وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

التشكيل الأسلوبي في شعر الشَّماخ بن ضرار الذبيانِي

Stylistic Formation in The Poetry of Shammakh bin Dirar Al Dhubyani

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل م د

تخصص: الأدب العربي ونَقدُه

إعدَاد الطَّالب:

– سمير خلوفي

إشراف الأستاذ الدكتور:

– محمد بن منوفِي

أعضاء اللجنة		
حواس بري	جامعة الجزائر–2–	رئيسا
محمد بن منوفي	جامعة الجزائر–2–	مشرفا و مقررا
حفصة جعيط	جامعة الجزائر–2–	عضوا
سهيلة عبريق	جامعة الجزائر–2–	عضوا
رابح ملوك	جامعة البويرة	عضوا
يوسف رحيم	جامعة بجاية	عضوا

الموسم الجامعي:

1443–1444هـ/ 2022–2023م

Ministry of HIGHER Education and Scientific Research

University of Algiers 2 Abou El Kacem Saad Allah

Faculty of Arabic Language and Literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

Stylistic Formation in The Poetry of Shammakh bin Dirar Al Dhubyan

A Dissertation submitted for obtaining the doctorate degree of the third phase LMD

Speciality : Arabic Literature and its Criticism

-Supervised by :
- Mohammed bin Manoufi

- Submitted by :
- Samir Khaloufi

Commitee Members		
Haouas Berri	Algiers University 2	President
Mohammed Ben Manoufi	Algiers University 2	Supervisor, Rapporteur
Hafsa Djait	Algiers University 2	Member
Souhila Abrik	Algiers University 2	Member
Rabeh Malouk	Bouira University	Member
Yousef Rahim	Bejaia University	Member

Academic Year :

2023-2022 /1444-1443هـ

شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر، وعميق الامتنان وأسمى آيات العرفان إلى الأستاذ الدكتور " محمد بن منوفي" الذي تبنَّى البحث، وتابع خطواته بملاحظته القيِّمة، وتوجيهاته السديدة، وآرائه الحكيمة.

فاللَّهَ أسأل أن يجزيه الجزاء الأوفى، ويمتِّعه بالصِّحة، والعافية، والرِّضا في الدَّارين.

سمير خلوفي

إهداء

إلى روح والدي أكلي... عسى أن تقرَّ عينه وهو في أكرم جوار

إلى منبع الحنان أمي عائشة مدَّ اللهُ فيعمرَها وجزاها بالإحسان إحسانا.

إلى مصابِيح بيتنا... محمد وإبراهيم، ورضا، وحياة، وفيروز.

إلى فرح العمر... عبد المحسن.

إلى عائلتي وأصدقائي وأساتذتي.

إلى أستاذي وصديقي الأستاذ جمال الدِّين خيَّار حفظه الله ورعاه.

أهدي ثمرة جهدي.

سمير خلوفي

مقدّمة

درجَ الباحثون في دراسة الشعر الجاهلي، ومحاولة فهمه، واستنطاقه بغية الكشف عن أسراره الجمالية، والفنيَّة، وقد بدأت هذه المحاولات في بدايات عصر التدوين، واستمرت إلى يومنا هذا.

ويتميز النَّص الجاهلي بالانفتاح على تعدد القراءات سواء القديمة أو الحديثة، أو المعاصرة، ومردُّ ذلك يعود إلى لغته المشبعة بالتراث الإنساني، وإلى جانب ذلك كونه من النصوص الخصبة، التي تظل تراود عقول المفكرين، والنقاد، وتمتعهم بطاقاتها الإبداعيَّة.

وقد برز في ذاك العصر شعراءُ كثر، كان لهم الفضل الكبير في إثراء الثَّقافة العربية، والإسلاميَّة، بنتاج شعري راقٍ، يحمل الكثير من السمات التي جعلته، يخلَّدُ في ذاكرة التاريخ الإنساني، ويعدُّ شاعرنا الشماخ بن ضرار الذبياني من الوجوه البارزة في ساحة الأدب الجاهلي، وهو أحد شعراء الجاهليَّة الفحول الذين ذكرهم ابن سلام في طبقاته، فعمدنا إلى تقصي المظاهر الأسلوبيَّة، وتشكيلاتها في شعره، فوسمنا بحثنا بالتشكيل الأسلوبي في شعر الشَّماخ بن ضرار الذبيانِي.

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لأسباب ذاتيَّة وموضوعيَّة، فأمَّا الأولى فتتمثَّل في ذلك الإعجاب، والانبهار بالشعر الجاهلي، وأما الأخرى فعزمنا على استكناه السِّمات الأسلوبيَّة لدى الشَّاعر، لأهمِّيَتِهَا في منتوجه الشعري، بالإضافة إلى هذا، فإن الشاعر لم ينل حقَّه من الاهتمام قديما وحديثا، ففي القديم طغت آراء النقاد القدامى على شعره، أمَّا في الحديث فبعض الدراسات لم يتعد دورها التركيز على حياة الشماخ، واختيار بعض أشعاره، أما الدراسات التي تناولت شعره من الناحية الفنية، فلم تستطع أن تعكس القيمة الجمالية في شعره.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في إثراء المكتبة العربية، بإضافة خاصة حول إبداع الشاعر الشماخ بن ضرار الذبياني، من خلال الوقوف على أجزاء القصيدة، وتلاحمها، والتشكيلات الأسلوبيَّة التي وظَّفها للتعبير عن مكنونات نفسه، وخلجاتها.

كما تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن شعريَّة هذه الظواهر، وفاعليتها في تشكيل رؤية الشاعر، من خلال الغوص في عوالم النص الإبداعي، وإبراز جماليته.

وبناء على ذلك، حاولنا في هذه الدراسة تقديم قراءة جديدة، لا تكتفي بالمعنى الظاهر للنص، وإنما تمتد إلى باطنه؛ في سبيل ملامسة معانيه، والكشف عن أسراره، وخباياه.

أما عن منهج الدراسة، فقد سلكنا سبيل القراءة النصيَّة من منظور المنهج الأسلوبي، وإجراءاته بغية فهم النصوص، وفكِّ ما استغلق منها في شعر الشماخ الذي انبنى على تماسك أجزائه، وتلاحمه مشكِّلًا صورا فنِّيَّة جميلة.

وقد انبنت إشكاليَّة بحثنا حول سؤال محوري كالآتي:

1- ما هي أبرز التَّشكيلات الأسلوبيَّة في شعر الشَّماخ بن ضرار الذبيانِي؟

وقد تفرَّعت عنها أسئلة ثانويَّة:

- كيف استطاع الشاعر أن يبعث الإثارة في نفس المتلقي من خلال تشكيلاته الأسلوبيَّة؟ وما دورها في رؤية الشاعر ؟

- وما هي الدلالة الشعريَّة التي تمخَّضت من خلال التشكيلات الأسلوبيَّة، إيقَّاعا، وتركيبًا، ودلالة؟

- وكيف تضافرت هذه التشكيلات أسلوبيًّا في تشكيل الوحدة الدلاليَّة الشعريَّة داخل النَّص لدى الشَّماخ.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يكون البحث في مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة.

تطرَّقنا في المدخل إلى ذكر بعض المفاهيم منها: مفهوم التَّشكيل، ومفهوم الأسلوب، وصفاته، ومفهوم الأسلوبِيَّة، وأهم اتجاهاتها.

اختصَّ الفصل الأول بدراسة التشكيل الصوتي في شعر الشماخ بن ضرار الذبيانِي، الذي تضمَّن ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول: التشكيل الصوتي الخارجي من حيث الوزن، والبحور الشِّعريَّة، وما طرأ عليها من زحافات وعلل، وتمظهرات القافية، وأنواعها، وأشكال الروي فيه.

والمبحث الثاني: تناول التشكيل الصوتي الداخلي، ومحاور انبثاقه في خمسة مدارات: المدار الأول تموضع حول التكرار وأشكاله، والمدار الثاني حول التصريع، والمدار الثالث الترصيع، والمدار الرابع التصدير، والمدار الخامس الجناس وأنواعه.

وأمَّا الفصل الثاني فوسمناه بالتشكيل التركيبي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني، عالجنا فيه ستة محاور: المحور الأول: حول التقديم والتأخير، والمحور الثاني الحذف، والمحور الثالث الأساليب الإنشائيَّة، والمحور الرابع تشكيل الأفعال ودلالتها، والمحور الخامس في تشكيل الأسماء ودلالتها، والمحور السادس في تشكيل الضمائر ودلالتها.

وأمَّا الفصل الثالث فقد عني بدراسة التشكيل الدلالي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني، وتناولنا فيه الحقول الدلالية، ويضم خمسة مباحث: المبحث الأول حقل الإنسان، و المبحث الثاني حقل الألوان، والمبحث الثالث حقل الطبيعة، والمبحث الرابع حقل الزمان، والمبحث الخامس حقل المكان.

وأنهيت البحث بخاتمة، عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، ثم تلاها أهم مصادر البحث ومراجعه، وفهرس الموضوعات.

وقد عدت في دراستي إلى المصدر الأساس المتمثل في ديوان الشاعر الذي حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي.

وأما المراجع التي عدنا إليها فكثيرة ومتنوعة شملت حقولا معرفية منها الدراسات المتعلقة بالتشكيل الأسلوبي:

- الأسلوب، للأستاذ الدكتور أحمد الشَّايب.
- ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، للأستاذ الدكتور محمد بن منوفي.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، للأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي.
- دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، للأستاذة الدكتورة فدوى عبد الرحيم قاسم.
- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، للأستاذ الدكتور عبد الله خضر حمد.
- علم الأسلوب، للأستاذ الدكتور صلاح فضل.
- خصائص الأسلوب في شعر النقائض الأموية، للدكتور أحمد عبد العزيز باز.

ومنها المتعلقة بحياة الشاعر وشعره:

- الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، لصلاح الدين الهادي
- الصورة الفنية في شعر الشماخ، لمحمد علي ذياب
- الظواهر التركيبية في شعر الشماخ، لسليمان تاج الدين أحمد
- الثنائيات الضدية، لسمر الديوب
- وصف القوس في الشعر الجاهلي، لفهاد بن محمد بن فهاد آل غلفص الدوسري
- البعد الحجاجي في رائية الشماخ بن ضرار الذبياني، هند المحمد
- التصوير الفني في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني، لسمر الديوب.

وقد مسَّنا في هذا البحث نصب ولا سيَّما صعوبة جمع المادة والانتقال بين المكتبات، وضيق الوقت، ولكن بفضل الله أولا، ثم بتشجيع الأستاذ، وتوجيهاته، ونصائحه لي ثانيا استطعنا أن نتحدَّى الصعاب.

وفي ختام هذه المقدمة أعترف ما وسعتني الكلمات بالجميل، والفضل اللَّذين غمرني بهما الأستاذ الدكتور المشرف محمد بن منوفي، فلا شكري يغنيه، ولا نكراني ينسيه، وإنَّما الله يجزيه.

كما أسأل اللهَ تعالى أن يجازي عنا خيرا بموظفي المكتبة الذين أمدُّوني بالعون والتشجيع ليخرج البحث على هذه الصورة، كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث، وإثرائه بملاحظاتهم، وانتقاداتهم القيِّمة.

وعسى أن يتوافر في هذا العمل بعض الإضافة إلى ما أثمرته جهود الباحثين قبلنا في دراسة التشكيل الأسلوبي في الشعر عامة، وسبل دراسته في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني تحديدا، والله وليُّ التوفيق.

الجزائر في: 01/ 10/2022م

الطَالب: سمير خلوفي

مدخل

أولًا: مفهوم التشكيل

1-1/ المفهوم اللّغوي:

ترتبط كلمة التشكيل بنوعين من الإبداع الفنّي، فالنوع الأول يُعنى بالفنون التشكيلية المختلفة من خلال تناغم الألوان، وانسجامها، وأمّا النوع الثاني فيُعنى بالعمل الأدبي الذي يتضمّن لغة الأديب، وأسلوبه في تشكيل صوّره، وإيقاعه الشعري.

وإذا رجعنا إلى المعاجم اللّغوية العربية؛ لتقصّي معاني كلمة التشكيل نجدها تشير إلى الشكل، والمثل، والشبه، والصورة، والهيئة.

جاء في القاموس المحيط لـ"فيروز آبادي": «الشّكْلُ: الشَّبَهُ، والمِثْلُ، ويُكْسَرُ: وما يُوافِقُكَ ويَصْلُحُ لك، تقولُ: هِذَا من هَوايَ ومن شَكْلِي، وواحدُ الأشْكالِ: للْأُمُورِ المُخْتَلِفَةِ المُشْكِلَةِ، وصُورَةُ الشيءِ المَحْسوسَةُ والمُتَوَهَّمَةُ»[1].

يحيلنا التعريف السابق إلى معنيين: المعنى الأول: يفيد المماثلة، والمشابهة، وأمّا المعنى الثاني: فيفيد التصوّر الحسّي، والخيالي، ويتوافق مع هذا المفهوم ما جاء في أساس البلاغة للزمخشري: «هذا شكله أي مثله، وقلّت أشكاله، وهذه الأشياء أشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك: من جنسه»[2].

---

[1]- مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمّد الشَّامِي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008م، ص881.

[2]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج01، ط01، 1998م، ص517.

وأمّا صاحب التوقيف على مهمّات التعاريف فيقول: «الشكل: هيئة حاصلة للجسم بسبب إحاطة حدّ واحد بالمقدار كما في الكرة، أو حدود كما في المضلّعات من مربّع ومسدّس»[1].

1-2/ المفهوم الاصطلاحي:

وأمّا مصطلح التشكيل فقد حظي باهتمام بالغ عند عبد القاهر الجرجاني، حيث ربطه بفكرة النّظم، إذ يرى أنّ عمل الشاعر، والرسّام يكمن في طريقة تشكيل مادَّتهما، إذ كليهما يهدفان في إحداث التآلف، والتعالق بين عناصر العمل الإبداعي، فالشاعر يتّخذ من الحروف والكلمات وسيلة في بناء قصيدته، أمّا الرسّام فيحمل ريشته في صناعة لوحته الفنيّة عن طريق اختلاف الألوان، وتلاؤمها، ورسم الخطوط بأنواعها «وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج إلى ضرب من التخيّر، والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجب، وصورتُه أغربَ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنّها محصول النّظم»[2].

وأمّا بن "طباطبا العلوي" فقد ربط التشكيل بتنظيم الكلمات، وطريقة تأليفها، حيث يقول: «يجب أن تكون القصيدة كلُّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجًا وحسنًا

---

[1]- عبد الرؤوف بن المناوي، التوقيف على مهمّات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط01، 1990م، ص207.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط01، 1994م، ص74.

وفصاحةً، وجزالة الألفاظ، ودقّة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا»[1].

أما في الدراسات النقدية الحديثة فقد شهد مفهوم التشكيل توسّعًا كبيرًا لدى الدّارسين.

ولعلّ "صلاح عبد الصبور" من أبرز النقّاد الّذين تحدّثوا عن هذا المصطلح، وذلك في قوله: «شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بتُّ أؤمن أنّ القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها، ولعلّ إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوّق فنّ التصوير، وهي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة»[2].

نستشفّ من خلال هذه القراءة قناعة الناقد بضرورة ربط فكرة التشكيل بتذوّق فنّ التصوير، بالإضافة إلى جملة من العناصر التي أسهمت في بناء القصيدة العربية.

وممّا لا ريب فيه أنّه: «يستطاع تلمّسه في الشعر الحديث أكثر ممّا يستطاع تلمّسه في الشعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا، بدرجات متفاوتة بالطبع»[3].

ويضيف "عز الدين إسماعيل" بقوله: «آن الأوان لأن نتحدّث عن التشكيل في القصيدة؛ فقد قلنا أنّ المسألة في الشعر ليست مجرّد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أيّ عبارة لغوية، وإنّما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرًا دون غيره من ضروب الكلام»[4].

---

[1]– محمّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2005م، ص131.

[2]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، مج03، ط02، 1977م، ص31.

[3]– المرجع نفسه، ص32.

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ط03، (د.ت)، ص51.

إذن مفهوم التشكيل عنده يكمن في الانسجام الحاصل بين لغة الشاعر والأدوات الفنيّة الأخرى، تتماشى مع رؤيته الشعرية، ومن ثمّ يحصل التوافق بين الألفاظ المختارة، والمشاعر الفيّاضة.

ويرى "محمّد صابر عبيد" «مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء مسمّياتها، والأشياء تعريفاتها، والحدود معانيها، والطبقات هويّاتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكوّنها في حاضنة (الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلّى براعة الأديب/ الشاعر في إدارة دفّة التجربة ووضع نتاج عمليّاتها وممارساتها موضع التنفيذ الفنّي والجمالي»[1].

على ضوء هذه الرؤية فإنّ التشكيل في نظره هو نتيجة الجهد الفكري ومرافقته للتجربة الشعرية حيث تتظافر معًا؛ لتعطي لنا شكلًا جديدًا يواكب القصيدة العربية الحديثة.

وأمّا عند "سعد مصلوح" فيعرّفه بأنّها «عملية مركّبة تتمّ في نسيج متشابك معقّد على جميع المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية في آن معًا»[2].

فالتشكيل في رأيه ينطلق من الصوت، والصرف، والتركيب والمعجم، حيث تشترك كلّ هذه العناصر في سبيل بناء العمل الإبداعي، والفنّي.

---

[1]– محمّد صابر عبيد، التشكيل الشعري –الصنعة والرؤيا– دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، (د.ط) 2011م، ص12.

[2]– سعد مصلوح، في النصّ الأدبي –دراسة أسلوبية إحصائية– دار روتابرينت للطباعة، الإسكندرية، مصر، ط01 1996م، ص36.

ثانيًا: مفهوم الأسلوب

2-1/ المفهوم اللّغوي:

جاء في تاج اللّغة وصحّاح العربية للجوهري: «والأسلوب بالضمّ: الفنُّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: في فنونٍ منه»[1].

وأمّا صاحب المصباح المنير للفيومي فيعرّفه بقوله: «و (الأُسلُوبُ) بضمّ الهمزة الطريقُ والفنُّ وهو على (أُسلُوبٍ) من (أساليب) القوم أي على طريقٍ من طُرُقِهِم»[2]، ويعرّفه "الرازي" بقوله: «(سلب) الشيء من باب نصر و(الاستلابُ) الاختلاس و(السَّلبُ) بفتح اللّام المسلوب وكذا (السليبُ) و(الأسلُوبُ) الفَنُّ»[3].

تتلخّص كلمة أسلوب من خلال التعاريف اللّغوية في الطرق والأساليب والفنون المختلفة التي يسلكها الكاتب في تشكيل خطابه وهذه الدلالات تكاد تقترب إلى حدٍّ ما من بعض مفاهيم الأسلوب في الدراسات الحديثة.

وعلى هذا الأساس فإنّ الأسلوب مرتبط بقوّة التعبير ومهارته التي يمتلكها المبدع في اختيار نوعية الكتابة التي تتطابق مع أفكاره وانفعالاته ومن ثمَّ يترك بصماته الشخصية التي تميّزه عن غيره، مستخدمًا في ذلك المادة اللّغوية التي تتجلّى على مساحة الخطاب الأدبي.

---

[1]- أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تاج اللّغة وصحاح العربية، تح: محمّد محمّد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2009م، ص550.

[2]- أحمد بن محمّد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، ج01، (د.ت).

[3]- محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م، ص130.

2-2/ المفهوم الاصطلاحي:

إنّ المتتبّع للمسار التاريخي لمفهوم الأسلوب يجد صداه في ثنايا الكتب النقدية والبلاغية التراثية ضمن الدّراسات التي تُعنى بالإعجاز القرآني، وقد عدّ "ابن قتيبة الدينوري" "ت 276هـ" أوّل من أشار إلى ضرورة دراسة أساليب العرب وطرائقهم في الكلام؛ لفهم أسلوب الإعجاز القرآني، وقد مثّل لذلك قائلًا: «وإنّما يَعرفُ "فضل القرآن" من كثُرَ نظره واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنّه ليس في جميع الأمم أمّةٌ أوتيت من العارضة، والبيان، واتّساع المجال، ما أُوتِيَتْهُ العرب»[1].

وتعد هذه الإشارة الأولى نحو دراسة مصطلح الأسلوب بغية فهم الإعجاز القرآني ووجوه بيانه، وظلّ هذا الحال إلى أن جاء "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) ووضع أسس وضوابط لمفهوم الأسلوب، وقد أشار إلى ذلك بقوله: «واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[2].

والملاحظ من خلال هذا الطرح الذي طرحه "الجرجاني" فقد ربط الأسلوب بالنظم وطريقة التأليف، وترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس.

---

[1]– أبو محمّد عبيد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تح: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط02، 1973م، ص12.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص298.

وأمّا مصطلح الأسلوب في الدراسات النقدية الحديثة فقد شهد ظهوره قبل الأسلوبية حيث «بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر»[1]، أمّا كلمة الأسلوبية «فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيّين، لكنّها لم تصل إلى معنًى محدّد إلّا في أوائل هذا القرن وكان هذا التحديد مرتبطًا بشكل وثيق بأبحاث علم اللّغة»[2] ومن أبرز الدّارسين المحدثين من العرب الّذين عنوا بالأسلوب وحاولوا أن يعالجوا هذا المصطلح بشيء من التفصيل والشرح نجد "عبد السلام المسدي" حيث يعرّفه «بأنّه قِوامُ الكَشْف لنَمَطِ التفكير عند صاحبه وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعيّة الرسالة اللّسانية المبلّغة مادةً وشكلًا»[3] وهذا يدلّ بأنّ الأسلوب هو انعكاس للحالة النفسية لدى الكاتب، بالإضافة إلى الظروف المحيطة به، ويضيف "أحمد الشايب" بقوله: «فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[4]، يتّضح من خلال هذا الرأي ضرورة معرفة دلالة الألفاظ ومعانيها، حتى يتسنّى للكاتب وضع الكلمات في مواضعها بغية إفهام المتلقّي، والتأثير فيه ومن ثمّ فإنّ الأسلوب يعدّ «صورة خاصّة بصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظراته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، معنى ذلك أنّ الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإذ هو كذلك فلا يكون إلّا مغرقًا في الذاتية تمامًا»[5] ومعبّرًا عن شخصية الكاتب، وميولاته الفكرية.

وأمّا في الدّراسات النقدية الغربية الحديثة فقد تعدّدت الآراء والتعاريف. يقول "بيير جيرو": «يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها وبعطائها التعبيري، فمن ذلك مثلًا: "الألوان"

---

[1]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط) (د.ت)، ص16.

[2]– محمّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط01، 1994م، ص172.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط03، (د.ت)، ص64.

[4]– أحمد الشايب: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية– مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط08، 1991م، ص44.

[5]– المرجع نفسه، ص134.

إنّها كما يُقال: تستخدم كي تقنع القارئ وتنال إعجابه وتشدّ انتباهه وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدّة، وأكثر غرابة وأكثر طرافة، وأكثر جمالًا»[1]. نستشفّ من خلال هذا الطرح أنّ الاستخدام اللّغوي لا بدّ أن تتوفّر فيه المقصدية الأدبية حتى يسمّى أسلوبًا.

ويضيف "ريفاتير" بأنّ الأسلوب «هو ذلك الإبراز misentelief الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية»[2]. إذن فالأسلوب في نظر "ريفاتير" لا يتحقّق إلّا بمشاركة المتلقّي في تفكيك البنيات التركيبية الموزّعة في نسيج النصّ، ذلك أنّ له دورا فعّالا في تحديد السمات الأسلوبية وظواهرها.

ومن هذا المنطلق فإنّ "ريفاتير" يعتقد أنّ المتلقّي هو المحور الأساس في الكشف عن العملية الإبداعية لدى المبدع.

ويرى بعض الدّارسين أنّ الأسلوب ذو علاقة وطيدة بالنصّ «فالأسلوب كينونة في ذات النصّ به يحقّق وجوده، ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتمّ به صوغه ومن خلاله يحقّق خصوصيته»[3].

وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى القول بأن «الأسلوب هو العمل نفسه Le style est l'oeuvre méme»[4].

إذن من هذا المنطلق فإنّ الأسلوب يكتسب مصداقية من النص، ومن خلال تشكيلاته اللغوية.

---

[1]– بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، (د.ط)، (د.ت)، ص17.

[2]– ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01 1993م، ص05.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط) ج01، الجزائر، 2010م، ص150.

[4]– فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، سورية، ط01، 2003م ص32.

ثالثًا: صفات الأسلوب

يرى "أحمد الشايب" أنّ «للأسلوب أوصاف يمكن معرفتها بالنظرة السريعة، كالأسلوب الموجز أو المساوي أو السهل أو الغامض أو التصويري إلى غير ذلك من السمات الواضحة في العبارات»[1].

ويلخّص هذه الأوصاف في ثلاثة نقاط على النحو الآتي: وضوح الأسلوب، وقوّة الأسلوب، وجمال الأسلوب.

3-1/ وضوح الأسلوب:

لا بدّ للأديب البليغ «أن يكون واضحًا مفهومًا يرمي إلى إفادة قرّائه ورفع مستواهم الثقافي، ولا يستطيع ذلك بالوقوف عند تزويدهم بالمعارف جافة ثقيلة، بل يحسن به أن يكسب معارفه حياة وروعة شائقة بما يبثّ فيها من عواطف وأخيلة ملائمة كما قيل من قبل، والمصدر الأوّل الموضّح هو عقل الأديب»[2].

3-2/ قوّة الأسلوب:

يجب أن يتمتّع بقوّة الأسلوب لمن أراد أن يسلك سبيل المبدعين، وهي «تنبع أوّل أمرها من نفس الأديب الّذي يجب أن يكون نفسه متأثّرًا منفعلًا إذا شاء من قرّائه حماسة وانفعالًا، وهي لذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق قبل أن تكون صفة الأسلوب»[3].

---

[1]- أحمد الشايب: الأسلوب، ص185.

[2]- المرجع نفسه، ص186.

[3]- المرجع نفسه، ص194.

3-3/ جمال الأسلوب:

يعدّ «الجمال صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه، فالخيال المصوّر يدرك ما في المعاني من عمق وما يتّصل بها من أسرار جميلة إدراكًا حادًا رائعًا، والذوق يختار أصفى العبارات وأليقها بهذا الخيال الجميل»[1].

والملاحظ من خلال هذه الآراء أنّها تهتم بالقدرات الإبداعية، والاستعدادات النفسية التي يتمتّع بها الكاتب، والتي تتضمّن العاطفة، والخيال، والذوق، والتأثير.

رابعًا: مفهوم الأسلوبية

عرّفت الأسلوبية على أنّها «علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميّز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية»[2]، كما لها صلة وثيقة بكلّ ما له دور في تشكيل النص من مكوّنات صوتية، أو تركيبية، أو دلالية، أو جمالية.

وهكذا تحتل الأسلوبية على «مساحة واسعة، تمتد من: القوانين اللغوية العامة التي قد تشمل عدّة لغات، إلى القوانين اللغوية الخاصة بلغة الذات ، إلى التحليل الأدبي لعمل معيّن أو جملة أعمال من جنس واحد، ولكن هذه المساحة الواسعة يحدّدها اختصاص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجدانية (الإضافية) للظواهر اللغوية التي تخرج عن النمط العادي»[3] ومن ثمّ «تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتّبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي أدّت إلى بروزها، بالتعرّف على التراكيب وتحديد مكوّناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في

---

[1]- أحمد الشايب: الأسلوب، ص199.

[2]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية- مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص35.

[3]- شكري محمّد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط02، 1992م، ص52.

نسق متآلف»[1]، وعلى هذا الأساس فإنّ مهمّة الأسلوبية تكمن في «دراسة النصوص الأدبية، وبيان ما يميّزها عن غيرها من الكلام، والكشف عن أثرها في المتلقّي، ومدى تأثير الخطاب في النص الأدبي على المخاطِب والمخاطَب»[2].

ومن هذا المنطق «أصبح مصطلح الأسلوبية Stylistics يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية؛ يقترح استبدال "الذاتية" و"الانطباعية" في النقد التقليدي بتحليل "موضوعي" أو "علمي" للأسلوب في النصوص الأدبية»[3].

خامسًا: اتجاهات الأسلوبية

وقد تجلّت الأسلوبية في عدّة اتّجاهات يمكن حصرها كالآتي:

أ/ الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

يعدّ "شارل بالي" حامل لواء الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) وأحد منظريها الذي اتّجه في دراسته إلى المنحى الأسلوبي الوصفي من خلال «تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات، أو الكثافة الوجدانية، وطريقة "بالي" الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي تجسّدها في النص»[4].

ومن هذا المنطق فإنّ "بالي" يعتقد أنّ اللغة نسيج لغوي يقوم على البنية الداخلية بمعزل عن العوامل الخارجية كالاجتماعية، والنفسية، والأيديولوجية. ذلك أنّه «يهتم بالوقوف

---

[1]– محمّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص355.

[2]– سوسو مراد يوسف أبو عمر ورانيا شحادة رشيد سعيفان: الأسلوبية –دراسة وتحليل– دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 2014م، ص21.

[3]– محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط01، 1992م ص11.

[4]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص62.

على القيّم التعبيرية والمتغيّرات الأسلوبية بغية الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللّغة بوصفها أساسًا لفهم هذا البناء»[1].

إذن لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) يرتكز على لغة المنشئ وعواطفه المتجسّدة في تعابيره الإبداعية من خلال تأليف الكلمات، والتراكيب، والجمل انطلاقًا من وحي وجدان صاحبه.

وبذلك أصبح هذا الاتّجاه يتلخّص في الوصف والتحليل معتمدًا على جملة من المعطيات التي تشتمل عليها النصوص الأدبية بغية رفع الغطاء عن «المدلولات الجمالية في النص من خلال تجزئة عناصره وإظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره وإماطة اللّثام عن الألفاظ في سياقها مبرزًا ما فيها من جماليات دون إصدار الأحكام»[2].

ب/ الأسلوبية الإحصائية:

يعتمد هذا الاتّجاه على العملية الحسابية من خلال الاهتمام «بتتبّع معدّلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النصّ، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلّة»[3] بغرض «الوصول إلى الدقّة العلمية على الطرق الكمية لحساب التكرار النسبي للسمات الأسلوبية»[4]، ويتمّ ذلك عن طريق اختيار عيّنات من النصوص المدروسة بلغة الأرقام.

---

[1]– خيرات حمد فلاح الرشود: شعر المُرَقَّشَيْن – دراسة أسلوبية– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، إربد، الأردن، 2020م، ص15.

[2]– عواد صالح علي الحياوي: شعر أبو ذؤيب الهذلي – دراسة أسلوبية– دار ومؤسسة رسلان، دمشق، سورية، (د.ط) 2015م، ص26.

[3]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق– دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط01، عمان، الأردن، 2007م، ص91.

[4]– محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط01، 1992م، ص21.

ويسهم الإحصاء ونتائجه في تجلية المعاني ودلالاتها في الأعمال الإبداعية، والكشف عن جماليّتها، معتمدًا في ذلك في رصد البنى الأسلوبية المهيمنة على النصوص الأدبية «بحسب شيوعها أو عدمه، أو بحسب الإطناب فيها أو الإيجاز، أو بحسب الإكثار منها أو التقليل من تكرارها يبني استنتاجاته ويقدّم ملاحظاته»[1].

ج/ الأسلوبية البنيوية:

يُعنى هذا الاتّجاه بالأنساق الداخلية للخطاب الأدبي و«بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكوّنة للنصّ وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم»[2] ومن ثمّ فإنّ «الخطاب الأدبي في منظورها، نصّ يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محدّدة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي»[3]، ويكمن هدفها في «اكتشاف القوانين التي تنظّم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي»[4].

ولعلّ هذا التصوّر يفسح المجال أكثر للتعرّف على كثير من الظواهر اللافتة للنظر في النصوص الأدبية.

---

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج01، ص114.

[2]– المرجع نفسه، ص86.

[3]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص89.

الفصل الأول: التشكيل الصوتي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

توطئة

أولا: التشكيل الصوتي الخارجي

ثانيا: التشكيل الصوتي الداخلي

توطئة:

استثمر الشاعر موهبته الإبداعية في توظيف أربعة أوزان شعرية تضمّ حسب الترتيب: الطويل، والوافر، والبسيط، والكامل، ومن خلال استعماله لهذه الأوزان تبيّن لنا سيطرة بحر الطويل دون منازع؛ حيث حافظ على مكانته المرموقة بين بحور الشعر العربي عنده، كما قلّت نسبة ظهور (الوافر، والبسيط، والكامل).

ومن اللّافت للنّظر كثرة دوران الشاعر في هذه الأوزان، حيث اكتسحت معظم ديوانه وهذا ما يدعونا إلى القول بحرص الشاعر الواضح في اختيار القوالب الوزنية المناسبة لموضوعاته الشعرية، وقريب من هذا المعنى تحدّث "أبو هلال العسكري" عن صناعة الشعر ودور الوزن فيها، حيث يقول: «وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني، التي تريد فكرك ضمها، وأخْطِرهَا على قلبك، واطلب لها وزنًا يأتي فيه إيرادها وقافية يحتملها»[1]، وبناء على ذلك فقد كان للوزن سلطانه وقيمته في تشكيل القصيدة العربية وموسيقاها، وهو «نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية، ومظهر غني من مظاهر تجلّيها وتجسّدها»[2]

ذلك لأن تعدد الوحدات التي يتألف منها كل وزن تساعد الشاعر في انتقاء القالب الذي تتوافق الوحدات العروضية فيه مع لغته ومن ثم تأتي محاكية في دلالتها للانفعالات النفسية والوجدانية لدى المبدع، وهو ما يفسر تلاقي الأوزان العروضية مع الدلالات الشعرية ويتوقف ذلك على الملكة الإبداعية التي يتمتع بها الشاعر، ولذا فإن الوزن يعد من أهم الركائز التي تغذي العناصر الجمالية والفنية في القصيدة الشعرية

وفي هذا الصّدد يقول أحمد الشايب بأنّ «الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة ما دامت تؤدّي معنًا انفعاليًا، فقد ثبت في علم النفس أنّ الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو عليه ظاهرات جثمانية عمليّة كاضطراب النّبض وضعف الحركة أو قوّتها، وسرعة التنفّس أو بطئه،...فاللّغة التي

[1]أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 1989م ص158.
[2]علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م ص34.

تصوّر هذا الانفعال لا بدّ أن تكون موزونة»[1]، وقد تنبّه إلى هذه الظاهرة ابن طباطبا العلوي، حيث يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَضَ المعنى الّذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يُلبِسُهُ إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الّذي يسلسُ له القولُ عليه...»[2]، وقد سلك سبيل هذا المنحى حازم القرطاجني بقوله: «ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحَاكَى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًا واستخفافيًا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد»[3]، ومن هنا نستطيع القول أن لكل شحنة عاطفية وزنا يحملها وهو الدافع للعملية الإبداعية لدى الشاعر.

[1] أحمد الشايب، الأسلوب، 66.

[2] أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيّار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص، 11.

[3] أبو الحسن بن محمّد حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م، ص 266.

أولا : التشكيل الصوتي الخارجي

1-1) الوزن وتشكيلاته في الديوان:

ونودُّ في هذا السياق أن نشير إلى التجربة الشعرية لدى "**الشماخ بن ضرار الذبياني**" التي اشتملت على (521) بيتًا شعريًا على ضوء ما درسناه، كما سيأتي بيانه من خلال الإحصائية الآتية:

البحور:	القصائد:	النسبة المئوية:	الأبيات:	النسبة المئوية:
الطويل	10	%55,55	299	%57,38
الوافر	04	%22,22	107	%20,53
البسيط	03	%16,66	83	%15,93
الكامل	01	%5,55	32	%6,14
المجموع	18	%100	521	%100

وظّف الشاعر البحر الطويل في عشر قصائد من الديوان، فقد احتلّ الرتبة الأولى بنسبة (55,55%) وهذا ليس غريبًا، «فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»[1]؛ ما يعني أنّ الحالة النفسية لدى الشاعر كانت مشحونة بدلالات ومعان كثيرة؛ وهو ما يفسّر لنا قول محمود فاخوري في مسألة تخيّر الوزن واصفًا إيّاه بأنّه «بحر خضمٌ يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والمدح كما يتّسع للتّشابيه والاستعارات، وسرد الحوادث، ووصف الأحوال، ولهذا كان نصيبه عند المتقدّمين والمتأخّرين أوفر من سائر البحور»[2]، وهو من «أغنى البحور الشعرية موسيقى وأجملها نغمًا وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف»[3] ومن مميّزاته أنّه «تام الأجزاء سالم من الجَزْء»[4]؛ وهو أفضل ما يسعف في تحقيق غاية الشّعر الجمالية والدلالية.

---

[1]إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 02، 1952م، ص: 57.

[2]محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، سوريا، (د.ط)، 1996م، ص: 22.

[3]عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم –دراسة في الجذور– دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1995م، ص: 215.

[4]بدر الدين أبو عبد الله: محمّد بن أبي بكر الدماميني، العيون الغامزة، على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجبي، القاهرة، مصر، ط: 02، 1994م، ص: 137.

ومن جميل صور الشمّاخ واصفًا شوقه وحنينه إلى ليلى في قصيدته الجيمية قوله من الطويل:[1]

أَلا نَادِيَـــا أضـــعَانَ لَيلَـــى تُعَـــرِّجِ فَقـد هِجـنَ شَـوقًا لَيتَـهُ لَـم يُهَـيَّجْ

نظم هذا البيت على البحر الطويل المقبوض؛ وهو «ما كانت عروضه مقبوضة وضربه مقبوضًا منها، حيث يحذف الساكن الخامس من تفعيله "مَفَاعِيلُنْ" لتنتقل إلى "مَفَاعِلُنْ"»[2]، كما يظهر جليًّا في تقطيعه:

ألا ناديـــا أضـــعان ليلـــى تعررجـــي فقـد هجـن شـوقن ليتهـو لـم يهييجـي

0//0//0/0/0/0//0/0// 0// /0/0//0/ 0//0/ 0//0//0/

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

لا شكّ أنّ بحر الطويل بكثرة تفاعيله، ومقاطعه أعطى للشّاعر فضاءً واسعًا للتعبير عن أحاسيسه وعواطفه، وتقبّل تجربته إلى المتلقّي؛ مفصحًا بذلك عن الدلالات الفنية والنّفسية اللّتين أسهمتا في خلق النصّ الشعري.

أمّا بحر الوافر فقد جاء في المرتبة الثانية من حيث عدد قصائده الأربعة إذ قدّرت نسبته بـ (22,22%)، ويغلب عليه «كثرة الحركات في تفعيلاته ووفرتها؛ لأنّه ليس في الأجزاء "التفاعيل" أكثر من مُفَاعَلَتُنْ»[3]، ويعدّ من «ألين البحور وزنًا، وأكثرها مرونة، يشتدّ إذا شددته، ويرقّ إذا رققته، وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل، وموسيقى عذبة تنساب في أطواء أجزائه»[4].

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 73.

[2] حسني عبد الجليل يوسف: علم العروض، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:01، 2003م، ص:35.

[3] محمّد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط: 01، 2004م، ص: 65.

[4] محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص33

ومن صور شعره التي تمتزج فيها الحكمة بالعزّة والكرامة في قصيدته العينيّة قوله من الوافر:[1]

لَمـــالُ المـــرءِ يُصـــلحهُ فَيُغْنِـــى مَفَـــاقِرَهُ أعَـــفُّ مِـــن القُنُـــوعِ*

يسُـــــدُّ بِـــــهِ نَوَائِبَتَعتَرِيـــــهِ مِـــنَ الأَيَّـــامِ كَالنَّهَـــلِ الشُّـــرُوعِ**

وردت تفاعيل البحر الوافر معصوبة في شعره، «وهو تسكين الحرف الخامس المتحرّك من التفعيلة»[2]، وأمّا في عروضه وضربه فقد جاءتا مقطوفتين؛ وهو «حذف سبب خفيف من آخر الجزء، وإسكان آخر ما يبقى في الوافر»[3]، كما يوضّحه التقطيع الآتي:

لمـــال المـــرء يصـــلحهو فيغنـــي مفاقرهوأعففمنـــــل قنـــــوعي

0/0// 0///0/ /0/0 /0// //0/// 0// /0// 0// //0/0

مفاعلْتنمفـــــاعلتن فعـــــولن مفاعلْتنمفـــــاعلتن فعـــــولن

يســـدد بهـــي نوائـــب تعتريهـــي مـــــن لأييامكننهلششـــــروعي

0/0//0/ //0// 0// /0// // 0/0/0/ /0/0/ 0/0//0

مفاعلتنمفـــــاعلتن فعـــــولن مفاعلْتنمفـــــاعلْتن فعـــــولن

نستشفّ من خلال هذين البيتين دعوة الشمّاخ إلى الحفاظ على المال واتّخاذه سلاحًا منيعًا في الحياة، فهو المنقذ من نوائب الدنيا ومصائبها، كما تميّز البحر البسيط في شعره بنسبة (16,66%)، موزّعًا على ثلاث قصائد، ويتميّز البسيط بـ: «انبساط الأسباب في أجزائه السباعية، والانبساط هو التوالي، وعلّة التسمية لا توجبها»[4].

---

[1]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 222.

*المفاقر: جمع فقر. – القنوع: السؤال والتذلّل للمسألة.

**نوائب تعتريه: حقوق تغشاه. – النهل الشروع: الإبل العطاش الشارعة في الماء.

[2]مصطفى قيصر: الجديد في علم العروض والقوافي، الأشرف للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط: 01، 2013م ص:79.

[3]سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 01، 1999م ص:109.

[4]محمّد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 57.

ومن صور الافتخار بنفسه وقبيلته في قصيدته الدالية قوله من البسيط :[1]

إِنّـي امـرُؤٌ مِـن بَنِـي ذُبيـانَ قَـد عَلِمُـوا أَحْمِـي شَـرِيعَةَ مَجـدٍ غَيـرِ مَـورُودِ

جاءت تفاعيل بحر البسيط في شعره مخبونة«وهو حذف الحرف الثاني من التفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنَ" و"فَاعِلُنْ" فتصبح الأولى "مُتَفْعِلُن" والثانية "فَعِلُنْ" »[2] ، وأمّا عروضه فقد جاءتمخبونة مثل حشوه، وقد أطلق عليه العروضيون بـ «الزحاف الجاري مجرى العلّة»[3]، وأمّا ضربه فقد جاء مقطوع وهو «حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله»[4]، كما سيأتي بيانه في تقطيعه:

إننمـرئن مـن بنـي ذبيـان قـد علمـو أحمـي شـريعة مجـدن غيـر مـورودي

0/// 0/ /0/0/0/ /0/ 0/ /0/0/ /0/0/ //0// 0/0/ /0/ 0/0/ /0/0/0/

مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـن مسـتفعلن فَعِلُـن مسـتفعلن فعْلـن

لقد استطاع الشاعر تشكيل البيت على نغمات بحر البسيط، التي ساعدت على توليد إيقاع يلائم الروح الحماسية التي عاشها الشّاعر مفتخرًا بنفسه، وشجاعته وقوّته في حماية أمجاد قومه.

بينما كان نصيب بحر الكامل أقلّ من ذلك بكثير حيث جاء في قصيدة واحدة قدّرت نسبته بـ (5,55%) وسميّ بهذا الاسم «لكماله في الحركات؛ لأنّه أكثر الشعر حركات

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 199.

[2] ينظر: عبد العزيز العتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط: 01، 2006م، ص: 37.

[3] غازي يموت: بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط: 02، 1992م، ص: 29.

[4] أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط: 02، 2010م، ص: 22.

لاشتمال البيت التام على ثلاثين حركة، وليس في البحور ما هو كذلك»[1]، وهو «ذات إيقاع ناري تكرّر فيه طلقات التفعيلة ستّة مرّات متتالية»[2].

ومن شواهده وصف فراق الأحبّة في قصيدته القافية قوله من الكامل:[3]

حَتَّـــى إذَا طَـــالَ الوُقُـــوفُ بِدِمْنَـــةٍ خَرسَـاءَ حَـلَّ بِهَـا الرَبِيـعُ نِطَاقَـا*
قَفْـــر مَغَانِيهَـــا تَلُـــوحُ رُسُـــومُهَا بعـــد الأَحِبَّـــةِ مُخْلِقٌإِخْلَاقـــا**
عُجْـــتُ القَلـــوصُ بِهَـــا أسَـــائِلُأَيُها والعـــينُ تُـــذْرِى عَبْرَةًتغســـاقَا***

نظمت تفاعيل بحر الكامل في شعره على الإضمار؛ وهو: «تسكين الثاني المتحرّك»[4] وأمّا عروضه فقد وردت صحيحة ومضمرة مثل حشوه، وأمّا ضربه «فقد جاء مقطوعًا ومقطوعًا مضمرًا تارة أخرى»[5]، كما هو مبيّن في تقطيعه:

حتتـــى إذا طلـــل لوقـــوف بـــدمنتن خرســـاء حلـــل بهـــر ربيـــع نطاقـــا
0//0// /0// 0// /0/ /0/0/ 0/0// /0// 0// /0/ /0/0/
متْفاعلنمتفـــــــاعلن متفاعـــــــلْ متْفاعلنمتفـــــــاعلن متفاعـــــــلْ
قفـــرن مغانيهـــا تلـــوح رســـومها بَعْدَلأحببـــــــــــــــةمخلقنإخلاقا
0//0// /0// 0/0/0// /0// 0/0/ /0//0 /0// 0// /0/
متْفاعلنمتْفاعلنمتفـــــــاعلن متْفاعلنمتفـــــــاعلن متفاعـــــــلْ

[1]محمّد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 69.

[2]عيسى عيساوي: بلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج، أطروحة الدكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015-2016، ص: 211.

[3]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 262.

*الدمنة: آثار الناس وماسودوا. – حلّ بها الربيع نطاقا: سكب فيها السحاب من الماء.

**المغاني: المنازل التي كان بها أهلوها. ومخلق: الرسم في البيت.

***عجبت القلوص بها: عطفت ناقتي الشابة عليه. والآي: ج=ع آية: وهي العلامة.

[4]غازي يموت: بحور الشعر العربي، ص: 28.

[5]ينظر: جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط: 02 1989م، ص42.

عجـت القلـوص بهـا أسـائل أأيهـا ولعـين تـذرى عبـرتن تغسـاقا
/0/ 0//0 //0//0// /0//0 0//0/ /0/0/0/ 0/0/ 0//0/ /0/0/
متْفَاعلنمتفاعلنمتفـاعلن متْفاعلنمتْفـاعلن متْفاعـلْ

ومن خلال ما سقناه نلاحظ أنّ شاعرنا استهلّ قصيدته بالوقوف على الأطلال وآثار الديار بعد مفارقة أهلها فكانت بالنسبة إليه محطّة لاسترجاع ذكرياته التي تركت فيه كثير من آلام الفراق والشوق إلى الحبيب.

1-2) تشكيلات بحر الطويل ودلالته:

يتشكّل بحر الطويل «من ثمانية أجزاء فعولن مفاعيلن مكرّرة أربع مرّات»[1]، حيث وردت في شعر الشماخ«سالمة، ومقبوضة حُذف خامسها الساكن»، أمّا عدد ورودها في الأبيات ونسبتها فيوضّحها الجدول الآتي:

التفعيلة	العدد	السالمة	المقبوضة	التغييرات الجديدة	نسبة السالمة	نسبة المقبوضة
فَعُولُنْ	1196	623	573	فَعُوْلُ	%52,09	%47,90
مَفَاعِيْلُنْ	1144	577	567	مَفَاعِلُنْ	%50,43	%49,56

بناءً على الجدول السابق فإنّ زحاف القبض قد مسّ عددًا كبيرًا من التفعيلات تكاد تكون متساوية بين الخماسية والسباعية "فعولن مفاعيلن" حيث بلغت نسبة قبض "فَعُولُنْ" بنسبة (47,90%)، فتحوّلت التفعيلة إلى "فَعُوْلُ"، وأمّا التفعيلة "مَفَاعِيْلُنْ" فقد بلغت نسبتها (49,56%) فتحوّلت التفعيلة إلى "مَفَاعِلُنْ".

ومن نماذج في قصيدته الضاديةوالتي اشتملت على وصف الديار والأهل والأحبة، قوله من الطويل:[2]

---

[1]محمّد بن سالم بن واصل الحموي: الدّرّ النضيد في شرح القصيدة، تح: محمّد عامر أحمد حسن، كليّة الدراسات العربية جامعة المنيا، مصر، د.ط، 1408هـ/1987م، ص: 184.

[2]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 211.

لمـــن طَلَـــلٌ عـــافٍ ورســـمُ منـــازلٍ عَفَـــت بعـــد عَهْـــدِ العَاهِـــدِينَ رِيَاضُـــهَا
عَفَـــت غيـــرَ آثـــارِ الأَرَاجِيـــلِ تَعْتَـــرِي تَقَعْقَـــعُ فِـــي الآبَـــاطِ منهـــا وِفَاضُـــهَا*

يستحضر الشاعر من خلال هذين البيتين صورة الأطلال المقفرة، وأصوات الأراجيل المعبرة عن ذاكرة التاريخ الإنساني.

وعند تقطيع هذين البيتين عروضيًا يؤول إلى التفعيلات الآتية:

لمـــن طللـــن عـــافن ورســـم منـــازلن	عفـت بعـد عهـد لعاهـدين ريـاضـها
//0 ///0 /0/0 //0/ //0//0	//0 /0/ /0/ 0/0/0/ //0// 0//
فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن	فعـــولن مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن
عفـت غيـر أأثـار لأراجيـل تعتـري	تقعقـع فـل أأبـاط منهـا وفاضـها
//0 /0/ /0/0/0/0/0/ /0/ 0//0	//0// /0 /0/0/ /0/0/ //0// 0//0
فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن	فعولُمفـــــاعيلن فعـــــولن مفـــــاعلن

فحاصل التفعيلات في هذين البيتين ستَّ عشر تفعيلة، وعليه فقد أصاب زحاف القبض، وهو «حذف خامس الجزء»[1] من التفعيلة "فَعُوْلُنْ" في صدر البيت مرّتين، بينما مسّ التفعيلة "فَعُوْلُنْ" في عجزه مرّة واحدة فصارت "فَعُوْلُ".

أمّا حشوه فقد وردت بعض تفعيلاته السباعية "مفاعيلن" في شعره "الشماخ" مقبوضة وهو ما يمكن تلخيصه في الجدول الآتي:

*الأراجيل: الرجالة: جمع أراجل التي هي جمع راجل: ضدّ الراكب. تعتري: تقصد: أي تقصدها وتغشاها. الوفاض: جمع وفضه وهي الجعبة. تقعقع: أصوات السلاح.

[1]موسى الأحمدي نويوات: المتوسّط الكافي في علم العروض والقوافي، دار البصائر للنّشر والتوزيع، حسين داي الجزائر، (د.ط)، 2009م، ص27.

التفعيلة	العدد	السالمة	المقبوضة	التغييرات الجديدة	نسبة السالمة	نسبة المقبوضة
مفاعيلن	598	578	21	مفاعلن	%96,65	%3,51

تأسيسًا على ما ورد في الجدول السابق، فقد شمل زحاف القبض التفعيلات السباعية "مفاعيلن" في سبع قصائد، موزّعة على عشرين بيتًا، مسّت واحدا وعشرين موضعًا من الأبيات؛ بلغت نسبتها (3,51%).

وقد وسم بعض العروضين هذا النوع من الزحافات بالصالح، حيث يقرّر محمود مصطفى أنّ «القبض في فعولن حسن وفي مفاعيلن صالح»[1].

وتبعه في ذلك طاهر بن صالح السمعوني الجزائري بقوله: «الزحاف ينقسم إلى ثلاثة أقسام: حسن، قبيح وصالح، فالحسن: هو الّذي كثر استعماله، ولم يكن عدمه عند الطّباع السليمة خيرًا من وجوده، كقبض فعولن في الطويل، والقبيح: ضدّ الحسن ككفّ مفاعيلن في الطويل، ومن القبيح الزحاف المزدوج بأجمعه، والصالح: هو ما توسّط بين الحالتين ولم يلتحق بأحد النّوعين كقبض مفاعيلن في الطويل»[2].

فالانزياح العروضي يكشف لنا دلاليًا نفسية الشاعر المتمرّدة عن المألوف، ومن نماذجه واصفًا المرأة المدافعة عن كرامتها كما في قصيدته الرائية من الطويل:[3]

تَقُــولُ وقَــد بــلَّ الــدُّموعُ خِمارهَــا أَبَــى عِفّتِــي وَمنصِــبي أَن أُعَيّــرا*

يصوّر لنا الشاعر من خلال هذا البيت الحالة النفسية المزرية التي آلت إليها هذه المرأة جرّاء القذف والشتم، وهي العفيفة، والشّريفة، وصاحبة نسب رفيع في قومها وأهلها، وتقطيع هذا البيت عروضيًا يستجيب للتفعيلات الآتية:

---

[1]محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل والعروض والقافية، تح: سعيد محمّد اللّحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 01، 1996م، ص: 40.

[2]طاهر بن صالح السمعوني الجزائري: تمهيد العروض إلى فنّ العروض، تح: عدنان عمر الخطيب، دار المعرفة الدولية للنشر والتوزيع، الحراش، الجزائر، ط: 02، 2015م، ص: 46.

[3]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 136.

*المنصب: الأصل. تقول: إن عفتي وشرف نسبي يمنعاني من ارتكاب ما أعيّر به.

تقــول وقــد بلــل ددمــوع خمارهــا أبــى عففتــي ومنصــبي أن أعييــرا

0//0// 0/ 0//0// 0//0/ 0// /0//0 /0/ 0// /0//

فعولُمفــــــاعيلن فعولُمفــــــاعلن فعــولن مفــاعلن فعــولن مفــاعلن

ولعلّ الشاعر كان يعوّل على هذا التنويع إذ يعدّ من «الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن»[1]، ذلك لأنّ «التنوّع الّذي يحدثه الزحاف مرتبطًا بغاية جمالية تتّصل بتدفّق الوزن وطوله وتنوّعه في الوقت نفسه، فضلاً عمّا ينطوي عليه التدفّق والتنوّع من خصائص تتميّز بها تشكيلات الوزن الواحد»[2]. وهو بمنزلة التُرجُمَان «لتلك الخلجات الروحية العميقة وتلك الأبعاد النفسية الغامضة»[3].

ومن هنا نستطيع القول بأنّ الشاعر يرى الترخيص العروضي، إمكانية ايقاعية ووسيلة فنية جمالية، يمكن استثمارها وافراغ طاقتها، لتستوعب كل التجارب الشعرية.

كما أنّ زحاف القبض قد تكفّل بالعروض وضربه؛ فتحوّلت التفعيلة "مَفَاْعِيْلُنْ" إلى "مَفَاْعِلُنْ"، وقد اصطلح عليه العروض بتسميّته «زحاف جار مجرى العلّة»[4]، ومن شواهد وصف قوسه بالقوّة والصّلابة في قصيدته الزائية بقوله[5]:

تَخَيّرَهَــا القَــوَّاسُ مِــن فَــرعِ ضَــالَةٍ لَهَــا شَــذَبٌ مِــن دُونِهَــا وَحَــوَاجِزُ

فَمَــازَال يَنجُــو كُــلَّ رَطــبٍ وَيَــابِسٍ وَيَنْغَــلُّ حَتَّــى نَالَهَــا وَهْــوَ بَــارِزٌ

فَمَضَّــعَهَا عَــامَيْنِ مَــاء لِحَائِهَــا وَيَنظُــرُ مِنْهَــا أَيَّهَــا هُــوَ غَــامِزُ

أقَــامَ الثِّقَــافُ وَالطَّرِيــدَةُ دَرْأُهَــا كَمَــا قَوَّمَــت ضِــغْنَ الشَّــمُوسِ المَهَــامِز

---

[1]جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، ط: 05، 1995م، ص: 320.

[2]المرجع نفسه، ص: 321.

[3]علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط: 03، 1997م، ص: 190.

[4]طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2011م ص:38.

[5]الشماخ بن ضرار الذياني: ديوانه: ص: 184-186.

تكمن عملية الصيد النّاجح في نظر الشّاعر هو اختيار الصائب للقوس القوي المتين الّذي إذا أصاب الطّريدة فإنّها لا محالة ميتة.

وهذا دليل يكشف لنا أهميّة السلاح ودوره في حفظ حياة الإنسان وبقائه وما يشعر به من أمن وسلام.

وتخضع هذه الأبيات للتقطيع العروضي الآتي:

تخييرهلقـــوواس مـــن فـــرع ضـــالتن	لهـــا شـــذبن مـــن دونهـــا حـــواجزو
//0///0 /0/0 /0 /0/ 0/0//	//0 ///0 /0 /0//0 ///0//
فعولُمفـــــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن	فعولُمفـــــاعيلن فعولُمفـــــاعلن
فمـــازال ينجـــو كلـــل رطـــبن ويابســـن	وينغللحتتـــى نالهـــا وهـــو بـــارزو
//0/0/ /0/0 /0/ 0/0/ 0//0//	//0/0/ /0/0 0//0/ /0/ 0//0
فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن	فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن
فمضضـــعها عـــامين مـــاء لحائهـــا	وينظـــر منهـــا أييهـــا هـــو غـــامزو
//0///0 /0/0/ /0/ //0//	//0// /0/0 0//0/ // /0//
فعولمفـــــاعيلن فعولُمفـــــاعلن	فعولُمفـــــاعيلن فعولُمفـــــاعلن
أقـــــام ثثقافوطريـــــدة درأهـــــا	كمـــا قوومـــت ضـــغن ششموســـالمهامزو
//0/ 0//0/ //0//0/ 0//0/	//0 /0//0/ /0/ 0//0/ /0//0
فعـولـن مفاعـلـن فعـولُمفاعـلـن	فعـولـن مفاعيلـن فعـولـن مفاعـلـن

فالمتأمّل للتشكيلات الوزنية للأبيات يجد كثافة هائلة لجواز القبض، تمثّلت في سبع عشرة تفعيلة من أصل اثنتي وثلاثين تفعيلة شملت تفاعيل العروض وضربه، ومن ثمّ فقد أسهم نظام التغييرات الذي مس الوحدات الإيقاعية في توسيع مجالات التنوع الموسيقي، وتحقيق التناغم بين الأوزان؛ لتؤدي دورها في تشكيل حركة جديدة داخل النص الإبداعي، ومن ثمّ فقد كان لمجموع هذه الزحافات دورها الفعّال في تلوين الإيقاع وكسر الرتابة الموسيقية.

كذلك نظّم الشّاعر على بحر الطويل التام المحذوف في قصيدتين عروضه مقبوضة وضربه محذوف، ومن نماذجه وصف التشاؤم من الغراب في قصيدته القافية بقوله:[1*]

فظـــلّ غـــرابُ البَينِمُؤتَبِضالنَّسَـــى لَـــهُ فـــي دِيَـــارِ الجَـــارتَينِ نَعِيـــقُ
خَلِيلـــيَّ إنّـــي لا يـــزَالُ تَرُوعُنِـــي نَوَاعِـــبُ تبـــدو بـــالفِرَاقِ تَشُـــوقُ[**]

يصف الشاعر المعتقد السائد في العصر الجاهلي مفاده الصورة المتشائمة عن صوت الغراب الّذي يرمز إلى الموت والفراق.

وتخضع هذه الأبيات إلى التقطيع العروضي الآتي:

فظلـل غـراب لبـين مـؤتبض ننسـى لهـو فـي ديـار لجـارتين نعيقـو
0//0 ///0/ /0/0 /0// /0// 0/0// /0//0/0 /0//0/ 0// /0//
فعولُمفـــــاعيلن فعولُمفـــــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولُ مفاعـــلْ
خليليـــي إننـــي لا يـــزال تروعنـــي نواعـــب تبـــدو بـــل فـــراق تشـــوقو
0//0// /0// 0/ /0/0/ //0// /0// 0/0// /0/0/ //0// /0// 0/0//
فعـــولن مفـــاعيلن فعولُمفـــاعلن فعولُمفـــاعيلن فعـــولُ مفاعـــلْ

وبلمحة سريعة نلحظ أنّ التفعيلات الخماسية "فَعُوْلُنْ" في البيتين السابقين وعروضها جاءت مقبوضة بلغ عددها (08)، وأمّا ضربها فجاء محذوفا «هو إسقاط السبب الخفيف»[2]، من التفعيلة "مَفَاْعِيْلُنْ" لتتحوّل إلى "مَفَاعِلْ" بتسكين اللام، وتنقل إلى "فَعُوْلُنْ" بلغ ورودها (52) مرّة.

1-3) تشكيلات بحر الوافر ودلالته:

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 242-243.

*غراب البين: البين: الفراق، والعرب تضيف الفراق إلى الغراب؛ لأنّهم يتشاءمون به، وهم يزعمون أنّه إذا صوت تفرّقت الأحباب. مؤتبض: منقبض. نعيق: صوت الغراب.

**تروعني: يفزعني. شوق: أي تهيج شوقي بالفراق.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص: 147.

يعدُّ بحر الوافر من «دائرة المؤتلف، مبنيّ على مفاعلتن ستة أجزاء، استعملته العرب مقطوف العروض والضرب، والقطف إسقاط السبب المتحرّك الثقيل من الفاصلة الصغرى وقيل: بل إسقاط السبب الحفيف من آخرها وإسكان ما قبله»[1]، وقد وردت تفعيلاته في شعر الشمّاخ سالمة ومعصوبة، وهو «إسكان الخامس المتحرّك»[2]، ومن ثمّ فقد أسهمت هذه القوالب الجديدة في تحويل بحر الوافر من صافٍ إلى مزدوجٍ، كما سيأتي بيانه في الجدولين الآتيين:

التفعيلة	العدد	السالمة	المعصوبة	التغييرات الجديدة	نسبة السالمة	نسبة المعصوبة
مُفَاعَلَتُنْ	428	265	163	مُفَاْعَلْتُنْ	%61.91	%38,08

التفعيلة	العدد	التفعيلات المقطوفة	التغييرات الجديدة	نسبة القطف
مُفَاْعَلَتُنْ	428	214	فعولن	%50

يدلّ الجدولان السابقان على أنّ تفعيلات "مُفَاْعَلَتُنْ" قد أصابها زحاف العصب في مائة وثلاث وستين (163) موضعًا من الأبيات، بلغت نسبتها بـ(38,08%) فتأتي التفعيلة في شكلها الجديد "مُفَاْعَلْتُنْ" بتسكين اللّام، أمّا التفعيلات المقطوفة فقد جاءت في أربعة عشر ومائتان (214) موضعًا، قدّرت نسبتها بـ(50%).

ومن نماذجه قصيدته التائية التي وصف فيها ناقته بالقوّة، وتحمّلها الشدائد، ومعاناة السّر، وذلك في قوله من الوافر[3]:

وَحَـــرفٍ قـــدْ بَعثْـــتُ عَلَـــى وَجَاهَـــا تُبَـــــارِي أَينُقًـــــا متـــــواترات*

تَخَـــــالُ ظِلاَلَهُـــــنَّ إذَا اسْـــــتَقلَّتْ بِأَرْحُلِنَـــــا ســـــبَائِبَ تَالِيَـــــاتِ

---

[1]أبو القاسم علي بن جعفر: كتاب البارع في علم العروض، تح: أحمد محمّد عبد الكريم الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرّمة، السعودية، ط: 02، 1985م. ص122.

[2]المرجع نفسه، ص: 123.

[3]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 67-68.

*الحرف: الناقة الضامرة شبهت بحرف الجبل. الوجى: أن يجد الفرس في حافره وجعًا يشتكيه.

لَهُـــنَّ بِكُـــلِّ مَنْزِلَـــةٍ رَذَايَـــا تُـــرِكْنَ بِهَـــا سَـــوَاهِمَ لاَغِبَـــاتِ
تَـــرى كَيـــران مـــا حَسَـــروا إذا مَـــا أَراحَـــوا خَلفَهُـــنَّ مُرَدَّفَـــاتِ
تَـــرَى الطَّيْـــرَ العِتَـــاقَ تَنُـــوشُ مِنْهـــا عُيُونًـــا قَـــدْ ظَهَـــرْنَ وَغَـــائِراتِ
كَـــأَنَّ أَنِيـــنَهُنَّ بِكُـــلِّ سَـــهْبٍ إِذَا ارْتَحَلَـــتْ تَجَـــاوُبُ نَائِحَـــاتِ

ومن خلال الأبيات السابقة صور الشاعر الناقة ومعاناتها خلال الرحلة الطويلة في الصحراء الشاسعة؛ فتبدأ بالضّعف والهزال، فتسقط في نصف الطّريق من شدّة العطش والتّعب والإرهاق فيؤول مصيرها إلى الموت المحتوم الّذي لا مفرّ منه.

وبعد تقطيع الأبيات الآتية يظهر لنا ما فيها من علل وزحافات:

وحـــرفن قـــد بعثـــت علـــى وجاهـــا تبـــــاري أيـــــنقن متـــــواتراتي
//0/0 /0 //0/ 0// 0/0// 0/0//0/// 0//0/ 0/0//
مفاعلْتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلْتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن
تخـــــال ظلالهـــــنن إذ اســـــتقللت بأرحلنـــــا ســـــبائب تاليـــــاتي
//0/ //0//0/ // 0/0//0 0///0// //0// 0/0//0/
مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن
لهـــــنن بكلـــــل منـــــزلتن رذايـــــا تـــــركن بهـــــا ســـــواهم لاغبـــــاتي
//0/ //0/ /0///0/ 0/0// //0// 0// /0// /0//0/
مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن
تـــرى كيـــران مـــا حســـروا إذا مـــا أراحـــــــوا خلفهننمرددفـــــــاتي
0/0// 0/0// 0/0/0/ 0/0// 0/// 0/ /0/0/ 0//
مفاعلْتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلْتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن
تـــر ططيـــر لعتـــاق تنـــوش منهـــا عيـــونن قـــد ظهـــرن وغـــائراتي
// 0/0/0 //0/ //0/ 0/0/ //0/0// 0/ //0/ //0//0/
مفاعلْتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن
كـــأنن أنينهـــنن بكلـــل ســـهبن إذ رتحلـــت تجـــاوب نائحـــاتي

0/0//0/ //0// 0///0 // 0/0/ /0// /0//0// /0//

مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن مفاعلتنمفـــــــاعلتن فعـــــــولن

تضمّ هذه الأبيات ستا وثلاثين (36) تفعيلة ورد زحاف العصب فيها ست (06) مرّات، حيث وردت مناصفة بين صدر البيت وعجزه، وقد كان الشاعر في توزيعه على درجة عالية من التوازن، وهذا يدلّ على قدرته في هندسة موسيقى شعره، وقد أدت هذه الانزياحات في تخفيف سرعة إيقاع البيت الذي «يتناسب مع التوتّر الدلالي للقصيدة»[1]، ذلك أنّ تشكيل التفعيلات الجديدة "مُفَأْعَلْتُنْ" جاءت نتيجة الفكرة المعالجة لدى الشّاعر.

أمّا علّة القطف فقد شملت العروض وضربه في جميع أبيات القصيدة تكرّرت في اثني عشر (12) موضعًا، حيث تحوّلت التفعيلة السباعية "مُفَأْعَلَتُنْ" إلى تشكيلة خماسية جديدة "فَعُوْلُنْ".

1-4) تشكيلات بحر البسيط ودلالته:

نظّم الشماخ ثلاث قصائد شعرية على بحر البسيط التام، وهو «ما كانت عروضه مخبونة وضربه مقطوعًا، حيث يتكرّر نمطان من التفعيلات؛ التفعيلة السباعية "مُسْتَفْعِلُنْ"، والتفعيلة الخماسية "فَأْعِلُنْ" أربع مرّت في صدر البيت وعجزه»[2]، وتأتي تفعيلاته سالمة ومخبونة، وهو «حذف ثاني الجزء ساكنًا»[3]، كما سيوضّحه الجدولين الآتيين:

التفعيلة	العدد	السالمة	المخبونة	التغييرات الجديدة	نسبة السالمة	نسبة المخبونة
مُسْتَفْعِلُنْ	332	265	67	مُتَفْعِلُنْ	%79,81	%20,18

[1]خيرات محمّد فلاح الرشود: شعر المُرقِّشَيْنَ، دراسة أسلوبية- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2020، ص: 36.

[2]ينظر: محمّد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس بُرس، طرابلس، لبنان، ط: 01، 2002م ص: 56.

[3]شهاب الدين أبو العباس أحمد بن عباد شعيب القنائي المعروف بالخواص الكافي في علمي العروض والقوافي ، تح: عبد المقصود محمّد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط: 01، 2006م، ص: 41.

فَاعِلُنْ	245	93	152	فعلن	%37,95	%62,04
التفعيلة	**العدد**	**التفعيلات المقطوعة**	**التغييرات الجديدة**		**نسبة القطع**	
فاعلن	245	83	فعلن		%33,87	

يتضح من خلال الجدولين السابقين أنّ التفعيلات المزحوفة قد شغلت حيّزًا معتبرًا، حيث أصاب زحاف الخبن، التفعيلة السباعية "مستفعلن" في سبع وستين (67) مرّة بلغت نسبتها بـ (20,18%)، كما أصيبت التفعيلة الخماسية "فاعلن" في اثنين وخمسين ومائة (152) موضعًا قدّرت نسبتها بـ (62,04%)، أمّا التفعيلات المقطوفة فقد بلغ عدد ورودها في ثلاثة وثمانين (83) موضعًا بلغت نسبتها بـ (33,87%)، حيث اجتمع في بحر البسيط العروض المخبون والضرب المقطوع، هو «حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله»[1].

ولعلّ اجتماع الزحاف والعلّة معًا يعكس حالته النفسية المضطربة والقلقة إذ لا يخفى أنّ «حذف بعض أحرف التفعيلة يقصّر النّغمات ممّا يخلق رنينًا مغايرًا للمألوف في البحر الواحد بما يعادل أدقّ خوالج الشّاعر النفسية»[2]، ومن شواهده في قصيدته الدالية التي يهجو فيها الربيع بن علباء السلمي وقبيلته، ومفتخرًا بنفسه وقبيلته عليهم، وذلك في قوله من البسيط:[3]

فَـإِن كَرِهْـتَ هِجَـائِي فَاجْتَنِـبْ سَـخَطِي ... لاَ يُـــدْرِكَنَّكَ تَفْرِيعِـــي وَتَصْـــعِيدِي*

فَــالحقْ بِبَجْلَــةَ نَاسِــبْهُمْ وَكُــنْ مَعَهُــمْ ... حَتَّــى يُعِيـرُوكَ مَجْـدَا غَيْـرَ مَوْطُـودِ**

إِنَّ الضِّــرَابَ بِبِــيضِ الهِنْــدِ عَادَتُنَــا ... وَلَا نُعَـــوَّدُ ضَـــرْبًا بالجَلَامِيـــدِ***

---

[1] المصدر السابق، ص:45

[2] أبو سعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت) ص:07.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 67-68.

*الإفراع: الانحدار، تصعيدي الارتفاع.

**بجلة: أمهم نسبوا إليها. غير موطود: غير مثبت.

***الضراب: المجالدة، والضرب بالسيف في القتال. الجلاميد: جمع الجلمود وهو الصخر.

فَـاجْرُوا الرِّهَـانَ فِـإنِّي مَـا بَقِيـتُ لكـم غَمْـــرُ البَدِيهَـــةِ عَدَّاءُالقَرَادِيـــدِ****
مُحَـــاذِرُ السَّـــوْطِ خَرَّاجٌعَلَـــى مَهَـــلِ مِـــنَ الأَضَـــامِيمِ سَـــبَّاقُالمَوَاخِيدِ*****

يصوّر لنا الشاعر من خلال الأبيات السابقة صرامته وجديّته بأن سيكون الردّ قويًّا وقاسيًا إن سوّلت نفس الربيع بن علباء السلمي وقبيلته في هجائه كما يفتخر بامتلاك أدوات الحرب في مواجهة الأعداء، في حين لا يملكون شيئا للدفاع عن أنفسهم وحمايتها سوى العصا والحجارة، وتقطيع الأبيات عروضيا كالآتي:

فـإن كرهـت هجـائي فجتنـب سـخطي لا يـــدركننك تفريعـــي وتصـــعيدي
0/// 0//0/ 0/0// /0// 0// /0/0/ / 0/0//0/ /0/0/0
مـــتْفعلنْ فعِلـــن مســـتفعلن فعِلُـــن مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعْلـــن
فلحـــق ببجلـــة ناســـبهم وكـــن معهـــم حتـــى يعيـــروك مجـــدن غيـــر موطـــودي
0/// 0// 0/0/0/ //0// 0/0/ /0/0/ /0/ 0/0/ /0/0// 0/0/ /0/0/0
مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعْلـــن
إننضضـــــرابببيض الهنـــــد عادتنـــــا ولا نعـــوود ضـــربن بـــل جلاميـــدي
0///0/ /0/0 /0// //0//0 /0/ 0/0/0// 0/ 0/0/ /0/0//0/
مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعلـــن مـــتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن
فجـــرو رهـــان فـــإنني مـــا بقيـــت لكـــم غمـــــر لبديهـــــة عدداءلقراديـــــدي
0// /0// 0/ 0/0// /0// 0/0/ /0/ 0/0/0// /0/0/ //0//0 /0/
مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعِلـــن مســـتفعلن فعْلـــن
محـــاذر ســـوطخرراجن علـــى مهلـــن منـــــل أضـــــاميم ســـــبباقلمواخيدي
0/// 0// 0/ 0/0/ /0/0 //0// /0/0/ /0/0// 0/0/0//
مـــتْفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعِلـــن مـــتْفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعْلـــن

****الرهان: المسابقة على الخيل. البديهة: أول جري الفرس، وفرس غمر: كثير العدو. القراديد: جمع قردود: وهي ما ارتفع من الأرض وغلظ.

*****محاذر السوط: أنّه فرس سريع العدو حذرًا من السوط. الأضاميم: الجماعات من الخيل. المواخيد: الإسراع.

الملاحظ من خلال الوحدات الإيقاعية لهذا النص تعرّضها للزحاف والعلّة معًا، حيث أصاب زحاف الخبن عروض الأبيات فتحوّلت التفعيلة "فاعلن" إلى "فعلن" وتمركزت علة القطع في أضربه، إذ تحوّلت التفعيلة "فاعلن" إلى "فعلن" بسكون العين، أمّا تفعيلات حشوه فقد تعرّضت أيضًا إلى الزحاف نفسه.

ولعلّ ما ورد في الوحدات الإيقاعية السابقة من زحافات وعلل يعبّر بشكل واضح عن الإسراع الّذي يختصر مسافة الزّمن نتيجة القلق والاضطراب، ذلك أنّ «المرء وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة إلّا أنّ قدرته في هذا محدودة لا يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية، وحين يكون هادئًا وادعًا أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهّفًا سريع التنفّس كما هو الحال في الانفعالات»[1]، وهذا ما يؤكّد أنّ «المعنى وعناصر الشّكل ليسا بمعزولين عن بعضها البعض، بل تكاد تكون لحظة ميلادها واحدة»[2]، تتوافق مع الظاهرة الزحافية إيقاعيًا ودلاليًا لتشكّل من خلالها ملمحًا أسلوبيًا وجماليًا في آن واحد.

ومن ثمّ تسهم هذه العملية في فكّ شفرات المعنى، وفتح مغاليقه؛ لتساعد الباحث في الولوج في أعماق النص، والكشف عن مكنونات الشاعر الإبداعية.

1-5) تشكيلات بحر الكامل ودلالته:

يعدّ بحر الكامل من «البحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة موحّدة»[3]، حيث «يُستعمل تامًا ومجزوءًا' إلّا أنّ وحدته الإيقاعية "متفاعلن" كثيرا ما يدخلها زحاف "الإضمار"؛ وهو تسكين الحرف الثاني منها فتصير "متفاعلن"»[4].

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 174.

[2] كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2008م، ص: 443.

[3] بريكان بن السعد الشلوي وفوزي محمود خضر: في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية ط: 01، 2008م، ص: 70.

[4] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 1997م ص: 37.

وبناء على ذلك فقد سلك الشاعر هذا المنحى في قصيدة واحدة منالبحر الكامل التام المقطوع، حيث جاءت عروضه صحيحة، وضربه مقطوع، أمّا تفعيلات حشوه فقد جاءت صحيحة، ومضمرة، كما يلخّصه الجدولين الآتيين:

التفعيلة	العدد	السالمة	المضمرة	التغييرات الجديدة	نسبة السالمة	نسبة المضمرة
متفاعلن	192	95	97	مُتْفَاْعِلُنْ	%49,47	%50,52

التفعيلة	العدد	التفعيلات المقطوعة	التغييرات الجديدة	نسبة القطع
متفاعلن	192	33	مُتَفَاْعِلْ ومُتْفَاْعِلْ	%17,18

نلمس من خلال الجدولين السابقين هيمنة زحاف الإضمار على تفعيلات بحر الكامل حيث بلغ عدد ورودها في سبع وتسعين (97) موضعًا بنسبة (50,52%)؛ وهو ما يعكس مشاعر الشاعر رغبته في تحويل «حركة الإيقاع من صورة سريعة مرقصة إلى نغمة بطيئة متأنّية»[1] ليفصح عمّا تختلج نفسه من أحاسيس صادقة، وعواطف رقيقة تتناسب مع موضوعاته التي تتطلّب الهدوء والسكينة، أمّا تفعيلاته المقطوعة فقد ورد عددها في ثلاث وثلاثين (33) موضعًا بلغت نسبتها (17,18%)، لكأن علّة القطع جاءت لتكسر حاجز الرتابة المسيطرة على تفعيلات بحر الكامل، وعلى سبيل المثال قصيدته القافية. يصف جمال وجه أسماء بالبدر، وفي ذلك يقول:[2]

يَـــا أَسْـــمُ قَـــدْ خَبَـــلَ الفُـــؤَادُ مُـــرَوِّحٍ مِـــنَ سِـــرّ حُبِّـــكِ مُعْلِـــقٌ إِعْلاَقَـــا*
فَســـــلَبْتِهِ مَعْقُوْلَـــــهُ أَمْ لَمْ تَـــــرَى قَلْبًـــا سَـــلاَ بَعْـــدَ الهَـــوىَ فَأَفَاقَـــا**

[1]أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 07.

[2]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 261-262.

*مروح: مهلك اسم فاعل من روحه: أهلكه. خبل الفؤاد: أفسده. من سرّ حبك: من خالص حبك. معلق: ناشب في القلب يقال: أعلق الحابل، إذا علق الصيد في حبالته أي نشب.

**معقوله: عقله.

عَــزَمَ التَجَلُّــدَ عَــنْ حَبِيــبٍ إِذْ سَــلاَ عَنْــهُ فَأَصْــبَحَ مَــا يَتُوقُمَتَاقَــا***
وَتَعَرَّضَــتْ فَأَرَتْــكَ يَــومَ رَحِيلِهَــا عَــذْبُ المَذَاقَــةِ بَــارِدًا بَرَّاقَــا****
فِــي وَاضِــحٍ كَالبَــدْرِ يَــومَ كَمَالِــهِ فَلَمِثْلُهَــا رَاعَ الفُــؤَادُ وَرَاقَــا*****

يصوّر لنا الشاعر قوّة صبره وتجلده على فراق محبوبته أسماء وشوقه إليها، كما يضفي عليها نوعًا من الجمال يصفه كالبدر الصافي، كما يصف لنا مشهدًا دراميًا رهيبًا تمثّل في يوم رحيلها.

وتقطيع هذه الأبيات جاء وفق التفعيلات الآتية:

يــا أســم قــد خبــل فــؤاد مــرووحن مــن ســرر حببــك معلقــن إعلاقــا
/0 /0/ /0 /// 0//0 ///0// 0/ /0/ //0/ /0/ 0/0/0/
متْفاعلنمتفاعلنمتفــــــــــــاعلن متْفاعلنمتفــــــــاعلن متْفاعــــــــلْ
فســـــلبتهيمعقولهو أم لـــــم تـــــرى قلــبن ســـلا بعــد لهــوى فأفاقــا
///0// /0//0/ /0 /0 0// 0/0/ /0/ 0// /0/ 0//0 0/0///
متفاعلنمتْفاعلنمتْفــــــــــاعلن متْفاعلنمتْفــــــــاعلن متفاعــــــــلْ
عــزم تتجللــد عــن حبيــبن إذ ســلا عنهــو فأصــبح مــا يتــوق متاقــا
/// 0//0// /0 //0/0 /0 0// /0/0 //0// /0 //0/ //0/0
متفاعلنمتْفاعلنمتْفــــــــــاعلن متْفاعلنمتفــــــــاعلن متفاعــــــــلْ
وتعررضــــت فأرتــــك يــــوم رحيلهــــا عــــذب لمذاقــــة بــــاردن برراقــــا
///0// ///0/ /0/ //0// /0/ 0//0// /0/0/0/
متفاعلنمتفاعلنمتفــــــــــاعلن متْفاعلنمتفــــــــاعلن متْفاعــــــــلْ

***التجلّد: تكلّف الجلد وهو الصبر. فأصبح: فصار، ومنه: أصبح فلانًا عالمًا: أي صار يحذّرها من أن تتمادى في هجرها إياه فيصير قلبه إلى ما صار إليه هذا القلب.

****تعرّضت: تصدّت. عذب المذاقة: صفة لمحذوف: أي ثغرًا عذب المذاقة. باردًا: طيّب الريق. برّاقًا: كثير اللّمعان يريد ما فيه من الأسنان البرّاقة.

*****في واضح: صفة لمحذوف: أي في وجه واضح. راع الفؤاد وراقه: أعجبه.

فـــي واضـــحن كلبـــدر يـــوم كمـــالهي فلمثلهـــــا راع الفـــــؤاد وراقـــــا
0/ /0//0 /0/0/ /0/ 0//0// 0/ /0//0 /0/ 0//0/// /0//0 //0/0
متْفاعلنمتْفاعلنمتفـــــــــــــــاعلن متفاعلنمتْفـــــــاعلن متفاعـــــــلْ

يفصح الشاعر من خلال تفعيلات الأبيات السابقة عن معاناته النفسية،وآلالمه الدفينة، ولعلّ تصاعد سرعة زحاف الإضمار الّذي يتكرّر في خمسة عشر (15) موضعًا يعكس حالته المزرية، ويترجم تقلّباتها، فهذا التشكيل أعطى للذّات الشاعرة قدرًا من الحركة أسهمت في رسم المشهد الحزين الّذي استثمره الشاعر في التعبير عن لواعج نفسه القلقة المضطربة ذلك بأنّ «الزحاف الّذي يلحق بعضها يمنحه إيقاعًا مختلفًا»[1]، وورود بهذه الكثافة العالية في القصيدة، يكشف لنا عن عمق التوتّر ودرجة الانفعال، بحيث لم يكن بإمكانه كبح جماح مكبوتاته فارتفعت شكواه التي نبعت من وحي وجدانه المعذّب بعد أن مسّت الأحزان قلبه وسيطرت عليه، فانطلق وراء مشاعره وهو يصف حاله التي تعجّ بمشاعر الألم والحرقة والمرارة نتيجة فراق محبوبته.

أمّا تفعيلة الضّرب فقد أصابتها علّة القطع، حيث شاركت في سرعة الإيقاع وكسر رتابة الوزن، وتقليص الزّمن الصوتي لهذه الوحدات؛ لأنّ هذا النّوع من العلل يجمع بين الحذف والإسكان معًا وهو «حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله»[2]، هذا فضلا عن زحاف الإضمار المتموقع في أضرب الأبيات، وقد جاء هذا التكثيف في الأداء موافقًا مع تلك الأجواء النفسية، فقد فتح له مثل هذا التشكيل آفاقًا حلّق من خلالها في عالمه الواسع، كشف من خلاله عن شوقه المستور، بعد ما بلغ به العشق إلى درجة الجنون في ظلّ غياب محبوبته التي جنى من أجلها ثمار اللّوعة والمعاناة، ولعلّ ذلك ما يوحي به ذلك

[1] عبد الرحمن: آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 01، 1989م ص:67.
[2] عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص: 38.

«الفيضالمتواتر في التفعيلة الأخيرة من العجز "مُتَفاعِلُنْ" بدل "مُتَفَاعِلُنْ"، وفي تلك إشارة إلى تحوّل طفيف في الشعور أو هو إشارة إلى خلل وقع في حياة الشاعر»[1].

1-6) مفهوم القافية:

تعدّ القافية الركيزة في الشعر العربي قديمه وحديثه؛ فهي بمنزلة عمود البيت التي تبنى عليه القصيدة العربية.

فقد وردت معانيها اللّغوية في المعاجم العربية، ومن ذلك قول ابن منظور في معجمه لسان العرب «قَفَا يَقْفُو قَفْوًا وَقُفُوًّا؛ وهو أن يتّبع الشيء»[2]، وقريب من ذلك ما جاء في معجم القاموس المحيط لفيروز آبادي «وقَافَ أثَرَهُ: تَبِعَهُ»[3].

وإذا بحثنا في ظلال الخطاب القرآني سعيًا منا لتقصي حضور هذا المعنى؛ فإنّنا نجد ما يحيلنا إلى فعل التتبّع، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ﴾[4]؛ ويقصد به «لا تتّبع ما لا تعلم ولا يعنيك بل تثبّت من كلّ خبر»[5].

وأمّا في الحديث فقد ورد عن النبيّ صلى الله عليه وسلّم أنّه قال: «يَعقِدُ الشيطان على قافية رأس أحدكم إذا هو نام ثلاث عُقَدٍ يضرب عليك ليلٌ طويلٌ فارقد، فإن استيقظت فَذَكَرَ الله انحلّت عقدةٌ، فإن توضّأ انحلّت عقدةٌ، فإن صلّى انحلّت عقدهُ، فأصبح نشيطًا طيّب النّفس، وإلّا أصبح خبيث النّفس كسلان»[6]، ومن ثمّ «سمّيت قافية؛ لأنّها تقفو الكلام أي تجيء في

---

[1] محمّد بن منوفي: دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 01 2002م، ص: 237.

[2] جمال الدين بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تح: أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط: 03، 1999م، ج: 01، مادة (قفا)، ص: 264.

[3] مجد الدين محمّد يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسّسة الرسالة، إشراف: ملحم نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 08، 2005م، ص: 848.

[4] سورة الإسراء: الآية: 36، برواية ورش عن نافع، ص324.

[5] محمّد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط: 01، مج: 02، 2001م، ص: 150.

[6] محمّد ناصر الألباني: مختصر صحيح الإمام البخاري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: 01، كتاب التهجّد، مج: 01، رقم الحديث: 568، 2002م، ص: 338.

آخره، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية»[1]، وقد عدّها "ابن رشيق" صاحب كتاب العمدة «شريكه الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»[2]، بحيث تسهم في تشكيل البناء العروضي للنصّ الشعري، إذ تتشكّل بنيتها من «عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن»[3].

لذلك فهي تساعد في ضبط إيقاع الوزن «بالمناسبة الواقعة بتماثل ما يطرد فيها من الحروف والحركات»[4]، بواسطة التكرار وما ينتج عنه من «قمّة النغم في البيت؛ ولذا اهتم بها الشّعراء، وأعطوها حقّها في العناية واختيار الحروف الملائمة»[5].

وأمّا العروضيون فقد عرّفوا القافية بتعريفات مختلفة ومتباينة، ومن جملة ما اشتهر عندهم قولان الأول«قول الخليل، فهي عندهم: ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرّك الّذي قبل الساكن الأول، والآخر قول الأخفش، فهو عنده: آخر كلمة في البيت، والقول الأول هو المعتمد عند أهل الصنعة، وهو أصحّ القولين وأرجحهما»[6]، وهذا ما ذهب إليه "ابن رشيق" حين قال: «ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح»[7] لما يتّسم مذهبه بالدقّة العلمية والموضوعية.

---

[1]الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط: 03، القاهرة مصر، 1994م، ص: 149.

[2]أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2009م، ج: 01، ص: 128.

[3]إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص: 244.

[4]أبو الحسن حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تح: علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط: 01، 1417هـ، ص: 39.

[5]سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللّغة العربية، دار الهدى للكتّاب، كفر الشيخ، مصر، ط: 01، 1998م، ص: 56.

[6]محمّد بن فلّاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط: 01، 2004م ص: 103.

[7]ابن رشيق: العمدة، ج: 01، ص: 129.

وهذا دليل واضح يشير إلى أنّ «القافية جزء هام في البيت، فإنّه بها يختم، وبحروفها وحركاتها تنتهي الحركات، والسكنات التي تحدث الموسيقى الشعرية»[1]، وعلى هذا الأساس فإنّها تعطي «بعدًا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني»[2]، وهذا ما يؤكّده ابن طبابا العلوي في كتابه "عيار الشعر" «فمن الأشعار المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النّثر سهولة وانتظامًا، فلا استكراه في قوافيها ولا تكلّف في معانيها»[3]، ومن ثمّ «فإنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركّز مكثّف للغة الشعر كلّها التي تعتمد أساسًا على التوازي في بنيتها العميقة»[4]،

يتضح مما تقدم دور القافية في النص الشعري، وأهميتها من حيث الأداء الشعوري والعاطفي، وإذ بواسطتها يقوى التفاعل بين الشعر والمتلقي.

ولهذا فالقافية لها جرس إيقاعي متميز، يضيف إلى الرصيد الوزني شحنة جديدة ويعطيه نبرا خاصاً ويسهم في الكشف عن الدلالات الإيحائية للنص الإبداعي.

[1]عبد الحميد السيد عبد الحميد: الطريق المعبّد إلى علمي بن الخليل بن أحمد، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط: 01 2000م، ص: 197.

[2]علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط: 01، 1985م، ص: 13.

[3]محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 2005م، ص: 54.

[4]صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 01، 1998م، ص: 262.

7-1) تمظهرات القافية في الديوان:

لقد قسّم العروضيون القافية إلى خمسة أنواع:

1- القافية الأولى: المتكاوس؛ وهو أن يجتمع أربعة حروف متحرّكات واقعة بين ساكنين: 0////0.

2- القافية الثانية: المتراكب؛ وذلك أن يجتمع ثلاثة حروف متحرّكة بين ساكنين: 0///0.

3- القافية الثالثة: المتدارك؛ وهو أن يجتمع متحرّكان بين ساكنين: 0//0.

4- القافية الرابعة: المتواتر؛ وهو حرف واحد متحرّك بين ساكنين: 0/0.

5- القافية الخامسة: المترادف؛ وهو أن يجتمع فيه ساكنان: 00.[1]

وقد أظهرت لنا النتائج الإحصائية للقوافي المدروسة في شعر الشمّاخ وفق الجدول الآتي:

أنواع القوافي:	عدد الأبيات:	النسبة المئوية:	عدد القصائد:	النسبة المئوية:
المتواتر:	274	%52,59	10	%55,55
المتدارك:	247	%47,40	08	%44,44
المجموع:	521	%100	18	%100

يتجلّى الملمح الأسلوبي من خلال الإحصاء في النّظام التقفية، الّذي ارتضاه الشّماخ في تشكيل قوافيه المدروسة على نوعين تمثّلا في القافيّتين المتواترة والمتداركة من أصل خمسة، يتضّح من خلالهما البناء الصوتي للقافية؛ بحسب الحركات المشكّلة لها.

وقد سجّلت القافية المتواترة في شعره نسبة عالية في عدد تواترها، إذ بلغ ورود هذا النّوع عنده في أربعة وسبعين ومائتين (274) بيتًا بمعدّل (52,59%)، حيث جاءت في عشر قصائد المدروسة (10)، بنسبة (55,55%)، وفيما يلي نستحضر بعض التجارب الشعرية

[1] ينظر: جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، ص: 65.

التي تضمّنتها مشاعر الشمّاخ في «التودّد إلى الحبيب، والتغزّل في محاسنه، ومحاولة نيل الحظوة عنده»[1]، وذلك في قصيدته اللّامية، حيث يقول:[2] (البسيط)

بَانَتْ سُعَادُ فَنَومُ العَينِ مَمْلُولُ وكان مِنْ قِصَرٍ من عَهْدِهَا طُولُ*
بَيْضَاءَ لاَ يَجْتَوِي الجِيرَانُ ولا يَسُلُّبِفِيهَا سَيْفَهُ القِيْلُ**
طَلْعَتَهَا مِن الضَّغِينَةِ وَالضَّبِّالبَلابِيلُ***
وَحَالَ دُونَكِ قَوْمٌ فِي صُدورهم فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الفَحْلِ تَفْضِيلُ****
وَقَدْ تُلاَقِى بِيَ الحَاجَاتِ دَوْسَرَةٌ

وأمّا القافية المتداركة فقد وردت في سبعة وأربعين ومائتين (247) بيتًا، بلغت نسبتها (47,40%)، ومن نماذجه الطريفة «الواردة في شعره حلف اليمين، وما يصوّره لنا الشمّاخ من ذلك الخلاف الّذي دار بينه وبين قوم زوجه بني سليم، فشكوه إلى الخليفة عثمان بن عفّان رضي الله عنه، فأمر كثير بن الصلت رضي الله عنه أن يستحلفه، فحلف، بعد أن قلب الكلام على ناحية كثير وقومه، فقال: ما هجوتكم يعني كثيرًا وقومه، فقال له خصومه أعد اليمين، فرفض كثير»[3]، وفي ذلك يصوّر الشمّاخ المشهد المهيب بقوله من الطويل:[4]

يَقُولُونَ لِي: احْلِفْ فلستُ بِحَالِفٍ أُخَادِعُهُمْ عَنْهَا لِكَيْمَا أَنَالَهَا*
فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عَنِّي بِحَلْفَةٍ كما شقّتِ الشَّقْرَاءُ عَنْهَا جِلاَلَهَا

[1]صلاح الدين الهادي: الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، دار المعارف بمصر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت) ص: 99.

[2]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 271-272.

*بانت سعاد: فارقت. مملول: إذا برم به وسئمه.

**لا يجتوي: لا يكره. لا يسل: لا ينزع. القيل: القول؛ بمعنى: أنّها حسنة الحديث.

***الضب: الغيظ والحقد. البلابيل: شدّة الهم.

****تلاقى بي الحاجات: توصلني إلى أهدافي.

[3]محمّد علي الذياب: الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، (د.ط)، 2003م، ص: 111.

[4]الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه: ص: 292-295.

*كثير: هو كثير بن الصلت بن معدي كرب بن وكيعة بن شرحبيل بن معاوية الكندي أبو عبد الله المدني.

بِصَــاعِقَةٍ لــو صَــادَفَتْ رَمْــلَ عَــالِجٍ وَرَمْــلَ الغَنَــا يَومًــا لَهَالَــتْ رِمَالَهَــا**
فَقَــالُوا أَعِــدْهَا نَسْــتَمِعْ كَيــفَ قُلْتَهَــا فَقَــالَ كَثِيــرٌ لاَ نَحِلُّعِلاَلَهَــا***

8-1) أنواع القوافي من حيث التقييد والإطلاق:

يعدّ «تقييد القافية وإطلاقها مرتبطا بسكون الروي أو حركته»[1]؛ فالقافية المقيّدة: ما كان «ورويّها مقيّدًا (أي ساكنًا)»[2].

وتندرج تحتها ثلاثة أنواع:

1. مقيّدةمردفة.
2. مقيّدة مؤسّسة.
3. مقيّدة مجرّدة.[3]

وأمّا القافية المطلقة: فما ما كان «رويّها مطلقًا (أي متحرّكًا)»[4]؛ وتنقسم إلى ستة أنواع:

1. مطلقة مجرّدة من التأسيس والردف، موصولة بحرف اللّين، سواء أكان ألفًا، أم واوًا أم ياء.
2. مطلقة مجرّدة من التأسيس والردف، موصولة بحرف الهاء، سواء أكانت مفتوحة، أم مضمونة، أم مكسورة، أم ساكنة.
3. مطلقة مردوفة موصولة بحرف اللّين سواء أكان الردف ألفًا، أم واوًا، أم ياء

**رمل عالج: رملة بالبادية.

***علالها: إعادتها –يعني اليمين– مرّة أخرى.

[1]عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص: 131.

[2]عبد الهادي الفاضلي، تلخيص العروض، دار البيان العربي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط: 01، 1983م ص:19.

[3]ينظر: عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، العراق، (د.ط)، 1968م ص: 362.

[4]عبد الهادي الفاضلي: تلخيص العروض، الصفحة نفسها، ص: 19.

4. مطلقة مردوفة موصولة بحرف الهاء، سواء كانت الهاء: مفتوحة، أو مضمومة، أو مكسورة، أو ساكنة.
5. مطلقة مؤسّسة موصولة بحرف اللّين، سواء كان حرف اللّين ألفًا، أم واوًا، أم ياء.
6. مطلقة مؤسّسة بالهاء منصوبة كانت أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة.[1]

وفي شعر الشمّاخ المدروس نجد شيوع «القوافي المطلقة منها دون المقيّدة، لكونها أوضح في السّمع وأشدّ أسرًا للأذن، ولهذا سعى جاهدًا إلى استنفار كلّ ما فيها من معطيات التأثير، كأن يتبع حركة الروي بألف الإطلاق؛ ويقصد به الحيازة على جمال موسيقي عبر مدّ الصوت، وهذا الضرب من العناية بالقافية كثر في شعره»[2].

كما أنّ القافية المطلقة «تمثّل قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري؛ وبهذا هي لا تمثّل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنّما تمثّل همزة الوصل بين البيتين»[3].

وقد أفضى الإحصاء المدوّن في الجدول إلى النتائج الآتية:

توزيع القوافي في شعر الشمّاخ المدروس		
نوع القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
مطلقةمردفة	353	%67,75
مطلقة مجرّدة	103	%19,76
مطلقة مؤسّسة	65	%12,47
المجموع:	521	%100

يتّضح من خلال الجدول طغيان القوافي المطلقة، حيث تندرج تحتها ثلاثة أشكال في شعر الشمّاخ المدروس، متمثّلة في القوافي المردفة، والقوافي المجرّدة، والقوافي المؤسّسة.

[1] ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 376-383.

[2] محمّد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، ص: 243.

[3] محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص: 46.

1- القوافي المطلقة:

تعدّ القافية المطلقة -وهي ذات الرّوي المتحرّك- الأكثر شيوعًا في الشعر العربي؛ فهي حسب إحصاء إبراهيم أنيس، تشكّل «نحو (90%) بالمئة من الشعر العربي قديمه وحديثه»[1]، ولعلّ السرّ في توجّه الشمّاخ إليها على هذا النحو، يكمن في أنّها «أوضح في السّمع وأشدّ أسرًا للأذن؛ لأنّ الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مدّ»[2]؛ هذا من ناحية، ولأنّها تعطي فسحة للشّاعر بالتعبير عن تجربته من ناحية أخرى.

وتتمظهر القافية المطلقة في شعر الشمّاخ نحو ثلاثة تشكيلات، وهي:

أ) **القافيةالمردفة:** وتأتي في نوعين (هيئتين):

- مطلقةمردفة موصولة باللّين، (الألف، الواو، الياء).

- مردفة بالألف، ومن شواهده قوله:[3]

فســـدّد إذَ شـــرَعْن لهـــنّ ســـهمًا يَـــؤُمُّ بـــه مقاتـــلَ بادِيـــاْتِيْ

0/0

-مردفة بالواو، ومن شواهده قوله:[4]

ولمّـــا رأَيـــتُ الـــدَّارَ قَفْـــرًا تَبَـــادَرَتْ دُمُـــوّع لِلَـــوْمِ العَاذِلاتِسَـــبُوْقُوْ

0/0

- مردفة بالياء، ومن شواهده قوله:[5]

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص255.

[2] محمد علي الذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص244.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 70.

[4] المصدر السابق، ص: 242.

[5] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 322

ولســـتُ إذا الهُمُـــوُم تَحَضَّـــرَتْنِي بأَخْضَـــعَ فـــي الحـــوادِث مُسْـــتَكِيْنِيْ

0/0

فالقافية في هذه الأمثلة مطلقة مردفة في "باديأْتِيْ" بالألف موصولة بحرف اللّين "الياء" ومطلقة مردفة في "سَبُوْقُوْ" بالواو موصولة بحرف اللّين "الواو"، ومطلقة مردفة في "مستكيْنِيْ" بالياء موصولة بحرف اللّين "الياء".

مطلقة مردفة موصولة بالهاء، وتأتي (بالفتح، أو الضم، أو بالكسر أو بالسّكون).

وقد ورد في شعر الشمّاخ المدروس بالفتح، وذلك في قوله:[1]

أُجَامِلُأقوامًـــا حيـــاءً وقـــد أَرَى صُـــدُورُهُم تَغْلِـــي عَلَـــيَّ مِرَاْضُـــهَاْ

0//0

فالقافية في هذا المثال مطلقة مردفة موصولة بحرف الهاء المفتوح في "مرأْضُهَاْ".

2- القافية المجرّدة: وهي القافية المجرّدة من التأسيس والرّدف، وفي شعر الشمّاخ المدروس تأتي في نوع واحد، وهي:

- مطلقة مجرّدة موصولة بحرف اللّين (الألف، الواو، الياء).

- مجرّدة موصولة بالألف، ومن نماذجه قوله:[2]

كـــأَنّ الشّـــبابَ كـــان رَوْحـــةَراكبٍ قَضَـــى أَرَبًـــا مـــن أَهـــلِ سُـــقْفٍ لِغَضْـــوَرَاْ

0//0

- مجرّدة موصولة بالياء، ومن نماذجه قوله:[3]

أَبَـــلٌ فـــلا يرضـــى بـــأَدْنَى معيشـــةٍ ولا فـــي بُيُـــوتِ الحيِّبـــالمُتَوَ لْلِجِـــيْ

0//0

---

[1] المصدر السابق: 215.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 130.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص: 82

ولم يرد في شعره المدروس الوصل بالواو والهاء.

فالقافية في هذين المثالين جاء المثال الأول موصول بالألف الناشئ عن إشباع الفتحة في "لِغَضْوَرَاْ"، وجاء المثال الثاني موصول بالياء المتولّدة عن إشباع الكسر في "بِالْمُتَوَلْلِجِيْ".

3- القافية المطلقة المؤسّسة:

وفي شعر الشمّاخ المدروس تأتي في شكل واحد وهي:

- مطلقة مؤسّسة موصولة بحرف اللّين (الألف، الواو، الياء).

- موصولة بالواو، ومن شواهده قوله:[1]

ولمَّـــا دعاهـــا مـــن أبَـــاطِحِ واسِـــطٍ دَوَائِـرُ لـم تُضْـرَبْ عليهـا الجَرَاْمِـزُوْ

0//0

- موصولة بالياء، ومن شواهده قوله:[2]

أَأَسْـــمَاءُإِنّي قـــد أتـــاني مُخَبِّـــرٌ بِضَـيْقَةَ يَنْشُـو مَنْطِقًـا غيـرَ صَـاْلِحِيْ

0//0

فالقافية في هذين المثالين وردت في المثال الأول موصولة بالواو في (الجَرَاْمِزُوْ)، وفي المثال الثاني وردت موصولة بالياء في (صَاْلِحِيْ).

ولم ترد في شعره المدروس موصولة بالألف والهاء.

[1] المصدر نفسه، ص 197.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

1-9/ أشكال الروي في الديوان :

يعد حرف الروي من أبرز الظواهر الأسلوبية في الشعر العربي، وهو«عماد القافية ومركزها»[1] بحيث «يلزم القصيدة بأسرها وتنسب إليه»[2]، وقيل «سمي رويا من الرِواء بالكسر والمد، وهو حبل يشدّ به الرحل على ظهر البعير فكأن الشاعر شدّ حروف قصيدته بحبل»[3] لذلك «فلا يكون الشعر مقفّى الا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده، ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»[4].

ومن خلال رصدنا لديوان الشاعر توصلنا الى أنه وظف ثلاثة عشر من حروف المعجم العربي تمثلت في (الراء، والقاف، والجيم، والزاي،واللام، والعين، والدال، والنون، والهاء، والتاء الميم، والضاد، والحاء).

ويمكننا إجمالها في الجدول الاتي :

الترتيب	الروي	صفة الصوت	عدد الأبيات	النسبة المئوية	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	**الراء**	**مجهور التكرار**	98	18.80	3	16.66
2	**القاف**	**مهموسالانفجار**	84	16.12	3	16.66
3	**الجيم**	**مجهور**	58	11.13	1	5.55
4	**الزاي**	**مجهور**	56	10.74	1	5.55

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص: 109.

[2] أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري: الوجه الجميل في علم الخليل، تح:هلال ناجي، علم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1998،1م،ص: 229.

[3] جمال الدين عبد الرحيم الأسنوي الشافعي: نهاية الراغب في عروض ابن الحاجب،تح: شعبان صلاح، دار الجيل،بيروت، لبنان، ط1989،1م،ص: 350.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص: 245.

5	**اللام**	**مجهور الجانبية**	41	7.86	2	11.11
6	**العين**	**مجهور الاحتكار**	34	6.52	1	5.55
7	**الدال**	**مجهور الانفجار**	32	6.14	1	5.55
8	**النون**	**مجهور الغنة**	29	5.56	1	5.55
9	**الهاء**	**مهوس الاحتكاك**	22	4.22	1	5.55
10	**التاء**	**مهوس الانفجار**	21	4.03	1	5.55
11	**الميم**	**مجهور الغنة**	21	4.03	1	5.55
12	**الضاد**	**مجهور الانفجار+ التفخيم**	16	3.07	1	5.55
13	**الحاء**	**مهموس الاحتكار**	09	1.72	1	5.55
المجموع			521	%100	18	%100

تشير المعطيات الاحصائية في الجدول السابق الى أن صوت الراء احتل موقع الصدارة في ترتيبه، حيث جاء وروده في ثلاثة قصائد (3)، بمعدل 16.66% ، اذ ينتظم ثمانية وتسعين بيتا (98) بنسبة تقدر ب (18.80%).

وهو من الأصوات التي «تجيء رويًّا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب»[1]، ويدل بوصفه «صوتا تكراريا مجهورا متوسطا بين الشدة والرخاوة >>[1] على معنى «المعاودة

[1] إبراهيم أنيس:موسيقي الشعر، ص: 246.

والاستمرار »[2]، وقد ارتبط بالتعبير الانفعالي الذي يظهر في وصف مشاعر الشمّاخ، وتصوير المشاهد الإنسانية التي تضَّمنتها بعض أبياته بالإيحاء وبمعاودة الشاعر ذِكْرِ محاسن محبوبته، والاستمرار في الإشادة بأخلاقها وطهارة سريرتها، ومن نماذج قوله من الطويل:[3]

تَقُــولُ وَقَــدْ بَــلَّ الــدُّمُوعَ خِمَارَهَــا أَبَــى عِفّتِــى وَمَنْصِــبِي أَنْ أُعَيَّــرَا

الملاحظ في هذا البيت أن مدة استغراق النطق بحروفه جاء محاكاة للحالة الشعورية لدى الشاعر، ومما زاد في إطلاقه ثم وصله مرافقته بألف اللين الممدود في (أُعَيَّرَا)، الذي يستدعي رفع الصوت ومن ثم «إخراج الهواء باستمرار للتنفيس عن حزنه والتعبير عن ضائقته»[4]،ممّا خلق جوا يتلاءم ايقاعيا مع المشاعر النفسية الممزوجة بالرهبة والدهشة والحزن والألم الشديد.

وأمّا صوت القاف فقد حصل على الرتبة الثانية، حيث تردد في ثلاث قصائد (3بلغت نسبتها ب (16.66) وتمظهرت في أربع وثمانين (84) بيتا ، بنسبة تقدر ب (16.12)

يوصف صوت القاف بأنه «صوت لهوي وقفة إنفجارية مهموس»[5]، ومن ثمّ فإنّ النطق به «التصاق مؤخرة اللسان باللهاة، وهي آلية لا تخلو من مشقة»[6]، ممّا«يوحي بالقساوة، والصلابة، والشدة»[7]، والتي تختفي وراءها معاناة طويلة مع بني البشر، ولعلّ حرف الروي

---

[1]ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ،ص66.

[2]حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر،(د.ط)،2009م،ص:50.

[3]الشماخ: ديوانه،ص: 136.

[4]محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان،ط2005،2م،ص: 45.

[5]كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)،2000م،ص: 276.

[6]فدوى عبد الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي* ابن حمديس الصقلي –أنموذجا–، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط2018،1م،ص: 153.

[7]حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري،ص: 46.

بوصفه انفجاريا متوافقًا مع السياق الذي قيلت فيه الأبيات، بحيث تبدو نبرة الصوت عالية النغمة حزينة توازي تقطعا نفسيًا داخليا، بما يتلاءم مع الجو النفسي الذي تفرضه طبيعة الغرض الشعري.

فمن ذلك قوله يصف خلف الوعد والخيانة:

صَـــدَعَ الظَّعَـــائِنُ قَلْبَـــه المُشْـــتَاقَا بِحَزِيـــزِ رَامَـــةَ إِذْ أَرَدْنَ فِرَاقَـــا*[1]
منَّيْنَـــــه فَكَـــــذَبْنَ إِذْ مَنَّيْنَـــــه تِلْـــــكَ العُهُـــــودَ وَخُنَّهُاالمِيثَاقَـــــا
وَلَقَدْ جَعلْنَ لَهُ المُحَصَّبَ مَوْعِدًا فَلَقَـــدْ وَفَـــيْنَ وَعَاقَـــهُ مَـــا عَاقَـــا**

لقد اختار الشماخ صوت القاف رويًّا في ذم صفتا نقض العهد، وإخلاف الوعد، فصبّ جامَّ غضبه شعرًا على كل النساء اللواتي اتصفن بهذه الصفة الذميمة، وأتبعها بألف الإطلاق «ليترك المجال لهذا الألم حتى يبلغ مقصده»[2]، ممّا يوحي برغبته في الجهر بفضح هذا السلوك الشّنيع ومعبّرًا من خلاله عن استنكاره واستيائه لهذا الفعل غير الأخلاقي.

ويليه في المرتبة الثالثة، صوت الجيم، حيث جاء ذِكْرَهُ في قصيدة واحدة (1) بلغت نسبتها ب (5.55%)، توزّعت على ثمانية وخمسين بيتا (58)، بمعدل (11.13%).

*صدع: شقّ.

– الضعائن: جمع ضعينة، وهي المرأة في الهجود، ولا تسمّى ضعينة إلّا وهي في هجود.

– حزيز رامة: الحزيز من الأرض: موضع كثرت جهارته وغلطت.

– رامة: وقيل: هضبة، وقيل: جبل لبني دارم.

[1]الشماخ: ديوانه، ص: 261.

**المحصّب: موضع رمي الجمار بمنى.

[2]هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري– تائية الشنفري أنموذجا– الناشر: ألفا الوثائق، قسنطينة، الجزائر ط2014،1م،ص: 140:

يوصف صوت الجيم بأنّه «صوت شديد مجهور»[1] جاء مخرجُهُ من «وسط اللسان وما يليه من الحنك»[2]، وهو من الأصوات التي تتطلب جهدا عضليا بحيث «نشعر ببعض العنت حين النطق بها»[3]، وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمها الشاعر رويًّا، ومن جهة أخرى جاء مناسبًا مع ماهو بصدده من التغزل بمحاسن محبوبته والفخر بها ، وذلك لما لهذا الصوت من إيحاء على «الفخامة، والضخامة والامتلاء، والغلظة ماديا ومعنويًا»[4] ومن نماذجه قوله:[5]

وِسِـــيْطَةُ قَـــوْمٍ صَـــالِحِينَ يَكُنُّهَـــا مِـنَ الحَرّفِـي دَارِ النَّـوى ظِـلُّ هَـوْدَجِ*
مُنَعَّمَـــةٌ لَـــمْ تَلْـــقَ بُـــؤْسَ مَعِيشَـــةٍ وَلَـمْ تَغْتَـزِلْ يَوْمًـا عَلَـى عَـوْدِ عَوْسَـجِ**
هَضِـيمُ الحَشَـا لَا يَمْـلأُ الكـفَّ خَصْـرُهَا وَيُمْـلَأُ مِنْهَـا كُـلُّ حِجْـلٍ وَدُمْلَـجِ***
تَمِـــيحُ بِمِسْـــوَاكِ الأَرَاكِ بَنَانُهَـــا رُضَـابَ النَّـدَى عَـنْ أُقْحُـوَانٍ مُفَلَّـجِ****

لقد وفق الشاعر حين عزز قوافي أبياته، بصوت الجيم رويا، ذلك لأن «لكل صوت إيحاء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته»[6].

---

[1] ينظر: علي عبد الواحد وافي، فقه اللّغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط3، 2004مص: 130.

[2] منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربية ،مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001مص: 89.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ،ص 31.

[4] حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري ،ص 44

[5] الشماخ: ديوانه،ص: 74-75

* وسيطة قوم صالحين: أي أوسطهم وأرفعهم مكانة.

– يكنّها: مصونة مترفة منعمة.

** العوسج: شجرة من شجر الشوك.

*** الحشا: حشا البطن.

**** تميح: تنحى، ويقال للسواك المائح؛ لأنّه يميح الريق كما يميح الّذي ينزل في البئر، فيغرف الماء.

– البنان: الأصابع.

– الرّضا: الريق، وقيل: هو تقطيع الريق في الفم.

[6] عبد الله خضر حمد:قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الأكاديميين للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط12018م،ص: 237.

فقد استطاع أن يعبر بهذا الصوت عن المعاني الرقيقة الشفافة في الحديث عن المرأة الحسناء، وما تتمتع به من المنزلة الرفيعة في قومها.

وحلّ صوت الزاي المرتبة الرابعة، وقد تردد في قصيدة واحدة (1) قدرت نسبتها ب (5.55%) ، فشغل نهاية ست وخمسين بيتا (56) بمعدل (10.74%).

يوصف صوت الزاي بأنّه «مجهور رخو من حروف الصفير، ومخرجه من بين طرف اللسان، وفويق الثنايا العليا»[1]، حيث «يصاحب نطقه صفير ناجم عن قوة احتكاك الهواء المزفور موضع النطق»[2].

لقد نجح الشاعر حين جعل صوت الزاي رويا، ليعبر من خلاله عن حالة الأتن وهي تركض مسرعة نحو الماء، وذلك في قوله:[3]

فَأَلْقَـتْ بِأَيْـدِيهَا وَخَاضَـتْ صُـدُورَهَا وَهُـنَّ اِلَـى وَحْشِـيّهِنَّ كَـوَارِزُ *
نَهِلْـنَ بِمُـدَّانٍ مِـنَ المَـاءِ مَوْهِنًـا عَلَـى عَجَـلٍ و لِلْفَـرِيصِ هَزَاهِـزُ **

لقد استطاع الشاعر أن ينقل لنا مشهدا دراميا، من خلال استخدامه صوت الزاي رويالأنه يدل «على التحرك، والتدحرج، والانزلاق»[4] فقد جاء منسجما ومحاكيا «حركة الأتن حين

---

[1]حاتم صالح الضامن: فقه اللغة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م،ص: 174.
[2]المرجع نفسه، ص190.
[3]الشماخ: ديوانه، ص: 195-196.
*وحشيهن : أي جانبهن الأيمن.
- كوارز : مائلات.
**نهلن :شربن في أول الورد وهو أو الشرب.
- بمدان: متقارب.
- موهنا : نصف الليل.
- هزاز: اهتزاز واضطراب وحركة.
[4]حبيب مونسي ، توترات الابداع الشعري ،ص46

وصولها إلى الماء، إذ إنّها ألقت بأرجلها في الماء،لإطفاء نار الظمأ الذي يلهب في داخلها»[1]، وهي خائفة من الصائدين والرماة ممّا «جعلها تنظر في مختلف الجهات، وتشرب على عجل من أمرها»[2] مخافة أن يدركها الهلاك.

[1]رافعة سعيد السراج ، مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار –القوس و الطريدة –أنموذجا– مجلة جامعة تكريت للعلوم ، مج 19، العدد 12،كانون الأول، جامعة الموصل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، العراق 2012م ،ص22

[2]محمد علي ذياب ، الصورة الفنية في الشعر الشماخ ،ص278

ثانيًا: التشكيل الصوتي الداخلي

2-1/ التكرار وأشكاله في الديوان:

أ- التكرار لغة:

يعد التكرار ملمحا أسلوبيا في الخطاب الشعري كما أنّ له ملمحا دورا فعالا في تكثيف دلالات الألفاظ ومعانيها، عرفها الشعراء القدامى، وحَفَلَ بها شعرهم بتكرار الأسماء والأفعال، والأمكنة في مناسبات كثيرة ومتنوعة ومواقف مختلفة

جاء في أسس البلاغة للزمخشريّ «كرّرت عليه الحديث كرًّا، وكرّرت عليه تكرارًا، وكرّر على سمعه كذا، وتكرّر عليه»[1].

ب- التكرار اصطلاحا:

وأمّا في الاصطلاح فقد عرّفه السلجماسي بقوله: «والتكرير اسم لمحمول يشابه به شيء شيئًا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللّفظي ولْنُسمِّيه مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي، ولْنُسَمِّيه مناسبة، وذلك لأنّه إمّا أن يعيد اللّفظ وإمّا أن يعيد المعنى، فإعادة اللّفظ هو التكرير اللّفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة»[2].

[1]أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشريّ: أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بروت، لبنان، ج: 02، ط: 01، 1998م، ص: 128، مادة (كرر).

[2]محمّد القاسم الأنصاري السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط: 01، 1980م، ص.ص: 476-477..

ويرى ابن رشيق أنّ «للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعًا فذلك الخِذلانُ بعينه، ولا يجب للشّاعر أن يكرّر اسمًا إلّا على جهة التشوّق والاستعذاب»[1].

ويضيف السيوطي بقوله: «ومن سنن العرب: التكرير والإعادة؛ إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[2].

ومن نستطيع القول أنّ التكرار يعكس الشعور الانفعالي لدى الشاعر، فعملية انتقائه للألفاظ، والكلمات، وإلحاحه عليها، له دلالات نفسية، وإيحاءات مختلفة، حسب المقام والسياق.

ومن هنا كان «الاختيار الإيقاعي الّذي يتبنّاه الشّاعر في خطابه الشعري، لا بدّ أن يكون دقيقًا من حيث الانتقاء، فهو ليس مجرّد زينة تُضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنّما هو عنصر داخلي يلتحم وينصره مع العناصر الشعرية الأخرى، يكون الغرض منه تكثيف الدلالات»[3]، ولهذا فإنّ «الإيقاع النّاجم عن التكرار ظاهرة عاملة تتجلّى في نواميس الطبيعة نحو الإيقاع الزّمني في تعاقب اللّيل والنّهار على سبيل المثال، ويتجلّى في العمليات الفيسيولوجية لدى الإنسان، نحو دقّات القلب المنتظمة وفق قيّم زمنية ثابتة»[4].

ومن خلال الاختيارات المناسبة، يتوسّل الشّاعر في بناء تشكيلاته الإيقاعية لشعره بوسائل من شأنها إثراء النّغمة المؤثّرة في المتلقّين، والمنبثقة في الإيقاعات الموسيقية الداخلية، مثل التكرار الّذي يتمّ عبر المستويات الثلاثة، المتمثّلة في الصوت والكلمة والجملة.

---

[1]أبو علي الحسن بن رشيق: القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج: 02، ص: 64.

[2]عبد الرحمن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمّد أحمد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م، ج: 01، ص: 332.

[3]نبيلة بلعبدي: البنية الإيقاعية الداخلية في قصيدتي: "كيف أعملي وحيلتي" و"حد الغزال"، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية، مؤسّسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع: 32، الجزائر، 2015م، ص: 156.

[4]فدوى عبد الرّحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي –ابن حمديس الصقلي– أنموذجًا، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2018م، ص: 165.

وبناء على ذلك، يمكن حصر أشكال التكرار المستخدمة في شعر الشمّاخ في النقاط الآتية:

أ- تكرار الصوت.

ب- تكرار الكلمة.

ج- تكرار الجملة.

2-2/ تكرار الصوت:

تعدّ ظاهرة تكرار الأصوات في الشعر العربي، من أبرز الظّواهر الأسلوبية التي تتشكّل منها الإيقاعات الموسيقية، وهذا راجع إلى «قدرة بعض الأصوات على إحداث تأثيرات معيّنة ترتبط بمدى توافق القيّم الصوتية مع حركة حساسية المتكلّم والسّامع»[1].

وقبل الخوض في إيضاح ذلك ارتأينا أن نعرّج إلى تعريف الصوت كما ورد في بعض المصادر والمراجع.

فقد ورد في معجم تاج اللّغة وصحاح العربية للجوهري «صات الشيء يصوتُ صوتًا وكذلك صوّت تصويتًا، ورجل صيّتٌ، أي: شديد الصوت»[2]، أمّا في الاصطلاح العلمي فإنّ الصوت هو «الأثر السّمعي الّذي تُحدثه تموّجات ناشئة من اهتزاز جسم ما»[3]، سواء أكان مصدره طبيعيًا أو صناعيًا.

[1]صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 01، 1998م، ص: 28.

[2]أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري: تاج اللّغة وصحّاح العربية، تح: محمّد محمّد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر (د.ط)، 2009م، ص: 662.

[3]يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنيّة، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 391.

وتختلف الأصوات بحسب «طبيعة المادة التي صنع منها لجسم المصوّت، ويمكن ملاحظة دور طبيعة الصوت، بالاستماع إلى نغمة معيّنة تصدر عن آلات موسيقيّة مختلفة»[1].

ولهذا فإنّ الأصوات المكرّرة تُجسّد «مظهرًا فنيًّا موسيقيًا، له قيمته داخل الخطاب الشعري»[2] والشّاعر المقتدر هو الّذي يستطيع أن يجعل نغمات أجراسها «تنسجم والمعاني التي يريد التعبير عنها، ومن ثمّ فهو وسيلة من وسائل التأثير في المتلقّي»[3].

نستخلص من هذا أنّ الصوت هو السّمة النطقية بحيث «يحاول المبدع استثمارها وتوظيفها بقصد محاكاة المعنى الّذي يروم التعبير عنه، والإيحاء به إيحاءً جماليًا يبدو من خلاله كأنّه يرسم –ووسيلته في ذلك اللّغة– صورة متخيّلة للأحداث والأفعال؛ لتسلّط هذه الصورة على شعور المتلقّي، وتولّد لديه إحساسًا جماليًا يثري فهمه لطبيعة النصّ الشّعري، ويتيح له استنطاق دلالته الماورائية»[4].

وقد تنبّه ابن جني إلى التوافق بين الصوت ومعناه بقوله: «فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج مُتْلَئِبٌّ عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المُعبَّر بها عنها، فيعدّ لونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ممّا يقدّره، وأضعاف ما نستشعره، من ذلك قولهم: خضِمَ وقَضِمَ فالخَضَم لأكل الرطب، كالبطّيخ والقثّاء، وما كان نحوهما من المأكول الرّطب، والقَضِم

[1] ثائر العذاري: التشكّلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 01، 2010م، ص: 23.

[2] سامي شهاب أحمد الجبوري: شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية–، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2011م، ص.ص: 165–166.

[3] وهّاب دوادي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمّد الغماري–التوازي والتكرار– مجلّة المَخبر، ع: 10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014م، ص: 303.

[4] أحمد عبد العزيز باز: خصائص الأسلوب في شعر النقائض الأموية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط: 01، 2018م، ص: 80.

للصلب اليابس؛ نحو: قَضِمَتِ الدَّابة شعيرها، ونحو ذلك... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرّطب والقاف لصلابتها لليابس؛ حذوًا المسموع الأصوات على محسوس الأحداث»[1].

ومن هنا نستطيع القول بأن صناعة، ومهارة وحرفة، لا تؤخذ هونا، بل يقف عندها الشاعر طويلا، يدقق ويهذب ويحقق، ويضيف ويحذف، حتى تستقيم القصيدة، وتستوي إيقاعاتها ويحكم نسيجها وتتلذذ بها الأسماع.

ولعلّ دراسة الدلالة الصوتية في شعر الشمّاخ المدروسة بوصفه أحد الشّعراء الفحول المخضرمين الّذين أغنوا الشّعر العربي القديم، بخصب إيقاعي، وموسيقي تكشف لنا عن الموقف الشّعوري الّذي يسيطر على الشّاعر لحظة الإبداع الفنّي.

[1]أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص، تح: محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د.ط)، 1952م، ج:02 ص: 157.

ومن أجل هذا الغرض، جاء الإحصاء بالنتائج الآتية:

الصوت	الصفة	المخرج	التواتر	النسبة
المد	مجهور	غاري	3005	%15,23
اللّام	مجهور	لثوي	1678	%8,50
الألف	مهموس	حنجري	1437	%6,66
الميم	مجهور	شفوي	1314	%6,19
النون	مجهور	لثوي	1222	%5,61
الراء	مجهور	لثوي	1107	%4,73
التاء	مهموس	أسناني لثوي	1066	%4,30
الهاء	مهموس	حنجري	943	%4.73
الواو	مجهور	شفوي	850	%4,30
الباء	مجهور	شفوي	813	%4,12
العين	مجهور	حلقي	701	%3,55
الياء	مجهور	غاري	629	%3,18
الدال	مجهور	أسناني لثوي	598	%3,03
القاف	مهموس	لهوي	566	%2,86
الفاء	مهموس	شفوي أسناني	559	%2,83
الحاء	مهموس	حلقي	441	%2,23
الجيم	مجهور	غاري	416	%2,10
الكاف	مهموس	طبقي	402	%2,03
السين	مهموس	أسناني	347	%1,75
الشين	مهموس	غاري	215	%1,08
الصاد	مهموس	أسناني	209	%1,05
الذال	مجهور	أسناني	203	%1,02
الطاء	مهموس	أسناني لثوي	197	%0,99

الضاد	مجهور	لثوي	181	%0,91
الزاي	مجهور	أسناني	176	%0,89
الخاء	مهموس	طبقي	157	%0,79
الغين	مجهور	طبقي	147	%0,74
الثاء	مهموس	أسناني	95	%0,48
الظاء	مجهور	أسناني	60	%0,30
المجموع			**19725**	**%100**

من خلال الإحصاء المُدْرَج في الجدول السابق، لمسنا أنّ هناك ثلاثة أصوات قد تكرّرت على نحو لافت للنّظر، وبالتدرّج نرى أنّ أصوات المدّ تكرّرت بكثافة، حيث تردّدتْ بنسبة عالية، تصل إلى (15,23%)، بلغ تواترها في شعره المدروس ثلاثة آلاف وخمسة (3005) مرّة.

ومن المعلوم أنّ أصوات المدّ «تحتاج زمنًا أطول من غيرها من الأصوات عند النّطق بها وهذا الأمر يعطيها قدرة على التلوين الموسيقي، حيث تمنح المتلقّي لحنًا مختلفًا وتأثيرًا نفسيًّا متنوّعًا، وتخلق نوعًا من الانسجام بين الموسيقى وحالة المبدع النفسية»[1]، وهو ما يناسب الاتّجاه الّذي سارت فيه التجربة الشعرية لدى "الشمّاخ"، والتي مسَّت أغلبها أحزانه، ومعاناته عبر مسافات الزّمن، ذلك أنّ هذا الصوت يتضمَّنُ إلى حدّ كبير «مشاعر التوجّه والألم»[2] ومن ثمّ يلجأ الشّاعر إلى تفريغ مكبوتاته«عبر استطالة الصوت بنطق هذه المدّات»[3]حيث

[1]عواد صالح علي الحياوي: شعر أبو ذؤيب الهذلي –دراسة أسلوبية– دار ومؤسّسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 01، 2015م، ص: 266.

[2]خيرات حمد فلاح الرشود: شعر المرقّشين –دراسة أسلوبية–، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2019م ص: 73.

[3]عصام أحمد غالب مقام: شعر الجواري في العصر العباسي –دراسة أسلوبية–، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2019م، ص: 73.

«يخرجن في لين من غير كلفة على اللّسان واللّهوات»[1]، لذا فإنّ «ثمّة قيمًا موسيقية لحروف المدّ، وثمّة علاقات بين هذه القيّم، تُحدِث تأثيرًا نفسيًا، شبيهًا بالتأثير الّذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشّعر أخفى معه في الموسيقى»[2]، ولعلّ من شواهده البارزة قصيدته الزائية التي يروي لنا فيها قصّة الصّيد، بتفصيلاتها ودقائقها، فمن ذلك قوله من (الطويل):

عَفا بَطنُ قَوٍّ مِن سُلَيمى فَعالِزُ ... فَذاتُ الغَضا فَالمُشرِفاتُ النَواشِزُ[3]

فَكُلُّ خَليلٍ غَيرُ هاضِمِ نَفسِهِ ... لِوَصلِ خَليلٍ صارِمٌ أَو مُعارِزُ

وَمَرتَبَةٍ لا يُستَقالُ بِها الرَدى ... تَلافى بِها حِلمي عَنِ الجَهلِ حاجِزُ[4]

وَعَوجاءَ مِجذامٍ وَأَمرِ صَريمَةٍ ... تَرَكتُ بِها الشَكَّ الَّذي هُوَ عاجِزُ

كَأَنَّ قُتودي فَوقَ جَأبٍ مُطَرَّدٍ ... مِنَ الحُقبِ لاحَتهُ الجِدادُ الغَوارِزُ

طَوى ظِمأَها في بَيضَةِ القَيظِ بَعدَ ما ... جَرَت في عِنانِ الشِعرِيَينِ الأَماعِزُ

فَظَلَّت بِيَمئودٍ كَأَنَّ عُيونَها ... إِلى الشَمسِ هَل تَدنو كِيَّرَواكِزُ

لَهُنَّ صَليلٌ يَنتَظِرنَ قَضاءَهُ ... بِضاحي عَذاةٍ أَمرَهُ وَهوَ ضامِزُ

فَلَمّا رَأَينَ الوِردَ مِنهُ صَريمَةً ... مَضَينَ وَلاقاهُنَّ خِلٌّ مُجاوِزُ

وَلَمّا رَأى الإِظلامَ بادَرَهُ بِها ... كَما بادَرَ الخَصمُ اللَجوجُ المُحافِزُ

وَيَمَّمَها مِن بَطنِ ذَروَةَ رُمَّةً ... وَمِن دونِها مِن رَحرَحانَ مَفاوِزُ

عَلَيها الدُجى مُستَشآتٍ كَأَنَّها ... هَوادِجُ مَشدودٌ عَلَيها الجَزاجِزُ

تَفادى إِذا اِستَذكى عَلَيها وَتَتَّقي ... كَما تَتَّقي الفَحلَ المَخاضُ الجَوامِزُ

وَمَرَّت بِأَعلى ذي الأَراكِ عَشِيَّةً ... فَصَدَّت وَقَد كادَت بِشَرجٍ تُجاوِزُ

---

[1] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللّسانيات الحديث، دار طلاس، دمشق، سوريا ط: 01، 1988م، ص: 618.

[2] شكري عياد: العروض وموسيقى الشعر العربي، ص: 16.

[3] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 173-186.

[4] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 187-201.

وَهَمَّت بِوِردِ القُنَّتَينِ فَصَدَّها حَوامي الكُراعِ وَالقِنانُ اللَواهِزُ
وَصَدَّت صُدوداً عَن ذَريعَةِ عَثلَبٍ وَلِابنَي غِمارٍ في الصُدورِ حَزائِزُ
وَلَو ثَقِفاها ضُرِّجَت مِن دِمائِها كَما جُلِّلَت فيها القِرامَ الرَجائِزُ*
وَحَلَّأَها عَن ذي الأَراكَةِ عامِرٌ أَخو الخُضرِ يَرمي حَيثُ تُكوى النَواحِزُ
قَليلُ التِلادِ غَيرَ قَوسٍ وَأَسهُمٍ كَأَنَّ الَّذي يَرمي مِنَ الوَحشِ تارِزُ
مُطِلّاً بِزُرقٍ ما يُداوى رَمِيُّها وَصَفراءَ مِن نَبعٍ عَلَيها الجَلائِزُ[1]
تَخَيَّرَها القَوّاسُ مِن فَرعِ ضالَةٍ لَها شَذَبٌ مِن دونِها وَحَواجِزُ
نَمَت في مَكانٍ كَنَّها وَاِستَوَت بِهِ فَما دونَها مِن غيلِها مُتَلاحِزُ
فَما زالَ يَنجو كُلَّ رَطبٍ وَيابِسٍ وَيَنغَلُّ حَتّى نالَها وَهوَ بارِزُ
فَأَنحى إِلَيها ذاتَ حَدٍّ غُرابُها عَدُوٌّ لِأَوساطِ العِضاهِمُشارِزُ
فَلَمّا اِطمَأَنَّت في يَدَيهِ رَأى غِنىً أَحاطَ بِهِ وَاِزوَرَّ عَمَّن يُحاوِزُ
فَمَظَّعَها عامَينِ ماءَ لِحائِها وَيَنظُرُ مِنها أَيَّها هُوَ غامِزُ
أَقامَ الثِقافُ وَالطَريدَةُ دَرأَها كَما قَوَّمَت ضِغنَ الشَموسِ المَهامِزُ
فوافى بِها أَهلَ المَواسِمِ فَانبَرى لَها بَيِّعٌ يُغلي بِها السَومَ رائِزُ
فَقالَ لَهُ هَل تَشتَريها فَإِنَّها تُباعُ بِما بيعَ التِلادُ الحَرائِزُ
فَقالَ إِزارٌ شَرعَبِيٌّ وَأَربَعٌ مِنَ السِيَراءِ أَو أَواقٍ نَواجِزُ
ثَمانٍ مِنَ الكيرِيِّ حُمرٌ كَأَنَّها مِنَ الجَمرِ ما ذَكّى عَلى النارِ خابِزُ

---

*ثقفاها: ظفرًا بها وصادفاها.

– ضُرِّجت: لطّخت بالدّم.

– وجلّلت: ألبست.

– والقرام: ثوب من صوف ملوّن فيه ألوان من العهن، وهو صفيق يتّخذ سترًا، وقيل: هو الستر الرقيق، وقيل هو ثوب من صوف غليظ جدًا يفرش في الهدوج.

– والرّجائز: جمع رجازة، وهي مركب للنّساء أصغر من الهدوج

[1]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 187–201.

وَبُردانِ مِن خالٍ وَتِسعونَ دِرهَماً وَمَع ذاكَ مَقروظٌ مِنَ الجِلدِ ماعِزُ
فَظَلَّ يُناجي نَفسَهُ وَأَميرَها أَيَأتي الَّذي يُعطى بِها أَم يُجاوِزُ
فَقالوا لَهُ بايِع أَخاكَ وَلا يَكُن لَكَ اليَومَ عَن رِبحٍ مِنَ البَيعِ لاهِزُ
فَلَمّا شَراها فاضَتِ العَينُ عَبرَةً وَفي الصَدرِ حُزّازٌ مِنَ الوَجدِ حامِزُ
وَذاقَ فَأَعطَتهُ مِنَ اللينِ جانِباً كَفى وَلَهاً أَن يُغرِقَ السَهمَ حاجِزُ
إِذا أَنبَضَ الرامونَ عَنها تَرَنَّمَت تَرَنُّمَ ثَكلى أَوجَعَتها الجَنائِزُ*
قَذوفٌ إِذا ما خالَطَ الظَبيَ سَهمُها وَإِن ريغَ مِنها أَسلَمَتهُ النَواقِزُ[1]
كَأَنَّ عَلَيها زَعفَراناً تُميرُهُ خَوازِنُ عَطّارٍ يَمانٍ كَوانِزُ
إِذا سَقَطَ الأَنداءُ صينَت وَأُكرِمَت حَبيراً وَلَم تُدرَج عَلَيها المَعاوِزُ
فَلَمّا رَأَينَ الماءَ قَد حالَ دونَهُ زُعافٌ لَدى جَنبِ الشَريعَةِ كارِزُ
شَكَكنَ بِأَحساءِ الذِنابِ عَلى هُدىً كَما تابَعَت سَردَ العِنانِ الخَوارِزُ
وَلَمّا اِستَغاثَت وَالهَوادي عُيونُها مِنَ الرُهبِ قُبلٌ وَالنُفوسُ نَواشِزُ
فَأَلقَت بِأَيديها وَخاضَت صُدورُها وَهُنَّ إِلى وَحشِيِّهِنَّ كَوارِزُ
نَهِلنَ بِمُدّانٍ مِنَ الماءِ مَوهِناً عَلى عَجَلٍ وَلِلفَريصِ هَزاهِزُ
غَدَونَ لَهُ صُعرَ الخُدودِ كَما غَدَت عَلى ماءِ يَمئودَ الدِلاءُ النَواهِزُ
يُحَشرِجُها طَوراً وَطَوراً كَأَنَّما لَها بِالرُغامى وَالخَياشيمِ جارِزُ
وَلَمّا دَعاها مِن أَباطِحِ واسِطٍ دَوائِرُ لَم تُضرَب عَلَيها الجَرامِزُ
حَذاها مِنَ الصَيداءِ نَعلاً طِراقُها حَوامي الكُراعِ المُؤيِداتُ العَشاوِزُ

*الإنباض: أن تجذب الوتر ثمّ ترسله فتسمع له صوتًا.
– ترنّمت: رجعت في صوتها ونّت، وهو مجاز.
– الثكلى: التي مات والدها.
– الجنائز: جمع جنازة.
[1]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 187–201.

فَأَقبَلَها نِجادَ قَوَّينَ وَانتَحَت بِها طُرُقٌ كَأَنَّهُنَّ نَحائِزُ
حَداها بِرَجعٍ مِن نُهاقٍ كَأَنَّهُ بِما رَدَّ لَحياهُ إِلى الجَوفِ راجِزُ
فَأَورَدَهُنَّ المَورَ مَورَ حَمامَةً عَلى كُلِّ إِجرِيّائِها هُوَ رائِزُ
يُكَلِّفُها طَوراً مَداهُ إِذا اِلتَوى بِهِ الوِردُ وَاِعوَجَّت عَلَيهِ المَجاوِزُ
مُحامٍ عَلى عَوراتِها لا يَروعُها خَيالٌ وَلا رامي الوُحوشِ المُناهِزُ
فَأَصبَحَ فَوقَ النَشزِ نَشزِ حَمامَةٍ لَهُ مَركَضٌ في مُستَوى الأَرضِ بارِزُ
وَظَلَّت تَغالى بِاليَفاعِ كَأَنَّها رِماحٌ نَحاها وِجهَةَ الريحِ راكِزُ

نلاحظ أنّ المدّ الصوتي هو الأكثر تواترًا في القصيدة، حيث تكرّر ثلاثة مئة وإثنان وثمانون (382) مرّة، فقد جاء هذا الصوت بتردّد عال في معرض التعبير عن رحيل سُليمى، كان تشكّله في ألفاظ أسهمت في الكشف عن مراد الشّاعر تمثّلت في الكلمات الموحية بالقلق والتوتّر (خليل وصارم وعوجاء وحاجز وعاجز).

بالإضافة إلى البناء العروضي للقصيدة الّذي جاء على بحر الطويل أسهم في تعميق الدلالة، ذلك بأنّ «الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه»[1]، وربّما «يجد الشاعر في نغماته الشعرية، موسيقى تساعده على الارتخاء، وتخفّف عنه أحزانه»[2].

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 177..

[2] محمّد بن منوفي: دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص: 261.

كذلك جاء هذا الصوت محاكيا للتأوُّهات والصّرخات والاضطرابات التي صاحبت الشاعر أثناء «رحلاته الطويلة فوق رمال الصحراء، على امتدادها الشاسع، وبين جبالها المفزعة على عورتها، ومخاوفها، ومشقّاتها»[1].

وقد ساعد تكرار هذا الصوت على تأكيد هذه الأحاسيس من خلال امتداده، ولذا فإنّ «لبعض الأصوات قدرة على التكيّف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدقّ حالاتها»[2]، حيث «تسمح بالتموّج الموسيقي فيها بالحركة بين ارتفاع وانخفاض»[3]، ومن ثمّ تنشأ عنه نغمة عذبة آسرة تسرّ المستمعين.

ويليه صوت اللّام في الرتبة الثانية، جاء وروده بنسبة تقدّر بـ (8,50%)، حيث تكرّر في شعره المدروس ألف وستمئة وثمانية وسبعون (1678) مرّة.

ولصوت اللّام حضور ملموس في شعره المدروس، حيث «يوحي بمزيج من اللّيونة والمرونة والتماسك، والالتصاق»[4]، وهو «صوت متوسّط بين الشدّة والرخاوة ومجهور أيضًا»[5].

بالإضافة إلى ذلك فإنّه «يندرج في رحاب الجهر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السّمع»[6]، وقد جاء استعماله في الخطاب الشعري عند "الشمّاخ" مناسبًا للسياق الّذي صاحب القصيدة تكرار بكثافة عالية «تنسجم تمامًا مع أحاسيس الشاعر، ومشاعره حول وصف

[1]عبد الله التطاوى: أشكال الصّراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2020م، ج: 01، ص: 168.

[2]محمّد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 01، 1988م، ص: 14..

[3]حسن طاهر مصطفى أبو الربُّ: الإبداع الفني في شعر المهلهل بن ربيعة –دراسة دلالية– مجلّة اللّغة والأدب، ع: 30، جامعة الجزائر –2–، 2017م، ص: 100.

[4]حبيب مونسي: توتّرات الإبداع الشعري، ص: 41.

[5]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص: 55.

[6]المرجع نفسه، ص: 58.

المرأة، وغرض القصيدة»[1]، كما أنّه يتميّز بنوع من الشدّة والقوّة، ممّا يتناسب ودلالة وصف الحمار الوحشي ومعاناته الطويلة في غياهب الصحراء.

ومن نماذجه قصيدته من الطويل:[2]

أَلا نادِيا أَظعانَ لَيلى تُعَرِّجِ ... فَقَد هِجنَ شَوقاً لَيتَهُ لَم يُهَيَّجِ
أَقولُ وَأَهلي بِالجِنابِ وَأَهلُها ... بِنَجدَينِ لا تَبعَد نَوى أُمِّ حَشرَجِ
وَقَد يَنتَئي مَن قَد يَطولُ اِجتِماعُهُ ... وَيَخلِجُ أَشطانَ النَوى كُلَّ مَخلَجِ
صَبا صَبوَةً مِن ذي بِحارٍ فَجاوَزَت ... إِلى آلِ لَيلى بَطنَ غَولٍ فَمَنعِجِ
كِنانِيَّةٌ إِلّا أَنَلها فَإِنَّها ... عَلى النَأي مِن أَهلِ الدَّلالِ المُوَلِّجِ
وَسيطَةُ قَومٍ صالِحينَ يَكُنُّها ... مِنَ الحَرِّ في دارِ النَوى ظِلُّ هَودَجِ
مُنَعَّمَةٌ لَم تَلقَ بُؤسَ مَعيشَةٍ ... وَلَم تَغتَزِل يَوماً عَلى عودِ عَوسَجِ
هَضيمُ الحَشا لا يَملَأُ الكَفَّ خَصرُها ... وَيُملَأُ مِنها كُلُّ حِجلٍ وَدُملَجِ
تَميحُ بِمِسواكِ الأَراكِ بَنانُها ... رُضابَ النَدى عَن أُقحُوانٍ مُفَلَّجِ
وَإِن مَرَّ مَن تَخشى اِتَّقَتهُ بِمِعصَمٍ ... وَسِبٍّ بِنَضحِ الزَعفَرانِ مُضَرَّجِ
وَتَرفَعُ جِلباباً بِعَبلٍ مُوَشَّمٍ ... يَكُنُّ جَبيناً كانَ غَيرَ مُشَجَّجِ
تَخامَصُ عَن بَردِ الوِشاحِ إِذا مَشَت ... تَخامُصَ حافي الخَيلِ في الأَمعَزِ الوَجي
يُقِرُّ بِعَيني أَن أُنَبَّأَ أَنَّها ... وَإِن لَم أَنَلها أَيِّمٌ لَم تَزَوَّجِ
وَلَو تَطلُبُ المَعروفَ عِندي رَدَدتُها ... بِحاجَةِ لا القالي وَلا المُتَلَجلِجِ
وَكُنتُ إِذا لاقَيتُها كانَ سِرُّنا ... لَنا بَينَنا مِثلَ الشِواءِ المُلَهوَجِ
وَكادَت غَداةَ البَينِ يَنطِقُ طَرفُها ... بِما تَحتَ مَكنونٍ مِنَ الصَدرِ مُشرَجِ
وَتَشكو بِعَينٍ ما أَكَلَّت رِكابَها ... وَقيلِ المُنادي أَصبَحَ القَومُ أَدلِجي
أَلا أَدلَجَت لَيلاكَ مِن غَيرِ مُدلِجٍ ... هَوى نَفسَها إِذ أَدلَجَت لَم تُعَرِّجِ
بِلَيلٍ كَلَونِ الساجِ أَسوَدَ مُظلِمٍ ... قَليلِ الوَغى داجٍ كَلَونِ اليَرَندَجِ

[1] عبد الله خضر: الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة –دراسة أسلوبية– ، ص: 431.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 73-82.

لَكُنـــتُ إذاً كَـــالمُتَّقي رَأسَ حَيَّـــةٍ ... بِحاجَتِهـــا إن تُخطِـــئِ الـــنَفسَ تُعـــرِجِ
وَكَيـــفَ تَلاقيهـــا وَقَـــد حـــالَ دونَهـــا ... بَنـــو الهَـــونِ أَو جَســـرٌ وَرَهـــطُ اِبـــنِ حُنـــدُجِ
تَحِـــلُّ سَـــجا أَو تَجعَـــلُ الغَيـــلَ دونَهـــا ... وَأَهلـــي بِـــأَطرافِ اللِـــوى فَـــالمُوَتَّجِ
وَأَشـــعَثَ قَـــد قَـــدَّ السِـــفارُ قَميصَـــهُ ... وَجَـــرُّ الشِـــواءِ بِالعَصـــا غَيـــرُ مُنضَـــجِ
دَعَـــوتُ فَلَبّـــاني عَلـــى مـــا يَنـــوبُني ... كَـــريمٌ مِـــنَ الفِتيـــانِ غَيـــرَ مُـــزَلَّجِ
فَتـــىً يَمـــلَأُ الشـــيزى وَيُـــروي سِـــنانَهُ ... وَيَضـــرِبُ فـــي رَأسِ الكَمِـــيِّ المُـــدَجَّجِ
أَبَـــلٌ فَـــلا يَرضـــى بِـــأَدنى مَعيشَـــةٍ ... وَلا فـــي بُيـــوتِ الحَـــيِّ بِـــالمُتَوَلِّجِ
وَشُـعثٍ نَشـاوى مِـن كَـرىً عِندَ ضُـمَّرٍ ... أُنِخـــنَ بِجَعجـــاعٍ قَليـــلِ المُعَـــرَّجِ
وَقَعـــنَ بِـــهِ مِـــن أَوَّلِ اللَيـــلِ وَقعَـــةً ... لَـــدى مُلقَـــحٍ مِـــن عـــودِ مَـــرخٍ وَمُنـــتَجِ
قَليـلاً كَحَسـوِ الطَيـرِ ثُـمَّ تَقَلَّصَـت ... بِنـــا كُـــلُّ فَـــتلاءِ الـــذِراعَينِ عَـــوهَجِ[1]
وَداوِيَّـــةٍ قَفـــرٍ تَمَشّـــى نِعاجُهـــا ... كَمَشـــيِ النَصـــارى فـــي خِفـــافِ اليَرَنـــدَجِ
قَطَعـــتُ إِلـــى مَعروفِهـــا مُنكَراتِهـــا ... إِذا خَـــبَّ آلُ الأَمعَـــزِ المُتَـــوَهِّجِ
وَأَدمـــاءَ حُرجـــوجٍ تَعالَلـــتُ مَوهِنـــاً ... بِسَـــوطِيَ فَارمَـــدَّت فَقُلـــتُ لَهـــا عَـــجِ
إِذا عـــيجَ مِنهـــا بِالجَـــديلِ ثَنَـــت لَـــهُ ... جِرانـــاً كَخـــوطِ الخَيـــزُرانِ المُعَـــوَّجِ
وَإِن فَتَـــرَت بَعـــدَ الهِبـــابِ ذَعَرتُهـــا ... بِأَســـمَرَ شَـــختٍ ذابِـــلِ الصَـــدرِ مُـــدرَجِ*
إِذا الظَبـيُ أَغضـى فـي الكِنـاسِ كَأَنَّـهُ ... مِـــنَ الحَـــرِّ حِـــرجٌ تَحـــتَ لَـــوحٍ مُفَـــرَّجِ
كَـــأَنّي كَسَـــوتُ الرَحـــلَ أَحقَـــبَ ناشِـــطاً ... مِـــنَ الـــلاءِ مـــا بَـــينَ الجِنـــابِ وَيَـــأجَجِ
قُـــوَيرِحَ أَعـــوامٍ كَـــأَنَّ لِســـانَهُ ... إِذا صـــاحَ حِلـــوٌ زَلَّ عَـــن ظَهـــرِ مِنسَـــجِ
خَفيـفَ المِعـى إِلّا عُصـارَةَ مـا اِسـتَقى ... مِـــنَ البَقـــلِ يَنضـــوهُ لَـــدى كُـــلِّ مَشـــجَجِ
أَقَـــبَّ تَـــرى عَهـــدَ الفَـــلاةِ بِجِســـمِهِ ... كَعَهـــدِ الصَّـــناعِ بِالجَـــديلِ المُحَملَـــجِ
إِذا هُـــوَ وَلّـــى خِلـــتَ طُـــرَّةَ مَتنِـــهِ ... مَريـــرَةَ مَفتـــولٍ مِـــنَ القِـــدِّ مُـــدمَجِ
تَرَبَّـــعَ مِـــن حَـــوضٍ قَنانـــاً وَثادِقـــاً ... نِتـــاجَ الثُرَيّـــا حَملُهـــا غَيـــرُ مُخـــدَجِ
إِذا رَجَّـــعَ التَعشـــيرَ رَدّاً كَأَنَّـــهُ ... بِناجِـــذِهِ مِـــن خَلـــفِ قارِحِـــهِ شَـــجِ

---

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 83-95.

*الهباب: النشاط، والنراد بقوله: "بأسمر شخت...الخ": السوط.

– الشخت: الدقيق الضامر، يريد أنّه يزجر هذه الناقة بسوط دقيق ضامر مدمج إن سكنت بعد نشاطها.

بَعيـدَ مَـدى التَطريـبِ أولـى نُهاقِـهِ سَـحيلٌ وَأُخـراهُ خَفِـيٌّ المُحَشـرَجِ
خَـلا فَـارِتَعى الوَسـمِيَّ حَتّـى كَأَنَّمـا يَـرى بِسَـفا البُهمـى أَخِلَّـةَ مُلهِـجِ
إِذا خـافَ يَومـاً أَن يُفـارِقَ عانَـةً أَضَـرَّ بِمَلسـاءِ العَجيـزَةِ سَـمحَجِ
أَضَـرَّ بِمِقـلاةٍ كَثيـرٍ لُغوبُهـا كَقَـوسِ السَـراءِ نَهـدَةِ الجَنـبِ ضَـمعَجِ
إِذا كـانَ مِنهـا مَوضِـعَ الـرِدفِ زَيَّفَـت بِأَسـمَرَ لامٍ لا أَرَحَّ وَلا وَجـي
مُفِـجُّ الحَـوامي عَـن نُسـورٍ كَأَنَّهـا نَـوى القَسـبِ تَـرَّت عَـن جَـريمٍ مُلَجلَـجِ
مَتـى مـا تَقَـع أَرسـاغُهُ مُطمَئِنَّـةً عَلـى حَجَـرٍ يَـرفَضُّ أَو يَتَـدَحرَجِ
كَـأَنَّ مَكـانَ الجَحـشِ مِنهـا إِذا جَـرَت مَنـاطُ مِجَـنٍّ أَو مُعَلَّـقُ دُملُـجِ
فَـإِن لا يَروعـاهُ يُصـيبا فُـؤادَهُ وَيَحـرَج بِعَجلـى شَـطبَةٍ كُـلَّ مَحـرَجِ
بِمَفطوحَـةِ الأَطـرافِ جَـدبٍ كَأَنَّمـا تَوَقُّـدُها فـي الصَـخرِ نيـرانُ عَـرفَجِ
مَتـى مـا يَسُـف خَيشـومُهُ فَـوقَ تَلعَـةٍ مَصـامَةَ أَعيـارٍ مِـنَ الصَـيفِ يَنشِـجِ
وَإِن يُلقِيـا شَـأواً بِـأَرضٍ هَـوى لَـهُ مُفَـرَّضُ أَطـرافِ الـذِراعَينِ أَفلَـجِ
يَظَـلَّ بِـأَعلا ذي العُشَـيرَةِ صـائِماً عَلَيـهِ وُقـوفَ الفارِسِـيِّ المُتَـوَّجِ
وَإِن جاهَدتَـهُ بِالخَبـارِ اِنبَـرى لَهـا بِـذاوٍ وَإِن يَهـبِط بِـهِ السَـهلُ يَمعَـجِ
تَواصـى بِهـا العِكراشُ فـي كُـلِّ مَشرَبٍ وَكَعـبُ بـنُ سَـعدٍ بِالجَـديلِ المُضَـرَّجِ
بِـزُرقِ النَـواحي مُرهَفـاتٍ كَأَنَّمـا تَوَقُّـدُها فـي الصُـبحِ نيـرانُ عَـرفَجِ

جاء صوت اللّام في هذه الأبيات لافتا للنّظر، حيث بلغ تواتره في هذه القصيدة مائتين وتسعة عشر (219) مرّة.

وبالرّجوع إلى معاني هذا الصوت الدال على اللّيونة والمرونة الّذي تجسّد في الكلمات الآتية (ليلى،وأهل الدّلال، وحِجْلٍ،وعبلٍ،وليلٍ) تكشف لنا نفسية الشاعر الّذي يعيش في أجواء من الفرح، والبهجة، والانبساط وهو يصف محبوبته.

وفي الوقت نفسه أسهم في بناء دلالة أخرى عبر الكلمات (مفتول، والرحل، وسحيل، والسّهل والجديل) التي توحي بالشدّة والصّلابة، والقسوة، ولعلّ الشّاعر بذلك أراد أن «يقيم علاقة

قوية بين قصّته في الحياة وقصّة هذا الحمار، حيث يصوّر لنا الشّاعر الحمر الوحشية وهي في المروج الخضراء، سعيدة مطمئنة، لكن هذه السعادة لا تدوم، فبحلول الصيف قد نضب الماء واصفرَّت الطبيعة، وحلّ الجفاف، فيبدأ الحمار بالتفكير، وتذكّر موارد الماء، ثمّ يقودهنّ إلى المورد الأنسب، فيجد القانص في انتظاره، وتكون هنا مساومة الحياة، فإمّا انتصار أو انكسار وهزيمة، وذلك بموت الحمار أو أتونه، بالمقابل فوز الصائد أو خسارته، غير أنّ القاسم المشترك في هذه القصص جميعها، هو مجاهدة الحمار واستماتته من أجل الوصول إلى الغاية المرجوّة»[1]، ومن ثمّ ندرك أنّ تجربة الشمّاخ الشعرية جاءت كردّة فعل لمعاناة طويلة، فتكرار هذا الصوت هذه الكثافة يناسب موقف الشاعر، من حوادث الدّهر ومصائبه.

كما نجد صوت الهمزة من الأصوات الحاضرة بقوّة في شعر الشمّاخ قدّرت نسبتها بـ(6,66) حيث تكرّرت ألف وأربعمائة وسبة وثلاثون مرّة في شعره المدروس (1437).

يوصف بأنّه «صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، كما أنّه أكثر الأصوات، التي تحتاج إلى جهد عضلي عند النطق بها»[2]، حيث يوحي على «صوت البروز»[3]، وهذا ما يحتاجه الشاعر لنشر قصّة امرأة الناشز في كلّ مكان من خلال نطق هذا الصوت، ولذلك ركّز عليه في هذه القصيدة؛ إذ جعل له حضورا في تشكيلاته الصوتية للأبيات الشعرية، حيث كرّره بكثافة عالية، سمح له بانتشار موسيقاه التي تتجاوب مع «في الحسرة والألم»[4]، من خلال ذلك «التفاعل الدائم بين الصوتي، والمواقف التي يتضمّنها التركيب الشعري، وأنّ

[1]عبد الرحمن خلدون: الأبعاد الفكرية والنفسية لوصف الحيوان في القصيدة الجاهلية، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللّغة العربية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ص: 115.

[2]ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 90.

[3]حبيب مونسي: تواترات الإبداع الشعري، ص: 43.

[4]سامي شهاب أحمد الجبوري: شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01 2011م، ص: 173.

هناك حركة حيويّة مستمرّة في قلب هذا التركيب»[1]، عبر تلك «الانفعالات والعواطف الموزّعة في أنحاء النص، والشعر قادر بطبيعته على الإثارة الداخلية التي تنقلنا إلى حركة النص نفسه»[2]، ومن نماذجه الرد على أقوال امرأته الناشر بأسلوب قصصي شيّق وجذّاب.

فمن ذلك قوله في قصيدته اللّامية من (الطويل):[3]

أَلا أَصبَحَت عِرسي مِنَ البَيتِ جامِحاً ... عَلى غَيرِ شَيءٍ أَيُّ أَمرٍ بَدا لَها
عَلى خَيرَةٍ كانَت أَمِ العِرسُ جامِحٌ ... وَكَيفَ وَقَد سُقنا إِلى الحَيِّ مالَها
وَلَم تَدرِ ما خُلقي فَتَعلَمُ أَنَّني ... لَدى مُستَقَرِّ البَيتِ أُنعِمُ بالَها
سَتَرجِعُ نَدمى خَسَّةَ الحَظِّ عِندَنا ... كَما صَرَمَت مِنّا بِلَيلٍ وِصالَها
أَعَدوَ القِبِصّى قَبلَ عَيرٍ وَما جَرى ... وَلَم تَدرِ ما خُبري وَلَم أَدرِ ما لَها
وَكُنتُ إِذا زالَت رِحالَةُ صاحِبٍ ... شَتِمتُ بِهِ حَتّى لَقيتُ مِثالَها
وَجاءَت سُلَيمٌ قَضَّها بِقَضيضِها ... تُمَسِّحُ حَولي بِالبَقيعِ سِبالَها
يَقولونَ لي اِحلِف فَلَستُ بِحالِفٍ ... أُخادِعُهُم عَنها لِكَيما أَنالَها
فَفَرَّجتُ كَربَ النَفسِ عَنّي بِحَلفَةٍ ... كَما شَقَّتِ الشَقراءُ عَنها جِلالَها
بِصاعِقَةٍ لَو صادَفَت رَملَ عالِجٍ ... وَرَملَ الغَنا يَوماً لَهالَت رِمالَها
فَقالوا أَعِدها نَستَمِع كَيفَ قُلتَها ... فَقالَ كَثيرٌ لا نُحِلُّ عِلالَها

تكرّر صوت الهمزة في هذا القصيدة سبع وخمسون (57) مرّة، ويتّضح ممّا سبق أنّ عملية التكرار استطاعت أن تضفي تنويعًا نغميًا مميّزًا تناسب «حركة التموّج النفسية الحزينة، التي تطفو من أعماق النفس إلى سطحها في تتابع هادئ يوحي بالحزن الكظيم واللّوعة

[1] عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الكتابة والإبداع، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، 2000م، (د.ط)، ص: 53.
[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 53.
[3] المصدر نفسه، ص 287-295.

المستمرة»[1]، وهي محاولة «لإنتاج الموسيقا وإشاعتها في القصيدة بشكل مثير ومدهش»[2] وأن يجعل «ذلك النّسق الصوتي يحقّق الإشباع على مستوى المعنى والتأثير في المتلقّي»[3].

2-3/تكرار الكلمة:

يتجلّى هذا النوع من خلال «إعادة الكلمة نفسها في البيت أو القصيدة الشعرية لدواع مختلفة اقتضاها السياق، وألحّ عليها المرسل إلحاحًا، يجعل منها مركزًا لإشعاع دلالات المعنى وظلال المعاني»[4]، وذلك بما يتناسب مع أصداها، وموافقة لدلالتها، ومن ثمّ فإنّ «التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللّاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها»[5]، وعليه فلابدّ أن «تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها، إنّ في وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي»[6]، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ في معرض حديثه عن ضرورة العناية بالألفاظ، وحسن صياغتها، بقوله: «وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أفرغ إفراغًا واحدًا وسُبِكَ سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان»[7]، وكلّ ذلك في سبيل الوصول إلى قرابة دلالية، وجمالية «لأنّ الشاعر يختار من الكلمات ما تجيّش به نفسه من

---

[1]علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 02، (د.بلد)، 1981م، ص: 221.

[2]فوزي علي صويلح: خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط: 01، 2015م، ص: 233-234.

[3]مشري بن خليفة: الشعرية العربية –مرجعياتهوإبدالاته النصية– وزارة الثقافة، الجزائر، ط: 01، 2007م، ص: 48.

[4]عصام أحمد غالب مقام: شعر الجواري في العصر العباسي –دراسة أسلوبية– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2019م، ص: 73.

[5]نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، حلب، دمشق، ط: 03، 1976م، ص.ص: 242-243.

[6]المرجع نفسه، ص: 244.

[7]أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:07، 1998م، ج: 01، ص: 67.

مشاعر وأحاسيس، والشّعراء مختلفون في عملية الاختيار، والاختيار يختلف باختلاف الشّعراء وباختلاف الأزمنة والثقافات»[1]، ونذكر على سبيل الحصر بعض أسماء محبوبته التي تندرج ضمن الكلمات الواردة في شعره.

لقد كان حضور أسمائهنّ في مواطن عديدة من شعر الشماخ المدروس، كنوع من أنواع «التشوّق والاستعذاب»، والحنين لكثرة الفراق، والترحال في حياتهم، ومن نماذجه تكرار اسم أسماء في قصيدته الحائيةقوله (من الطويل):[2]

تُعــارِضُ أســماءُ الرِّكــابَ عَشِــيّةً ... تُســائلُ عــن ضِــغْنِ النســاءِ الطــوامحِ*
ومــاذا عليهــا إنْ قَلــوصٌ تَمَرَّغــتْ ... عِكْمــين إذْ ألقَتْهُمــا بالصَّحاصِــحِ
فإنّــكِ لَــوْ أُنْكِحْــتِ دارتْ بــكِ الرَّحــى ... وأَلْقَيْــتِ رَحْلــي سَــمْحةً غَيْــرَ طــامحِ*
ولــم أكُ مثــلَ الكــاهليّ وعِرْسِــهِ ... سَــقَتْهُ علــى لُــوحٍ دِمــاءَ الــذَّرارِحِ
وقالــتْ: شــرابٌ بــاردٌ قــدْ جَدَحتُــهُ ... ولــم يَــدْرِ مــا خاضــتْ لــهُ بالمَجــادِحِ
أأســماءُ إنّــي قَــدْ أتــاني مُخبِّــرٌ ... بِضَــيْقَةَ ينشــو مَنطِقًــا غيــرَ صــالحِ
بَعَجْــتُ إليــهِ الــبَطْنَ ثُــمَّ انْتَصَــحْتُهُ ... ومــا كُــلُّ مــا يُلقــى إليْــهِ بِصــالِحِ
وإنّــي لَمِــنْ قــوْمٍ علــى أنْ ذَمَمــتِهِمْ ... إذا أَوْلمــوا لــم يُولِمــوا بالأنــافحِ
وإنَّــكِ مِــنْ قَــوْمٍ تَحِــنُّ نِســاؤُهُمْ ... إلــى الجانِــبِ الأقصــى حنــينَ المنــائِحِ

يمثّل تكرار كلمة (أسماء) مرّتين في القصيدة، المحور الأساس الّذي يدلّ دلالة قاطعة على انفعالات الشاعر حيال ما ألمّ به من حالات الشّوق، والتّوق، والحنين، وهو في ذلك يتوافق

[1] عبد الله خضر محمّد: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص: 149.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 104-108.

*الضغن: الميل.

– الطوامح: جمع طاموح: وهي المرأة التي جمحت، أو انتشزت بزوجها.

*دارت بك الرحى: تغيّر أمرك وانقلبت.

مع «الشعر المتعفّف الّذي يصوّر علاقة الشّغف الروحي، والنيّاع العشق المحروم»[1]، ومن ثمّ فإنّ «التكرار بمثابة منبّه فنّي يندفع منه المعنى، أو يتوقّف عنده، وفي كلتا الحالتين ساهم بقسطٍ وافٍ في شعرية الأداء»[2] بنغمة موسيقية جميلة وحزينة.

ومن شواهده تكرار اسم (ليلى) في قصيدته الرائية قوله من الوافر:[3]

رَأَيتُ وَقَد أَتى نَجرانُ دوني ... وَلَيلى دونَ أَرحُلِها السَديرُ*

لِلَيلى بِالغُمَيِّمِ ضَوءَ نارٍ ... يَلوحُ كَأَنَّهُ الشِعرى العَبورُ

إِذا ما قُلتُ خابِيَةٌ زَهاها ... سَوادُ اللَيلِ وَالرِيحُ الدَبورُ

فَما كادَت وَلَو رَفَعوا سَناها ... لِيُبصِرَ ضَوءَها إِلّا البَصيرُ

فَبِتُّ كَأَنَّني سافَهتُ خَمراً ... مُعَتَّقَةً حُمَيّاها تَدورُ

فَقُلتُ لِصُحبَتي هَل يُبلِغَنّي ... إِلى لَيلى التَهَجُّرُ وَالبُكورُ

وَإِدلاجي إِذا الظَلماءُ أَلقَت ... مَراسِيَها وَهادٍ لا يَجورُ

وَقولي كُلَّما جاوَزتُ خَرقاً ... إِلى خَرقٍ لِأُخرى القَومِ سيروا

بِناجِيَةٍ كَأَنَّ الرَحلَ مِنها ... وَقَد قَلِقَت مِنَ الضُمرِ الضُفورُ

عَلى أَصلابِ جَأبٍ أَخدَرِيٍّ ... مِنَ اللائي تَضَمَّنَهُنَّ إِيرُ

رَعى بُهمى الدَكادِكِ مِن أَريكٍ ... إِلى أُبلى مُناصيهِ حَفيرُ

فَلَمّا أَن رَأى القُريانَ هاجَت ... ظَواهِرُها وَلاحَتهُ الحَرورُ

وَأَحنَقَ صُلبُهُ وَطَوى مِعاهُ ... وَكَشحَيهِ كَما طُوِيَ الحَصيرُ

---

[1] علي البطل: الغزل العذري واضطراب الواقع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج: 04، ع: 02، 1984م، ص: 188.

[2] محمّد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح –دراسة أسلوبية– مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع: 02، مج: 03، 1983م، ص: 51.

[3] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 151–157.

*نجران: عدة مواضع.

– السدير: نهر.

– الأرحل: منازل.

– خابية: ساكنة قد طفئت وخمد لهيبها.

دَعـــاهُ مَشـــرَبٌ مِـــن ذي أَبـــانٍ حِســـاءٌ بِالأَبـــاطِحِ أَو غَـــديرُ
فَظَـــلَّ بِهِـــنَّ يَحـــدوهُنَّ قَصـــداً كَمـــا يَحـــدو قَلائِصَـــهُ الأَجيـــرُ
أَقَـــبُّ كَـــأَنَّ مَنخِـــرَهُ إِذا مـــا أَرَنَّ عَلـــى تَـــواليهِنَّ كيـــرُ
لَـــهُ زَجَـــلٌ تَقـــولُ أَصَـــوتُ حـــادٍ إِذا طَلَـــبَ الوَســـيقَةَ أَو زَميـــرُ
مُـــدِلٌّ شَـــرَّدَ الأَقـــرانَ عَنـــهُ عِـــراكٌ مـــا تَعارَكَـــهُ الحَميـــرُ
وَأَصـــبَحَ فـــي الفَـــلاةِ يُـــديرُ طَرفـــاً عَلـــى حَـــذَرٍ تَوَجُّســـهُ كَثيـــرُ
لَـــهُ زَجَـــلٌ كَـــأَنَّ الرِجـــلَ مِنـــهُ إِذا مـــا قـــامَ مُعتَمِـــداً كَســـيرُ
فَـــأَورَدَهُنَّ تَقريبـــاً وَشَـــدّاً شَـــرائِعَ لَـــم يُكَـــدِّرها الـــوَقيرُ
فَخـــاضَ أَمـــامَهُنَّ المـــاءَ حَتّـــى تَبَـــيَّنَ أَنَّ ســـاحَتَهُ قَفيـــرُ
فَلَمّـــا أَن تَغَمَّـــرَ صـــاحَ فيهـــا وَلَمّـــا يَعلُـــهُ الصُـــبحُ المُنيـــرُ

إنّ تكرار اسم (ليلى) ثلاث مرّات يوحي بمدى تعلّق الشاعر بمحبوبته؛ لأنّها ملأت قلبه ووجدانه، ولا يشعر بالأنس إلّا بها، على الرّغم من أنّها هجرته، إذ لم يترك ذكرها طول الزّمن، كما أنّه كان حريصًا على ربط أماكن الطلل بمحبوبته تمثّلت في (نجران والسدير والقريان).

حيث شكّلت المسرح المكاني الّذي عليه معظم ذكرياته «وما هذا الشعور الحزين لفراقها إلّا معنى من معاني الوفاء، والإخلاص للآخرين، فكلّ من لا يغضّ الطرف عن بعض هفوات الآخرين، ويضع من قدر نفسه، ويكبح جماح رغباتها في سبيل رضى أصدقائه وإخوانه وأهله ومحبّيه فهو قاطع للرّحم ومانع للوصل»[1]، ولعلّ الشاعر«مؤمن بأنّ السّرور بالحبّ لا يكون عظيمًا إلّا إذا أصبح الحزن فيه جميلًا مستساغًا»[2] ينسجم مع تجربته الشعرية وأسلوبه الفنّي.

[1]محمّد علي الذياب: الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، ص: 269.

[2]عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط: 01، 1980م، ص: 93.

ومن أمثلته تكرار اسم (ميلاء) في قصيدته الرائية قوله من الطويل:[1]

عَفَـــت ذَروَةٌ مِـــن أَهلِهـــا فَجَفيرُهـــا ... فَخَـــرجُ المَرَوراةِالـــدَواني فَـــدورُها
عَلـــى أَنَّ لِلمَـــيلاءِ أَطـــلالَ دِمنَـــةٍ ... بِأَســـقُفَ تُســـديها الصَـــبا وَتُنيرُهـــا
وَخَفَّـــت خِباهـــا مِـــن جَنـــوبِ عُنَيـــزَةٍ ... كَمـــا خَـــفَّ مِـــن نَيـــلِ المَرامـــي جَفيرُهـــا*
فَـــإِن حَلَّـــتِ المَـــيلاءُ عُســـفانَ أَو دَنَـــت ... لِحَـــرَّةِ لَيلـــى أَو لِبَـــدرٍ مَصـــيرُها
لِيَبـــكِ عَلـــى المَـــيلاءِ مَـــن كـــانَ باكِيـــاً ... إِذا خَرَجَـــت مِـــن رَحرَحـــانَ خُـــدورُها
وَمـــاذا عَلـــى المَـــيلاءِ لَـــو بَـــذَلَت لَنـــا ... مِـــنَ الـــوُدِّ مـــا يَخفـــى وَمـــا لا يَضـــيرُها
أَرَتنـــا حِيـــاضَ المَـــوتِ ثُمَّـــتَ قَلَّبَـــت ... لَنـــا مُقلَـــةً كَحـــلاءَ ظَلَّـــت تُـــديرُها
كَـــأَنَّ غَضيضـــاً مِـــن ظِبـــاءِ تَبالَـــةٍ ... يُســـاقُ بِـــهِ يَـــومَ الفِـــراقِ بَعيرُهـــا**
لَهـــا أُقحُـــوانٌ قَيَّدَتـــهُ بِإِثمِـــدٍ ... يَـــدٌ ذاتُ أَصـــدافٍ يُمـــارُ نَؤورُهـــا***
كَـــأَنَّ حَصـــاناً فَضَّـــها القَـــينُ غُـــدوَةً ... لَـــدى حَيـــثُ يُلقـــى بِالفِنـــاءِ حَصـــيرُها****
كَـــأَنَّ عُيـــونَ النـــاظِرينَ يَشـــوقُها ... بِهـــا عَسَـــلٌ طابَـــت يَـــدا مَـــن يَشـــورُها
تَنـــاوَلنَ شَـــوباً مِـــن مُجاجاتِشُـــمَّذٍ ... بِأَعجازِهـــا قُـــبٌّ لِطـــافٌ خُصـــورُها
كِنانِيَّـــةٌ شَـــطَّت بِهـــا غُربَـــةُ النَـــوى ... كَـــدَلوِ الصَـــناعِ رَدَّهـــا مُســـتَعيرُها
وَكانَـــت عَلـــى العِـــلّاتِ لَـــو أَنَّ مُـــدنَفاً ... تَـــداوى بِرَيّاهـــا شَـــفاهُ نُشـــورُها
تَعـــوذُ بِجَبـــلِ التَغلِبـــيّ وَلَـــو دَعَـــت ... عَلِـــيَّ بـــنَ مَســـعودٍ لَعَـــزَّ نَصـــيرُها
فَـــإِن تَـــكُ قَـــد شَـــطَّت وَشَـــطَّ مَزارُهـــا ... وَجَـــذَّمَ حَبـــلَ الوَصـــلِ مِنهـــا أَميرُهـــا
فَمـــا وَصـــلُها إِلّا عَلـــى ذاتِ مِـــرَّةٍ ... يُقَطِّـــعُ أَعنـــاقَ النَواجيضَـــريرُها
جُمالِيَّـــةٌ فـــي عِطفِهـــا صَـــيعَرِيَّةٌ ... إِذا البـــازِلُ الوَجنـــاءُ أُردِفَ كورُهـــا
عَلَنـــداةُ أَســـفارٍ إِذا نالَهـــا الـــوَنى ... وَماجَـــت بِهـــا أَنســـاعُها وَضُـــفورُها
يَـــرُدُّ أَنابيـــبُ الجِـــرانِ بُغامَهـــا ... كَمـــا اِرتَـــدَّ فـــي قَـــوسِ السَـــراءِ زَفيرُهـــا

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 161-169.

*خفّت: ارتحلت.

**تبالة: بلدة قرب الطائف على طريق اليمن من مكة.

***الأقحوان: من نبات الربيع مفرض الورق.

****الحصان: المرأة العفيفة والمتزوّجة.

لَجـــوجٌ إذا مـــا الآلُآضَ كَأَنَّـــهُ أَعاصـــيرُ زَرّاعٍ بِنَخـــلٍ يُثيرُهـــا
كَـــأَنَّ قُتـــودي فَـــوقَ أَحقَـــبَ قـــارِبٍ أَطـــاعَ لَـــهُ مِـــن ذي نُجـــارٍ غَميرُهـــا
وَقَد سُلَّ عَنها الضِغنُ في كُلِّ سَربَخٍ لَـــهُ فَـــورُ قِـــدرٍ مـــا تَبـــوخُ سَـــعيرُها
تَرَبَّـــعَ مَيـــثَ النيـــرِ حَتّـــى تَطالَعَـــت نُجـــومُ الثُرَيّـــا وَاِســـتَقَلَّت عَبورُهـــا
فَلَمّـا فَنـى الأَسـمالُ غاضَـت وَقَلَّصَـت ثَمائِلُهـــا وَتـــابَعَ الشَـــمسَ صـــورُها
فَظَـــلَّ عَلـــى الأَشـــرافِ يَقسِـــمُ أَمـــرَهُ أَيَنظُـــرُ جُـــنحَ اللَيـــلِ أَم يَســـتَثيرُها
فَـــأَزمَعَ مِـــن عَـــينِ الأَراكَـــةِ مَـــوِرداً لَـــهُ غـــارَةٌ لَقّـــاءُ صـــافٍ غَـــديرُها
فَصـــاحَ بِقُـــبٍّ كَالمَقـــالي يَشُـــلُّها كَمـــا شَـــلَّ أَجمـــالَ المُصَـــلّي أَجيرُهـــا
يُـــزَرُّ القَطـــا مِنهـــا فَتَضـــرِبُ نَحـــرَهُ وَمُجتَمِـــعَ الخَيشـــومِ مِنـــهُ نُســـورُها
عَلـى مِثلِهـا أَقضـي الهُمـومَ إِذا اِعتَـرَت إِذا جـاشَ هَـمٌّ الـنَفسِ مِنهـا ضَـميرُها

تكرّر اسم المحبوبة (الميلاء) أربع مرّات في القصيدة، وهو ما يعبّر عن الماضي السعيد، إذ أنّ هذا الاسم يذكّره عن كلّ لحظة لاهية عاشها الشّاعر، ولأجل هذا فإنّه دومًا يتذكّر في خياله، وينطق به لسانه، وتحيط الأحزان في قلبه.

2-4/ تكرار الجملة:

أمّا تكرار الجملة في شعر الشمّاخ المدروس فقد ورد في قصيدته القافية يصف فيها الحمار الوحشي، وذلك في قوله من الطويل: [1]

قَطـــوفٌ شـــحوجٌ باليفـــاعِ كأنّـــهُ لَمـــا ردَّ لَحْيـــاهُ الســـحيلَ خَنيـــقُ*
دَؤولٌ إذا مـــا اســـتافَ منهـــا مصـــامةً لـــهُ مِـــن ثـــرى أَبْـــوالِهِن نَشـــيقُ**

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص.ص: 247-249.

*قطوف: بطيء.

- شحوج: كثير الشحاج: وهو صوت الحمار؛ ومنه قيل للحمار الوحشي: شحاجٌ.
- اليفاع: التل المشرف، وقيل: ما ارتفع من الأرض.
- السحيل: صوت الحمار المتردّد في صدره؛ أيّ كأنّه لرد لحييه سحيله في صدره مخنوق.

فقد لَصِقَتْ منها البُطونُ وتارةً لهُ حينَ يستولي بِهِنَّ نهيقُ
رأيْتُ سنا برقٍ فقلتُ لصاحبي: بَعِيدٌ بِفَلْجٍ ما رأيتُ سحيقُ
فباتَ مُهِمًّا لي يُذَكِّرُني الهوى كأنّي لِبَرْقٍ بالحجازِ صديقُ
وباتَ فؤادي مُسْتَخِفًّا كأنّهُ خوافي عُقابٍ بالجَناحِ خَفوقُ
يُغَرِّدُ آناءَ النَّهارِ كأنّهُ إذا ردَّ لحياهُ السحيلَ خنيقُ
كَروفٌ إذا ما استآَف منها مَصَامَةً لهُ في ثرى أبوالِهِنَّ نَشوقُ***
فقد لاقَ منهُ البطنُ بالصُّلبِ غَيْرةً لهُ حينَ يَسْتَوْلي بِهِنَّ نهيقُ

تكرّرت الجملة "إذا ما استآَف منها مَصَامَةً" في صدر البيت مرّتين، وما أجمل "ردَّ لحياهُ السحيلَ خنيقُ"، و"لهُ مِن ثرى أَبْوالِهِنَّ"، و"لهُ حينَ يَسْتَوْلي بِهِنَّ نهيقُ"، فقد وردت في عجز البيت مرّتين أيضًا، والملاحظ أنّ هذا النوع من التكرار كان حضوره قويّا، ومكثّفا في شعر الشمّاخ، و«لعلّ تكرار الجملة بهذا الطويل ليدلّ على كثافةٍ في التكرار، وهي كثافة تجعل من هذه الجملة المكرّرة بؤرة مركزية للمقطوعة الشعرية ومركزًا مهمًّا لنسيج الدلالة والعاطفة معًا، الأمر الّذي أثرى القصيدة بموسيقى إيقاعية عالية»[1].

لذلك حاول الشاعر من خلال تكرار هذه الجمل إعطاء وصف تفصيلي وكامل عن حياة الحمار الوحشي ومعاناته، وهي في حقيقة الأمر تمثّل صورة حيّة لذات الشاعر الجاهدة إلى إثبات نفسها أمام محبوبته أو عشيقته؛ لذلك لا يضيع حماره أمام صياد، ولا يعرّضه للهلاك

**دءول: فعول من الدأل–بسكون الهمزة– وهي مشية فيها ضعف وعجلة.

– استاف: شمّ.

– المصامة: موقف الأتن.

– ثرى أبولهنّ: تراب أبوالهنّ النَّدية.

***كروف: فعول من "كرف الحمار: إذا شمّ بول الأتان ثمّ رفع رأسه وقلب شفته"

[1]عصام أحمد غالب مقام: شعر الجواري في العصر العباسي –دراسة أسلوبية– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2019م، ص.ص: 20–81.

فيرفض الخضوع لعوامل الموت، حتى في مشاهد الصيد لا يكون الحمار مجالًا لفعل الزَّمن، بل وسيلة للانتصار على الموت، والصّمود، والقوّة، والمجابهة، والنّضال.

2-5/ تكرار الأفعال:

أمّا تكرار الفعل فقد كان له حضور مميّز في شعر الشمّاخ المدروس بوصفه «يعبّر عن حدث في أزمنته الثلاثة، سواء أكان ذلك ماضيًا أم مستقبلًا»[1]، لذلك كان أكثر فاعلية في تصوير الأحداث والوقائع، والهموم التي واجهت الشاعر في حياته.

لقد سعى الشاعر جاهدًا إلى أن يجعل الفعل وسيلة لنقل تجربته الشعرية إلى المتلقّي، من خلال نمطين مختلفين تمثّلا في تكرار الفعل في صيغ مختلفة، والتكرار الاشتقاقي.

أ- تكرار الفعل في صيغ مختلفة:

يعدّ تكرار الفعل في حالاته المختلفة من لدن الشمّاخ وثيقُ الصّلة بالدّلالات والإيحاءات النفسية، ومن نماذجه قوله من (الطويل) واصفًا شوقه إلى (ليلى):

أَلا نادِيـــا أَظعـــانَ لَيلـــى تُعَـــرِّجِ فَقَـــد هِجـــنَ شَـــوقاً لَيتَـــهُ لَـــم يُهَـــيَّجِ[2]

يلاحظ في هذا البيت تعاقب زمني، بين الفعل الماضي (هِجْنَ) الّذي يمثّل الذاكرة التاريخية لدى الشاعر، والفعل المضارع (يُهيَّجِ) والّذي يوحي بحاضره، وواقعه المرير.

لقد وظّف الشاعر تكرار الفعلين (الماضي والمضارع) ليعبر عن موقفه النفسي والانفعالي وهو بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة دلالية وجمالية في الوقت نفسه.

[1] ينظر: السيد خليفة: الكافي في النحو، دار ابن خلدون، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2005م، ص.ص: 261-263.
[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 73.

2-6/ تكرار الضمائر:

ومن نماذجه قوله من (البسيط):

إلَيــكَ أَشــكو عَــرابَ اليَــومِ خَلَّتَنــا ... يــا ذا العَــلاءِ وَيــا ذا السُــؤدُدِ البــاقي*
أَنــتَ الأَميـرُ الَّـذي تَحنـو الـرُؤوسُ لَـهُ ... قَمــاقِمُ القَــومِ مِــن بَــرٍّ وَآفــاقِ
أَنــتَ المُجَلّــي عَــنِ المَكــروبِ كُربَتَــهُ ... وَالفــاتِحُ الغُــلَّ عَنــهُ بَعــدَ إيثــاقِ**
وَالشــاعِبُ الصَــدعَ لا يُرجــى تَلاؤُمُــهُ ... وَالهَــمَّ تُفرِجُــهُ مِــن بَعــدِ إغــلاقِ***[1]

فقد تكرّر الضمير (أنت) مرّتين في هذه الأبيات ليؤكّد الخصال الرجولية التي يتميّز بها الممدوح وحده دون غيره، وليبيّن معاني الإجلال، والإكبار، والتبجيل الّذي يكنّه له الشّاعر في قلبه.

ولعل الشاعر أراد من خلال الضّمير (أنت) أن يثبت له الفَضْلَ والتقوى والصّلاح في إدارة شؤون الناس وإصلاح أمور حياتهم ويوحي للمتلقّي بكرم ممدوحيه، وتعدّد مناقبه، ومن جهة أخرى أسهم الضمير (أنت) في تعميق دلالة الشجاعة في نصرة المظلوم.

*عراب: مرخم عرابة: وهو عرابة بن أوس من بني مالك بن الأوراس، صحابي جواد، اتّصل به الشمّاخ ومدحه فأجزل عرابة عطاءه.

**المجلي: الكاشف.

***الشاعب الصدع: الّذي يصلحه ويلائمه.

[1]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 73.

2-7/ التكرار الاشتقاقي:

يندرج هذا النوع من التكرار ضمن «مجموعة من الصيغ تحمل ملامح الملفوظ الأصلي نفسها، نتيجة انبثاقها من جذر المفردة نفسه، وإنّ سمتها الدلالية لا تتغيّر تبعًا للتجانس الصوتي بين المكرّرات»[1]، وعلى هذا الأساس فإنّ التكرار لا يخلو من المعاني والدلالات بل يأتي متماشيًا مع «البيانات الإيقاعية التي تثري الموسيقى الداخلية للنص الشعري، بما يتولّد عنه من انسجام صوتي أساسه التوافق والتماثل بين الألفاظ المكرّرة، وهذا الانسجام الصوتي يصاحبه جرس موسيقي أخّاذ يهدهد حواس المتلقّي، فتطرب له أذنه، وتهتزّ نفسه»[2] وفي هذا المضمار سنحاول أن نورد مجموعة من النماذج من شعره، مثلاً قوله من (الطويل) واصفًا حنينه إلى (ليلى):[3]

صَـبا صَـبوَةَ مِـن ذي بِحـارٍ فَجـاوَزَت إلـــى آل ليلـــى بطـــن غـــول فمَـــنعَجْ*

ومنه قوله أيضًا من (الطويل)، يهجو بني سليم:[4]

وإنَّكمِـــنْ قَـــوْمٍ تَحِـــنُّ نِســـاؤُهُمْ إلــى الجانِـبِ الأقصــى حنـينَ المنـائِحِ*

---

[1]سامي شهاب الجبوري: شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية–، ص: 174.

[2]أحمد عبد العزيز باز: خصائص الأسلوب في شعر النقائض الأموية، ص: 103.

[3]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 74.

*صبا: أي مال للصبا والصبوة جهلة الفتوة.

– ذو بحار: جبل أو أرض سهلة تحفّها جبال، وقيل واد بأعلى السرير لعمرو بن كلاب، وقيل جبل في ظهر حرّة بني سليم. ينظر: ديوان الشمّاخ بن ضرار الصحابي الغطفاني، أحمد بن الأمين الشنقيطي: مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، (د.ط)، 1328هـ، ص: 05.

[4]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 108.

*والبيت تشنيع على نساء بني سليم، بأنّ ودُّهنَّ، مبذول دائمًا للغرباء لا للأقارب.

وقوله أيضًا من (الكامل) واصفًا ديار المحبوبة:

وعرفْـــتُ رســـمًا دارسًـــا مُخْلَوْلِقًـــا فوقفْـــــتُ واسْـــــتَنْطَقْتُهُ اســـــتِنْطَاقَا[1]*

وقوله أيضًا من (الكامل) يصف الصيد:

فَتَوجَّسَـــا فـــي الصُّـــبْحِ رِكْـــزَ مُكَلِّـــبٍ أَوْ جَـــــاوَزَاهُ فَأَشْـــــفَقَا إشـــــفَاقَا[2]*

يلاحظ من خلال الأبيات السابقة تَفَنَّن الشاعر، ومقدرته في توظيف أسلوب التكرار الّذي منح لنصوصه الشعرية بعدا فنيًا وجماليًا، كما دلّت على نفسية الشّاعر المتأمّلة حينًا والصّامدة أحيانًا عبر التشكيلات الموحية بدلالات عميقة، والمستترة داخل الألفاظ بين الفعل ومصدره تمثّلت (صَبا وصبْوةً)، (تَحِنُّ وحنِين)، (اسْتنطقتهواستنطاقًا)، (أشفقا وإشفاقًا).

إنّ التكرار الاشتقاقي الواقع بين الفعل ومصدره «أدّى إلى إضفاء جرس موسيقى إلى الإيقاع الداخلي»[3]، وذلك بغرض توضيح الصورة، وتأكيدها، ومن ثمّ تقريبها إلى ذهن المتلقّي.

لقد استطاع الشّاعر أن ينقلنا إلى عالمه الغامض، المشحون بالقلق والاضطراب اللّذين تملّكاه لحظة البحث عن الأمان، والاستقرار النفسي بعد رحلة عُمْرٍ من المكابدة، والشّقاء والعذاب.

2-8/ التصريع:

---

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 262.

*أخلولق: استوى بالأرض.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 265.

*الوجّس: التسمع إلى الصوت الخفي.

- الركز: الصوت تسمعه من بعيد.
- المكلب: الّذي يُعلّم الكلاب أخذ الصيد، وهو أيضًا صاحب الكلاب، والّذي يصيد بها.
- المعنى: تسمعا إلى صوت آت من بعيد لصياد يناجي كلابه.
- فأشفقا: حذرًا، يقال: أشفقت منه، أي حذرته.

[3] عبد الله حضر حمد: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص: 193.

يعدّ التصريع ظاهرة بارزة في الشعر العربي القديم، وهو وسيلة «من الوسائل الإيقاعية الداخلية المقدّمة في البناء الاستهلالي لدى الشعراء العرب الجاهلين»[1].

وقد جاء في كتاب العمدة لابن رشيق بقوله: «فأمّا التصريع فهو ما كانت عروض البيت في تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، نحو قول امرئ القيس في الزيادة:

قفَــا نَبْــكِ مِــنْ ذِكْــرَى حَبِيبِوعِرْفَــانِ ورَسْــــمُعَفَتْ آَيَاتُــــهُ مُنْــــذ أزمــــان

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان:

لِمَنْطَلَــــــــلِ أَبْصَرْتَهُفَشَــــــــجَانِي كَخَــطِّ زَبُــورِ فِــي عَسِــيبِ يمــاني

فالضرب فعولن، والعروض مثله لمكان التصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعلن كالأولى فكلّ ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مصرّع»[2].

ويضيف صاحب كتاب القوافي موضّحًا ذلك بقوله: «وأمّا التصريع فهو أن يغيّر صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب، ويستصحب اللّوازم في الموضعين

مثال ذلك قول الشاعر في أوّل الطويل:

ألا أَنعــم صــباحا أيّهــا الطلــل البــالي وهل يـنعمن مـن كـان فـي العصـر الخـالي

فقد جعل في نصف البيت (مفاعيلن) كآخره بسبب التصريع، ولولا ذلك لكان في نصف البيت (مفاعلن) مقبوضًا. ألا تراه يقول في هذه القصيدة من (الطويل):

[1]أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص: 149.

[2]أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، ج: 01، ص.ص: 145-146.

ولــو أنّنــي أســعى لأدنــى معيشــة كفــاني، ولــم أطلــب قليــل مــن المــال

فوزن (معيشة) مفاعلن، وقد أتى فيها بتصريع بعد البيت الأول، فقال: (الطويل)

ألا إنّنــي بــالٍ علــى جَمَــلٍ بــالٍ يقُــودُ بنــا بــالٍ ويَتْبَعُنــا بــالٍ

فأتى في العروض (بمفاعيلن).

ومثاله في قول جرير في البسيط الثاني:

بــان الخلــيط ولــو طُوِّعْــتُ مَــا بَانَــا وقَطَّعُــوا مِــنْ حِبَــالِ الوصْــلِ أقرانَــا

فأتى بالقطع في النصف كما أتى به في الآخر، وهو أن يعود (فاعلن) إلى (فعْلن) ساكنة العين.

ولولا التصريع لأتت العروض مخبونة كقوله: (البسيط)

يَــا أُمَّ عَمْــرو جــزاكِ الله مغفــرةً رُدَّى علــيَّ فــؤادي كالّــذي كَانَــا

فقوله: (فِرَةً) (فَعِلُنْ) وهذا قد استعمله القدماء والمحدثون»، ويشير حازم القرطاجنّي إلى أهمية التصريع، وأثره النفسي والجمالي في المتلقّي بقوله: «فإنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعًا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[1].

وأمّا أبو الفرج قدامة بن جعفر فقد اشترط أثناء حديثه في نعت القوافي «أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة

[1]أبو الحسن حازم القرطاجنّي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الجبيب بن الخوجة، ص: 283.

مثل قافيتها، فإنّ الفحول يعدلون عنه، وربّما صرّعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأوّل، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»[1].

وأمّا التصريع في شعر الشمّاخ فهو أسلوبية ووسيلة إيقاعية، حيث يعمد الشاعر –في مطلع قصيدته– إلى إقامة القافية في عروض البيت وضربه، وقد تمسّك معظم الشعراء منذ العصر الجاهلي بهذا اللّون البديعي.

ومن نماذجه التي يصف الأطلال في قصيدته الدالية، قوله من البسيط:[2]

طَـــالَ الثَّـــواءُ علـــى رســـمِ بِيَمْنُـــودِ أَودَى وَكُـــلُّ خليـــلٍ مـــرَّةً مُـــودِي*

ومن نماذجه التي يصف فيها شوقه إلى محبوبته قصيدته القافية، قولهمن البحر البسيط:[3]

مَـاذَا يُهِيجُـكَ مِـن ذِكْـرِ اِبْنَـة الرَّاقِـي إِذْ لاَ تَـــــزَالُ عَلَـــــى هَمِّوَإِشْـــــفَاقِ*

ومن نماذجه من الكامل يصف اشتياقه إلى محبوبته في قصيدته القافية، وذلك في قوله:

صَـدَعَ الظَّـعائنُ قـلبَه المُشتَاقَا بِحـزِيز رَامـة إذ أردن فـرِاقًا[4]

ومن نماذجه من التي يصف فراق محبوبته سعاد في قصيدته اللّامية، وذلك في قوله من البسيط:[1]

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط: 01، 1302هـ، ص: 14.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 111.

*والثواء: مصدر ثوى بالمكان يثوى: أطال المقام به.

– والرسم: الأثر، أو ما ليس له شخص من الآثار.

– يريد: طالت إقامتي به.

[3] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 253.

*يهيجك: يحرّك شوقك ويثيره.

– ابنة الرّاقي: هي محبوبته التي يشبب بها ولمّ باسمها، والراقي: أبوها. الإشفاق: غاية مختلطة بالخوف.

[4] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، 261.

بَانَــتْ سُــعَادُ فَنَــومُ العَــينِ مَمْلُــولُ وكــان مــن قِصَــرٍ مــن عَهْــدها طُــولُ

وافق الشاعر في هذه المطالع بين صورتي العروض والضرب، وهو أن «يجعل العروض مشبّهًا للضرب وزنًا وقافية»[2] من خلال اتّفاق قوافي الصدور والأعجاز (بِيَمْئُودٍ، ومُودِي) في مثال البيت الأوّل، و(الراقي،وإشفاق) في مثال البيت الثاني، و(المُشتاقَا، وفراقَا) في مثال البيت الثالث، و(مَمْلُولُ،وطولُ) في مثال البيت الرابع.

ومن ثمّ أفاد "الشمّاخ" من التوافقات الإيقاعية الحاصلة في الأبيات بغرض نقل تجاربه إلى المتلقّي، كما أسهمت بدورها في إثراء الجانب الدلالي الّذي يوحي بتأزّم حال الشاعر ومعاناته من إخفاق حبّه في كلّ مرّة، ممّا يثير في نفوس القارئين عاطفتهم واستمالة قلوبهم والتأثير على أحاسيسهم.

ولعلّ ذلك ما دفع الشاعر إلى استخدام أسلوب التصريع في هذه الأبيات ليؤكّد من خلاله على أفكاره التي سيطرت على عقله، وقلبه، ومن ثمّ إيصالها إلى المتلقّين.

[1]المصدر نفسه، ص271.

[2]عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص: 26.

2-9/ الترصيع:

عرّفه نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي بقوله: «وهو من نعوت الألفاظ، ومعناه أن تكون ألفاظ الجملة، أو ألفاظ البيت من الشعر منقسمة، كلّ لفظة تقابلها لفظة على وزنها وروِيّها»[1].

ثمّ يبيّن السبب في لجوء الشاعر إليه بقوله: «وعلة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه لتوافق الألفاظ وتشابه الصيّغ، فكانت ألذّ في الأسماع من المختلفة والمتباينة»[2].

ويضيف ضياء الدين بن الأثير بقوله: «وهو مأخوذ من ترصيع العِقْد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العِقْد من الآليء مثلُ ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»[3].

وقد شهد هذا الأسلوب حضورًا واسعًا في شعر "الشمّاخ" المدروس؛ ممَّا يشكّل ظاهرة أسلوبية في شعره، لها أهميّتها في استنطاق النصّ، ودورها في الكشف عن مكنونات الشاعر وتوضيح فكرته، بوصفها جوهر الشعر وركيزته الأساس، نحاول في هذا المقام أن نستشهد ببعض النماذج، من قوله من (الطويل) في قصيدته الضادية:[4]

وكنـــت إذا مـــا شـــعبتا الأمـــر شـــكّتا عزمـــت ولـــم يحبـــل همـــومي إباضـــها*

---

[1]نجم الدّين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تح: محمّد زغلول سلام، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 254.

[2]المرجع نفسه، ص: 254.

[3]ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 277.

[4]الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 214.

*يريد: أنّه كا حين يشتدّ الخوف، ويدلّهم الخطب، يقدم بعزيمة قوية لا يعوقها عائق.

ومنه أيضًا قوله من (البسيط) في قصيدته القافية:[1]

لمّـــا اسْـــتَفَاضَ لهـــا الـــوادي وأَلْجَأَهَـــا مـــــن ذِي طُوَالـــــةَ فـــــي عَوْجَاءَمِيفَـــــاقِ

ومنه أيضًا قوله من (الطويل) في قصيدته الهائية:[2]

وراحـــتْ علـــى الأَفْـــوَاهِ أَفْوَاهِغَيْقَـــةٍ نَجَـــــاءًبِفَتْلاَوِيْن مـــــاضٍ سُـــــرَاهُما

ومنه أيضًا قوله من (الوافر) في قصيدته النونية:[3]

ولســــــتُ إذا الهُمُومُتَحَضَّـــــــرَتْنِي بِأَخْضَـــــعَ فـــــي الحـــــوادثِ مُسْـــــتَكِيْنُ

نلحظ أنّ الوحدات المرصّعة في الأبيات جاءت متساوية بين الصدر والعجز، ممّا «يسمح بتوسيع مجال التناسبات؛ لتشمل كلّ جزأين اتّفقا في ترتيب الحركات والسكنات دون النّظر إلى نوع الحركة»[4]، لأنّ العمدة في هذه التقسيمات الوزن العروضي، حيث «يحقّق بمجيئه توقيعه موسيقية ملموسة، تجعل هذا البيت يثير انتباه المتلّقي أكثر من غيره»[5].

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 255.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 315.

[3] المصدر نفسه، ص: 322.

[4] مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية –مقاربة جمالية– مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط: 01، 2016م ص: 200.

[5] سامي شهاب الجبوري: شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية– ص: 158.

2-10/ التصدير (ردّ الأعجاز على الصدور)

يعدّ التصدير ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الشمّاخ وهو أحد الأشكال الإيقاعية التي وظّفها بعناية واقتدار، فقد عرّفه الخطيب القزويني بقوله: «أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني».[1]

وأمّا التصدير في شعر الشمّاخ المدروس فقد تمظهرت تشكيلاته في بعض النماذج الآتية:

التشكيلة الأولى:

فمن ذلك قوله من (الوافر):[2]

نَمَاهَـــا العِـــزُّ فـــي قَطَنِنَمَاهَـــا إلـــى فَـــرْخَين فـــي وَكْـــرٍ رَفِيـــعِ

والملاحظ في هذا البيت تكرار لفظة (نماها) المسندة إلى ضمير الغائب (الهاء) العائد على محبوبة الشاعر، ذلك بأنّ التناوب الحاصل بين صدر البيت وعروضه ناجم عن حسّ شعوري، وهي محاولة للتنفيس عن ذات الشّاعر، جرّاء الغياب الطويل.

التشكيلة الثانية:

فمن ذلك قوله من (الوافر):[3]

كِـــلاَ يَوْمِيَطُوَالَـــةَ وَصْـــلُ أَرْوَى ظَنُـــونٌ آن مَطَّـــرَحُ الظُّنـــونِ*

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص:382.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 288.

[3] المصدر نفسه، ص: 319.

*وضبطت الكلمتان: "ظنون" الأولى بفتح الظاء والثانية بضمّها.

– الظّنون: جم الظن، وهو شكّ ويقين، والمراد هنا الأول، والظنون: القليلة الماء، يعني البئر، أراد: وصل أروى ضعيف.

ويتمثّل هذا النوع في هذا البيت وجود تكرار لفظة (ظنون) بالفتح والضم بين عجز البيت وقافيته، وهو يوحي بعد استقرار علاقة الشاعر بمحبوبته، ومن ثمّ انقطعت الثّقة بينهما.

التشكيلة الثالثة:

فمن ذلك قوله من (الطويل):[1]

أَلا **أَدلَجَـــت** لَـيلاكَ مِـن غَيـرِ مُـدلِجٍ هَـــوى نَفسَـــها إذ **أَدلَجَـــــت** لَـــم تُعَـــرِّجِ

نلحظ في هذا البيت تكرار لفظة (أدلجت)، حيث جاءت مناصفة بين صدر البيت وعجزه، ممّا يعطي انطباعًا بالتجاوب الواقع بين الشطر الأوّل والشطر الثاني، وانسجامها موسيقيًا وإيقاعيًا.

التشكيلة الرابعة:

فمن ذلك قوله من (الطويل):[2]

بصـــاعقة لـــو صـــادقت **رمـــل**عـــالجٍ وَرَمْـــلَ الغَنَـــا يومًـــا لهالـــتْ **رِمالَهَـــــا**

عمد الشاعر بتكرار لفظة (رمل) في صدر البيت وعجزه وقافيته، في محاولة منه خلق تناسبًا إيقاعيًا، بهدف التأكيد على المعنى، وتوضيحه للمتلقّي.

2-11/ الجناس وأنواعه:

يعدّ «الجناس أحد العلوم البلاغية، وهو قسم أو فنّ من فنون البديع التي قسّمها علماء البلاغة إلى فنون بديعية لفظية، وأخرى معنوية، وبعدُ هو يرتبط بأصوات الحروف، وبتباينها

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 78.

[2] المصدر نفسه، ص: 295.

قلّةً أو كثرةً في الدّلالة على المعاني المطلوبة أو اتّساقها وتطابقها في الألفاظ مع تباين الدّلالة واختلافها»[1].

أمّا حدّه فمنهم من عرّفه بقوله: «أن يكون اللّفظ واحدًا والمعنى مختلفًا»[2].

وللوقوف على طبيعة الجناس في شعر الشمّاخ المدروس، وأثره في إثراء المعنى، وتوضيح الدّلالة، ووقعُهُ الجمالي في نفوس القارئين.

ارتأينا أن نشير إلى نوعين يمثّلان الأساس في تشكيلاته الشعرية تمثّلتا في: الجناس التام والجناس الناقص.

أ/ الجناس التام:

ويشترط فيه «أن يتّفقا في أنواع الحروف، وفي أعدادها، وفي هيئاتها، وفي ترتيبها»[3] ويندرج تحته ثلاثة أصناف «جناس مماثل، وجناس مستوفى، وجناس التركيب»[4].

ومن خلال البحث والتقصّي في شعر الشمّاخ المدروس، وجدناه اعتمد على الجناس المماثل، وهذا حسب حدود علمنا.

---

[1]حميد آدم ثويني: البلاغة العربية –المفهوم والتطبيق– دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2007م، ص: 349.

[2]ضياء بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص: 262.

[3]بهاء الدين السبكي: كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط: 01، 2003م، ج: 02، ص: 283.

[4]ينظر: محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط: 01، 2003م، ص: 115.

1- الجناس المماثل:

وهو أن يكونا «من نوع واحد كاسمين سمي مماثلا»[1]

فمن أمثلة الجناس المماثل بين "اسمين" قوله من (البسيط):[2]

كـــادت تســـاقطني والرّحـــل أن نطقـــت حمامـــة فـــدعت ســـاقًا علـــى ســـاق*

فالملاحظ أنّ الوحدات الصوتية، أسهمت في تشكيل الجناس المماثل، في هذا البيت، بين كلمتين متّفقتين صوتا ومختلفتين دلالة، ذلك أنّ المراد بالسّاق الأولى ذكر الحمام، وبالسّاق الثانية ساق الشجرة.

ب- الجناس الناقص:

وهو «أن تختلف الكلمتان في نوع الحرف أو شكله أو عدده أو ترتيبه»[3]، وهي تتفرّع منه أنواع تتمثّل في «الجناس المطرّف، والجناس المضارع، والجناس اللّاحق، والجناس القلب والجناس المصحّف، والجناس المحرّف»[4].

وأمّا في شعر الشمّاخ المدروس فقد ورد عنده الجناس اللّاحق، والجناس المضارع، والجناس المصحّف.

---

[1] بهاء الدين السبكي : كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ص 284

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 256.

*الساق الأولى: ذكر الحمام، والساق الثانية: ساق الشجرة.

[3] فضل حسان عباس: أساليب البيان في علوم البلاغة، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 04، 2018م، ص: 386.

[4] ينظر: محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع، والبيان، ووالمعاني)، ص.ص: 116-118.

1- الجناس اللّاحق:

وهو أن يكونا «الحرفان فيه متباعدين في المخرج»[1].

ومن أمثلة هذا النوع من الجناس في شعره "الشمّاخ" من (الوافر) قوله:[2]*

لـــه زجـــلٌ كـــأنّ الرّجـــل منـــه إذا مـــا قـــام معتمـــدًا كســـيرُ

يتميّز النسيج الشّعري في هذا البيت براعة توظيف الشّاعر فنّ الجناس بين الكلمتين (زَجَلٌ ورِجْلٌ) وهما ثنائيتان تباينتا في مخرج الصوت، واختلفتا في الدلالة، حيث أنّ كلمة (زَجَلٌ) دالة على عضو من أعضاء الجسم.

2- الجناس المضارع:

وهو أن يكونا «الحرفان اللّذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج»[3]، ومن نماذج الوحدات الصوتية المتقاربة في المخرج قوله من (الطويل):

ومرتبـــة لا يســـتقال بهـــا الـــرّدى تلافـى بهـا حلمـي عـن الجهـل حـاجز[4]*
وعوجـــاء مجـــذامٍ وأمـــر صـــريمة تركـت بهـا الشّـك الّـذي هـو عـاجز**

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط: 01، 2006م، ص: 145.

[2] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 156.

*الزجل: بفتح الجيم: اللّعب والجلبة، منه: أي من أجله وبسببه، والضمير للزجل.

- ورجل كسير: مكسورة.

[3] عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص: 144.

[4] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 174.

*الهدى: الطريق، إنسان صادقة: إنسان عين صادقة.

- مسمول: مفقوء، المعنى: أنّ عينها قد غارت من شدّة العطش.

**عوجاء مجذام: ناقة ضامرة سريعة، والمعنى على هذا: ربُّ عزيمة أمضيتها على ناقة ضامرة سريعة تاركًا الشكّ لأنّه عجز.

يتشكّل هذان البيتان من ثنائيّتين متماثلتين في الوزن، بينهما مجانسة غير تامّة تمثّلتا في اللّفظتين (حاجِزُ وعاجِزُ) باختلاف حرفي الحاء والعين، وقد أسهمت هذه الوحدات الصوتية في الإيحاء بالمعنى وإثراءه، حيث تختلف الدلالة، باختلاف الوحدة الصوتية، ذلك أنّ لفظة (حاجز) تحمل في طيّاتها معان ترتبط بالمنع والفصل بين الأشياء فيما اقترنت لفظة (عاجز) في هذا السياق بمعان تدلّ على العجز والانكسار، والهزيمة.

3- الجناس المصحّف:

وهو«ما خالف أحدُ ركنيه الآخر بإبدال حرف على صورة المُبْدَلِ منه في الخط، ليكون النَّقْطُ فارقًا بينهما في تغايره غالبًا».ومن نماذج هذا النوع من (البسيط):

قد وكّلت بالهدى إنسان صادقة كأنّه من تمام الظّمْءِ مسمول[1]
فأيقنت أنّ ذا هاشٍ منيّتها وأن شرقيّ إحليّاء مشغول
فطرّقت مشربًا تهوي وموردها من الأسيحم فالرّنقاء مشمول*

والملاحظ أنّ هناك مجانسة غير تامّة بين الكلمتين (مسمول ومشمول)، فقد جاءتا متماثلتين في كلّ شيء، ولا يختلفان إلّا في حرفي (السين، والشين) ممّا يجعل الاختلاف الدلالي يكاد يكون ضئيلًا، ذلك أنّ كلمة (مسمول) تدلّ على العمى من شدّة العطش، وأمّا كلمة (مشمول) فتعني الخطر، ومن ثمّ هناك علاقة معنوية وطيدة بين العطش والخطر.

نستنتج من خلال الاستعمالات المختلفة عند الشماخ للجناس أنه أدى دورا مهما في الكشف عن الطاقة الشعورية، وإبراز الدلالة الموسيقية الداخلية في نصه الشعري.

---

[1] الشمّاخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، ص: 281-282.

* فطرّقت مشربا تهوي: قصدته ليلًا مسرعة، من طرق القوم يطرقهم طرقًا: إذا جاءهم ليلاً.
- الأسيجم: ماء.
- الرنقاء: ماء لبني تيم الأدرام بن غالب بن فهر.
- مشمول: عمّه الخطر.

الفصل الثاني:

التّشكيل التركيبي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

توطئة

أولا: التقديم والتأخير

ثانيا: الحذف

ثالثا: الأساليب الإنشائية

رابعا: تشكيل الأفعال ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

خامسا:تشكيل الأسماء ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

سادسا:تشكيل الضمائر ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

توطئة:

يعدُّ الانزياح التركيبي خروجا عن القاعدة النَّحوية، المتعارف عليها لدى علماء اللغة العربية، وهي تقنية أسلوبية، يتخذها الشاعر وسيلة في بناء لغته الشعرية، التي تفضي إلى " التمكن من محتوى تجربته وصياغتها بالكيفية التي يراها، كما يحقق للمتلقي متعة وفائدة"[1]، ومن ثَمَّ فإن المبدع بإمكانه أن يحوِّل اللغة من مستواها العادي، ويرتقي بها إلى المستوى الجمَالِي والفنِي.

وبنَاء على ذلك يمكن القول إنَّ " الشعر موطن الانزياح عن المعياريَّة؛ لأن مسحة الإبداع، والتجديد هي الطَّاغية عليه دون النَّثر"[2] ويتم ذلك من خلال " الوسائل التَّعبيرية المختلفة مثل المفردات والتراكيب والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية ليصل إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية" [3].

ومن هذا المنطلق كان لابد من التطرق إلى الانزياحات الواقعة على مستوى التركيب في شعر الشماخ المدروس، من خلال رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها نصه الإبداعي.

ومن أنماط الانزياح التركيبي التي سنتناولها في هذا الفصل كالآتي:

التقديم والتأخير، والحذف، والأساليب الإنشائية والأفعال، والأسماء والضمائر، وقد تأكد من خلال هذا المستوى الدور الأدائي والتعبيري لهذا الشاعر، توضح من خلاله مقدرته اللغوية والفنية، وسنقف فيما يلي عند أبرز المنبهات الأسلوبية التي شكلت ملمحا أسلوبيا عنده.

---

[1] نعمان عبد السميع متولي، مكونات الجملة والأسلوب في اللغة العربية – دراسة تطبيقية–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.بلد، 2014م، ط1، ص77.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية – الرؤية والتطبيق– دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص189.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، ص189.

أولاً: التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية في الشعر العربي، حيث يمثل انزياحًا تركيبيًا على أنماط اللغة المألوفة، ومن ثم فهي « حيلة مقصودة لجذب اِنتباه القارئ»[1] بهدف تحقيق الغرض النفسي والدلالي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية، وقد تبوأ التقديم والتأخير منزلة بالغة من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدامى، فقد تحدثَ عنه عبد القاهر الجرجاني بأنه: « هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفْتَرُّ لك بديعة، ويفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعْرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُفُ لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان»[2].

ومن هنا يمكن القول بأهمية هذا الموضوع في انتقاء الكلمات المناسبة حسب السياق والمقام.

كما ألمح سيبويه، وهو من أوائل النحاة، إلى شيءٍ من الدواعي الفنية، والغايات الجمالية، وذلك من خلال تركيزه على فكرة العناية والاِهتمام بالمُقَدّمِ، حيث يقول: « كأنّهم إنّمَا يقدِّمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهُمْ ببيانه أَعْنَى، وإن كانا جميعًا يُهِمّانِهم ويَعنِيانهم»[3] ويضيف عبد القاهر الجرجاني غايات أخرى، لا تكتفي بالعناية والاِهتمام بالمتقدّم، ذلك أنّ « تقديم ذكر المُحَدَّث عنه يفيد التنبيه له»[4] كما أن تقديمه « يقتضي تأكيد الخبر وتحقيقه له»[5].

---

[1]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية _الرؤية والتطبيق، ص 184.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المعاني، ص83.

[3]– أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، ج1، القاهرة – مصر، 1988م، ص 34.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المعاني، ص 101.

[5]– المصدر نفسه، ص 102.

وأما الزمخشري فيلحُّ على فكرة الإِختصاص في كتابه "الكشّاف" ومثَّل لذلك ببعض الشواهد من القرآن الكريم، ومن المواضع التي تحققت فيها هذه الصورة قوله تعالى في سورة الفاتحة ﴿**إِيّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾(سورة الفاتحة، الآية: 4).

قال الزمخشري في دلالة تقديم المفعول به في هذه الآية: « والمعنى نخصُّكَ بالعبادة، ونخصُّكَ بطلب المعونة» [1].

وباستقراء شعر الشمّاخ وجدتُ أنّ ظاهرة التقديم والتأخير تُعدُّ من أهم الخصائص الأسلوبية التي شكّلت حضورًا واسعًا في بناء جمله وتراكيبه، حيث أسهمت في إنتاج الدلالة وتعميقها، وهو الأمر الذي دفع الدراسة إلى الوقوف على أهم مظاهرها، وتشكيلاتها، بهدف الكشف عن إمكانيات الشاعر التعبيرية، واستكناه فاعليتها الجمالية في الأداء الإبداعي.

ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير التي جاءت في شعره المدروس:

تقديم الخبر على المبتدأ.

تقديم المفعول به على الفاعل.

تقديم الجار والمجرور.

1.1/ تقديم الخبر على المبتدأ

تتشكّل الجملة الاسمية من عنصرين أساسيين يتمثّلان في المسند (الخبر) والمسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر)، والذي تأتي صوره: مفرد أو جملة أو شبه جملة، والأصل في النحو العربي أن يتقدّم المسند إليه على المسند، إلا أنه قد يحدث انزياح أسلوبي يكسر هذه القاعدة في ترتيب الجملة، فيتقدّم الخبر على المبتدأ ممَّا يكسب البناء التركيبي دلالات ومعانٍ جديدة.

---

[1]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ج1، ط1، 1995م، ص 23.

وقد ذكر صاحب الإيضاح في علوم البلاغة بعض الأغراض البلاغية التي تنجم عن التقديم موضحًا في ذلك بقوله « أن المسند قد يتقدّم على المسند إليه، إمّا للاهتمام به أو لتخصيصه، أو للتنبيه لكونه خبرًا، أو التفاؤل، أو التشويق لذكر المسند إليه، أو لغيرها من المعاني التي تعود إلى انطباع المنشئ بالنسبة للمقدم وموقفه منه، إيجابًا، وسلبًا، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتمامًا من المتكلم موجّه إلى المقدّم»[1].

ومن صوره المنزاح إلى الاهتمام بالمحبوب قوله من (الطويل): [2]

عَلَى أُمِّ بَيْضَاءَ السَّلاَمُ مُضَاعَفًا عَدِيدَ الحَصَى مَا بَيْنَ حِمْصَ وَشَيْزَرَا

يلاحظ أن الشاعر في هذا البيت عمل على التقديم والتأخير بين أطراف الجملة حيث قدّم الخبر على المبتدأ (أُمُ بَيْضَاءَ السَّلاَمُ) للدلالة في حرصه بالإهتمام بمحبوبته وإبراز المكانة التي يليق بمقامها..

لقد دلّ الإنزياح التركيبي في هذا البيت على صدق التعبير عن المشاعر والأحاسيس التي تختلج في صدر الشاعر، والتي توحي بمعاني الشوق والبوح، وليؤكد بتذكير المتلقي بأحد الأمكنة العاطفية وهما حمص وشيزرا، إذ يمثلان حالة نفسية معبرّة على تعلّقه الوجداني، والعاطفي، بهذين المكانين الذي يذكّرهُ بأم بيضاء.

ولعّل « المكان الأول يحمل حميمية لا حدود لها، بحيث هو الذي حمل الإنسان منذ طفولته، أين تبادل فيه العواطف والمحبة، وتلقى فيه مبادئه الأولى لحب هذا المكان» [3].

ومن نماذجه المنزاح إلى التهويل قوله من (البسيط):[4]

---

[1]– ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ج2، مج1، بيروت–لبنان، ط3، 1992م، ص 135_136.

[2]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 129.

[3]– بن بغداد أحمد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي _المعلّقات أنموذجًا_، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، ص 100.

[4]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 272.

وَحَالُ دُونَكِ قَوْمٌ فِي صُدُورِهِمْ مِنَ الضَّغينَةِ وَالضَّبِّ البَلاَبِيلُ

قدّمَ الشاعر الخبر المتقدم وهو الجار والمجرور (في صُدُورِهِمْ) على المبتدأ المؤخر (البَلاَبيلُ)، للدلالة على خطورة هذا الحدث الذي شكّلَ بؤرة اِنفعالاته، إذ تنطوي على معانٍ كثيرة منها ما تدل على العجلة والإسراع في فضح حاسديه ومبغضيه، والمتربصين به بأقصر فترة زمنية ممكنة، وليوّجه رسالة إلى المتلقي مفادها أنّ محبوبته هي موضع عنايته واهتمامته، ومن الأولويات في حياته.

وكما نلمح في هذا البيت صورة التذمر والضيق نتيجة الشرخ الحاصل بينه وبين قومه حتى صار وحيدًا غريبًا يكابد آلامه وأحزانه، ويتجرّع مرارة الحياة في هدوء وصمت.

2/ تقديم المفعول به على الفاعل

تفرض القاعدة النحوية ترتيب الجملة الفعلية بأنّ تشتمل على الفعل ثم يليه الفاعل ثم المفعول به، ولكن هذا النظام قد تعتريه اِنزياحات أسلوبية تتمثل في « تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية، التي اِكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل»[1] مع ضرورة الاحتفاظ بحكمها مهمًا كان تموقعه في الجملة.

ومن صوره المنزاح إلى الاختصاص قوله من (الوافر):

إِذَا مَارَايَةٌ رُفِعَتْ لِمَجْدٍ تَلَقّاهَا عَرَابَةُ بِاليَمِينِ[2]

في هذا البيت يأتي " الهاء" في كلمة "تَلَقَّاهَا" مبني على الفتح في محل نصب مفعول به، والفاعل " عَرَابَةُ"، وقد جاء الشاعر بهذه الصيغة لغرض الاختصاص، ولتأكيد وقوع الفعل على المفعول به، ولعّل التقديم في هذا المقام يوحي بعظمة هذا الرجل في رفع راية الحق والمجد في سبيل نصرة المظلومين، ومقدرته في مجابهة الظالمين.

ومن صوره المنزاح إلى الاهتمام قوله من (الطويل):

---

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة_ مصر، 1994م، ط1، ص 333.

[2]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 336.

فَلَمَّا فَنَى الأَسْمَالُ غَاضَتْ وَقَلَّصَتْ ثَمَائِلُهَا وَ تَابَعَ الشَّمْسَ صُوَرُهَا"*[1]

تقدم المفعول به (الشَّمْسَ) على الفاعل (صُوَرُهَا)، لأهميته، فهو المحور الأساس الذي يحاول الشاعر إبرازه وجلب انتباه السامعين إليه، فهي صورة معبرة عن حياة الحمار الوحشي ومعاناته من قساوة الطبيعة التي لا ترحم ولا نجد له صورة واحدة لفرس أو لثور وحشي مع أن الفرس رفيق البدوي كالناقة، لكنه ربما أعجب بالناقة والحمار. وهذه ميزة ينفرد بها عن غيره من الشعراء.

3.1/ تقديم الجار والمجرور

يعد هذا النمط من أبرز مظاهر التقديم التي وردت في شعر الشمّاخ، ولعل ذلك يرجع إلى « طبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتع بالمرونة وسهولة التحريك أفقيًا»[(2)] بالإضافة إلى ما تحمله من دلالات ومعان، بحسب السياق الذي تَرِدُ فيه، وتبعًا للحالة النفسية لدى الشاعر ومن شواهده هذه المنزاح إلى التنبيه قوله من (الطويل):[(3)]

إِذَا أَنَا عَزَّيْتُ الفُؤَادَ عَنِ الصِّبَا أَبَتْ عَبَرَاتٌ بِالدّمُوعِ تَفُوقُ*

جاء تقديم الجار والمجرور (بِالدُّمُوعِ) على الفعل (تَفُوقُ) وفاعله ضمير مستترمن أجل لفت الانتباه إلى ما آل إليه حاله، فهو حين يستهل الجملة « بطريقة غير عادية كعمليتي التقديم والتأخير»[(4)] فإنه يهدفبذلك إلى استمالة قلب المتلقي، ومن ثم محاولة كسب تعاطفه،

---

* الأسمال: جمع سلمة_بالتحريك_ وهو الماء القليل يبقى فيأسفل الإناء وغيره. الثمائل: جمع ثميلة: ما يكون فيه الشراب في جوف الحمار. صورها: جمع صوراء: وهي المائلة. يريد أنها ضمرت وعطشت لنضوب المياه.

[1]– المصدر نفسه، ص 167.

[2]– لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص 133.

[3]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 243.

* الصبا: الحنين، تفوق أي تفوقني، بمعنى تغلبني فلا أقدر على حبسها، من: الرجل صاحبه: غلبه، ويجوز أن يكون معنى تفوق: تسيل مرة بعد مرة مأخوذة من فواق الناقة: وهو أن تحلب، ثم تترك ساعة حتى تدر، ثم تحلب.

[4]– سليمة صلاح، الانزياح التركيبي في قصيدة النثر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع 9، بن عكنون_ الجزائر، 2017م، ص 310.

ومؤازرته ولهذا فإنّ كلمة (الدموع) توحي بالوجع والأسى، ففؤاده حزين متألم لفراق الأحبة، ومن زمن مضى ليس ببعيد.

ثانيا: الحذف

عرفه الزركشي أنه « إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل»[1] وهو مظهر من مظاهر الإبانة والإفصاح، وليس أدل على ذلك من قول عبد القاهر الجرجاني: « هو بابٌ دقيقُ المَسْلك لطيف المأخَذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنّكَ تَرَى به تَرْكَ الذّكْر أفصح من الذكر، والصَّمْت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجِدُكَ أنْطَقَ ما تكون إذا لم تَنْطِقْ، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[2]

وهذا لا يعني أن الحذف مقبول في كل الأحوال، لأنّ «الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب»[3] وقد تنبه ابن جني لهذا الشرط بقوله: « قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف عِلْمَ الغَيْبِ فِي مَعْرِفَتِه»[4]

ولهذا السبب كان « غرض المتكلم إفادة المخاطب، فمتى كان عارفًا بالقصد لم يكن في ذكره فائدة، وترجّح الحذف»[5]، وهي وسيلة إبداعية وجمالية، وفنية، من خلالها يستطيع

---

[1]– بدر الدين أبي عبد الله محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، مج2، ج3، بيروت_لبنان، 2007م، ص 72.

[2]– عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة_مصر، ط3، 1992م، ص 146.

[3]– ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، مج2، ج2، 1998م، ص 62.

[4]– أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ج1، (د.ط) (د.ت)، ص 360.

[5]– شمس الدين محمد بن يوسف الكرماني، تحقيق الفوائد الغياثية، تح: علي بن دخيل الله بن عجيّان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، ط1، ج1، المدينة المنورة_ المملكة العربية السعودية، 1424هـ، ص 288.

الشاعر أن يجلي عما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس، وهو يتواصل مع المتلقي قصد التأثير فيه.

ولما كان الحذف من السمات الأسلوبية التي تشكل حضورًا واسعًا، في شعر الشمّاخ المدروس، فقد آثرت عليه، لِأَجْلُوَ مظاهره، ومن ثم أحاول الكشف عن غاياته، ودلالاته.

وقد جاء الحذف في شعره على تشكيلات متعددة، ومتباينة في تراكيبه اللغوية، فمن أبرزها:

1.2/ حذف المبتدأ

ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

مُنَعَّمَةٌ لَمْ تَلْقَ بُؤْسَ مَعِيشَةٍ وَلَمْ تغْتَزِلْ يَوْمًا عَلَى عُودِ عَوْسَجِ

حذف الشاعر المبتدأ في البيت السابق، والتقدير (هي مُنعَّمَةٌ) للدلالة على المستوى المعيشي التي تحظى به محبوبته، والجملة المنفية التي جاءت بعد هذا الخبر، تدلعلى رفاهية هذه المرأة التي لم تتعب في حياتها قط، بالإضافة إلى ما لهذا الحذف من دور في تشويق المتلقي إلى معرفة صاحبة الحظ، ومحاولة إشراكه في العملية الإبداعية من خلال إخفاء ضمير الغائب (هي).

ولعلّ هذا الإخفاء جاء متعمدًا «بغرض تدليل الحبيبة، وبيان أنها ليست بحاجة إلى تعريف أو إشهار»[2] لذلك حاول الشاعر أن لا يذكر اِسمها،ويكفيه أنها متغلغة في أعماق قلبه.

---

[1]– الشّماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 74.

[2]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة_ مصر، (دط)، 2004م، ص 142.

2.2/ حذف القسم

يعد أسلوب القسم وسيلة من وسائل التأكيد، حيث يشتمل على «أدوات تُوصِّل الحَلِف إلى المقسم به، لأنَّ الحَلِف مضمر مطَّرح لعلم السامع به»[1].

ومن صورهقوله من (الكامل):[2]

وَلَقَدْ جَعَلْنَ لَهُ المُحَصَّبَ مَوْعِدًا فَلَقَدْ وَفَيْنَ وَعَاقَهُ مَا عَاقَا

عمد الشاعر إلى حذف القسم مرتين في عجز البيت وضربه، وقد دلّ عليه سياق الكلام، وتقديره (والله لقد جعلن) و(فو الله لقد وفين) لقد أسهم الحذف في هذين الموضعين في إبراز جمالية الإيجاز، والإيحاء، حيث: « تخلق ضَربًا من التأويل والتفسير في نفس المتلقي وهي مسلك فني جميل يشوّق القارئ في معرفة عالم الشاعر الخفي وهذه نكهة الشعر وجماليته»[3] بالإضافة إلى ما يحمله هذا الأسلوب من دلالات توحي بوجود معوّقات في حياته حالت دون الاتصال بهن، ذلك ب « أنهن وفين في وعد المحصّب وأنه هو لم يَفِ» [4] بعهده، مما توّلد لديه شعور بالخيبة، والإحباط، وفقدان الأمل.

«وما دلّ على حذف القسم هو سياق الكلام و(اللام) في (لقد) فهي جواب محذوف»[5].

3.2/ حذف المفعول به

يحذف المفعول به لغايات بلاغية، وجمالية، يحددها السياق الذي ورد فيه، ومن شواهده قول الشماخ من (البسيط):[6]

---

[1]– أبو العباس محمد بن يزيد المبّرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت_ لبنان، (دط)، (دت)، ج2، ص 318.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 261.

[3]– محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 179.

[4]– الشماخ بن ضرار الصحابي الغطفاني، ديوانه، تح : أحمد بن الأمين الشفقيطي، مطلعة السعادة بجوار محافظة مصر، (د.ط)، 1327هـ، ص 72.

[5]– أبو البقاء العبكري، إعراب لامية العرب، ص 133.

[6]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 116.

وَإِنْ أَبَيْتَ فَإِنِّي وَاضِعٌ قَدَمِي عَلَى مَرَاغِمِ نَفَّاخ اللّغَادِيدِ*

فقد حذف الشاعر المفعول به للفعل (أَبَيْتَ) للدلالة على « تحقير المذموم، والتهوين من شأنه، والحط من منزلته، كما أنّ هذا الهدف يفيد أن المذموم ليس بحاجة إلى تأكيد تلك الصفات التي نُعت بها، فهي متأصلة فيه»[1].

ولعل الشاعر جاء بهذا النوع من الحذف، ليبين أن القصد هو التعبير عن قدرته، وسرعته، وقوّته للدفاع عن نفسه دون تراخٍ أو تهاونٍ منه، وبهذا يكون التركيب في غنى عن ذكر المفعول به.

ثالثا: الأساليب الإنشائية

الإنشاء لغة:

جاء في معجم المصباح المنير:« وَنَشَأَ: الشَّيءُ (نَشْئًا) مهموزٌ من باب نَفَعَ حَدَثَ وَتَجَدَّدَ و(أَنْشَأْتُهُ) أَحْدَثْتُهُ والاسم (النشأةُ) و(النشاءةُ) وِزانُ التَّمرةِ والضَّلاَلَةِ و(نسأتُ) في بني فلان (نشْأً) رُبِيبُ فيهم»[2].

الإنشاء اصطلاحًا

عرّفه محمد الطاهر بن عاشور أنه: « علمٌ تُعرف به كيفيَّة أداء المعاني التي تخْطر بالذِّهن أو تُلقى إليه، على وَجْهٍ تتمكَّنُ به من نفوس المخاطبين، من حيث حُسْنُ رَبْطِ أجزاء الكلام، واشتماله على ما يُستجاد من الألفاظ ويحسن من الأساليب مع بلاغته»[3].

ويعد « الأسلوب الإنشائي هو التعبير اللغوي الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب، ولا يُقْصَد به مجرّد الحكاية التقريرية التي قد تتطابق مع معطيات الواقع الخارجي، وقد تتنافى معه،

* مراغم: وهو الألف، وذلك لأن الأنف مناط الكبر، فإذا أريد إذلال ذي الكبر قيل: أنفه في الرغام وهو التراب، فالأنف المرغم: أي موضع للرغام.

[1]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 145.

[2]– أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد العظيم الشنّاوي، ج1، ص 606.

[3]– محمد الطاهر بن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض _ المملكة السعودية، ط1، 1433هـ، ص 19.

وإنما تقتصر دلالته التعبيرية على مجرّد إنشاء معنى من المعاني في نفس المتلقي، بحيث يُحرّك هذا المعنى مخيّلته، ويثير وجدانه»[1]. ومن ثم فهي « من أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها الفنية، وفاعليتها الجمالية، فهي تشكل بانزياحاتها عن الدلالة الاصطلاحية في أصل اللغة إلى الدلالة التعبيرية العاطفية طاقات إبلاغية فاعلة يتكئ عليها المنشئ في التعبير عن أحاسيسه والإفصاح عن مشاعره»[2].

وتوظيف التراكيب الإنشائية في شعر الشمّاخ المدروس يمثل سمة أسلوبية، حيث جاء خطابه الشعري، بأساليب تعبيرية متنوعة، وذلك بغرض خلق جو شعوري وعاطفي قصد بناء جسور من التواصل مع المتلقين، بالإضافة إلى أنّه يستوعب التجربة الذاتية، والمشاعر والأحاسيس التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها.

وعند قراءتنا في نماذجه الشعرية المدروسة، تبيّن لنا أن أكثر الأساليب حضورًا هي: أسلوب الاستفهام، وأسلوب النداء، وأسلوب الشرط، وأسلوب الأمر، وأسلوب النفي.

سنحاول الوقوف على طرائق استعمالها، والكشف عن دلالاتها من خلال السياق.

1.3/ أسلوب الاستفهام

أولا: الاستفهام لغة

يقول الزمخشري « من لم يؤتَ من سوء الفهم أُتيَ من سوء الإفهام، وقل من أوتي أن يفْهَمَ ويُفْهِمَ ، ورجلُ فَهِمٌ: سريع الفهم، ولا يتفاهمون ما يقولون، وتقول: من جزع من الاستبهام فزع إلى الاستفهام» [3].

---

[1]– أحمد عبد العزيز باز، خصائص الأسلوب في شعر النقائض الأموية، ص 257.

[2]– أحمد صالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري: شعر الحرب والفخر أنموذجا، أطروحة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 1434هـ_ 2013م، ص 236_237.

[3]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، ص 42.

وجاء في معجم تهذيب اللغة «فهمتُ الشيء، أي عَقَلْتُهُ وعرفته، وفهَّمتُ فُلانًا وأفْهَمْتُه»[1].

ثانيا: الاستفهام اصطلاحا

جاء في دلائل الإعجاز أنّ «الاستفهام استخبار والاستخبار هو طلب من المخاطب أن يخبرك»[2].

وورد في معجم التعريفات أنّ«الاستفهام: استعلام ما في ضمير المُخَاطَب، وقيل: هو طَلَبُ حُصول صورة الشيء في الذهن»[3]، وأما في كتاب الصاحبي فقد عرِّفَ « الاستخبار – طلب خُبر ما ليس عند المستخبِر، وهو الاستفهام، وذكر ناس أن بين الاستخبار والاستفهام أدنى فرق، قالوا: وذلك أولى الحالين الاستخبار لأنك تستخبر فتجابُ بشيء، فربّما فهمته وربّما لم تفهمه، فإذا سألت ثانية فأنت مستفهم»[4].

وأما الاستخبار في كتاب البرهان في علوم القرآن فهو«طلب خبر ما ليس عندك، وهو بمعنى الاستفهام، أي طلب الفهم، ومنهم من فرَّقَ بينهما بأن الاستخبار ما سبق أولا ولم يفهم حقّ الفهم، فإذا سألت عنه ثانيًا كان اِستفهامًا»[5].

إن جاز ّإعطاء تصوير عام لمصطلح الاستفهام فإنه يمكن القول أنه « طلب العلمبشيء لم يكن معلومًا من قبل»[6] ومن ثم يعد « طلب لون من ألوان التعبير ينقل أدق المشاعر،

---

[1]– أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، مج3، 2001م، ص 2844.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 103– 104.

[3]– علي بن محمد السيد الشريف الجُرجاني، معجم التعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة_مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 18.

[4]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت _ لبنان، ط1، 1993م، ص 186.

[5]– بدر الدين محمّد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة _ مصر، ط3، 1984م، ص 326.

[6]– أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، ج1، العراق، 1983م، ص 181.

وأعمق الأحاسيس، ويَبُثُّ أخفى الخواطر والهواجس باعثًا في نفس المتلقي شتى الإيحاءات المتوهجة المتداخلة، فتحس نبض القلوب في الكلمات، وحرارة الانفعالات في التعبيرات»[1].

والاستفهام في البنى الأسلوبية يحمل دلالات مختلفة، ومعان جديدة، ومقاصد متنوعة و«هي ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة، والتعجب، والتوّجع، ونحو هذا»[2].

ويتم الاستفهام من خلال « كلمات موضوعة وهي: الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأن، وكم، وكيف، وأن، وأنّى، ومتى، وأيّان»[3].

ولعلّ أول ما يطالعنا من شأن أسلوب الاستفهام في شعر الشمّاخ، تلك التي وظّفها في نصوصه الشعرية، فكان اِستعمالها قد خرج عن الاستفهام الحقيقي في أكثر المواضع التي ورد فيها، إذ يخرج عن غرضه الأساس لمنح النص دلالات، ومعان جديدة عبر تعدد أدواته الاستفهامية.

ولا شك أنّ كل هذه الصيغ المتنوعة، جاءت معبّرة عن أحاسيس الشاعر، وانفعالاته الوجدانية، في المواقف المختلفة، والإفصاحعما يجول في خلده من تساؤلات حيّرته وأرهقته في مسيرة حياته. وأما أبرز أدوات الاستفهام التي استعملها فقد جاءت كالآتي: (هل و كيف و الهمزة و أم و ماذا و ما و أين).

---

[1]– صباح عبيد دراز، الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة، ط1، جامعة الأزهر، مصر، 1986م، ص 107.

[2]– إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمّان _ الأردن، (د. ت)، ص 59.

[3]– أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت _ لبنان، ط2، 1407هـ_ 1987م، ص 308.

وقد أفضى الإحصاء المدرج في الجدول إلى النتائج الآتية:

أدوات الاستفهام	العدد	النسبة
هل	05	%23,80
كيف	04	%19,04
الهمزة	03	%14,28
أم	03	% 14,28
ماذا	03	%14,28
ما	02	%9,52
أين	01	%4,76
المجموع	21	%100

نلاحظ من خلال الجدول هيمنة أداة الاستفهام، هل حيث جاءت في الرتبة الأولى بلغ عددها خمس مرات (05) قدرت نسبتها 23,80%، وأما وظيفتها فهي « مختصة بالتصديق، فيجاب عنها بنعم أو لا»[1] وقد تخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى معان أخرى.

ومن نماذجه المنزاح إلى التمني قوله من (الوافر):[2]

فقلتُ لصحبتي: هل يُبلِغَنِّي إِلَى لَيْلَى التَّهَجُّر والبُكُورُ*

وجلي في السياق أن اِستخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام المتمثل في (هل) لم يأت به للدلالة على الاستخبار، بل جيء به بغرض بث روح الأمل في عودة روابط المحبة بين المتحابين،

[1]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان _ الأردن، ط1، 2000م، ص 240، ج4.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 153.،

وهذه العودة تتجلى في قوله (هل يُبلِغَنِّي) فنفسه تطير شوقًا في سماء الأمنيات والأحلام، باحثًا عن من يوصله إليها.

وتأتي في المرتبة الثانية أداة الاستفهام (كيف)، بلغ عدد ورودها أربع مرات (04) قدّرت نسبتها 19,04% وتستعمل « للسؤال عن الحال نحو (كيف أنت)»[1].

ومن نماذجه المنزاح إلى الدهشة والاستغراب قوله من (الوافر):[2]

وكيف يُضيع صاحبُ مُدْفئَاتٍ عَلَى أَثْبَاجِهنَّ مِنَ الصَّقِيعِ *

فالاستفهام في قول الشاعر (وكيف يُضيع) يحمل دلالات الدهشة والاستغراب من موقف زوجه في حقه، فهي تحثه بترك رعاية الإبل، والتخلي عنها نهائيا، وفي المقابل يرى قومه يقومون بتربيتها والانتفاع بها.

وتأتي همزة الاستفهام (أ) في المرتبة الثالثة بلغ عدد تواترها ثلاث مرات (03) قدّرت نسبتها 14,28% ومن معانيه « التقرير، ومعناه حمل المخاطب على الإقرار بأمر قد تقرّر عنده ثبوته أو نفيه»[3].

ومن نماذجه المنزاح إلى التعجب والإنكار قوله من (الطويل):[4]

أَتَعْرِفُ رَسْمًا دَارِسًا قَدْ تَغَيَّرَا بِذَرْوَةَ أَقْوَى بَعْدَ لَيْلَى وأَقْفَرَا

رسم الشاعر بهذا التساؤل صورة التعجب والإنكار اللذان يوحيان بشدّة صدمته، وحيرته، بسبب ما آلت إليه الديار من التغييرات والتّقلُبات الزمنية، وهذا يدل على عدم رضاه بالوضع الجديد، كما يكشف لنا هذا الأسلوب عن مدى تعلُقه بمحبوبته (ليلى)، ووجدانه العاطفي.

---

[1]- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ص 257.

[2]- الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 220.

*المعنى: أنه يلوم عائشة وقد عذلته على ملازمته للإبل، والتباعد بها عن الناس في المرعى، حتى كأنه لا حاجة له بالنساء، يقول: أهلك قائمون بإصلاح إبلهم فكيف تأمرينني بإضاعة إبلي التي هذه صفتها.

[3]- ابن هشام الأنصاري، مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، شرح محمد بن صالح العثيمين، مكتبة الرشد، ط1، عنيزة، المملكة السعودية، 2006م، ص 8_9.

[4]- الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 129.

وقد أفاد هذا الأسلوب أيضًا عن عمق معاناته النفسية والاجتماعية، ولعل هذا ما جعل شاعرنا دقيقًا في اِختيار ألفاظه الدالة على هواجسه الوجدانية.

حاول الشاعر بهمزة الاستفهام عقد مقارنة بين الماضي الجميل، الذي يستذكر من خلاله ساعات اللقاء، والحاضر التعيس الذي يحياه، فقد غيّر حياته من الأحسن إلى الأسوء.

وأما (أم) التي تعقب همزة الاستفهام، فقد جاءت في المرتبة الرابعة بلغ تواترها (03) مرات قدّرت نسبتها 14,28% وهي « لا تستعمل إلا مع همزة الاستفهام، وشرطها: أن يكون المستفهم عنه تعيُّن أحدِ الأمرين بعد استوائهما عند المُستفهم»[1].

ومن نماذجه المنزاح إلى التهويل قوله من (الطويل):[2]

فظلَّ على الأَشرافِ يَقْسِمُ أَمرَهُ أَينظُرُ جُنْحُ اللَيلِ أَمْ يَسْتَشِرُهَا *

يتوسل الشاعر بهذا النوع من الاستفهام إلى تصوير حيرة الحمار الوحشي، واضطرابه، وقلقه، إزاء المخاوف التي تحيط به في كل مكان من قِبَلْ الصيادين.

لقد استطاع الشاعر من خلال استفهام أن يؤثر على المتلقي، ويثير عاطفته، بالإضافة إلى ماله « من دور المؤثر يحقق قيمًا فنية، وجمالية على مستوى الشكل والمضمون»[3].

فالشاعر لا يسعى للإجابة عن هذه التساؤلات، وإنما أراد أن يعبّر من خلالها عن صرخاته، وشدّة حزنه، وأسفه، والبوح عن مكنوناته، وأن يمنح لنفسه مساحة أرحب للبوحبآهاته، ومن ثم جعل خطابه الشعري يستجيب للمعاني النفسية، والشعورية.

---

[1]– أبو عمرو عثمان بن الحاجب، كتاب أمالي ابن الحاجب، تح: فخر صالح سليمان قدراه، دار الجيل، ج1، بيروت_ لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 744.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 168.

*المعنى: ظل الحمار يدبر أمره، وهو على مرتفع من الأرض، هل يحرك الأتن للورِد؟ أم ينتظر ظلام الليل؟.

[3]– سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوّف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 2007م، ص 231.

وأما (ماذا) فقد جاءت في المرتبة الخامسة،وبلغ ورودها ثلاث مرات (03) قدرت نسبتها 14,28% و يُسْتَفْهَمُ بها«عن غير العاقل من الحيوانات، والجماد، وعن حقيقة الشيء أو صفته»[1].

ومن نماذجه المنزاح إلى التقرير والتأكيدقوله من (الطويل):[2]

وَمَاذَا عَلَى المَيْلاءِ لَوْ بَذَلَتْ لَنَا مِنَ الوُدِّ مَا يَخْفَى وَمَا لاَ يَضِيرُها

يكشف لنا الشاعر من خلال أداة الاستفهام (ماذا) عن شخصية محبوبته التي تتسم بالكبرياء، وعزّة النفس، فهي على الدوام متجاهلة إياه، وممتنعة من إعطاءه فرصة لتودّد، والفوز بقلبها أما أداة الاستفهام (ما) فقد جاءت في المرتبة السادسة بلغ عدد ورودها مرتين (02) قدرّت نسبتها 9,52% وتستعمل « لسؤال عن الجنس، تقول: ما عندك؟ بمعنى: أي أجناس الأشياء عندك؟ وجوابه: إنسان أو فرس أو كتاب أو طعام»[3].

ومن نماذجه المنزاح إلى التعجب والإنكار قوله من (الطويل):[4]

وَلَمْ تَدْرِ مَا خُلْقِي فَتَعلم أَنَّني لَدَى مُسْتَقَرِّ البيتِ أُنعِمُ بَالَهَا *

فالاستفهام في البيت يحمل دلالة التعجب والإنكار، وهو بذلك يعبر به عن ضجره من حاله المحزن، وواقعه الأليم ومراراته، إثر إتخاذ محبوبته موقفًا ضده متمثلا في هجرانها إياه.

وأما أداة الاستفهام (أين) فقد جاء في المرتبة السابعة، بلغ عدد وروده مرّة واحدة (01) قدّرت نسبته 4,76% وهو « ظرف يُستفهم به عن المكان الذي حلَّ فيه الشيء»[5]

---

[1]– ينظر : مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 28، ج 1، بيروت_ لبنان، 1993م، ص 140.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 162.

[3]– أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ص 310.

[4]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 288.

*الخلق: بضم اللام وسكونها: الطبع والسجية، يريد: لم تختبر طبعي بعد _ ويبدو أنها لم تمكث عنده غير وقت قصير_ ولو أنها انتظرت لعاشت معي في أحسن حال.

[5]– مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 142.

ومن نماذجه المنزاح إلى الحيرة والاضطراب قوله من (الطويل):[1]

فَظلَّ سَرَاة اليوم يَقْسِمُ أَمْرَهُ مُشِتٌّ عَلَيهِ الأَمْرُ أَيْنَ يَرُومُ*

أراد الشاعر من خلال هذا البيت إظهار ملامح الحيرة والتردّد لدى الحمار الوحشي، وهذا بسبب شِدّة خوفه على أتنه، فهو لا يدري إلى أي مكان يأخذها حتى تكون عن منأى من المخاطر والأهوال.

2.3/ أسلوب النداء

تعريف النداء لغة واصطلاحا:

أولا: النداء لغة:

جاء في المصباح المنير « نَدَا: القَوْمُ (نُدُوًّ) مِنْ بَابِ قَتَلَ اجْتَمَعُوا ومِنْهُ (النَّادِي) وهو مَجْلِسُ القَوْمِ ومُتَحَدَّثُهُمْ»[2]. وأما في الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية فهو « الصوت، وقد يضم، مثلِ الدُّعاء والرُغاء، وناداهُ مُناداةً ونِداءً، أي: صاح به. وتَنَادُوْا، أي: نادى بعضُهم بعضًا»[3].

ثانيا: النداء في الاصطلاح

عرّف أبو حيان الأندلسي النداء قائلا « واصطلاحًا الدعاء بحروف مخصوصة، وتُكسَرُ نُونُ النداء وتُضَمُّ، وهمزتُهُ منقلبةٌ عن واو كهى في كساء» [4].

---

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 300.

* سراة اليوم: وسطه، وقيل: وقت ارتفاع الشمس في السماء، مُشِتٌّ عليه الأمر: متفرق، يعني: أنه لا يدري ماذا يفعل، وإلى أين يقصد بأتنه.

[2]– أحمد بن محمد بن علي المقري الفيّومي، المصباح المنير، تح : عبد العظيم الشنّاوي، دار المعارف، ط2، ج1، القاهرة _ مصر، (د.ت)، ص 598.

[3]– أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجُوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرو _مصر، (د.ط)، 2009م، ص 1125.

[4]– أبو حيان الأندلسي، إرتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب عثمان محمد، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ط1، 1998م، ص 2179.

وأما السيد أحمد الهاشمي فقد عرّفه بقوله « هو طلبُ المتكلم إقبالَ المخاطِبِ عليه بحرفٍ نائبٍ منابَ أُنادي»[1]. وهو عند عبد العزيز عتيق «طَلَبَ إقبال المدعو إلى الداعي»[2]. ويعُد وسيلة من الوسائل البلاغية، و« علامة من علامات "الاتصال" بين الناس وهو دليل قوي على اجتماعية اللغة»[3] ويتم برفع الصوت ومدّه، من خلال « التصويت بالمنادى لإقباله عليك، أو تنبيهه وحمله على الالتفات بإحدى حروف النداء»[4] المشتملة على ثمان أدوات تضم « الهمزة، وآ، أي، آي، يا، أيا، هيا، وا، فالهمزة تدل للنداء البعيد، ويا تدل على نداء القريب والبعيد»[5].

وأما أسلوب النداء في شعر الشمّاخ المدروس فهو شائع، حيث يُشكل ظاهرة بارزة في شعره، ثم يسهم في إضفاء الحيوية على المعاني، وإعطائها دلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ اخرى تستفاد من السياق ويمكن تبيّن ذلك من خلال الإحصاء المدرج في الجدول الآتي:

أدوات النداء	العدد	النسبة
الياء	07	%70
الهمزة	03	%30
المجموع	10	%100

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: محمد التونجي، شركة دار مكتبة المعارف، بيروت لبنان، د.ط، 2017، ص 115.

[2]– عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة _ مصر، ط1، 2006م، ص 91.

[3]– عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية _مصر، ط2، 1998م، ص 275.

[4]– ينظر، هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان _ الأردن، (د.ط)، 2004م، ص 245.

[5]– ينظر، السيد خليفة الكافي في النحو، دار بن خلدون، الإسكندرية _ مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص 487.

وظف الشاعر أسلوب النداء في شعره المدروس عشرُ مرّات (10) حيث جاء عدد تواتر (الياء) سبع مرّات (07) قدّرت نسبتها 70 % وأما (الهمزة) فقد كان ورودها ثلاث مرّات (03) بلغت نسبتها 30%.

ومن صوره المنزاح إلى التودّد والإعجاب قوله من (البسيط):[1]

إِلَيْكَ أَشْكُو عَرَابَ اليومَ خَلَّتَنَا يَاذَا العَلاَءِ وَيَاذَا السُّؤْدُدِ البَاقِي

دلّت أداة النداء (الياء) في هذا البيت على التعظيم والتبجيل والإعجاب بالأمير عرابة، لقد مال الشاعر إلى ترخيم اسم (عرابة) وهو « حذف آخر الكلمة عند النداء طلبًا للخفة»[2]. وليدل على اِختزال مسافة الزمن بغرض الإسراع والعجلة في الثناء عليه، والإشادة بفضائله، وتصوير مواقفه الرجولية.

لقد عمد الشاعر إلى تكرار أداة النداء (الياء) في الشطر الثاني من البيت مرّتين قصد اِجتذاب الأمير، ولفت انتباهه إلى ما سيقوله بعد النداء، وليؤكد على أخلاقه السامية، ورغبة منه في طلب التقرّب إليه ولا يكون هذا الأسلوب في « مألوف العادة إلا اِلتماسا لحاجةٍ، وهو من أجل ذلك لا يصدر إلا عن محتاج إلى عونٍ، أو راغبٍ في صريخٍ...»[3] أو « لأنها تدخل في النداء الخالص، وفي النداء المشوب بالندية أو الاستغاثة، أو التعجب»[4].

ولهذا اِختارها في خطابه الشعري عندما أراد أن يصارحه بإعجابه بقدرته في مواجهة الشدائد والصعاب.

ومن صوره المنزاح إلى التوبيخ من (البسيط) قوله:[5]

---

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 256.

[2]– تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، بيروت _ لبنان، ط1، 2000م، ص 146.

[3]– عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري _ دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمنية"، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، بن عكنون _ الجزائر، (دت)، ص 189.

[4]– عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مطبعة السنة المحمدية، (دط)، القاهرة _ مصر، 1959م، ص 120.

[5]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 116.

لاَ تَحْسَبَنْ يَا ابْنَ عِلْبَاءٍ مُقَارَعَتِي بَرْدَ الصَّرِيحِ مِنَ الكُومِ المَقَاحِيدِ

جاء أسلوب النداء (الياء) في هذا السياق للدلالة على تذمر الشاعر وغضبه، وضيق صدره من ابن علباء، وتصرفاته التي شكّلت مصدرًا من مصادر الإزعاج في حياته.

لقد استطاع الشاعر بهذا النداء أن يعبّر عن ألمه وحزنه، وفي الوقت نفسه أن ينقل تجربته المريرة بتفاصيلها إلى المتلقي كما سمح له إفراغ شحنته العاطفية المتأزمة في ذاته.

ومن نماذجه المنزاح إلى التودّد مناداة الحبيبة قوله من (الطويل):[1]

أَأَسْمَاءُإِنِّي قَدْ أَتَانِي مُخَبِّرٌ بِضَيْقَةَ يَنْشُو مَنْطِقًا غَيْرَ صَالِحِ

الملاحظ في هذا البيت أن الشاعر نادى محبوبته بأداة النداء (الهمزة) للدلالة عن قربها من قلبه، فهو لا يرضى لها الإساءة إلى سمعتها، ولا الطعن في شرفها رغم كيد الكائدين، وغيرة الحاسدين.

ومن نماذجه المنزاح إلى الاستلطاف من (الوافر) وذلك في قوله:[2]

أَعَائِشُ هَلْ يُقَرِّبُ بَيْنَ وَصْلِي وَوَصْلِكَ مِرْجَمٌ خَاظِى البَضِيعِ

فالواضح في هذا البيت أن النداء بالهمز يعكس مدى القرب الشديد لهذه المحبوبة إلى قلبه، وبذلك فإنّ اختيار الشاعر بحذف حرف التاء (عائشة) من اِسمها للترخيم، يحمل دلالة طلب الاقتراب والوصل منها، ومحاولة منه في إرضائها والتودّد إليها، فهو لا يحتمل القطع والهجران ومرارة الفراق وألمه.

---

[1]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ، ص 106.

[2]– المصدر نفسه، ص 225.

3.3/ أسلوب الشرط

تعريف الشرط لغة واصطلاحا

أولاً: الشرط لغة:

جاء في أساس البلاغة « شرط عليه كذا واشترط، وشارطه على كذا، وتشارطا عليه، وهذا شَرْطِي وشَرِيطَتِي»[1].

وأما في الصحاح فا« الشرط معروف، وكذلك الشَرِيطَةُ، والجمع شُرُوطٌ وشَرَائِطُ، وقَد شَرَطَ عليه كذا يَشْرِطُ ويَشْرُطُ، واشْتَرَطَ عليه، والشَرَطُ بالتحريك: العلامة، وأشْرَاطُ الساعة: علاماتُها»[2].

وفي تهذيب اللغة « ومنه الاشْتراط الذي يَشتَرِط الناسُ بعضهم على بعض، إنما هي علامات يجعلونها بينهم»[3].

ثانيا: الشرط اِصطلاحا

عرفه الشريف الجرجاني بأنه « تعليق شيء بشيء، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني »[4] وعرفه المبرد بقوله « الشرط لا يقع إلا على فعل لم يقع، فتكون مواضعها مجزومة، وإن لم يتبيّن فيها الإعراب»[5].

---

[1]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ص 502.

[2]– إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ج3، ص 1136.

[3]– معجم تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تح: رياض زكي قاسم، مج 3، ص 1856.

[4]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، ص 108.

[5]– أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، ج2، ص 50.

وأما المحدثون فقد عرفه محمد فاضل السامرائي وهو « أن يقع الشيء، لوقوع غيره، أي أن يتوقف الثاني على الأول، فإذا وقع الأول وقع الثاني»[1]، وأما عبد العليم بوفاتح فيرى أنّ «جملة الشرط وجملة الجواب لا يمكن أن تستقل بنفسها في المعنى؛ لأن العلاقة بينهما علاقة السبب بالمسبب؛ إذ الشرط سبب والجواب مسبب عنه»[2].

ويتضح مما سبق أن عملية الارتباط بين الشرط وجوابه، له علاقة وطيدة بفكرة التعليق إذ لا يصح الاستغناء بعضهما عن بعض في التركيب، وإنتاج الدلالة من خلال السياق، والمقام، ومقتضى الحال.

وقد توارد أسلوب الشرط لدى الشاعر في كثير من تشكيلاته الشعرية، ويعد أحد الظواهر الأسلوبية البارزة عنده، وأما أبرز أدوات الشرط التي وظفّها في شعره المدروس تمثلت في (إذا، لما، إن، لو، كلما، متى). وقد أفضى الإحصاء المدرّج في الجدول إلى النتائج الآتية:

أدوات الشرط	العدد	النسبة المؤية
إذا	65	%57,01
لمّا	19	%16,66
إن	15	%13,15
لو	09	%7,89
كلّما	03	%2,63
متى	03	%2,63
المجموع	114	%100

اِستخدم الشاعر أسلوب الشرط في (114) أربعة عشر ومائة موضعا من شعره المدروس، وقد توّزعت أدواته الشرطية في جميع قصائده، حيث تتفاوت في عدد ورودها، ونسبة شيوعها، غير أنّ اللافت للنظر بروز أداة الشرط (إذا) وطغيانه عن باقي الأدوات المستعملة

[1]– محمد فاضل السامرائي، النحو العربي، دار ابن الكثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق _ سوريا، ط1، ج2، 2014م، ص 455.

[2]– عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص 39.

في شعره، وقد بلغ عدد تواتره (65) خمسة وستون مرةً، بنسبة تقدر ب 57,01% وهو «ظرف لما يستقبل من الزمن خافض لشرطه متعلق بجوابه، مبني على السكون في محل نصب على الظرفية»[1] إذ أنه يفيد في الربط بي جملتي الشرط وجوابه « فإن جاء بعدها فعل ماض قلبته من حيث المعنى إلى المضارع أي " المستقبل"»[2].

ومن نماذجه تصوير حالة ارتباك الحمار الوحشي وخوفه قوله من (الطويل):[3]

إِذَا خَافَ يَوْمًا أَنْ يُفَرِقَ عَانَةً أَضَرَّ بِمَلْسَاءِ العَجِيزَةِ سَمْحَجِ

والملاحظ في هذا البيت أن الشاعر اعتمد على أداة الشرط (إذا) التي اتبعها بفعل الشرط (خاف) والتي أفضت إلى فعل جواب الشرط (أضر) وهذا ما يجعلنا نقول أنّ الجملة الشرطية قد حققّت دلالة شعور الحمار الوحشي بالخوف الشديد على مفارقة الأتن له، وتمرّدها عليه، مما اضطره إلى تعنيفها، ودفعهِنَّ نحوه في شدة وغلظة، وابعادهنَّ عن الخطر.

والواضح من خلال المعاني التي حملها البيت أنّ الشاعر استطاع أن ينقل لنا مشاهدالطبيعة وقساوتها، بهدف إبراز المعاناة التي يعيشها الحيوان، ومن ثم يتضح جليًّا أنّ أداة الشرط (إذا) قد أسهمت بقسطٍ كبيرٍ في إعطاء النص دلالة عميقة جسدّت رؤية الشاعر وموقفه في الحياة.

وفي موضع آخر يوّظف شاعرنا الجملة الشرطية بأداة (إذا) للدلالة على المجد، وعلوُ مكانة ممدوحه عرابة ومنزلته الرفيعة بين أقرانه فهو كالراية يعرفه الجميع ويرونه، كما يشاهد القمر بتمامه في كبد السماء، ومن نماذجه قوله من (الوافر):[4]

---

[1]– أحمد الخوض، قصة الإعراب، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (دط)، (دت)، ج1، ص 174.

[2]– المرجع نفسه، ج1، ص 175.

[3]– الشمّاح بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 90.

[4]المصدر نفسه، ص 336.

إِذَا مَا رَايَةٌ رُفِعَتْ لِمَجْدٍ تَلَقَّاهَا عَرَابَةُ بِالْيَمِينِ*

بيّن الشاعر في هذا الاستخدام للشرط فضل ممدوحه، وحسن معاملته للناس، وقدرته في الصمود والتحدي، وهيبته بين رعيّته.

ومما زاد في تعميق هذه الدلالات، ومعانيها، فعل الشرط (رفعت) وجوابه (تلقَّاها)، حيث أسهما بوضوح في تجسيد ملامح الشجاعة والإقدام اللذين يتميّز بهما هذا الخليفة.

وهنا يتضح أنّ التلاحم الحاصل في التركيب الشرطي إنّما مرده إلى الانسجام والتوافق المعنوي واللفظي بين أداة الشرط وفعل الشرط وجوابه.

وفي سياق المدح والثناء يستخدم الشاعر أداة الشرط (إذا) محاولة منه رسم صورة جميلة عن محبوبته ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

مِنَ البِيضِ أَعْطَافًا إِذَا اتّصَلَتْ دَعَتْ فِرَاسَ بنَ غَنْم أَوْ لَقِيط بنَ يَعْمُرَا*

وقد أفاد الشاعر بهذا الشرط لإخبار المتلقي عن شرف نسب محبوبته، إذ أفضى عليها كل الصفات الحميدة، حيث ألبسها لباس الطهارة والعفاف، والنقاء من الدنس والعيوب.

ولعل الجملة الشرطية بهذا المعنى جاءت لتقرّ وتؤكد وتعزّز هذه الأوصاف، وفي هذا اعتراف صريح من قبل الشاعر بإعجابه بهذه المرأة المثالية.

وفي سياق آخر يمزج الشاعر فيه بين الحب والخوف، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[2]

---

* راية: أصل الراية العلم، ومنه راية الحرب التي تجعل للقوم يقاتلون ما دامت واقفه، وهي هنا استعارة: أي إذا حدث أمر يقتضي فعل مكرمة، ويفتقر فيه أن يطلع به رب فضيلة وشرف نهض له الممدوح، تلقاّها: استقبلها وأخذها وتلقّفها، وهو هنا مجاز عن انقياد المجد له، وحوزه إياه، باليمين: القوة والقدرة.

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 136.

* البيض: جمع بيضاء، يريد: هي من النساء النقيّات من الدنس والعيوب، وإذا انتسبت، انتسبت لفراس بن غنم تغلب بن وائل، وهو أبوحي من العرب، وكذلك لقيط بن يعمر، وبنوه بطن من العرب: أي أنها شريفة النسب.

[2]– المصدر نفسه، ص 76

وَكنتُ إذَا لاَقِتُهَا كَانَ سِرُّنَا لَنَا بَيْنَنَا مثلَ الشِّواءِ المُلَهْوَجِ*

تكشف لنا الجملة الشرطية في هذا البيت عن مدى تعلُق الشاعر بمحبوبته، من خلال فعل الشرط (لاقيتها) وجوابه (كان)، فالتركيب بين هذين الفعلين حَمَلاَ مؤشرات دلالية توحي بنوازع عاطفية جياشة، ولكن هذا اللقاء كان يتم على غفلة من قومهما بحكم أعراف القبيلة وتقاليدها، ومن هنا يتوضح أن الشاعر قد وفق إلى حدٍ ما، في إيصال فكرته إلى القارئ، وكان لنسق الشرط دور فعّال فيه، ذلك أن « كثيرًا ما تتوقف قيمة الشاعر على قدرته في استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة في اللغة ونجاحه في ضوء توظيف الطاقات الموحية في هذه اللغة في خلق إحساس لدى المتلقي يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع»[1].

أما أداة الشرط (لمّا) فقد جاءت في الرتبة الثانية، « وهي ظرف بمعنى حين، ولا يليها إلا الفعل الماضي»[2] يؤتي بها للدلالة على« وجود شيء لوجود آخر، والثاني منهما مترتب على الأول، فهو بمنزلة الجواب المعلّق وقوعه على وقوع شيء آخر، نحو: لمّا جرى الماء شرب الزرع»[3] وهذا مما يدل على اشتراكهما في وظيفة التعلق الشرطي وقد اِستخدمها الشاعر في شعره المدروس (19) تسعة عشر مرة، حيث قدّرت نسبتها 16,66% تنوّعت دلالتها بحسب ورودها في السياق.

وقد جاءت على نمطين في شعره، تارة متصلة بحرف الفاء، ومنفصلة عنه تارة أخرى.

ومن صور النمط الأول المقترنة بالفاء، يصف فيها قصة الصياد والقوس، قوله من (الطويل):[4]

---

* المعنى: كنت إذا لاقيت هذه المرأة لم أتمكن من مسيرتها، والاشتقاء بحديثها، وتعرف ما عندها إلا على عجلة وغير تمكن من إتمام الحديث خوف الرقباء، فكان سرنا مثل الشواء الذي لم يتم نضجه.

[1]_ محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، ص 81.

[2]_ علي جازم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، دمشق _ سوريا، 2012م، ج1، ص 209.

[3]_ عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، ج2، مصر 1974م، ص 296.

[4]- الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص190-196.

فَلَمَّا شَرَاهَا فَاضَتِ العينُ عَبْرَةً وَفِي الصَّدْرِ حُزَّازٌ مِنِ الوَجْدِ حَامِزُ*

أفاد التركيب الشرطي في هذا البيت دلالة الندم، والحسرة اللذان يسيطران على قلب الصياد، من خلال أداة الشرط (لمّا)، وفعل الشرط (شراها) وجوابه (فاضت).

والملاحظ أن الشاعر نجح في استغلال قدرته اللغوية، والفنية حيث كان « ينتقل في لوحته هذه من السرد إلى الحوار العادي إلى الحوار الداخلي، وكشف لنا حقيقة هذه الشخصية وطبيعتها، ثم كشف التمزق الداخلي الذي عاناه بعد أن أغراه سلطان المال»[1].

ببيع قوسه الذي تعب في صناعته. وفي سياق آخر يصف الصراع الحاصل بين القوي والضعيف، قوله من (الطويل):[2]

فَلَمَّا دَنَتْ للمَاءِ هِيمًا تَعَجَّلَتْ رَبَاعِيَةٌ لِلْهَادِيَاتِ قَدُومُ*

كشف لنا الشاعر التشكيل الشرطي في هذا البيت عن طبيعة الصراع بين الحيوانات على مورد الماء، عبر أداة الشرط (لمّا) وفعل الشرط (دنت) وجوابه (تعجّلت).

حيث نقل إلينا مشهدًا من مشاهد الصراع الحيواني الغريزي، الذي يندرج ضمن معاني البقاء، والفناء.

ولعل كلمة (دنت) توحي بروح المقاومة والتحدي، التي تتحلى بها هذه الأتن، في سبيل مواجهة تعجرف الرباعية وجبروتها.

---

* المعنى: شراها: باعها، الحزّاز: ما يجده الإنسان في صدره من غيظ وغّم، والمراد هنا: ما تولد في قلبه من الحزن، ولومه نفسه على بيع هذه القوس الحبيبة إليه، والوجد: أشد الحب، والحامز: الشديد الممض المحرق.

[1]– سمر الديوب، التصوير الفني في شعر الشّماخ بن ضرار الذبياني، مجلة جامعة البعث، مج 28، ع 11، حمص _سوريا، 1426_2005م، ص 154.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 302.

* هيمًا: جمع أهيم وهيماء، أي عطاشا عطشًا شديدًا، تعجلت: من العجلة: أي سبقت وتقدمت، الهاديات: أوائل الوحش، قدوم: كثيرة التقدّم على الهاديات، الرباعية: الذي ألقى رباعيته وهي السن التي بين الثنية والناب.

لقد حاول الشاعر أنّ الشاعر أن يصف لنا حال الأتن النفسية، فكلما حاولت الاقتراب من مورد الماء للشرب، سبقتها الرباعية ذات البنية القوية وكلمة (تعجلت) في البيت تحمل دلالة عدم الاكتراث والتريث، والأنانية، وحب الذات.

ومن صور النمط الثاني المنفصلة عن الفاء تصويره للمخاطر التي يتعرّض لها الحيوان، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

وَلَمَّا رأيْتُ الأَمْرَ عَرْشَ هَوِيّةٍ تَسَلّيْتُ حَاجَاتِ الفُؤَادِ بِشَمَّرَا*

استطاع الشاعر في هذا البيت تصوير حالة الحذر، والفطنة، اللتان يتمتعان بهما، عبر أداة الشرط (لمّا) ذلك أنّ وقوع جواب الشرط (تسَلّيت) جاءت نتيجة وقوع فعل الشرط (رَأَيْتُ)، وكلا الفعلين يدلان على دلالة الكياسة، والحنكة في مواجهة الصعاب.

لقد أتاح الأسلوب الشرطي في الكشف عن موقفه في الحياة، وحرصه الشديد في المحافظة على نفسه، دون تراخٍ، أو غفلة منه، وإن لم يفعل ذلك فسوف يكون مصيره إلى الهلاك، والزوال.

وفي سياق آخر يصف سير الأتن ليلاً، ومن تلك الصور قوله من (الطويل):[2]

وَلَمَّا رَأَى الإِظْلاَمَ بَادَرَهُ بِهَا كَمَا بَادَرَ الخَصْمُ اللَّجُوجُ المُحَافِزُ*

يصور الشاعر في هذا البيت ذلك السلوك الحيواني، من خلال أسلوب الشرط، عبر أداة الشرط (لمّا)، مقترنة بفعل الشرط (رأى) وجوابه (بادره).

---

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 132.

* قال الأصمعي: المعروشة: المطوية بالنشب، والساقي إذا قام على العرش، فهو في خطر، إن زلق وقع في البئر، والهوية البئر، يقول لما رأيت الأمر شديدًا ركبت شمر، وشمر: اسم ناقته.

[2]– الشمّاخ ين ضرار الذبياني، ديوانه، ص 179.

* بادره بها: يريد ساقهن فور حلول الظلام، الخصم اللجوج: المتمادى في الخصومة، والمحافز: المجاثي.

وقال الأصمعي: معنى حافرته: داينته، والمفعول محذوف: أي كما بادر الخصم اللجوج المحافز خصمه.

لقد أفاد التلاحم التركيبي الحاصل في الجملة الشرطية في الكشف عن دلالة حسن التدبير، والتنظيم اللّتان يحظى بهما الحمار الوحشي في قيادة أتنه نحو بر الأمان وهي « لا تجرؤ على مخالفة الفحل، ومصلحة الجماعة تقتضي من الحمار إلزام الأتن بالانتظار حتى يسدل الليل غطاءه، ولهذا نراها منصاعة لأمره، حيث ظلَّت واقفة تنتظر»[1] حتى يؤذن لها بالسير والرحيل.

وأما أداة الشرط (إن) فقد جاءت في المرتبة الثالثة وهي « حرف شرط مبني على السكون لا محل له من الإعراب، وهي من الحروف التي تجزم فعلين»[2] وتأتي للدلالة على « المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها»[3]. لذا فإن « الأصل عدم جزم وقطع المتكلم بوقوع الشرط في المستقبل مع "إن" ومن ثم كثُر أن تستعمل "إن" في الأحوال التي ينذُرُ وقوعها، ووجب أن يتلوها لفظ "المضارع" لاحتمال الشكَّ في وقوعه»[4].

وقد جاء في شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك بأنه « إذا كان الشرط والجزاء جملتين فعليتين، فيكونا الفعلان على أربعة أقسام:

الأول: أن يكونا الفعلان ماضيين، نحو: "إن قام زيد قام عمرو"، ويكونان في محل جزم، ومنه قوله تعالى: ﴿**إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ**﴾ الإسراء:7.

الثاني: أن يكونا مضارعين، نحو: "«إن يقم زيد يقم عمرو» ومنه قوله تعالى:﴿**وَإِنْ تُبْدُوا مَا فِي أَنْفُسِكُمْ أَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللَّهُ**﴾ البقرة 284.

---

[1]– سعد عبد الرحمان العرفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، دراسة في المضمون والنسيج الفني، أطروحة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1426هـ، ص 263.

[2]– السيد خليفة، الكافي في النحوج1، ص 84.

[3]– ينظر، محمد فاضل السامرائي، النحو العربي، ص 458.

[4]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التَّوَنْجي، شركة دار مكتبة المعارف، بيروت _ لبنان، (دط) 2017م، ص 178.

الثالث:أن يكون الأول ماضيا، والثاني مضارعا، نحو:« إن قام زيد يقم عمرو»ومنه قوله تعالى:﴿**مَن كَانَ يُرِيدُ الْحَيَواةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لا يبخَسُونَ**﴾هود:15.

الرابع: أن يكون الأول مضارعًا، والثاني ماضيًا وهو قليل، ومنه صلى الله عليه وسلم: **«من يقم ليلة القدر غُفر له ما تقدَّم من ذنبه»**[1].

وأما في شعر الشمّاخ المدروس فكان ورودها (15) خمسة عشر مرّة بنسبة تقدّر بـ (13,15%). ومن صوره في وصف الحمار الوحشي، قوله من الطويل:[2]

وَإِنْ جَاهَدَتْه بِالْخَبَارِ انْبَرَى لَهَا بِذَاوٍ، وَإِنْ يَهْبِطْ بِهِ السَّهْلُ يَمْعَجِ*

والملاحظ في هذا البيت نزوع الشاعر في بناء جملتين شرطيتين، متوزعتين بين عروض البيت وضربه، عبر أداة الشرط (إن) نفسها، وفي ظل هذا التوافق والائتلاف. جاء للدلالة على قوّة الأتان وصلابتها، وسرعتها في كل الظروف، والأحوال.

يتضح جليا ذلك التعالق الحاصل بين عروض البيت وضربه، حيث أسهم في إثراء الدلالة وتوضيحها، ففي الشطر الأول من البيت حقّقت أداة الشرط (إِنْ) في دورها الفعّال في تجسيد الترابط الشرطي بين فعل الشرط (جَاهَدَتْهُ) وجوابه (انبرى) واللّذان يوحيان بخضوع الحمار الوحشي وأتنه إلى الإختبار، ونجاحه، وذلك بفضل قوَّته، وصلابة جسمه.

وأما في الشطر الثاني من البيت فقد أسهمت أداة الشرط (إِنْ) في بناء التلاحم التركيبي الذي أفضى إلى التلاحم الدلالي من خلال الفعلين المضارعين (يَهْبِطْ) وجوابه (يَمْعَجِ).

---

[1]– بهاء الدين عبد الله ابن عقيل العقيلي الهمداني المصري، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة_مصر، ط2، ج4، 2009م، ص 25.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 95.

*الخبار: ما لَانَ من الأرض واسترخى، يمعج: يسرع، يقول: إن جاهدته في الجري في أرض لينة عارضها، وإن هبط بهما السهل أسرع، أو: وإن تهبط به الأتان أرضًا سهلة أسرع في إثرها، وهذا المعنى الأخير ما استحسنه.

وفي سياق آخر وصف الشاعر صمود الناقة وصبرها ومن نماذجه قوله من (البسيط):[1]

وَإِنْ رَمَيْتَ بِهَا فِي طَامِسٍ دَأَبَتْ إِذَا تَرَقْرَقَ آلُ بَعْدَ رَقْرَاقِ*

أفادت الجملة الشرطية على مستوى البيت في تكثيف الجانب الدلالي، حيث استطاع شاعر عبر أداة الشرط (إن) أن يرسم لنا لوحة فنية، يتصور من خلالها صورة فريدة من نوعها، لصمود الناقة وتحمُّلها حرارة الصحراء، وقساوتها.

ويقوم النسج التركيبي في هذا البيت على الفعلين الماضيين، ويتجلى ذلك بوضوح في فعل الشرط (رَمَيْتَ) حيث جسد ملامح الإصرار، والتحدي اللذين تتميّز بهما هذه الناقة، في ما يتوضح من خلال جواب الشرط (دَأَبَتْ) صورة المغالبة وإجهاد النفس وهي تسير مسافات طويلة دون أن يتعرض شيء في سيرها ويمنعها، رغم الطريق الطامس الذي اختفت معالمه، فلها القدرة على المواصلة، والاستمرار، فهي لم تظل صامدة تسير فيه فحسب، بل كانت تسرع بدلالة الفعل (دَأبتْ) ثم تأمل حالها أثناء السير (إِذَا تَرَقْرق آل بعد رقراق) فهي لا تبدي ضعفا ولا تألما، بل تقاوم، وتصمد رضاء في طاعة صاحبها وتحقيق رغبته.

جاءت أداة الشرط (لو) في شعره المدروس في المرتبة الرابعة، نحو تسع مرات (9) بنسبة (7,89%) ويؤتي بها بغرض التعبير « عن أمنية من الأماني، أو عما لا رجاء في تحققه، ولا طمع في وقوعه»[2]. وتستعمل«للشرط في الماضي مع الجزم والقطع بانتفائه، فيلزم اِنتفاء الجزاء، على أن الجزاء كان يمكن أن يقع لو وُجد الشرط.

ويجبأن تتكون جملتيها من فعلين ماضيين، نحو: لو أتقنتَ عملك لبلغتَ أملك.

---

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 254.

* طامس: صفة لمحذوف أي مكان طامس، أو خرق، أو نحوهما، وهو البعيد الذي لا مسلك فيه، دأبت: من الدءوب وهو المبالغة في السير: أي جدت وأسرعت، وترقرقَ الآل: اضطرابه وحركته، ولألاؤه، والرقراقُ: الترقرقُ: أي رقراق بعد رقراق، يعني: إذا اشتدّ الحر، يريد: أنها سريعة مع وعورة الطريق، واشتداد الحر، كما وصفها بالسرعة في السرى، وهذا كله دليل على صلابتها، وقوّة احتمالها.

[2]– مهدي المخزومي، في النحو العربي –نقد وتوجيه–، ص 297.

وتسمى «لو حرف امتناع لامتناع»[1]وهي « حرف شرط في المسقبل»[2] وغالبا ما تتصدر الكلام منفردة أو يسبقها (الواو) أو (الفاء) ويعقبها (كان) أو فعل ماض، أو فعل مضارع، أو تدّخل على (أن) أو مسبوق بقسم.

وأما في شعر الشّماخ فقد تعددت استعمالاتها، ودلالاتها في عدة سياقات من نصوصه الشعرية، ومن صورها:

الصورة الأولى: منفردة يعقبها فعل ماض. ومن نماذجه الاعتزاز والافتخار بالنفس قوله من (الطويل):[3]

فَإِنَّكِ لَوْ أُنْكِحتِ دَارَت بِكِ الرَّحَى وَأَلْقَيْتِ رَحْلِى سَمْحَةً غَيْرَ طَامِحِ*

كشفت الجملة الشرطية عن ملامح الافتخار والاعتزاز اللذين منحا الثقة في نفسية الشاعر من خلال أداة الشرط (لو)، ومما زاد في إثراء هذه الدلالة هو الانسجام الشرطي الحاصل بين فعل الشرطي (أُنْكِحْتِ) وجوابه (دَارَتْ) واللذان يدلان على فشل الرابطة الزوجية إن تزوّجت رجلا غيره.

وفي المقابل يبعث فيها روح الأمل، ويعدها بحياة سعيدة ملؤها المحبة، المودة، والرحمة، إن تزوّجته وقد تجسدت هذه المعاني عبر الكلمات الموحية بذلك (أُلقيت)، و(رحلِى)، و(سَمْحَةً)، و(غيرَ طامِح).

الصورة الثانية: مسبوقة ب(الواو) يعقبها فعل مضارع. من نماذجه يصف نفسه بالسخاء والعطاء قوله من (الطويل): [4]

---

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح : محمد التونجي، ص 179.

[2]– محمد بن صالح العثيمين، مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، مكتبة الرشد الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2006م، ص 95.

[3]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 105.

*ومعنى (دارت بك الرحى) تغيّر أمرك وانقلب، وألقيت: بمعنى: تلقيت: أي استقبلت، والمعنى لو تزوجتك لانقلب حالك وتغيّر، ولا استقبلت بيت الزوجية في رضا وإقبال، دون أن تنازعكَ نفسك إلى النظر إلى غيري من الرجال.

[4]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 76.

وَلَوْ تَطْلبُ المعروفَ عِندِي رَدَدْتُهَا بِحَاجَةِ لاَ القَالِي وَلاَ المُتَلَجْلِجْ*

يستخدم الشاعر الأسلوب الشرطي للدلالة على معاني السخاء والعطاء اللذان حظي بهما، وليؤكد هاتين الخصلتين، أتى بأداة الشرط (لو) ثم اتبعه بفعل الشرط (تَطْلبُ) التي تدل على الاستعداد والاستمرار في تلبية حاجيات محبوبته، ومما عزّز في الثبات على هذا الموقف جواب الشرط (رَدَدْتُهَا) التي توحي على العطف والاحتواء.

عمد الشاعر في البيت السابق إلى استثمار الطاقة الدلالية الموجودة في الاسمين (القالي)، و(المُتَلَجْلِجْ) اللذان يعبّران عن صدق صاحبهما في مساعدة محبوبته دون تردد، أو تأوه، أو تأفف.

الصورة الثالثة: مسبوقة ب(الواو) دخلت على (أنَّ) يعقبها فعل المضارع ومن نماذجه وصف كبرياء الشاعر قوله من (الوافر):[1]

وَلَوْ أنِّي أَشَاءُ كَنَنْتُ نَفْسِي إِلَى لَبَّاتِ هَيْكَلَةٍ شَمُوعِ*

أفادت الجملة الشرطية في هذا البيت معنى ودلالة عبر أداة الشرط (لو) حيث جسدت ملامح الصراع النَفْسِي لدى الشاعر المختلط بالتردّد بين إظهار الحب، والبوح بها، والتوّددإلى محبوبته، أو كتمانه، والانسحاب من حياتها.

غير أنّ الفعلين المتمثلين في فعل الشرط (أَشَاءُ) وجوابه (كَنَنْتُ) يشيران إلى شيئًا من الأمل والتفاؤل في الرجوع، وبناء علاقة طيبة بين المتحابين، وطي صفحة الماضي بذكرياته الأليمة، وفتح آفاق مستقبلية جديدة. وممّا يعزّز في تعميق هذا الشعور، ومؤازته هو وصفه

* يريد أنه لا يبخل عليها بما تطلب بل يسارع إلى إجابتها إليه.

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 223.

* كننت نفسي: صنتها: أي من لزوم الإبل والسعي في إصلاح المال واللّبات: جمع لبّة: وهي وسط الصدر والمنحر، وهي موضع القلادة من الصدر، والهيكلة من النساء، العظيمة الجسم، واليهكنة: الجارية الخفيفة الروحي، الطيّبة الرائعة، المليحة، الغضة الحلوة، والشموع: المزاحة اللعوب الطيبة الحديث.

إياها بالحسن، والجمال الجسدي، والرّقة في الكلام، عبر دلالات مستوحاة من الكلمات (لَبَّاتِ) و(هَيْكَلَةٍ) و(شَمُوعِ).

ولعل كبرياء الشاعر وجبروته من الإفصاح عما في قلبه من الأحاسيس والمشاعر والاعتراف بحبها علانية على مرأى من الناس ومسامعهم، ولكنه اِكتفى بالصمت، والهدوء والانشغال برَعِي إبله، وخدمتها

أماأداة الشرط(متى) فقد وردت في شعره المدروس في المرتبةالخامسة، نحوثلاث(03) بنسبه(2,63).

جاء في شرح المفصل:« وأما متى اسم من أسماء الزمان يستفهم به عن جميعها»[1]. وقد عدّها ابن السراج من الأدوات التي تحمل«معنى الشرط هي من الظروف التي يجازى بها»[2].وتتطلب(متى)الجازمة فعلين مجزومين،الأول للشرط، والثاني للجواب وقد وردت في شعره المدروس على صور عدة.ومن نماذجه صورة الإبل الظمأى. واندفاعها نحو الماء قوله من (الطويل)

مَتَى مَا تَرِدْ فِي ليلةِ الخِمْسِ تَرْتَوِي رَجَا مَنْهَلٍ يَقْلِلْ عَلَيْهِ اِغْتِمَاضُهَا[3]*

يستثمر الشاعر أسلوب الشرط وأداته(متى) للربط بين فعل الشرط (تَرِدْ) وجوابه (تَرْتَوِي)، وقد جاءا هذين الفعلين مضارعين للدلالة على استمرار الحدث وتجدّده المتمثل في انكباب الإبل

---

[1]– ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، تصحيح وتعليق: جماعة من العلماء، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، (دط)، (دت)، ج7، ص 45.

[2]– ينظر: أبو بكر محمد بن سهل بن السّراج النحوي البغدادي، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتزويع، بيروت_لبنان، ط3، ج2، 1996م، ص 159.

[3]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 213.

* الخمس: بالكسر: من أظماء الإبل، وهو أن ترد الإبل الماء في اليوم الخامس. وقيل: هو أن ترعى ثلاثة أيام وترد اليوم الرابع، اِغتماضها: سكونها، وأصل الاغتماض: النوم، والنائم تسكن حركاته، فعبر عن السكون على الماء بالاغتماض، والمراد: أنها لا تلبث على الماء إلا قليلا.

ولهفتها حين رأت المشرب، وقد يبلغ من شدة شراهتها على الماء إلى التدافع والتنافس بينها على الحوض.

ولا شك أن الشمّاخ أراد من خلال رسم هذه الصورةإبراز سلوك الإبل الذي ينطوي على معاني الحنين إلى شرب هذا الماء، بعد رحلة طويلة في الصحراء،فإذا وردته ظلّت مكبّة عليه تشرب شربًا متواصلاً،لإرواء عطشها.

أماأداة الشرط (كلما) فقد وردت في شعره المدروس في المرتبةالسادسة، نحو ثلاث مرات (03)بنسبة (2,63%).

وتُعدُ(كلما) عند النحاة«أداة ظرفية تفيد التكرار، مركّبة من (كُلّ) التي تفيد الاستغراق، و(ما)المصدريةالظرفية تشبهُأدوات الشرط لما فيها من العموم المستفاد من (ما)المصدريةالظرفية، والاستغراق المستفاد من (كلّ) لا تدخل إلا على جملة فعلية ويجوز أن يكون الماضي بعدها بمعنى للمستقبل، ويُشترط في شرطها وجوابها أن يكونا ماضيين كقولك:(كُلَّمَا تَعَلَّمَالإنسانُ اِتَّسَعَتْآفاق معرفته). وتُعربُظرفًا منصوبًا بالفتحة وناصبُها الفعلُ الذي هو جوابُها في المعنى»[1].

ومن صورها وصف الرعب والقلق اللذان يسيطران على الأتان قوله من (البسيط):

حَامَتْ ثَلاثَ لَيالٍ كُلَّمَا وَرَدَتْ زَالَتْ لَهَا دُونَهُ مِنْهُم تَمَاثِيلُ[2]*

وظف الشاعر في هذا البيت أداة الشرط (كلّما) التي تفيد الظرفية والتكرار، وأتى بفعل الشرط (وَرَدَتْ) ماضيًا، وجوابه (زَالَتْ) لقد أحدث التركيب الشرطي انسجامًا دلاليًا بين جملتي

[1]– محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، مج1، 1996م، ص 806.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 281.

* حامت: دارت، زالت: ارتفعت لها وظهرت، تماثيل: صور جمع تمثال. والمعنى: أنّ هذه الأتان استمرت ثلاث ليال تحوم حول هذا المكان، وكلما حاولت أن ترد رأت أشخاص الصيادين فامتنعت.

الشرط وجوابه، وذلك من خلال التوافق المعنوي الحاصل بينهما في السياق، حيث دلت علىالحالةالنفسيةالمتأزمة والمضطربة التي تتخبّط فيها الأتان.فكلما حاولت التقرّب إلى مورد الماء، شعرت بالخطر، والخوف من الهلاك من العدوّ، امتنعت عن ذلكوتراجعت حفاظًا عن نفسها وبقائها.

4.3. أسلوبالأمر:

تعريف الأمرلغةواصطلاحا

أولاً:الأمرلغة:

ورد في معجم المصباح المنير«بمعنى الطلب جَمْعُهُ(أَوَامِرُ)»[1]. وأما في كتاب الصاحبي فإنّ«الأمر عند العرب– ما إذا لم يفعله المأمور به عاصيًا. ويكون بلفظ (افْعَلْ) و(ليفْعَلْ)»[2].

ثانيا الأمر في الاصطلاح:

جاء في معجم التعريفات« قول القائل لمن دونه افعلْ»[3]".

وأما في كتاب الطراز المتضمن لأسرارالبلاغة وعلوم حقائق الإعجاز فهو يتمثل في«صيغة تستدعي الفعل،أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهةالغير على جهة الاستعلاء»[4]

ولمعرفة نيّات المخاطب لابد من تتبع «العناصر السياقية التي لها أثر بيّن في تحديد أوأحكامالدلالةالمباشرةللأساليب»[5] العربية وسُنَنِهَا.وقد أشارالسكاكيإلى هذا المعنى بقوله « إن استعملت على سبيل التضرّع كقولنا: اللهم اغفر وارحم ولّدت الدعاء، وإن استعملت على سبيل التلطّف كقول كل أحد لمن يساويه في المرتبة: اِفعل بدون الاستعلاء،ولدّت السؤال والالتماس كيف عبّرت عنه، وإن استعملت في مقام الإذن، كقولك:جالس الحسن أو ابن

---

[1]– أحمد بن محمد بن المقري الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد العظيم الشناوي، ص 21.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسُنن العرب في كلامها، ص 190.

[3]– علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح : محمد صديق المنشاوي، ص 34.

[4]– يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت_لبنان، ط1، ج3، 2002م، ص 155.

[5] عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى دراسة في أساليب النحو العربي، مؤسسة السليب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لندن، 2013م، ص 180.

سيرين، لمن يستأذن في ذلك بلسانه أو بلسان حاله، ولدّتالإباحة، وإن استعملت في مقام تسخّط المأمور به، ولّدت التهديد...»[1].

وقد حوى شعر الشمّاخ المدروس صوًرامختلفة، حسب مقتضيات السياق التي وردت فيه، ولعل العوامل النفسية لدى الشاعر أسهمت بقسط كبير في الكشف عن الدلالات المختفية وراء نصوصه الشعرية.

ومن مظاهر حضور معاني هذا الأسلوب في شعره التهديد والسؤال والالتماس والنصح والإرشاد.

ومن نماذجه المزاح الى التهديد قوله من (البسيط):[2]*

فإنْ كَرِهْتُ هِجَائِي فَاجْتَنِبْ سخَطِي لاَ يُدْرِكَنَّكَ تَفْرِيعي وتَصْعِيدِي

نلاحظ في هذا البيت أن فعل الأمر ورد موجهًا إلى مخاطب رجل،للدلالة على التهديد، حيث اكتسبت حالة اِنفعالية، تتلاءم مع نفسية المبدع ومقصده، تقتضي الإلزام بتنفيذ الأمر على سبيل الاستعلاء والاستحقار.

ومن نماذجه المنزاح إلى السؤال والالتماس قوله من (الطويل):[3]

يَقُولُونَ لِي: احْلِفْ فَلَسْتُ بِحَالِفٍ أُخَادِهُمْ عَنْهَا لِكَيْمَا أَنَالَهَا

ينزاحأسلوبالأمر في هذا البيت إلى دلالة السؤال والالتماس، وقد ورد بصيغة(اِفْعل)إذ يتساوى فيها الآمروالمأمور في المرتبة، وما استلطافه للمأمور،إلا وسيلة للوصول إلى معرفةالحقيقة .

ومن نماذجه المنزاح إلى النصح والإرشاد قوله من (البسيط):[1]

---

[1]– أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ص 319.

[2]– الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 115.

* بمعنى لا يلحقنّك، أولا يغشيّنك، أولا يلزمنّكَ، إصعادي، وانحداري. ضرب ذلك مثلاً للداهية منه تأتيه في حال صعوده أو هبوطه، يتهدد بذلك.

[3]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص292.

فَادْفَعْ بِأَلْبَانِهَا عَنْكُمْ كَمَا دَفَعَتْ عَنْهُمْ لِقَاحُ بَنِي قَيْسِ بن مَسْعُودِ*

يحملأسلوبالأمر في هذا البيت دلالة النصح والإرشاد، ولعل الشاعر من خلال هذا الأسلوب،أرادأن يعطي لنا لمحة تاريخية موجزة، عن الحياةالاجتماعيةالسائدة في مجتمعه حينئذ.

5.3. أسلوب النفي

تعريف النفي لغةواصطلاحا

أولا:النفي لغة:

تكاد تُجْمِعُ المعاجم العربية في إشتراكها للدلالة على المعنى اللغوي لكلمة النفي فمن ذلك«نفيت الرَّجُلُوغيرَهُ نَفيًا،إذا طرَدْتهوتأتي بمعنى«تنحَّى» [2]. أي«تَدْفَعُهُ وَلاَ تُثْبِتُهُ»[3]، ويضيف أحدهم بأنه «يدل على تعريّة شيء من شيء وإبعاده منه»([4])

ثانيا: النفي اصطلاحا

وأما في الاصطلاح فقد عرّفه الشريف الجرجاني بأنّه«هو عبارة من الإخبار عن ترك الفعل»[5]،وقد عده الزركشي«شطر الكلام كله، لأن الكلام إماإثباتأو نفي»[6].

---

[1]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 119.

*بمعنىذُد عن حسبك بهذه الإبل كما فعل قيس بن مسعود

[2]– مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، (دط)، القاهرة_مصر 2008م، ص 1639.

[3]– أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد العظيم الشناوي، ص 619.

[4]– أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني، معجم مقاييس اللغة، تح : عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دبلد)، ج 5، 1979م، ص 456.

[5]– علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، ص 205.

[6]– بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 375.

ويطلق عليه بعض النحاة مصطلح الجحد بدلاً من مصطلح النفي وقد أشار ابن الشجري في التفريق بين المصطلحين موضحًا ذلك بقوله«فإذا كان النافي صادقًا قاله سمّي كلامه نفيًا.وإن كان يعلم أنه كاذب في ما نفاه سُمّي ذلك النفي جحدًا، فالنفيإذنأعمُّ من الجَحْدِ، لأن كل جَحْدٍ نفي، وليس كل نفي جحْدًا»[1].

وقد تردّد أسلوب النفي في الخطاب الشعري عند الشمّاخ بشكل لافت حيث ورد خمس وستون (65) موضع في عيّنة مختارة من قصائد ديوانه، مستعينا بأدوات نفيه: لم، لا، ليس وفيما يلي سنحاول عرضها بالتفصيل في الجدول الآتي:

أدوات النفي	العدد	النسبة
لم	30	%46,15
لا	26	%40
ليس	9	%13,84
المجموع	65	%100

يفصح لنا من خلال الإحصاء المدرج في الجدول سيطرة أداة النفي (لم)، حيث شغلت حيزًا كبيرًا من شعر الشمّاخ، وقد جاء عدد تواترها ثلاثين مرة (30) بنسبة(46,15%) وقد أشار إليها أحمد بن فارس في كتابه الصاحبي بأنها« تنفي الفعل المستقبل وتنقلُ معناهُ إلى الماضي، نحو (لم يقمْ زيد) تريد: ما قام زيد»[2] ويأتي « المنفي بها منقطعًا نحو قوله تعالى:﴿**هل أتىعلى الإنسان حين من الدهر لمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا**﴾سورة الإنسان: 1 أي ثم

[1]– هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي أبو السعادات ابن الشجري، أمالي ابن الشجري، تح: الطناجي محمود محمد، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة_ مصر، 1992م، ج1، ص 391.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي اللغوي، الصّاحبي في فقه اللغة ومَسَائِلهَا وسُنن العرب في كلامها، ص 168.

كان، أو يأتي متصلاً بالحال نحو قوله تعالى:﴿**وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**﴾سورة مريم 4 يعني إلى الآن، وقد يأتي مستمرًّا[1] نحو قوله: ﴿**لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ**﴾» (سورة الإخلاص/03)

ويعد أسلوب النفي بـ(لم) أحد خيارات التركيب التي حرص الشاعر على توظيفها ضمن تجاربه الشعرية، فقد استطاع من خلالها أن يعبّر عن موضوعات شعرية متنوعة، والتي أسهمت في الإفصاح عن الصراع الداخلي الذي كان يعاني منه في حياته.

ومن نماذجه يفتخر بقومه، وينفي صفات القبح والرذيلة عن نفسه قوله من (البسيط):[2]

أَنَا الجِحَاشِيُّ شمَّاخٌ وَلَيْسَ أَبِى بِنِخْسَةٍ لِنَزِيعٍ غَيْرِ مَوْجُودِ
مِنْهُ نُجِلْتُ وَلَمْ يُوشَبْ بِهِ حَسَبِى لَيًّا كَمَا عُصِبَ العِلْبَاءُ بِالْعُود*

استعمل الشاعر أداتي النفي (ليس) و(لم)للدلالة على الافتخار بقومه، ونسبه الأصيل المعروف بين قبائل العرب، والاعتزاز بنفسه الأبيّة، ونفي عنها كل ما يعيبها من الرذائل، وسوء الأخلاق والتسامي بها إلى ما يزيّنها من الفضائل الرفيعة، والمكارم النبيلة وحسن الجوار، والقيم المثلى.

وفي سياق آخر يصف قدرته على مواجهة هموم الدنيا ومصائبها قوله من (الطويل):[3]

وَكنتُ إذَا مَا شُعْبَتَا الأَمْرِ شَكَّتا عَزَمَتُ وَلَمْ يَحْبِلْ هُمُومِي إِباضُــهَا
وَلَمْ يُسْلِ أَمْرًا مثلُ أَمْرِ صَرِيمَةٍ إِذَا حَاجَةٌ فِي النَّفسِ طَالَ اِعْتِراضُهَا*

---

[1]– ينظر: محمد فاضل السامرائي، النحو العربي، 2014م، ص 452.

[2]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 119_ 120.

* المعنى أنه صريح في نسبه، والعِلباء: بكسر العين: عصبة صفراء في عنق البعير، وهما علباوان يأخذان من أصل القفا إلى الكاهل بينهما أخدود، وكانت العرب تشد العلابى الرطبة على أجفان سيوفها، أو سهامها ورماحها إذا تصدّعت، فتجف عليها فتقوى بها، يريد: منه ولدت مشدودًا بنسبي به شدّ العود بالعلباء.

[3]– الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 214_215.

*المعنى: أن همَّ النفس لا يذهبه غير عزيمة ماضية.

كرّر الشاعرأداة النفي (لم) مرتين في البيت الأول والثاني للدلالة على الإلحاحوالإصرار في نفي الضعف والاستكانة عن نفسه،والتأكيد على الإقبال،والإقدام في مواجهة الهموم بكل عزيمة، وقوة وثبات في مواصلةالحياة.

وفي موضع آخر يصف ذكريات محبوبته ليلى قوله من (الطويل):[1]

لَيَالِيَ لَيْلَى لَمْ يُشِبْ عَذْبُ مَائِهَا بِمِلْحٍ وَحَبْلاَنَا مَتِينٌ قُوَاهُمَا

وظف الشاعر أداة النفي (لم) في الشطر الأول من البيت ليدل على ذكرياته مع محبوبته ليلى، وينفي كل ما يفسد علاقتهما العاطفية والوَدِيَّة اللّتان جمعتهما طيلةالفترةالزمنيةالطويلة

أماأداة النفي (لم) فقد جاء ورودها في شعره المدروس ست وعشرون مرة(26) بلغت نسبتها (40%) وهي«حرف نَسَقٍ ينفي الفعل المستقبل.نحو(لا يخرجُ زيدٌ)»[2]وتُعدُّ «أقدمأدوات النفي في العربية»[3] .وتدخل على الجملةالفعليةالمضارعة غالبًا، نافية الحدث عنه، وترد قليلاًالنافية للفعل الماضي.

ومن صوره وصفُ الشاعر ممدوحهبعلوُّ النفس وتساميها قوله من (الطويل)[4]

أَبَلٌ فَلاَ يَرْضَى بِأَدْنىَ مَعِيشَةٍ وَلاَ فِي بُيُوتِ الحيّ بِالمُتَوَلِّجِ*

وظف الشاعر أسلوب النفي (لا) في البيت مرّتين لإثبات صفات المروءةوالرجولةلممدوحهاالقائمة على حب البذل والعطاء في سبيل إسعادالآخرين، ونفى عنه سيء الصفات وأقبحها.

1- المصدر نفسه، ص 310.

3- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، الصّاحبي في فقه اللغة ومَسَائلها وسُنن العرب في كلامها، ص 169.

3- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج1، ص 258.

4- الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 82.

* الرجل الأبل: المصمم، وقيل هو الممتنع الغالب.

ولعل اِختيارهللجملةالفعليةالمضارعةالمنفية جاء مناسبا للتعبير عن مقام المدح الذي يكشف عن المكانةالعاليةوالمنزلةالرفيعة التي يتبوءهاممدوحه، فهو كريم الخلق طيّب النفس، صاحب همّة، وفضل، لا يرضى لنفسه الذل والهوان. وفي سياق آخروصف محبوبته سعاد وافتخر بها قوله من (البسيط):[1]*

بَانَتْ سُعَادُ فَنَومُ العيْنِ مَمْلُولُ وَكَانَ من قِصَرٍ مِنْ عَهْدِهَا طُولُ

بَيْضَاءَ لاَ يَجْتَوِى الجِيرانُ طَلْعَتَهَا وَلاَ يَسُلُّ بِفِيــهَا سَــيْفَهُ القِيــلُ**

ومن الملاحظ استخدام الشاعر أداة النفي (لا) مرتين في البيت الثاني وإلحاحه عليه (لاَ يَجْتَوِي) و(وَلاَ يَسُلُّ) جاء لتعزيز معنى الفخر بهذه المرأة فهي حسنة الخلق بين جيرانها بعيدة عن مواطن الشبهة، لا تؤذي أحدًا بكلامها،محبوبة في أهلها،عزيزة في قومها.

أماأداة النفي (ليس) فقد جاء تواترها في شعره المدروس تسع مرات(09) قدرت نسبتها 13.84%وتستعمل«لنفي مضمون الجملة حالاً، وقيل: مطلقًا»[2]

ومن نماذجه ينفي عن نفسه الاستسلام للهموم والانقياد لها، قوله من (الوافر)[3]

وَلَسْتُ إذَا الهُمُومُ تَحَضَّرَتْنِي بِأَخْضَعَ فِي الحَوَادِثِ مُسْتَكِينُ

---

[1]– المصدر نفسه، ص 271_272.

*بانت سعاد: فارقت، فنوم العين مملول: الفاء لمحض السببية لا للعطف، ومملول: اسم مفعول من ملّ الشيء يمله مللاً: إذا برم به، وسئمه، والمعنى: وصار في قصر عهدها طول: أي صار القريب من عهدها بعيدًا، أو: وصار في قصر من زمن فراقها طول: أي أن زمن فراقها على قصره طويل عليه.

** لا يجتوي: لا يكره، يقال: جوى الطعام جوى واجتواه: كرهه، طلعتها: رؤيتها، لا يسيل: لا ينزع، القيل: القول، ومعنى: لا يسل القول سيفه بفمها: أنها حسنة الحديث لا يؤذي حديثها أحدًا لأدبها.

[2]– ابن حاجب جمال الدين عثمان بن عمر بن أبي بكر المصري الإسنوي المالكي، الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، (دط) القاهرة _مصر، (دت)، ص 48.

[3]– الشّماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص 322.

نلاحظ هذا البيت أنّأداة النفي (ليس) جاءت للدلالة على ذكر محاسن خصال الشاعر، وقوة صبره، وتحمله في مواجهة الهموم،وعدم الاستسلام للذل والهوان،أمام حوادث الدهر ومصاعبها

وبهذا كشف لنا الشاعر من خلال هذا الأسلوب تجريد نفسه من روح الهزيمة، وعواقبها الوخيمة وإضافةإلى روح الشجاعة والمقاومة اللتان يتميز بهما، في ظل تكالب مصائب الدنيا عليه، وعوائقها، فهو بطل لا تخضعه الهموم والنكسات، وهي صورة تعوّد القدماء والشعراء على توظيفها؛ لإبراز يبيطولته وشجاعته أمام الخصم، وحتى ترضى عليه محبوبته أو عشيقته.

رابعًا: تشكيل الأفعال ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني:

إنّ لجوء الشماخ إلى توظيف التراكيب الفعلية في منتوجه الشعري، ناتج عن رغبته في نقل تجربته الشعرية، بصورة حيوية، تعبر عن الحركية، والنشاط، والتجدد، وذلك في سبيل التأثير على المتلقي، وإشراكه في العملية الإبداعية، وإعطائه حرية التصرف في تشكيل الدلالات، والمعاني، بما يتوافق مع روح القصيدة، ومقاصدها.

وفيما يلي سنحاول توضيح الأفعال بأزمنتها في الجدول الآتي:

الأفعال	العدد	النسبة
الفعل الماضي	671	%66.89
الفعل المضارع	318	%31.70
الفعل الأمر	14	%1.39
المجموع	1003	%100

أبرز الاستقراء المدون في الجدول السابق عن عدد ورود الأفعال، والذي شمل (1003) موضعا من شعره المدروس، حيث تم إحصاء ست مائة وواحد وسبعين (671) فعلا ماضيا بنسبة قدرت (66.89%)، وثلاث مائة وثمانية عشر فعلا مضارعا بنسبة قدرت (31.70%)، وأربعة عشرة (14) فعلا أمرا بنسبة قدرت (1.39%).

والظاهر من الإحصاء تفوق الفعل الماضي على بقية الأفعال، وبنسبة أقل الفعل المضارع، في حين نلمس انخفاضا كبيرا في الفعل الأمر، مما يصور لنا موقف الشاعر التأملي من هذه الحياة المتسارعة في حركاتها من خلال تقلبات الزمن.

ولعل استخدام الشاعر لهذه الأزمنة بنسبة متفاوتة توحي بدورها الفعَّال، ومقدرتها "في التعبير عن النشاط والحركة وكل ما تموج به الحياة من أحداث وشئون"[1] تحمل قدرا من الأسى والمعاناة، تحت ظروف نفسية قاسية، وصعبة.

كما أن التوظيف الكثيف للزمن الماضي جاء للدلالة على الرغبة الملحَّة، والإصرار على الاستذكار الماضي، بذكرياته السعيدة والحزينة، فكل شيء بالنسبة إليه، اختفى، وانتهى، كلمح البصر؛ لتبقى ذاكرته متعلقة بالحلم الجميل الذي يراوده من حين إلى حين، عله يخفف عنه مرارة الحياة، والواقع المعاش، وقد جاءت هذه الصورة في سياق تذَمُّره من زوجه الناشز، ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

تُعارِضُ أَسماءُ الرِكابَ عَشِيَّةً ... تُسائِلُ عَن ضِغنِ النِساءِ الطَوامِحِ
وَماذا عَلَيها إِن قَلوصٌ تَمَرَّغَت ... بِعِكمَينِ إِذ أَلقَتهُما بِالصَحاصِحِ
فَإِنَّكِ لَو أُنكِحتِ دارَت بِكِ الرَحى ... وَأَلقَيتِ رَحلي سَمحَةً غَيرَ طامِحِ
ولَم أَكُ مِثلَ الكاهِلِيِّ وَعِرسِهِ ... سَقَتهُ عَلى لوحٍ دِماءَ الذَرارِحِ
وَقالَت شَرابٌ بارِدٌ قَد جَدَحتُهُ ... وَلَم يَدرِ ما خاضَت لَهُ بِالمَجادِحِ
أَأَسماءُ إِنّي قَد أَتاني مُخَبِّرٌ ... بِضَيقَةَ يَنشو مَنطِقاً غَيرَ صالِحِ
بَعَجتُ إِلَيهِ البَطنَ ثُمَّ اِنتَصَحتُهُ ... وَما كُلُّ مَن يُلقى إِلَيهِ بِصالِحِ
وَإِنّي لَمِن قَومٍ عَلى أَن ذَمَمتِهِم ... إِذا أَولَموا لَم يولِموا بِالأَنافِحِ
وَإِنَّكِ مِن قَومٍ تَحِنُّ نِساؤُهُم ... إِلى الجانِبِ الأَقصى حَنينَ المَنائِحِ

نستشف من خلال هذه الأبيات حيوية الأفعال الماضية، وقدرتها الكبيرة في التعبير عن هواجس الشاعر، ومخاوفه التي ظلَّت تراوده طيلة حياته، وتذكره بأيَّامه التعيسة، ولاسيما أن العلاقة التي جمعته مع زوجه، قائمة على أساس من المناقضة العاطفية، وهو ما نرصده

[1] محمَّد محمَّد داود، الدلالة والحركة – دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2022م، ص32.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص104-108.

من خلال نسق هذه الأفعال (تمرَّغت، ألقتها، أنكحت، دارت، ألقيت، سقته، قالت، جدحته، خاضت، أتاني، بعجت، انتصحته، أولموا).

ويستحضر الشاعر من خلال ذاكرته صورة أخرى لمحبوبته، وقد جاءت في سياق القطيعة بينه وبين زوجه وأهلها، ومن شواهده قوله من (الطويل): [1]

ألا أَصبَحَت عِرسي مِنَ البَيتِ جامِحاً ... عَلى غَيرِ شَيءٍ أَيَّ أَمرٍ بَدا لَها*
عَلى خَيرَةٍ كانَت أَمِ العِـرسُ جامِـحٌ ... وَكَيفَ وَقَد سُقنا إِلى الحَيِّ مالَها
وَلَم تَدرِ ما خُلقي فَتَعلَمُ أَنَّنـــــي ... لَـــدى مُستَقَرِّ البَيتِ أُنعِمُ بالَها
سَتَرجِعُ نَدمى خَسَّةَ الحَظِّ عِندَنـــا ... كَما صَرَمَت مِنّا بِلَيلٍ وِصالَـــها
أَعَدوَ القِبِصّى قَبلَ عَيرٍ وَما جـــرَى ... وَلَم تَدرِ ما خُبري وَلَم أَدرِ ما لَها
وَكُنتُ إِذا زالَت رِحالَـــةُ صاحِـــبٍ ... شـــتِمتُ بِهِ حَتّى لَقيتُ مِثالَـها
وَجاءَت سُلَيمٌ قَضَّها بِقَضيضِـــها ... تُمَـــسِّحُ حَولي بِالبَقيعِ سِبالَـها
يَقولونَ لي اِحلِف فَلَستُ بِحالِـــفٍ ... أُخادِعُهُم عَنها لِكَيما أَنـــالَـها
فَفَرَّجتُ كَربَ النَفسِ عَنّي بِحَلفَـــةٍ ... كَما شَقَّتِ الشَقراءُ عَنها جِلالَـها
بِصاعِقَةٍ لَو صادَفَت رَملَ عالِـــجٍ ... وَرَملَ الغَنا يَوماً لَهالَت رِمالَهـــا
فَقالوا أَعِدها نَستَمِع كَيفَ قُلتَـــها ... فَقالَ كَثيرٌ لا نُحِلُّ عِلالَـــــها

إنَّ المتأمِّل في هذه الأفعال يلاحظ أنها جاءت للدلالة على مدى شعور الشَّاعر بتعقد الأحداث، وتأزُّمها، ورغبته الشديدة في تجسيد مشاعره وأحاسيسه في شكل وقائع لغويَّة تسهم إلى حدٍّ كبير في إيصال أفكاره إلى المتلقي، ودفعه إلى تعاطفه معه، ومساندته في محنته.

وقد أدَّى تراكم الأفعال الماضية في هذه الأبيات دوره في تجسيد تجربة الشاعر، واستثمار طاقاته في إبداء موهبته الإبداعيَّة، ومقدرته الفنِّيَّة وذلك من خلال الأفعال الآتية: (أصبحت،

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص287-295.

*عرسي: امرأتي، جامحًا: ناشزًا، أي أمر بدا لها: أي لم يظهر مني ما يستوجب ذلك.

بدا، كانت، سقنا، صرمت، جرى، زالت، شتمت، لقيتُ، جاءت، قضَّها، فرَّجت، شقَّت، صادفت، هَالت، قَالوا).

مثَّل الفعل المضارع في شعر الشماخ المدروس النسبة المتوسطة من مجموع الأفعال، وقد جاء به ليعبِّر عن الاستمراريَّة، فإنَّ "الشاعر كثيرا ما يستخدم المضارع للتعبير عن الصدديَّة، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع"[1] وهي في حقيقة الأمر تعكس تجدد تأزم الوضع في الزمن الحاضر، الذي تعيشه الذات في عالم يعجُّ بالمتناقضات، والمفارقات، نتيجة الواقع، ومرارته، وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف محبوبته ليلى للدلالة على محاسنها، وجمالها، ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

أَلا نادِيا أَظعانَ لَيلى تُعَـــــــرِّجِ ... فَقَد هِجنَ شَوقاً لَيتَهُ لَم يُهَيـــــــجِ
أَقولُ وَأَهلي بِالجِنابِ وَأَهلُـــــــها ... بِنجدَينِ لا تَبعَد نَوى أُمِّ حَـــشـــــرَجِ
وَقَد يَنتَئي مَن قَد يَطولُ اِجتِماعُـــه ... وَيَخلِجُ أَشطانَ النَوى كُلَّ مَخـــــلَجِ
صبا صَبوَةً مِن ذي بِحارٍ فَجـــاوَزَت ... إِلى آلِ لَيلى بَطنَ غَولٍ فَمَنعـــــجِ
كِـــنانِيَّةٌ إِلّا أَنَلها فَإِنَّـــــــها ... عَلى النَّأي مِن أَهلِ الدَّلالِ المُوَلِّـــجِ
وَسيطَةُ قَومٍ صالِحينَ يَكُنُّـــــــها ... مِنَ الحَرِّ في دارِ النَوى ظِلُّ هَـــودَجِ
مُنَعَّمَةٌ لَم تَلقَ بُؤسَ مَعيشَـــــــةٍ ... وَلَم تَغتَزِل يَوماً عَلى عودِ عَوسَـــجِ
هَضيمُ الحَشا لا يَملَأُ الكَفَّ خَصــرُها ... وَيُملَأُ مِنها كُلُّ حِـــجلٍ وَدُملَـــــجِ
تَميحُ بِمِسواكِ الأَراكِ بَنانُـــــــها ... رُضابَ النَدى عَن أُقـــحُوانٍ مُفَلَّـــجِ
وَإِن مَرَّ مَن تَخشى اِتِّقَتهُ بِمِعصَـــمٍ ... وَسِبٍّ بِنَضحِ الزَعفَرانِ مُضَـــــرَّجِ
وَتَرفَعُ جِلباباً بِعَبلٍ مُوَشّـــــــمٍ ... يَكُنُّ جَبيناً كانَ غَيرَ مُشـــــــجَّجِ
تَخامَصُ عَن بَردِ الوِشاحِ إِذا مَشـــتَ ... تَخامُصَ حافي الخَيلِ في الأَمعَزِ الوَجي

[1] محمَّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيَّات، ص478.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص73-75.

من الملاحظ في هذه الأبيات تكثيف الفعل المضارع على نحو يبدو فيه هذا الزمن أكثر حيويَّة، وأقوى فاعليَّة، وذلك بما يتيحه من إمكانات تجسد رؤية الشاعر نحو جمال محبوبته، ولذا نجده قد تناسب إلى حدٍّ كَبير مع نسق هذه الأفعال (تعرج، يهيج، أقول، تبعد، ينتئي، يطول، يخلج، يكنُّها، تلق، تغتزل، يملأ، ترفع، تخشى، تميح، كان).

إنَّ الرؤية الدلالية لهذه الأفعال تهدف إلى إبراز الموقف العاطفي، الذي أرَّق الشاعر، وكان سببا في قطفه ثمار مأساة الحبِّ، ولوعة الوجد، إنَّه سحر جمال محبوبته الخارق.

لقد وظَّف الشاعر الفعلين المضارعين المجزومين بأداة الجزم (لم) في البيت السابع بين الشطر الأول (مَنعَمةٌ لَم تلقَ بؤسَ مَعِيشَة)، للدلالة على نفي الفقر والشَّقاء، والشَّطر الثَّانِي (وَلم تغتَزِل يومًا عَلى عودٍ عوسَج) للدلالة على الغنى والنعيم.

ومن صوره التي اختار فيها الشاعر توظيف الأفعال المضارعة صورة اللوم والعتاب التي جاءت في سياق المحافظة على المال.

ومن نماذجه قوله من (الوافر): [1]

أَعائِشُ ما لِأَهلِكِ لا أَراهُـــم يُضيعونَ الهِجانَ مَعَ المُضيعِ

وَكَيفَ يُضيعُ صاحِبُ مُدفِئاتٍ عَلى أَثباجِهِنَّ مِنَ الصَقـيــعِ

يُبادِرنَ العِضاهَ بِمُقنَعـــاتٍ نَواجِذُهُنَّ كَالحَدَإِ الوَقيـــــعِ

لَمالُ المَرءِ يُصلِحُهُ فَيُـــغني مَفاقِرَهُ أَعَفُّ مِنَ القُنـــــوعِ

يَسُدُّ بِهِ نَوائِبَ تَعتَريـــــــهِمِنَ الأَيّامِ كَالنَهَلِ الشـــــرُوعِ

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص219-222.

نستخلص من خلال هذه الأبيات نزوع الشاعر إلى الحكمة، وهي حكمة موجهة بالأساس إلى محبوبته عائشة أولا، وإلى المتلقي ثانيا، وقد وافق الفعل المضارع الحكمة في شعره من خلال هذه الأفعال:

(يُضيع، يبادر، يصلح، يغني، يسدُّ، تعتري)، لقد استخدم الشَّاعر الفعلين المضارعين (يصلحُ) و(يسدُّ) للدلالة على الديمومة، والاستمرار، والتجديد في المحافظة على المال، وعدم تبذيره فيما لا ينفع، فهو في نظر الشماخ كالسلاح الذي يدافع به الإنسان عن نفسه من عدو الفقر، ونوائب الدَّهر.

أمَّا فعل الأمر الذي يشير إلى زمن المستقبل فيشكل نسبة ضئيلة في شعره المدروس، ينسجم مع نظرته إلى الحياة بمنظور يلوِّنهُ التهديد والوعيد تارة، والنُّصح والتحفيز تارة أخرى، وقد جاءت هذه الصورة في سياق التعبير قوة شخصيته وموافقه الجديّة ومن نماذجه قوله من (البسيط):[1]

فَإنكَرِهتَ هِجائي فَاجتَنِب سَخَطي ... لا يُدرِكَنَّكَ تَفريعي وَتَصعيدي
وَإن أَبَيتَ فَإنّي واضِعٌ قَدَمي ... عَلى مَراغِمِ نَفّاخِ اللَغاديدِ
لا تَحسَبَن يا اِبنَ عِلباءٍ مُقارَعَتي ... بَردَ الصَريحِ مِنَ الكومِ المَقاحيدِ
إذا دَعَت غَوثَها ضَرّاتُها فَزِعَت ... أَطباقُ نيءٍ عَلى الأَثباجِ مَنضودِ
إن تُمسِ في عُرفُطٍ صُلعٍ جَماجِمُهُ ... مِنَ الأَساليقِ عاري الشَوكِ مَجرودِ
تُصبِح وَقَد ضَمِنَت ضَرّاتُها غُرَقاً ... مِن طَيِّبِ الطَعمِ حُلواً غَيرَ مَجهودِ
فَادفَع بِأَلبانِها عَنكُم كَما دَفَعَت ... عَنهُم لِقاحُ بَني قَيسِ بنِ مَسعودِ
إنّي اِمرُؤٌ مِن بَني ذُبيانَ قَد عَلِموا ... أَحمي شَريعَةَ مَجدٍ غَيرِ مَورودِ
مَعي رُدَينِيٌّ أَقوامٍ أَذودُ بِهِ ... عَن حَوضِهِم وَفَريصي غَيرُ مَرعودِ
أَنا الجِحاشِيُّ شَماخٌ وَلَيسَ أَبي ... بِنِخسَةٍ لِنَزيعٍ غَيرِ مَوجودِ
مِنهُ نُجِلتُ وَلَم يوشَب بِهِ حَسَبي ... لَيّاً كَما عُصِبَ العِلباءُ بِالعودِ
إن كُنتُمُ لَستُمُ ناهينَ شاعِرَكُم ... وَلا تَناهَونَ عَن شَتمي وَتَهديدي

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص115-122.

فَاجروا الرِهانَ فَإِنّي ما بَقيتُ لَكُم غَـمرُ البَديهَةِ عَدّاءُ القَراديـــدِ
مُحاذِرُ السَوطِ خَرّاجٌ عَلى مَـــهَلٍ مِنَ الأَضاميمِ سَبّاقُ المَواخـيدِ
بَل هَل أَتاها عَلى ما كانَ مِن حَدَثٍ أَنَّ الحُروبَ اِتَّقَتنا بِالصَـــناديدِ
لا تَحسَبَنّي وَإِن كُنتَ اِمرَءاً غَمــراً كَحَيَّةِ الماءِ بَينَ الطَيّ وَالــشيدِ
لَولا اِبنُ عَفّانَ وَالسُلطانُ مُرتَقَــبٌ أوردتَ فَجّاً مِنَ اللَعباءِ جُلــمودِ
فَالحَق بِبَجلَةَ ناسِبهُم وَكُن مــعَهُم حَتّى يُعيروكَ مَجداً غَيرَ مَوطودِ
وَاِترُك تُراثَ خُفافٍ إِنَّهُم هَـــــلَكوا أَوِ اِئتِ حَيّاً إِلى رِعلٍ وَمَــطرودِ

يلاحظ من الأبيات السابقة الدوال الكثيفة لفعل الأمر الذي يصدر من قبل الشاعر، والذي يظهر في موقفه قويًّا متماسكا أمام خصومه الذين يحاولون إهانته، وإذلاله كما يظهر متحكما في زمام رأيه، واثقا من نفسه، غير مستسلمٍ؛ لذا ألفيناه ينهرهم ويأمرهم بإمساك ألسنتهم عن هجائه، معتمدا في ذلك على الفعلين (فاجتنب، فاجروا) للدلالة على التهديد، والوعيد.

وفي موقف آخر تبرز شخصية الشاعر في صورة الرجل الحكيم، والناصح الأمين، يدلي بتوجيهاته، وإرشاداته، بكل تفانٍ، وإخلاص إلى مقربيه، ومعارفه، وذلك عبر الأفعال:

(فادفَع، فالحق، ناسِبْهم، كُن، أُترك، ائتِ) للدلالة على التحفيز، والتشويق.

وفي صورة أخرى يتعرَّض الشاعر إلى موقف حرج إذ يأمره القاضي أن يحلف باليمين أمام حشود من الناس، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

يَقولونَ لي اِحلِف فَلَستُ بِحالِفٍأُخـادِعُهُم عَنها لِكَيما أَنالـــَها

فَفَرَّجتُ كَربَ النَفسِ عَنّي بِحَلفَةٍ كَما شَقَّتِ الشَقراءُ عَنها جِلالَها

بِصاعِقَةٍ لَو صادَفَت رَملَ عالِجٍ وَرَملَ الغَنا يَوماً لَهالَت رِمالَــها

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص292-295.

فَقالوا أَعِدها نَستَمِع كَيفَ قُلتَها فَقالَ كَثيرٌ لا نُحِلُّ عِلالَها

نستخلص من الأبيات السابقة عن وجود صراعات، وخصوم بين الشاعر وزوجه وقومها، وقد اتهموه بضربها، فأنكر عليهم، فأراد القاضي أن يستحلفه أمام الشهود، وقد أسهم الفعلين (احلف) في صدر البيت الأول، و(أعدها) في صدر البيت الرابع في الإفصاح عن الانفعال المتبادل بين الطرفين للدلالة على التهويل وعدم الاستقرار النفسي.

خَامسا: تشكيل الأسماء ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني:

يرى النحاة أن الاسم بمختلف أشكاله يعطي دلالة الاستقرار والثبات، ولعل هذا المعنى يفهم من قول القزويني: " من أن الجملة الاسمية لإفادة الثبوت والدوام، والفعلية لإفادة التجدد والحدوث"[1].

وبما أن الاسم يخلو من الزمن فقد وقف علماء اللغة على هذا الأسلوب بمظهريه التعريف والتنكير، واستخرجوا مقاصده الدلالية، وأكدوا أن قيمته الجمالية، لا تكسب إلا من خلال التركيب، وطبيعة السياق الذي ورد فيه، وهو ما بيَّنه عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن نظم الكلام، مستشهدا بقوله تَعَالى: " وَلَتَجِدَنَّهُمْأَحْرَصَالنَّاسِعَلَىحَيَاةٍ"[2]، وذلك في قوله: " أنتَ راجعتَ نفسكَ، وأذكَيتَ حسَّك، وجدت لهذا التنكير وأن قيل: "علَى حياة"، ولم يقل: "على الحياةِ" حُسنا وروعة ولطف موقع لا يقادر قدره، وتجدُك تعَدم ذلك مع التَّعريف، وتخرُج عن الأريَحيَّة والأنس إلى خلافهما. والسبب في ذلك أن المعنى على الازدياد من الحياة لا الحياة من أصلها، وذلك أنه لا يحرص عليه إلا الحي"[3].

ويضيف عبد العليم بوفاتح في السياق نفسه بقوله: "أن المعرفة هي ما دلَّت على معيَّن، والنكرة ما دلَّت دلالة عامة على غير معيَّن، وعلى هذا فما كان معرفة هو الذي يجب

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار إحياء الكتب العربية، سوريا، ط2، ج1، 1953م، ص93.

[2] سورة البقرة، الآية: 96.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص288.

الإخبار عنه، ومادام المبتدأ هو المُخبَر عنه فإنه من الأولى أن يكون معرفة، ويكون خبره نكرة"[1].

سنقف على مظاهر التعريف والتنكير في شعر الشماخ المدروس؛ لإبراز دورهما في بناء المعنى، والكشف عن دلالتهما الفنية في التشكيل الجمالي للصياغة الشعرية، ولهذا الغرض ارتأينا أن نضع مخططا للعملية الإحصائيَّة في الجدول الآتي:

الأسماء	العدد	النسبة
التنكير	**1345**	**%67.79**
التعريف	**639**	**%32.20**
المجموع	**1984**	**%100**

نستخلص من خلال الجدول السابق نتائج إحصاء الأسماء والذي غطَّى (1984) موضعا من شعره المدروس، حيث مسَّ ست مائة وتسع وثلاثين اسما معرَّفا بنسبة قدرت (32.20%) وألف وثلاث مائة وخمس وأربعين اسما منكِّرًا بنسبة قدرت (67.79%)، ويمكن القول إن التركيب للنص الشعري الغني بالتشكيل الاسمي يمكنه أن يوحي بعدة دلالات تتجلى في السكون، والجمود، والثبات، تحمل شحنة عاطفية لها علاقة وطيدة بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، وهذا ما يوافق كثرة توظيف الأسماء عند الشماخ حيث جاء ورودها بنسبة فاق فيها التنكير على التعريف .

مثَّل أسلوب التنكير في منتوجه الشعري الدرجة العالية، من مجموع الأسماء الواردة عنده، وقد جاءت هذه الصورة؛ لتعبّر عن حقيقة مسلَّما بها عند الشماخ، وهي نظرته الثابتة عن تجربته في الحياة، ومواقفه الصارمة، والجادة في تعامله مع الناس.

ويعد أسلوب التنكير شكلا من أشكال الانزياح التركيبي، تحذف فيه أداة التعريف لأغراض دلالية أهمها " التعظيم، والتحقير، والتكثير، والتقليل، وإرادة الوحدة، وإرادة النوع"[1].

[1] عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، التنوير، الجزائر، 2013م، ط1، ص85.

ومن نماذجه أسلوب التنكير المنزاح إلى التعظيم قوله من (الطويل): [2]

كَأَنَّ الشَبابَ كانَ رَوحَةَ راكِــبٍ قَضى أَرَباً مِن أَهلِ سُقفٍ لِغَضوَرا

لقَومٌ تَصابَبتُ المَعيشَةَ بَعدَهُـم أَعَزُّ عَلَيَّ مِن عِفاءٍ تَغَيّــــــرَا

تَذَكَّرتُ لَمّا أَثقَلَ الدَينُ كاهِلــي وَصانَ يَزيدٌ مالَهُ وَتــــــــعَذَّرا

رِجالاً مَضَوا مِنّي فَلَستُ مُقايِضاً بِهِم أَبَداً مِن سائِرِ الناسِ مَعـشَرا

فالتنكير في البيت الثاني من الشطر الثاني (عفاءٍ) يشير إلى شيء عظيم، وهي إشارة إلى نهاية حياته بعد عمر طويل، فهو يتحسَّر على شبابه الذي ولَّى مسرعا، فقد شبَّه بياض شعره في امتلائه بالإناء الذي يتصبَّب منه المَاء شيئًا فشيئًا حتى ينتهي.

وأمَّا التنكير في البيت الرابع من الشطر الأول (رجَالًا) فقد أفادت تعظيم مواقف الرجال، وتضحياتهم في الظروف الصعبة، والشاعر يقصد بالرجال ليسوا كالرجال الذين ألفهم الناس، وإنما هم رجال من معدن ثمين، في أخلاقهم،و مروءتهم، وصفاء سريرتهم، حتى بلغوا في معاني الشهامة، والرجولة مبلغا لا يضاهيهم فيه أحد من القبائل العربية.

ومن صور أسلوب التنكير المنزاح إلى التحقير قوله من (الطويل):[3]

وَقالَت شَرابٌ بارِدٌ قَد جَدَحتُــهُ وَلَم يَدرِ ما خاضَت لَهُ بِالمَجادِحِ

أَأَسماءُ إِنّي قَد أَتاني مُخَبِّــرٌ بِضَيقَةَ يَنشو مَنطِقاً غَيرَ صالِــحِ

بَعَجتُ إِلَيهِ البَطنَ ثُمَّ اِنتَصَحتُهُ وَما كُلُّ مَن يُلقى إِلَيهِ بِصالِــحِ

---

[1] يُنظر: جلال الدين السيوطي أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري المصري الشافعي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزراة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعوديَّة، مج2، د.ط، د.ت، ص291-291.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص130- 131.

[3] المصدر السابق، ص106- 108.

وَإنّي لَمِن قَومٍ عَلى أَن ذَمَمتِهِم إِذا أَولَموا لَم يولِموا بِالأَنافِـــــحِ

وَإِنَّكِ مِن قَومٍ تَحِنُّ نِساؤُهـــــمُ إِلى الجانِبِ الأَقصى حَنينَ المَنائِحِ

دلَّ تنكير كلمة (قوم) في صدر البيت الخامس على احتقار الشاعر قوم زوجه الذين خاصموه، وعاتبوه من أجلها.

إذن فالتنكير في الكلمة الأولى جاءت للدلالة على التعظيم، وفي الكلمة الثانية جاءت للدلالة على التحقير، والكلمة واحدة، والسياق العام واحد، ولكن لكل كلمة في موقعها مقام يختلف عن الأخرى.

ويأتي أسلوب التعريف في نصِّه الإبداعي الدرجة الثانية من حيث وروده في شعره المدروس، وقد تمظهرت صوره في عدَّة تشكيلات أسلوبيَّة، وذلك للإفصاح عن معانيها ومدلولاتها وفق السياق والمقام.

ولعل أبرز الدلالات التي اختصَّ بها أسلوب التعريف أهمها " التعظيم، والإهانة، والتحقير، والتنبيه، والكراهية، والعموم، والاختصار "[1].

ومن شواهد أسلوب التعريف المنزاح إلى التعظيم قوله من (الطويل): [2]

تَخَيَّرَها القَوّاسُ مِن فَرعِ ضالَـــةٍ لَها شَذَبٌ مِن دونِها وَحَواجِزُ

نَمَت في مَكانٍ كَنَّها وَاِستَوَت بِهِ فَما دونَها مِن غيلِها مُتَلاحِزُ

فَما زالَ يَنجو كُلَّ رَطبٍ وَيابِـــسٍ وَيَنغَلُّ حَتّى نالَها وَهوَ بـــارِزُ

فَأَنحى إِلَيها ذاتَ حَدٍّ غُرابُـــــها عَدُوٌّ لِأَوساطِ العِضاهِمُشـارِزُ

[1] يُنظر: جلال الدين السيوطي أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري المصري الشافعي، الإتقان في علوم القرآن، ص293-294.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص184-185.

فَلَمّا اِطمَأَنَّت في يَدَيهِ رَأى غِنىً أَحاطَ بِهِ وَاِزوَرَّ عَمَّن يُحاوِزُ

فَمَظَّعَها عامَينِ ماءَ لِحـــائِها وَيَنظُرُ مِنها أَيَّها هُوَ غامِزُ

جاءت كلمة (القواس) معرَّفًا بـ (أل) للدلالة على ما أراده الشاعر من التعظيم، والافتخار بخبرة هذا الصياد، وحنكته في انتقاءأحسن الأغصان لصناعة القوس.

ومن صور أسلوب التعريف المنزاح إلى التعظيم قوله من (البسيط):[1]

إِنّي اِمرُؤٌ مِن بَني ذُبيانَ قَد عَلِموا أَحمي شَريعَةَ مَجدٍ غَيرِ مـــوَرودِ

مَـعي رُدَينِيُّ أَقوامٍ أَذودُ بِـــــهِعَن حَوضِهِم وَفَريصي غَيرُ مَرعودِ

أَنا الجِحاشِيُّ شَماخٌ وَلَيـــسَ أَبي بِنِخسَةٍ لِنَزيعٍ غَيـرِ مَـــوجـــودِ

مِنهُ نُجِلتُ وَلَم يوشَب بِهِ حَسَبـي لَيّاً كَما عُصِبَ العِلباءُ بِالعـــودِ

دلَّ أسلوب التَّعريف في كلمة (ذبيَان) في صدر البيت الأول، وكلمتي (الجحاشي) و(شماخ) في صدر البيت الثالث على معاني الافتخار والتعظيم، والاعتزاز بالقوم، والنفس، والنسب، والأصل.

ومن نماذج أسلوبه التعريف المنزاح إلى الاحتقار قوله من (البسيط): [2]

نُبِّئتُ أَنَّ رَبيعاً أَن رَعى إِبـــــلا يُهدي إِلَيَّ خَناهُ ثانِيَ الـجـــيدِ

فَإِن كَرِهتَ هِجائي فَاِجتَنِب سَخَطي لا يُدرِكَنَّكَ تَفريعي وَتَصـــعيدي

وَإِن أَبَيتَ فَإِنّي واضِعٌ قَدَمـــــي على مَراغِمِ نَفّاخِ اللَغاديـــــدِ

لا تَحسَبَن يا اِبنَ عِلباءٍ مُقارَعـتي بَردَ الصَريحِ مِنَ الكومِ المَقاحيدِ

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص119-120.

[2] المصدر نفسه، ص115-116.

جاء أسلوب التعريف في كلمتي (هجائي) و(سخطي) في صدر البيت الثاني، وكلمة (قدمي) في صدر البيت الثالث، وكلمة (مقارعتي) في صدر البيت الرابع للدلالة على تحقير خصمه الربيع بن علباء السلمي والتقليل من شأنه، وإهانته.

سَادسًا: تشكيل الضمائر ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني:

يعد الضمير أحد التشكيلات الأسلوبيَّة البارزة في الخطاب الشعري، وهو في أبسط تعريفاته "ما دلَّ على غيبَة مثل (هو) أو حضور، وهو قسمان: مخاطب مثل (أنت) ومتكلم مثل (أنا)"[1] وتتمظهر دلالته الحقيقيَّة، من خلال تركيبه في الجملة، وفق السياق، والمقام، ومقتضى الحال.

وللضمير في شعر الشماخ المدروس حضور ملموس، إذ يتواتر في كثير من قصائده بمختلف أنواعه، ومن خلال تتبعنا لمجموعة من الضمائر نستطيع أن نتصور علاقته بالذات، وبالأشخاص، والكون، والأشياء، والمجتمع، ولذلك سنقتصر على دراسته من خلال انتقاء بعض النماذج من نصِّه الشعري، مبرزين دلالته، وأثره الأسلوبي.

وفيما يلي سنعرض أهم نتائج العملية الإحصائيَّة كما هو مبين في الجدول الآتي:

الضمائر	العدد	النسبة
الضمير الغائب	**624**	**%78.98**
الضمير المتكلم	**140**	**%17.72**
الضمير المخاطب	**26**	**%3.29**
المجموع	**790**	**%100**

أسفرت النتائج الإحصائيَّة المدوَّنة في الجدول السابق عن عدد ورود الضمائر في شعر الشماخ المدروس، حيث غطَّت (790) من المجموع الإجمالي، وقد مسَّ ست مائة وأربع

[1] محمد فاضل السامرائي، النحو العربي، ص84.

وعشرين (624) ضميرا غائبا، بنسبة (78.98%) ومائة وأربعون (140) ضميرا متكلما، بنسبة قدرت (17.72%)، وست وعشرون (26) ضميرا مخاطبا، بنسبة قدِّرت (3.29%).

شغل الضمير الغائب حيّزًا واسعا من شعر الشماخ المدروس، حيث ورد في عدَّة أشكال، وأنواع مختلفة، ويأتي غالبا للدلالة على الطابع السردي، متضمِّنًا سردَ الأحداث والوقائع والذكريات وقعت في الماضي، وإلى جانب ذلك وصف مغامرته في عالم الصحراء، أو في وقوفه على الأطلال، والديار، أو نقل تجاربه في الحياة حلوها، ومرها.

ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

عَفَت ذَروَةٌ مِن أَهلِها فَجَفيـــرُهـا فَخَرجُ المَرَوراةِالدَوانـــي فَدورُها

عَلى أَنَّ لِلمَيلاءِ أَطلالَ دمـــنَـــةٍ بِأَسقُفَ تُسديها الصَبا وَتُـــنيرُها

وَخَفَّت خِباها مِن جَنوبِ عُنَـــيزَةٍ كَما خَفَّ مِن نَيلِ المَرامي جَفيرُها

فَـإِن حَلَّتِ المَيلاءُ عُسفانَ أَو دَنـت لِحَرَّةِ لَيلى أَو لِبَدرٍ مَـــــصيرُهـا

لِيَبكِ عَلى المَيلاءِ مَن كانَ باكِيـــاً إِذا خَرَجَت مِن رَحرَحانَ خُـــدورُها

وَماذا عَلى المَيلاءِ لَو بَذَلَت لَـــنا مِنَ الوُدِّ ما يَخفى وَما لا يَضـيرُها

أَرَتـــنا حِياضَ المَوتِ ثُمَّتَ قَلّـــبَت لَنا مُقلَةً كَحلاءَ ظَلَّت تُـديرُهـــا

كَأَنَّ غَضيـــضاً مِن ظِباءِ تَبالَـــــةٍ يُساقُ بِهِ يَومَ الفِراقِ بَعيـــــرُها

لَها أُقحُوانٌ قَيّـــدَتهُ بِإِثـــــمِدٍ يَدٌ ذاتُ أَصدافٍ يُمارُ نَؤورُهـــــا

كَأَنَّ حَصاناً فَضَّها القَينُ غُـــدوَةً لَدى حَيثُ يُلقى بِالفِناءِ حَصـيرُها

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص161-164.

كَأَنَّ عُيونَ الناظِرينَ يَشوقُـــها بِها عَسَلٌ طابَت يَدا مَن يَشورُها

تَناوَلنَ شَوباً مِن مُجاجاتِشُـمَّذٍ بِأَعجازِها قُبٌّ لِطافٌ خُصــورُها

كِنانِيَّةٌ شَطَّت بِها غُربَةُ النـــوَى كَدَلوِ الصَناعِ رَدَّها مُستـــَعيرُها

وَكانَت عَلى العِلّاتِ لَو أَنَّ مُدنَفاً تَداوى بِرَيّاها شَفاهُ نُشـــــورُها

يعد تواتر ضمائر الغائب المتصلة بالأسماء تارة، وبالأفعال المضارعة، والأفعال الماضية تارة أخرى ملمحا أسلوبيا بارزا؛ إذ أن تكثيفها في هذه الأبيات من قبل الشاعر جاءت للدلالة على لوعته، وحنينه إلى ذكريات الماضي.

أمَّا الضمير المتكلم فقد تبوَّأ الرتبة الثانية، ويأتي غالبا للدلالة على الطابع الذاتي في شعره، فالشاعر مشدودا إلى شخصه كثيرا، حيث يجعلها في صميم الموضوع، ويعكس هذا الاستخدام ثقته بنفسه، والإيمان بذاته، وكأنه يريد إقناع المتلقي بوجوده،و حضوره؛ لذا نجده يوظف ضمائر المتكلم توظيفا أسلوبيًّا متميّزًا، وهو أسلوب يتشكَّل من خلال بعض الأدوات اللغوية التي تقوم بوظائف نحويَّة مختلفة.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

رَأَيتُ سَنا بَرقٍ فَقُلتُ لِصاحِبي بَعيدٌ بِفَلجٍ ما رَأَيتُ سَحيقُ

فَباتَ مُهِمّاً لي يُذَكِّرُني الهَـوى كَأَنّي لِبَرقٍ بِالحِجازِ صَديقُ

وَباتَ فُؤادي مُستَخَفّاً كَأَنَّـــهُ خَوافي عُقابٍ بِالجَناحِ خَفوقُ

ومن الملاحظ في هذه الأبيات تكرار ضمير المتصل في صور مختلفة، فقد أسند إلى الفعل بنوعيه: الفعل الماضي (رأيت) مرتين، والفعل المضارع (يذكرني)، كما أسند إلى الاسم (فؤادي) ولام الجر (لي).

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص248.

وقد جاءت تشكيلات ضمائر المتكلم في هذه الصورة للدلالة على المضمون العاطفي، المتسلط على قلبي الشاعر، ومشاعره المرهفة، التي تتجلى في حالة الحزن الشديد والكآبة، والإرهاق النفسي.

وأمَّا ضمير المخاطب فقد احتلَّ الرتبة الثالثة، وتتعدد دلالته في صور مختلفة، ومتعددة حسب السياق والمقام، وقد ورد عند الشماخ في سياق المدح للدلالة على الإعجاب بشخصية الممدوح، ومن شواهده قوله من (البسيط): [1]

أنتَ الأَميرُ الَّذي تَحنو الرُؤوسُ لَهُ قَمـــاقِمُ القـَومِ مِن بَرٍّ وَآفـــاقِ

أَنتَ المُجَلّي عَنِ المَكروبِ كُربَتَـــهُ وَالفاتِحُ الغُلَّ عَنهُ بَعدَ إيـــثاقِ

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص257.

الفصل الثالث: التشكيل الدلالي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

توطئة

الحقول الدلالية

أولا: حقل الإنسان

ثانيا: حقل الألوان

ثالثا: حقل الطبيعة

رابعا: حقل الزمان

خامسا: حقل المكان

توطئة:

يعد المعجم اللغوي لدى الشاعر هو الأساس في إنتاج الدلالة، وإثرائها بالمعاني، حسب ورودها في السياق، الذي يؤدي " دورا بارزا في إيضاح الدلالة داخل النص، فالجملة تمثل دلالة جزئية، أما الدلالة الكلية فلا بد فيها من مراعاة الدلالات السابقة واللاحقة في التتابع الجملي؛ لأن النص وحدة كلية مرتبطة الأجزاء"[1] ومن ثم فإن اللغة هي التي " تدفع الكلمة كي تكون في خدمة العمل، وتصبح أداة للممارسة، فيحاول المتكلم أن يفرض آراءه، وأفكاره على الآخرين" [2] وكلما وفق في استخدام المفردات في مكانها المناسب، أنتج أدبا راقيا، وفنيا إبداعيا.

كما أن فهم مقاصد الشاعر، ومراده، وغاياته، والغوص في أعماق ذاته، وكيانه، لا يتأتى إلا بالنفاذ، والولوج إلى مخزونه المعجمي ذلك أن " مجالات دراسة المعجم الشعري متنوعة وكل مجال بنتائجه، خاصة وأنه يمثل اختيار الألفاظ وترتيبها وفق طريقة خاصة، بحيث تثير معانيها خيالا جماليا، فهو إذن يمثل التميز الذي تفرد به النص الإبداعي، بل ويتفرد به الشاعر، كما أنه هو مفتاح النصوص، وهو الذي يحدد هويتها الإبداعية"[3]

ولعاطفة الشاعر أثر واضح في تحديد المفردات وتفاعلها داخل النص، فإذا كان في حالة عشق، وغرام فلا بد أن يتخير لمحبوبته أحسن المفردات، وأعذبها؛ لأنها تمثل " الخلايا

[1] مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي – دراسة أسلوبية– ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005م، ص59.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، ص19.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس – البنية والدلالة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2008م، ص73.

الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[1].

لذا فهو يستطيع تشكيل مفردات تكون أكثر شعرية، معتمدا في ذلك على موهبته الفطرية، وتجربته الحياتية.

أما بالنسبة إلى المتلقي، فله دور فعال في عملية اكتشاف دلالات النص المستترة، واستخراج جماليته، وهكذا يصبح " الخطاب الشعري، في صلته بالقارئ خطابا منتجا لا خطابا مستهلكا ... وبذلك يقيم القارئ بينه وبين النص شبكة من المسارات ليستطيع أن يفك الشفرات التي يغتني الخطاب بها وتغتني به"[2].

إن شعر " الشماخ بن ضرار الذبياني" يفسح لنا مجالا رحبا من أجل استنطاقه من خلال ما تفرزه العلاقات الدلالية بين الوحدات اللفظية، التي تشكل بتلاحمها وتماسكها حقولا دلالية، توحي بأفكار الشاعر وتوجهه العام، وعلى هذا الأساس تم تصنيفها في حقول لمحنا فيها علامات بارزة في تجربته الشعرية.

[1] سعد مصلوح، في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية– الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، مصر، ط1، 1993م، ص85.

[2] ينظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م، ص110.

الحقول الدلالية:

تعتمد نظرية الحقول الدلالية على "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضح عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1] ويتم ذلك من خلال عملية الانتقاءات المختلفة حتى يسهل من وصفها، وتحليلها، وتصنيفها، ومن المعلوم أن لكل شاعر معجمه الشعري يتميز به عن غيره من الشعراء، ومن ثم "فليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية" [2] وعلى هذا الأساس فإن الكلمة هي العمود الفقري في بناء الإبداع الشعري المتميز ومن خلال العملية الاستقصائية للخطاب الشعري لدى " الشماخ"، قمنا بتحديد جملة من الحقول الدلالية التي سيطرت على شعره اعتمادا على الطريقة الإحصائية، التي مكنتنا من معرفة الدلالات اللغوية الأكثر حضورا، وانتشارا في متنه الشعري.

ومن اللافت للنظر أن القاموس الشعري لدى الشاعر يكاد لا يخلو من خشونة الألفاظ وغريبها، وهو ما ينسجم مع ما نعرفه عنه بأنه شاعر "بدوي"، نشأ في بيئة صحراوية شديدة القساوة، فقد وجدناه يتخير من الألفاظ الصعبة ما يتلاءم مع عالمه المشحون بالاضطرابات النفسية ومعاناته اليومية.

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م، ص97.

[2] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص62.

أولا: حقل الإنسان:

يحتوي ديوان " الشماخ" على مجموعة كبيرة من المفردات التي يمكن إدراجها في حقل دلالي واحد وهو" الإنسان" ويشمل كلا الجنسين، الرجل والمرأة، فقد أكثر الشاعر من استخدام الكثير من الكلمات في وصف الإنسان، وتأتي في أشكال متنوعة بحسب طبيعة الجنس لذا نجده يصف الرجل بالشجاعة، أو الإقدام، أو السخاء، في سياق المدح أو يذكره بالجبن أو الاحتقار في سياق الهجاء، وأما بالنسبة إلى المرأة فنجده يتودد إليها، أو يستعطفها في سياقات مختلفة، لقد تعددت الصفات عند الشماخ في الإنسان الذي يود مدحه أو ذمه، ومنها المعجم الشعري الدال على الصفات الخُلقية المتعلقة بالرجل، أو المعجم الشعري الدال على الصفات الخُلقية والصفات الخَلقية بالنسبة إلى المرأة، ولا شك أن التغزل بالمرأة ومدحها أخذ أكبر مساحة من مدح الرجل في شعر الشماخ المدروس.

وقد اتكأ الشماخ في هذا الحقل على الاتجاه الوجداني بشكل واضح، ذلك أن الصياغة الشعرية عنده تعتمد على دلالات تنتمي إلى معجم يستدعي المعاني العاطفية، مستخدما في ذلك الأساليب المختلفة مثل: المدح أو الذم، أو الغزل، والتي تعد من أكثر الأغراض اتصالا بالمشاعر الإنسانية حيث كانت أشعاره في هذا المقام تعبيرا فنيا صادقا عبر من خلالها عن شعوره المرهف، وأحاسيسه الراقية، وعاطفتها الجياشة.

ويبدو أن تجربة الحياة لدى الشاعر وإخفاقاته العاطفية كان لهاالأثر الكبير على إنتاجه الشعري الخلاق الذي جاء به، كما كان للمرأة حافزا مهما في سر إبداعه، فقد استطاع أن ينقل بعض مشاعره إلى المتلقي ودفعه في مشاركته همومه، وأحزانه.

1-1/ حقل المرأة:

تتبوأ المرأة في شعر الشماخ مكانة متميزة، من خلال ورود أسماء كثيرة للنساء اللواتي تغزل بهن في سياقات شعرية متعددة توحي بشحنة ذات دلالات غنية بالإيحاءات والمعاني المختلفة، وفي ما يلي سنوضح تكرار الوحدات الدلالية الدالة على المرأة ونسبة ورودها في الجدول الآتي:

الوحدات الدلالية	تكرارها	النسبة	السياق
ليلى	12	% 36.36	الغزل
ميلاء	5	%15.15	الطلل
أروى	4	%12.12	الطلل
أسماء	3	%9.09	الرحلة
عائشة	2	%6.06	اللوم
أم حشرج	1	%3.03	الطلل
ابنة الأموي	1	%3.03	اللوم
ابنة الراقي	1	%3.03	الشوق
الرباب	1	%3.03	الطلل
ردينة	1	%3.03	الصيد
سعاد	1	%3.03	الشوق
سليمى	1	%3.03	الطلل
المجموع	33	%100	/

– يفصح الجدول السابق عن أكثر النساء اللائي تغزل بهن من خلال مسيرته الوجدانية والعاطفية التي جمعته الأقدار بهن، وقد تكررت أسماؤهن في (33) ثلاثة وثلاثين موضعا من شعره المدروس، وأول اسم نال حظه من الشهرة، والصدارة بين الأسماء محبوبته (ليلى) فقد تكرر ذكرها (12) اثنتي عشر مرة في شعره المدروس بنسبة تقدر (36.36%).

فقد نجح الشاعر في نقل مشاعره الجياشة تجاه محبوبته، حيث استطاع تشكيل معاني العشق والغرام في قالب خاص ومميز.

ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

لَيَالِي ليلَى لَم يُشب عَذبُ مَائِهَا بِمِلحِ وحبلَانا مَتِينٌ قواهمَا

يقف الشماخ من خلال هذا البيت العاشق الحزين، المفصح عن حرارة الحب ولهيبه، والذي بين لهفته، وحنينه واستخدامه كلمة "ليالي" الدالة على أيامه وهو زمن الليل التي تشير دلالته إلى الأشواق الملتهبة، والذكريات الناعمة، واللحظات الجميلة التي قضاها مع محبوبته (ليلى).

كما نجد الشاعر يكنى اسم محبوبته (ليلى) بأم بيضاء في موضعين من شعره المدروس.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [2]

عَلى أمّ بيضَاء السَّلام مُضاعفا عدِيد الحَصَى ما بَين حِمص وشَيزَرا

وَقلتُ لَها: يَا أم بيضَاء إنَّهُ كَذلَكَ بينَا يُعرفُ المرء أُنكِرَا

ويبدو أن اختيار الشماخ لهذا الاسم لم يكن عبثا، أو عشوائيا، بل استخدامه جاء للدلالة على الحسن والجمال، فهي عنده امرأة بهية المنظر، تخطف العقول، وتسحر الأبصار؛ إذ تتميز بسمات، ومميزات تختلف جوهريا عن معايير الجمال المألوف في بيئة الشاعر البدوية.

ولعل تكرار اسم محبوبته (ليلى) على هذا النحو يدل على تعلقه بها واستحواذها على اهتمامه، ما دفعه ذكرها في مواضع كثيرة من شعره.

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص310.

[2] المصدر نفسه، ص129 – 130.

كما نجد اسم (ميلاء) جاء وروده في الرتبة الثانية، حيث تكرر (05) خمس مرات، قدرت نسبته (15.15%)، وقد ارتبطت دلالة هذا الاسم بالوقوف والبكاء على أطلال الحبيبة، وموعد الرحيل والفراق، وهي لحظات الهم، والغم، والحزن، والحسرة التي عايشها الشاعر، وسببت له آلاما، وأوجاعا نفسية رافقته طيلة حياته ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

عَلَى أنَّ للميلَاء أطلَال دِمـــــنَـة بأسقُف تُسدِيهَا الصَّبـا وتُنِيـرُهَا

فإن حَلَّت المَيلَاء عُسفَان أودَنت لِحُرَّةِ لَيـلَى أو لِبَدر مَصـيرُهَـا

لِيبكِ عَلى المَيلَاء مَن كَان بَاكِـيًاإذَا خَرَجتْ مِن رحرَحان خُدُورهـا

وَماذَا عَلى المَيلَاء لو بَذَلت لَـنا مِن الوُدِّ مَا يخفَى ومَا لا يَضِيرُهَا

من الملاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يستحضر شريط الذكريات بأفراحه، وأحزانه من خلال استرجاع صورة المحبوبة، وساعة رحيلها، وفراقها، معتمدا في ذلك على الفعل (لِيَبكِ) الذي يوحي بإشراك المتلقي في بكائه، واحزانه، كما أن كلمة (رحرحان) تدل على البعد المكاني المحسوس الذي ملأ عليه كيانه، وشغل عقله بالتفكير، والتأمل، وزعزع قلبه بفقدان محبوبته وما كانت تحمله من معاني الحب والحنان، ثم إذا هو يحرم منها دون سابق إنذار.

من الواضح أن هذه الأبيات نقلت إلينا حالة نفسية عبر الشاعر من خلالها بلغة توحي بنبرة حزينة مليئة بحيوية المشاعر، وحرارة الإحساس، وقوة الانفعال، حيث خدمته لغته الشعرية في التعبير عن ذاته، وهو يصف قساوة قلب محبوبته (ميلاء) مع اختيار دقيق للفعل (بَذَلَت) والكلمة (الوُدُّ) واللتان تحمل الكثير من الدلالات المفعمة بالشكوى، والحزن، والألم المتواصل، وعدم الانسجام، والتوافق العاطفي.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص161

ومن صوره أيضا قوله من (الطويل): [1]

مَنازلُ للمَيلَاء أقفَر بعدنا مَعَالمُهَا مِن رَاكِس فَمرَاضهَا

ولعل إحساس الشاعر بالرحيل، والفراق شكل لديه هاجسا مروعا جعله في حالة من الغيبوبة جراء الصدمة، فالدار العامرة خلت من قاطنيها، وحلت محلها الحياة الحيوانية، فأصبح ذلك المكان مرعبا وموحشا، ولم يعد يجد فيه علاقة غرامية، رغم أنه ظل على وفائه وعهده، وما بقيت عنده إلا الدموع تفضح أسراره، وأمره، وحتى المحبوبة تغيرت، وقطعت حبال الود، والوصل غير مكترثة به.

أما اسم محبوبته (أروى) فقد ورد في الرتبة الثالثة، حيث تكرر أربع مرات (4) قدرت نسبته (12.12%) وهذه صورة أخرى عن إحدى محبوباته، ولكن هذه المرة تختلف عن الصورة الأخرى التي لمسناها من خلال شعره المدروس؛ إذ يعلن الشاعر صراحة عن عدم استجابة هذه المرأة لحبه، وهواه، وأنه لا يثق بوصلها، ووعدها إيَّاه، لأنها بعيدة المنال، ولن يتوج بالفوز بحبها، ومن صوره قوله من (الوافر): [2]

كِـلَا يومَي طُوالَةَ وصلُ أروَى ظُنونٌ آن مطرحُ الظنُّــون

وَما أَروَى وإن كَرمت عَلــينـَا بأدنَى مِن موقفةٍ حَـــرون

تَــطيفُ بــهَا الرُّمَاة وتتـقيهم بأوعَال مُعـطَّفةِ القُـــــرون

وَماءٍ قد وَردت لوصــلِ أروَىعَليه الطّير كالوَرقِ اللجِيـن

ومما يلاحظ في هذه الأبيات تشاؤم الشاعر في نجاح علاقته الودية والغرامية مع محبوبته، وإعلان عن فشلها من البداية، إذ أن لفظة (ظنون) مكنت الشماخ بالإفصاح عن ذات نفسه

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص212

[2] المصدر نفسه، ص319-320.

حيث توحي دلالتها على الشك، والارتياب في حبها، والإخلاص، والوفاء له، ومنها أيضا إحساسه بالعجز، وخيبة أمل مما انعكس على حياته وشعوره بالاغتراب النفسي وألمه جراء فقدان محبوبته إلى الأبد.

يظهر جليا في السياق الشعري لهذه الأبيات حالة من التوافق الدلالي بين الصراعين الداخلي والخارجي، فالأول يتعلق بنفسية الشاعر، وأما الثاني فيتمثل في محبوبته من خلال صور الحرمان، والشوق، والحنين، وتمني الوصال، والشكوى من الهجر والغياب، ومما يزيد في تعميق جراح المشاعر، وتوهجها هو تحول ذلك المكان إلى ذكرى مؤلمة، وموجعة سيطرت على أحاسيس الشاعر وفكره.

إن هذه الحالة الوجدانية تعد صورة من صور التلاؤم في شعر الشماخ، حيث استطاع أن يجمع بين الوسيلة الشعرية، والغاية الشعورية، وهي ذات قيمة فنية، وجمالية دلت على أصالة الشاعر، وتفرده، إذ اتسمت بسِمَة البوح عن مكنوناته التي انعكست على صفحة معجمه الشعري.

يلاحظ أن الشماخ تتجاذبه عاطفتان التشاؤم و التفاؤل إلا أن الأولى هي الأقوى و المسيطرة على عاطفته، ولذلك تأتي صورته الفنية أقوى في مجال التشاؤم منه في التفاؤل

أما بقية النساء المدرجة أسمائهن في الجدول فقد ورد ذكرهن في سياقات متعددة، بحسب المقام والحال، وفيما يلي سنعرض النماذج الشعرية التي وردت فيها أسماؤهن ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

تُعَارِضُ أسماءُ الرِّكَاب عَشيَّةً تُسائلُ عَن ضعنِ النِّساء الطَّوامحَ

ومن شواهده قولهمن (الوافر): [2]

أَعائِشُ مَا لأهلِكِ لَا أرَاهُم يُضيعون الهِجَانَ مَع المُضِيع

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص104.

[2] المصدر نفسه، ص219.

ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

أَقُول وأهلِي بِالجِنَاب وَأَهلهَا بِنجدَين لا تَبعد نَوى أمّ حشرج

ومن نماذجه قوله من (الوافر): [2]

أَلَا تِلكَ ابنةُ الأَموِي قَالت أراكَ اليومَ جِسمُك كالرَّجِيع

ومن شواهده قوله من (البسيط): [3]

ماذَا يُهِيجُكِ مِن ذِكر ابنَةِ الرَّاقِي إذ لَا تَزَال عَلى هَمّ وإشفَاقٍ

ومن صوره قولهمن (الطويل): [4]

أقَامَا لِلَيلَى والرَّبَابِ وزَالَتا بِذَاتِ السَّلَامِ قَد عَفَا طلَالهما

ومِن نماذجه قوله من (الوافر): [5]

رِمَاحُ رُدينَةٍ وبِحَار لُجٍّ غَوارِبهَا تَقَاذفُ بالسَّفِين

ومن صوره قوله من (البسيط): [6]

بَانت سُعَاد فنوم العَينِ مَملول وَكان مِن قصرٍ من عهدهَا طولُ

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص222.

[3] المصدر نفسه، ص253.

[4] المصدر نفسه، ص309

[5] المصدر نفسه، ص340.

[6] المصدر نفسه، ص271

ومن شواهده قوله من (الطويل): [1]

عَفا بَطنُ قَوٍّ مِن سُلَيمى فَعالِزفَذاتُ الغَضا فَالمُشرِفاتُالنَواشِزُ

تتمحور معظم الموضوعات الشعرية من خلال هذه الأبيات حول معاناة الشاعر، وتجربته المريرة، وإخفاقاته المتكررة، مع محبوباته وقسوة قلوبهن، وجفاء عاطفتهن، ومشاعرهن، ولعل هذا راجع إلى أن " المرأة الحرة كانت صعبة المنال متعنتة الوصال"[2]، وهذا هو الغالب في المجتمع الجاهلي وقد اقترنت أسماء محبوبات الشماخ بالرحلة، ومشقة السفر كما هو الحال مع (أسماء) أو مرتبطة باللوم والعتاب على سخائه كما هو الشأن في قصتي (عائشة، وابنة الأموي) أو متعلق بوصف الطلل وتوابعه كما رأينا مع (أم حشرج، والرباب، وسليمى) أو ذو صلة بحرقة الشوق، والحنين إلى المحبوب كما هو عند (ابنة الراقي، وسعاد) أو مرتبط بصناعة أدوات الصيد كما هو الحال مع (ردينة).

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص173

[2] سلمى سليمان علي، المرأة في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص108.

1-2/حقل الرجل

أما حقل الرجل فقد ذكر في شعر الشماخ المدروس، حيث تناول اسماء كثيرة من الشخصيات التاريخية منها الأمراء، والخلفاء، وأعيان القبيلة ممن جاء ذِكرُهم في مناسبات متعددة، وسياقات متنوعة، وفيما يلي سنوضح تكرار الوحدات الدلالية الدالة على الرجل، ونسبة ورودها في الجدول الآتي:

الوحدات الدلالية	تكرارها	النسبة	السياق
عرابة الأوسيُّ	4	%21.05	المدح
يزيد بن مربع	2	%10.52	المدح
ابن عفان	1	%5.26	الخوف
الشماخ	1	%5.26	الفخر
ربيع بن علباء السلمي	1	%5.26	الهجاء
ابن حُنذُج	1	%5.26	وصف الصيد
عامر أخو الخضر	1	%5.26	وصف الصيد
كعب بن سعد	1	%5.26	وصف الصيد
ابن مسعود	1	%5.26	وصف الصيد
بني قيس بن مسعود	1	%5.26	وصف الصيد
فراس بن غنم	1	%5.26	وصف الصيد
لقيط بن يُعمُرَا	1	%5.26	وصف الصيد
العكراش	1	%5.26	وصف الصيد
عثلب	1	%5.26	وصف الصيد
غمار	1	%5.26	وصف الصيد
المجموع	19	100	/

يكشف الإحصاء المدرج في الجدول السابق عن الشخصيات التي كانت لها حضورا في شعر الشماخ المدروس، حيث تكرر اسمها في (19) تسعة عشر موضعا بنسب متفاوتة،

وقد كان اسم الأمير عرابة الأوسي هو الأول بين الأسماء، فقد تكرر ذكره أربع مرات (4) في شعره المدروس بنسبة تقدر (**21.05**%) حيث جاء وروده في لسان الشاعر في سياق المدح الذي يبرز فيه فضائله ويعدد حسناته.

ومن صوره قوله من (البسيط): [1]

إلَيكَ أشكُو عرَابَ اليومِ خِلَّـــــتنَا يَا ذَا العَلاء ويَا ذَا السُّؤدد البَاقِي

أنَتَ الأَمِير الذِي تَحنُو الرءُوس لَهُ قَماقِمُ القَومِ من برٍّ وآفـــــاقِ

أنت المُجلي عن المَكروب كُربَتــه والفَاتحُ الغُل عَنهُ بعد إيثَـــــاقِ

والشَّاعبُ الصَّدع لا يُرجَى تلَاؤمــه والهمّ تُفرجُه من بعدِ إغـــــلَاق

يجعل الشاعر من الأخلاق التي وردت في الأبيات الشعرية هي الأساس التي تكون سببا في سيادة الممدوح؛ لذا نجده يعتمد على الأفعال التي توحي بالقوة والعظمة (أشكو، تحنو، تُفرجه) والشاعر لا يكتفي بمدح الامير بالشجاعة، بل يتعدى ذلك ويلبسه لباس الهيبة والوقار عبر الكلمات (العلاء، السؤدد، المجلى، الفاتح) ليؤكد نظرته المركزية في الممدوح مفادها لاسيادة دون أخلاق، ومما يزيد في تعميق هذه القناعة هو استخدامه أداة النداء مرتين (يا) للدلالة على رفع الصوت والجهر بالفضائل والخصال الحميدة التي يحظى بها ممدوحه، كما أن تكرار ضمير المخاطب (أنت)، مرتين يوحي بشيء مما يحسه الشاعر في نفسه، فيؤكد على دلالة السيادة والرفعة والشرف، وفي هذا المقام يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة: "وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص256-257.

للممدوح، وأن يجعل معانيه جَزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل"[1].

وقد أبدع الشماخ في هذا الغرض، ففي مدحه تبدو شخصيته الشعرية جلية واضحة في اختراعه للمعاني، وتحكمه في اللغة كما تظهر قوة خياله، واقتداره على تصوير ما يعترضه من الأوصاف، وكما تعددت معاني المدح وطرقه فقد تعددت أساليبه.

وفي سياق آخر يحاول شاعرنا أن يقنعنا بأن ممدوحه أهل لما هو فيه من مكانة، وأنه أهل لرفع راية المجد والبطولة.

ومن نماذجه قوله من (الوافر): [2]

رأيتُ عَرابَة الأوسيّ يَسمُو إلَى الخَيرات مُنقطِع القَرين

أَفاد مَحامِدًا وأفادَ مَجدًافلَيسَ كجَامِدٍ لحز ضَنينِ *

إذَا مَا رايَة رُفعت لَمجدٍ تَلقَّاهَا عَرَابَة باليَمِين

عمد الشاعر في الأبيات السابقة إلى استثمار الطاقات الدلالية والجمالية عبر الأفعال (يسمو، أفاد، رفعت، تلقاها) المختلفة الدلالة، كما استطاع صياغتها ضمن القيم الأسلوبية بغية إيضاح صورة الممدوح من خلال الوصف المعنوي الذي يدل على القوة والثبات على الحق، لقد تفنن الشاعر في التعبير عن رفعة ممدوحه، بكل الأساليب التعبيرية إرضاء له، وبرهنة على مقدرته من خلال الأسماء الدالة عليه (الخيرات، محامدا، مجدا، راية) وقد أحسن الشماخ في توظيف هذه العبارات التي تدل على علو الممدوح، وشموخه، كما اهتم

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص110.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص335-336.

* منقطع القرين: أي لا مثل له ولا نظيرجامد: بخيل، اللحز: الضيق الخلق، الشحيح النفس الذي لا يكاد يعطي شيئا، ضنين: ممسك بخيل

بذكر أصله ونسبه (الأوسي) وذلك لإضفاء عليه صفة الأوحدية، والتميز، والتفرد والأحقية بالمدح قبل أي ممدوح آخر.

ويأتي يزيد بن مربع في الرتبة الثانية من الممدوحين وقد ورد اسمه مرتين (2) في شعره المدروس حيث بلغت نسبته (10.52%) وقد جاء ذكره في سياق المدح ويبدو أن الشاعر أعجب به كثيرا لما كان يتمتع بالجود والكرم والمجد.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

وإنّي لأرجُو مِن يَزِيد بن مربَع حذيّته مِن خَيرتَينِ اصطَفَاهُـــــمَا

حَذيّـته مِـن نَـائــلِ وكَــرَامة سَعى فِي بُغَاء المَجدِ حَتَّى اِحتَواهُمَا

يبدأ الشاعر في مدح يزيد بن مربع الأنصاري بتكرار الكلمة (حذيته) مرتين والتي تدل على معنى العطاء، والسخاء، والبذل في سبيل إسعاد الآخرين وقد عرف عنه بهذه الخصال والفضائل الكريمة بين عامة الناس، وخاصتهم.

أما الشخصية الثالثة فهي شخصية الصحابي الجليل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، وورد ذكره مرة واحدة (1) بنسبة تقدر (5.26%) حيث جاء اسمه في سياق الخوف من العقوبة والتعزير.

ومن صوره قوله من (البسيط): [2]

لَولَا ابنُ عَفَّان والسُّلطَان مُرتَقبٌ أورَدتَ فجًّا من اللعبَاء جُلمودُ

فالشاعر في هذا البيت يذكر المانع الذي جعله لا يهجو خصومه من بني سليم، فهو يخاف عقوبة الخليفة فلولاه لهجاهم هجاء شديد الوقع على نفوسهم.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص316

[2] المصدر نفسه، ص122.

وأمَّا اسم الشماخ فيأتي وروده في الرتبة الرابعة وقد جاء ذكره مرة واحدة (1) في سياق الفخر بنسبة تقدر (5.26%)، ويفتخر الشاعر بقومه ونفسه مستخدما في ذلك المفردات الدالة على أصالة معدنه، وقوته، وفروسيته، فهو لا يهاب الأعداء، كما يفتخر بالهمة العالية، والعزم القوي، والصبر على تحمل الشدائد، والنوائب ومصائب الدهر.

ومن صوره قوله في (البسيط): [1]

إنّي امرؤٌ من بَنِي ذُبيَان قَد عَلِمُوا أحمِي شَرِيعَة مَجدٍ غَير مَـــورود*

مَعي رُدَيني أَقوامٍ أذودُ بِـــــــه عَن حَوضهم وَفَريصِي غَير موعودٍ

أَناالجِحَاشيُّ شماخٌ وَليس أَبِـــي بِنِخسَةٍ لِنَزِيعٍ غَير موجُـــــــود**

يفتخر الشاعر بنسبه مؤكدا قوله (إنّي) الدالة على الاعتزاز والفخر بقبيلته، ويبدو (الأنا) عند الشماخ واضحة من خلال استخدامه ضمير المتكلم (أنا) الدالة على تموقعه حول ذاته ونفسه، وترفعه عن كل ما يشوب سمعته، ونزاهته.

كما يلاحظ استخدام الشاعر الفعلين المضارعين (أحمِي، أذُوذُ) اللذين يدلان على الاستمرار في مقاومة الأعداء، ومجابهتهم في كل الأحوال، والظروف، وهذا مما يوحي بشجاعته، وبسالته، فهو رجل مقاتل بامتياز، لا يخيفه الموت، ولا الخوض في المعارك.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص119.

* بنو ذبيان قبيلة الشماخ

** الجحاشي: نسبة إلى جده جحاش

وأما اسم ربيع بن علباء السلمي فيأتي في الرتبة الخامسة، فقد ورد اسمه مرة واحدة (1) في سياق الهجاء، قدرت نسبته (5.26%).

ومن صوره قوله من (البسيط): [1]

نُبِّئتُ أنَّ رَبِيعًا أن رَعَى إبـــلًا يُهدِي إليَّ خَناه ثَانِي الجِـــيد

لَا تَحسبَنْ يا ابنَ عِلبَاء مُقَارعتِي بَرد الصَّرِيح من الكُومِ المقَاحيد

لقد أعلن الشماخ من خلال هذين البيتين هجاءه، وأفصح عما يُكنُّ في قلبه من البغض، والاستحقار، والاستصغار، لهذه الشخصية، بالإضافة إلى تهديداته، وقساوة عباراته، لعله يتراجع عن مواقفه، ويمسك لسانه عن شتمه، والإساءة إلى سمعته.

أما بقية الشخصيات الواردة في الجدول فقد جاء ذكرها في سياق وصف الصيد، ويعدون من أكبر الصيادين المهرة المشهورين في قبيلة الشماخ.

وفيما يلي سنعرض النماذج الشعرية التي وردت فيها أسماؤهم، ومن شواهده قوله من (الطويل) قوله: [2]

وَكيفَ تَلاقِيهَا وَقد حَال دونَهَا بَنو الهَونِ أو جسرٌ ورهطٌ ابن حُندُج

ومن صوره قوله من (الطويل): [3]

وحَلَّأهَا عن ذِي الأَرَاكَةِ عَامِرٌ أخُو الخُضرِ يَرمِي حيثُ تُكوى النَّواحزُ

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص115-116.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص182

ومن نماذجه قوله من (الطويل) قوله: [1]

تَواصَى بِهَا العِكرَاشُ فِي كُلِّ مَشرَبٍ وَكَعبُ بن سَعدٍ بالجَدِيل المُضرَّجِ

ومن نماذجه قوله من (الطويل) قوله: [2]

تعُوذُ بِحبلِ الثغلَبيّ وَلو دعت عليَّ بن مسعودٍ لعزَّ نصِيـــــــــرُهَا

ومن صورهقوله من (البسيط) قوله: [3]

فادفَع بَألبَانِهَا عَنكُم كَما دَفَعَت عَنهُم لِقَاح بَنِي قَيسٍ بن مَسعود

ومِن شواهده قولهمن (الطويل) قوله: [4]

مِن البِيض أعطَافًا إذَا اتَّصلَت دَعت فراس بن غَنْم أو لَقِيط بن يَعمُرَا

ومِن صورهقوله من (الطويل) قوله: [5]

وَصَدَّت صُدودًا عَن ذَرِيعَة عثلَبٍ ولِابنيْ غمارٍ في الصُّدور حَزائرُ

لقد أعطى لنا الشماخ من خلال هذه الأبيات نبذة تاريخية موجزة عن حياة هؤلاء الصيادين، وسرد معاناتهم اليومية، وما يكابدونه من صعوبة العيش، ومشقته، جراء الركض المتكرر وراء الطريدة، وذلك في سبيل إطعام أولادهم الصغار، ولإسكات جوعهم.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص164.

[3] المصدر نفسه، ص119.

[4] المصدر نفسه، ص136.

[5] المصدر نفسه، ص181

ثانيا: حقل الألوان:

تعد الألوان من أهم الوسائل المستعملة في التشكيل الشعري لدى الشاعر، ويرمز إلى كل لون من الألوان إلى دلالة معينة، وقد " ينحرف باللون عن دلالته المتواترة المعروفة، إلى دلالة أخرى جديدة، تضاعف من حجم قاموسه الشعري"[1] وفق حالته الشعورية والنفسية، بالإضافة إلى مقدرته الفنية، وتجربته الشعرية، ومن ثم فإن " وضع كل دال لوني في إطار دلالي محدد لا يتجاوزه، يحجر على قيمته الشعرية، ويحد من تفاعلاته وطاقاته الإيجابية التي تسهم في إنتاج الدلالة"[2].

ويلجأ معظم الشعراء إلى استخدام اللون في قصائدهم الشعرية " عند تعرضهم لمظاهر الطبيعة وكأنهم كانوا يبتغون الدقة في التصوير بما يعطون من ألوان الأشياء أو يذكرون من تفاصيلها"[3] وتستخدم كذلك "كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة وأكثر جمالا"[4].

وهذه الدراسة اللونية تكشف عن السياقات المتعددة التي ورد فيها كل لون، وإيحاءاته الدلالية في شعر الشماخ المدروس، وهذا راجع بالأساس إلى مهارته اللغوية التي تقتضي الخروج عن المألوف والمعهود والانتقال " إلى لغة الإبداع والإمتاع بعيدا عن الرتابة والعبارات الظاهرة المألوفة التي مجتها الأسماع، ونفرت منها الطباع"[5].

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية– مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000م، ص133.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1970م، ص312.

[4] بيير جيو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994م، ص17.

[5] عبد القادر حمراني، الفكر الأسلوبي لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، ع10، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، الجزائر، جوان 2017م، ص383.

وتدور دلالات الألوان في شعر الشماخ حول عدد من المواضيع منها: الصيد وأدواته، وصف المرأة، وصف الصراع الحيواني بين الموت والبقاء.

وأما الألوان الواردة في منتوجه الشعري فهي: الأصفر، والأبيض، والأسود، والأشقر، والأحمر، والأزرق كما هو مبين في الجدول الآتي:

الوحدات الدلالية	تكرارها	النسبة	السياق
الأصفر	06	%30	وصف
الأبيض	04	%20	الغزل
الأسود	04	%20	وصف
الأشقر	02	%10	وصف
الأحمر	02	%10	وصف
الأزرق	02	%10	وصف
المجموع	20	%100	/

أفرزت العملية الإحصائية من خلال الجدول السابق من عدد تكرار الألوان في شعر الشماخ، حيث مسَّت عشرين موضعا (20) من شعره، واحتل اللون الأصفر الرتبة الأولى، حيث ورد ذكره ست (06) مرات قدر بـ (30%)، واللون الأصفر من الألوان التي تشكل ظواهر دلالية في شعر الشماخ، وقد ارتبطت دلالته النفسية " بالمرض والسقم والجُبن والغدر والخيانة"[1] ولكن الملاحظ في دلالة هذا اللون أنه انحرف عن دلالته الطبيعية إلى دلالات أخرى كوصف القوس، والسهام بالقوة والصلابة وقد تجسدت هذه الصورة في معرض حديثه عن حالة الصياد الفقير الذي لا يملك من أدوات الصيد إلا قوسا، وأسهما، لكنه صاحب همة عالية في الصيد، لا ينجو منه وحش، وهذا يوحي بالافتخار، والاعتزاز باستعراض

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص229.

قوته، وشجاعته، واستعداده لمواجهة العدو، فقوسه تصدر صوتا تثير الرعب، والخوف، والرهبة في نفوس الأعداء.

ومن نماذج هذه الصورة قوله من (الطويل): [1]

وحَلَّأهَا عن ذِي الأَرَاكَةِ عَامِرٌ أَخُو الخُضرِ يَرمِي حيثُ تَكوى النَّواحزُ

قَلِيلُ التِّلَاد غيرَ قَوسٍ وأسهُمٍ كأنَّ الذِي يَرمِي مِن الوَحش تـــارزُ

مُطلًّا بزُرقٍ مَا يُدَاوى رميُّــهَا وصفرَاء من نَبع عَليهَا الجـــــلائز

وفي هذه الصورة يصف الشاعر سهام الصياد باللون الأزرق، ونكرها للدلالة على عظمتها، وقوتها، فهي كالموت إذا أصاب حيًّا سواء أكان حيوانا أم بشرا قضي عليه، وانتهى أجله، وأما القوس فهي صفراء من أحسن الأشجار التي تتخذ منها القسي، وخاصة إذا كانت من النبع الذي هو أجود أشجاره، وقد عبَّر عنها بالصفراء للدلالة على قوتها، وحسن صناعتها، والاعتناء بها، وفي تنكيره للنبع دلالة على تعظيمها، وتمييزها على سائر الأشجار، فقد تخيرها، وتعب في إعدادها إعدادا جيدا.

لقد رسم الشاعر بكلماته الساحرة صورة الصياد، وحالة شعوره بنشوة الانتصار من خلال الجمع بين اللونين (زُرق) و(صفراء)، ولعل هذا الإحساس هو سرُّ صموده في الحياة رغم فقره، واحتياجه.

واللون الأصفر وان كان يمثل المرض و نحوه إلا أنه عند الشماخ لونه محبوب؛ لأن فيه رمزية جمالية ،وفنية ، وبعدا آخر لم يعرف به عند غيره .

يمثل اللون الأبيض المرتبة الثانية في استخدام الشاعر لمفردات اللون، فقد ورد ذكره أربع (04) مرات بلغت نسبته (20%) ودلالات اللون الأبيض تنحصر في " رمز الطهارة والنقاء

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص182-183.

والصدق"[1] لذلك تقول العرب " فلانٌ أبيض وفلانة بيضاء، فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب"[2] وقد جاء ذكره كثيرا في سياق الغزل والوصف، ولا يخفى على أحد أن هذا اللون يبعث في النفوس البهجة، والسعادة، والسرور، والفرح؛ لذلك نجد الشماخ اختاره وعدَّه من أسمى الألوان وأجملها لوصف وجه محبوبته.

ومن صوره قوله من (الطويل): [3]

عَلى أمّ بيضَاء السَّلام مُضاعفا عدِيد الحَصَى ما بَين حِمص وشَيزَرا

وَقلتُ لَها: يَا أم بيضَاء إنَّـــهُ كَذلَكَ بينَا يُعرفُ المرء أُنكـــــــرَا

وظف الشاعر اللون الأبيض في تشكيل صورته اللونية القائمة على أسلوب التشبيه البليغ (بيضاء) ويؤكد على إعجابه بهذا اللون من خلال استخدامه مرتين في البيتين الأول، والثاني للدلالة على جمال محبوبته ببعديه الروحي والحسي، ولا شك أن هذا اللون يعشقه الشماخ، ويأسر قلبه من محبوبته التي تخلت عنه وهجرته، وكيف لا يتذكرها، وهي تحمل كل هذا الجمال، والدلال.

وفي هذا الموقف المحرج لا يجد أمامه إلا تحية السلام يبعثه لها، لعلها تتراجع عن كبريائها، وجبروتها، وكثرة السلام، والإلحاح عليه ككثرة الحصى بين حمص وشيزرا، وهذا المعنى يشير إلى اشتياقه إليها ولهفته عليها.

ولقي اللون الأسود عند الشماخ اهتماما لا يقل عن اهتمامه باللون الأبيض؛ إذ يبلغ معدل تكراره أربع (04) مرات في شعره المدروس قدرت نسبته (20%).

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص229.

[2] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 2001م، ص258.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص129-130.

وأما دلالته الأصلية فإنه يدل إلى " رمز الحزن والألم والموت كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى الكتم"[1] وقد ينزاح اللون الأسود عن دلالته من المعنى العام إلى دلالات أخرى جديدة كما هو وارد عند الشماخ، حيث تنوعت دلالات اللون الأسود في شعره ما بين الخوف والرهبة، والوصف، والحب، والعشق.

وقد جاء الحديث عن اللون الأسود في سياق وصف سواد الليل وهيبته في ليالي الصحراء الشاسعة المخيفة، فالحركة، والسير في ليل مظلم، يبعث على الكآبة، والتشاؤم، وهذا ما يجعلنا نجزم القول أن الشاعر اختار اللون الأسود للتعبير عن الإحباط الذي يحياه في حياته، فهو لا يرى في واقعه ما يبعث على الأمل والتفاؤل، بل يراه واقعا مظلما تحول كل شيء فيه إلى قتامة العيش كقتامة الليل وسواده.

ومن شواهد هذه الصورة قوله من (الطويل): [2]

أَلَا أدلَجَت لَيلَاك مِن غَير مُدلج هَوى نَفسهَا إذ أدلَجت لَم تُعرّج

بِليلٍ كَلون السَّاج أسوَد مظــلِمٍ قَليل الوَغَى دَاجٍ كَلون اليَرَندَج

من الملاحظ أن هذه الصورة تثير في النفوس الخوف، والقلق، والرهبة من الرحلة الصحراوية القاسية، التي تحمل في طياتها الموت والضياع فِي رمالها، وقد اتخذ الشاعر سبيل تعميق هذه الصورة، وإبراز دلالتها، حين عمد إلى نقل قتامة الليل، وسواده، فيشبهه بطليسان أسود، ثم بالجلد الأسود، ثم يؤكد هذه المعاني من خلال لفظتَي (أسود) و(مظلم).

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص229.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص78.

وواضح أن الليل بسواده يتناغم مع حالة الشماخ النفسية الداكنة المكللة بسواد الحزن، والاضطراب، والقهر العاطفي لفراق محبوبته، فسواد عالمه الخاص يتجاوب، وينسجم مع سواد الليل، وقساوته.

وأما اللون الأشقر فقد جاء تكراره مرتين (02) قُدرت نسبته (10%) وقد جاء ذكره في سياق وصف جمال المرأة ومفاتنها. ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

فَفَرَّجت كَربَ النَّفسِ عنِّي بحلفَةٍ كَم شَقَّت الشَّقرَاءُ عَنهَا جِلَالَهَا*

جاءت هذه الصورة للدلالة على المحاسن الجميلة، والخصال الحميدة الفاضلة التي كانت تتمتع بها محبوبته.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص294.

* الشقراء: هي المرأة الحسناء البيضاء يعلو بياضها حمرة صافية، وجلال كل شيء: غطاؤه كالحجلة ونحوها، والحجلة: هي قبة العروس والعذارى المقصورات، توضع عليها ثيابا مزينة موشاة تسترها.

ثالثا: حقل الطبيعة

توطئة:

لقد تعلق قلب شاعرنا الشماخ بحب الطبيعة، وشغف بعشق مناظرها الساحرة، ومما يدل على ذلك هو طغيان وصف الطبيعة وظواهرها في شعره المدروس؛ إذ نجده في أغلب صوره يتخذ من مشاهدها الفاتنة، مادة خصبة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، مستعينا في ذلك بخياله الواسع، وكل ما وقع تحت بصره، وقد جعل من الحيوانات بأنواعها وأشكالها، والصحراء بتوابعها، والنباتات بألوانها الزاهية، مصدرا من مصادر إلهامه، وإبداعه الشعري، ولهذا كانت الصحراء بالنسبة إليه " بيئته الطبيعية لا ينفك يتجول فيها أو يتردد إليها، طالبا رزقه، ومتنازعا بقاءه. ولا يجهل صعوبة اجتياز الصحراء، خاصة في مفازاتها الموحشة المخيفة"[1].

وقد ملكت صور الطبيعة روح شاعرنا وتمكنت منه، واختلطت بوجدانه، وعقله، فأضحت جزءا من حياته، ويومياته ذلك أن "الشاعر العربي القديم كان شاعر طبيعة، يتأمل فيها ويبثها آلامه، وينسى عندها أحزانه، ويحبها ويفتن بها، ويصورها، كما امتثلتها نفسه، تثير الأطلال شجونه، وتملك عليه الناقة، والبعير، والفرس فؤاده"[2]

3-1/ حقل الطبيعة الجامدة:

ورد وصف الطبيعة الجامدة في شعر الشماخ بنوعيه، شملت الطبيعة الجامدة الطبيعية، والطبيعة الجامدة المصنوعة، فمن الطبيعة الجامدة الطبيعية جاء ذكر الماء، والشمس، والنار، والنجم، والريح، والأعاصير، والبرق، والصاعقة.

---

[1] إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص24.

[2] السيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1945، ص11-12.

وأما الطبيعة الجامدة المصنوعة فقد احتوت على صناعة السلاح وأنواعه مثل: أدوات الصيد، والحرب، والآثار الإنسانية مثل: الأطلال، وتوابعه.

ولهذا فإن الطبيعة لدى الشماخ هو" تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية"[1] الظاهرة منه والباطنة، وهذا راجع بالأساس إلى مهارته، وحاسة ذوقه وحنكته في التصرف بالألوان.

لقد صور الشماخ في الطبيعة المحيطة به تصويرا يعكس ما كان يعايشه من حيوان ونبات، ويتشوق إليه من مياه وأنهار وآبار، وما كان يقطعه من جبال، وصحار، ويتأمله من ماء أو غيث، أو سيول، أو بحر أو غدير، ولهذا كان شعره في غاية الجمال، والدقة، والأناقة، والعناية البالغة، ممزوجة بأحاسيسه، وخياله الواسع، وقدرة عجيبة في استحضار مشاهد الطبيعة واستنطاقها، والكشف عن أسرارها، وخباياها.

3-1-1 الطبيعة الجامدة الطبيعية

لقد وفرت حياة البادية التي عاشها الشماخ فرصة كبيرة له لتأمل الطبيعة، وتصويرها تصويرا في غاية الروعة، والجمال، حيث امتزجت فيها عواطفه الجياشة، والفياضة بالرقة والأحاسيس المرهفة، مما يجعلها قادرة على التأثير في نفوس السامعين.

وقد كان للطبيعة الجامدة الطبيعية حضورا بارزا في نتاجه الشعري، وفيما يلي سنحاول عرض النتائج الإحصائية المدرجة في الجدول الآتي:

[1] عبد العظيم علي القناوي، الوصف في الشعر العربي، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، د.ط، ج1، 1949م، ص42.

الاسم	تكراره	النسبة	السياق
الماء	22	%53.65	الشوق والحنين
الشمس	06	%14.63	الخوف
النار	04	%9.75	الشوق والحنين
النجم	03	%7.31	الشوق والحنين
الريح	02	%4.87	الرحلة
الأعاصير	02	%4.87	القوة والشدة
البرق	01	%2.43	العشق والهوى
الصاعقة	01	%2.43	الخوف
المجموع	41	%100	/

أسفرت النتائج المدونة في الجدول السابق عن أكثر صور الطبيعة الجامدة الطبيعية شيوعا، واستخداما في شعر الشماخ المدروس، وقد كان حظ الماء في الرتبة الأولى، حيث تكرر وروده اثني وعشرين مرة (22) قدرت نسبته (53.65%).

وقد جاءت الصورة المائية عند الشماخ في عدة أشكال مختلفة إذ تختلف دلالاتها بحسب ورودها في السياق، وتموقعها في النص الشعري، ففيها ما جاء ليدل على الشوق والفراق، وفيها ما جاء ليدل على الاستغاثة من الموت، وفيها أيضا ما يدل على الجود، والعطاء أو ما يدل على الشجاعة، والتضحية.

ولعل مكانة الماء لدى شاعرنا مرجعه إلى كونه من أهم العناصر الحيوية في الحياة البشرية، لذلك " قامت حياة العربي على الرحلة والانتقال سعيا وراء الكلأ، وبحثا عن الماء، يقيم حيث يرى الرزق فيحل بخيمته، وينصب أثافيه، ويوقد النار ويعيش حتى ينضب هذا المورد فينتقل إلى غيره، ويعيش بذلك في مساس مع الطبيعة وتجاوز مستمر، يرعى النجوم في أفلاكها،

وينظر إلى السماء وكواكبها، ويراقب السحب والغيوم والرعد والبرق، يعبر الصحراء ويمر بالوهاد والتلول والنجاد والسواقي والمياه"[1].

ومن الصور التي أبدع الشماخ في معرض حديثه عن الماء، تلك التي جاء ورودها في سياق الشوق والحنين إلى محبوبته أروى.

ومن نماذجه قولهمن (الوافر): [2]

وَمَاءٍ قَد وَردت لِوصلِ أروَى عَليهِ الطَّير كالوَرق اللَّجِين

وجاءت كلمة الماء في هذا البيت للدلالة على عدم صفاء العلاقة العاطفية، واستقرارها بين الشاعر، ومحبوبته، كمثل الماء المختلط الثخين، فكلما سعى الشاعر في استعطاف قلب محبوبته، وحاول التودد إليها وطلب وصلها، قابلته بالرفض، والهجران.

فقد بنى الشاعر في تشكيل هذا البيت على مفارقة ساخرة قائمة على الماء الذي هو في الأصل منبع الحياة يثير الأمل، والسرور في النفوس، وبين قساوة قلب محبوبته، وجفائه، فراح يعترف بما يكابده في الحياة ويعاني منه جراء فراقها له.

وتتشكل كلمة الماء في شعر الشماخ من مفردات، وصور متعددة، فنجدها تارة في صورة البحر، والغيث، وفي صورة السيل تارة أخرى وقد اتخذ شاعرنا صورة البحر للدلالة على الكرم والعطاء، أو البذل والشهامة، في مبالغة أراد أن يسترضي ممدوحه بكل ما يستطيع، فأتى بصور جميلة، وكأنما أراد إهداء هذه الصورة إلى ممدوحه فأحسن تنميقها وتزيينها.

ومن شواهده من (الوافر) يمدح الأمير عرابة بن أوس قوله: [3]

---

[1] إسماعيل احمد شحادة العالم، وصف الطبيعة في الشعر الأموي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1987، ص13.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص320.

[3] المصدر نفسه، ص340-341.

رِمَاحُ رُدينَةٍ وبِحَار لُـــــجٍّ غَوارِبهَا تَقَاذفُ بالسَّـــــفِين

فِدًى لِعَطَائِكَ الجزلِ المَرجيّرجاء المُخلَفَات من الظنونِ

غَدَاةَ وجَدت بَحرَك غَير نزرٍ مَشَارِعُه ولَا كَدر العُــيون

وبهذا فإن الشاعر يرى أن البحر لا تنفد خيراته، وعطاؤه، لذلك اتخذ لممدوحه صفات منه، وهذه المعاني كلها توحي بمعنى عظمة عطاء الممدوح، وشموله، واتساعه، وما البحر إلا رمزا لهذا العطاء العظيم، والخير الجزيل اللذان عرف بهما الأمير عرابة بن أوس رضي الله عنه، كما نجد هذه الصورة المائية عنده في صورة الغيث، ومن نماذجه من (الوافر) قوله:[1]

يَعُنُّ لَه بِمذنبِ كل واد إذَا مَا الغيثُ أخضَلَ كُل رِيع

وتظهر هذه الدلالة في اقتران صورة الغيث بالجود والسخاء، والكرم، والعطاء، ولا شيء أدل على ذلك من ربطه بالثراء، وأثره الطيب في حياة الشاعر، وقد تظهر صفة القوة والشجاعة في الصورة المائية عند الشماخ في ظاهرة التدفق، وسرعة الاندفاع، ونجدها تتشكل في صورة السيل الجارف.

ومن صوره قوله من (البسيط): [2]

وَالقَومُ أَتوكَ بَهزٌ دونَ إخوَتهم كالسَّيلِ يَركب أطرَاف العَبابِيد

دلت كلمة الماء في هذا البيت على شجاعة أبناء بني سليم وشدة بأسهم، وقوة بطشهم، وسرعة استجابتهم في نصرة المظلوم كالسيل القوي في تدفقه الذي يكاد لا يختلف عن الطوفان في غزارته، واشتداده.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص229.

[2] المصدر نفسه، ص123.

وتأتِي كلمة الشمس في الرتبة الثانية، حيث تكرر ورودها ست مرات (06) قدرت نسبتها (14.63%)، وللشمس دلالات كثيرة، وقد استخدمها معظم الشعراء للدلالة على الجمال، والبهجة، والسرور، كما استخدمت أيضا للدلالة على المدح، والثناء، والتغزل، أو للدلالة على الحرية وظهور الحق، وإبطال الباطل.

وأما الشمس وشروقها عند الشماخ فقد جاءت للدلالة على الهواجس، والمخاوف، التي سيطرت على الأتن فهي من العدو حذرة، وجلة، ولا سيما من كيد الصائدين.

ومن صوره قوله من (الطويل)[1]

كأنَّ قُتُودي فَوق جَأب مطـــــــرَّد من الحُقبِ لَاحتهُ الجِدادِ الغَـــــــوارز

طوَى ظمأَهَا فِي بيضَةِ القَيظِ بعدما جرت فِي عِنان الشِّعريَينِ الأمَاعـــــزُ

فَظلَّت بيَمئود كَأن عيونـــــــــها إلى الشمسِ – هَل تَدنُو– ركيٌّ نـواكِزُ

من الملاحظ أن الشمس في هذه الأبيات لم تعد تلك الصورة القديمة التي ألفناها تتكرر في الدواوين الشعرية، وإنما تحاول هذه المرة أن تبدي وجها آخر، تظهر نفسها كمصدر من مصادر الخوف والهلع لدى الأتن، فطلوع الشمس يكشفها ويفضحها، وأما غروبها فهو يسترها عن أنظار الصيادين، وبذلك تكون في مأمن عن المخاطر، والهلاك، وكأن توظيف أداة الاستفهام (هل) في البيت الثالث قد كشف لنا حالة من التردد بين الورود للشرب وعدمه، ومما زاد الصورة روعة وجمالا، حينما ربط الشاعر مصير هذه الأتن ما بين طلوع الشمس، وغروبها، وكأنها في معركة حامية مع عدوها اللدود.

وتأتي كلمة النار في الرتبة الثالثة، حيث تكررت أربع مرات (04) بلغت نسبتها (9.75%).

[1] المصدر السابق، ص175– 176.

قد ترتبط صورة النار بالحرب وما تلحقه من تدمير بين المتحاربين أو ترمز في بعض الأحيان إلى نار الفتنة، أو نار الغيرة، وأما عند الشماخ فقد ارتبطت دلالة هذه الصورة بالحنين والشوق، وذكريات محبوبته ليلى، الذي يذكره بماضيه البهيج.

ومن نماذجه قوله من (الوافر): [1]

رأيتُ وَقد أَتى نَجرَان دُونِي وَليلَى دُونَ أرحُلِهَا السَّــدير

للَيلَى بالغُميّمِ ضـــوء نَار يلُوح كأنَّهُ الشِّعرى العَبــور

إذَا قلتُ خَابية زهـــــاهَا سوَادُ الليل والرِّيح الدَّبــورُ

فَمَا كَادت ولَو رَفَعُوا سَنَاهَا ليُبصِرَضوءَها إلا البَــصير

لقد استطاع الشاعر من خلال دلالة النار الواردة في هذه الأبيات أن يفصح عن مشاعره، وانفعالاته، ومما زاد في الكشف عن هذه الدلالة وتوضيحها، هو تكرار اسم محبوبته ليلى مرتين في البيتين الأولى والثاني.

ومن الملاحظ في هذه الأبيات أن الوصف مقصور على ضوء النار التي هي نقطة الارتكاز، والتي عبَّر من خلالها عن طيف محبوبته ليلى الذي يذكره من حين إلى حين بوجودها في تلك الديار، وهذا هو حال قلب العاشقين في ليلهم الطويل، ذلك أن " الحنين إلى الأوطان والأهل والأحباب من رقة القلب، وعلامات الرشد لما فيه من الدلائل على كرم الأصل، وتمام العقل"[2].

وأما كلمة النجم فتأتي في الرتبة الرابعة، وقد تكرر ذكره ثلاث مرات (3) قدرت نسبته (7.31%).

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص151- 152.

[2] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1976م، ص269.

يعد " النجم رمز الرفعة والضياء والاهتداء"[1] والغالب في هذا الرمز أنه دلالة الكرم، وحسن القيادة، وجمال المرأة، وأما عند الشماخ فنجده يعبر به عن موعد الرحلة والفراق محملة بدلالات الشوق، والحنين إلى محبوبته.

ومن شواهده من (البسيط) قوله: [2]

جُلذيَّة بِقُتُود الرَّحل نَاجـــــيةٌ إذَا النُّجوم تَدلَّت عند تَخفَاق

وإن رَميتَ بِهَا فِي طَامس دَأبت إذَا تَرَقرَق آلُ بَعدَ رَقـــــرَاقِ

وقد دل هذا الرمز على موعد رحيل محبوبته، الذي لا يفارقه خيالها، ويلازمه في كل لحظة، ويعاوده في كل ليلة تارة يحضر ويغيب تارة أخرى، فهو كثير السهر، يبيت قائما، ومتأملا في نجوم السماء مستأنسا بهم، ومتألما عندما تحضره صورتها التي انطبعت في ذاكرته ولوعته، وحرمانه من لقائها والتحدث إليها.

وأما كلمة الريح فقد جاءت في الرتبة الخامسة، حيث تكررت مرتين (2) قدرت نسبتها (4.87%).

جاءت كلمة الريح عند الشماخ في سياق رحلة الحمار الوحشي وأتنه بحثا عن الماء في الصحراء الشاسعة.

ومن نماذجه منقوله(الطويل): [3]

فأَصبَح فَوقَ النَّشر نشر حَمامَةٍ لَه مَركَضٌ فِي مُستَوَى الأَرضِ بَارزُ

---

[1] ميلود قناني، الإنسان والطبيعة في شعر محمد مهدي الجواهري، دراسة أسلوبية، مطبعة رويغي، الأغواط، الجزائر، ط1، 2008م، ص138.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص254.

[3] المصدر نفسه، ص201.

وظَلَّت تَفَالَى باليَفاعِ كأنَّها رمَاحٌ نَحَاهَا وِجهَةَ الرِّيح رَاكز

دلت كلمة الريح في هذين البيتين على الانضباط، والجدية، وحسن القيادة الذي يتمتع به الحمار الوحشي، وأما أتنه فهي واقفة تحتك بعضها ببعض مائلة بعض الشيء كأنها رماح مالت مع الريح، في انتظار صدور الأوامر من قبل الحمار الوحشي والإذن لها بالانطلاق، وورودها نحو الماء للشرب، ولإطفاء ظمئها.

وأما كلمة الإعصار فقد نالت الرتبة السادسة، جاء ورودها مرتين (2)، قدرت نسبتها (4.87%).

ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

لَجُوجٌ إذَا مَا الآل آ ضَ كأنَّهُ أعاصِير زرَّاعٍ بنخلٍ يُثِيرهَا

جاءت كلمة الإعصار في مقام وصف الصَّحراء، وحرارتها وقد دلت على القوة والشدة والعظمة، في تحريك الغبار الموجود على الأرض، وجعله يتطاير في جو السماء.

وأما كلمة البرق فقد احتلت الرتبة السابعة، جاء ورودها مرة واحدة (1) في غاية الروعة والجمال، قدرت نسبتها (2.43%).

ومن صوره قولهمن (الطويل): [2]

فَبَاتَ مُهِمًّا لِي يُذَكِّرُنِي الهَوَى كَأَنِّي لِبرقٍ بالحِجَازِ صَدِيق

يستحضر الشاعر صورة لمعان البرق للدلالة على سرعة نفاذ الهوى في قلبه، وتمكنه منه، كالبرق الخاطف الذي يعقبه المطر الغزير.

[1] المصدر السابق، ص166.

[2] المصدر نفسه، ص248.

وأما كلمة الصاعقة فقد جاءت في الرتبة الثامنة، جاء ورودها مرة واحدة (1) قدِّرت نسبتها (2.43%).

ومن شواهده منقوله(الطويل): [1]

بِصَاعِقَةٍ لَو صادَفَت رملَ عَالِجٍ وَرملَ الغَنا يَومًا لَهَالت رِمَالَهَا

ففي هذا البيت صورة تعج فيها كثرة الحركة والاضطراب، وقد استوحى الشاعر صورة الصاعقة من الطبيعة النابضة بالحياة، للدلالة على خطورة الموقف الذي تعرض إليه، والحرج الشديد الذي وقع فيه، نتيجة الخصومة، والصراع التي أحدثت قطيعة بينه وبين زوجه.

[1] المصدر السابق، ص295.

3-1-2الطبيعة الجامدة (المصنوعة):

أ- صناعة السلاح وأنواعه:

تعد الأسلحة عند الجاهليين وسيلة في مواجهة أعدائهم، وخصومهم، وسبيلا في الدفاع عن شرفهم، وأعراضهم، وحماية قبيلتهم، وممتلكاتهم، لذلك نجدهم قد " اعتادوا على استخدامها بأنواعها المختلفة من السيف والرمح والسهم والقوس مبرزين بطولاتهم"[1] وشجاعتهم من خلال استعمالها في حروبهم، ومعاركهم، وأيَّامهم والظاهر أن كثرة الصراعات بين القبائل العربية في الجاهلية، قد أسهمت في تأجيج نار الفتنة، وتوسيع رقعة الخلاف، مما نشأة عنه انتشار العداوة، والبغضاء، وكثرة الخصومات بينهم، وتوقع اشتعال فتيل الحرب في أي لحظة " فكان من الطبيعي أن تصبح الأسلحة والمعدات الحربية ضرورية للحياة في ذلك الوقت؛ لذلك اهتمَّ العربي بها اهتماما كبيرا، وبذل كل ما يستطيع للحصول على أكبر كمية من خيرها وأجودها"[2]، وكان حرصه هذا دليل على نضجه الحربي (العسكري)، وتمتُّعه بالروح القتالية، دون أن يشعر بالخوف، أو الجبن، وهذه الصفات تنطبق مع شخصية العربي الأبيِّ، الذي كان دوما يشعر بالافتخار، والاعتزاز بنفسه وقومه.

ولهذا كان " السلاح عند العربي رمز تنطوي تحته كثير من المعاني، فرفعه فوق الرأس من أسمى آيات الاحترام، وتحطيمه يعني الضعة والذلة، وتسليمه يعني الخضوع والمسكنة"[3].

أما توظيف الأسلحة عند الشَّماخ فقد جاء ذكرها في سياق صيد الطريدة والانتفاع بها.

وفيما يلي سأحاول عرض الوحدات الدلالية، ومقاصدها الدالة على الصيد، ودوافعه كما سيأتي بيانه في الجدول الآتي:

---

[1] دياري محمد عطا رشيد، معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص54.

[2] علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص130.

[3] نوري حمودي القيسي، الفروسيَّة في الشعر الجاهلي، دار التضامن، بغداد، العراق، ط1، 1964م، ص165.

اسم الآلة	تكرارها	النسبة	السياق
القوس	04	%33.33	وصف الصيد
السهام	04	%33.33	وصف الصيد
الرماح	03	%25	وصف الصيد
السيف	01	%8.33	وصف الصيد
المجموع	12	%100	/

يفصح الجدول السابق عن عدد تكرار آلات الحرب والصيد في شعر الشماخ، حيث وردت في اثنتي عشرة (12) موضعا، وقد جاء وصف القوس في الرتبة الأولى، حيث ورد ذكره أربع (04) مرات قدِّرت نسبته (33.33%).

وللقوس أثر جلي في مجال الصيد؛ حيث يحمل في دلالته الموت والهلاك، فبمجرد رؤية شكله يبعث في النفوس الرهبة والخوف، ولهذا " فقد أجمع الرُّماة أنَّها مبنية على طبائع الإنسان الأربع وهي: العظم ونظيره في القوس الخشب، واللحم ونظيره في القوس القرون، والعروق والعَصَب ونظيره في القوس العَقب، والدَّم ونظيره في القوس الغراء"[1]، وهي عبارة عن " آلة تُمسك باليد، ويشد وترها شدًّا قويًّا، ليرمي السهم العدو المراد رميه، وكلما كان الشد قويا، صارت الرَّمية بعيدة ومؤثرة"[2] في جسد الفريسة، مهما كانت قوتها وصلابة أضلاعها، فإنَّها لا محال سوف يتحقق هلاكها.

وقد اتخذ الشَّماخ صورة القوس وسيلة للتعبير عن شدة الحزن، وخيبة الأمل، والحسرة، والألم في إحدى قصائده الشعرية، ولعل من أجمل الصور روعةً صورة القواس والطريدة، ومن صوره قوله من (الطويل):[3]

---

[1] شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج6، د.ط، د.ت، ص195.

[2] دياري محمد عطا رشيد، معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، ص60.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص70-71.

أَبوخَمسٍ يُطِفنَ بِهِ صِــغارٍ غَدا مِنهُنَّ لَيسَ بِذي بَتاتِ

مُـخِفّاً غَيرَ أَسهُمِهِ وَقَــوسٌ تَلوحُ بِها دِماءُ الهادِيــاتِ

فَـسَدَّدَ إِذ شَرَعنَ لَهُنَّ سَهماً يَؤُمُّ بِهِ مَقاتِلَ بـادِيـــــاتِ

فَلَـهَّفَ أُمَّهُ لَمّا تَوَلَّـــــت وَعَضَّ عَلى أَنامِلَ خـائِبــاتِ

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه الأبيات تصوير مشاعر الصيَّاد، والتغلغل في نفسيته، وتتبع أدق خلجاته، ومعرفة مختلف أحواله من تحسر، ويأس، وغضب، وخيبة أمل حين أخطأ الصيد، وتسبب في فرار الفريسة، والتي تمثل لقمة عيش لأطفاله الصغار، الذين ينتظرون عودته بفارغ الصبر ليسدَّ رمقهم، ويُسكت جوعهم، وفي ظل هذا المشهد الدرامي المحزن، والمؤلم، وعجز الصياد، لم يجد ما يفعله إلَّا أن يعض أنامل يديه من شدَّة الصدمة، والدهشة والشعور بالإحباط والاستغراب، كونه أحد الصيادين المشهورين المهرة، والمعروفين بين قبائل العرب.

ولعل هذا الأمر يجعله يتعرض إلى السخرية، والاستهزاء، واستنقاص من هيبته، وقيمته، ومن قِبل أقرانه، وقد يتوارى عن أنظارهم، حتَّى يتَّقي شرورهم، ويكفَّ ألسنتهم عن قول السوء.

ويأتي وصف السهام في الرتبة الثانية، ولكن يتساوى مع وصف القوس من حيث العدد، والنسبة، إذ تكرَّر وروده أربع مرات (04) قُدرت نسبته (33.33%).

لقد أكثر شعراء الجاهلية من ذكر السهام " في ثنايا حديثهم عن الأدوات التي أعدوها لحروبهم، وفي مجال النصح والتهديد لمن تُحدِّثه نفسه بالاعتداء، وفي مقام الإثارة؛ إذ

ينصحون القوم باتخاذ أحسنها، وافتخروا بجودتها، وحسن صنعها، وشدَّة إحكامها، وجمال هيئتها بحيث تسر الخبير بها، وبسرعتها، وقوتها، مما يجعلها شديدة الوقع عظيمة الأثر"[1].

وأمَّا السهام عند الشماخ فقد وردت في شعره المدروس للدلالة على قوتها ومتانتها وصلابتها، ومن شواهده قوله من (الطويل): [2]

إذا أَنبَضَ الرامونَ عَنها تَرَنَّمَــتتَرَنُّمَ ثَكلى أَوجَعَتها الجَنائِزُ*

قَذوفٌ إِذا ما خالَطَ الظَبيَ سَهمُها وَإِن ريغَ مِنها أَسلَمَتهُ النَواقِزُ

من الملاحظ في هذين البيتين أن الشماخ وظف السهام في سياق الصيد، فقد شبَّهَ صوتها عند انطلاقها من القوس بصوت المرأة الثكلى عند صياحها إثر المصيبة التي حلَّت بها، حيث استطاع أن يجسِّد من خلال صورة السهم الآلام، والأوجاع، التي تعاني منها الأم عند فقدانها أحد أولادها، وقد مثَّل لذلك الموقف بأم الظَّبي، وهي تشاهد ولدها حينما أصابته سهام الصياد فأردَتهُ قتيلا، وهي تركض، وتجري مسرعة إليه، وتصرخ بأعلى صوت من شدَّة الصَّدمة.

وقد نال وصف الرماح الرتبة الثالثة، حيث تكرر وروده ثلاث مرات (03) قدرت نسبته (25%)، وتعد الرماح أيضا أحد وسائل الحرب، والصيد، وقد استغلها الجاهليون في الدفاع عن أنفسهم، وقومهم، وتمثل أيضا أداة لكسب الرزق و" على الرغم من أنها غالبا ما تستخدم عن بعد وليس كالسيوف التي يلتحم مستخدمها بالعدو، ففخروا بمهاراتهم في استخدامها لما تحتاجه من دقة وسرعة في التسديد، وفخروا أيضا بعدم أخطائهم لهدفهم في التصويب"[3].

---

[1] علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص139.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص191-192.

* الثكلى: التي مات ولدها، والجنائز: جمع جنازة.

[3] دياري محمد عطا رشيد، معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، ص57.

وأما الرِّماح عند الشماخ فقد وردت للدلالة على قوتها في اختراق أجساد الأعداء، وجودة صنعها والاعتزاز بها، ومن صوره قوله من (الوافر): [1]

رِماحُ رُدَينَةٍ وَبِحارُ لُجٍّغَوارِبُها تَقاذَفُ بِالسَفينِ*

يفصح هذا البيت عن معاني الافتخار، والتباهي بجودة هذه الرماح، وصناعتها، والاهتمام بأصولها.

وأمَّا السيف فقد جاء في الرتبة الرابعة، حيث ذكره الشماخ مرة واحدة (1) في شعره المدروس قدرت نسبته (8.33%)، ويعد السيف رمز الشجاعة وتحدي الأعداء، وهو أداة حرب وقتال عند العرب الجاهليين، يرهبون به خصومهم من القبائل المعتدين، وهو السبيل الوحيد للتصدي لجبروتهم، والانتصار عليهم وقد جاء ذكره عند الشماخ للدلالة على قوته ورفعته، ومن صوره من (الطويل) قوله: [2]

جُمالِيَّةٌ لَو يُجعَلُ السَيفُ غرضَهاعَلى حَدِّهِ لَإستَكبَرَت أَن تضَّورا

يكشف لنا هذا البيت عن مدى شدة ملازمة الشماخ للسيف، وولعه به، وحبه الشديد له، فهو مؤنسه في الحياة، ورفيق دربه، لا يستطيع الاستغناء عنه، مهما كانت الظروف سواء في السلم أو الحرب لأنَّه بطل شجاع "وعلى نحو ما كانت سيوفهم مسلولة لمحو عار الثأر والقعود عنه كانت مسلولة أيضا لا تغمد دفاعا عن الشرف والعرض"[3]حتى تنتصر على العدو، وتنتقم منه، ضربا، وطعنا لا هوادة فيهما.

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص340.

* ردينة: اسم امرأة تنسب إليها الرماح الردينية.

[2]المصدر نفسه، ص134.

[3] شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص22.

ب- الأطلال:

يعد الوقوف على الأطلال من أكثر الموضوعات دورانا في ديوان الشاعر الجاهلي، حيث شغلت ذهنه وعقله، فأضحت ضمن اهتماماته، وانشغالاته، ويعود السبب في ذلك" لما في آثارها من مهيجات لواعج الشوق، ومعيدات ذكريات الغرام، ولكون العرب أهل وبر، يكثرون من إنتاج الغيث، فيتبعون مساقطه، طلبا للخصب، كثرت ديارهم، وتعددت منازلهم، وقد يكون للحروب أثر في تغييرهم تلك المنازل، فيبعد الحبيب عن حبيبته فيزداد شوقه إليها، ولا يبقى لديه إلا ديارها ومرابعها"[1].

وقف الشاعر مذهولا مندهشا أمام الخراب الذي حوَّل دياره من مكان تدبُّ فيه الحياة إلى قفر خال من بقايا وآثار بالية مضت عليها حقب طويلة، فكان في كل مرة يستحضر تلك الأيام الجميلة، واللحظات السعيدة، اللتان جمعتاه مع محبوبته، ومن ثَمَّ يجد الوقوف على الأطلال متنفسا للتعبير عن عواطفه الجياشة، ولعل هذه " فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ليتخفف فيها الشعراء من الالتزامات القبلية التي يفرضها عليهم العقد الفني بينهم وبين قبائلهم، ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم ... "[2].

ولا شك أن وقوف الشاعر على الأطلال كانت ترافقه في معظم الأحيان جملة من الأحاسيس، والمشاعر تتصف دائما بالحزن، ومرارته والسر في ذلك أن هذه الحالة النفسية تنشأ من ذكريات سعيدة، وذكريات أليمة قضاها مع أعز الأحباب، فكان سبيل البكاء مَخرَجُه من ألم الذكرى، وحرقة الفراق.

[1] زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية، ج1، ط1، 1425هـ، ص564.

[2] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص123.

وقد تعددت ظواهر المقدمة الطَّلَليَّة ومظاهرها، ومعانيها في شعر الشماخ، ووقوفه على أطلال محبوبته لا يعدو أن يكون مفتاحا للدخول إلى الموضوع الأساس؛ لذا كثُرت المفردات التي تدل على الأطلال في نتاجه الشعري منها: الدار، والرسم، والطلل، والبيت، والمنازل.

وللتحقق من ذلك ارتأيت أن أسلط الضوء على عدد تكرارها، ونسبها من خلال العملية الإحصائية الواردة في الجدول الآتي:

مفردات الطلل	تكرارها	النسبة	السياق
الدار	**04**	**%30.76**	**الشوق والحنين**
الرسم	**04**	**%30.76**	**الشوق والحنين**
الطلل	**03**	**%23.07**	**الشوق والحنين**
المنازل	**02**	**%15.38**	**الشوق والحنين**
المجموع	**13**	**%100**	**/**

يكشف الجدول السابق عن نتائج الإحصاء المتعلقة بمفردات الطلل، وقد مسَّت ثلاثة عشر (13) موضعا من شعر الشماخ المدروس، وقد جاء ذكر كلمة الدار في الرتبة الأولى، حيث ورد تكرارها أربع مرات (04) قُدرت نسبتها (30.76%).

ولعل أرقى النماذج الشعرية وأشهرها عند الشماخ تلك التي جاءت في صورة تَغيُّر الديَّار، وبقايا الأطلال للدلالة على الحزن والألم، وفراق الأحباب، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

وَلَمّا رَأَيتُ الدارَ قَفراً تَبـــــادَرَت دُموعٌ لِلَومِ العاذِلاتِ سَبوقُ

فَظَلَّ غُرابُ البَينِ مُؤتَبِضَالنَسى لَهُ في دِيارِ الجارَتَينِ نَعيقُ

خَليلَيَّ إِنّي لا يَزالُ تَروعُـــــــني نَواعِبُ تَبدو بِالفِراقِ تَشوقُ

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص242– 243.

إذا أَنا عَزَّيتُ الفُؤادَ عَنِ الصَبا أَبَت عَبَراتٌ بِالدُموعِ تَفوقُ

وقف الشاعر على أطلال محبوبته، متذكرا زمن الصِّبا، وأيَّام اللهو واللغو، وقد أصيب بالدهشة والذهول لما اندثرت الديار، وصارت خالية، وخاوية من أهلها، بعد أن كانت تعجُّ بالحركة والحياة، لينقطع عنها الأنيس والحبيب، فأصبح قلبه لا يقوى على تحمُّل تلك المشاهد المفزعة، وقد أثارت في نفسه أشواق الحب والهوى، فإذا عيناه تذرفان دموعا حزنًا، وحسرة على الفراق، وشدَّة آلامه، وفي موضع آخر يستحضر صورة محبوبته للدلالة على الشوق والحنين إلى الذكريات الماضية، ومن صوره قولهمن (البسيط): [1]

دارُ الفَتاةِ الَّتي كُنّا نَقولُ لَهـا يا ظَبيَةً عُطُلاً حُسّانَةَ الجيـــــدِ

كَأَنَّها وَابِنَ أَيّامٍ تُرَبِّـــــــــبُهُ مِن قُرَّةِ العـــَينِ مُجتابادَيابـــــودِ

تُدني الحَمامَةَ مِنها وَهيَ لاهِيَةٌ مِن يانِعِ المَردِ قِنوانِ العَناقـــــيدِ

صوَّر الشاعر ذكرياته مع محبوبته، حينما وقف على ديارها، مستذكرا تلك اللحظات السعيدة، وما تثيره في نفسه من الشوق، واللهفة، واللوعة، والحنين إلى الماضي الجميل.

لقد حملت لنا دلالة صورة الطلل، ومعانيها، مشاعر الشاعر وهمومه، بين ماضيه الزَّاهر ونعيمه، وحاضره الكئيب وتعاسته، وهو شبيه بين الصورتين المتناقضتين، الغنى والفقر، أو الموت والحياة.

ومن ثَمَّ فإن" تذكُّر الشَّباب يؤلمُ الشَّاعرُ إذا لَم يَرَ سَبيلًا إلَى عَودته، وإنَّ الألم ليزداد إذا ازدادت الظروف سوءا كأن يحلَّ الضُّعفُ مَحَلَّ القُوَّةِ، أَو المَشيبُ مَحلَّ الشَّبابِ"[2].

وأمَّا اسم الرسوم فقد جاءت في الرتبة الثانية، حيث ورد ذكرها أربع مرات (04) قدرت نسبتها (30.76%).

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص112- 113.

[2] حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص57.

ومن الصور في وصف الرسوم تلك الصورة التي رسمها الشماخ لأطلال محبوبته ليلى وهي إحدى النساء التي شغف بها حبًّا،فجاءت هذه الصورة للدلالة على مرارة الفراق، ومن صوره قولهمن (الطويل): [1]

أَتَعرِفُ رَسماً دارِساً قَد تَغَيَّـرابِذَروَةَ أَقوى بَعدَ لَيلى وَأَقفـرَا

كَما خَطَّ عِبرانِيَّةً بِيَمينِـــــــهِ بِتَيماءَ حَبرٌ ثُمَّ عَرَّضَ أَسطُرا

أَقولُ وَقَد شَدَّت بِرَحلِيَ ناقَتي وَنَهنَهتُ دَمعَ العَينِ أَن يَتَحَدَّرا

وقف الشاعر يجول بناظريه في تلك الرسوم، وعيناه تفيض بالدموع، ويسأل نفسه أعرفها أم أنكرها، وقد تغيرت معالمها، وصارت خلاء قفرًا موحشة، بعد أن كانت ديار محبوبته، بأهلها، وليشبه بقايا آثارها بالكتابة على الحجر، وأنها ليست كتابة حديثة العهد، بل كتابة بالخطِّ العبري غير الواضح، والبين " وكأنَّنا بالشاعر حين يقف بالدار، ويحيل نظراته في أنحائها ويرى بقاياها البالية المهجورة تغالب الفناء، وتظل قائمة، تثور في نفسه الذكرى، فيعود بخياله إلى أيَّام حياته السعيدة التي قضاها في هذه الربوع على وصال مع أحبته، فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الألم والحزن"[2]، ولهذا يرى أن الرسوم مفصحات عن الماضي، وأن بيانها تجلى في آثارها، وحالها الذي آلت إليه، وقد يدفعه الشوق إلى مزيد من الأرق الذي يحرم عليه الاستمتاع بلياليهن وينغص ملذات حياته.

وأمَّا اسم الطلل فيأتي في الرتبة الثالثة، وقد ورد عدد تكراره ثلاث مرات (03) قدرت نسبته (23.07%).

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص129.

[2] حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى القرن الثالث، مطبعة الشرق، دمشق، سوريا، د.ط، 1968م، ص62.

ومن المظاهر المهمة التي اعتنى بها الشماخ في نتاجه الشعري، ذكر خراب الديار، واندثار بقاياه بعد رحيل محبوبته ميلاء وأهلها، وذلك للدلالة على الشوق والحنين إلى الذكريات الماضية، ومن شواهده قوله من (الطويل): [1]

عَفَت ذَروَةٌ مِن أَهلِها فَجَفيرُها فَخَرجُ المَرَوراةِالدَواني فَدورُها

عَلى أَنَّ لِلمَيلاءِ أَطلالَ دِمنَةٍ بِأَسقُفَ تُسديها الصَبا وَتُنيرُها

وَخَفَّت خِباها مِن جَنوبِ عُنَيزَةٍ كَما خَفَّ مِن نَيلِ المَرامي جَفيرُها

وصف الشاعر أطلال ديار محبوبته ميلاء، والتي عفت، وأقفرت بعد رحيلها، ولم يبقَ منها إلَّا آثار الحياة الماضية، وفي أثناء ذلك يستحضر صورة ميلاء، ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها، وفي الوقت نفسه يصور حبَّه، وعشقه، وآلامه، وأحزانه؛ لذا فإنَّ ذكرها يجسِّدُ مظهرا من مظاهر الحياة في هذه الأطلال " وفي وسط هذا الفراغ الذي يعيش الشاعر في أعماقه الفراغ الداخلي في نفسه، والفراغ الخارجي في الأطلال، تتراءى قطعان من الظباء والبقر الوحشي آمنة في مسارحها، وكأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة في هذه الأطلال الصامتة الموحشة"[2] المقفرة التي دفعت أهلها إلى الرحيل سعيا وراء مواطن الماء، والاسترزاق من الطبيعة.

أمَّا اسم منازل فقد وردت مرتين (02) حيث جاءت في المرتبة الرابعة، وقدرت نسبتها (15.38%).

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص161.

[2] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص127.

يستحضر الشماخ في موضع آخر صورة منازل، وبقايا أطلال محبوبته ميلاء للدلالة على الشوق والحنين إلى الذكريات الجميلة، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

لـــمَن طَلَلٌ عافٍ وَرَسمُ مَنازِلٍ عَفَت بَعدَ عَهدِ العاهِدينَ رِياضُها

عـفَت غَيرَ آثارِ الأَراجيلِ تَعتَري تَقَعقَعُ في الآباطِ مِنها وِفاضُها

مَنازِلُ لِلمَيلاءِ أَقفَرَ بَعدَنـــــا مَعالِمُها مِن راكِسٍ فَمِراضُـــــها

تتوق نفس الشاعر إلى محبوبته ميلاء، وتذكر منازلها الخالية، وأيام شبابه، واخضرار الطبيعة النابضة بالحياة، والجمال، ولكن سرعان ما تنقلب الحياة، ويتغير المكان بفعل الزمان، ولم يتبقَّ إلا البقايا التي لا تزال تحتفظ بذكريات الماضي " المتسمة بالوجدانية مع بقايا الطلل المبعثرة من أحجار صماء، ونؤي متهدم وأثافٍ سفع، فترى الشاعر يتجاوز صمت هذه البقايا وجمودها فيتوجه إليها بمستويات من الخطاب تختلف في أسلوبها ومحتواها، وتأتلف في كونها تُخرج ما بقي من أجزاء الطلل من الصمت والسكون إلى الإفصاح والإبانة"[2].

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص211-212.

[2] سعد عبد الرحمن العرفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي – دراسة في المضمون والنسيج الفني – أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 1426هـ، ص31.

ثانيا: الطبيعة المتحركة.

1-2/ الحيوان:

أخذت صورة الحيوان حيزا كبيرا في قصيدة الشاعر الجاهلي، فمعظم أبيات شعره تكاد لا تخلو من وصفه، ولا سيما في وصف الناقة أو الفرس، وينتقل بعد ذلك إلى وصف الحيوان الوحشي الذي يمثله الثور، والبقر، والحمار وأتنه، أو إلى الظليم والنعامة " وطبيعي أن تكون تلك العناية منبعثة من منافع هذه الحيوانات للعربي في صحرائه، فهو يعد بعضها للحرب والغزو والصيد، ويستعين ببعضها لتفريج همه، وتخفيف أحزانه"[1].

وقد صور الشاعر الجاهلي حياتها، ونشاطها، وحركاتها في أدق التفاصيل من خلال صراعهم الذي لا ينتهي، ولهذا تعدُّ " لوحات سلوك الحيوان تتسم بالحيوية والغنى بالمشاهد والعواطف، والارتكاز على عنصري الحركة والتنوع في الصور، وهذا من أهم الفوارق التي تفرق بين لوحات الرسامين"[2].

وبالعودة إلى شعر الشماخ فإننا نلاحظ أنه قد أدرج مفردات الحيوان بنوعيه الأليف، والمفترس في قاموسه الشعري، نحو (الظبية، والناقة، والماعز، والخيل، والحمار الوحشي، وابن آوى، وبن عرس، والبقر الوحشي، والثعلب، والذئب)

أمَّا بالنسبة إلى الطيور، فنجده استعمل بعض أنواعها، نحو: (حمام والقطا، والغراب، والعقاب، والدجاج، والنعامة، والإوزّ).

وأمَّا الزواحف فقد استخدم (الأفعى).

[1] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص96.

[2] سعد عبد الرحمن العرفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، دراسة في المضمون والنسيج الفني، ص33.

وفيما يلي سأحاول رفع الغطاء عن السياقات الواردة فيها، وعدد تكرارها، ونسبها، وفق النتائج الإحصائية المدونة في الجدول الآتي:

مفردات الحيوان	تكرارها	النسبة المئوية	السياق
الحمام	7	%16.27	وصف الناقة
القطا	6	%13.95	وصف الناقة
الحمار الوحشي	5	%11.62	وصف الناقة
الناقة	4	%9.30	وصف الناقة
الظبية	4	%9.30	وصف الغزل
الأفعى	4	%9.30	وصف الناقة
النعامة	2	%4.65	وصف الناقة
الغراب	1	%2.32	وصف الشوق والحنين
الخيل	1	%2.32	وصف الغزل
البقر الوحشي	1	%2.32	وصف الغزل
العقاب	1	%2.32	وصف الشوق والحنين
الثعلب	1	%2.32	وصف الخوف
ابن آوى	1	%2.32	وصف الناقة
الذئب	1	%2.32	وصف الخبث والخيانة
الدجاج	1	%2.32	وصف الناقة
الماعز	1	%2.32	وصف الماعز
ابن عرس	1	%2.32	وصف الناقة
الإوزة	1	%2.32	وصف الناقة
المجموع	43	%100	/

من الملاحظ من خلال الإحصاء المدرج في الجدول السابق أن الحيوان مثَّل سمة أسلوبية في شعر الشماخ المدروس، وقد استحوذ الحمام على الرتبة الأولى من حيث التردد، والحضور في معجمه الشعري، وقد ورد تكراره سبع مرات (7) قدرت نسبته (16.27%).

وفي معرض حديثه عن الناقة وقد أضناها السفر، والرحيل ومشقة السير الطويل، أفقد حنينها، وشوقها إلى ديارها، ولعل من أروع الصور حينما ربط حنين الناقة، وهديل الحمامة للدلالة على الحزن والانكسار، ومن شواهده قوله من (البسيط): [1]

وَإِن رَمَيتَ بِها في طامِسٍ دَأَبَت إِذا تَرَقرَقَ آلٌ بَعدَ رَقـــــــــراقِ

حَنَّت عَلى سِكَّةِ الساري فَجاوَبَها حَمامَةٌ مِن حَمامٍ ذاتُ أَطـــــواقِ

لَمّا اِستَفاضَ لَها الوادي وَأَلجَأَها مِن ذي طُوالَةَ في عَوجاءَ ميـفاقِ

ظَلَّت تَسوقُ بِأَعلى عَينِها عَلَماً مِن جَوِّ رَقدٍ رَأَتهُ غَيرَ مُنـــــساقِ

تَخدي يَداها وَرِجلاها عَلى شَرَكٍ سَحَّ النَجاءِ بِهِ مِن بارِقٍ بـــــاقِ

كادَت تُساقِطُني وَالرَحلَ أَن نَطَقَت حَمامَةٌ فَدَعَت ساقاً عَلى ســـاقِ

وتأتي القطا في الرتبة الثانية بعد الحمام، حيث تكررت ست مرات (6) قدرت نسبتها (13.95%)، وقد جاء ذكرها في سياق وصف رحلاته على ناقته التي أفزعت سرب القطا الهاجد قبل أن ينهض من نومه في الوقت المبكر، وقد جاءت هذه الصورة للدلالة على نشاط الناقة، وقوة تحملها، وصبرها على الشدائد.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص254.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

جُمالِيَّةٌ في مَشيِها عَجرَفِيَّـــــةٌ إذا العِرمِسُ الوَجناءُ طالَ اِختِفاضُها

ذُعِرتُ بِها سِربَ القَطا وَهوَ هاجِدٌ وعَينُ الفَلاةِ لَم تُبَعِّث رِياضُـــــها

وأما الحمار الوحشي فقد ورد ذكره خمس مرات (5) قدرت نسبته (11.62%)، ويأتي من حيث الترتيب في الرتبة الثالثة.

وقد جاء الحديث عنه في سياق وصف الناقة التي تشبه الحمار الوحشي في مواجهة أهوال الصحراء، ومجاهيلها دون كلل، أو ملل وقد جاءت هذه الصورة للدلالة على القوة والنشاط في أشد أوقات الحر، والسفر الطويل، ومن شواهده قوله من (الطويل): [2]

كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ جَوناً رَباعِياً بِليتَيهِ مِن زَرِّ الحَمـــيرِ كُلومُ

عَلَندمِصَكّاً قَد أَضَرَّ بِعانَـــةٍ لِما شَذَّ مِنها أَو عَصاهُ عَذومُ*

تَرَبَّعَ أَكنافَ القَنانِ فَصـــــــارَةٍ فَما وانَ حَتّى قاظَ وَهوَ زَهـومُ

وفي صورة أخرى يشبه ناقته بحمار الوحشي في صلابة جسمه وغِلظته للدلالة على تحمل الصعاب في السفر إلى الصحراء ومجاهلها، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[3]

أَقَبَّ تَرى عَهدَ الفَلاةِ بِجِسمِهِ كَعَهدِ الصَناعِ بِالجَديلِ المُحَملَجِ

إذا هُوَ وَلّى خِلتَ طُرَّةَ مَتـنِهِ مَريرَةَ مَفتولٍ مِنَ القِدِّ مُدمَـــجِ

---

[1] المصدر السابق، ص212- 213.

[2] المصدر نفسه، ص299.

*العلندي: الغليظ الضخم، والمصك: القوي الشديد.

[3] المصدر نفسه، ص86-87.

وتأتي الناقة في الرتبة الرابعة (4) وقد تكررت أربع مرات (4)، قدرت نسبتها (9.30%)، وهي من أفضل الحيوانات التي يعتمد عليها الشاعر في سفره الطويل في وسط الصحاري، وأهوالها، وقد جاء ذكرها في عدة صور مختلفة، وفي سياقات متعددة، وقد جاءت هذه الصورة للدلالة على قوة جسمها وصلابتها، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

فَلَمّا تَدَلَّت مِن أُجارِدَ أَرقَلَت وَجاءَت بِماءٍ كَالعَنِيَّةِ أَصفَرا

فَكُلُّ بَعيرٍ أَحسَنَ الناسُ نَعتَهُ وَآخَرَ لَم يُنعَت فِداءٌ لِضَمزَرا*

وفي صورة أخرى يصور ناقته السريعة التي تشبه الحمار الوحشي في سرعته، للدلالة على قوتها في تحمل الأسفار الطويلة، ومن صوره من (الوافر) قوله: [2]

بِناجِيَةٍ كَأَنَّ الرَحلَ مِنـــهاوَقَد قَلِقَت مِنَ الضُمرِ الضُفورُ*

عَلى أَصلابِ جَأبٍ أَخدَرِيٍّ مِنَ اللائي تَضَمَّنَهـــنَّ إيرُ**

وفي صورة أخرى يصف ناقته بتحمل مشقة السير على الرغم من شدة حرارة الشمس، للدلالة على الصبر، والمقاومة، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [3]

وَإِن فَتَرَت بَعدَ الهِبابِ ذَعَرتـــُها بِـأَسمَرَ شَختٍ ذابِلِ الصَدرِ مُدرَجِ*

إِذا الظَبيُ أَغضى في الكِناسِ كَأَنَّهُ مِنَ الحَرِّ حِرجٌ تَحتَ لَوحٍ مُفـــــرَّجِ

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص145.

* البعير: اسم يقع على الذكر والأنثى من الإبل، ضمزر: اسم ناقة الشماخ: أي الغليظة.

[2] المصدر نفسه، ص153.

* الضفور: جمع ضفر وهو حزام الرحل

** الجأب: الغليظ من حمر الوحش، الأخدري: منسوب إلى أخدر، إير: جبل بأرض غطفان.

[3] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص85.

* الهباب: النشاط، الشخت: الدقيق الضامر.

وقد نالت الظبية الرتبة الخامسة، وقد تكررت أربع مرات (4) قدرت نسبتها (9.30%)، وهي من الحيوانات التي استمد منها الشماخ صورهن من الطبيعة ونقلها إلى عالمه الشعري، وغالبا ما تكون مرتبطة بالمرأة المحبوبة أو المعشوقة، ولعل من الصور التي استحوذت على مشاعر الشاعر، وأحاسيسه تلك الصورة الغزلية التي شبه فيها جيد الظبية بجيد محبوبته للدلالة على الجمال، والرشاقة، والأناقة، ومن نماذجه قوله من (البسيط): [1]

دارُ الفَتاةِ الَّتي كُنّا نَقولُ لَــها يا ظَبيَةً عُطُلاً حُسّانَةَ الجيدِ

كَأَنَّها وَابِنَ أَيّامٍ تُرَبّـــــــــبُهُمِن قُرَّةِ العَينِ مُجتابادَيابودِ

تُدني الحَمامَةَ مِنها وَهيَ لاهِيَةٌ مِن يانِعِ المَردِ قِنوانِ العَناقيدِ

وفي صورة أخرى ينجذب الشاعر إلى عيون محبوبته ميلاء، وهي فاترة ويشبهها بعيون الظبية للدلالة على الجمال الأنثوي، ومن شواهده من (الطويل) قوله: [2]

وَماذا عَلى المَيلاءِ لَو بَذَلَت لَنا مِنَ الوُدِّ ما يَخفى وَما لا يَضيرُها

أَرَتنا حِياضَ المَوتِ ثُمَّتَ قَلَّبَتلَنا مُقلَةً كَحلاءَ ظَلَّت تُديـــــرُها

كَأَنَّ غَضيضاً مِن ظِباءِ تَبــالَةٍ يُساقُ بِهِ يَومَ الفِراقِ بَعـــــيرُها*

فقد استحضر الشماخ الظبي، وخصَّ جمال عينيه، وسحرهما؛ ليماثل بهما جمال عيون محبوبته ميلاء؛ ليصور حبه لها، معلنا تعلقه بها، وخضوعه لها.

وأمَّا الأفعى فتأتي في الرتبة السادسة، وقد ورد تكرارها أربع (4) مرات قدرت نسبتها (9.30%)، وقد جاءت صورة الأفعى في سياق وصف عنق الناقة، والتي تشبه في حركتها، ومرونتها الأفعى، وهذا للدلالة على يقظتها، وحدة بصرها، ومن شواهده من (البسيط) قوله:[1]

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص112-113.

[2] المصدر نفسه، ص162.

* ظبي غضيض الطرف: أي فاترة، يشبهها به، وذلك محمود في النساء؛ لأنه يكون من الحياء.

وَكُلُّهُنَّ يُباري ثِنيَ مُطَّرِدٍ كَحَيَّةِ الطَودِ وَلّى غَيرَ مَطرودِ*

وتأتي النعامة في الرتبة السابعة، وقد ورد ذكرها مرتين (2) قدرت نسبتها (4.65%) وقد استعمل الشاعر هذا الحيوان في سياق وصف الناقة التي تشبه النعامة في سرعتها للدلالة على النشاط والقوة، ومن صوره قوله من (البسيط): [2]

هَل تُبلِغَنّي دِيارَ الحَيّ ذِعلِبَةٌ قَوداءُ في نُجُبٍ أَمثالُها قودِ*

يَهوينَ أَزفَلَةً شَتّى وَهُنَّ مَعاً بِفِتيَةٍ كَالنَشاوى أَدلَجوا غيدِ**

ويأتي الغراب في الرتبة الثامنة، وقد جاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%) وقد وظف هذا الحيوان للدلالة على الرحيل والفراق، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [3]

وَلَمّا رَأَيتُ الدارَ قَفراً تَـــــبادَرَت دُموعٌ لِلَومِ العاذِلاتِ سَبوقُ

فَظَلَّ غُرابُ البَينِ مُؤتَبِضَالنَسى لَهُ في دِيارِ الجارَتَينِ نَعيقُ

ويأتي الخيل في الرتبة التاسعة، وقد جاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%) وقد وظف الشاعر صفات الخيل في وصف المرأة الحسناء وهي تتمايل، وتبختر في مشيتها مثل الخيل للدلالة على الدلال والغرور.

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص114.

* يبارى: يعارض، الطود: الجبل العظيم تفخيما لشأنه.

[2] المصدر نفسه، ص114.

* الذعلبوالذعلبة: الناقة السريعة، شبهت بالذعلبة وهي النعامة لسرعتها.

** يهوين: يسرعن، الأزفة: الجماعة، شتى: متفرقات، غيد: مائلة الأعناق.

[3] المصدر نفسه، ص242.

ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

وَتَرفَعُ جِلباباً بِعَبلٍ مُوَشَّـــــــــمٍ يَكُنُّ جَبيناً كانَ غَيرَ مُشَجَّـــــــــجِ

تَخامَصُ عَن بَردِ الوِشاحِ إِذا مَشَت تَخامُصَ حافي الخَيلِ في الأَمعُزِ الوَجي*

وأما البقر الوحشي، فيأتي في الرتبة العاشرة، جاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%) جاءت صورة البقر الوحشي في سياق الغزل، حيث شبه الشاعر محبوباته بالبقر الوحشي في جمالهن وذلك للدلالة على الإعجاب والانبهار.

ومن شواهده قوله من (الطويل): [2]

إِلى بَقَرٍ فيهِنَّ لِلعَينِ مَنظـــــــرٌ وَمَلهىً لِمَن يَلهو بِهِنَّ أَنـــيقُ*

رَعَينَ النَدى حَتّى إِذا وَقَدَ الحَصى وَلَم يَبقَ مِن نَوءِ السِماكِ بُروقُ

ويأتي العقاب في الرتبة الحادي عشرة، وقد ورد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%)، وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الفراق، وآلامه، حيث شبه الشاعر شدة خفقان فؤاده المتواصل بخفقان جناحي العقاب أثناء طيرانها، كما جاء هذا المعنى للدلالة على حزن الشاعر، وصدمته الشديدة، ومن صوره قوله من (الطويل): [3]

فَباتَ مُهِمّاً لي يُذَكِّرُني الهَوى كَأَنّي لِبَرقٍ بِالحِجازِ صَديقُ

وَباتَ فُؤادي مُستَخَفّاً كَأَنَّـــهُ خَوافي عُقابٍ بِالجَناحِ خَفوقُ

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص75.

* تخامص: تتخامص: أي تتجافى، الوشاح: أديم عريض يرصع بالجوهر، تشده المرأة بين عاتقها وكشيحها، الأمعز والمعزاء: المكان والأرض الصلبة الكثيرة الحصى.

[2] المصدر نفسه، ص242.

* يعني: انظرا إلى نسوة كبقر الوحشي في النظر إليهن لذة، واللهو بهن معجب.

[3] المصدر نفسه، ص248.

وفي صورة أخرى شبه الشاعر ظهور الأتن في لمعانها جناح عقاب، وجعل لسرعة هذه الأتن مثلا من سرعة العقاب للدلالة على جمالهن وهي تحت أشعة الشمس، التي تنعكس عليهما فيرى لها بريقا ولمعانا، ولقوتهن وهي مسرعة نحو صيد الطريدة.

ومن نماذجه قوله من (الوافر):[1]

مُدِلّاتٌ يُرِدنَ النَأيَ مِنهُ وَهُنَّ بِعَينِ مُرتَقِبٍ تَبوعِ

كَأَنَّ مُتونَهُنَّ مُوَلِّياتٍعِصِيُّ جَناحِ طالِبَةٍ لَموعِ*

ويأتي الثعلب في الرتبة الثانية عشر حيث تردد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%)، فقد وصف الشاعر حالة الثعالب وهي تلوذ بالفرار من العقاب كما يفر الغريم من دائنه للدلالة على الخوف والفزع.

ومن صوره قوله من (الوافر): [2]

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَرَفَين مِنها كَما لاذَ الغَريمُ مِنَ التَبيعِ

ويأتي ابن آوى في الرتبة الثالثة عشر، وقد ورد ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف سرعة الناقة، وفرط حركتها، واضطرابها، فليست تستقر على حال، كأن ابن آوى يجرحها بنا بيه، أو يخدشها بأظفاره فيثيرها مسرعة، وهذا للدلالة على القوة، والنشاط، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [3]

كَأَنَّ اِبنَ آوى موثَقٌ تَحتَ غَرضِها إِذا هُوَ لَم يَكلِم بِنابَيهِ ظَفَّرا

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص230.

* متونهن: ظهورهن، موليات: مدبرات، عصى الجناح: أصول الريش.

[2] المصدر نفسه، ص227.

[3] المصدر نفسه، ص136.

ويأتي الذئب في الرتبة الرابعة عشر، حيث جاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%) شبه الشاعر الذئب في مكره وخداعه بالرجل المنبوذ في مجتمعه، وذلك للدلالة على الغدر والخبث، والخيانة، ومن شواهده قوله من (الوافر): [1]

ذَعَرتُ بِهِ القَطا وَنَفَيتُ عَنهُ مَقامَ الذِئبِ كَالرَجُلِ اللَعينِ

ويأتي الدجاج في الرتبة الخامسة عشر، وقد جاء ذكرها مرة واحد (1) قدرت نسبتها (2.32%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف أنياب الناقة، حينما يركبها الشاعر تصك أنيابها فتصدر صوتا كصوت الدجاج، وذلك للدلالة على قوتها ومتانتها.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [2]

كَأَنَّ عَلى أَنيابِها حينَ يَنتَحي صِياحَ الدَجاجِ غُدوَةً حينَ بَشَّرا

ويأتي الماعز في الرتبة السادسة عشرورد ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.32%)، كما جاءت هذه الصورة في سياق وصف جلد الماعز، للدلالة على جودتها، وحسن صناعتها، ومن صوره قوله من (الطويل): [3]

وَبُردانِ مِن خالٍ وَتِسعونَ دِرهَماً وَمَع ذاكَ مَقروظٌ مِنَ الجِلدِ ماعِزُ

وأما ابن عرس والإوز فقد جاءا ذكرهما مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.32%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف سير الناقة من زوال الشمس إلى الليل، للدلالة على حرارة الشمس في الصحراء، ومن نماذجه قوله من الطويل: [4]

فَفاءَت إِلَى قَومٍ تُريحُ رِعَاؤُهم عَليهَا ابنَ عِرس والإوزَّ المُكفَّرَا

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص321.

[2] المصدر نفسه، ص144.

[3] المصدر نفسه، ص188.

[4] المصدر نفسه، ص143

2-2/ النبات

تنوعت دلالات النبات في شعر الشماخ حسب ورودها في سياقات مختلفة، منها ما وظفه في وصف جمال محبوبته، ومنها ما وظفه في وصف الناقة والظباء والحمار الوحشي وأتنه، والظليم، ومنها ما وظفه في وصف الصحراء، ومجالس السمر، وفيما يلي سيأتي بيانه وفق العملية الإحصائية المدرجة في الجدول الآتي:

مفردات النبات	تكراره	النسبة المئوية	السياق
الزعفران	3	%13.63	الغزل
الأقحوان	2	%9.09	الغزل
السراء	2	%9.09	وصف الناقة
الأرطى	2	%9.09	وصف الظباء
العرفج	2	%9.09	وصف الصحراء
المرخ	1	%4.54	وصف السمر
الأراك	1	%4.54	الغزل
العوسج	1	%4.54	الغزل
العناقيد	1	%4.54	الغزل
العذوق	1	%4.54	وصف الناقة
البهمى	1	%4.54	وصف الحمار الوحشي
العرفط	1	%4.54	وصف مرعى الناقة
القت	1	%4.54	وصف مرعى الناقة
النبع	1	%4.54	وصف الأتن
نوى التمر	1	%4.54	وصف الأتن
الشَّرى	1	%4.54	وصف الظليم
المجموع	22	%100	/

يكشف الجدول السابق عن النتائج الإحصائية المتعلقة بمفردات النبات، حيث تردد ورودها في اثنتي وعشرين موضعا (22) من شعره المدروس، وقد نال نبات الزعفران الرتبة الأولى، كما جاء ذكره ثلاث مرات (3) قدرت نسبته (13.63%).

وقد جاءت هذه الصورة في سياق الغزل بمحبوبات الشماخ للدلالة على جمالهن، وحسنهن، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

بِها شَرَقٌ مِن زَعفَرانٍ وَعَنبَرٍ أَطارَت مِنَ الحُسنِ الرِداءَ المُحَبَّرا

ومن نماذجه أيضا قوله من (الطويل): [2]

كَأَنَّ الزَعفَرانَ بِمِعصَمَيها وَباللَبّاتِ نَضحُ دَمٍ نَجيعِ

وفي صورة أخرى يرد نبات الزعفران في سياق وصف القوس للدلالة على صلابته، وقوته وجودة صناعته.

ومن شواهده قوله من (الطويل): [3]

كَأَنَّ عَلَيها زَعفَراناً تُميرُهُ خَوازِنُ عَطّارٍ يَمانٍ كَوانِزُ

ويأتي نبات الأقحوان في الرتبة الثانية، وقد تكرر مرتين (2) قدرت نسبته (9.09%) وقد جاء ذكر هذه الصورة في سياق التغزل بمحبوبته ميلاء للدلالة على جمال أسنانها.

ومن صوره قوله من (الطويل): [4]

لَها أُقحُوانٌ قَيَّدَتهُ بِإِثمِدٍ يَدٌ ذاتُ أَصدافٍ يُمارُ نَؤورُها*

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص136.

[2] المصدر نفسه، ص224.

[3] المصدر نفسه، ص193.

[4] المصدر نفسه، ص162.

*الإثمد: حجر يتخذ منه الكحل، والأصداف: جمع صدف، وهو غلاف اللؤلؤ.

وتأتي شجرة السراء في الرتبة الثالثة، وقد ورد تكرارها مرتين (2) قدرت نسبتها (9.09%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف صوت بغام الناقة المتردد في صدرها بصوت القوس المصنوعة من شجرة السراء للدلالة على متانته وشدته.

ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

يَرُدُّ أَنابيبُ الجِرانِ بُغامَها كَما اِرتَدَّ في قَوسِ السَّراءِ زَفيرُها

ويأتي نبات الأرطى في الرتبة الرابعة، وقد جاء تكراره مرتين (2) قدرت نسبته (9.09%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الظباء وهي تستظل تحت شجرة الأرطى للدلالة على حرارة الشمس في الصحراء، وقساوتها، والاختفاء من عيون الصيادين.

ومن شواهده منقوله (الكامل): [2]

فَثَنى يَدَيهِ لِرَوقِهِ مُتَكَنِّسا أَفنانَ أَرطاةٍ يُثِرنَ دُقاقا

وفي صورة أخرى أيضا تستظل الظباء والبقر الوحشي تحت شجرة الأرطى للدلالة على التعب، والإرهاق.

ومن نماذجه قوله من (الوافر): [3]

إذا الأَرطى تَوَسَّدَ أَبرَدَيهِ خُدودُ جَوازِئٍ بِالرَملِ عينِ

ويأتي نبات العرفج في الرتبة الخامسة، وقد ورد تكراره مرتين (2) قدرت نسبته (9.09%) جاءت هذه الصورة في سياق وصف الصحراء للدلالة على سرعة حركة نار العرفج بين

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص264.

[3] المصدر نفسه، ص331.

التوهج، والخمود، فهي تشبه حرارة الشمس المتقلبة بين الليل والنهار، ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

بِمَفطوحَةِ الأَطرافِ جَدبٍ كَأَنَّما تَوَقُّدُها في الصَخرِ نيرانُ عَرفَجِ

ويأتي نبات المرخ في الرتبة السادسة، وقد ورد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%)، وجاءت هذه الصورة في سياق وصف الموضع الذي يجتمع فيه العرب الجاهليون للسمر، واللعب، واللهو، للدلالة على استعمال نبات المرخ، والاستفادة من ناره الذي يجلس عنده السامرون في الليالي المظلمة.

ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

وَقَعنَ بِهِ مِن أَوَّلِ اللَيلِ وَقعَةً لَدى مُلقَحٍ مِن عودِ مَرخٍ وَمُنتَجِ

ويأتي نبات الأراك في الرتبة السابعة، وقد جاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%) وقد وردت هذه الصورة في سياق التغزل بمحبوبته ليلى للدلالة على جمال أسنانها.

ومن شواهده قوله من (الطويل): [3]

تَميحُ بِمِسواكِ الأَراكِ بَنانُها رُضابَ النَدى عَن أُقحُوانٍ مُفَلَّجِ

ويأتي نبات العوسج في الرتبة الثامنة، ورد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%) فجاءت هذه الصورة في سياق التغزل بمحبوبته ليلى للدلالة على الغنى، والترف اللذين تنعم بهما في حياتها.

---

[1] المصدر السابق، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] المصدر نفسه، ص75.

ومن صوره قوله من (الطويل) :[1]

وَسيطَةُ قَومٍ صالِحينَ يَكُنُّها مِنَ الحَرِّ في دارِ النَوى ظِلٌّ هَودَج

مُنَعَّمَةٌ لَم تَلقَ بُؤسَ مَعيشَةٍ وَلَم تَغتَزِل يَوماً عَلى عودِ عَوسَج

وتأتي عناقيد الكرم في الرتبة التاسعة، وقد جاء ذكرها مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (4.54%) كما جاءت هذه الصورة في سياق الغزل للدلالة على جمال شعر محبوبته، وكثافته، واسترساله، والذي يشبه عناقيد الكرم المسترسلة.

ومن نماذجه قوله من (البسيط): [2]

تُدني الحَمامَةَ مِنها وَهيَ لاهِيَةٌ مِن يانِعِ المَردِ قِنوانِ العَناقيدِ

ويأتي نبات العذوق في الرتبة العاشرة، وقد ورد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف ذنب الناقة، فقد شبه الشاعر ذنبَها السمين بمشاريخ عذوق النخل وعراجينه للدلالة على قوة الناقة، وصلابتها.

ومن صوره قوله من (الطويل): [3]

خَطورٍ بِرَيّانِ العَسيبِ كَأَنَّهُ إِهانُ عُذوقٍ فَوقَهُنَّ عُذوقُ

ويأتي نبات البهمي في الرتبة الحادي عشر، وقد ورد ذكره مرة واحد (1) قدرت نسبته (4.54%) وهو من النباتات التي جاء ذكرها في شعر الشماخ المدروس، ومن أحسن البقول ويبدأ ظهوره في بداية موسم الشتاء، حيث يرعاه الحمار الوحشي، وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الحمار الوحشي، للدلالة على جودة النبات البهمي، ومنافعه.

---

[1] المصدر نفسه، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص244.

ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

خَلا فَارتَعى الوَسمِيَّ حَتّى كَأَنَّمايَرى بِسَفا البُهمى أَخِلَّةَ مُلهِجِ

ويأتي نبات العرفط في الرتبة الثانية عشر، وقد جاء ذكره مرة واحدة (1) وقدرت نسبته (4.54%)، وجاءت هذه الصورة في سياق وصف مرعى الناقة للدلالة على منافعه، فهذا النوع من النباتات حينما تأكله تسمن وتدرُّ حليبا طعمه طيبا، ومذاقه حلوا لذيذا.

ومن صوره قوله من (البسيط): [2]

إن تُمسِ في عُرفُطٍ صُلعٍ جَماجِمُهُ مِنَ الأَساليقِ عاري الشَوكِ مَجرودِ

تُصبِح وَقَد ضَمِنَت ضَرّاتُها غُرَقاً مِن طَيِّبِ الطَعمِ حُلواً غَيرَ مَجهودِ

ويأتي نبات القت في الرتبة الثالثة عشر، وقد ورد مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%) جاءت هذه الصورة في سياق وصف مرعى الناقة، وللدلالة على منافع نبات القت وفوائده.ومن شواهده قوله من (الطويل): [3]

إذا ناهَبَت وُردَ البَراذينِ حَظَّها مِنَ القَتِّ لَم يُنظِرنَها أَن تَحَدَّرا

ويأتِي نبات النبع في الرتبة الرابعة عشر، فجاء ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (4.54%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الأتن، حيث شبه الأتن بقضب النبع للدلالة على صلابتهن وقوتهن.

ومن نماذجه قوله من (الوافر)::[4]

---

[1] المصدرالسابق، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص117.

[3] المصدر نفسه، ص143.

[4] المصدر نفسه، ص229

* القضب: جمع قضيب: وهو الغصن، والنبع: شجر من أشجار الجبال.

كَقُضبِ النَبعِ مِن نُحُصٍ أَوابٍ صَوَت مِنهُنَّ أَقراطُ الضُروعِ*

وتأتي نوى التمر في الرتبة الخامسة عشر، وقد وردت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (4.54%)، وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الأتن، فشبه الشاعر نسور حوافر الحمار الوحشي بنوى التمر للدلالة على القوة والصلابة.

ومن صوره قوله من (الطويل): [1]

مُفِجٌّ الحَوامي عَن نُسورٍ كَأَنَّها نَوى القَسبِ تَرَّت عَن جَريمٍ مُلَجلَجِ*

ويأتي نبات الشرى في الرتبة السادسة عشر، وقد وردت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (4.54) حيث جاءت هذه الصورة في سياق وصف الظليم، حين شبه الشاعر سيلان لعابه من أكله الحنظل بالفصيل الذي شد لسانه بالخلال فسال لعابه للدلالة على الشبع والتخمة.

ومن نماذجه قوله من (البسيط): [2]

يَدا مَهاةٍ وَرِجلا خاضِبٍ سَنِقٍ كَأَنَّهُ مِن جَناهُ الشَرى مَخلولُ*

---

[1] المصدر السابق، ص92.

* مفج: واسع، والحوامي: نواحي الحافر، واحدها: حامية، وإنما سميت حامية لأنها تحمي النسور، النسور: واحدتها نسر، وهي نكتة في داخل الحافر.

[2] المصدر نفسه، ص277.

* الخاضب: الظليم، السنق: الشبعان كالمتخم، من جناه الشرى: من تناوله الحنظل، وهو أطيب طعام عند النعام، مخلول: في فمه خلال.

ثالثا: حقل الزمان:

يعتمد الشماخ في تصوير الزمان في منتوجه الشعري على أنواع كثيرة، وفي صيغ مختلفة، تجسدت في مجموعة من المفردات، مثل الزمن المرتبط بظواهر طبيعية، نحو: (الليل، والنهار، والصبح، والبدر، والفجر، والظهيرة، والمنير) أو الزمن المقيد، نحو: (اليوم، والساعة)، أو الزمن المرتبط بالتحولات الوجودية، نحو: (الصبا، والشباب، والشيب).

وفيما يلي سيأتي توضيحه في الجدول الآتي:

مفردات الزمن	تكراره	النسبة	السياق
الليل	19	%43.18	وصف المشاعر والأحاسيس
اليوم	10	%22.72	وصف المال
الصبح	04	%9.09	المدح
النهار	02	%4.54	وصف الحمار الوحشي
البدر	02	%4.54	الغزل
الفجر	01	%2.27	وصف الناقة
الظهيرة	01	%2.27	وصف الناقة
المنير	01	%2.27	وصف الحمار الوحشي وأتنه
الساعة	01	%2.27	وصف الظبية
الصبا	01	%2.27	وصف الشوق والحنين
الشيب	01	%2.27	وصف الشوق والحنين
الشباب	01	%2.27	وصف الشوق والحنين
المجموع	44	%100	/

يفصح الجدول السابق عن تشكيلات مفردات الزمن، ونتائجه الإحصائية، حيث مسَّت أربع وأربعين موضعا من شعره المدروس.

جاءت كلمة الليل في الرتبة الأولى، كما وردت تسعة عشر مرة (19) قدرت نسبتها (43.18%).

إن الليل بالنسبة إلى الشماخ نجده ليس على حال واحدة، فتارة يكون الليل حافلا بالذكريات السعيدة في سياق وصف المشاعر والأحاسيس للدلالة على حرارة الحب، والوصال، ومن صوره قوله من (الطويل):[1]

لَيالِيَ لَيلى لَم يُشَب عَذبُ مائِها بِمِلحٍ وَحَبلانا مَتينٌ قُواهُما

ويكون الليل تعيسا ومليئا بالأحزان تارة أخرى، وتأتي هذه الصورة في سياق وصف المشاعر والأحاسيس للدلالة على الفراق، والانفصال، ومن نماذجه قوله من (الطويل): [2]

سَتَرجِعُ نَدمى خَسَّةَ الحَظِّ عِندَنا كَما صَرَمَت مِنّا بِلَيلٍ وِصالَها

وتأتي كلمة اليوم في الرتبة الثانية، وقد جاء ذكره عشر مرات (10) قدرت نسبته (22.72%)، وجاءت هذه الصورة في سياق وصف المال للدلالة على منافعه في مواجهة الفقر والحرمان. ومن شواهده قوله من (الوافر):[3]

لَمالُ المَرءِ يُصلِحُهُ فَيُغني مَفاقِرَهُ أَعَفُّ مِنَ القُنوعِ

يَســـدُّ بِهِ نَوائِبَ تَعتَريهِ مِنَ الأَيّامِ كَالنَهَلِ الشُروعِ

وتأتي كلمة الصبح في الرتبة الثالثة، ورد أربع مرات (4)قدرت نسبته (9.09%)، كما جاءت هذه الصورة في سياق وصف ممدوحه عرابة الأوسي، للدلالة على التقوى والصلاح.

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص310.

[2] المصدر نفسه، ص288.

[3] المصدر نفسه، ص221-222.

ومن صوره قوله من (الوافر):[1]

إذا ما الصُبحُ شَقَّ اللَيلَ عَنهُ أَشَقَّ كَمَفرَقِ الرَأسِ الدَهينِ

رَأَيتُ عَرابَةَ الأَوسِيَّ يَسمـــو إِلى الخَيراتِ مُنقَطِعَ القَرينِ

وتأتي كلمة النهار في الرتبة الرابعة، حيث ورد ذكرها مرتين (02) قدرت نسبتها (4.54%)، وجاءت هذه الصورة في سياق وصف صوت الحمار الوحشي للدلالة على قوته، ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

يُغَـــرِّدُ آنـــاءَ النَـــهارِ كَـــأَنَّـــهُ إِذا رَدَّ لَحياهُ السَحيلِ خَنيقُ

كَروفٌ إِذا ما اِستافَ مِنها مَصامَةً لَهُ مِن ثَرى أَبوالِهِنَّ نَشوقُ

فَقَد لَحِقَ مِنهُ البَطنُ بِالصُلبِ غَيرَةً لَهُ حينَ يَستَولي بِهِنَّ نَهيقُ

وتأتي كلمة البدر في الرتبة الخامسة، وقد ورد ذكرها مرتين (2) قدرت نسبته (4.54%) حيثوردت هذه الصورة في سياق الغزل للدلالة على الحسن والجمال.

ومن شواهده قوله من (الكامل): [3]

عَزَمَ التَجَلُّدَ عَن حَبيبٍ إِذ سَلا عَنهُ فَأَصبَحَ ما يَتوقُ مَتاقا

وَتَعَرَّضَت فَأَرَتكَ يَومَ رَحيلِـــها عَذبَ المَذاقَةِ بارِداً بَـــرّاقا

في واضِحٍ كَالبَدرِ يَومَ كَمـــالِهِ فَلَمِثلُها راعَ الفُؤادَ وَراقـــا

[1] المصدر نفسه، ص334-335.

[2] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص248-249.

[3] المصدر نفسه، ص262.

وتأتي كلمة الفجر في الرتبة السادسة، وقد ورد ذكره مرة واحدة (1) قدرت نسبته (2.27%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الناقة للدلالة على العطش، ومن نماذجه قوله من (الطويل):[1]

إذا اِرتَدَفاها بَعدَ طولِ هِبابِها أَبَسّا بِها مِن خَشيَةٍ ثُمَّ قَرقَرا*

وَقَد لَبِسَت عِندَ الإِلَهَةِ ساطِعاً مِنَ الفَجرِ لَمّا صاحَ بِاللَيلِ بَقَّرا

فَلَمّا تَدَلَّت مِن أُجارِدَ أَرقَلَـــتوَجاءَت بِماءٍ كَالعَنِيَّةِ أَصفَرا

فَكُلُّ بَعيرٍ أَحسَنَ الناسُ نَعتَـهُ وَآخَرَ لَم يُنعَت فِداءٌ لِضَمـزَرا

وتأتي كلمة الظهيرة في الرتبة السابعة، وقد وردت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.27%) وجاءت هذه الصورة في سياق وصف الناقة للدلالة على صبرها وقوتها في السير وقت الظهيرة، ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

إِذا مـــا حَرابِيُّ الظَهيرَةِ لَم تَقِل نَسَأتُ بِها صَعراءَ طالَ اِمتِعاظُها

جُمالِيَّةٌ في مَشيِها عَـــجرَفِيَّةٌ إِذا العِرمِسُ الوَجناءُ طالَ اِختِفاضُها

وتأتي كلمة المنير في الرتبة الثامنة، وقد وردت مرة واحدة (1)، قدرت نسبتها (2.27%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الحمار الوحشي وأتنه للدلالة على الحيطة والحذر من العدو، ومن نماذجه قوله من (الوافر): [3]

وَأَصبَحَ في الفَلاةِ يُديرُ طَرفاً عَلى حَذَرٍ تَوَجُّسُهُ كَثيرُ

---

[1] المصدرالسابق، ص144-145.

*هبابها: نشاطها.

[1] المصدر نفسه، ص212.

* حرابي: جمع حرباء، والظهيرة: القائلة، وهي وقت اشتداد الحر وسط النهار.

[3] المصدر نفسه، ص156-157.

*التغمر: شرب دون الرى، وذلك من خوف الرماة، الصبح المنير: أي كان ذلك سحرا قبل استنارة الصبح.

لَهُ زَجَلٌ كَأَنَّ الرِجلَ مِنــهُ إِذا ما قامَ مُعتَمِداً كَــسيرُ

فَأَورَدَهُنَّ تَقريباً وَشَـــــدّاً شَرائِعَ لَم يُكَدِّرهــا الوَقيرُ

فَخاضَ أَمامَهُنَّ الماءَ حَتّى تَبَيَّنَ أَنَّ ساحَتـــــهُ قَفيرُ

فَلَمّا أَن تَغَمَّرَ صاحَ فيـــها وَلَمّا يَعلُهُ الصُبحُ المُنيرُ*

وتأتي كلمة الساعة في الرتبة التاسعة، وقد جاء ذكرها مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.27%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف ولد الظبية وهو يحرك ظهره لينفض ما علق به بعد ساعة من الزمن للدلالة على نظافتها وجمالها.

ومن شواهده قوله من (الكامل):[1]

وَغَدا يُنَفِّضُ مَتنَهُ مِن ساعَةٍ كَالسَحلِ أَغرَبَ لَونُهُ إِلهاقا

وتأتي كلمة الصبا في الرتبة العاشرة، وقد وردت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.27%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق الشوق والحنين إلى الماضي للدلالة على الذكريات السعيدة، ومن صوره قوله من (الطويل): [2]

إِذا أَنا عَزَّيتُ الفُؤادَ عَنِ الصَبا أَبَت عَبَراتٌ بِالدُموعِ تَفوقُ

وتأتي كلمة الشِّيب في الرتبة الحادية عشر، وقد ورد ذكرها مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.27%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق الشوق والحنين إلى الماضي للدلالة على الذكريات الجميلة، ومن شواهده قوله من (الطويل): [3]

فَقُولُ اِبنَتي أَصبَحتَ شَيخاً وَمَن أَكُن لَهُ لِدَةً يُصبِح مِنَ الشَيب أَوجَرا

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص266.

[2] المصدر نفسه، ص243.

[3] المصدر نفسه، ص130.

وتأتي كلمة الشباب في الرتبة الثانية عشر، وقد وردت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (2.27%) و جاءت هذه الصورة في سياق الشوق والحنين إلى الماضي للدلالة على انقضاء ملذات الحياة الدنيا، ومتاعها الفاني. ومن نماذجه قوله من (الطويل): [1]

كَأَنَّ الشَبابَ كانَ رَوحَةَ راكِبٍ قَضى أَرَباً مِن أَهلِ سُقفٍ لِغَضوَرا*

[1]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* الروحة: المرة من الرواح، وهو نقيض الصباح، وقيل: هو العشى، أو من لدن زوال الشمس إلى الليل: أي مقدار روحة، والراكب: هو راكب البعير خاصة.

رابعا: حقل المكان:

يشكل المكان في شعر الشماخ المدروس حضورا بارزا، فهو يعد بمثابة الانتماء القَبَلِي، والاستقرار النفسي، ومنه يستلهم ذكرياته، ومعطياته التاريخية، والاجتماعية، وقد شكلت ظاهرة المكان سمة أسلوبية في نسيج نصه الشعري، فظهرت علاقة التأثر والتأثير بين الشاعر والمكان، ولعل المتأمل لأشعاره يلحظ ذلك بجلاء، ووضوح.

وفيما يلي سيأتي بيانه في الجدول الآتي:

مفردات المكان	تكراره	النسبة	السياق
الأرض	**04**	**26.66**	**وصف الظليم والنعامة**
الطود	**02**	**13.33**	**مدح عرابة الأوسي**
الطريق	**02**	**13.33**	**وصف معاناة الناقة**
الواد	**02**	**13.33**	**وصف الماء**
الصحراء	**01**	**6.66**	**وصف مشقة السفر في الصحراء**
الجناب	**01**	**6.66**	**الشوق والحنين إلى محبوبته ليلى**
النجدين	**01**	**6.66**	**الشوق والحنين إلى محبوبته ليلى**
السدير	**01**	**6.66**	**الشوق والحنين إلى محبوبته ليلى**
النجران	**01**	**6.66**	**الشوق والحنين إلى محبوبته ليلى**
المجموع	**15**	**100**	**/**

أسفر الجدول السابق عن نتائج العملية الإحصائية، حيث مسَّت خمسة عشر موضعا من شعره المدروس (15) وقد نالت كلمة الأرض الرتبة الأولى، ورد ذكرها أربع مرات (04) قدرت نسبتها (26.66%) فجاءت هذه الصورة في سياق وصف الظليم والنعامة وسرعتهما للدلالة على القوة والنشاط.

ومن صوره قوله من (البسيط): [1]

هَيقٌهِزَفٌّوَزَفّانِيَّةٌ مَـــرَطى زَعراءُ ريشُ ذُنابا‌ها هَرامـــيلُ*

كَأَنَّما مُنتَنى أَقماعِ ما مَـرَطَت مِنَ العِفاءِ بِليتَيها ثَآليـــــــلُ

تَرَوَّحا مِن سَنامِ العِرقِ فَالتَبَطا إِلى القِنانِ الَّتي فيها المَداحيلُ

إِذا اِستَهَلّا بِشُؤبوبٍ فَقَد فُعِلَت بِما أَصابا مِنَ الأَرضِ الأَفاعـيلُ

وتأتي كلمة الطود في الرتبة الثانية، حيث تكررت مرتين (02) قدرت نسبتها (13.33%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق مدح الأمير عرابة الأوسي الذي كان دوما يدافع عن الشاعر في غيابه، فسرَّه ذلك وكاد أن يرمي بنفسه من الجبل للدلالة على شدة الفرح والسرور.

ومن نماذجه قوله من (البسيط):[2]

في بَيتِ مَأثُرَةٍ عَزٍّ وَمَكرُمَـــــةٍ سَبّاقُ غاياتِ مَجدٍ وَابنُ سَبّــاقِ

ضَخمُ الدَسيعَةِ مِتلافٌ أَخو ثِقـَةٍ جَزلُ المَواهِبِ ذو قيلٍ وَمِصداقِ

فَقَد أَتاني بِأَن قَد كُنتَ تَغضَبُ لي وَوَقعَةً عَنكَ حَقّاً غَيرَ إيـــــراقِ

فَسَرَّني ذاكَ حَتّى كِدتُ مِن فــَرَحٍ أُساوِرُ الطَودَ أَو أَرمي بِــأَرواقِ*

فَسَوفَ يَلقاهُ مِنّي إِن بَقــيتُ لَهُ لاقٍ بِأَحسَنِ ما يَلقى بِهِ اللاقــي

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص277-279.

*الهيق: الظليم الطويل، الزفانية: النعامة التي تتبختر في عدوها كأنها ترقص، مرطى: سريعة.

[2] المصدر نفسه، ص257-258.

* أساور: أواثب، الطود: الجبل العظيم، أو أرمى بأرواق: أو أعدو عدوا شديدا في الخلاء من فرحي.

وتأتي كلمة الطريق في الرتبة الثالثة، وقد ورد ذكرها مرتين (2) قدرت نسبتها (13.33) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف معاناة الناقة للدلالة على صعوبة الطريق، ووعورته.

ومن صوره قوله من (الوافر): [1]

وَإِن شَرَكَ الطَريقِ تَوَسَّمَتهُبِخَوصاوَينِ في لُحجٍ كَنينٍ

وتأتي كلمة الواد في الرتبة الرابعة، وقد وردت مرتين (02) قدرت نسبتها (13.33%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف الماء للدلالة على قوة سيلانه، ووفرته في الأودية، ومن صوره قوله من (الوافر): [2]

يَعِنُّ لَهُ بِمِذنَبِ كُلِّ وادٍ إِذا ما الغَيثُ أَخضَلَ كُلَّ ريعِ

وترد كلمة الصحراء في الرتبة الخامسة، وقد ذكرت مرة واحدة (1) قدرت نسبتها (6.66%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف مشقة السفر في الصحراء القاحلة دلالة على شساعتها وطول مسافاتها، ومن شواهده قوله من (الطويل): [3]

فَأَضحَت بِصَحراءِ البُسَيطَةِ عاصِفاً تُوَلّي الحَصى سُمرَ العُجاياتِ مُجمَرا*

وَكادَت عَلى ذاتِ التَنانيرِ تَرتَـــمي بِها القورُ مِن حادٍ حَدا ثُمَّ بَـــــربَرا

وَأَضحَت عَلى ماءِ العُذَيبِ وَعَينُها كَوَقبِ الصَفا جِلسِيُّها قَد تَغَـــــوَّرا

وتأتي كلمتي الجناب والنجدين في الرتبتين السادسة والسابعة، وقد ذكرت كل واحدة منهما مرة واحدة (1) قدرت نسبتهما (6.66%)، وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف محبوبته ليلى للدلالة على الشوق والحنين إلى الماضي الجميل.

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، ص333.

[2] المصدر نفسه، ديوانه، ص229.

[3] المصدر نفسه، ص140-141.

* البسيطة: أرض بين جبلي طيء، عاصف: سريعة، وهي التي تعصف براكبها فتمضي به.

ومن نماذجه من (الطويل) قوله: [1]

أَلا نادِيا أَظعانَ لَيلى تُعَرِّجِ فَقَد هِجنَ شَوقاً لَيتَهُ لَم يُهَيَّجِ

أَقولُ وَأَهلي بِالجِنابِ وَأَهلُها بِنَجدَينِ لا تَبعَد نَوى أُمِّ حَشرَجِ

وتأتي كلمتي النجران والسدير في الرتبتين الثامنة والتاسعة، وقد وردت كل واحدة منهما مرة واحدة (1)، قدرت نسبتهما (6.66%) وقد جاءت هذه الصورة في سياق وصف محبوبته ليلى للدلالة على الحنين والشوق إلى الذكريات السعيدة.

ومن صوره من (الوافر) قوله: [2]

رَأَيتُ وَقَد أَتى نَجرانُ دوني وَلَيلى دونَ أَرحُلِها السَديرُ

لِلَيلى بِالغُمَيِّمِ ضَوءَ نارٍ يَلوحُ كَأَنَّهُ الشِعرى العَبورُ

[1] المصدرالسابق، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص151.

خاتمة

وبعد هذه المقاربة المعتمدة على المنهج الأسلوبي واستغلال آلياته، وإجراءاته في دراسة الخطاب الشعري لدى الشماخ توصلنا إلى جملة من النتائج نوجزها على النحو الآتي:

– غلب بحر الطويل في شعر الشماخ بنسبة عالية، ومردُّ ذلك إلى أنه أغنى الأوزان إيقاعا، وقدرته على تناول أكبر قدرا من الموضوعات المتنوعة، والمختلفة.

– كثرة ورود الزحافات على مستوى التفعيلات السباعية في حشو بحر الطويل، يعدُّ مؤشِّرًا أسلوبيًّا، ولعلَّ ذلك راجع بالأساس إلى حالة شخصية الشاعر القلقة، وغير المستقرة نفسيا، انعكس على نصِّه الشعري.

– ميل القافية إلى الإسماع المتصل بحرف الردف، من خلال استخدام حروف اللين المتنوعة، حيث تمثل حالات الارتفاع الصوتي، والانسجام الموسيقي، في ختام البيت الشعري.

– أما السمة الأسلوبيَّة المميزة لحرف الروي، فهي تركيز الشاعر على حرف الراء، الذي احتل المرتبة الأولى، وقد ناسب تلك المشاعر، والانفعالات، التي تجلَّت في معاودة الشاعر، واستمراره في ذكر الأحداث، والذكريات الأليمة، والمحزنة.

– ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة في شعر الشماخ، وقد تناغم ذلك مع الجو النفسي، الذي سعى الشاعر من خلاله إلى إيصال، وإسماع صوته إلى المتلقي.

– يتبين في شعر الشماخ حضور لافت في تكرار صوت المد، وذلك رغبة منه، في بثِّ آهاته وآلامه، وسيما وأنه يعاني قدرا من الأسى، والحزن، والمعاناة في حياته.

– تنوعت المظاهر الصوتية التي أسهمت في تشكيل البنية الصوتية في الخطاب الشعري عند الشماخ، ولذلك وجدنا عنده استخدام عناصر صوتية أخرى مثل:

الجناس، والتصدير، والتصريع، والترصيع، وقد حاول أن يربط علاقة وطيدة بين هذه العناصر، وتجربته الإبداعيَّة؛ لذلك كان حضورها في نصه له أهميَّته في إثراء الموسيقى، وإنتاج الدلالة.

– اعتمد الشماخ في تشكيله التركيبي على ظاهرة الانزياح، وقد ظهرت ملامحها في شعره، من خلال أساليب التقديم، والتأخير، والحذف، حيث كان لهذه الأساليب أثرها الجمالي، والفني في النص الشعري.

– أسهم أسلوب الاستفهام في الإفصاح عن حيرة الشاعر في عالم يسوده الصراع بين القوي والضعيف.

– أكثر الشماخ من أسلوب النفي في خطابه الشعري، وهذا يشير على سخطه عن الواقع، وعدم رضاه به.

– تشكل الحقول الدلالية التي وظفها الشاعر في معجمه الشعري، علامات بارزة، كشفت عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه، وكان أبرز هذه الحقول تناولا في شعره حقل الطبيعة، حيث لاحظت في هذا الحقل كثرة ورود لفظتي (الماء، والحمام) على لسان الشاعر، ومن المعلوم أن الماء يرمز إلى الحياة، والاستمرار، وأن الحمام يرمز إلى السلام، والجمال، والتفاؤل.

– يتوضح من خلال حقل الإنسان إخفاق الشاعر في حياته العاطفية، وهو ما توحي به تجربته من خلال الحضور الكثيف لمحبوباته في هذا الحقل.

– حضور محبوبته " ليلى"، وبذلك الزخم في شعره يوحي على شدَّة حبه لها، وتعلقه بها.

– في الحرب، وعدتها يظهر مدى تعلقه بقوسه، وذلك نجده يعدد صفاته، ولونه في كثير من قصائده، كما يدلُّ أيضا على فروسيته، وشجاعته، ومقارعته للأعداء في ساعة الوغى.

– يتوضح من خلال شعر " الشماخ" حضور مميز للأفعال، حيث أسهمت في إضفاء الحركة، والنشاط من خلال الطبيعة، أو الإنسان، أو الحيوان، وقد كان الغلبة للأفعال الماضية التي تدل على الذكريات السعيدة أو المحزنة.

– يلجأ الشاعر إلى توظيف أسلوبَي التعريف والتنكير على مستوى الأسماء في التعبير عن العواطف، والمشاعر، وتجسيد حالة الأسى والمعاناة، فالتنكير يوحي بالعموم، والإطلاق، وأمَّا التعريف فيوحي بالتقيُّد، والانحصار.

– من الملامح الأسلوبيَّة التي تجلَّت في الخطاب الشعري لدى الشَّماخ تكراره لضمير الغائب، كونه يحمل دلالات عميقة ترتبط غالبا بمضامين عاطفية، ونفسية.

– أمَّا حقل الزمان فقد أكثر من ذكر لفظة الليل، ليشير إلى الهموم التي تؤرقه في لياليه.

– أمَّا حقل المكان فقد تفوَّقت مفردة الأرض على بقيَّة مفردات المكان، وهذا يوحي بمدى علاقته الوطيدة بأرضه، ومن الإنصاف أن أشير إلى أن هذه الدراسة لم ترتقي إلى درجة الكمال، وإنَّما هي محاولة سبقتها خطوات أخرى.

وفي الأخير أقول أن المجال ما يزال مفتوحًا لدراسة شعر الشَّماخ في سبيل الكشف عن خصوصيته، وجماليات أسلوبه.

مُلخَّصُ البَحثِ

مُلخص البَحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة التشكيل الأسلوبي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني، مستعينا بالمنهج الأسلوبي الذي يتخذ من الخطاب الشعري مادة للتطبيق الميداني، بغية الكشف عن عالم الشاعر واستكناه تجربته الشعرية.

ويسعى البحث إلى الغوص في أعماق الخطاب الشعري لدى الشماخ من خلال بنائه الأسلوبي، فعمد إلى وصف هذا البناء وتحليله الذي هو نتاج مجموعة من التشكيلات الجزئيَّة، والمتمثلة في التشكيل الصوتي، والتشكيل التركيبي، والتشكيل الدلالي.

يحاول البحث – بعد دراسة مستفيضة، ومعمَّقة على نماذجمن قصائده الشعرية– الكشف عن السمات الأسلوبية، وأبعادها الجماليَّة، وقد تجلَّت هذه الظاهرة أكثر من خلال الإحصاء، والشَّرح، والتعليل، عساه أن يصل إلى نتائج مقبولة، ورؤى واضحة.

الكلمات المفتاحية التشكيل, الاسلوب, الاسلوبية, الشعر, الشماخ بن ضرار الدبياني

Abstract:

This research aims to study the stylistic formation in poetry Shammakh bin Dirar Al Dhubyani, using the a stylistic approach and its procedures that takes poetic discourse as a subject for field application in order to detect the poet's world and extract his poetic experience.

The research seeks to delve into the depths of Shammakh 's poetic discourse through its stylistic structure, so, he proceeded to describe and analyze this structure which is the result of a group of partial formations represented in the phonetic, synthetic and semantic formation.

The research attempts - after an extensive and in_depth study of the forms of his poems- to detect the stylistic features and its aesthetic dimensions.

This phenomenon was further demonstrated through statistics, explanation and reasoning. May the researchyield acceptable results and clear visions.

Key words : Formation, Style, Stylistic, Poetry, Shammakh bin Dirar Al Dhubyani.

مصادر البحث ومراجعهُ

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

المصادر:

- الشماخ بن ضرار الذبياني: ديوانه، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

المراجع:

الكتب العربية:

1. إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمَّان _ الأردن، (د.ت).
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 02، 1952م.
3. ابن حاجب جمال الدين عثمان بن عمر بن أبي بكر المصري الإسنوي المالكي، الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، (دط) القاهرة _مصر، (دت).
4. ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، تصحيح وتعليق: جماعة من العلماء، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، (دط)، (دت).
5. ابن هشام الأنصاري، مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، شرح محمد بن صالح العثيمين، مكتبة الرشد، ط1، عنيزة، المملكة السعودية، 2006م.
6. أبو البقاء العبكري، إعراب لامية العرب.
7. أبو الحسن بن محمّد حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م.
8. أبو الحسن حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تح: علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط: 01، 1417هـ.
9. أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيّار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

10 أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت _ لبنان، ط1، 1993م.

11 أبو العباس محمد بن يزيد المبّرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت_ لبنان، (دط)، (دت)،.

12 أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص، تح: محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د.ط)، 1952م.

13 أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط: 01، 1302هـ.

14 أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998م.

15 أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط1، 1995م.

16 أبو القاسم علي بن جعفر: كتاب البارع في علم العروض، تح: أحمد محمّد عبد الكريم الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرّمة، السعودية، ط: 02.

17 أبو بكر محمد بن سهل بن السّراج النحوي البغدادي، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتزويع، بيروت_لبنان، ط3، 1996م.

18 أبو حيان الأندلسي، إرتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب عثمان محمد، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ط1، 1998م.

19 أبو سعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

20 أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري: الوجه الجميل في علم الخليل، تح: هلال ناجي، علم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

21 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:07، 1998م.

22 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتويع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2009م.

23 أبو عمرو عثمان بن الحاجب، كتاب أمالي ابن الحاجب، تح: فخر صالح سليمان قدراه، دار الجيل، بيروت_ لبنان، (د.ط)، (د.ت).

24 أبو محمّد عبيد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تح: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط02، 1973م.

25 أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، 2001م.

26 أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري: تاج اللّغة وصحّاح العربية، تح: محمّد محمّد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر (د.ط)، 2009م.

27 أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 1989م.

28 أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة – مصر، 1988م.

29 أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت _ لبنان، ط2، 1407هـ_ 1987م.

30 أحمد الخوص، قصة الإعراب، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (دط)، (دت).

31 أحمد الشايب: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية– مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط08، 1991م.

32 أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط: 02، 2010م.

33 أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني، معجم مقاييس اللغة، تح : عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دبلد) ، 1979م.
34 أحمد بن محمد بن علي المقري الفيّومي، المصباح المنير، تح : عبد العظيم الشنّاوي، دار المعارف، ط2، القاهرة _ مصر، (د.ت).
35 أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط) (د.ت).
36 أحمد عبد العزيز باز: خصائص الأسلوب في شعر النقائض الأموية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط: 01، 2018م.
37 أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.
38 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م.
39 أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، العراق، 1983م.
40 إسماعيل احمد شحادة العالم، وصف الطبيعة في الشعر الأموي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1987.
41 إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار.
42 إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.
43 بدر الدين أبو عبد الله: محمّد بن أبي بكر الدماميني، العيون الغامزة، على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجبي، القاهرة، مصر، ط: 02، 1994م.
44 بدر الدين أبي عبد الله محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروتلبنان، 2007م.

45 بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، ط3، القاهرة_ مصر، 1984م.
46 بريكان بن السعد الشلوي وفوزي محمود خضر: في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية ط: 01، 2008م.
47 بهاء الدين السبكي: كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هندواي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط: 01، 2003م.
48 بهاء الدين عبد الله ابن عقيل العقيلي الهمداني المصري، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرةمصر، ط2، 2009م.
49 تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط1، 2000م.
50 ثائر العذاري: التشكّلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 01.
51 جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، ط: 05، 1995م.
52 جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط: 02 1989م.
53 جلال الدين السيوطي أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري المصري الشافعي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزراة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعوديَّة، د.ط، د.ت.
54 جمال الدين بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تح: أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط: 03، 1999م.
55 جمال الدين عبد الرحيم الأسنوي الشافعي: نهاية الراغب في عروض ابن الحاجب، تح: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.
56 حاتم صالح الضامن: فقه اللغة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.
57 حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

58 حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د.ط)، 2009م.

59 حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى القرن الثالث، مطبعة الشرق، دمشق، سوريا، د.ط، 1968م.

60 حسني عبد الجليل يوسف: علم العروض، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط:01، 2003م.

61 حميد آدم ثويني: البلاغة العربية –المفهوم والتطبيق– دار المناهج للنشر والتوزبع، عمان، الأردن، ط: 01، 2007م.

62 الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط: 03، القاهرة مصر، 1994م.

63 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار إحياء الكتب العربية، سوريا، ط2، 1953م.

64 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط3، 1992م.

65 خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م.

66 خيرات حمد فلاح الرشود: شعر المُرَقَّشَيْن – دراسة أسلوبية– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، إربد، الأردن، 2020م.

67 دياري محمد عطا رشيد، معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.

68 راوية يحياوي، شعر أدونيس – البنية والدلالة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2008م.

69 زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية، ط1، 1425هـ.

70 سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوّف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 2007م.

71 سامي شهاب أحمد الجبوري: شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01 2011م.
72 سعد مصلوح، في النصّ الأدبي –دراسة أسلوبية إحصائية– دار روتابرينت للطباعة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1996م.
73 سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 01، 1999م.
74 سلمى سليمان علي، المرأة في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
75 سمر الديوب: الثنائيات الضدية –دراسة في الشعر العربي القديم– منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2009م.
76 سوسو مراد يوسف أبو عمر ورانيا شحادة رشيد سعيفان: الأسلوبية –دراسة وتحليل– دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 2014م.
77 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح: محمد التَّوْنْجي، شركة دار مكتبة المعارف، بيروت لبنان، (دط) 2017م.
78 سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللّغة العربية، دار الهدى للكتّاب، كفر الشيخ، مصر، ط: 01، 1998م.
79 السيد خليفة: الكافي في النحو، دار ابن خلدون، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2005م.
80 السيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1945.
81 شكري محمّد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط02، 1992م،
82 شمس الدين محمد بن يوسف الكرماني، تحقيق الفوائد الغياثية، تح: علي بن دخيل الله بن عجيّان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، ط1، المدينة المنورة المملكة العربية السعودية، 1424هـ.

83 شهاب الدين أبو العباس أحمد بن عباد شعيب القنائي المعروف بالخواص الكافي في علمي العروض والقوافي ، تح: عبد المقصود محمّد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط: 01، 2006م.

84 شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

85 شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د.ت.

86 صباح عبيد دراز، الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة، ط1، جامعة الأزهر، مصر، 1986م.

87 صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، دار المعارف بمصر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

88 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط02، 1977م.

89 صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 01، 1998م.

90 صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 01، 1998م.

91 ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

92 ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 1998م.

93 طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2011م.

94 طاهر بن صالح السمعوني الجزائري: تمهيد العروض إلى فنّ العروض، تح: عدنان عمر الخطيب، دار المعرفة الدولية للنشر والتوزيع، الحراش، الجزائر، ط: 02، 2015م.

95 عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، مصر 1974م.

96 عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، العراق، (د.ط)، 1968م.
97 عبد الحميد السيد عبد الحميد: الطريق المعبّد إلى علمي بن الخليل بن أحمد، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط: 01 2000م.
98 عبد الرّحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط: 01، 1989م.
99 عبد الرحمن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمّد أحمد المولى بك وآخرون، منشورات لمكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م،.
100 عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 1997م.
101 عبد الرؤوف بن المناوي، التوقيف على مهمّات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط01، 1990م.
102 عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط03، (د.ت).
103 عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مطبعة السنة المحمدية، (دط)، القاهرة مصر، 1959م.
104 عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط: 01، 2006م.
105 عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1976م.
106 عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة مصر، ط1، 2006م.
107 عبد العظيم علي القناوي، الوصف في الشعر العربي، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، د.ط، 1949م.
108 عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، التنوير، الجزائر، 2013م، ط1.

109 عبد الفتاح أحمد أبو زايدة: الكتابة والإبداع، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، 2000م، (د.ط).
110 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط01، 1994م.
111 عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.
112 عبد الله التطاوي: أشكال الصّراع في القصيدة العربية في العصر الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2020م.
113 عبد الله خضر حمد: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2018م.
114 عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم –دراسة في الجذور– دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1995م.
115 عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمينة"، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، بن عكنون _ الجزائر، (د.ت).
116 عبد الهادي الفضلي، تلخيص العروض، دار البيان العربي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط: 01، 1983م.
117 عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية _مصر، ط2، 1998م.
118 عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى دراسة في أساليب النحو العربي، مؤسسة السيلب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لندن، 2013م.
119 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ط03، (د.ت).
120 عصام أحمد غالب مقام: شعر الجواري في العصر العباسي –دراسة أسلوبية– دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2019م.

121 علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.
122 على آيتأوشان، السياق والنص الشعري: من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء _ الجزائر، ط1، 2000م.
123 علي أحمد سعيد (أدوليس): الشعرية العربية، دار الآداب، ط: 01، بيروت، لبنان، 1985م.
124 علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 02، (د.بلد)، 1981م.
125 علي البطل: الغزل العذري واضطراب الواقع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج: 04، ع: 02، 1984م.
126 علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
127 علي بن محمد السيد الشريف الجُرجاني، معجم التعريفات، تح: محمّد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرةمصر، (د.ط)، (د.ت).
128 علي جازم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، دمشق، سوريا، 2012م.
129 علي عبد الواحد وافي، فقه اللّغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2004م.
130 علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط: 03، 1997م.
131 عواد صالح علي الحياوي: شعر أبو ذؤيب الهذلي – دراسة أسلوبية– دار ومؤسسة رسلان، دمشق، سورية، (د.ط) 2015م.
132 غازي يموت: بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط: 02، 1992م.
133 فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2000م، ص 240.

134 فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية– مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.

135 فدوى عبد الرّحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي –ابن حمديس الصقلي– أنموذجًا، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 01، 2018م.

136 فضل حسان عباس: أساليب البيان في علوم البلاغة، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 04، 2018م.

137 فوزي علي صويلح: خصائص الأسلوب في شعر محمّد مهدي الجواهري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط: 01، 2015م.

138 فيلي ساندیرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، سورية، ط01، 2003م.

139 القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي، تح: محمّد عوني عبد الرؤوف، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ط: 02، 2003م.

140 كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2008م.

141 كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000م.

142 مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللّسانيات الحديث، دار طلاس، دمشق، سوريا ط: 01، 1988م.

143 مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمّد الشَّامِي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008م.

144 مجد الدين محمّد يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسّسة الرسالة، إشراف: ملحمّ نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 08، 2005م.

145 محمّد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط: 01، 2003م.
146 محمّد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس بُرس، طرابلس، لبنان، ط: 01، 2002م.
147 محمد الطاهر بن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض _ المملكة السعودية، ط1، 1433هـ.
148 محمّد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط: 01، 1988م.
149 محمّد القاسم الأنصاري السلجماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط: 01، 1980م.
150 محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
151 محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
152 محمّد بم أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 02، 2005م.
153 محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م.
154 محمّد بن سالم بن واصل الحموي: الدّرّ النضيد في شرح القصيدة، تح: محمّد عامر أحمد حسن، كليّة الدراسات العربية جامعة المنيا، مصر، د.ط، 1408هـ/1987م.
155 محمد بن صالح العثيمين، مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، مكتبة الرشد الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2006م.
156 محمّد بن فلّاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط: 01، 2004م.
157 محمّد بن منوفي: دراسة تحليلية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 01 2002م.

158 محمّد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر ط: 01، 2011م.
159 محمد حسن الشريف، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1996م.
160 محمّد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط: 01، 2004م.
161 محمّد صابر عبيد، التشكيل الشعري –الصنعة والرؤيا– دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، (د.ط) 2011م.
162 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية– مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000م.
163 محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط: 01، (د.ت).
164 محمّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط01، 1994م.
165 محمّد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط01، 1992م.
166 محمّد علي الذياب: الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، (د.ط)، 2003م.
167 محمّد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط: 01، 2001م.
168 محمد فاضل السامرائي، النحو العربي، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق_ سوريا، 2014م.
169 محمَّد محمَّد داود، الدلالة والحركة – دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2022م.

170 محمّد ناصر الألباني: مختصر صحيح الإمام البخاري، مكتبة لمعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: 01، كتاب التهجّد، مج: 01، رقم الحديث: 568، 2002م.

171 محمود عمران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007م.

172 محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، سوريا، (د.ط)، 1996م.

173 محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل والعروض والقافية، تح: سعيد محمّد اللّحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 01، 1996م.

174 مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي – دراسة أسلوبية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005م.

175 مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية –مقاربة جمالية– مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط: 01، 2016م.

176 مشري بن خليفة: الشعرية العربية –مرجعياتهوإبدالاته النصية– وزارة الثقافة، الجزائر، ط: 01، 2007م.

177 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 28، بيروت_ لبنان، 1993م.

178 مصطفى قيصر: الجديد في علم العروض والقوافي، الأشرف للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط: 01، 2013م.

179 مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

180 منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربية،مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2001م.

181 موسى الأحمدي نويوات: المتوسّط الكافي في علم العروض والقوافي، دار البصائر للنّشر والتوزيع، حسين داي الجزائر، (د.ط)، 2009م.

182 ميلود قناني، الإنسان والطبيعة في شعر محمد مهدي الجواهري، دراسة أسلوبية، مطبعة رويغي، الأغواط، الجزائر، ط1، 2008م.
183 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، حلب، دمشق، ط: 03، 1976م.
184 نجم الدّين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تح: محمّد زغلول سلام، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).
185 نعمان عبد السميع متولي، مكونات الجملة والأسلوب في اللغة العربية – دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.بلد، 2014م، ط1.
186 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث_، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2010م.
187 نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1970م.
188 نوري حمودي القيسي، الفروسيَّة في الشعر الجاهلي، دار التضامن، بغداد، العراق، ط1، 1964م.
189 هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان _ الأردن، (د.ط)، 2004م.
190 هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري– تائية الشنفري أنموذجا– الناشر: ألفا الوثائق، قسنطينة، الجزائر ط1، 2014م.
191 هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي أبو السعادات ابن الشجري، أمالي لبن الشجري، تح: الطناجي محمود محمد، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة_ مصر، 1992م.
192 يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت_لبنان، ط1، 2002م.
193 يوسف أبو العدوس، الأسلوبية _الرؤية والتطبيق_، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

194 يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

195 يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنيّة، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

الأطروحات:

1 أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربية وآدابها، 2006/2005م.

2 أحمد صالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري: شعر الحرب والفخر أنموذجا، أطروحة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القري، السعودية، 1434هـ_ 2013م.

3 بن بغداد أحمد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي _المعلّقات أنموذجًا_، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس.

4 سعد عبد الرحمان العرفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، دراسة في المضمون والنسيج الفني، أطروحة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1426هـ.

5 عبد الرحمنخلدون: الأبعاد الفكرية والنفسية لوصف الحيوان في القصيدة الجاهلية، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللّغة العربية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.

6 عيسى عيساوي، بلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج، أطروحة الدكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2015-2016م.

7 مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

المجلات:

1 حسن طاهر مصطفى أبو الربُّ: الإبداع الفني في شعر المهلهل بن ربيعة –دراسة دلالية– مجلّة اللّغة والأدب، ع: 30، جامعة الجزائر -2-، 2017م

2 رافعة سعيد السراج ، مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار –القوس و الطريدة –أنموذجا– مجلة جامعة تكريت للعلوم ، مج 19، العدد 12،كانون الأول، جامعة الموصل ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، العراق 2012م.

3 سليمة صلاح، الانزياح التركيبي في قصيدة النثر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع 9، بن عكنون_ الجزائر، 2017م.

4 سمر الديوب، التصوير الفني في شعر الشّماخ بن ضرار الذبياني، مجلة جامعة البعث، مج 28، ع 11، حمص _سوريا، 1426_2005م.

5 عبد القادر حمراني، الفكر الأسلوبي لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة جسور المعرفة، ع10، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، الجزائر، جوان 2017م.

6 محمّد بن إبراهيم الدوخي: شعر ربيعة الرقيّ –دراسة في مظاهر العدول– مجلّة اللّغة والأدب، ع: 24، جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله، 2015م.

7 محمّد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عن حافظ –دراسة أسلوبية– مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع: 02، مج: 03، 1983م.

8 نبيلة بلعبدي: البنية الإيقاعية الداخلية في قصيدتي: "كيف أعملي وحيلتي" و"حد الغزال"، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية، مؤسّسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع: 32، الجزائر، 2015م.

9 وهّاب دوادي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمدالغماري –التوازي والتكرار– مجلّة المَخبر، ع: 10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014م.

الكتب المترجمة:

1 ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01 1993م.

2 بيير جيو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	5-1
مدخل	19-7
الفصل الأول: التشكيل الصوتي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	102-21
توطئة	22-21
أولا: التشكيل الصوتي الخارجي	23
1-1/ الوزن وتشكيلاته في الديوان	28-23
1-2/ تشكيلات بحر الطويل ودلالته	34-28
1-3/ تشكيلات بحر الوافر ودلالته	36-34
1-4/ تشكيلات بحر البسيط ودلالته	40-37
1-5/ تشكيلات بحر الكامل ودلالته	43-40
1-6/ مفهوم القافية	46-43
1-7/ تمظهرات القافية في الديوان	48-46
1-8/ أنواع القوافي من حيث التقييد والإطلاق	52-48
1-9/ أشكال الروي في الديوان	59-53
ثانيا: التشكيل الصوتي الداخلي	59
1-2/ التكرار وأشكاله في الديوان	61-59
2-2/ تكرار الصوت	76-61
2-3/ تكرار الكلمة	82-76
2-4/ تكرار الجملة	85-82
2-5/ تكرار الأفعال	85
2-6/ تكرار الضمائر	86

2-7/ التكرار الاشتقاقي	89-87
2-8/ التصريع	92-89
2-9/ الترصيع	94-92
2-10/ التصدير	96-94
2-11/ الجناس وأنواعه	100-96
الفصل الثاني: التشكيل التركيبي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	153-102
- توطئة	102
أولا: التقديم والتأخير	103
1-1/ تقديم الخبر على المبتدأ	106-104
1-2/ تقديم المفعول به على الفاعل	107-106
1-3/ تقديم الجار والمجرور	108-107
ثانيا: الحذف	108
2-1/ حذف المبتدأ	109
2-2/ حذف القسم	109
2-3/ حذف المفعول به	111-100
ثالثا: الأساليب الإنشائية	111
أ/ الإنشاء لغة	111
ب/ الإنشاء اصطلاحا	112-111
3-1/ أسلوب الاستفهام	119-112
3-2/ أسلوب النداء	123-119
3-3/ أسلوب الشرط	137-123
3-4/ أسلوب الأمر	140-138
3-5/ أسلوب النفي	145-140
رابعا: تشكيل الأفعال ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	153-145
خامسا: تشكيل الأسماء ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	158-154

سادسا: تشكيل الضمائر ودلالتها في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	162-159
الفصل الثالث: التشكيل الدلالي في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني	235-164
توطئة:	164
الحقول الدلالية	166
أولا: حقل الإنسان	181-167
ثانيا: حقل الألوان	187-182
ثالثا: حقل الطبيعة	225-188
رابعا: حقل الزمان	231-226
خامسا: حقل المكان	235-232
خاتمة	240-236
ملخص البحث:	242
مصادر البحث ومراجعه	264-244
فهرس الموضوعات	266