قوله(البسيط):[3]
أَأَنْ تَرَسَّمَتْ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً ❁ كالوَحْيِ في مُصْحَفٍ قَدْ مَحَّ مَنْشور

وهو تشبيه تمثيلي متعدد الأوجه، فهو سرعان ما ينصرف من المشبّه (مترلة)، ليخوض في المشبّه به ويبقى معه في أربع محطات؛ (الوحي، مصحف، محّ، منشور.) " فإنّ بين المشبّه والمشبّه به أوجه شبه كثيرة منها أنّ الأطلال رموز إنسانية، والكتابة رموز إنسانية، والأطلال تُقرأ والكتابة تُقرأ، وقد استطاع الشعراء ...أن يقرؤوا من الأطلال كأنهم يقرؤون من كتاب مفتوح."[4]

---

[1] - المصدر السابق - ق68- 1713/3-1714.

[2] - **أُلّاف**: ج إلف، (تذكّر ألاف أتى الدهر دونها) أي جاءت صُروف الزّمان دونها، (إلاّ كذلك) أي: إلا كما بقي من الناس. سحق لفق: وهو ما انجرد من الثياب. **الحوائك**: نساء يحُكن.

[3] - الديوان- ق87- 1816/3.

[4] - نصرت صالح عبد الرحمن- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث- مكتبة الأقصى- عمّان- ط1-1976-ص134.

وله في الأطلال تشبيهات كثيرة؛ إذ شبهها ببطائن أجفان السيوف الموشاة,[1] وبالوشم في سواعد النساء ووجوههنّ،[2] وبظهور الحيّات المزركشة،[3] وبالأثواب؛ تارة بالية مغسولة بالماء وتارة مزخرفة وأخرى منشورة،[4] وبرسالة كتبت بأقلام يهود،[5] وببيوت الأعراب،[6] وبالتماثيل والكتب الأعجمية،[7] وغيرها كثير...

- **في المدح وفي الهجاء**

على الرغم من قلّة ولوج ذي الرّمّة في هذين الغرضين -كما سبق ذكره- إلاّ أنّه ساق تشبيهات يمكن تصنيفها ضمن التشبيهات العقلية، فقد تناولها الشاعر من الجانب العقلي وقليلا ما اعتمد الشاعر التشبيه البصري في هذين الغرضين.

لقد شبّه ذو الرّمّة ممدوحه بلالا بالنبت الذي تنشق عنه التربة فيبدو يانعا خصيبا حسنا، بعد ما نال عطاياه التي كانت تتميّز بالبركة والنّماء، وتغرف من بحر، إذ قال(الطويل):[8]

وَحُسْنَى أَبِي عَمْرٍو على مَنْ تُصِيبُهُ ۞ كَمُنْبِعِقِ الغَيْثِ الحَيا النّابِتِ النَّضْرِ
وَلَ حارَدَ المُعْطونَ أَلْفَيْتَ كَفَّهُ ۞ هَضومًا تَسُحُّ الخَيْرَ مِنْ خُلُقٍ بَحْرِ

وشبّه ممدوحه بالرجل الذي رفع بكرمه وجوده من قيمة قومه ومكانتهم كما يُرفع البيت بالعُمد إلى العلياء,[9] وبضوء البدر يهتزّ للنّدى كما يهتزّ بالكفّين نصل سيف،[10]

---

[1] - ينظر المصدر السابق- ق 1- 22/1.
[2] - نفسه- أر:8- 267/1-268. و ق15- 561/1.
[3] - نفسه- ق24- 746/2.
[4] - نفسه- ق 22- 704/2. وق 64 1595/3. وق 67 1666/3.
[5] - نفسه- ق45 – 1334/2..
[6] - نفسه- ق 47- 1372/2.
[7] - نفسه- ق 61- 1586/3.
[8] - المصدرنفسه- ق29- 970/2.
[9] - ينظر المصدر نفسه- ق4- 178/1.
[10] - نفسه – ق33- 1060/2.

ويكون جود الكريم ذا قيمة كبرى، حين يشتدّ الجدب، ويـــزداد شـــحّ البخيـــل، ويظهر كرم الكريم الفيّاض بالخير واليمن العميمين، كالنهر المتدفّقة مياهه، يفيض كمـــا يفيض بحر عجّاج ويروّي التّناهي، (الموضع الذي ينتهي إليه الماء فيَحتَبِس).[1]

وفي التشبيهات البصرية التي يمدح بها، يصور ممدوحه ومن التفّ حولـــه وكـــأنّهم طيور كِرْوان أبصروا بازيا وقد أرخوا عيونهم خوفا ورهبة، وكأنّهم أُسود غُلبٌ تتفـــادى ليْثاً عليه مهابة.[2] و شبّه ممدوحه بالصقر،[3] وبالأسد شبّه ممدوحيه، ومنهم قومه،[4] وبالنجوم قومه،[4] وبالنجوم الثريا الساطعة العالية المتلألئة التي تبهر،[5] وبالســـيف المصـــقول الصـــارم الصافي اللون،[6] كما خصّ ممدوحه بتشبيه مزدوج؛ ضوء بدر، ونصل حسام وهو يهتـــزّ بالكفّين،[7] وبالقمر البدر الذي يبهر النجوم السواري،[8] وبضوء الشمس في مهابته وجمالـــه الذي لا يخفي شيئا،[9] ويشبه وجوه ممدوحيه بالمصابيح التي تزيح لون كلّ ظـــلام، فتـــنير دروب البشرية.[10]

وفي الهجاء، فإنّ ذا الرّمّة سخّر أغلب شعر الهجاء –على قلّته– لقوم امرئ القيس، وشاعرهم هشاما المرئي، ومثل المدح، كانت صوره التشبيهية عقلية، وهذا النـــوع مـــن التشبيه أشدّ نكاية وألمّ وأبقى.

---

[1] – المصدر السابق – ق43- 1321/2.

[2] – نفسه- ق5- 196/1. وق43- 1313/2-1314.

[3] – نفسه- ق29- 975/2.

[4] – نفسه- ق16- 639/2. وق 29- 973/2. وق32- 1044/2. وق 35- 1113/2. وق51- 1555/3.

[5] – نفسه ق16- 643/2.

[6] – نفسه- ق24- 770/2. وق 28- 939/2. وق 33- 1060/2. وق 51- 1542/3.

[7] – نفسه- ق 33- 1060/2.

[8] – نفسه- ق 29- 971/2. وق43- 1315/2.

[9] – نفسه- ق51- 1541/3.

[10] – نفسه- ق33- 1061/2. وق 41- 1268/2.

لقد شبّه قوم امرئ القيس بالقفر من الأرض في شدّة البُعد من كلّ فائـــدة، فقـــد شبّههم بشدّة البخل، وإنكارهم للضّـــيف، وهـــذه ليســـت مـــن شـــيم الأحـــرار، إذ يقول(الطويل):[1]

ضِبابُ امْرِئِ القَيْسِ العَبيدُ وَأَرْضُهُمْ ❁ مَجَرُّ المَساحي لا فَلاةٌ وَلا مِصْرُ
تَخَطَّ إلى القَفْرِ امْرَأَ القَيْسِ أَنَّهُ ❁ سَواءٌ على الضَّيْفِ امْرُؤُ القَيْسِ
تُحِبُّ امْرُؤُ القَيْسِ القِرى أَنْ تَنالَهُ ❁ وَتَأْبى مَقارِيها إذا طَلَعَ النَّسْرُ

و لم تسلم نساء امرئ القيس من لسان ذي الرّمّة، حيث يزعم أنّ تلك النّسوة تحنّ إلى رجل يدعى ابن خوط، ويقول: "أبين نسائكم وبين ابن خـــوط قرابـــة أم مصـــاهرة نكاح"[2] فيصورهن في هيئة من لعبت الخمر في عقله وذهبت بـــه، فمالـــت أعنـــاقهنّ، وأصبحت رؤوسهنّ أشبه في حالها بالإبل المهزولة التي تترع إلى الماء بعد أن رعت نبـــت غولان حوضى المالح وقد غابت عن الماء تسعة أيام ونال منها العطش حتى فوق أكبادها، فيقول(الطويل):[3]

أَرِحْمٌ جَرَتْ بِالوُدِّ بَيْنَ نِسائِكُمْ ❁ وَبَيْنَ ابْنِ خوطٍ يا امْرَأَ القَيْسِ أَمْ صِهْرُ
تَحِنُّ إلى قَصْرِ ابْنِ خوطٍ نِساؤُكُمْ ❁ وَقَدْ مالَ بِالأَجْيادِ وَالعُذْرِ السُّكْرُ
حَنينَ اللِّقاحِ الخورِ حَرَّقَ نارَهُ ❁ بِغَوْلانَ حَوْضى فَوْقَ أَكْبادِها العِشْرُ

كما شبّه المهجو بالبهيمة،[4] وبالخربان؛ ذكر الحبارى، يطرق خائفا حين مواجهتـــه للبازي،[5] وبالذّئب،[6] وبالصياد المحموم من خشية الإخطاء،[1] وبخنازير القرى وقرودهـــا،[2]

---

[1] - المصدر السابق - ق15- 594/1.

[2] - نفسه - هامش 596/1. ابن خوط: رجل من بني امرئ القيس، ويقال: هو مولى لبني تميم.

[3] - نفسه - ق 15- 596/1-597.

[4] - نفسه- ق 24- 770/2.

[5] - نفسه – ق 5- 196/1.

[6] - نفسه – ق 9 – 307/1.

وقرودها،[2] وبالكِرْوان الذي يبصر بازياً،[3] وبالسيوف البيض التي جُرِّدت منها أصـــحابها، كأنّها مصابيح تذكو في الفتائل،[4] وبضوء البرق في اختلاسه للقلال.[5]

- **في ذاتـــــــــه**

إذا كان ذو الرّمّة بارعا في وصف الحيوان والإنسان والطبيعة والصحراء ونباتهـــا... فإنّ هذه الأشياء كانت غائرة في أعماقه، وسرعان ما يحسّ القارئ أنّ ثمّة علاقة بين مـــا يصوّره الشاعر وبين أحاسيس في أعماق نفسه، يمكن أن يسقطها على المرئيات ويعيـــدها ليصور بها ذاته العاشقة، وللعشق أحوال يعانيها المولعون بمـــن يعشـــقون وتتلظـــى بهـــا نفوسهم، وهذا ما يوضّح كثرة تلك الصور الوجدانية التي رسمها الشاعر لنفســـه، وهـــي تعبّر عن مشاعره وإحساساته في تشبيهاته العقلية. ومن هنا تظهر صور التشبيه التي ترسم أحوال عشقه و(صدقه) في حبّه.

تجد فؤاد ذي الرمة المتيّم يرتجف ويرتعد، كلما رمته ميّة بسهام عينيها لتصيب قلبه، فيعاوده ألم الوجد بعد أن اقترب من دواء السلوى، مثله في ذلك كمثل بعير كاد كســـره أن يبرأ، ولكنه سرعان ما حمّل فوق طاقته وهو متعـــب، فتـــتمّم كســـره، يقـــول ذو الرمة(الطويل):[6]

وَلَمْ يَبْقَ لا أنّ مَرْجوعَ ذِكْرِها ❁ نُهوضٌ بِأَحْشاءِ الفُؤادِ المُتَيَّمِ
إذا نال مِنْها نَظْرَةً هيضَ قَلْبُهُ ❁ بِها كانْهِياضِ المُتْعَبِ المُتَيَّمِ

---

[1] - المصدر السابق – ق 12- 449/1.
[2] - نفسه – ق 40- 1240/2.
[3] - نفسه – ق 43- 1313/2.
[4] - نفسه – ق 50- 1497/3.
[5] - نفسه – ق 51- 1557/3.
[6] - نفسه - ق 38- 1173/2.

وعن قلبه المكلوم يقول(الطويل):[1]

وَكُنْتُ أرى مِنْ وَجْهِ مَيَّةَ لَمْحَةً ❁ فَأَبْرَقُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ مَكانِيا
وَأَسْمَعُ مِنْها نَبْأَةً فَكَأَنَّما ❁ أَصاب بِها سَهْمٌ طَرِيرٌ فُؤادِيا

ويشتدّ خفقان قلبه حين يرى أهل ميّة يكسون إبلهم تأهّباً للرّحيل، ويشبّه قلبه بقلب رجل جنى قتلا أو ارتكب أمرا فظيعا طُلب به، يقول في هذا(الطويل):[2]

وَهَيَّفُ تَهِيجُ الْبَيْنَ بَعْدَ تَجاوُرٍ ❁ لذا نَفَحَتْ مِنْ عَنْ يَمِينِ المَشارِقِ
وَأَجْمالُ مَيٍّ لذ يُقَرَّبْنَ بَعْدَ ما ❁ وُخِطْنَ بِنِبّانِ المَصِيفِ الأَزارِقِ
كَأَنَّ فؤادي قَلْبُ جاني مَخافَةٍ ❁ على النَّفْسِ لذ يُكْسَيْنَ وَشْيَ النَّمارِقِ

ويشبّه نفسه بتشبيهات عديدة؛ (كأنه لم يشهد فراقا، لصبره)، (كأن قلبه استعار اليأس...)، (كأنه سكران من شدّة الحزن)، و(قتلته بحبّها وغرامها، فلم تؤخذ له ديّة...)، يقول في هذا(الطويل):[3]

نْرقاءُ لِلمُيْنِ اسْتَقَلَّتْ حُمولُها ❁ م غَربَةً فَالعَيْنُ يَجْري مَسيلُها
كَأَنْ لَمْ يَرُعْكَ الدَّهْرُ بِالْبَيْنِ قَبْلَها ❁ يِّ وَلَمْ تَشْهَدْ فِراقًا يُزيلُها
بَلى، فَاسْتَعارَ القَلْبُ يَأْسًا ومانَحَتْ ❁ على أثرِها عَيْنٌ طَويلٌ هُمولُها
كَأَنّي أَخو جِرْيالَةٍ بابِلِيَّةٍ ❁ نَ الرّاحِ دَبَّتْ في العِظامِ شَمولُها
غَداةَ اللِّوى لذ راعَني البَيْنُ بَغْتَةً ❁ وَلَمْ يودَ مِنْ خَرْقاءَ شَيْئًا قَتيلُها
وَلا مِثْلَ وَجْدي يَوْمَ جَرْعاءِ مالِكٍ ❁ جُمْهورِ حُزْوى يَوْمَ زالَتْ حُمولُها

[1] - المصدر السابق - ق 43- 1308/2.

[2] - نفسه- ق7-1/ 248-249.

[3] - نفسه- ق28- 906/2...909.

فالشاعر في هذه الأبيات الجميلة، فوجئ برحيل الحبيبة عن الديار، فملأ الحزن فؤاده وكل جوانحه وأقطار نفسه، وشلّ الكرب حواسه وذهل عقله كأنه مدمن خمر بابلية شديدة الاحمرار سريعة المفعول، كل هذا وبقي صامدا متحمّلا، لأنه عاشق محبّ كابد الشوق والحنين كثيرا.

وأحيانا تثور نفسه عليه ويشتدّ حنينها وتتأجّج نار الشوق، ولكن سرعان ما يسلّيها بالصّبر أو يكبح جماحها كأنّها بعير يحنّ إلى موطنه، فمنعه قيده فاضطرب وجفل، يقول شاعرنا(الطويل):[1]

لَقَدْ جَشَأَتْ نَفْسي عَشِيّةَ مُشْرِفٍ ❁ ويَوْمَ لِوى حُزْوى فَقُلْتُ لَها صَبْرا
تَحِنُّ إلى مَيٍّ كَما حَنَّ نازِعٌ ❁ دَعاهُ الهوى فارْتادَ مِنْ قَيْدِهِ قَصْرا
فَقُلْتُ اربَعا يا صاحِبَيَّ بِدِمْنَةٍ ❁ بِذي الرِّمْثِ قَدْ أَقْوَتْ مَنازِلُها عَصْرا
أَرَشَّتْ بِها عَيْناكَ حَتّى كَأَنَّما ❁ تُحِلاّنِ مِنْ سَفْحِ الدُّموعِ بِها نَذْرا

وكأنّ الشاعر ذا الرّمّة وجد في (البعير) سلوى ومعادلا، إذ نلفيه يستحضره مرات عديدة ويتكرر وجوده في شعره فيتشبّه به كلما صور حاله يحن إلى موطنه أو إلى ديار (ميّة).[2] كما شبّه دموعه بالماء الغزير المنهمر وبحبات الفضة في بياضه...[3]

• في الظواهر الكونية

تناول ذو الرّمّة ظواهر كونية في شعره بالتّأمّل وحسن التشبيه لها وبها، بحكم معرفته للصحراء وطبيعتها، فكانت النجوم والصباح والريح حاضرة في تشبيهاته.

---

[1] - المصدر السابق- ق49- 1411/3-1412.
[2] - ينظر المصدر نفسه- ق: 12- 381/1...383. وق:46- 1369/2.
[3] - ينظر ق: 1- 9/1...11. وق: 24- 750/2.

لقد كثرت صور النجوم حين وروده الماء عند السحر، وقد دقّق التّأمل إليهـــا، إذ شبّه النّجوم عند السّحر بمصابيح مثل البقر والظباء، فقال(الطويل):[1]

إلى ضَوْةٍ عَوْجاءَ وَاللّيْلُ مُغْبِشٌ ❁ مَصابيحُهُ مِثْلُ المَها وَاليَعافِرِ

والمصابيح، يريد بها الكواكب والنّجوم، التي شبّهها بالبقر والظباء.

ولعل أجمل صورة صوّرها ذو الرّمّة للنّجوم، تلك التي رصد فيها نجوم الجوزاء وهي تميل نحو الاختفاء، فصورها في أدقّ حركاتها ولونها كأنها قطيع من البقر الوحشي(صوار) وهو يتدلّى من أعلى جبل من الرّمل يستقبلك، وقد سبق ذلك تشبيه نفسه بصقر جـــائع ساهر يراقب النّجوم بعينيه دون فتور ولا عياء، في قوله(الطويل):[2]

وَأَرْمي بِعَيْنَيَّ النُّجومَ كَأَنَّني ❁ على الرّحْلِ طاوٍ مِنْ عِتاقِ الأَجادِلِ
وَقَدْ مالَتِ الجَوْزاءُ حتّى كَأَنّها ❁ صِوارٌ تَدَلّى مِنْ أَمْيَلٍ مُقابِلِ

وشبه النجوم في مواقف أخرى بالمصابيح تضيئ المكان لصـــائد الظبـــاء لـــيلا،[3] وبالأعين الخزر،[4] وبقناديل تزهر فيها مصابيح،[5] وبالبقر فيها مسانّ وصغار،[6] وشبّه أواخـــر النجوم بهيئة البقر والظباء التي يضرب بياضها إلى الحمرة،[7] وشبّه الشّعرى العبور التي تطلع في أول الليل شتاءً بالمهاة وهي واقفة على ربوة رملية تتأمّل ما تحتها.[8]

---

[1] – المصدر السابق– ق67– 1693/3. نضوة عوجاء: ناقة مهزولة. الليل مغبش: فيه بقايا ظلمة، أي عند السحر. المها:البقر. اليعافر: الظباء.
[2] – نفسه– ق45– 1344/2.
[3] – نفسه– ق14– 531/1.
[4] – نفسه – ق15– 581/1.
[5] – نفسه– ق16– 625/2.
[6] – نفسه – ق26– 856/2.
[7] – نفسه– ق32– 1030/2.
[8] – نفسه– ق43– 1323/2.

وبعد الليل والسّحر، ينقشع ضوء الصّباح، فيتهيّأ ذو الرّمّة لتصوير المناظر التي تسحر الشاعر أو التي يتأثر برسمها، والصبح بالنسبة للشاعر رمز الانطلاق، إذ يشبّهه بالفرس، بعد أن تأمّل بقايا ظلمة الليل منتشرة في الأفق بعد أن هتك الصبح شقّة الظلام، ورأى الشاعر أنّ بقايا ظلمة الليل وإقبال تباشير الصّباح كأنّه صورة فرس أسود أسفله أبيض فيقول(الطويل):[1]

وَقَدْ هَتَكَ الصُّبْحُ الجَلِيُّ كِفَاءَهُ ❁ وَلَكِنَّهُ جَوْنُ السَّرَاةِ مُرَوَّقُ
أَدْلَى غُلامِي دَلْوَهُ يَبْتَغِي بِهَا ❁ نِفَاءَ الصَّدَى وَاللَّيْلُ أَدْهَمُ أَبْلَقُ

وصورة أخرى رسمها لتباشير الصبح، فشبّه عمود الصبح وقد تفلّقت عنه الظلمة بالشّق في وسط الصفا حيث المها والملقيات اللواتي سقطن من الإعياء، ومنها الإبل، فتراءى الصّبح بتلك المواضع.[2] كما شبّه عمود الصّبح بجيد امرأة حرة بيضاء(كأنه جيد ولبّة)، "فشبّه بياض الصبح حين طلع بعنق امرأة وصدرها."[3]

وللرّيح نصيب في شعر ذي الرّمّة وتشبيهاته التي تعدّ كلّها بصرية، فقد شبّه ريح الصَّبا وهي تجرّ ذيلها على دمنة صيداء طيلة عشر سنوات بنساء عذارى موارح تجر ملاءاتهنّ, في هذا يقول(الطويل):[4]

أَمِنْ دِمْنَةٍ جَرَّتْ بِهَا ذَيْلَهَا ❁ لِصَيْدَاءَ - مَهْلاً - مَاءُ عَيْنَيْكَ سَافِحُ
دِيَارُ الَّتِي هَاجَتْ خَبَالاً لِذِي الهَوَى ❁ كَمَا هَاجَتِ الشَّأْوَ البُرُوقُ اللَّوَامِحُ
بِحَيْثُ اسْتَفَاضَ القِنْعُ غَرْبِيَّ ❁ نِهَاءَ وَمَجَّتْ فِي الكَثِيبِ الأَبَاطِحُ
حَدَا بَارِحُ الجَوْزَاءِ أَعْرَافَ ❁ بِهَا وَعَجَاجُ العَقْرَبِ المُتَنَاوِحُ
ثَلاثَةَ أَحْوَالٍ وَحَوْلاً وَسِتَّةً ❁ كَمَا جَرَّتِ الرَّيْطَ العَذَارَى المَوَارِحُ

[1] - المصدر السابق - ق13- 494/1- 495.
[2] - ينظر المصدر نفسه- ق27- 888/2.
[3] - نفسه- ق67- 1681/3.
[4] - نفسه- ق27- 859/2...861.

وصوّر صفيرها كأنّ بها هوَج، وشبّهه أصواتها بحنين النّاقة التي مات ولدها فاشـــتدّ حزنها عليه، وبالإبل الثّواكل التي أُخِذت عنها أولادها أو ذُبحت.[1] كما شـــبّهها وكأنهـــا تنخل التراب وتسُحُّه.[2]

وما هو جدير بالذكر والملاحظة، بعد هذا العرض للتشبيه، فإنّ ذا الرّمّة قد استعمل التشبيه المرسل -كما سبقت الإشارة إليه- والوسيلة في تكريس هذا النوع، هـــي الأداة، وهي: (كأنّ، والكاف، ومثل وأمثال، وشبه وأشباه)، وبعض التشبيهات المؤكّدة ووسيلة تكريسها: (المفعول المطلق، والإضافة، والخبر، وغيرها...).

أمّا الأدوات، فكان لــِ(**كأنّ**) النّصيب الأكبر، إذ بلغ عدد الصور التي تشكّلت بها (**363**صورة)، وأكثرها كان لوصف الحيوان الذي نال منها وحده حوالي (**169**صـــورة) وبعده الإنسان بنحو (**107**صورة)، أمّا عالم الصحراء فقد نـــال مـــن (كـــأنّ) حـــوالي (**87**صورة). وبحرف (**الكاف**)، تشكّلت (**148**صورة)، وبـــِ (**مثـــل ومثـــال**) نحـــو (**54**صورة). وفي هذا يرى ابن طباطبا أن اعتما الشعراء علـــى الأداة (كـــأنّ) وحـــرف (الكاف) في التشبيه يدلّ على صدقه،[3] ومن هذا الإحصاء نستنتج أنّ الشاعر ذا الرّمّة، قد أولى اهتماما كبيراً في رسم لوحاته لرفيقته في الرّحلة؛ ناقته التي كان مرتبطـــا بهـــا أشـــدّ الارتباط، كارتباطه بحبيبته (ميّة).

II- الاستعـــــــارة:

الاستعارة في اللغة، من الإعارة، وهي "مأخوذة من العارية، وهي نقل الشيء مـــن حيازة شخص إلى شخص آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه.."[4] يقول ابن منظور في لسانه: "أعرته الشيء أعيره وعارة...ويقال: استعرت منه عارية فأعارنيها،

---

[1] - المصدر السابق - ق2- 139/1.

[2] - نفسه- ق50- 1454/3.

[3] - ينظر أبو الحسن محمد بن طباطبا- عيار الشعر- تح: محمد زغلول سلام- دار المعارف- دط- 1980. ص199.

[4] - محمود السيد شيخون- الاستعارة؛ نشأتها وتطورها- دار الهداية للنشر والتوزيع- ط2- 1994- ص5.

واستعاره ثوباً فأعاره إيّاه، ومنه قولهم: كير مستعار، واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه."[1]

ونحن بصدد استجلاء الاستعارة في شعر ذي الرّمّة، فنجده قد ذكرها في شعره، حيث قال(الطويل):[2]

تُهَجِّرُ خوصًا **مُسْتَعاراً** رَواحُها ❁ وَتُمسي وَتُضْحي، وَهْيَ جٍ بُكورُها

وقال أيضا(الطويل):[3]

بَلى، **فَاسْتَعارَ** لقَلْبُ يَأْسًا وَما نَحَتْ ❁ على أثرِها عَيْنٌ طَويلٌ هُمولُها

والاستعارة اصطلاحا: لعلّ أول من استعمل الاستعارة من باب الاصطلاح، أبو عثمان بن عمرو الجاحظ، لّما تعرّض لقول شاعر:

وَطَفِقَتْ سَحابَةٌ تغْشاها ❁ تَبْكي على عِراصِها عَيْناها

فقال معلقا على هذا البيت: "وجعل المطر بكاءً من السّحاب على طريق الاستعارة، وهي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه."[4]ودرج بعد ذلك علماء البلاغة في هذا النهج مستشهدين بالإضافة والاجتهاد، وكان عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) قد تحدّث عن الاستعارة–التي أدرجها ضمن البديع، كما فعل أسلافه– إذ قال: "اعلم أنّ (الاستعارة) في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي معروفٌ تدلّ الشّواهد على أنّه اختُصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أوغير الشاعر في غير ذلك

---

[1] – ابن منظور– لسان العرب– مادة عور.(قرص مرن).
[2] – الديوان– ق6– 240/1.
[3] – نفسه– ق28– 907/2.
[4] – الجاحظ – البيان والتبيين– 153/1.

الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريّة"[1]كما يعتبرها ضربا من التشبيه ونمطا من التمثيل،[2] وكان قبله علماء، قد أعطوا الاستعارة مجالا في مؤلّفاتهم، وكانت بمثابة إحدى ركائز البيان عندهم، من: ابن قتيبة(**276-**)[3]والمبرّد(**285-**)[4] وثعلب(**291-**)[5] وابن المعتز(**296-**)[6]وقدامة بن جعفر(**337-**)[7]والقاضي الجرجاني (**366-**)[8]والرّمّاني(**384-**)[9]وأبي هلال العسكري(**395-**)[10] وابن رشيق(**463-**)[11]وابن **463**)[11]وابن سنان الخفاجي (**466-**)[12]وغيرهم...وبعد هؤلاء نجد أبا يعقوب السّكّاكي(**626-**)، قد فصّل في كتابه (مفتاح العلوم) -بمنهجية لم نعهدها في المؤلّفات السابقة إلا نادراً- أبواب البلاغة إلى بحوث وزّعت بين: المعاني، والبيان، والبديع،[13] فأدرجت الاستعارة تحت (علم البيان)، إذ عرّف السكاكي الاستعارة فقال عنها بتفصيل علمي دقيق: "وهي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبّه في جنس المشبه به كما تقول: في الحمام أسد، وأنت تريد به الرجل الشجاع مدعيا أنّه من من جنس الأسود لتثبت للرجل الشجاع ما يخصّ المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده بالذكر أو كما تقول: إنّ المنية أنشبت أظفارها بفلان (وأنت

[1] - عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- ص30.
[2] - ينظر المصدر نفسه- ص20.
[3] - ينظر كتابه تأويل مشكل القرآن.
[4] - ينظر كتابه الكامل.
[5] - ينظر قواعد الشعر.
[6] - ينظر البديع.
[7] - ينظر نقد الشعر.
[8] - ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه.
[9] - ينظر النكت في إعجاز القرآن.
[10] - كتاب الصناعتين.
[11] - العمدة.
[12] - سر الفصاحة.
[13] - ينظر محمود السيد شيخون- الاستعارة...ص41.

تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية وإنكار أن يكون شيئا غير السبع فثبت لهـا مـا يخـص المشبه به وهو الأظفار.)"[1]

وقد أعطى عبد القاهر دفعاً قويّاً بتفسير العالِم المتأمّل، في نص متكامل الجوانـب، متجاوزاً التعريف النّمطي المعياري للاستعارة، إذ يقول: "فإنّك لترى بها الجمـاد حيّـاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسامَ الخُرس مُبينةً، والمعانيَ الخفيّةَ باديةً جلِيّةً، وإذا نظـرت في أمر المقاييس وجدتَها ولا ناصِر لها أعزُّ منها، ولا رونقَ لهـا مـا لم تزِنْهـا، وتجـدُ التّشبيهات على الجملة غير مُعجبَةٍ ما لَمْ تكنْها. إنْ شئْت/ أرتْكَ المعاني اللّطيفةَ التي هـي من خبايا العقل، كأنّها قد جُسِّمتْ حتى رأتها العيون، وإنْ شِـئْتَ لطّفـت الأوصـاف الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون."[2]

ويرى الفيلسوف الألماني (هيغل) أنّ الاستعارة **Métaphore**، "تشـتمل...إذا مـا أخذناها بحدّ ذاتها، على جميع خصائص المرموزة، بمعنى أنها تعبّر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشابهه وتمتّ إليه بصلة قربى ما. لكن بينما يقـوم في المشابهة بما هي كذلك انفصال بيّن بين المدلول بحصر المعنى وبين الصورة، لا يكون لهذا الانفصال من وجود في الاستعارة إلاّ افتراضياً، ومن دون أنْ يُطرح جهـاراً...فـالتعبير الاستعاري ليس له سوى وجه واحد، هو الصورة."[3]

انطلاقا من هذه التعريفات، نجد ذا الرّمّة وقد كان مولعا بقطع مسافات طـوال في صحرائه، يجوبها متأمّلاً طبيعتها ومعجبا بصورها التي رسم منها لوحات قلبت الجماد حيّاً، والقبيح جميلاً، وكثرت مثل هذه الصور في شعره وتنوّعت، وكان لخيالـه دورٌ كـبير في رسم هذه اللوحات وبناء هذه الاستعارات والتّشبيهات، التي توقظ في المتلقّي مـا كـان غافياً، وهنا نلفي روح الشعر يتخذ من الاستعارة مكانة مركزية فيحقق وظيفتـه حـين

---

[1] – أبو يعقوب السكاكي– مفتاح العلوم– ص198.

[2] – المصدر نفسه– ص43.

[3] – هيغل– الفن الرّمزي الكلاسيكي الرومانسي– تر: جورج طرابيشي– دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت– ط1– 1979– ص151.

يدرك المتلقي سر الحياة من خلال انفعالـه وخفقـان قلبـه وارتعاشـه تحتّمـه لغـة الشعر.[1] والجملة تلعب دورا كبيرا في إنشاء الاستعارة، وبخاصة الجملة الفعلية، فالفعل مع الفاعل بترابطهما وانسجام التركيب الذي يحدثانه، يصنعان جمال الاسـتعارة إذا كـان الشاعر يحسن التّفاوض، ويعرف كيف يراود اللغة ويحاورها، وهذا ليس عسـيراً علـى شاعر مثل ذي الرّمّة، فقد عُرف عنه استعمال الغريب والنّادر، إذ لجـأ إلى نقـل صـيغ الأفعال من وضعها اللغوي المعياري إلى وضع مجازي، وسنده القوي في ذلـك؛ معرفتـه العميقة للشعر الجاهلي، -وهذا ما سنظهره في فصل لاحق (التناص)- الشيء الذي ثبّـت ووطّد بيان الشاعر وقوّة بلاغته في صناعة تشبيهاته واستعاراته.

ومن هنا، نلج ديوان ذي الرّمّة لنتحسّس الاستعارات التي تطلـع علينـا، ونبـدأ باستعارات المحسوسات التي تسند للفعل، وهي كثيرة ومتنوّعة، منها قوله(الطويل):[2]

كَأَنّي وَأَصْحابي، وَقَدْ قَذَفَتْ بِنا ❁ هِلالَيْنِ أَعْجازَ الفَيافي نُحورُها
على عانَةٍ حُقْبٍ سَماحيجَ عارَضَتْ ❁ رِياحَ الصَّبا حتّى **طَوَتْها حَرورُها**

وقال أيضا(الطويل):[3]

فَلَوْلا أَبو عَمْروٍ بِلالٌ تَزَغَّمَتْ ❁ بِقُطْرٍ سِواها عَنْ لَيالٍ رِكابِيا
إذاً لَمَطَوْتُ النِّسْعَ في دَفِّ حُرَّةٍ ❁ يَمانِيَةٍ **تَطْوي البِلادَ الفَيافِيا**

ولذي الرّمّة مع الفعل (طوى)، ألفة كألفته لناقته، فهو يستعمل هذه الألفاظ مدحا لها وافتخاراً بها، في قوله(الطويل):[4]

---

[1] - ينظر فايز الداية- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر-دمشق، دار الفكر المعاصر-بيروت- ط2- 1996-ص125.
[2] - الديوان- ق6- 241/1.
[3] - نفسه- ق:43- 1317/2.
[4] - نفسه- ق14- 510/1-511.

طَواها إلى حَيْزومِها وانْطَوَتْ لَها ❁ جُيوبُ الفَيافي حَزْنُها وَمالُها
دَروجٌ طَوَتْ طالَها وانْطَوَتْ بِها ❁ بَلاليقُ أَغْفالٌ قَليلٌ حِلالُها
فَهذي طَواها بُعْدُ هذي وَهَذِهِ ❁ طَواها لهذي وَخْدُها وَانْسِلالُها

فالأفعال التي صنعت الاستعارة في هذه الأبيات، لها دلالاتها، وهي استعارات في وصف النّاقة، (طوتها حَرورُها) والفعل (طوى) للثوب واستعمله الشاعر على سبيل الاستعارة للدّلالة على ضمور الناقة التي طوتها حرارة الشمس، وهي بدورها تطوي الفيافي، وتقرّب بذلك المسافات (**تطوي** الفيافيا، **طواها** إلى حيزومها، **انطوت** لها، **طوت** آطالها...)، وتكرار هذه الاستعارات مع هذا الفعل بالذّات (**طوى**) بوزنين مختلفين (فَعَلَ وانْفَعَلَ) للمطاوعة، للدّلالات التي يؤدّيها هذا الفعل؛ سرعة النّاقة وقدرتها على تقليص المسافات الطويلة، واتّساع الصحراء وشساعة أطرافها، التي انصاعت للنّاقة (انطوت)، فناقة ذي الرّمّة طوت الصّحراء، وانطوت لها جيوب الفيافي.

وقال(الطويل):[1]

برى نَيَّها عَنْها التَّهَجُّرُ وَالسُّرى ❁ وَجَوْبُ صَحارٍ ما تَزالُ تَخوضُها

وفي المعنى نفسه، يقول(الطويل):[2]

أَنَخْنا بِها خوصًا برى النَّصّ بُدْنَها ❁ أَلَدْزَقَ منها باقِياتِ العرائِكِ

(**برى** التّهجّر نَيَّها، و**برى** النّص بُدنها) أضعفها السير بالهاجرة، فبراها كما يُبرى القلم، فهزلت وذهب لحمها وذاب شحم سنامها، إذ أسند الفعل (برى) إلى السير على سبيل الاستعارة.

[1] -المصدر السابق- ق22- 711/2.
[2] - نفسه- ق68- 1712/3.

وقال(الطويل):[1]

إذا **اغْتَبَقَتْ نَجْماً** فغارَ تَسَحَّرَتْ ۞ عُلالَةَ نَجْمٍ آخِرَ اللَّيلِ طالِعِ[2]

(**اغتبقت** نجماً) فدلالة هذا الفعل هو شرب العشي، واختصّ به شرب اللبن، والغبوق؛ شرب آخر النّهار ويقابله؛ الصّبوح، وقد تجاوز ذو الرّمّة هذا المعنى إلى معنى مجازي، إذ ناقته لا تغتبق هذا الشّراب آخر النّهار، بل تغتبق النّجوم عند السّفر. إذ شبّه النجم بشراب لذيذ فتمّ حذف المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه؛ اغتبق على سبيل الاستعارة المكنية، وتلاءم الفعلان (اغتبقت و تسحّرت) وبهذا يريد سير السّحر، والدّليل الذي أكّد هذا المعنى؛ (علالة نجم)، والعلل: الشربة الثانية، والعلالة: بقيّة اللبن وغيره،[3] وفي هذا المعنى أنّ هذه النّاقة دائمة السير من غروب الشمس إلى إلى نهاية الليل وبزوغ أول الفجر، دون كلل، وقد جعلت نجوم الليل سحورا لها تتعلّل به.

ولذي الرّمّة استعمالات عديدة لأفعال ذات دلالات عميقة، يجرّدها من معانيها الحقيقية ويُلبسها معاني مجازية قصد الاستعارة وحسن البيان، وذلك حين يقف متأمّلا الصحراء وجبالها والسّراب الذي يكتنف طبيعتها، نحو قوله(الطويل):[4]

وَرَعْنٍ يَقُدُّ الآلَ قَدّاً بِخَطْمِهِ ۞ إذا **غَرِقَتْ** فيهِ القِفافُ الخَواضِعُ
تَرى الرِّيعَةَ القَوْداءَ مِنْهُ كَأَنَّها ۞ مُنادٍ بِأَعْلى صَوْتِهِ القَوْمَ لامِعُ[5]

والاستعارة تظهر في (غرقت فيه القفاف..)، فالفعل (غرق) يدل على التغلغل والرّسوب في عمق الماء، وكأنّ الجبال التي تبدو شامخة للشاعر، قد غرقت بروابيها في

[1] – المصدر السابق – ق25– 818/2.
[2] – إذا اغْتبقت: يريد الناقة، وهو أن يكون سير النّاقة غبوقا في أول الليل. غار: غاب.
[3] – ابن منظور– لسان العرب– غبق، علل، سحر.
[4] – الديوان– ق42– 1293/2.
[5] – **الرعن**: أنف الجبل. **يقدّ**: يشقّ. **الآل**: السراب. **الخطم**: الأنف. **القفاف**: الرّوابي.

عمق السّراب الذي كان يخدع عين الشاعر. وفي هذا المعنى جاءت استعارات أخـــرى في ديوان ذي الرّمّة، وقد تأسّست بالفعل(قَمَسَ، ومشتقاته) ولها دلالاتها المجازيـــة؛(**قَمْسَـــة** الشمس، **تقَمّستْ** أعلامُها، كأنّ **قُموسَه** تَحامُلُ، **قَموس** الذّرى، **مُنْقَمَسُ** الثُّريا، **تَقَمُّسَ** أَعناق الرّعان السّوامك.)[1] ومن دلالة الغرق الذي يؤدّيه الفعل (قمس)، استعمل ذو الرّمّة في صناعة الاستعارة الفعل(رقص) من الرقص والرقصان وهو نوع من الخبـــب،[2]للدّلالـــة على الحركة وتجسيد الأشياء وزرع الحياة وبث الـــرّوح فيهـــا، وتـــدل التجســـيمات والتركيزات في شعر ذي الرّمّة على موهبته الخيالية الممتازة،[3]إذ يصـــوّر كـــل جامـــد في الصحراء يتحرّك وكل ميّت يحيا وسط السراب.[4]

وللّيل وظلامه في شعر ذي الرّمّة استعارات وإيحاءات متعدّدة الصّور والأخيلة، فهو اللباس والكسوة، وقد اقتبس هذا المعنى من قوله تعالى:﴿ وَهُوَ الَّذي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِباساً وَالنَّوْمَ سُباتا ﴾[5]،﴿ وجَعَلْنا اللَّيْلَ لِباسا. ﴾[6] ومن هذا المعنى يؤسس ذو الرّمّة استعارات، استعارات، فيقول(الطويل):[7]

بَلَمّا **كسا اللّيْلُ الشُّخوصَ** تَحاَبَّتْ ۞ على ظَهْرَةٍ لَحدى اللّيالي المَواطِرِ

(فالليل يكسو الشخوص)، إذ أسند الفعل (كسا) إلى اللّيل، وحذف المشـــبه بـــه ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، فتحوّل معنى الفعل (كسا)بفعل فاعله (الليل)، من معناه الحقيقي المألوف إلى معنى مجازي مثراح.

---

[1] – ينظر الديوان: 218/1. 278/1. 816/2. 1551/3. 1640/3.

[2] – ابن منظور– اللسان– مادة رقص.

[3] – ينظر شوقي ضيف– التطور والتجديد في الشعر الأموي– ص260.

[4] – الديوان– 40/1. 44/1. 673/2. 918/2. 1293/2.

[5] – سورة الفرقان– الآية 47.

[6] – سورة النبإ–الآية 10.

[7] – الديوان– ق67– 1707/3.

وتعدّدت إيحاءات الليل وظلامه والأفعال التي ترافقه؛ فصبغ الليل الحصى بسواد ظلامه، في قوله(الطويل):[1]

وَدوِّيَّةٍ مِثْلِ السَّماءِ اعْتَسَفْتُها ۞ وَقَدْ صَبَغَ اللّيْلُ الحصى بِسَوادِ

و(**يَدَّرِعان** الليلَ ذا السُّدود)، و(**استرق** الليل)، و(**يخوض** الدّجا في بـرد أنفاسها العطر)، و(لم **يلفظ** الخدارية الوكر)، و(**استكمش** الليل)، و(**حدا** الليْلُ النّهار).[2] فهذه الأفعال، لها دلالات مختلفة، وانزاحت دلالاتها بإسنادها إلى الليل، فتحوّلت إلى دلالات مجازية صنعت هذه الاستعارات، فالفعل **يَدَّرِعُ** معناه الحقيقي يلج ويدخل، وتحوّل بفعل (الليل) فصارت دلالة مجازية؛ (أنّ غلامي سفر يدخلان في الليل، ويسيران فيه فيسدّ ظلامه البصر فلا يرى شيئا)[3]والمعنى أنهما يسافران ليلا، فيكتنفهما كأنّه يلفّهما لفّاً...

وفي مجال استعاري آخر، نلفي أسلوب ذي الرّمّة يرتكز على العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، وهي علاقة تواصلية بين المحسوس والمحسوس، وبين المحسوس والمعقول.

إنّ للكلمة دوراً كبيراً مع الكلمة التي تجاورها في صناعة المعنى، ولنا في شعر ذي الرّمّة شواهد استعارية مسبوكة بين المتضايفين، تخرج من معنى الحقيقة وتتراح إلى معان مجازية، تصنعها هذه الثنائيات الإضافية: (قرْن الشّمْس)[4] و(أيدي الثّريا)[5] و(أعجاز الفيافي)[6] و(أعجاز الليل)[7] و(خدُّ الشّمس)[8]و(لُعابُ الشّمْس)[9]و(قرْنُ الضُّحى)[10]و(ذيل

---

[1] - المصدر السابق - ق20- 685/2.
[2] - ينظر المصدر نفسه- 336/1. 422/1. 575/1. 583/1. 1161/2. 1390/2.
[3] - ينظر المصدر نفسه- 336/1.
[4] - ينظر المصدر السابق-56/1, 57, 416، 465.
[5] - 161/1.
[6] - 240/1.
[7] - 315/1، 2/ 1106.
[8] - نفسه- 897/2، 1645/3.
[9] - نفسه- 992/2.

الضُّحى)[1] و(ذيل الرّيح)[2] و(ذيل الصَّبا)[3] و(أعجاز الحديث)[4] و(أنوف المخارم)[5] و(أعــراف المخارم)[5] و(أعراف المور)[6] و(أعراف الحبال)[7] و(حبل المقادة)[8] و(جلد التّــراب)[9] و(ســنام التّراب)[9] و(سنام الأرض)[10] و(أنف الرّمل)[11] و(أنف المصيف)[12] و(أنف النّهار)[13] و(أنف و(أنف الجبل).[14]

نرى الشاعر في هذه الدّلالات الجديدة التي لبستها هذه الأسماء ومضافاتها، قد جعل أنفاً لكلٍّ من الجبل والنّهار والمصيف والرمل والمخارم، كما أنّ للشمس خدّاً ولعاباً وقرناً وللفيافي ولليل أعجازاً وللأرض سناما وجلداً، وقد جعل الشاعر المستعار له متنوعا لتنوع ثقافته البيئية ومناهله المعرفية واللغوية.

وفي مجال إضافة المحسوس إلى المعقول، نجد هذا وارداً في معاني غزلياته وما يتعلّق بها كوقوفه على الأطلال ولحظات الفراق والرّحلة عبر الصحراء، وقد كثر هذا النــوع مــن الاستعارات في ديوانه، نذكر منها: (**ماء الصّبابة** مِن عيْنيْك مسْجومُ)[15] و(**مــاءُ الهــوى** يرْفضُّ أوْ يترَقْرقُ)[16] و(إِذا الهَجْرُ أَفْنى طولُهُ **وَرَقَ الهَوى**..)[17] و(شَــقّتْ **عصــا البَــيْنِ**

---

[1] - نفسه- 633/2، 1672/3.
[2] - 160/1، 415، 561، 860/2، 1170، 1396، 1455/3، 1598.
[3] - 859/2.
[4] - 758/2.
[5] - 764/2.
[6] - 861/2.
[7] - 1667/3.
[8] - 186/1.
[9] - 1302/2.
[10] - 1240/2.
[11] - 322/1.
[12] - 1094/2.
[13] - 1101/2.
[14] - 1295/2.
[15] - المصدر السابق: 371/1.
[16] - نفسه: 456/1.
[17] - نفسه: 572/1.

بيْنَهُ،،وبيْنَ الهوى..و..في **عَصا البيْنِ** تَقْدَحُ)[1] و(بِسائرِ **أَسْبابِ الصَّبابَةِ** راجِحُ)[2] و(وَيَقْطَعُ و(وَيَقْطَعُ **أنفُ الكِبرياءِ** منَ الكِبْرِ)[3] و(تَشابَهُ **أَعْناقُ الأُمورِ** وَتَلْتَوي)[4] و(سَـــقاهُ الكَـــرى **كأْسَ النُّعاسِ**)[5] و(أَطاعَ **الهَوى** حتى **رَمَتْهُ بِحبلـــهِ**..)[6] و(بِمُسْـــتَحْكِمٍ **جَـــزْلِ المُـــروءَةِ** مُؤْمِنٍ)[7]...

كما لجأ ذو الرّمّة إلى الرّبط بين الصفة والموصوف لتأتي استعاراته في حلّتها اللاّئقة، تتّسم بالانسجام، فتتكرّر مدلولاتها وتتنـــوّع، فيربـــط بـــين المحســـوس والمعقـــول في قوله(الطويل):[8]

وَمِنْ رَمْلَةٍ عذْراَءَ مِنْ كُلِّ مَطْلَعٍ ۞ فَيَرْمُقْنَ مِنْ هاري التُّرابِ رُكامُ

والرملة العذراء هي الطريق الصحراوي الذّي لم يسلكه أحد مـــن قبـــل، فهـــي كالجارية التي استعار منها عذريتها، يريد أنّه يمشي فوق أرض صحراء قاحلة لم يسبقه إلى السير فيها أحد، وهو بهذا يقصد (ميّة) التي أحبّها و لم يسبقه إلى قلبها أحد.

إنّ التشبيهات في شعر ذي الرّمّة (أقصد التشبيه والاستعارة) تعتبر السّند والعمـــود والأساس الّتي بنى عليها شعره، فكل شعره بين وصف وغزل وتأمّل، وهذه لا تقـــوم إلاّ بالتشبيه والاستعارة وما يسير معهما كالمجاز والكناية.

---

[1] – نفسه: 746/2, 1208.

[2] – المصدر السابق: 865/2.

[3] – نفسه: 975/2.

[4] – نفسه: 1038/2.

[5] – نفسه: 1111.

[6] – نفسه: 1247/2.

[7] – نفسه: 1315/2.

[8] – نفسه– 1064/2.

الفصل الرابع

شعرية التناص

- مفهوم التناص في النقد العربي القديم.
- التناص في النقد الحديث.
- التناص في شعر ذي الرّمّة.

شعرية التناص

- مفهوم التناص في النقد العربي القديم.
- التناص في النقد الحديث.
- التناص الديني
- التناص مع القديم.

مفهوم التناص في النقد العربي القديم:

إنّ في الفكر النقدي العربي، كنوزاً يجب التنقيب عنها، وأخذها مأخذ الدراسة الجدية نواجه بها النظريات النقدية الغربية الحديثة، كما ورد على لسان عبد الملك مرتاض؛ إنّ " من الاستخذاء والعقوق أن نضرب صفحاً عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا الفكري."[1]

ومن هاهنا نقول، إنّ النقـــد العربي القديم قد أشار – وبإسهاب، وبشكل واضح ومباشر – إلى ظاهرة التناص، "مع اختلاف المصطلح والمنهج بطبيعة الأمر،"[2] برؤية صارمة صرامة الناقد العربي آنذاك، سادها وسيطر عليها موقف المحاكمة والقذف والتعسف، فاقتصرت تلك النقود والجهود على مفهوم السرقات، ولم يكتب لها أن تمضي إلى العمق كما هي الحال لظاهرة التناص، إذن، فإن مفهوم التناص " ليس جديدا في الدراسات البلاغية والنقدية العربية،... فقد وردت تحت مسميات مختلفة، كالاقتباس والتضمين والقرينة والمجاز والسرقات الشعرية."[3]

فمفهوم التناص لا يبيح ولا يجيز فكرة انطلاق نص من العدم، أو من الصفر، بل لا بدّ للنص من رواسب، ولا يمكن أن يسلم من التناص.وهكذا فقد وردت

[1]- عبد الملك مرتاض- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص- مجلة: علامات في النقد- نادي جدة الثقافي-جدة-ج1- مج1- مايو 1991- ص 71.

[2] – المرجع نفسه، ص71.

[3]- أحمد الزغبي- التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص (...) إربد: مكتبة الكتاني- ط1-1995- ص15.

دراسات ومباحث في السرقات الأدبية بمصطلحات مختلفة وعديدة، ورؤى متفاوتة، في النقد العربي القديم.

وكان جل اهتمامهم بالشعر، واقتفاء أثر السرق فيه، وإصدار (أحكام) في أحايين كثيرة على شاعر وهو من هذه الأحكام بريء، كما نفى بعض الشعراء أنفسهم تهمة السرقة عنهم، وتنبهوا منذ العصر الجاهلي إلى هذه القضية الخطيرة، فتناولوها بأساليب ورؤى متعددة.

فهذا عنترة بن شداد يقول:[1]

هَلْ غادَر الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ۞ أَمْ هلْ عَرَفْتَ الدّارَ بعْدَ تَوَهُّمِ

ويؤكّد كعب بن زهير:[2]

ما أَرانا نَقولُ إلاّ مُعاداً ۞ أَوْ مُعاراً مِنْ قَوْلِنا مَكرورَا

وأنكر طرفة بن العبد أن يكون للشعر سارقا أو مغيراً، فقال:[3]

وَلا أُغيرُ على الأَشْعارِ أَسْرِقُها ۞ عنها غَنيتُ وشَرُّ النّاسِ مَنْ سَرَقا

---

[1] – عنترة بن شداد– الديوان– تح: خليل شرف الدين– دار ومكتبة الهلال– بيروت–ط1–1988–ص48.

[2] – كعب بن زهير– الديوان– شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع– دار الأرقم للطباعة والنشر– بيروت– دط–دت–ص 113.

[3] – طرفة بن العبد– الديوان– شرح: الأعلم الشنتمري– ت:درية الخطيب ولطفي الصقال– د.ط–د.ت–ص 180.

إنّ أحسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قائلُهُ ۞ بَيْتٌ يُقَالُ- إذا أَنْشَدْتَهُ – صَدَقَا

والحال كذلك لحسان بن ثابت، فقد نفى تهمة السرقة عن نفسه، و لم يسرق قط شعر غيره، كما في قوله:[1]

لا أَسْرِقُ الشُّعراءَ ما نَطَقوا ۞ بل لا يُوافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْري

إنّ صرامة النّقاد القدامى، وتشبثهم بفكرة السرقات الأدبية، كل هذا جعلهم يتعقّبون " الأدباء، وقعدوا لهم كلّ مرصد وحاولوا منصفين تارة، وظالمين تارات أخرى أن يردوا كل بيت سمعوه إلى مصدر قريب أو بعيد"[2] وما كان ذلك إلاّ نوع من التناص، ومهما قيل، فإنّ مفهوم التناص، مفهوم حديث لظاهرة نقدية وأدبية قديمة، وكان عدد كبير من النقاد القدامى قد أشاروا إلى هذه الظاهرة إشارات محتشمة أحيانا وجريئة أحيانا أخرى، ومن باب التهجين في كثير من الأحيان، فكانوا يشغلون أذهانهم بقشور النص عوض دراسته وتفجيره من الدّاخل.[3]

وقد قمنا بإحصاء هؤلاء النقاد حسب الترتيب الزمني، بمؤلّفاتهم ومباحثهم التي تناولت هذه الظاهرة، وكانت دفعا ورافدا هاماً لمصطلح التناص في النقد العربي الحديث:

---

[1] - حسان بن ثابت- الديوان- ضبطه وصححه:عبد الرحمن البرقوقي- دار الأندلس للطباعة والنشر- بيروت- د.ط-د.ت- ص230.

[2] - محمد عبد الرحمن شعيب- المتنبي بين ناقديه"في القديم والحديث"- دار المعارف- مصر- دط-1964-ص 189.

[3] - ينظر عبد الملك مرتاض – فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص- ص 72.

1- ابن سلام الجمحي (-232هـــ):

وهو من الأوائل الذين أشاروا إلى ظاهرة السرقات الأدبية في مؤلفاتهم[1]، فكان ابن سلام في كتابه (طبقات فحول الشعراء) قد أشار إلى وجود السرقة في العصر الجاهلي، واستخدم لفظي (الاجتلاب) و(الإغارة)[2]. وقد كانت هذه الدراسة مصدر إفادة كبيرة للنقاد بعده.

2- الجاحظ (-255هـــ):

وكان للجاحظ رأي متميّز، إذ أشار بقوله المشهور:" إنّ المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ"[3]، واهتمام الجاحظ باللفظ دون المعنى، جعلـــه لا يعير أي اهتمام لسرقات المعاني، على خلاف سرقات الألفاظ.وقد أشار إليها بلفظي (السرقة) و(الأخذ)." فأبو عثمان يعزو الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين، أو استحواذ فكرة جيدة، أو تشبيه جميل، أو معنى طريف، على أذهانهم وأخيلتهم، فكأنّ الشيخ كان يرفض فكرة السرقـــات حين يصطنع عبارة (التنازع) بين الشعراء حول فكرة واحدة."[4]

3- ابن قتيبة (-276هـــ):

---

[1]- وقد أعطى عبد الملك مرتاض السبق لعلي بن عبد العزيز الجرجاني في (الوساطة..) – ينظر – فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص– ص 72.

[2] – ينظر: محمد بن سلاّم الجمحي– طبقات فحول الشعراء – تح: محمود شاكر– مطبعة المدني –جدة –د. ط –د. ت– 2 /773.

[3] – الجاحظ – الحيوان– تح: عبد السلام هارون– 131/2-132.

[4] - عبد الملك مرتاض– فكرة السرقات الأدبية...– ص 80.

ولعل صاحب الشعر والشعراء، قد استعمل مصطلح (الأخذ)[1]، ورأى في هذا المصطلح نوعا من التهذيب والمرونة، بدلا من السرقة، فقال بعد أن عرض بيتا لأبي نواس، مطلعه: دَعْ عَنْكَ لوْمي فإنَّ اللومَ إغْراءُ ..."...فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه"[2]

4- أبو بكر الصولي (- 335هــ):

لعله أول من فرّق بين سرقة اللفظ وسرقة المعنى، وسرقة اللفظ والمعنى معاً، في كتابه (أخبار أبي تمام)، كما أنه أول من استخدم مصطلحي (النسخ) و(الإلمام).[3]

4- ابن طباطبا العلوي (–322هــ):

في كتابه (عيار الشعر)، لم يسهب كغيره من النقاد في الحديث عن السرقات، على الرغم من أنه ذكر أصنافا منها ك (النقل) و (القلب)، وميّز بين نوعين من السرقات (الإغارة) و(الاستعارة).[4] ويستفيض ابن طباطبا في توضيحه لهذا الأمر فيقول: " ولا يغير على معاني الشعراء فيودعها شعره،... ويتوهّم أنّ تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجبُ لهُ فضيلةً."[5]

---

[1] – ينظر ابن قتيبة- الشعر والشعراء- تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر- دار الحديث- القاهرة- ط2-1998-1/59،129وما بعدها

[2] – المصدر نفسه- 73/1.

[3] – ينظر ياقوت الحموي الرومي-معجم الأدباء... تح: إحسان عباس- دار الغرب الإسلامي- بيروت-ط1-1993 – 6/ 2677-2678.

[4] – ينظر ابن طباطبا- عيار الشعر – تح: محمد زغلول سلام- منشأة المعارف- الإسكندرية- دط-دت- ص 112-118.

[5] – المصدر نفسه- ص14.

5- أبو القاسم الآمدي (–370هـ):

أما صاحب الموازنة، فإنه يعلن جازما أنّ السرقات لا تكون إلاّ في المعاني، " ومن ثمّ ينفي السرقة عن جزء كبير من شعر البحتري، الذي اتهمه فيه أبو الضياء بالسرقة من أبي تمام، لأنه من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال"[1] ولكنه أفاض في سرقات أبي تمام، وهو ما جعله بعيدا عن العدل الذي أراد توخيه في هذه الدراسة، على الرغم من أنه ألغى كثيرا من سرقات اتهمها به ابن أبي طاهر. وكان نوعا ما مجحفا حينما جعل من أسباب تأكده أنّ أبا تمام سرق المعاني، هو وجود مختارات شعرية له، واتصاله المتين بالشعر القديم؛ وهذا ما يؤكد قضية (تداخل النصوص) بعيدا عن تهمة السرقة.[2]

6- القاضي علي الجرجاني(–392هـ):

لعله أكثر النقاد حيطة في الحكم على الشعراء بالسرقة، ومن خلال (الوساطة)، فإنّ الجرجاني يبرر للشعراء أخذهم وتداخل نصوصهم مع غيرهم، وكان القاضي أكثر عدلاً، لأنّ الشاعر أبدا يسعى وراء الإبداع والابتداع الجديد، ويراه القاضي أخذاً غير مقصود، " ومعالجة الجرجاني لهذه القضية... تؤكد...(أن) هذا الأخذ (تداخل نصوص) وليس سرقة، فقد تصدّى لهذه القضية دفاعاً عن صاحبه بنفس

---

[1] - سعد أبو الرضا- معالجة النص في كتب الموازنات التراثية- منشأة المعارف- الإسكندرية- دط-1989-ص114.

[2] - ينظر المرجع السابق- ص 109.ومحمد مصطفى هدارة – مشكلة السرقات الأدبية في النقد العربي- ط3- ص 13-14.

منطقه العادل، وذوقه الأدبي الذي لازمه خلال طرحه لكثير من المشكلات والقضايا"[1].

وبهذا يكون القاضي الجرجاني، قد رافع لنظرية(التناص)، مستبعداً ونافياً تهمة السرقة،وهو " يناصر الشعر المحدث، ويؤيد تداول الشعراء المحدثين للمعاني مع الشعراء الأوائل، بل ينعى على من يتشبث بتوقف الإبداع عند الأوائل"[2]، وسبب هذا التبرير الذي اتخذه الجرجاني لإبداع المحدثين، وعدم الحكم عليه بالسرقة، إنما نشأ من إحساسه بمدى ما وقعوا فيه من ضيق، أو تضييق في مجال الإبداع الفني."[3]

7- أبو هلال العسكري(-395هـ):

كما أنّ صاحب الصناعتين، لم يعارض من سبقه، بل يبرر لمن أخذ من السابقين بقوله: " ولولا أنّ القائل يؤدي ما سمع، لما كان في طاقته أن يقول،"[4] ثم يواصل أبو هلال العسكري طرحه الذي يعتبر – في رأينا على الأقل- أحد الإرهاصات التي مهّدت للتأسيس للتناص في النقد العربي الحديث، قوله: " عزمت على أن لا أحكم على المتأخِّر بالسّرق من المتقدم حكما حتما. وسمعتُ ما قيل أنّ من

---

[1] - سعد أبو الرضا- معالجة النص...- ص145.

[2] - أحمد سليم غانم- تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط1-2006- ص 83.

[3] - المرجع نفسه- ص 81.

[4] - أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- تح: مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت- ط2-1989ص202.

أخذ معنىً بلفظه كان (له) سارقاً، ومن أخذهُ ببعض لفظه كان (له) سالخاً، ومن أخذهُ فكساهُ لفظاً من عندهِ أجودَ من لفظهِ كان (هو) أولى بهِ ممن تقدّمهُ". [1]

ونلاحظ أنّ العسكري كان أكثر ليناً وتفهّما من غيره، حين قال:"...ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ ممن سبق إليها."[2]

ويظهر لنا أنّ هذا أقرب إلى مفهوم (التناص)، ومع هؤلاء الذين فهموا ضرورة لجوء الشاعر إلى مثل هذا، نجد الناقد العلامة ابن رشيق المسيلي في قوله: " هذا باب متسع جدّاً، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدعيَ السلام منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل."[3]

وتعتبر هذه الآراء منفذا وسندا قويا منه وبه أسس النقاد العرب المحدثون آراءهم حول هذا المفهوم، كما ورد في هذا القول (المتناص) مع رأي ابن رشيق: "فالتناص – هنا – حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبّع، وإلى بصيرة وتبصّر؛ فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوّناته، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة،"[4] ومن ها هنا وجدوا المادة الصالحة والناضجة لمواجهة المد الغربي في هذا الأمر.

---

[1] -المصدر السابق- ص217-218.

[2] - المصدر نفسه- ص 217.

[3] - ابن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه- تح:محمد عبد القادر أحمد عطا- 216/2.

[4] - رجاء عيد- النص والتناص- مجلة علامات في النقد- ج18- مج5-1990-ص184.

وما هذه إلاّ عيّنة وجزء من النقد العربي القديم ومفهومه للتناص أو (السرقات)، وذهب النقاد القدامى، أصحاب الرأي الذي يرافع ضدّ مفهوم السرقات، إلى أنّ السابق أحسن وأغنى بل إنها نصوص أساسية ولا غنى عنها، وأنّ ما أبدعه المحدثون من إعادة تشكيل، ليس إلاّ حواشٍ لا قيمة لها.[1]

فالقصيدة لا يكون لها صدى إلاّ بتقاطعها مع نصوص أخرى وتداخلها معها لأنّ " من خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد، ونجد فيها ما لا يُحدّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة، وهذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر، بلغة بعضهم، وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقاتها السابقة."[2] وما نقره ونعتمده ونتبناه بعد هذه المسحة المتواضعة،أنه، " لا وجود للسرقة أو الاغتصاب والإغارة، بقدر ما يرجع الأمر في النهاية إلى تشابه النتائج تبعاً لتشابه المقدمات"[3] والمواقف،وما النصوص إلا "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء"[4]، واللجوء إلى التناص، ضرورة يفرضها " المنظور التنازلي في الإبداع".[5]

---

[1] – ينظر أحمد سليم غانم– تداول المعاني بين الشعراء– ص 80.

[2] – عبد الله محمد الغذامي– الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية– النادي الأدبي الثقافي– جدة– ط1– 1985– ص 56.

[3] – عبد الجبار المطلبي– دراسات في الأدب الإسلامي والأموي؛ الشعراء نقادا– دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد–ط1–1986– ص 118-119.

[4] – رولان بارت– درس السيميولوجيا– تر: عبد السلام بنعبدالعالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو– دار توبقال–الدار البيضاء– ط2–1986– ص63.

[5] – صالح زياد الغامدي– القراءة وسلطة النموذج في تراثنا النقدي– مجلة: علامات في النقد– ج 44– عدد خاص(قراءة النص2)– يونيو 2002.ص 798.

التناص في النقد الحديث:

إنّ أول من وضّح معنى التناص **Intertextualité** ومفهومه؛ العـــالم الروسي ميخائيل باختين **M.Bakhtine** في كتابه (فلسفة اللغة)، بل "هو الذي أسّس مصطلح (التناص)"[1] وفي مقدمة كتاب "ديستوفسكي"[2]، واهتمام باختين بالتناص يدل على" الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقـــة عليها ، والّذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين"[3]. ثم استوى بعد ذلك مفهوم التناص بشكل جليّ وكامل، على يد الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا[4] **J. Kristéva**، التي أجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها (ثورة اللغة الشعـــرية) وعرّفت فيها التناص بأنّه " التفاعل النصي في نص بعينه"[5].

فالتناص هو العلاقة بين النصوص وحقيقة التفاعل بينها، وذلك في استحضارها؛ باستعادتها أو تقليدها بل محاكاتها لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها.

---

[1] – عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي– دار هومة– الجزائر– دط– 2007– ص273.

[2] – ينظر ت.تودوروف و ر.بارت و أ.إكو و م.أنجيلو–– في أصول الخطاب النقدي الجديد– ترجمة وتقديم: أحمد المديني– الشؤون الثقافية العامة– بغداد– ط2– 1989– ص102.

[3] – محمد بنيس– الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته– ج3 : الشعر المعاصر، دار توبقال– المغرب– ط1، 1990، ص183– 185.

[4] – " من المتفق عليه أن مصطلح"التناص" ظهر أول ما ظهر في أبحاث لها كتبت بين 1966–1967،في مجلتي(tel-quel)و(critique)، ثم نشر في كتابيها(sémiotike)و(le texte du roman)":ينظر تودوروف– المرجع السابق- ص102.

[5] – شربل داغر– التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري– مجلة فصول– الهيئة المصرية العامة للكتاب– المجلد 16– ع1– القاهرة 1997 – ص 130-131.

فالنص الأدبي يمثل كتلة من الفسيفساء المتداخلة بالاقتباسات والمعاني التي أخذت وشربت معاني أخرى جديدة مطروحة في النص، كما ترى جوليا كريستيفا أنّ "كلّ نص هـــو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى."[1]

وعرّفته كذلك بأنه "أحد مميزات النص الأساسية، والتي تُحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[2]، وهذا يعني أنّ كلّ نص لاحق ينبثق من خلايا وأنسجة نصوص سابقة، لذا، فإن رولان بارت **R.Barthes** يرى أنّ الأدب نص واحد " إذ (كل نص تناص) حيث أنّ النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوّقه، نصوص حاضرة فيه...) وهو بذلك يعيد توزيع اللغة، إنه يقوم بطريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، والنص يمثل لانهاية اللغة، إنّ النص هو مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة، والاستشهادات الاستنساخية، وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك، والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص."[3]

لأنّ " كلّ نص يتوالد؛ يتعالق ويتداخل، وينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية، التي تمتصّ النصوص بانتظام، وتبثها بعملية انتقائية خبيرة،

[1] - مارك أنجيلو – مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد– تر: أحمد المديني– عيون المقالات – الدار البيضاء– ط1– ص 102.
[2] – سعيد علوش– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة– دار الكتاب اللبناني– بيروت– سوشبريس– الدار البيضاء–ط1– 1985–ص215.
[3] – عمر أوكان– لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت– إفريقيا الشرق– المغرب– ط1–1991– ص 31.

فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص، لتشكل وحداتٍ متعاليةً في بنية النص الكبرى"[1].

فالعلاقات النصية لا يمكنها أن تكون ذات رؤية منفردة أو اتجاه فريد، فهي " غير أحادية السمة مع نصوص أخرى، فقد تكون علاقة تحويل، أو تقاطع، أو تبديل، أو اختراق،"[2] بعد أن يعيد المبدع تشكيلها، ورصّ بنياها والتفنّن في نسجها كما تنسج العنكبوت بيتها، حتى تبدو مجموعة متراصة، متآلفة، دون خلل أو استعصاء.

كما يعتبر التناص ظاهرة تركيبية بارزة في اللغة الشعرية للنص المعاصر، فكل قول لا يخلو من تناص، فكلام الناس كله فيه تناص- إلاّ كلام آدم عليه السلام!- متعمدا أو غير متعمد، وذلك يُعدّ حصادا لمخزونه المعرفي والثقافي، فلم يعد النص الشعري منغلقا أو نتاجا تلقائيا يقتصر على الامتلاء البرئ، إنّما هو نص مفتوح يعتمد معارف سابقة مكتنزة في ذهن المبدع نتيجة اطّلاعه وقراءاته وثقافته التي يجب أن تكون واسعة، " لأنّ العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدّة، تمامـــا مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يُفضي إلى فراغ، إنّه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصبا ومنتجا تماما مثل كل كائن حي كالإنسان والشجرة"[3].

---

[1] - صبحي الطعان- بنية النص الكبرى- عالم الفكر- مج23- ع1و2- يوليو/سبتمبر/أكتوبر/ديسمبر1994-ص446.

[2] - رجاء عيد- النص والتناص- مجلة علامات في النقد- ج46- مج 12-ص 193.

[3] - عبد الله الغذامي- ثقافة الأسئلة- " مقالات في النقد والنظرية"- دار سعاد الصباح- الكويت- ط2- 1993- ص 111.

إنّ ذاكرة المبدع بحر في أعماقه أقوال وأفعال متعدّدة، ممّا يجعل نصّه على استعداد كامل لامتصاص خطابات ونصوص أخرى غائبة تدخل بين حنايا النص الحاضر الجديد، وتصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه اللغوي، حتى أضحى التناص دليلا بيِّنا على ثقافة الشاعر، وحذاقة المتلقي/القارئ، كما صارت النصوص السّابقة خزّانا لأيّ مبدع ينهل منه كيفما شاء ومتى شاء، "والوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظاً و أفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه"[1]، كما أنه " نظرية تقوم على افتراض شيء غائب داخل شيء حاضر، هو النص الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبية النهائية"[2].

فبراعة المبدع تظهر في استغلال، وحسن استخدام النص المتناص عبر السياق، والإفادة من مميّزاته في تقوية النّص الجديد ودعمه، "فالتناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطـــه الزّمانية والمكانية ومحتـــوياتهما، ومن تاريخـــه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقّي أيضا."[3] شرط ألاّ يكون النص الجديد محشواً بكل كبيرة وصغيرة من محمولات النّص الغائب، قصد التباهي واستعراض المخزون الثقافي للمبدع.

[1]- عبد الملك مرتاض- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص- مجلة علامات -ص: 87.

[2]- المرجع نفسه- ص: 89.

[3] - محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)- ص 123.

وقد اتفق عدد كبير من الباحثين والنقاد الغربيين، على كنه مفهوم التناص، واستمرت الدراسات حوله، وتوسّع الباحثون في تناول هذا المصطلح، دون الخروج عن الأصل، ويحدد النّاقد الفرنسي جيرار جينيت **G.Genétte** أنواعا للتناص هي:[1]

1- الاستشهاد؛ وهو الشكل الصريح للتناص.

2- السرقة ؛ أقل صراحة.

3- النص الموازي؛ علاقة النص بالعنوان والمقدمة، والتقديم والتمهيد.

4- الوصف النّصي؛ العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

5- النصية الواسعة؛ علاقة الاشتقاق بين النص (الأصلي/القديم) والنص السابق عليه(الواسع/ الجديد).

6- النّصّية الجامعة؛ العلاقة البكماء بالأجناس النّصّية التي يفصح عنها التنصيص الموازي.

ومن الباحثين والنقاد العرب، أسهب كل من محمود جابر عباس،- على سبيل المثال لا الحصر- في تعريف التناص وذكر التحوّلات التي تطرأ على النص الجديد نتيجة تضمينه للنص الأصلي، فيحتفظ كل منهما؛ الجديد والقديم، بمزاياه وفرادته ومميزاته، على أنه يجب "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو

[1] - ينظر محمد بنيس- الشعر المعاصر-ص 186.

الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النّصّين"[1].

وعبد الملك مرتاض، يوضح التناصَّ بدقة متناهية، حيث يقول: " فليس التناص في تصورنا، إلاّ حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق "[2].

ومحمد مفتاح الذي حصر مفهوم التناص وآلياته في قسمين: الأول؛ (التمطيط)، والثاني؛ (الإيجاز)، أما الأول؛ فيكون بالجناس والقلب والتصحيف، والشرح والاستعارة بأنواعها المختلفة، والتكرار والشكل الدرامي، وأيقونة الكتابة... والثاني؛ الإيجاز، وهذا الصنف هو الذي يحتاج إلى الشرح والتوضيح والتفصيل، حتى تكون هذه الآلية مدركة من قبل المتلقي/القارئ العادي، فالشاعر في مثل هذا لا يذكر إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والقبح.[3]

ولهذا لابدّ أن يكون النص السابق مُحمّلا بقيم وتوجّهات صالحة لحـــل مشاكل في النص الحاضر الجديد، ويكون امتصاصه إثراء للنص الجديد، ليصبح حاملاً لدلالات كثيرة وكأنه خال من التناص، فالصور المتناصة تزيد النص الشعري قوة وغنى، " فإذا كان (النص) مقولة، يكون (التناص) هو الإجراء الذي تفرضه هذه

---

[1] - محمود جابر عباس- استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث- علامات في النقد- ج46- م12- نادي جدة الأدبي- شوال 1423هـ- ص 226.

[2] - عبد الملك مرتاض- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص- ص:82.

[3] - ينظر محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجة التناص)- ص ص 126،127، 128،129.

المقولة."[1] وإذا كان تعدد الوعي في القصة والرواية - في الحوار بخاصة- وذلك لتعدد الشخصيات، فإنّ تعدد الوعي في النّص الشعري يعود إلى التّداخلات النّصّية، وبالتالي يُحمَّل النص الحاضر أكثر من وعي، " فالتناص يقدم مفهوما جديدا لمصطلح (الكتابة)، ليست رسمـــاً للأصوات اللغوية على الورق، بل تمثل وجوداً كلياً له ولتفاعلاته الذاتية وقوانينه النوعية، كمـــا يقدم مفهوما جديدا لمصطلح (النص)، فالنص (المكتوب حتما) يتّصف بصفـــات محـــددة بدونها قد يكون أثرا أو عملا أو ما شئت، لكن (النص) الذي يستحق هذه التسمية، ذو سمات جديدة تماما"[2].

وهكذا نجد أنّ المادة المتناصة تفرض وجودها بصورة رحبة وواسعة وعميقة عند المبدع الذي يمتلك مخزونا كبيرا من الثقافـــات من مختلف المشارب والمناهل؛ عربية وغير عربية، معاصرة وحديثة وقديمة، تتزاحم في ذهنه كلما استفزّتها المعاني القريبة من نصه، لأنّ " النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلاّ باستيعاب الجهد السابق عليه، فالارتداد للماضي، -أو استحضاره – من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري،...وهو يعني وجود علاقة جماعية بين الخطاب الحاضر، والخطابات الغائبة على مستوى الإفراد، وعلى مستوى التركيب، وعلى مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون."[3]

---

[1] - محمد فكري الجزار- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط1- 1998- ص 174.

[2] - شكري عزيز ماضي- إشكاليات النقد العربي الجديد- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط1-1997- ص 174.

[3] - محمد عبد المطلب- هكذا تكلم النص- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة- 1996- دط- ص 61-62.

لذا يعتبر كل نص نافذة منفتحة ومستقبلة لنصوص أخرى تتفاعل مع نسيج الدلالة والسياق، لنحصل على نص دسم، تتراءى لنا من خلاله نصوص أخرى كثيرة ذابت بين أحضانه وفي ثناياه، وهذا التأثر بالسلف والأخذ من أفكارهم وإبداعاتهم الفنية ليس معناه أنّ أسلوب الشاعر وفرادته غائبان، لأنّ لكل شاعر ميزةً بل ميزاتٍ أسلوبيةً يتميز بها.

كما أنّ " العمل التناصي هو " اقتطاع" و"تحويل"؛ إنه يولّد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام، انتماءها إلى انتقاء استطيقا تسميها كرستيفا، بالاستناد إلى باختين، بـــ "الحوارية" و"الصوت المتعدد""[1]. وعلى المتلقي أن يستنتج العلاقة الوطيدة بين ما هو غائب و قديم، وبين ما هو حاضر وجديد.

– التناص لغة و اصطلاحـــاً.

أ– التناص لغـــــة:

يقال: " نصّ الحديث، ينصه نصّاً: رفعه. وكل ما أُظهِر، فقد نصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له، وأسند، يقال:" نص الحديث إلى فلان؛ أي رفعه، وكذلك نصصه إليه".[2]

وناص مناصّة غريمه: ناقشه وألحّ عليه في الطّلب، "وتناصّ القوم : ازدحموا"[3].

[1] – ت.تودوروف و ر.بارت و أ.إكو و م.أنجيلو–– في أصول الخطاب النقدي الجديد– ترجمة وتقديم: أحمد المديني– ص 103.

[2] – ابن منظور– لسان العرب– مادة (نص)– 97/7.

[3] – المنجد في اللغة والأعلام– دار المشرق– بيروت– مادة (نص) – ط33– 1992– ص 811.

وفي القاموس المحيط : " تناص القوم عند اجتماعهم "[1].

ب- التناص اصطلاحاً:

أجمع الباحثون والنقاد على أنّ **التناص Intertextualité** هو " العلاقة بين نصين أوأكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص **Intertexte**، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"[2]. ويرى الحداثيون أنّ للتناص تعريفات شتى، إذ يرى الباحثان الإيطاليان بوغراند **Eaugrande** وريسلار **Ressler** التناص بأنه" ترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى"[3]، كما للدكتور موسى سامح ربابعة تعريف بأنّ التناص " ظاهرة تشكل أبعادا فنية وإجراءات أسلوبية تكشف عن التفاعل وأشكاله المختلفة بين النصوص، إذ يقوم استدعاء النصوص بأشكالها المعددة؛ الدينية والتاريخية على أساس وظيفي يجسّد التفاعل الخلاّق بين الماضي والحاضر"[4].

وهناك رأي آخر يقول: " إنّ الوقائع التناصّية تقوم في تفاعلهـــا وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفـــة، قد تكون الاستعادة، أو التّذكّر، أو التلميح، أو إيراد الشّواهد، أو التّقليد، أو المحاكاة السّاخرة وغيرها ممّا نقع عليه من فنون أدبية، متعمّدة أو عفوية، بفعل (الاختطاف) أو (التّملّك)، أو بمفاعيل (الذاكرة) النّاشطة في الكتابة."[5]

---

[1] – محمد بن يعقوب الفيروز آبادي– القاموس المحيط– المطبعة الآسيوية– مصر– ط3– 1923– مادة(نص)– 319/2.

[2] – محمد عناني – المصطلحات الأدبية الحديثة– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان–ط2–1997. ص46.

[3] – شربل داغر– التناص سبيلا– مجلة فصول – القاهرة– مج16– ع1– 1997– ص128.

[4] – موسى سامح ربابعة– التناص في نماذج الشعر العربي– مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية– الأردن– ط1– 2000– ص7.

[5] – شربل داغر– المرجع السابق – ص 129.

فالتناص إذن، يشكّل نتاجا أو حصاداً من الثقافة الواسعة وثمرة من ثمارها، كما يقوم على إبراز التّفاعل النّصي الموجود في النّص نفسه، مع الإشارة إلى نصوص أخرى تقع في نطاق ثقافة المبدع، ووفق هذه العلاقات.

وموضوع التناص هو " تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاّق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلاّ توالداً لنصوص سبقته."[1] وبهذا يؤدي التناص دور الرابط بين نصين أو أكثر، ويكون هذا الترابط وهذا التفاعل من المبدع اللاّحق إمّا طوعاً أو لازماً، " فإنّه لابدّ للتّناص من مصادر يستمدّ منها مادّته المتناصّة، وعليه يمكن تلخيص هذه المصادر في ثلاثة جوانب:

1-المصادر "الضرورية": والتأثر فيها يكاد أن يكون طبيعيا أو تلقائيا، مفروضا ومختارا في آن... أي الموروث العام والشخصي،... كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بشيء من نتاج شاعر آخر، أو تقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعداده وتعليمه، وهذا ما يمكن أن نتبينه في "الوقفة الطللية" وهي أقوى المصادر القديمة،من دون شك، التي تقيدت بها صناعة الشعر العربي قديما.

2-المصادر "اللاّزمة": وهي ما يسمى بالتناص الدّاخلي وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه... حيث إنها تخترق نتاجه اختراقا بيّنا.

---

[1] -موسى سامح ربابعة- المرجع السابق- ص 97.

3-المصادر "الطوعية": وهي "الاختيارية"عند مفتاح، التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، (وهي المطلوبة لذاتها)."[1]

ونذكر أنّ للتناص آليةً، وتكون للشاعر" بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه، فإنّه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص، لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الأمام"[2]. والأصل في التناص، أن يكون بمثابة قراءة ثانيـــة للذاكرة، يعيد بعث الموروث من جديد، " وما من كتابة مبتكرة خالصة مائة بالمائة، دون أن تكون متأثرة بغيرها، بل هو امتزاج بين (الأنا) و(الآخر) السابق عليه ليكون في الأخير نصّاً جديداً إلى جانب النصوص الإبداعية الأخرى"[3].

ونظراً للتشابه القائم بين الحدثين؛ (التراث/المعاصر)، أوالبيئتين أوالموقفين أو الصورتين، وأكيد أنّ التراث – في كثير من الأحيان – يمثل الصورة الرمز للواقع الّذي يعيشه الشاعر، والنص المتناص عليه أن يحقق ثلاثية زمنية؛ ماض/حاضر/مستقبل حتى يصير نصا سخيا، ويؤسس لنفسه ظلاًّ، وإلاّ فهو، -كما يقول رولان بارت- : "...نص بلا ظـــل، لأنّ النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم"[4]-، فتتزاوج الرؤى لتنجب لنا نصّاً مزيجاً من حضارتين وموقفين اجتمع

---

[1] -شربل داغر- التناص سبيلا-ص 133.

[2] - محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)- ص 125.

[3] - محمد طه حسين- التناص في رأي ابن خلدون- مجلة فكر ونقد- العدد 32- أكتوبر 2000/ ص127.

[4] - رولان بارت- لذة النص- تر: فؤاد صفا و الحسين سبحان- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- دط- 1988-ص: 37.

فيهما الماضي بالحاضر، بل يستدعي الحاضر الماضي ليستحمّا في نهر النص الحاضر ، لأنّ من أهم خصائص التناص، استحضار الماضي، " لأنّه، - أي التناص- من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعري، حيث يحدث تماس، يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميـــل إلى التماثل، أو التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص موقف محدد إزاء هذا التماس الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص"[1].

والنص المتناص تتوالد في أحشائه نصوص سابقة ومعاصرة، كما تتراكم فيه بنيات من نصوص سابقة أو محايثة، إذ إنّ النص يجب أن يخرق منفذاً منه يستنبط المبدع رواسب الماضي، وحيثيات الحاضر، ورؤى المستقبل، "والشاعر يحاول تمثل التراث في العديد من قصائده وعلى أكثر من مستوى، فهو يستقي منه بعض رموزه وأقنعته، ويضمِّن شعره إشاراتٍ متفرّقةً إلى موروث القول من شعر ونثر"[2]، وأيسر المنافذ وأثراها بالنسبة للشاعر هو التراث، الذي هو ملك لكلّ المبدعين، وبذلك يصير إرثاً، لأنّ " التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مرّ العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلاً في حياتنا، متمثِّلاً في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السّابقة، وما أوحت به قلوبُهم من علوم وفنون وآداب هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه "[3].

ويبقى التراث –دائما – هو المنبع الرئيس والرافد الأساس، وبالتالي " تتجاوز صلة الشاعر بتراثه دائرة الماضي لتحتضن الحاضر أيضا، وتتخطى استدعاء النصوص

---

[1] - محمد عبد المطلب – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط1-1995- ص:163

[2] - علي جعفر العلاق- الشعر والتلقي، دراسات نقدية- دار الشروق- عمان- ط1-1997- ص132.

[3] - عباس الجراري- من وحي التراث-مطبعة الأمنية- الرباط-دط- 1971 ص 44.

وموروثات القول القديمة لتشمل توظيف الأسماء البارزة كرموز وأقنعة وشخصيات."[1]

ولذا يرى تودوروف **T.TODOROV**" أنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية، تراتبية مختلفة."[2]

ويؤكد ميشال أريفي **M.Arrivé.** في دراسته "للغات جاري **Langages de Jarry**" أنّ التناص هو " مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة."[3]

ومن هاهنا، يمكن القول، إنّ التناص امتداد واستحضار في الوقت نفسه، فالمبدع يتفاعل مع ما ومن سبقه في رحاب الإبداع المختلفة، ويسعى إلى توظيفها وفق ما يخدم النص الحاضر، محافظا على فرادة النص وتميز المبدع، وتنجم عن هذا رؤى وأفكاراً جديدة، "فكل ما يكتب من نصوص، له شفرات وأصول قديمة،

---

[1] - علي جعفر العلاق- المرجع السابق- ص 135.

[2] - أنور المرتجي – سيميائية النص الأدبي- إفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب- دط- 1987-ص 45. أو ينظر: T.Todorov- "Catégorie du récit littéraire" Communication n°8-P126.

[3]- أنور المرتجي – المرجع نفسه- ص 46.

بعضها يُدرك، وبعضها شفرات منسية (أصول منطمسة) لا ندركها، وإن كنّا لا نستطيع أن ننفيَ وجودها".[1]

يتشكل ذلك التفاعل النصي لإقامة علاقات مع نصوص أخرى قد تكون حميمة، وقد تكون مناقضة للموقف والحدث الذي يعيشه الشاعر المبدع، "وهناك صنفان من أصناف التفاعل النصي، أما الأول فهو التفاعل النصي الخاص، وهو أن يقيم نص علاقة مع نص محدد، كأن يسير نص في المدح مثلا على منوال نص آخر معروف، وأما الصنف الثاني، فهو التفاعل النصي العام، وهو ما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوّناته الأدبية والثقافية في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال وأحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما (نقله) عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة أو مناقضة تماما."[2]

ومن هنا يمكن أن نستخلص أن التضمين، والاقتباس، والتأثر، كلها تندرج ضمن عملية التناص وآلياته، " والقضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص، هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك لصحّ النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة، يستطيع أن يحددها القارئ الخبير المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية

---

[1]- أحمد مجاهد- أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط1- 1998- ص: 387.

[2] - سعيد يقطين- الرواية والتراث السردي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- دط-1992-ص18.

متماسكة، إنها تتجاوز وتصطرع، وتتزاوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصّيا، تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص."[1]

ولذا نجد ذا الرُّمّة، متأثرا إلى حدّ الانغماس بشعر القدماء، فأنتج دلالة حركية من خلال الوصف، مازجا مستويات خطابه الشعري بعناصر الخطاب الشعري الجاهلي؛ لامرئ القيس و لبيد والشنفرى وهلمّ جرا... فأخصب وأنتج وأبدع وتفنن في التصوير، و"أن صور الإخصاب جميعا هي حاجات الشاعر الذي يتكلم بلسان الجاهليين كلهم، أو هي الممكنات المطلوبة والمطروحة كتخطٍّ لما هو قائم".[2]

هكذا كانت حال الشاعر الجاهلي، وبقي عليها شعراء العصرين الإسلامي والأموي، ولم يشذ ذو الرمة عن هذه القاعدة بل كان من أكثر شعراء عصره وأشدهم تمسكا وتشبثا بخصائص الشعر الجاهلي، وبخاصة في الوصف، بتشتت خياله وشرود خواطره، فيه تبرز المعاني الحسية، والتعبيرات المباشرة، كما سبق أن ذكرنا، وسنذكر لاحقاً، "فأصبحت معاني الشعراء السابقين نبعاً ثرياً يمتاح منه الشعراء اللاّحقون، ومن ثمّ، فقد أصبح تداول المعاني ظاهرة عامة شائعة بين الشعراء."[3]

---

[1] – عبد النبي اصطيف– التناص– مجلة راية مؤتة– مج2– عدد2– كانون الأول1993– ص 53.

[2] – يوسف اليوسف– مقالات في الشعر الجاهلي– منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي–دمشق –دط– 1975–ص165.

[3] – أحمد سليم غانم– تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب– ص 75.

ولذا فإن التناص، أو التداخل النصي ينهض " على تخوم نصوص أخرى، فهو لا يلغي خصوصيته الإبداعية، بل على العكس، يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصا قائما بذاته تجاوز غيره وتخطاه".[1] وقد أشار **رولان بارت،** من خلال نص قد يكون **لستاندال، Stendhal** إذ قال: " وإنّي مولع بسيطرة الصيغ، وقلب الأصول، واستخفاف النص الجديد بالنص السابق"[2]، ويؤكد **بارت** في هذا السياق بقوله في التناصية (**Inter-texte**): "استحالة العيش خارج نص غير متناه، سواء أكان بروست **Proust**، أم جريدة يومية، أم شاشة تلفاز:فالكتاب يؤسس المعنى ويصنعه، والمعنى يؤسس الحياة ويصنعها"[3].

وكما أشار كثير من الباحثين والنقاد، إلى أن الممارسة الأدبية " هي تجسيد لذاكرة نصية، وبحضورها يقوم الأدب ؛إنّ **مالارميه Malarmé** لا يرى في الأدب سوى عملية " إرجاعية"، و **ميشال بوتور M. Butor** يعتبر أنّ كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، إنّ كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق، ويقول **بورجيس Borgés** : أنّ جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme."[4]

---

[1] – نعيم اليافي– أطياف الوجه الواحد– منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1997– ص90.

[2] –ROLAND Barthes- Le plaisir du texte- Ed. du Seuil-Paris- 1ère Pub.- 1973-P.59.

[3] – Ibid-P.59.

[4] – نور الدين السد– الأسلوبية وتحليل الخطاب– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع– الجزائر– دط د ت – 100/2.

وما لاحظناه، أنّ مفهوم التناص – كغيره من المفاهيم الحداثية- متعدّد الشروحات و التفاسير، حسب تعدّد الدارسين، إذ " يتغيّر من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإنّه يندرج عند البعض "في إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقي، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة، غير أنّ هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة"[1].

وهذه التعددية في مفاهيم التناص إنّما تندرج ضمن خصوصيات النقد الحداثي المتعدد الرؤى والذي يبيح ويجيز نظرية الاختلاف بل يقرّها، " ومن هنا فهو يتموضع بين أسلوبيتين مختلفتين لكنهما متكاملتان، ونقصد أسلوبية الاختيار وأسلوبية الانحراف، تلك المتصلة بالمبدع وتلك المتصلة بالنص والمتلقي، وبهذا يمكن للتناص أن يندرج في إطار ما يدعى بشعرية الحضور والغياب، وقد تكون العناصر الغائبة ...أشد حضوراً من تلك الحاضرة، لما لها من تأثير على المتلقي يحفزه على استدعاء النص الغائب"[2].

التناص في شعر ذي الرّمّة

ومن هنا نلفي الشاعر ذا الرمة – على غرار غيره من شعراء عصره- يوظف مقتطفات وإشارات من القرآن الكريم، و نصوصا من الشعر الجاهلي ومعاني وصورا

---

[1]- صلاح فضل- شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد- دار الآداب- القاهرة-ط1-1999-ص116/من مارك أنجلو- في أصول الخطاب النقدي الجديد- ص 111.

[2] - رحاب الخطيب- معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط1-2005-ص116.

من القصيدة الجاهلية، وبخاصة في الوصف والتشبيه، فكان ذو الرمة " يتجه إلى الشعر القديم يوطّد صلته به ليتصل عن طريقه بالمُثُل الفنية الرفيعة... يجمع من تراثه الثريّ رصيداً ضخما يحتفظ به في أعماقه لينفق منه عند الحاجة في أعماله الفنية، وهو رصيد كان يجيد استغلاله، ويحسن التصرف فيه، ويعرف كيف ينفق منه، ومتى يجب أن ينفق منه"[1].

حتى أن النقاد القدامى صنفوه مع امرئ القيس في حسن التصوير والتشبيه، (حسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس، وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيهاً)، و(أنّ الشعر فُتِح بامرئ القيس، وخُتم بذي الرُّمّة). وهذا ما نراه بارزا جليا وواضحا في شعره، إذْ إنّ الصحراء و رمالها وكثبانها، عند ذي الرّمّة، بمثابة الصورة الصادقة والمرآة النّاصعة المصقولة التي تعكس المناظر البدوية الأصيلة التي تغنى بها شعراء الجاهلية، فنجد ذا الرّمّة يختصر رؤى (امرئ القيس ولبيد والشنفرى والهذليين...)، ويستقي منها معجمه اللغوي الذي يشكل صلابة العبارة الشعرية وبخاصة في الوصف الذي تهيم قصائده في بحر الصحراء وعمقها، ومنها نجد إشارات وأسماء كثيرة قد أخذت طريقها إلى قصائد ذي الرمة. ويتميّز مطلع القصيدة العربية القديمة بالظاهرة الطللية، وبخاصة القصيدة الجاهلية، ولكن ذا الرمة الشاعر الإسلامي الأموي، "يعدّ – بدون منازع – أهم شاعر أموي عني بمقدمات الأطلال في شعره، وحرص على توفير كل مقوماتها وتقاليدها القديمة لها، بل يعد –في الحقيقة– أهم شاعر في تاريخ الشعر العربي

---

[1] – يوسف خليف– ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء– دار المعارف– مصر– دط–1970– ص 28.

كله نهض بهذه المقدمات، وأرسى لها هذه المقومات والتقاليد، وارتفع بها إلى قمة لم يصل إليها شاعر من قبله أو من بعده."[1]

ويعدّ هذا نوعا من التناص يعتمد على الإشارة الفنية والوضوح؛ وإن كان ذو الرمة يعبّر تعبيرا صادقا في هذه المقدمات عن تجربة عاشها، وعاش في أعماقها حياته كلها، ويعتبر هذا الاتجاه رمز الصحراء والبداوة التي نشأ فيها ذو الرمة، والرابطة القوية والوثيقة التي تربطه بماضي هذا الشعر.[2] إذ لا يمكن لأيّ مبدع، شاعر أو فنان، أن ينطلق من العدم، أو من الفراغ.

1- التناص الديني:

كما سبق ذكره، فإنّ لكل مبدع روافده وخاماته التي منها يستقي تناصاته، قصدا أو عفواً، والتراث يشكل المنهل الغني والرافد القوي الذي اتجه صوبه ذو الرّمة، وغيره من شعراء عصر بني أمية، " ولعل مما يدل على ذلك أكبر الدلالة، أننا نجد الصلة شديدة بين معاني الشاعر الأموي والشاعر الجاهلي."[3]

كما يعتبر النص القرآني من أهم الموضوعات التي ركز عليها شعراء الإسلام نصوصهم الإبداعية، لما تحتويه من سمو الكلم وعظيم البيان،" فالشعر الأموي، كُتب في ظلال نفسية جديدة آمنت بربّها، واستشعرت حياة تقية صالحة، فيها نسك

[1] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص 146.

[2] - ينظر المرجع السابق - ص 146.

[3] - شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- دار المعارف- مصر- ط5- 1973-ص 82.

وعبادة، وفيها تقوى وزهد"[1]، وكان ذو الرمة أحد هؤلاء، إذ " يمتلئ ديوانه بعناصر إسلامية كثيرة، من ذكر الصلاة، وتقصيرها في السفر، وما يكون من التيمم و تلاوة القرآن في السَّحَر و أثناء الليل"[2]، كقوله[3]:

إذا جَلا البَرْقُ عنهُ قامَ مُبْتَهِلاً ❁ لربِّهِ يَتْلو لهُ بالنَّجْمِ والطّورِ

هذه إشارة أو تناص إشاري واضح مع سورتي الطور و النجم، أي يتلو منهما؛ من سورة الطور وسورة النجم[4]، ويقوم مبتهلا إلى ربِّه؛﴿ **وَمِنَ اللَّيْلِ فَسَبِّحْهُ وَإِدْبَارَ النُّجوم**﴾[5]، ﴿**فاسْجُدوا لِلّهِ واعْبُدوا** ﴾[6]، و لله يتلو آياته خاشعاً، ساجدًا، عابدًا الله وحده، يُسبِّحُ ربّهُ أثناء الليل وعند إدبار النجوم.

وقوله[7]:

يا رَبِّ قدْ أشْرَفَتْ نفْسي وقدْ عَلِمَتْ ❁ عِلْماً يَقيناً لقدْ أَحْصَيْتَ آثاري

يا مُخْرِجَ الرّوحِ منْ جِسْمي إذا احْتُضِرَتْ ❁ وفارِجَ الكَرْبِ زَحْزِحْني عن النارِ

---

[1] – المرجع السابق– ص 62.

[2] – المرجع نفسه– ص 70.

[3] – ذو الرمة– الديوان– شرح الإمام أبي نصر الباهلي– تقديم وتحقيق وتعليق: عبد القدوس أبو صالح– مؤسسة الإيمان– بيروت– ط2– 1982- 1823/3.

[4] – ينظر المصدر نفسه– 1823/3.

[5] – سورة الطور– الآية 49.

[6] – سورة النجم– الآية 62.

[7] – ذو الرمة– الديوان– شرح الإمام أبي نصر الباهلي– تقديم وتحقيق: واضح الصمد– دار الجيل– بيروت– ط1- 1997- 338/2.

هذا تناص اقتباسي، فهو من صريح الآية الكريمة: ﴿ **فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النّارِ وأُدْخِلَ الجَنّةَ فَقَدْ فازَ**[1] ﴾ وذو الرمة –وهو يُحتضر– يطلب من الله الفوز، وأن يفرّج كربه، ويدعوه ساعة الاحتضار أن يُدخله الجنّة ويزحزحه عن النار، كما جاء في الآية الكريمة.

وكأني بذي الرمة يطبق حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، إذْ قال: " موضع سوط في الجنة خيرٌ من الدُّنيا وما فيها، اقرؤوا إنْ شِئتُمْ ﴿ فمن زُحْزِحَ عنِ النّارِ وَأُدْخِلَ الجَنّةَ فَقَدْ فازَ ﴾ هذا حديث ثابت في الصّحيحيْنِ"[2]، وهذا يندرج ضمن التناص الصريح، أو الاقتباس بالمفهوم البلاغي.

وقوله[3]:

ِلايَخْلُفُ الضَّأْنُ الغِزارُ أخا ۞ ذا نابَ أمْرٌ في الصُّدورِ فظيعُ

قال تعالى: ﴿... **وَ حُصِّلَ ما في الصُّدورِ**[4] ﴾

وما هذه إلاّ إشارة أراد بها الشاعر أن يرجئ الأمر إلى الله تعالى، إذا تعلّق بشيء ما في الصدور، ولا يعلم الخبايا إلا الله تعالى.

مّ قال[5]:

---

[1] – سورة آل عمران– الآية 185.

[2] – ابن كثير– تفسير القرآن العظيم– دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع– بيروت–ط1–2002– 655/1

[3] – ديوان ذي الرمة– تح: عبد القدوس أبو صالح– 1083/2.

[4] – سورة العاديات– الآية 10.

[5] – المصدر السابق– تح: واضح الصمد– 57/1.

تَبدو مُحائِضَ أشْباهاً مُحَمْلَجَةً ❁ وُرْقَ السَّرابيلِ في ألْوانِها خَطَبُ

ثم قال[1]:

سَرابيلَ في الأَبْدانِ فيهنَّ صُدْأَةٌ ❁ بَيْضاً كَبَيْضِ المُقْفِراتِ النَّقانِقِ

قال تعالى:﴿ واللهُ جعَلَ لكُمْ مِمّا خَلقَ ظِلالاً وجَعَلَ لكُمْ مِنَ الجبالِ أَكْناناً وَجَعَلَ لَكُمْ سَرابيلَ تَقيكُمُ الْحَرَّ وسرابيلَ تَقيكُمْ بَأْسَكُمْ كَذلِكَ يُتِمُّ نِعْمَتَهُ علَيْكُمْ لَعَلَّكُمْ تُسْلِمون[2] ﴾ وذو الرّمة في هذين البيتين، أخذ الكلمة (سرابيل) من القرآن الكريم، فوظّفها حسب ما أملاه عليه الموقف.

ودائما في إطار الإشارة، أو (التناص الإشاري)، وجد ذو الرمّة في القرآن الكريم وألفاظ القرآن العظيم ضالته، كما وجدها شعراء الإسلام.

يقول ذو الرّمة[3]:

وَالوَدْقُ يَسْتَنُّ عنْ أعْلى طَريقَتِهِ ❁ جَوْلَ الجُمانِ جرى في سِلْكِهِ الثُّقَبُ

يغشى الكِناسَ بِرَوْقَيْهِ وَيَهْدِمُهُ ❁ مِنْ هائِلِ الرّمْلِ مُنْقاضٌ ومُنْكَثِبُ

و"الودق": المطر كله، شديده وهيّنه، وقد وَدَقَ يَدِقُ وَدْقاً أي قطر.[4]

---

[1] – المصدر السابق– 145/1.

[2] – سورة النحل– الآية 81.

[3] – الديوان– تح: واضح الصمد– 72/1.

[4] – ابن منظور – لسان العرب– مادة(ودق).

وهذا قريب من قوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ أنَّ اللهَ يُزْجي سَحاباً ثمَّ يُؤَلِّفُ بيْنهُ ثمَّ يَجْعَلُهُ رُكاماً فترى الوَدْقَ يَخرُجُ مِنْ خِلالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّماءِ مِنْ جِبالٍ فيها مِنْ بَرَدٍ فَيُصيبُ بِهِ مَنْ يَشاءُ ويَصْرِفُهُ عن مَّنْ يَشاءُ يَكادُ سَنا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بالأبْصارِ**[1] ﴾

وهذا المطر(الودق)، كما جاء في الآية، إنّما ليبعث الله من خلاله " المثيرة فتقمّ الأرض قمّاً، ثم يبعث الله الناشئة فتنشئُ السحاب، ثم يبعث الله المؤلفة فتؤلف بينه، ثمّ يبعث الله اللواقح فتلقح السّحاب"[2].

ومن هنا يظهر لنا أن ذا الرّمّة، وولعه الشديد بالتشبيهات، وبخاصة التشبيه التمثيلي، إذ ربط ذو الرمة بين المشبه(**الثور**) الذي يجول كما يجولُ الجمان، أي يتغيّر ويتحوّل ويزول[3] والمشبه به(**الودق**)، فأخذ جمال هذه الصورة من جمال وبهاءِ الصورة الواردة في الآية الكريمة.

ومن يقرأ البيتين السابقين، يتبادر إلى ذهنه الصورة البلاغية الجميلة في قوله تعالى: ﴿ **اللهُ الّذي يُرْسِلُ الرِّياحَ فَتُثيرُ سَحاباً فَيَبْسُطُهُ في السَّماءِ كيْفَ يَشاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفاً فترى الوَدْقَ يَخرُجُ مِنْ خِلالِهِ، فَإذا أصابَ بهِ مَنْ يَشاءُ مِنْ عِبادِهِ إذا هُمْ يَسْتَبْشِرونَ**[4] ﴾

---

[1] – سورة النور– الآية 43.

[2] – ابن كثير– تفسير القرآن العظيم– 2055/3.

[3] – ينظر ذو الرمة– الديوان– تح: واضح الصمد–72/1.

[4] – سورة الروم– الآية 48.

هذه الصورة البديعة في (الاستدارة الفنية) والتعدد في التشبيه ليصير (تشبيها تمثيليا)، تلقّفها شاعرنا في تناص جميل، وإنْ لم يبلغ درجة الجمال الفني الذي بلغته الآية، فهو القائل:" إذا قلتُ: كأنّ، فلم أُجِد وأُحسِن، فقطع اللهُ لساني."[1]

ثم يقول ذو الرّمّة[2]:

حتّى إذا ما جَلا عَنْ وَجْهِه فَلَقٌ ۞ هاديِه في أُخْرياتِ اللّيلِ مُنْتَصِبُ

وجاء في الآية الكريمة:﴿ **قُلْ أَعوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ**[3] ﴾ وإن كانت (الفلق) في الآية الكريمة تعني " الصبح، أو الخلق، أو بيت في جهنم، أو جب في قعر جهنم، أو هي من أسماء جهنم"[4]، فإنّ ذا الرّمّة، أخذ اللفظة (الفلق)، من باب التشبيه بالضياء، والنور، والصباح، الذي يقابله في البيت؛ أخريات الليل منتصب، وهذا (تناص إشاري).

ثم بالإشارة يقول ملمّحا[5]:

جئْنا بِآثارِهِمْ أسْرى مُقَرَّنَةً ۞ حتى دفعْناهُ إليْهم رُمَّةَ القَوِدِ

يقول تعالى: ﴿ **وتَرى الْمُجْرِمينَ يوْمَئِذٍ مُقَرَّنينَ في الأَصْفادِ**[6]﴾ وهي إشارة واضحة، تدل على تأثر واضح بمعنى الآية، إذ نرى (الأسرى) في البيت،

---

[1] – ديوان ذي الرمة– 41/1. وينظر الأغاني–106/16.

[2] – المصدر نفسه– 92/1.

[3] – سورة الفلق– الآية 01.

[4] – ابن كثير – تفسير القرآن العظيم– 3195/4.

[5] – المصدر السابق– 184/1.

[6] – سورة إبراهيم– الآية 49.

تقابلها(المجرمين) في الآية، وكلا الكلمتين تدل على معنى متقارب تجمعهما اللفظة المشتركة(مقرن)، أي؛ "بعضهم إلى بعض، قد جمع بين النظراءِ والأشكال منهم، كل صنف إلى صنف"[1]، أما أسرى ذي الرّمّة، فقد جاء بهم مقيدين بقطعة حبل، وهو (تناص سياقي).

ثم قال[2]:

حَلْيُ الشَّوى منْهَا إذا حُلِّيَتْ بِهِ ۞ على قَصَباتٍ لا شِخاتٍ و لا عُصْلِ

وقال تعالى:﴿ **نزّاعَةً للشَّوى**[3] ﴾ وما هذا التناص إلا في اللفظ، إذ إن المعنى في الآية الكريمة، هو ما وضحته (صيغة المبالغة؛ نزّاعة)، أي؛ بري اللحم والجلد عن العظم[4]، بينما المعنى مختلف تماماً في البيت، والذي يعني أنّ يديها ورجليها مزية بالحلي، والأمر بطبيعة الحال مختلف، وهذا (تناص لغوي).

و جاء في الآية الكريمة: ﴿ **إِذْ عُرِضَ عليهِ بالعَشِيِّ الصّافِناتُ الجِيادُ**[5] ﴾ والجياد في هذه الآية، هي جياد سيدنا سليمان وكانت عشرين فرسا ذات أجنحة.[6]

---

1 – ابن كثير– المصدر السابق– 1598/2.

2 – الديوان –143/1.

3 – سورة المعارج– الآية 16.

4 – ينظر ابن كثير– تفسير القرآن العظيم–2965/4.

5 – سورة ص– الآية 31.

6 – ينظر المصدر السابق– 2468/4.

استثمرها ذو الرّمة في البيت الآتي[1]:

أرْضًا مَعانًا مِنَ الحَيِّ الّذينَ هُمُ ۞ أَهْلُ الجِيادِ أهْلُ المَجْدِ والعَدَد

ومن يقرأ هذا البيت يتبادر إلى ذهنه معنى الآية السابقة، إذ هو مدح مقرون بمعنى الآية، في لفظ (الجياد) وعددها الكثير، كعدد جياد سيدنا سليمان عليه السلام، ومجده وشرفه، هذا وإن كان تناصا، فهو (تناص سياقي)، لخدمة المعنى المقصود.

قال ذو الرمة:[2]

وَمُسْتَنْجِدٍ فَرّجْتُ عنْ حيْثُ ا ْتقي ۞ تَراقيهِ لحدى المُظِعات الكَوارِبِ

وهذا قريب من قوله تعالى:

﴿ كلاّ إذا بَلَغَتِ التَّراقي[3] ﴾

وهنا نجد المعنى في لفظة (التراقي)، قريبة من معنى اللفظة نفسها عند الشاعر، وذلك أنّ ذا الرّمة، استلهم من الآية الكريمة هذا المعنى الذي أراده، والمشترك هو (الموت،والهلاك)، والتراقي في البيت: هو "ثغرة نحره، وهو موضع القتل"[4]، والمعنى متناص مع الآية باللفظ المشترك، وبالتالي المعنى المشترك؛ بلغت التراقي، أي:

---

[1] – ذو الرمة– الديوان –168/1.

[2] – نفسه–197/1.

[3] – سورة القيامة– الآية 26.

[4] – المصدر السابق– 197/1.

"انتزعت روحك من جسدك وبلغت تراقيك، والتراقي: جمع ترقوة، وهي العظام التي بين ثغرة النحر والعاتق"[1].

وهنا يطلب الشاعر في هذا البيت النجدة والنصرة والإعانة، وتجاوز الهلاك والموت.

وفي تناص آخر أكثر وضوحا و تجلية، يقول الشاعر[2]:

فراحَتْ لألاجٍ عليْها مُلاءَةٌ ❁ صُهابِيَّةٌ مِنْ كُلِّ نَقْعٍ تُثيرُها

وقال أيضاً[3]:

تُثيرُ بها نَقْعَ الكِلابِ وأنتُمُ ❁ تُثيرونَ قيعانَ الكُلى بالمَعازِقِ[4]

وتقول الآية: ﴿ **فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً**[5] ﴾.

هذه الآية تصور الإغارة بالخيل التي أقسم بها الله تعالى ﴿**والعاديات ضبْحاً** ﴾ وهي تثير غبارا في مكان معترك الخيول[6].

---

[1] – ابن كثير– تفسير القرآن العظيم–3005/4.

[2] – المصدر السابق– 245/1.

[3] – المصدر نفسه – 256/1.

[4] – المعازق: شبه المساحي، والقيعان: أماكن من طين حر صلب.(من الديوان ص 145)

[5] – سورة العاديات– الآية 4.

[6] – ينظر ابن كثير– المصدر السابق– 3142/4.

فأخذ ذو الرّمة المعنى نفسه والعبارة نفسها في البيت الأول، ليصف من خلال هذه الصورة الحمر الوحشية وهي تثير غبار الأرض الأحمر حتى تراءت وكأنها تلبس ملاءة صهابية.

أما في البيت الثاني وفي موقف آخر مخالف، فالشاعر يتناص مع الآية الكريمة ليصور وينقل موقفين مختلفين لصورة واحدة؛ فالأولى- وهي من صريح الآية- للفخر والاعتزاز بقبيلته وهي تثير النقع بجيادها، والصورة الثانية للهجاء والمذمة، وهم يثيرون قيعان الكُلى بالمعازق؛ فالصورة الأولى للفخر والثانية للهجاء، وبينهما (النقع والقيعان).

ثم قال يهجو:[1]

رميتُ امرأ القيسِ العَبيدَ ❁ خنازيرَ تكبو مِنْ هَويِّ الصَّواعِقِ

إذا ادّرَؤُوا مِنْهّم بِقْرِدٍ رَمّيْتُهُ ❁ بِموهِيَةٍ صُمَّ العِظَامِ العْوارِقِ[2]

لقد استثمر ذو الرمة آيتين من القرآن وضمّن معانيهما في البيتين قصد الهجاء، وهذا شأنه في المدح أيضاً، فهو إذا مدح وصف مادحه بالتقوى، و إذا هجا، استثمر التهديد والوعيد الموجود في القرآن الكريم، ففي كلتا الحالتين يلجأ إلى النص القرآني[3]،

---

[1] - الديوان -263/1.

[2] - ادّرؤوا: استتروا، وأُخِذ من "الدّريئة" وهو البعير يُسْتتر به من الصيد أو غيره. ينظر الديوان.

القرآني[1]، ففي البيتين المذكورين نلفي ذا الرمة – كما ورد بكثرة في الهجاء- يخـص قبيلة (امرئ القيس) بهذه الصفات المشينة مستعينا بآيات من القرآن جاءت في تصوير الصواعق حيث يرسلها الله نقمة، ينتقم بها ممن يشاء،[2] وهؤلاء الذين تصيبهم ليســوا إلا من يقصدهم شاعرنا في شعره.

وذو الرمة بحذاقته في التصوير والتصويب، فهو يدعونا ضمنيا إلى قراءة ما ورد في الآيتين السابقة واللاّحقة للآية 19، لترسخ الصورة جلية في أذهاننـا، إذ يقـول تعالى:﴿...**ذهب الله بنورهم وتَرَكهُمْ في ظُلماتٍ لا يُبْصِرون، صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُـمْ لا يَرْجِعون**...﴾[3]و﴿ **يكادُ البَرْقُ يخْطِفُ أبصارَهُمْ**...﴾[4]، فإنّ الله أذهب عنـهم مـا ينفعهم، وهو النور، وأبقى لهم ما يضرهم، وهو الإحراق والدخان،فهؤلاء لا يسمعون الهدى و لا يُبصرونه، ولا يعقلونه، وعلى الرغم من هذا الامتحان فهم لا يتّعظـون، ولايتوبون.[5]

ولذا فإنّ الله يرسل هذه الصواعق نقمة، ينتقم بها ممن يشاء، وهـذا التنـاص إسقاط من الشاعر قصد الهجاء.

قال تعالى: ﴿ **يَجْعَلونَ أصابِعَهم في آذانِهِم مِنَ الصَّواعِقِ حَذَرَ المَوْتِ** ﴾[6]

[1] - ينظر شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- ص245.
[2] - ينظر ابن كثير- تفسير القرآن العظيم- 1545/2.
[3] - سورة البقرة- الآيتان: 17-18.
[4] - سورة البقرة- الآية: 20.
[5] - ينظر ابن كثير- تفسير القرآن العظيم- 4/ 145.
[6] - سورة البقرة- الآية 19.

وقال أيضاً: ﴿ ويُرْسِلُ الصَّواعِقَ فَيُصيبُ بها مَنْ يَشاءُ ﴾[1]

ثم قال ذوالرمة:[2]

فَأَولى لِمنْ هاجَتْ لَهُ أَنْ يُكَمَّدا ❁ أَوْلى فَأَولى كانَتْ خلاءً بِيُيَّدا

أراد الشاعر من وراء هذا البيت أن يستعمل أسلوب الوعيد كما ورد في الآيتين الكريمتين الآتيتين؛ وهو أنّ الله سبحانه، استعمل أسلوب التهديد والوعيد للكافر المتبختر في مشيته.[3]

قال جلّ وعلا: ﴿ أَوْلى لَكَ فأَوْلى، ثُمَّ أَوْلى لَكَ فَأَوْلى ﴾[4]

قال شاعرنا:[5]

أَتْرابُ مَيٍّ وَالوِصالُ أَخْضَرُ ❁ لَمْ يُغَيِّرْ وَصْلَها المُغَيِّرُ
فَقَدْ عَداني عادِياتٌ شُجَّرُ ❁ عَنْها وَهَجْرٌ وَالحَبيبُ يُهْجَرُ

---

[1] – سورة الرعد– الآية 13.

[2] – الديوان –291/1.

[3] – ينظر ابن كثير– المصدر السابق– 2006/4.

[4] – سورة القيامة– الآيتان 34-35.

[5] – الديوان– 315/1.

قال تعالى: ﴿ **والْعادِياتِ ضَبْحاً** ﴾[1] استعان ذو الرّمة بلفظ (العاديات)، ومعناها مختلف، ففي الآية تدل على؛ الخيل إذا جرت مسرعة فضبحت،[2]، وفي البيت تدل على الصوارف؛ التي تدل على شغل يعدوك عن الشيء أي؛ يصرفك[3].

فذو الرمة استدعى لفظة الآية القرآنية بمضمونها ووظفها في إطار آخر مخالف لمعنى الآية، ومن هنا لابد أن نشير إلى أنّ النص القرآني في شعر ذي الرمة، يأتي واضحا، بيّنا، وقد يأتي خفيا مندسّاً في المعنى الضمني، ثم يأتي في مواقف أخرى منسجما مع النص القرآني سائرا في فلك معناه، وأحيانا مخالفا لمعنى النص وذلك لخدمة غرض يريده الشاعر.

وفي مقام آخر يقول ذو الرّمّة:[4]

ذا قُحَمٍ ولَيسَ بالتَّهْويـدِ ۞ حتّى استحلّوا قِسْمَةَ السُّجودِ
وَالمَسْحُ بالأَيْدي مِنَ الصَّعيـدِ ۞ نَبَّهتُهُمْ مِنْ مَرْقَدٍ ـ وْدودِ

قال تعالى: ﴿... **فَتَيَمَّموا صَعيداً طيِّباً، فامْسَحوا بِوُجوهِكُمْ وَأَيْديكُمْ، إنَّ اللهَ كانَ عَفُوّاً غَفوراً** ﴾[5]

---

[1] - سورة العاديات- الآية 1.
[2] - ينظر ابن كثير- 3142/4.
[3] - ينظر ابن منظور- لسان العرب- مادة (عد).
[4] - الديوان - 361/1-362.
[5] - سورة النّساء- الآية 43.

وهو يدعو رفاقه ليلا بعد نوم هادئ ومحبوب، أن يقوموا للصلاة بعد التيمم وهي إشارة إلى نفاذ الماء، الذي هو عنصر هام في الشعر العربي عموما، وفي شعر ذي الرّمة بخاصة على غرار الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وذو الرّمّة " دائم الإشارة في أثناء وصف رحلاته بالصحراء إلى تقصير الصلاة والتيمم، وتلاوة القرآن."[1] وهو ورفاقه في الصحراء، نال منهم التعب فصلوا ركعتين لأهم على سفر، طبقا لتعاليم الشرع.

قال ذو الرّمّة:[2]

بِعْدَ سَمْدِ القَرَبِ المَسْمودِ ۞ يُخْرِجْنَ منْ ذي ظُلَمٍ مَنْضودِ

قال تعالى: ﴿ **فَلمّا جاءَ أمْرُنا جَعَلْنا عَلَيْها سافِلَها وأمطرنا علَيْها حِجارَةً مِن سِجّيلٍ مَنْضودٍ** ﴾[3]

وقال أيضا: ﴿ **وَطَلْحٍ مَنْضودٍ** ﴾[4]

وهذا التناص ورد في اللفظة التي منها أخذ الشاعر المعنى ليوظفه في البيت، والمنضود هنا يدل على الظلمات المتراكمة بعضها فوق بعض، وفي الآية الثانية؛ المنضود: المتراكم. وفي الآية الأولى (سورة هود)؛ يتبع الحجارة بعضها بعضا في

---

[1] - شوقي ضيف- التطور والتجديد في الشعر الأموي- ص245.

[2] - الديوان- 365/1.

[3] - سورة هود- الآية 82.

[4] - سورة الواقعة- الآية 29.

نزولها.[1] وهو ما أراده الشاعر أي؛ تصوير الظلام الحالك وكأنه ظلمات متراكمة تتبع بعضها بعضا.

قال ذو الرمة:[2]

فتى السنّ كَهْلِ الحِلْمِ تَسْمَعُ قَوْلَهُ ۞ يُوازِنُ أَدْنَاهُ الجِبالَ الرَّواسِيا

قال تعالى: ﴿ **والجِبالَ أَرْساها مَتاعاً لكُمْ وَلأَنْعامِكُمْ** ﴾[3]

جاءت الكلمة المتناصة مع القرآن الكريم صفة على صيغة مبالغة، في حين وردت فعل ماض في الآية الكريمة، وما قام به ذو الرمة، هو أنه استعان باللفظ وبالمعنى الذي يؤديه هذا اللفظ وهو القوة والمتانة والثبات، إذا ما عدنا إلى معنى البيت والعلاقة المعنوية الموجودة مع (كهل) (حِلم) (تسمع قوله)، وهذا هو الثبات والرجاحة، وهي بمستوى ثبات هذه الجبال التي لا تهزها ريح، وفي الآية؛ رسو هذه الجبال دلالة على القرار والثبات وهذه رأفة من الله بخلقه،[4] فاستقرار الأرض ومن عليها مرتبط باستقرار الجبال.

ثم قال ذو الرّمّة:[5]

تُقًى للذي فوقَ السَّماءِ وَنَجْدَةً ۞ حِلْماً يُساوي حِلمَ لُقْمانَ وافِيا

---

[1] - ينظر ابن كثير- تفسير القرآن العظيم- 1479/2.

[2] - الديوان - 1316/2.

[3] - سورة النازعات- الآيتان 32-33.

[4] - ينظر ابن كثير- تفسير القرآن العظيم- 4/ 3031.

[5] - الديوان - 1319/2.

قال تعالى:﴿ **وَلَقَدْ آتيْنا لُقْمانِ الحِكْمةَ أَنِ اشْكُرْ لِلّهِ** ﴾[1]

وكما سبق ذكره، فإن ذا الرمة، حين يمدح، يستنجد بمعاني القرآن الكريم وآياته، ولكنه في هذا المقام انتقل إلى تناص من نوع آخر – إن صحّ هذا التصنيف- ألا وهو تناص الشخصيات؛ وهو " تناص يقوم على مجرّد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النص، لذلك يُعدّ هذا النوع أقل آليات الاستدعاء فنية، بالمقارنة مع آليتي (الدور)، أو(القول)."[2]

وقد أعطى استخدام شخصية دينية تاريخية واردة في القرآن الكريم مثالا للحكمة والتقى، وعِبرة وإسوة للاستقامة، وهذا ما كان يرومه الشاعر حسب تقديرنا وتخريجنا لمعنى البيت.[3]

لَوْ أَنَّ لُقْمانَ الحَكيمَ تَعَرَّضَتْ ۞ لِعَيْنيْهِ ميٌّ سافراً كادَ يَبْرَقُ

وفي سياق آخر، قال ذو الرمة:[4]

ولَوْ وَضَعَتْ أَوزارَها الحرْبُ كُنْتُمُ ۞ خيرَ النَّدى والمُتْرِعينَ المَقارِيا

وقال تعالى:﴿...**فإِمّا مِنّا بعْدُ وإِمّا فِداءً حتّى تَضَعَ الحَرْبُ أوْزارَها**...﴾[1]

---

[1] - سورة لقمان-الآية12.

[2] - أحمد مجاهد- أشكال التناص الشعري- ص115.

[3] - الديوان - 461/1.

[4] - الديوان- 1322/2.

وهذا تناص صريح باللفظ والمعنى الظاهري فحسب، إلاّ أن في معنى الآية كانت غاية، وفي معنى البيت جاءت شرطا.

قال ذو الرمة:[2]

مَهارى طَوَتْ أَمْشاجَ حَمْلٍ تَبَشَّرَبْ ۞ بِأُمْلودَةِ العُسْبانِ ميلِ لَخَصائِلِ
يُطَرِّحْنَ بالأَوْلاد أو ِتَزِمْنَها ۞ على قُحْمٍ بينَ الفَلا و المَناهِلِ
إذا هُنَّ بعْدَ الأَيْنِ وَقَّعْنَ وَقْعَةً ۞ على الأَرضِ لمْ يَرْضَخْنَها بالكلاكِلِ

قال تعالى: ﴿ **إِنّا خَلَقْنا الإِنْسانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشاجٍ نَبْتَليه فجعَلْناهُ سَميعاً بَصيراً.** ﴾[3]

إن ذا الرمة —على غرار الشعراء الجاهليين، والهذليين بالتحديد- فهو يصور لوحة في الصحراء فيها الحمر الوحشية وهي تعدو وتصارع من أجل البقاء والاستمرار في الحياة والتكاثر، ومن هنا جاء التناص مع الكلمة المفتاح في البيت الأول(أمشاج) للدلالة على الخلط والاختلاط بين ماء الذكر وماء الأنثى، وفي الآية تصوير وتوضيح لاختلاط ماء الأنثى بماء الذكر للإنجاب، وأنّ الله خلق الإنسان وجعل هذا الاختلاط سبيلا.

ونلفي مرة أخرى ذا الرمة يعود –وهو يمدح- إلى ذكر يوم الحساب، فيقول:[4]

---

[1] – سورة محمد– الآية 4.
[2] – المصدر السابق-1351/2-1352.
[3] – سورة الإنسان– الآية 2.
[4] – الديوان – 1751/3.

ولا زِلْتُما في حَبْرَةٍ ما بقيتُما ❁ وصاحَبْتُما يومَ الحسابِ محمّدا

قال تعالى: ﴿ وقال موسى إنّي عُذْتُ بِرَبّي وَرَبِّكُمْ مِنْ كُلِّ مُتَكَبِّرٍ لا يُؤْمِنُ بِيَوْمِ الحِسابِ ﴾[1]

وهو يمدح صاحبيه، فإنّ ذا الرمة، يفصح عن إيمانه بيوم الحساب ويدعو لأحبته أن يكون محمد عليه الصلاة والسلام بصحبتهما في هذا الموعد، ليكون شفيعا لهما، فيغفر الله لهما ذنوبهما ويسكنهما مع النبيين والشهداء والصِّدّيقين، وكلهما حبور وسرور.

ودائما حين يمدح، تجده يلجأ إلى القرآن وآياته، إذ قال مادحاً:[2]

تَمَنَّتِ الأَزْدُ لَوْ غَبَّتْ أُمورُهُمُ ❁ عَنِ المُهَلَّبِ لَمْ يولَدْ ولَمْ يَلِدِ[3]

قال تعالى: ﴿ لَمْ يَلِدْ وَ لَمْ يولَدْ ﴾[4]

ما قام به الشاعر، أنه قام بتغيير موقع الفعلين؛ فقدم الفعل المبني للمجهول على المبني للمعلوم؛ (لم يولدْ ولم يَلِدْ)، وهذا القلب أراد به ذو الرمة الهجاء.

وقال في الوصف مشبهاً:[5]

---

[1] – سورة غافر– الآية 27.

[2] – الديوان –181/1.

[3] – هو يزيد بن المهلب بن أبي صفرة الأزدي(53هـ – 102 هـ)، أمير من القادة الشجعان الأجواد، وُلِّي خراسان بعد وفاة أبيه.(الديوان 181/1).

[4] – سورة الإخلاص– الآية 3.

[5] – الديوان –111/1.

كأنّهُ كوكبٌ فيْ أثرِ عِفْرِيَةٍ ۞ مُسَوَّمٌ في سوادِ الليلِ مُنْقَضِبُ

وقال تعالى:﴿...**الزّجاجةُ كأنّها كوكبٌ دُرِّيٌّ** ...﴾[1]

إنّ هذه الآية بالذات، وما فيها من جمال التشبيه، والتشبيه التمثيلي بخاصة، فإن ذا الرمة المولع بالتشبيه، لم يجد بداًّ من اقتناص هذه الصورة التشبيهية من سورة النور ويضفيها على موصوفه، وهذا ليس ممدوحا، وإنّما هو ثور وحشي يشبه الكوكب مسوم بالبياض في سواد الليل وهو منقضٌّ يقطع سواد الليل، في إثر شيطان (عفرية)[2]. ولو نعود إلى كامل الآية، فهي مثال للتشبيه التمثيلي المتعدد.

ويقول ذو الرمة، ذاكرا الموت ودنوَّ الأجل، في هذه الأرجوزة:[3]

ما دونَ وقْتِ الأَجَلِ المَعْدودِ ۞ نقْصٌ وَما في الظِّمْءِ منْ مَزيدِ

مَوْعودُ رَبِّ صادِقِ المَوْعودِ ۞ وَ اللهُ أَدْنى لي مِنَ الوَريدِ

لمَوْتُ يلاقي أنفُسَ الشُّهودِ

وقال تعالى:﴿ **ولقَدْ خلَقْنا الإنْسانَ وَنَعْلَمُ ما تُوَسْوِسُ بهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أقْربُ إِلَيْهِ من حَبْلِ الوَريدِ** ﴾[4]

وقال أيضا: ﴿ **ولن يُؤَخِّرَ اللهُ نفْساً إِذا جاءَ أَجَلُها واللهُ خَبيرٌ بِما تَعْمَلونَ** ﴾[1]

---

[1] – سورة النور– الآية 35.

[2] – ينظر الديوان– 111/1.

[3] – المصدر نفسه– 355/1-356.

[4] – سورة ق– الآية 16.

وهذا تناص واضح وصريح مع الآيتين الكريمتين، ومعنى هذه الأرجوزة يدلّ على أن الشاعر مؤمن بالله إيمانا راسخا، إلا أن الشاعر خالف الآية في التركيب؛ ففي الآية (ونحن أقرب) والمعنى أنّ الله وملائكته أقرب إلى الإنسان من حبل وريده إليه[2]، وفي البيت الثاني، خص الشاعر الله وحده أنه أقرب إليه من الوريد. وأنّ الله حدد لكل مخلوق أجلا، لا يستقدم ساعة ولا يستأخر، والله صادق – سبحانه – في تحديد الأجل المعدود، وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿ **إنّ اللهَ لا يُؤخّر نفساً إذا جاء أجلها، وإنما الزيادة في العمر أن يرزق الله العبد ذُريةً صالحةً يدْعون لهُ، فيلحقه دُعاؤهم في قبره** ﴾[3]

ومن هنا نقول؛ إنّ آيات القرآن الكريم كانت معجما ثريا وخصبا بين يدي ذي الرمة، فكانت الملجأ الصادق، والمنبع الصحيح الصافي، يقترض من آياته وما فيها من سمو البيان وحسن التصوير وجمال التشبيه، وصدق الكلم، حتى يضفيه على إبداعاته وأشعاره وما فيها من بديع التصوير، "وهذه الترعة الدينية الواضحة في شعر ذي الرمة تجعلنا نؤمن بأنه كان حين يترل البصرة أو الكوفة يذهب إلى المسجد الجامع للاستماع إلى الوعظ الديني، وإلى ما كان يدور بين العلماء من أبحاث في القَدَر والإيمان، وأنه كان يأخذ بمذهب القدرية."[4]

---

[1] – سورة المنافقون– الآية 11.

[2] – ينظر ابن كثير– تفسير القرآن العظيم– 2006/4.

[3] – عن أبي الدرداء رضي الله عنه –المصدر السابق– 2901/4.

[4] – شوقي ضيف–التطور والتجديد في الشعر الأموي– ص 246.

ومن هنا يمكننا –كذلك- أن نعرف السبب الذي جعل ذا الرمة يكون كما قال النقاد:" ومع القرآن الكريم، وهذه الأطراف من الثقافة الدينية، تعلّم ذو الرّمة القراءة والكتابة."[1]

إنّ هذا الولوج في النص القرآني يكشف لنا عن إرث ديني عميق تغلغل داخل أحاسيس الشاعر وأغواره، وقد جعل من أسماء السُّوَر العظيمة، وآياتها الكريمة شعلة تضيء شعر ذي الرمة وتزيده بهاء وقوة في الوصف والتشبيه والصور الفنية الرائعة.

ففي البيت الآتي، يشير ذو الرّمة إلى قوله تعالى:

﴿ إِنَّما أَمْرُهُ إِذا أرادَ شَيْئاً أَنْ يَقولَ لَهُ كُنْ فَيَكـــــــــــونُ ﴾[2]

وكأنّ هذا الشيء الذي أراده، سبحانه، إنما هو حسْنُ تصوير عيني صاحبة ذي الرمة، التي فعلت فيه فعلتهما، كما تفعل الخمر بالعقول، إذ قال:[3]

وَعَيْنانِ قالَ اللهُ:كونَا فَكانَتا ❁ فَعولانِ بِالألْبابِ ما تَفْعَلُ الخَمْرُ

قال ذو الرمة:[4]

تَرى الموتَ إن قامَتْ فإنْ بَرَكَتْ بِهِ ❁ يرى مَوْتَهُ عنْ ظَهْرِها حينَ يَنْزِلُ

تُرى وَلها ظَهْرٌ وَبَطْنٌ وَذِرْوَةٌ ❁ تَشْرَبُ منْ بَرْدٍ لِشَّرابٍ وَتَأْكُلُ

---

[1] - يوسف خليف- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء- ص24.

[2] - سورة يس- الآية 82.

[3] - الديوان- 578/1.

[4] - الديوان- 1607/3.

يصور الشاعر الراحلة التي أصابها تعب وعياء ثم تبرك ولا تقوم حتى يرى صاحبها الموت إنْ قامت، وهي لاتقوم إلا عند القيامة[1]، قال تعالى:

﴿ومِنْ آياتِهِ أَنْ تَقومَ السَّماءُ والأرْضُ بِأَمْرِهِ﴾[2]

قال ذو الرمة:[3]

وأُشفقُ من هجرانكم وتَشُفُّني ❁ مَخافةَ وَشْكِ البَيْنِ والشَّملُ جامعُ
و أهجُرُكم هجْرَ البغيضِ وحبُّكم ❁ على كبدي منهُ شؤونٌ صوادعُ

وقال تعالى:﴿ واصبرْ على ما يقولون واهجُرْهم هجْراً جميلاً ﴾[4]

ويعود مرة أخرى ليخالف معنى النص القرآني، مستعينا باللفظ المفتاح (الهجر)، ففي الآية ورد؛ (هجرا جميلاً)، إذ أمر الله تعالى رسوله بالصبر وأن يهجر الكفار هجرا جميلا، والله يتوعّد كفار قومه ويهددهم بغضب الله وعذابه،[5] والشاعر إنما يريد معنى مخالفا (هجر البغيض)، فهو يهجر الأحبة مُكْرَها، مشفِقا على نفسه، وهذا الهجر يضعفه، مع تمنيه لقاء يجمع فيه شمل الأحبة بعد بيْن ونأْي.

لم يكتف ذو الرمة بالغرف من معين القرآن الكريم، آخذاً ألفاظ آياته ومعانيها، بل ذهب إلى استثمار ما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة.

---

[1] – ينظر المصدر نفسه- 1607/3.

[2] – سورة الروم- الآية25.

[3] – الديوان- 1286/2-1287.

[4] – سورة المزمل- الآية 10.

[5] – ينظر ابن كثير- تفسير القرآن العظيم. ص4/ 2987.

فهو يقول:[1]

يُهادينَ جَمّاءَ المَرافِقِ وَعْثَةً ۞ كليلةَ حَجْمِ الكَعْبِ رَيّاالمُخَلْخَلِ

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:[2]

﴿**كان الرّجلُ يُجاءُ به وإنّهُ لَيُهادى بينَ رَجلين حتى يدخلَ المسجدَ**﴾.

2- التناص مع الشعر القديــــــــم:

إن في شعر ذي الرمة تناغم مع الواقع، بعناصره المختلفة، وهذا التناغم يمثل عالم الجمال الأرحب في نفس الإنسان، كما تشكل الطبيعة بصحرائها عنصرا قويا وهامًّا في ديوانه، وشعر ذي الرمة يُظهر بعض أسرار الجمال في الحياة، ويقوي شعور المتلقي بمظاهر هذا الجمال، " فهو يستمد مادته من واقع الحياة من حوله، ولكن هذا الواقع على الرغم من ذلك، يستحيل في الشعر إلى واقع آخر متميز من الواقع الحقيقي الذي صدر عنه، لأن الفن عامة والشعر خاصة لا يقصدان إلى تصوير الحياة كما هي في حقيقتها تصويرا فوتوغرافيا."[3]

فالشاعر دائما يسعى إلى إسقاط ذاته وشعوره على الواقع ليصور لنا واقعا آخر، واقعه هو، يخرج عن المألوف والمعتاد ليصنع المفاجأة، فالشعر لا ينظر من زاوية الحقيقة

---

[1] - الديوان- 1468/3.

[2] - المصدر نفسه- 1469/3. وقد ورد في صحيح مسلم في باب (صلاة الجماعة)124/2، والرواية فيه:(ولقد كان الرجل يؤتى به يهادى بين الرجلين حتى يقام في الصف).

[3] - إبراهيم عبد الرحمن- بين القديم والجديد- مكتبة الشباب- دط- 1987- ص7-8.

وإن كان مصدره الحقيقة والواقع، و إلا لما سمي شعرا، وهذا لا ينفي أن بين الشعر العربي والطبيعة صلة وثيقة تكاد تكون حميمة، بل هي فعلاً حميمة، إذ أخذ منها كل جميل.

ففي الشعر الجاهلي نجد الطبيعة بصحرائها ورمالها وحيواهُا تتزاوج مع عناصر أخرى للطبيعة كالشمس والقمر، والمطر، ومن هذا كله وغيره، رسم ذو الرمة لوحاته، فهو لم يستمد ثقافته من حاضره الذي تأثر به كثيرا فحسب، وإنما استمد من براعة امرئ القيس في الوصف، وكان له مثالا بارزا انعكس في شعره، من وقوف على الأطلال والبكاء على الديار، إلى وصف الصحراء والكثبان والحيوان والماء والنبات، " أحسن الناس الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيها."[1]

ودأب ذو الرمة ينهل من الطبيعة، فربط خياله بخيال شعراء الجاهلية،ومن هنا جاءت تناصاته مع؛ (امرئ القيس، ولبيد، وعنترة، والشنفرى والسليك والمرقش، وزهير...) وغيرهم، " ولذا فهو آخر شعراء الجاهلية انتماءً بتشبيبه وبكائه على الأطلال، وفي أغراضه الشعرية"[2]، كما يتناص شعره مع شعراء عصره كالمجنون، ورؤبة، والراعي، وغيرهم...

قال ذو الرمة، يصف فرسه:[3]

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني– الأغاني– طبعة ساسي– دط–دت– 109/16.

[2] – ديوان شعر ذي الرمة– عني بتصحيحه وتنقيحه: كارليل هنري هيس مكارتلي– عالم الكتب– ص 7.

[3] – الديوان– تح: عبد القدوس أبو صالح– 1253/2-1254.

عَريضُ بِساطِ المِسْحِ في صَهَواتِهِ ۞ يلُ العَسيبِ أَصْهَبُ الهُلْبِ ذائِلُهْ
غميمُ النَّسا إلاّ على عَظْمِ ساقِهِ ۞ مُشَرَّفُ أطْرافِ القَرا مُتَماحِلُهْ

وقال امرؤ القيس يصف فرسه:[1]

سليمُ الشَّظى عَبْلِ الشَّوى ۞ لهُ حَجَباتٌ مُشْرِفاتٌ على الفالي

وقال أبو ذؤيب الهذلي:[2]

تَتَفَلّقُ أنْساؤُها عنْ قانِئٍ ۞ كالقُرْطِ صاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضَعُ

إن ذا الرمة، وهو يصف فرسه، -ولو أنّ لفظ (النسا) مشترك- فإنه تشرب من وصف شعراء الجاهلية للفرس، وذكر امرئ القيس وأبي ذؤيب، ليس على سبيل الحصر، بل هناك شعراء كثيرون في العصر الجاهلي وصفوا الفرس وكان المعنى يدور في حيز واحد، وهو حيز أو دائرة حسن تصوير الفرس وتشبيهه بأجمل التشبيهات، ويمكن ذكر بعض شعراء الجاهلية في هذا؛ كالشنفرى والسليك وعروة بن الورد[3]، وعنترة، وغيرهم من الفرسان الشعراء.

---

[1] - امرؤ القيس- الديوان- شرح الأعلم الشنتمري- اعتنى بتصحيحه-الشيخ ابن أبي شنب- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- دط-1974- ص116.

[2] - المصدر السابق- 1255/2.

[3] - من شعراء صعاليك الجاهلية.

فالشنفرى يقول:[1]

ولا عَيْبَ في اليَحمومِ[2] غيْرُ ❁ على أنَّهُ يَوْمَ الهياجِ سَمينُ
وكمْ مِن عظيمِ الخَلْقِ عَبْلٍ ❁ حواهُ وفيهِ بعْدَ ذاكَ جُنونُ

وقال السليك بن السلكة:[3]

كأنّ قوائِمَ النّحّامِ[4] لمّا ❁ تحَمّلَ صُحْبَتي أُصُلاً، مَحارُ
علا قَرْماءَ عاليةً شَواهُ ❁ كأنّ بياضَ غُرَّتِهِ خِمارُ

وقال عنترة بن شداد:[5]

تُمسي وَتُصْبِحُ فوْقَ ظهْرِ ❁ أَبيتُ فوْق سراةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ
وحَشِيَّتي سَرْجٌ على عَبْلِ ❁ نَهْدِ مَراكِلُهُ نَبيلِ المَحْزِمِ

هذه تناصات كلها في المعنى، وجودة ترجمتها باللفظ تتفاوت من شاعر إلى آخر، فأردت بهذا التناص، أن أظهر مدى تعلق الشعراء الأمويين بالصورة التي رسمها شعراء الجاهلية، وبخاصة، شاعرنا ذي الرمة، ولا تقتصر تناصاته مع من سبقه من الجاهليين أو الإسلاميين عامة على وصف الفرس، وإنما في طقوس أخرى كانت

---

1 – الشنفرى الأزدي– الديوان– تح: إميل بديع يعقوب– دار الكتاب العربي– بيروت– ط2–1996– ص77

2 – اسم فرس الشنفرى.

3 – السليك بن السلكة– الديوان– تقديم وشرح: سعدي الضناوي– دار الكتاب العربي– بيروت– ط1–1994–ص71.

4 – اسم فرس السليك.

5 – أبو عبد الله الزوزني– شرح المعلقات السبع– شركة مكتبة ومطبعة البابي– مصر– ط3–1959– ص151-152.

سائدة في العصر الجاهلي؛ كالظاهرة الطللية، والماء، والمطر، والخصب، والجدب، وقحل الطبيعة، وغيرها.

ونجد التراث كامن في شعر ذي الرمة، وهو يرسم جمال "مية"، كما رسم

طرفة بن العبد خولة، وعنترة عبلة، يقول ذو الرّمّة:[1]

أسيلَةُ مَجرى الدّمْعِ هَيْفاءُ طَفْلَةٌ ❁ رَداحٌ كإيماضِ الغَمامِ ابْتِسامُها

نجد هذه المعاني عند طرفة بن العبد:[2]

وإذا تَضْحكُ تُبْدي حَبَباً ❁ كرُضابِ المِسْكِ بالماءِ الخَصِرْ

ثم قال:[3]

بادِنٌ تَجْلوُ إذا ما ابْتَسَمَتْ ❁ عنْ شَتيتٍ كأَقاحِ الرَّمْلِ غُرّ

والمعاني – تقريبا- نفسها نجدها عند عنترة:[4]

وَبَيْنَ ثَناياهاُ إذا ما تَبَسَّمَتْ ❁ مُديرُ مُدامٍ يَمْزُجُ الرّاحَ بِالشَّهْدِ

---

[1] – ذو الرمة- الديوان- 1329/2.

[2] – طرفة بن العبد- الديوان- شرح الأعلم الشمنتري- تح: درية الخطيب و لطفي الصقال- ص57.

[3] – المصدر نفسه- ص56.

[4] – عنترة بن شداد- الديوان- ص 103.

ومثلهم قال عمر بن أبي ربيعة (-93هـــ):[1]

كأَنَّ فاهًا إذا ما جِئْتَ طارِقَها ❁ خَمْرٌ بِبَيْسانَ أَوْ ما عُتِّقَتْ جَدَرُ[2]

هذه بعض الأبيات التي نجد فيها تناصاً، من حيث المعنى، ودائرة التشبيه التي لم يترح عنها شعر ذي الرمة، وهذه الدائرة شاسعة شساعة الصحراء التي فتنته برمالها ونباتها ولوحاتها الساحرة وحيواتها الذي أخذ من أحسنها وأبهاها ليضفيه على "مية" أو "الخرقاء". وكما شبه القدماء المرأة بالظبية، فإنّ ذا الرّمّة لم يخرج عن مثل هذا التصوير، إلاّ بما يميّزه عن غيره، وهو القائل:[3]

رَاقَةُ الجيدِ وَ اللَّبّاتِ واضِحَةٌ ❁ كأنها ظَبْيَةٌ أَفْضى بِها لَبَبُ

وفي أخرى يقول:[4]

نَطَّقْنَ مِنْ رَمْلِ الغِناءِ وَ عُلِّقَتْ ❁ بِأَعْناقِ أُدْمانِ الظِّباءِ القَلائِدُ

وفي الدائرة التصويرية نفسها، يقول امرؤ القيس:[5]

---

1 - عمر بن أبي ربيعة- الديوان- تح: محمد محي الدين عبد الحميد- دار الأندلس- بيروت- ص 123.

2 - بيسان و جدر: بلدان مشهوران بصنع الخمر(الديوان).

3 - ذو الرمة- الديوان-26/1.

4 - المصدر نفسه- 1103/2.

5 - الزوزني- شرح المعلقات السبع- ص 22-23.

وكَشْحٍ لَطيفٍ كالْجَديلِ مُخَصَّرٍ ۞ وَساقٍ كأُنْبوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

....

وَتَعْطو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كأَنَّهُ ۞ أَساريعُ ظَبْيٍ أَوْ مَساريكُ إسْحِلِ

و قال عنترة:[1]

سَرقَ البَدْرُ حُسْنَهَا واسْتَعارَتْ ۞ سِحْرَ أَجْفانِها ظِباءُ الصَّريمِ

و قال لبيد بن ربيعة:[2]

زُجَلاً كأنَّ نِعاجَ توضِحَ فَوْقَها ۞ وَ ظِباءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً آرامُها

لم يخص لبيد بهذا الوصف في هذا البيت امرأة بعينها، وإنما جمع النساء وشبههنّ في حسن مشيتهن وجمال الأعين وكحلها بظباء وجْرة، ولأنّ عيونها أحسن ما تكون، لوجود الماء وكثرته.[3] إذا ما عدنا إلى معنى بيت ذي الرمة، فيعتبر هذا التناص – بلا شك- تناصا غير مقصود، فشاعرنا بقي على ما كان عليه شعراء الجاهلية ونحا نحوهم

[1] – الديوان- ص258.

[2] – المصدر السابق- ص 102.

[3] – ينظر المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وجاء شعره مشابها لشعرهم، فامرؤ القيس " ما قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعتها واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتّبكاء في الديار، ورقّة النسيب، وقُرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى."[1] وبهذه كلها صُقلت مواهب ذي الرمة وقرائحه، لأنه من البادية وصحرائها استلهم وحي الوصف والتشبيه.

ثم يعود ذو الرمة إلى وصف الحمر الوحشية وهي تثير النقع، بحثا عن الماء، في حالة انتظار وترقب، رفقة أتانها، إذ يقول:[2]

ا زالَ فوق الا كَومِ الفردِ رابِئاً ❁ يُراقِبُ حتّى فارقَ الأرْضَ نورُها
فَراحَتْ لأدلاجٍ عليْها مُلاءَةٌ ❁ صُابِيّةٌ من كُلِّ نَقْعٍ تُثيرُها

كما نجد مادة أخرى لها أهمية كبرى في الوصف والتشبيه، بل هي عنصر أساس تستعملها ريشة ذي الرّمة في رسم لوحة من لوحاته الفنية، إنه الرّمل وكثبانه:[3]

على مَتْنَةٍ كالنِّسْغِ تَحْبو دَنوبُها ❁ لِأحقَفَ من رَمْلِ الغِناءِ رُكامِ[4]

ثم قال:[1]

---

[1] – محمد بن سلام الجمحي–طبقات فحول الشعراء– تح: محمود محمد شاكر–دار المدني–القاهرة–دط–دت– 55/1

[2] – ديوانه– 245/1.

[3] – نفسه–1056/2.

[4] – الذنوب:أسفل المتنين ، لأحقف:يريد العجيزة، والحِقف: ما انعطف من الرمل، ولزم بعضه بعضا– الديوان– 7/2.

وَرَمْلٍ كأَوراكِ العَذارى قَطَعْتُهُ ❁ ا! جَلَّلَتْهُ المُظْلِماتُ الحَنادِسُ
رَكامٍ ترى أثْباجَهُ حينَ تلْتَقي ❁ لها حُبُكٌ لا تختطيهِ الضَّغابِسُ[2]

وقال أيضا:[3]

من المؤلِفاتِ الرَّمْلَ أَدْماءُ حُرَّةٌ ❁ شُعاعُ الضُّحى في مَتْنِها يَتَوَضَّحُ
تُغادِرُ بالوَعْساءِ وَعْساءِ مُشْرِفٍ ❁ طَلاً طَرْفُ عَيْنَيْها حَوالَيْهِ يَلْمَحُ[4]

هذه بعض من التشبيهات والأوصاف التي استنجد فيها الشاعر بالرمل، وقد استعمله والكثبان في مواقف مختلفة؛ استعان بها لوصف المرأة وأجزاء من جسمها، كما وظفها في تشبيه مقلوب، إذ شبه الرمل بأوراك العذارى.

ومثل هذا قال امرؤ القيس:[5]

كَحِقْفِ النَّقا يَمْشي الوَليدانِ ❁ بِها احْتَسَبا مِنْ لينِ مَسٍّ وَتَسْهال

---

[1] - المصدر السابق-1131/2.

[2] - ركام: الرمل متراكم، أثباجه: أوساطه، لها حبك: لها طرائق، لاتختطيه: لاتجوزه، الضغابس: ضعفاء الناس، والضغبوس أيضاً: نبت ضعيف- المصدر نفسه.

[3] - المصدر السابق- 1197/2-1198.

[4] - الوعساء من الرمل: السهلة، تُنبت أحرار البقل، الطّلا: ولد الظبية. من المصدر السابق- 67/2.

[5] - امرؤ القيس- الديوان- شرح:محمد بن إبراهيم الحضرمي- تح:أنور أبو سويلم وعلي الهروط- دار عمار- عمان- ط1-1991- ص98.

فهذه الصورة قريبة جدا من الصورة التي رسمها ذو الرمة في إحدى لوحاته، (ورمـــل كأوراكِ العذارى..)

لم يكن شعر ذي الرمة متناصا مع الموضوعات الآنفة الذكر فحسب، بقدر ما كان متناصا مع ظاهرة كانت مسيطرة على الشعر الجاهلي، وكان امرؤ القيس أحد روادها، ألا وهي الظاهرة الطللية، فالشاعر من خلالها يعبر " عن وجوده النفسي، وعواطفه الخاصة... إنه لم يكن بوق القبيلة فقط، ولكنه كان قيثارة نفسه، وصدى لقبيلته بعد ذلك."[1]وأهم ما يجب الالتفات إليه في القصيدة العربية القديمة منذ الجاهلية، هي المقدمة الطللية، فمهما قيل عنها، من أنها نتاج فراغ روحي وعقائدي، فإنها عادت، -ربما- بقوة عند بعض شعراء بني أمية، وظلت راسخة في مخيال الشاعر العربي، حتى بعدما ملئ ذاك الفراغ بالإيمان وشعائر الإسلام والتوحيد، والإيمان بالبعث واليوم الآخر... لأن الظاهرة الطللية هي رمز لأشياء معقدة وعميقة في نفسية الشاعر العاشق المحب، لاسترجاع الذكريات التي ولت، وتذكر الحبيبة في المكان الذي ترك آثارا بالغة وبليغة في حياته، وأضحت عنصرا ذا أهمية عظيمة في شعره، والمكان أيضا " عامل من عوامل ظهور الشعر وانتشاره،"[2] وبخاصة إذا كان هذا المكان رمز الحب والوفاء والعطاء.

---

[1] - شكري فيصل- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام؛ من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة- دار العلم للملايين- بيروت-ط6-1982- ص27.

[2] - ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- 259/1.

يقول ذو الرمة:[1]

تَصابيْتُ في أَطْلالِ ميَّةَ بعْدَما ❁ نَبا نُبوَةً بالعيْنِ عنْها دُثورُها

وقال في بائيته الشهيرة:[2]

لَوائِحَ مِنْ أَطْلالِ أحْوِيَةٍ ❁ كأَنَّها خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبُ

ديارُ مَيَّةَ إذْ مَيٌّ تُساعِفُنا ❁ ولا يَرى مِثْلَها عُجْمٌ وَلا عَرَبُ

ويقول:[3]

خليليَّ عُوجا عَوْجَةً ناقَتَيْكُما ❁ على طللٍ بيْنَ القَرينَةِ وَالحَبْلِ

ومثل هذا قال امرؤ القيس:[4]

عُوجا عَلى الطَّلَلِ المُحيلِ لأَنَّنا ❁ نَبْكي الدِّيارَ كما بَكى ابنُ خِذامِ

وقال عنترة:[5]

يا دارَ عَبْلَةَ بِالجِواءِ تَكَلَّمي ❁ وَعِمي صَباحاً دارَ عَبْلَةَ واسْلَمي

---

[1] - ديوانه- 220/1.

[2] - المصدر نفسه- 22/1-23.

[3] -نفسه- 137/1.

[4] - امرؤ القيس-الديوان- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دار المعارف- القاهرة- ط4- دت- ق:15-ص114.

[5] - الزوزني- شرح المعلقات السبع- ص147.

و مثل ذي الرمة، يقف النابغة الذبياني على أطلال "ميّتهِ" قائلاً:[1]

دارَ ميَّةَ بالْعَلْياءِ فالسَّنَدِ ❁ وَتْ وطال علَيْها سالِفُ الأَبَدِ

وهذا يندرج ضمن المصادر الضرورية للتناص، وتختصره -كما سبق ذكـــره- الوقوف على الأطلال. واكتفينا بهذه النماذج الطللية في الشعر الجاهلي، وما يتـــزاوج وطلليات ذي الرمة.

ومن هنا ندرك مع الدارسين والنقاد القدماء والمحدثين، أن الشعر الأموي بعامة وشعر ذي الرمة بخاصة، يعتبر امتدادا للشعر الجاهلي في موضوعاته ومعانيه وصوره الفنيـــة وتراكيبه وأساليبه، فمن الطبيعة -كما سبق ذكره- رسم الشاعر الجـــاهلي لوحاتـــه الفنية، من الطبيعة الجامدة، إلى الطبيعة الحية المتحركة، فكانت الظبية والناقة والفـــرس والظليمُ والبقر الوحشيةُ والحمرُ الوحشية أيضا... مصادرَ إلهامِه، و إلهام ذي الرمـــة، فتأسست هذه التناصات، ليس مع شعراء الجاهلية فحسب، بل مع شـــعراء العصـــر الأموي الآخرين السابقين له.

يقول ذو الرمة:[2]

فَما ظَبْيَةٌ تَرْعى مَساقِطَ رَمْلَةٍ ❁ كَسا الواكِفُ الغادي لَها وَرَقًا نَضْرا

تَلاعًا هراقَتْ عِنْدَ حَوْضى قِبابَلَتْ ❁ منَ الحَبْلِ ذي الأَدْعاصِ آمِلَةً عُفْرا

رَأَتْ أَنَسًا عِنْدَ الخَلاءِ فَأَقْبَلَتْ ❁ ولَمْ تُبْدِ لا في تَصَرُّفِها ذُعْرا

---

[1] - المصدر السابق- ص 196.

[2] - الديوان- 1415-1414/3

بِأَحْسَنَ مِنْ مَيٍّ عَشِيَّةَ حاوَلَتْ ❁ لِتَجْعَلَ صَدْعًا في فُؤادِكَ أَوْ وَقْرا

في هذا الوصف يحاول ذو الرمة أن يشبّه ميّة بالظبية في جمالها واطمئنانهـــا، إلاّ أنّهُ جعل المشبه(مي)، أحسن من المشبه به (الظبية)، وقد سبقه إلى هذا شعراء أمويون، منهم – على سبيل السبق الزمني والتاريخي-:

1- مجنون ليلى(-68هـــ) إذ يقول:[1]

فَما أُمُّ خِشْفٍ بالعَقيقَيْنِ ❁ إلى رَشَإٍ طِفْلٍ مَفاصِلُها خُدْرُ
بِمُخْضَلَّةٍ جادَ الرَّبيعُ رَهائِمَ ❁ وَسْمِيٍّ سَحائِبُهُ غُزْر

إلى أن يقول، في القصيدة نفسها:[2]

بِأَحْسَنَ منْ لَيْلى مُعيدَةَ نَظْرَةٍ ❁ إلَيَّ الْتِفاتاً حينَ وَلَّتْ بِها السَّفْرُ

وقال الأخطل(-90هـــ):[3]

في شادِنٍ يَرْعى الحِمى وَرِياضَها ❁ يَرودُ بِمَكْحولٍ نَؤومٌ مُوَشَّحُ
بِأحْسَنَ مِنْها يَوْمَ جَدَّ رَحيلُنا ❁ مَعَ الجَيْشِ لا بَلْ هيَ أَبَضُّ و أَصْبَحُ

---

[1] – قيس بن الملوح- الديوان- رواية أبي بكر الوالبي- دراسة وتعليق: يسري عبد الغني- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1999- ص107.

[2] – المصدر نفسه- ص112.

[3] – الأخطل- الديوان- شرحه وقدم له:مهدي محمد ناصر الدين- دار الكتب العلمية- ط2-1994-ص67.

وقال عمر بن أبي ربيعة في الصورة نفسها:[1]

ما ظَبْيَةٌ مِنْ ظِباءِ الأَراكِ ❁ تَقْرو دِميثَ الرُّبى عــاشِبا
بأحْسَنَ مِنْها غداةَ الغَميمِ ❁ إِذا أَبْدَتِ الخَدَّ وَالحاجِبا

إنه تناص واضح، من حيث التصوير ونوع التشبيه الذي برع فيه شعراء بـــني أمية، إنّه التشبيه الدائري، والاتفاق على الجملة التفضيلية(بأحسن من...) بين هـــؤلاء الشعراء.

والشاعر الجاهلي كان سباقا لهذا العنصر، بطبيعة الحال، فقد وظف الظباء مشبهاً بـــه ليستعير منها أحسن وأجمل ما فيها ويسقطه على المرأة، في الخفة، والرشاقة، وجمـــال العينين، والهدوء ...

قال امرؤ القيس:[2]

وكشْحٍ لطيفٍ كالجَديلِ ❁ وساقٍ كأنْبوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

....

وتَعْطو بِرَخْصٍ غَيرِ شِئْنٍ كأنّهُ ❁ أَساريعُ ظَبْيٍ أوْ مَساريكُ إِسْحِلِ

وقال عنترة:[3]

---

[1] – عمر بن أبي ربيعة– الديوان– شرح وتحقيق: عباس إبراهيم– دار الفكر العربي– بيروت– ط1– 1994– ص40.
[2] – الزوزني– شرح المعلقات السبع– ص 22-23.
[3] – ديوانه– ص 258.

سرقَ البَدْرُ حُسْنها واسْتَعارتْ ❁ سِحْرَ أَجْفانِها ظباءُ الصَّريمِ

وقال لبيد بن ربيعة:[1]

زُجَلاً كأنَّ نِعاجَ توضِحَ فوقَها ❁ وظِباءَ وَجْرةَ عُطَّفاً أرْءامُها

ومن هذه العينات، وهذه اللوحات الوصفية، نلاحظ أن ذا الرمة يختلف عن سائر شعراء الوصف في عصره والعصر الجاهلي،[2] وإن كان ذو الرمة اقتفى أثر الشعراء الجاهليين في الوصف والتصوير والموضوعات المنتقاة من طبيعة البداوة والصحراء، فهو يصف صاحبته من خلال تلك الصحراء المترامية والمتنوعة في تضاريســها وســهولها وكثبانها وظبائها وبقرها وقحلها ومائها... ومن هنا ألفيناه يتنقل في وصف الجســد الواحد بفوضوية شاعرية جميلة وكأنه يتنقل في هذه الطبيعة الصحراوية، يجول ببصره وفكره ووجدانه وخياله، إنه يعكس صورة الصحراء ويختصرها في ملامح (ميــة)، أو جسد (الخرقاء). فذو الرمة، في تناصاته، لم يبق سجين التراث، وإنما استدرجه إليــه ووظفه في حياته الفكرية والثقافية والروحية[3].

وكانت هذه ضمن المصادر الاختيارية، الطوعية، التي تندرج في فضــاءات الشــاعر المزامنة له، أو السابقة عليه.

---

[1] – الزوزني– المصدر السابق– ص102.

[2] – ينظر إيليا الحاوي– فن الوصف وتطوره في الشعر العربي– دار الكتاب اللبناني– بيروت– ط2– 1987–ص117.

[3] – ينظر عبد الملك مرتاض– فكرة السرقات الأدبية– ص71.

خاتمة

خـــــاتمـــــة

من العسير تلخيص نتائج دراسة خصائص أسلوبية في ديوان شاعر كبير، إذ إنّ كلمة (الخصائص)؛ (الجمع المطلق)، تدلّ على أنّنا قد سيطرنا سيطرة شاملة على (خصائص أسلوبية في شعر ذي الرّمّة) –وهذه نظرة خاطئة– لأننا بهذا الحكم نكون قد خالفنا المبادئ التي وقفت عليها وبُنيت على أسسها معالم الأسلوبية؛ إذ الدّراسة الأسلوبية تعتمد على تعدّد القراءات وتضاربها أحياناً، لذا كان لابدّ من اختيار سمات وخصائص بارزة معيّنة بحسب قراءة الدّارس وذائقته، مع النظر إلى السّياق الكلّي نظرة اعتبارية من خلال قراءة شاملة استكشافية نسبياً.

ورأينا من خلال هذه الدّراسة، أنّ الاتّجاهات والمدارس الأسلوبية في مجال التطبيق، لا تكون ذات فائدة ونجاعة، إلاّ بتعاملها المباشر مع النّصوص، وإحصاء أبعادها الفنية التي تهيمن عليها الوظائف الشعرية، فالطرح النظري للأسلوبية وفنونها، لا يجعلنا نقف عند كنه هذا العلم الذي **يعيش وينمو ويتألّق وينتعش** في تربة النّصوص التي ترقى إلى الجمالية والفنّية، ولذا فإنّ طبيعة الدّراسة الأسلوبية، وجّهت البحث نحو الميدان التّطبيقي، الذي أسفر عن نتائج نوجزها فيما يأتي:

1. كشفت الدراسة الإحصائية لشعر ذي الرّمّة، أنّ ديوانه يختلف عن ديوان الشعر العربي القديم من حيث الأغراض التي درج عليها، إذ شعر ذي الرّمّة يعتبر شعرا وصفيا، مادّته الصحراء والحب. فالأغراض غير الوصف والغزل، تمثل نسبة **14.07%** من الديوان، موزعة كالآتي: **المدح**:(**6.11%**)، **والهجاء**:(**3.56%**)، والفخر:(**2.73%**)، والألغاز والأحاجي:(**1.67%**).

2. كما كشفت أنّ موضوعات الصورة الشعرية التي طغت على الديوان تقتصر –في معظمها– على الصحراء والطلل والحيوان والنّاقة الأكثر حضوراً.

3. ومن خلال الدّراسة الإحصائية، انكشف لنا ثراء المعجم اللغوي في شعر ذي الرّمّة: معجم حيوان الطّلل، وحيوان الصحراء، وحيوان الرّحلة: (ومعجم دقيق خاص بالنّاقة وخصوصياتها ودقائق أوصافها..)

4. وللمرأة كذلك خصوصيات، أبرزتها الدّراسة الإحصائية، كما كشفت هذه الدّراسة علاقة المرأة –عند ذي الرّمّة– بالحيوان.

5. كما برزت خصيصة هامة من الخصائص الأسلوبية، وتتمثّل في الانزياح، فكشفت لنا هذه المقاربة: – اقتصار ديوان ذي الرّمّة على أربعة بحور(الطويل والرجز والوافر والبسيط)، وقد هيمن الطويل على الدّيوان بنسبة **67.03%**، ومعظم قصائد الطويل ذات مطالع طللية.

6. كشفت الدّراسة عن الأصوات المهيمنة على قوافي شعر ذي الرّمّة، إذ نالت (الرّاء) القسط الأكبر، وبنسبة عالية...

7. وكانت حركة الضّم هي المهيمنة والطّاغية على قوافي هذا الدّيوان.

8. وانكشف أن ذا الرّمّة لم يولِ التّصريع اهتماما كافيا، إذ انزاح عن هذه الظاهرة الفنّيّة بنسبة**50%**، والدّراسة هذه خصّت القصائد دون المقطعات.

9. كما أظهرت الدّراسة اللغوية جوانب كثيرة، أحصينا جزءاً منها. فدراسة **المستوى التركيبي**، كشف الانزياحات الآتية:

- جرّ الحال، وتعريفها بالإضافة، وتنكير صاحبها.
- صرف الممنوع من الصّرف، ومنع صرف المنصرف.
- الاعتراض والفصل بين متلازمين فصلا طويلا بين:(المضاف والمضاف إليه، وبين المنعوت والنعت، وبين "لم" ومعمولها، وبين المعطوفين...
- تقديم ما يجب تأخيره.

وفي دراسة البنى الصرفية، انكشفت انزياحات أخرى:

- غرائب الجموع؛ التصرّف في أوزان الجمع (القلة والكثرة) على خلاف القاعدة القياسية والسّمعية.
- بناء اسم المفعول من فعل لازم.

أما من جانب الدّراسة البلاغية، فقد كشفت هذه الدّراسة أنّ ذا الرّمّة حقّق بعض التّفرّد على مستوى تصوير دقائق الأشياء التي وقعت تحت (آلته) التشبيهية، بالتشبيه الذي برع فيه إلى أن ضُرب به المثل في ذلك، فقد أكثر من التشبيهات العقلية والحسّية، وأظهر بعض التّباين مع المنظومة الشّعرية العربية في استخدام هذه الفنية. وبعض الاستعارات التي لم تكن بحجم التشبيه وبراعته.

10. كشفت هذه الدراسة خصّيصة من الخصائص التي تستدعي حضور المنهج الأسلوبي، وهي التّناص، فهي ظاهرة تركيبية بارزة في نصوص ذي الرّمّة، أملتها المرحلة التي تفرض التّأثر بالسّابق الشعري الثّري، وبالقرآن الكريم وبلاغته.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

- القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

-أ-

1- **ابن الأثير** الجزري الموصلي(-**638**هـ)- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تح:محي الدين عبد الحميد- المكتبة العصرية- بيروت- دط- 1990.

2- **الأخطل** غياث بن غوث(-**90**هـ)- الديوان- شرحه وقدم له:مهدي محمد ناصر الدين- دار الكتب العلمية- ط2-1994

3- **ابن أبي ربيعة** عمر(-**93**هـ):

- الديوان- تح: محمد محي الدين عبد الحميد- دار الأندلس- بيروت- دط-دت.

- الديوان- شرح وتحقيق: عباس إبراهيم- دار الفكر العربي- بيروت- ط1- **1994**.

4- **أرسطو**(-**322**ق.م)- الخطابة، الترجمة العربية القديمة- تح: عبد الرحمن بدوي- دار القلم- بيروت- وكالة المطبوعات- الكويت- دط-دت.

5- **الأصفهاني** أبو الفرج(-**356**هـ) - الأغاني- شرحه وكتب هوامشه:عبد الله علي مهنّا- دار الكتب العلمية-بيروت- ط4- **2002**.

6- **الأنباري** بن أبي سعيد(-**577**) - الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين- ص39- 40- عن al-mostafa.com.

7- **الأنباري** أبو بكر محمد بن القاسم(-**328**):

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات- تح: عبد السلام هارون- دار المعارف- القاهرة- ط2- دت.

- الأضداد- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دائرة المطبوعات والنشر- الكويت- دط- **1960**.

-ب-

8- **الباقلاني**، أبوبكر محمد بن الطيب(-**403**هـ)- إعجاز القرآن- تح: أحمد صقر- دار المعارف- القاهرة- ط5- 1981.

9- **البغدادي** عبد القادر عمر(-**1093**هـ):

- خزانة الأدب- تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط2- 1981.

- خزانة الأدب. من المكتبة الإلكترونية (المصطفى) al.mostafa.com

10- **أبو تمام** حبيب بن أوس(-**231**هـ)- شرح ديوان أبي تمام-ضبط معانيه وشروحه:ايليا الحاوي- دار الكتاب اللبناني- بيروت-ط1- **1981**.

-ث-

11- **الثعالبي** أبو منصور(-**429**هـ) - يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر- تح: محيي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- ط2- **1956**.

12- **ابن ثابت** حسان(-**54**هـ) - الديوان- ضبطه وصححه:عبد الرحمن البرقوقي- دار الأندلس للطباعة والنشر- بيروت- د.ط-د.ت.

-ج-

13- **الجرجاني** عبد القاهر(-**471**هـ):

- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تح: ياسين الأيوبي- المكتبة العصرية-بيروت- دط-**2002**.
- أسرار البلاغة- تح: محمود محمد شاكر- مطبعة المدني- جدة- ط1- 1991.

14- **الجرجاني** القاضي عبد العزيز(-**392**هـ) - الوساطة بين المتنبي وخصومه- تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي- مطبعة عيسى البابي الحلبي- ط4- **1966**.

15- **الجاحظ** أبو عثمان(-**255**هـ):

-الحيوان- تح: عبد السلام هارون- دار إحياء التراث العربي- بيروت- ط**3-1969**.

-البيان والتبيين- تح:عبد السلام هارون- دار الجيل- بيروت- دط-دت.

16- **ابن جعفر** أبو الفرج قدامة(-**337**هـ):

- نقد الشعر- تح: كمال مصطفى- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط3-1979.
- نقد الشعر. (من الموقع الإلكتروني:www.al-mostafa.com)

17- **الجمحي** محمد بن سلام(-**232**هـ):

-طبقات فحول الشعراء- تح: محمود محمد شاكر-دار المدني- جدة-دط-دت.

18- **ابن جني** عثمان(-**392**هـ)- الخصائص في العربية- تح: محمد علي النجار-دار الكتب المصرية- ط**3**- **1986**.

-ح-

19- **الحموي** ياقوت الرومي(-**626**هـ)- معجم الأدباء... تح: إحسان عباس- دار الغرب الإسلامي-بيروت- ط1-**1993**.

-خ-

20- **الخطابي** أبو سليمان حمد بن محمد (-**388**هـ)- بيان إعجاز القرآن- تح: محمد خلف ومحمد زغلول سلام- دار المعارف- القاهرة- ط**2**- **1968**.

21- **ابن خلدون** عبد الرحمن(-**808**هـ):

- المقدمة - تح: درويش الجويدي-دط-دت.

- المقدمة- تح: عبد السلام الشدادي- بيت الفنون والعلوم والآداب- الدار البيضاء- ط**1**- **2005**.

22- **ابن خلكان** أبو العباس(-**681**هـ)- وفيات الأعيان-تح: إحسان عباس-دار الثقافة-بيروت- دط-دت.

-ذ-

23- **ذو الرمة** غيلان(-**117**هـ):

- الديوان- شرح الإمام أبي نصر الباهلي- تقديم وتحقيق وتعليق: عبد القدوس أبو صالح- مؤسسة الإيمان- بيروت- ط**2**- **1982**.

- شرح ديوان ذي الرّمّة تقديم وتحقيق ماكارتني - عالم الكتب- طبع كمبردج **1919**.

-ر-

24- **الرازي** فخر الدين (-**606**هـ)- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز- تح:بكري شيخ أمين- دار العلم للملايين- بيروت- ط**1**- **1985**.

25- **ابن رشيق** المسيلي- العمدة- تح: محمد عبد القادر أحمد عطا- دار الكتب العلمية- بيروت- ط**1**-**2001**.

-ز-

26- **الزمخشري** عبد الرحمن بن إسحاق(-**538**هـ):

- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل- دار الفكر- بيروت- ضبط:أبو عمرو البصري- دط- دت.

- المفصل في علم العربية- دتح- دار الجيل- بيروت. عن المكتبة الإلكترونية المصطفى:www.al-mostafa.com

27- **الزوزني** أبو عبد الله (-**431**هـ)- شرح المعلقات السبع- شركة مكتبة ومطبعة البابي- مصر- ط3-1959.

28- **ابن زهير** كعب (-**26**هـ)- الديوان- شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع- دار الأرقم للطباعة والنشر- بيروت- دط- دت.

-س-

29- **السكاكي** أبو يعقوب(-**626**) - مفتاح العلوم- ضبطه وشرحه: نعيم زرزور-دار الكتب العلمية- بيروت- ط**1**-**1983**.

30- **ابن السلكة** السليك (-**17**ق.هـ)- الديوان- تقديم وشرح: سعدي الضناوي- دار الكتاب العربي- بيروت- ط**1**-**1994**.

31- **السيوطي** جلال الدين(-**911**هـ):

- شرح شواهد المغني- تصحيح وتعليق:محمد محمود الشنقيطي منشورات دار مكتبة الحياة - دط-دت.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها- شرحه وضبطه..:محمد أحمد جاد المولى, علي محمد البجاوي, محمد أبو الفضل إبراهيم- دار الفكر- دط-دت.

-ش-

32- **ابن شداد** عنترة(-**22**ق.هـ) - الديوان- تح: خليل شرف الدين- دار ومكتبة الهلال- بيروت-ط**1**-**1988**.

33- **الشنفرى** الأزدي(-**70**ق.هـ)- الديوان- تح: إميل بديع يعقوب- دار الكتاب العربي- بيروت- ط**2**-**1996**.

-ص-

34- **الصنوبري** أبو بكر أحمد(-**334**هـ) - شرح بائية ذي الرمة- تح: محمود مصطفى حلاوي- مؤسسة الرسالة- ط**1**- **1985**.

-ط-

35- **ابن طباطبا** أبو الحسن محمد(-**322**هـ):

- عيار الشعر- تح: محمد زغلول سلام- دار المعارف- دط- **1980**.

- عيار الشعر – تح: محمد زغلول سلام- منشأة المعارف- الإسكندرية- دط-دت.

-ع-

36- **ابن العبد** طرفة (-**60**ق.هـ)- الديوان- شرح: الأعلم الشنتمري- ت:درية الخطيب ولطفي الصقال- د.ط-د.ت.

37- ابن **عبد ربه** الأندلسي- العقد الفريد- المكتبة الإلكترونية (المصطفى): www.al-mostafa.com.

38- **العسكري** أبو أحمد (-**382**هـ)- المصون في الأدب- تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي(القاهرة)- دار الرفاعي (الرياض)- ط2-1982.

39- **العسكري** أبو هلال(-**395**هـ) - كتاب الصناعتين- تح: مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت- ط**2**-**1989** .

40- **ابن عقيل** بهاء الدين(-**769**) – شرح ابن عقيل- تحقيق وتأليف: محمد محي الدين عبد الحميد- مطبعة السعادة- مصر- ط7- 1953.

-ف-

41- **الفراهيدي** الخليل بن أحمد(-**170**هـ) - كتاب العين. عن المكتبة الإلكترونية المصطفى.www.al-mostafa.com

42- **الفيروز آبادي** محمد بن يعقوب(- **817**هـ) - القاموس المحيط- المطبعة الآسيوية- مصر- ط**3**- **1923**.

-ق-

43- **ابن قتيبة** الدينوري(-**276**هـ):

-تأويل مشكل القرآن- شرحه ونشره: أحمد صقر- المكتبة العلمية- بيروت-ط**3**- **1981**.

- الشعر والشعراء- تح: أحمد محمد شاكر- دار الحديث- القاهرة- ط2-1998.

44- **القرطاجني** أبو الحسن حازم (-**684**هـ)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تح: محمد الحبيب بن الخوجة- دار الغرب الإسلامي- بيروت-ط**3-1986**.

45- **القزويني** محمد بن عبد الرحمن(-**739**هـ) - الإيضاح في علوم البلاغة- تح: محمد عبد المنعم خفاجي- دار الكتاب اللبناني- بيروت- دط- **1983**.

-ك-

46- **الكلبي** عمر بن الحسن بن دِحية(-**633**) - المطرب من أشعار أهل المغرب- الموسوعة الشعرية- قرص مرن.

-م-

47- **المبرد** أبو العباس محمد بن يزيد- الكامل- تح: محمد أحمد الدّالي- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط**3- 1997**.

48- ابن **مالك** جمال الدين(-**672**هـ) - شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ- تح:عدنان الدوري- وزارة الأوقاف- بغداد- دط- **1977**.

49- **امرؤ** القيس(-**80**ق.هـ):

- الديوان- شرح الأعلم الشنتمري- اعتنى بتصحيحه-الشيخ ابن أبي شنب- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- دط-**1974**.

-الديوان- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دار المعارف- القاهرة- ط4- دت.

- الديوان- شرح:محمد بن إبراهيم الحضرمي- تح:أنور أبـــو سويلم وعلي الهروط- دار عمار- عمان- ط1-**1991**.

50- **المرزباني** أبو عبيد الله محمد(-**384**هـــ)- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء...تح: علي محمد البجاوي- دار الفكر العربي- القاهرة- دار النهضة-دت.

51- **المعري** أبو العلاء (-**449**هـــ)- رسالة الغفران- تح: عائشـــة عبـــد الرحمن- دار المعارف- القاهرة-دط-دت.

52- **ابن معصوم** علي الحسيني(-**1119**هـــ)- أنوار الربيع في أنواع البديع- تح: شاكر هادي شكر- مطبعة النعمان- النجف الأشرف- ط1- **1969**.

53- **ابن الملوح** قيس (-**68**هـــ)- الديوان- رواية أبي بكر الوالبي- دراسة وتعليق: يسري عبد الغني- دار الكتـــب العلميـــة- بـــيروت- ط1- 1999.

54- **ابن منظور** جمال الدين(-**711**هـــ)- لسان العـــرب- دار صـــادر- بيروت- المجلد الأول - و القرص المرن.

-هـــ-

55- **ابن هشام** عبد الملك جمال الدين(-**213**هـــ) - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب- تح: الشيخ محمد الأمير- عن المكتبة الإلكترونية المصطفىal-mostafa.com

56- أبو العلاء المعري(الديوان).

ثانياً: المراجع العربية

–أ–

1. **أوكان** عمر – اللغة والخطاب– أفريقيا الشرق– الدار البيضاء– دط– 2001 .
2. **أبو ديب** كمال:
– جدلية الخفاء والتجلي– دار العلم للملايين– بيروت– ط**4**– **1995**.
– الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– دط– **1986**.
3. **أبو الرضا** سعد – معالجة النص في كتب الموازنات التراثية– منشأة المعارف– الإسكندرية– دط–**1989**.
4. **أدونيس**، علي أحمد سعيد – الثابت والمتحول؛ بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب– **1**دار العودة– بيروت– ط**4**- **1983**.
5. **أنيس** إبراهيم – موسيقى الشعر– مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة– ط**7**– **1997**.
6. **أنس الوجود** ثناء – تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي... الشركة المصرية العلمية للنشر– لونجمان– دط, دت.

–ب–

7. **البستاني** سليمان – نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة– تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب– منشورات وزارة الثقافة– دمشق– ط**3**– **1996**.

8. **بشر** كمال:
- التفكير اللغوي عند العرب- دار المعارف- القاهرة- دط- دت.
- دراسات في علم اللغة(القسم الثاني)- دار المعارف- القاهرة- ط**2**- **1971**.

9. **بلوحي** محمد - آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي..- منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق- **2004**.

10. **بنيس** محمد - الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته- ج**3** : الشعر المعاصر، دار توبقال- المغرب- ط**1**، **1990**.

11. **بوحوش** رابح - الأسلوبيات وتحليل الخطاب- منشورات جامعة باجي مختار- عنابة- دط-دت.

-ت-

12. **التطاوي** عبد الله - القصيدة الأموية؛ رؤية تحليلية – مكتبة غريب- مصر- دط- دت.

-ج-

13. **الجراري** عباس - من وحي التراث- مطبعة الأمنية-الرباط- دط- **1971**.

14. **الجزار** محمد فكري - العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط**1**- **1998**.

15. **الجطلاوي** الهادي - مدخل إلى الأسلوبية ، تنظيرا وتطبيقا- عيون- الدار البيضاء- ط**1**-**1992**.

-ح-

16. **الحاوي** إيليا - فن الوصف وتطوره في الشعر العربي- دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط**2**- **1987** الأيوبي- المكتبة العصرية-بيروت- دط-**2002**.

17. **حسنين** أحمد طاهر - الأسلوبية العربية، دراسة تطبيقية- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة- ط**1**-دت.

18. **حماسة** عبد اللطيف محمد ، وأحمد مختار عمر, ومصطفى النحاس زهران- النحو الأساسي- دار الفكر العربي- القاهرة- دط-**1997**.

-خ-

19. **الخطيب** رحاب - معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط**1**-**2005**.

20. **خليف** يوسف - ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء- دار المعارف- مصر- **1970**- دط.

21. **خليل إبراهيم** صاحب - الصورة السمعية في الشعر العربي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- **2000**.

-د-

22. **الداية** فايز - جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر-دمشق، دار الفكر المعاصر-بيروت- ط**2**- **1996**.

23. **درواش** مصطفى — خطاب الطبع والصنعة؛ رؤية نقدية في المنهج والأصول- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- **2005**.

–ذ–

24. ابن **ذريل** عدنان – اللغة والأسلوب– مراجعة وتقـــديم: حســـن حميد– دار مجدلاوي للنشر والتوزيع– عمان– ط**2**– **2006**.

–ر–

25. **ربابعة** موسى سامح:

– التناص في نماذج الشعر العربي– مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية– الأردن– ط**1**.

– الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتهـــا– دار الكنـــدي– ط**1**– **2003**.

26. **رومية** وهب:

– قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي – منشورات وزارة الثقافـــة– دمشق–دط– **1981**.

– بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي(قصيدة المدح نموذجـــا)– دار سعد الدين– دمشق– دط– **1997**.

–ز–

27. **الزعبي** أحمد – التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص (...) إربد: مكتبة الكتاني– ط**1**–**1995**.

–س–

28. **سمير** حميد – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– دط– **2005**.

29. **السد** نور الدين – الأسلوبية وتحليل الخطاب– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع– الجزائر– دط – د ت.

–ش–

30. **الشايب** أحمد – الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية– مكتبة النّهضة المصرية– القاهرة– ط**12**- **2003**.

31. **شيخون** محمود السيد – الاستعارة؛ نشأتها وتطورها– دار الهداية للنشر والتوزيع– ط**2**- **1994**.

32. **شعيب** محمد عبد الرحمن – المتنبي بين ناقديه"في القديم والحديث"– دار المعارف– مصر– دط–**1964**.

–ص–

33. **صالح عبد الرحمن** نصرت – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث– مكتبة الأقصى– عمّان– ط1- **1976**.

34. **صمود** حمادي – الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة– الدار التونسية للنشر– تونس– دط– **1988**.

–ض–

35. **ضيف** شوقي – التطور والتجديد في الشعر الأموي– دار المعارف– مصر– ط**5**– **1973**.

–ط–

36. **طحان** ريمون – الألسنية العربية– دار الكتاب اللبناني– بيروت– ط2–**1981**.

37. **الطرابلسي** محمد الهادي – خصائص الأسلوب في الشوقيات– منشورات الجامعة التونسية– دط– **1981**.

38. **الطيب** عبد الله:

– شرح أربع قصائد لذي الرمة– دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت– ط**2**–**1995**.

– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها– الدار السودانية– الخرطوم– ط**2**– **1970**.

–ع–

39. **عباس** حسن – خصائص الحروف العربية ومعانيها– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دط– **1998**.

40. **عبد الرحمن** إبراهيم – بين القديم والجديد– مكتبة الشباب– دط– **1987**.

41. **عبد المطلب** محمد:

– هكذا تكلم النص؛ استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة– دط–1997.

– قراءات أسلوبية في الشعر الحديث– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ط1–**1995**.

42. **عثمان** عبد الفتاح – التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني– مكتبة الشباب–مصر–**1993**– دط.

43. **العزاوي** أبو بكر – الخطاب والحجاج– الأحمدية للنشر– ط**1**– **2007**.

44. **عطوان** حسين – مقدمة القصيدة العربية في العصر الأمـــوي– دار الجيل– بيروت– ط2– **1987**.

45. **عطية** مختار – الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي،دراسة أسلوبية– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الإسكندرية– دط–**2005**.

46. **عكّاوي** إنعام فـــوّال – المعجـــم المفصـــل في علـــوم البلاغـــة– مراجعة:أحمد شمس الدين– دار الكتـــب العلميـــة– بـــيروت– ط2– **1996**.

47. **العلاق** علي جعفر – الشعر والتلقـــي، دراســـات نقديـــة– دار الشروق– عمان– ط**1–1997**.

48. **علوش** سعيد – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة– دار الكتاب اللبناني– بيروت– ط**1**- **1985**.

49. **علي** عبد الرّضا – موسيقى الشعر العربي؛ قديمـــه وحديثـــه– دار الشروق– عمّان– ط1- **1997**.

50. **عناني** محمد – المصطلحات الأدبية الحديثـــة– الشـــركة المصـــرية العالمية للنشر– لونجمان–ط**2**-**1997**.

51. **عياد** شكري – اللغة والإبداع، مبادئ علم الأســـلوب العـــربي– أنترناشيونال برس– القاهرة– دط– **1988**.

52. **عياشي** منذر – مقالات في الأسلوبية– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق– ط**1**- **1990**.

53. **عيد** رجاء – البحث الأسلوبي معاصرة وتراث– منشأة المعارف– الإسكندرية– دط– **1993**.

-غ-

54. **الغذامي** عبد الله محمد:
- الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية- النادي الأدبي الثقافي- جدة- ط**1**- **1985**.
- ثقافة الأسئلة- " مقالات في النقد والنظرية"- دار سعاد الصباح- الكويت- ط**2**- **1993**.

55. **غلاييني** مصطفى - جامع الدروس العربية- راجعه ونقّحه: عبد المنعم خفاجة- المكتبة العصرية- بيروت- ط**8**- **1993**.

56. **الغيث** نسيمة - الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة- الدار المصرية السعودية- القاهرة- دط- **2004**.

-ف-

57. **فضل** صلاح:
- شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد- دار الآداب- القاهرة-ط**1**-**1999**.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته- منشورات دار الآفاق الجديدة-بيروت-ط**1**-**1985**.

58. **فيصل** شكري - تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام؛ من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة- دار العلم للملايين- بيروت-ط**6**-**1982**.

-ق-

59. **قباوة** فخر الدين - تصريف الأسماء والأفعال- مكتبة المعـــارف- بيروت- ط**2**- **1988**.

60. **قطوس** بسام – مقاربات نصية– مؤسسة حمادة للنشر– إربـــد– ودار الشروق– عمان– ط**1**– **2000**.

–ك–

61. **كنوني** محمد – اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد– دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد– ط**1**- **1997**.

–م–

62. **ماضي** شكري عزيز – إشكاليات النقد العربي الجديد– المؤسســة العربية للدراسات والنشر– ط**1**-**1997**.

63. **مجاهد** أحمد – أشكال التناص الشعري– الهيئة المصرية للكتاب– ط**1**- **1998**.

64. **محمد** علي عبد المعطي – مقدمات في الفلسفة – النهضة العربية للطباعة والنشر – لبنان — **1985**.

65. **مرتاض** عبد الملك:

– السبع المعلقات– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق– دط– **1998**.

– عبد الملك مرتاض– نظرية النص الأدبي– دار هومة– الجزائــر– دط– **2007**.

66. **المرتجي** أنور — سيميائية النص الأدبي– إفريقيا الشرق– الدار البيضاء– المغرب– دط–**1987**.

67. **المسدي** عبد السلام:

– الأسلوبية والأسلوب– الدار العربية للكتاب– طرابلس–ليبيــا– ط**2**–**1982**.

- النقد والحداثة- منشورات دار أميّة- دار العهد الجديد- تونس- ط2-1989.

68. **مصلوح** سعد - الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية- دار الفكر العربي- القاهرة- ط3- 1992.

69. **المطلبي** عبد الجبار - دراسات في الأدب الإسلامي والأموي؛ الشعراء نقادا- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد-ط1-1986.

70. **مفتاح** محمد - تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)- المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء- بيروت- ط3- 1992.

71. **الملائكة** نازك - قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين- بيروت- ط6-1981.

-ن-

72. **ناصف** مصطفى - قراءة ثانية لشعرنا القديم- دار الأندلس- بيروت- دط- دت.

73. **نصير** أمل - صورة المرأة في الشعر الأموي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-ط1-2000.

-هـ-

74. **هدارة** محمد مصطفى – مشكلة السرقات الأدبية في النقد العربي- ط3.

-و-

75. **ويس** أحمد محمد - الانزياح في التراث النقدي والبلاغي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- دط- 2000.

-ي-

76. **اليافي** نعيم - أطياف الوجه الواحد- منشورات إتحـــاد الكتـــاب العرب- دمشق- **1997**.

77. **يوسف** أحمد - القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة- الـــدار العربية للعلوم، ناشرون،بيروت- منشورات الاختلاف-الجزائر.

78. **اليوسف** يوسف - مقالات في الشعر الجاهلي- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- **1975**.

79. المنجد في اللغة والأعلام - دار المشرق- بيروت- ط**33- 1992**.

ثالثاً:المـــراجع المترجمـــة

-أ-

1- **إنكفست** نيلس إيريك - الأسلوبية اللسانية- ترجمة: أحمد مومن- مطبوعات جامعة منتوري- قسنطينة- دط- **2001**.

2- **إيفانكوس** خ.م. بوثويلو - نظرية اللغة الأدبية- تر: حامد أبو أحمد- مكتبة غريب- القاهرة- دط-دت..

3- **أنجيلو** مارك – مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد- تر: أحمد المديني- عيون المقالات – الدار البيضاء- ط**1**.

-ب-

4- **بارت** رولان:

- الدرجة الصفر للكتابة- تر. محمد برادة- الشركة الغربية للناشرين المتحدين- ط**3-1985**.
- لذة النص- تر: فؤاد صفا و الحسين سبحان- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- دط- **1988**.
- درس السيميولوجيا- تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقـــديم: عبـــد الفتاح كليطو- دار توبقال- الدار البيضاء- ط**2**-دت.

5- **باشلير** غاستون - جماليات المكان- تر: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع- بيروت- ط**3**-**1982**.

6- **برنت** ر.ل. – التصور والخيال(موسوعة المصطلح النقدي) – تر: عبد الواحد لؤلؤة –المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط**1**-دت.

7- **بليث** هنريش - البلاغة والأسلوبية- ترجمة،تقديم وتعليق: محمد العمري- منشورات دراسات سال- دط-دت.

8- **بروكلمان** كارل - تاريخ الأدب العربي- تر: عبد الحليم النجار- دار المعارف-مصر-**1977**.

-ت-

9- ت.**تودوروف** و ر.بارت و أ.إكو و م.أنجيلو-- في أصول الخطـــاب النقدي الجديد- ترجمة وتقديم: أحمد المديني- الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ط**2**- **1989**.

-ر-

10- **ريفاتير** ميكائيل:

- معايير تحليل الأسلوب- ترجمة،تقديم وتعليقات: حميد لحمداني- منشورات دراسات سال-ط**1**-**1993**.
- دلائليات الشعر- تر: محمد معتصم- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط- ط**1**- **1997**

11- **ريتشاردز**.أرمسترونج.أ.ي. - مبادئ النقد الأدبي- تر: مصطفى بدوي- مراجعة:لويس عوض- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- المؤسسة العامة للطباعة والنشر- القاهرة- دط- **1963**.

-س-

12- **سانتيانا** جورج - مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى- تر: لجنة من الأساتذة الجامعيين- دط-دت.

13- **ستاروبنسكي** جان - النقد والأدب- تر: بدر الدين القاسم- منشورات وزارة الثقافة-دمشق- دط-**1976**.

14- **ساندريس** فيلي - نحو نظرية أسلوبية لسانية- تر: خالد محمود جمعة- المطبعة العلمية- دمشق- ط**1-2003**.

-غ-

15- **غيرو** بيير – الأسلوب والأسلوبية- تر:منذر عياشي- مركز الإنماء القومي- بيروت-دط-دت.

-ك-

16- **كوهين** جون – بنية اللغة الشعرية - النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،اللغة العليا-تر: أحمد درويش-دار غريب-القاهرة-ط**4-2000**

-م-.

17- **مولينيه** ج. - الأسلوبية- تر: بسام بركة- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط**1-1999**.

-ن-

18- **نيوتن**. ك.م. - نظرية الأدب في القرن العشرين- تر: عيسى العاكوب- عين الدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية- **1988**.

-هـ-

19- **هيغل**- الفن الرّمزي الكلاسيكي الرومانسي- تر: جورج طرابيشي- دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت- ط**1- 1979**.

-و-

20- **ويليك** رينيه و **وارين** أوستن - نظرية الأدب- تر: محي الدين صبحي، مراجعة:حسام الخطيب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط**2- 1987**.

-ي-

21- **يوشنسكي**. أ.م. - الفلسفة المعاصرة في أوروبا- تر: عزت قرني- عالم المعرفة- دط-**1965**.

رابعاً:الدوريـــات والأطروحـــات

-ب-

1- **بن ذريل** عدنان - التحليل الألسني للشعر- مجلة **الموقف الأدبي**- العدد 141- يناير/فبراير/مارس 1983.

-ج-

2- **جيفورد** هنري -النقد الأحدث من الحديث ؛ الأسلوبية والبنيوية - تر: موسى عاصي- مجلة **الآداب الأجنبية**-العدد **121**- شتاء **2005** - من موقع اتحاد الكتاب العربwww.awu-dam.org

-ح-

3- **حسن آغا** عزة - شعر الوقوف على الأطلال, من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث- مجلة **مجمع اللغة العربية**- دمشق-ج1- مج46-يناير **1971**.

-د-

4- **داغر** شربل - التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري- مجلة **فصول**- المجلد **16**- ع**1**- القاهرة **1997**.

5- **درويش** أحمد - الأسلوب والأسلوبية -مجلة **فصول**- المجلد **5**- ع**1** أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر**1984**.

-ر-

6- **عيد** رجاء - النص والتناص- مجلة علامات في النقد- ج**46**- مج**12**- نادي جدة الأدبي- شوال **1423**هـ.

-س-

7- **ستيتكيفتش** ياروسلاف - الاسم والنعت؛ لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم - مجلة **فصول**- مج **14**- ع**2**- صيف **1995**.

8- **السد** نور الدين - الأسلوبية في النقد العربي الحديث- **مخطوط** دكتوراه دولة- إشراف محمد حجار- جامعة الجزائر- **1992**

-ص-

9- **صولة** عبد الله - الأسلوبية الذاتية أو النّشوئية -مجلة **فصول**- مج5-ع1 أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر **1984**.

-ط-

10- **طه حسين** محمد - التناص في رأي ابن خلدون-مجلة **فكر ونقد**- العدد **32**.

-ع-

11- **عباس** محمود جابر - استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث- **علامات في النقد**- ج**46**- مج**12**- نادي جدة الأدبي- شوال **1423**هـ.

12- **عبود** حنا - الأسلوب الأدبي، مدخل نظري- مجلة **الموقف الأدبي** -العدد **298**-شباط**1996**- عن موقع اتحاد الكتاب العرب. www. awu- dam.org.

13- **العمري** محمد - بنية التوازن والتقابل، قراءة في البلاغة العربية -مجلة **دراسات أدبية ولسانية** – العدد 6-**1987**.

-غ-

14- **الغامدي** صالح زياد - القراءة وسلطة النموذج في تراثنا النقدي – مجلة **علامات** في النقد- المجلد **44**- عدد خاص(قراءة النص**2**)- يونيو **2002**.

-ل-

15- **لوتمان** يوري - مشكلة المكان الفني - تقديم وترجمة سيزا قاسم- مجلة **ألف**، مجلة البلاغة المقارنة- ع**6**- **1986**.

-م-

16- **مرتاض** عبد الملك - فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص-مجلة **علامات** في النقد- ج**1**- مج**1**- مايو 1991.

17- **المومني** قاسم - الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة قديمة- **مجلة فصول**- مج **7**- العددان: **3**و**4**- **1987**.

-و-

18- **الوعر** مازن - الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية- **عالم الفكر**- الكويت- المجلد**22** ع:**3**و**4**يناير/ مارس-أبريل/يونيو **1994**.

-ي-

19- **اليوسف** يوسف - دراسة في الحب المقموع؛ ذو الرّمّة -مجلة **الموقف الأدبي** –دمشق-العدد **90**- أكتوبر**1978**.

خامساً: المراجـــــع الأجنبية

1. **Barthes** Roland - Le plaisir du texte- Paris- **1973**
2. **Buffon** G. - Discours sur le style- prononcé à l'académie française le 25aout 1753- éd.paris-**1896**
3. **Cohen** J.: Structure du langage poétique.Edit.Flammarion-1966-
4. G.**Dubois**- dictionnaire de linguistique et des sciences du langage- Larousse- Bordas- Paris-sept.**1999**
5. **Guiraud** Pierre- La stylistique- P.U.F.Paris**1954**, Que sais-je?
6. **T.Todorov**- "Catégorie du récit littéraire" Communication n.8
7. **Marouzeau** Jules - Précis de stylistique française, Paris, Masson et Cie **1969**.
8. **Mounin** Georges - CLEFS POUR LA LINGUISTIQUE-éditions SEGHERS, PARIS **1968,1971**
9. **Riffaterre** M -Reponse à Léo Spitzer : sur la méthode stylistique (**1958**) in A.Hardy : Revue Langue Française, Sept.1969: Théorie et méthode stylistique de M.Riffaterre.

فهرس

الآيات

فهرس الآيات

السـورة	رقم الآيات	الصفحة
سورة الطور	الآية؛ 49. ومِنَ اللّيْلِ فسَبِّحْهُ وإدْبارَ النُّجوم.	
سورة النجم	الآية؛ 62. فاسْجُدوا لِلّهِ واعْبُدوا...	
سورة آل عمران	الآية؛ 185. فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النّارِ وأُدْخِلَ الجَنّةَ فَقَدْ فازَ.	
سورة العاديات	الآية؛ 10. ... وَ حُصِّلَ ما في الصُّدورِ.	
سورة النحل	الآية؛ 81... وَجَعَلَ لَكُمْ سَرابيلَ تَقيكُمُ الْحَرَّ **وسرابيلَ** تَقيكُمْ بَأْسَكُمْ...	
سورة النور	الآية؛ 43. فترى الوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّماءِ...	
سورة الرّوم	الآية؛ 48... وَيَجْعَلُهُ كِسَفاً فترى الوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ...	
سورة الفلق	الآية؛ 01. قُلْ أَعوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ.	
سورة إبراهيم	الآية؛ 49. وتَرى الْمُجْرِمينَ يوْمَئِذٍ مُقَرَّنينَ في الأَصْفادِ.	
سورة المعارج	الآية؛ 16. نزّاعَةً للشَّوى...	
سورة ص	الآية؛ 31. إِذْ عُرِضَ عليهِ بالعَشِيِّ الصّافِناتُ الجِيادُ.	
سورة القيامة	الآية؛ 26. كلاّ إِذا بَلَغَتِ التَّراقي.	
سورة العاديات	الآيتان؛ 01 و04. والعاديات ضبْحاً... فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً.	
سورة البقرة	الآيتان؛ 17و18. ذهب الله بنورهم وتَرَكهُمْ في ظُلماتٍ لا يُبْصِرون، صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لا يَرْجِعون.	
سورة البقرة	الآيتان؛ 19و20. يَجْعَلونَ أصابِعَهم في آذانِهِم مِنَ	

الصَّواعِقِ حَذَرَ المَوْتِ... يكادُ البَرْقُ يخْطِفُ أبصارَهُمْ.

سورة الرعد الآية؛ 13. ويُرْسِلُ الصَّواعِقَ فَيُصيبُ بها مَنْ يَشاءُ.

سورة القيامة الآيتان؛ 34 و35. أَوْلى لَكَ فأَوْلى، ثُمَّ أَوْلى لَكَ فَأَوْلى.

سورة النساء الآية؛ 43. فَتَيَمَّموا صَعيداً طيِّباً، فامْسَحوا بِوُجوهِكُمْ وَأَيْديكُمْ، إنَّ اللهَ كانَ عَفُوّاً غَفوراً.

سورة هود الآية؛ 82. فَلمّا جاءَ أمْرُنا جَعَلْنا عَلَيْها سافِلَها وأمطرنا علَيْها حِجارَةً مِن سِجّيلٍ مَنْضودٍ.

سورة الواقعة الآية؛ 29. وَطَلْحٍ مَنْضودٍ.

سورة النّازعات الآيتان؛ 32-33. والجِبالَ أَرْساها،مَتاعاً لكُمْ وَلأَنْعامِكُمْ.

سورة لقمان الآية؛ 12. وَلَقَدْ آتيْنا لُقْمانِ الحِكْمةَ أَنِ اشْكُرْ لِلّهِ.

سورة محمد الآية؛ 04. فإمّا مِنّا بعْدُ وإمّا فِداءً حتّى تَضَعَ الحَرْبُ أوْزارَها...

سورة الإنسان الآية؛ 02. إنّا خَلَقْنا الإنْسانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشاجٍ نَبْتَليه فجعَلْناهُ سَميعاً بَصيراً.

سورة غافر الآية؛ 27. وقال موسى إنّي عُذْتُ بِرَبّي وَرَبِّكُمْ مِنْ كُلِّ مُتَكَبِّرٍ لا يُؤْمِنُ بِيَوْمِ الحِسابِ.

سورة الإخلاص الآية؛ 03. لَمْ يَلِدْ وَ لَمْ يولَدْ.

سورة النور الآية؛ 35... الزّجاجةُ كأنّها كوكبٌ دُرِّيٌّ...

سورة ق الآية؛ 16. ولقَدْ خلَقْنا الإنْسانَ وَنَعْلَمُ ما تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أقْربُ إلَيْهِ من حَبْلِ الوَريدِ.

سورة المنافقون الآية؛ 11. ولن يُؤَخِّرَ اللهُ نفْساً إذا جاءَ أَجَلُها واللهُ خَبيرٌ بِما تَعْمَلونَ.

سورة يس الآية؛ 82. إنَّما أَمْرُهُ إذا أرادَ شَيْئاً أَنْ يَقولَ لَهُ كُنْ

فَيَكونُ.

سورة الروم الآية؛ 25. ومِنْ آياتِهِ أَنْ تَقومَ السَّماءُ والأرْضُ بِأَمْرِه.

سورة المزمّل الآية؛ 10. واصبرْ على ما يقولون واهجُرْهم هجْراً جميلاً.

الحديث النبوي الشريف:

(إنّ اللهَ لا يُؤخّر نفساً إذا جاء أجلها، وإنما الزيادة في العمر أن يرزق الله العبد ذُريةً صالحةً يدْعون لهُ، فيلحقه دُعاؤهم في قبره.)

(كان الرّجلُ يُجاءُ به وإنّهُ لَيُهادى بينَ رَجلين حتى يدخلَ المسجدَ).

فهرس

الموضوعات

الفهـــرس

مقـــــــــــدمة..... أ–ط

المدخـــل

مولد ذي الرمة ونشأته..... 12

آراء بعض العلماء..... 14

آراء بعض الشعراء..... 16

دراسات المحدثين 18

فنونه الشعرية..... 20

- الهجـــــاء..... 21
- المـــــدح..... 23
- الفخـــــر..... 31
- الأراجيـــز..... 33
- الأحاجي والألغاز..... 35

الفصـــل الأول

الأسلوبية والدراسات النقدية

تمهيد..... 41

- الأسلوب لغـــــــــة 41
- الأسلوب اصطلاحـــا..... 42
- الأسلوب في النقد العربي القديم 46

الأسلوبية والبلاغة..... 65

الأسلوبية واللسانيات..... 74
الاتجاهات الأسلوبية..... 79
- أسلوبية التعبير..... 81
- أسلوبية الفرد..... 85
- أسلوبية المتلقّي..... 92
- الأسلوبية الإحصائية..... 98

الفصل الثاني

شعريـــة الصـورة

تمهيـــــــد..... 105
مصادر الصورة في شعر ذي الرّمّة..... 107
- الصحـــراء..... 108
- الطّلـــــل..... 113
- الحيـــوان..... 122

الحيوان المقترن بالطّلل..... 122
- الظّبـــــــاء..... 123
- البقر الوحشي..... 126
- الحمام والقطا..... 133
- حيوان الصحراء..... 137
- الحمار الوحشي..... 137
- النّعـــــام..... 140
- الحرباء..... 142
- حيوانات أخرى..... 145
- حيوان الرحلة..... 148

النّاقـــــــــة:..... 148
- معجم الناقة..... 154
- أصوات الناقة..... 156
- حنينها وبكاؤها..... 157
- زجـــــــــرها..... 158
- سرعتهـــــــا..... 159
- ضخامتها ونحولتها..... 160
- لغامها وبولها وزبدها..... 161
- ذيلها وزمامها..... 162
- عرقـــــها/ولادتها..... 163

المـــــرأة..... 166
- المعجم اللغوي لأوصاف المرأة في شعر ذي الرّمّة..... 171

الفصل الثالث
التشكيل اللغوي

تمهيـــــــــد..... 185
الانزيـــــاح..... 186
المستوى العروضي والصّوتي..... 190
- الـــوزن..... 190
- البحور المهيمنة..... 191
- القافيـــــــة..... 195
- الأصوات المهيمنة..... 197
- التّصريـــــــع..... 200

- الانزياح الصوتي..... 203

أولاً:التكـــرار..... 204

تكرار المكان..... 206

تكرار أوصاف..... 208

تكرار في المدح والهجاء..... 209

تكرار المبالغة والتّأكيد..... 211

تكرار المقابلة..... 215

تكرار ممهد للقافية..... 217

تكرار الأصوات..... 218

تكرار الحركات..... 224

ثانياً: الجنـــاس..... 228

ثالثاً: التقسيـــم..... 231

المستوى التركيبي..... 232

- البنى النحوية..... 233
- الحـــــــال..... 233
- الممنوع من الصرف..... 237
- الاعتراض بين متلازمين..... 239
- أسلوب الاستثناء..... 247
- أسلوب النفي..... 249
- أسلوبا المدح والذّم..... 251
- التقديم والتأخير..... 253
- البنى الصرفية..... 256

المستوى البلاغي..... 261

- التشبيـــــه..... 262
- الاستعارة..... 282

الفصل الرابع
شعريـــة التّنـــاص

مفهوم التناص في النّقد العربي القديم..... 295
التّناص في النّقد الحديث..... 304
التناص لغة..... 311
التناص اصطلاحاً..... 312
التّناص في شعر ذي الرّمّة..... 320
- التناص الدّيني..... 322
- التّناص مع الشعر القديم..... 344

الخاتمـــــة..... 360
مكتبة البحث..... 365
الفهارس..... 393
فهرس الآيات..... 394
فهرس الموضوعات..... 396