عينية أبي ذؤيب الهذلي

دراسة أسلوبية

إعـــداد

الدكتورة / هبة نور الدين محمود همام

مدرس الأدب العربى القديم

كلية دار العلوم – جامعة المنيا

مفتتح

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، سيدنا محمد ﷺ أما بعد:

فالشعر ديوان العرب، وسجل تاريخهم، ومآثر حياتهم، بكل أشكالها وألوانها. ولم يزل القصد إلى كعبة ذلك الشعر، فهو قبلتهم قديماً وحديثاً من حيث الرواية والجمع والدراية، والبحوث التي تدور في فلك ذلك الشعر كثيرة، والاهتمام لا حدود له بهذا المرج الذي يبدو سهلاً مرة ووعراً مرة أخرى.

ومن هنا فالتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة لم لا؟ والشعر العربي ولا سيما الجاهلي معجزةٌ حيةٌ متجددةٌ ومتجذرةٌ في أعماق التاريخ، لذلك جاءت رسالة رسولنا محمد ﷺ متحدية العرب وهم أهل البلاغة والفصاحة.

وهذا البحث يقوم على دراسة البناء اللغوى فى عينية أبي ذؤيب الهذلي دراسةٌ أسلوبية من خلال ديوانه المتاح، الذي شرحه وحققه (الدكتور أنطونيوس بطرس) من مصادر الشعر الجاهلي، ولاسيما (شرح أشعار الهذليين) و(ديوان الهذليين) اللذين عدت إليهما في مواطن عدة.

ومن دواعي اختيار البحث:

١- أنّ أبا ذؤيب الهذلي علمٌ من الشعراءالمخضرمين، أدرك الإسلام، وتربع على عرش الشعر الهذلي، وهو أشعر هذيل من غير مدافعة، قال أبو عمرو بن العلاء: " سُئل حسان ﷺ من أشعر الناس؟ قال: حيّاً أو رجلاً ؟ قال: حيّاً؛ قال: أشعر الناس حيّاً هذيل؛ وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب[١].

(١) الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني٢ /١١٠، تح: أ. عادل أحمد عبد الموجود، وأ.علي محمد معوَّض، قدم له وقرّظه: د. محمد عبدالمنعم البري وآخرون، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٢- أن قصيدة "العينية" لأبي ذؤيب من أجمل ما قيل في الرثاء، وهي تعبير صادق وعميق عن لوعة أب فجع بفقد أبنائه، وأبياتها زاخرة بالشعور الفياض الذي يعبر عن نفسٍ هدّها الألم ومزقها الحزن.

٣- أن الشاعر ينتمي إلى هذيل، وهي قبيلةٌ عربيةٌ عدنانيةٌ توزعت على جبال الحجاز الفاصلة بين تهامة ونجد، متخذةً من الحجاز ميداناً لها، مستفيدةً من جبالها المنيعة حصوناً تحميها من الغزاة، والعسل الذي يُعد ثروة تُحسد عليها"(١). ولا يفوتنا الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود ﷺ أول من جهر بقراءة القرآن بمكة، وخدم الرسول ﷺ بصدق وإخلاص، وكان رفيقه في الحلّ والتّرحال(٢).

وشاعرنا يعد أنبه شعراء هذيل، وشعر هذيل ثروةٌ ضخمةٌ في الاستشهاد باللغة والأدب، حتى إنّ الإمام الشافعي ﷺ عاش بينهم وحفظ الكثير من أشعارهم.

منهج الدراسة:

الأسلوبية منهجٌ علميٌ لغوى له مكانة بين المدارس والتوجهات اللغوية الحديثة، يقوم على أمور مستقاة من علوم اللغة المختلفة من بلاغة ونحو وصرف وأصوات وعروض دون اعتساف للنص.

والأسلوبية منهجٌ قديمٌ حديثٌ، تحدوني رغبةٌ ملحةٌ في الولوج في بحرها، والغوص على لؤلؤها ومحارها، وتطبيق هذا المنهج على شعر أبي ذؤيب المخضرم أمرٌ شائقٌ مثمرٌ من جهة، وصعبٌ وعرٌّ من جهة ثانية؛ شائقٌ لأنه لم يأخذ نصيبه من الدّرس الذي يستحقه، وشاعرنا طارت شهرته بعينيته التي يرددها الكثير منا، وصعب لأن الأسلوبية كثر الحديث عنها نظرياً دون التطبيق، فالباحث والمتلقي في انتظار ما تأتي به هذه الدراسة من ثمار؛ لأنها تلاقح بين القديم والحديث.

(١) الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي ١١/٢، تحقيق: د. عبد السلام هارون، ط١، بيروت، ١٤٠٣هـ.

(٢) الإصابة في تمييز الصحابة ٣٩٨/٢.

والأسلوبية تهدف إلى اكتشاف المخزون الكامن خلف النص، وبذلك تتجلى حيوية شعرنا القديم الذي يؤتي أكله كل حين.

ويقوم هذا البحث على الاستقصاء ما أمكن للقضايا الأسلوبية من نحو وصرف وصوت وموسيقى وعروض؛ للخروج بثمرةٍ يانعةٍ عن الظواهر الأسلوبية عند أبي ذؤيب دون شعراء هذيل، وإن وجدت قواسم مشتركة، إلا أنه يمتلك أسلوباً تتبعته عن طريق مجموع الظواهر الأسلوبية التي حاولت تلمسها وجمعها من خلال النصوص.

وجدير بالذكر أن دراستي تتخذ من تحليل النص سبيلاً؛ لإماطة اللثام عن جماليات أدائه الشعري.

أما المنهج الذي مضت عليه الدراسة في هذا البحث:

فقد بدأت في كل جزئية من جزئيات البحث بالنص الشعري تحليلاً أسلوبياً ورصداً لما فيه من ظواهر أسلوبية، مسترشدة بالنحو والصرف والأصوات، وصولاً إلى الاستنتاج، مسفراً عن الخصائص والقسمات الأسلوبية للنص.

خطة البحث:

وقد جاء البحث وفق الخطة التي سار عليها في تمهيد، وثلاثة مباحث وخاتمة، وفهارس، على النحو التالي:

فـ "**المقدمة**" تناولت فيها أهمية الموضوع، والسبب في اختياره، ومنهج الدراسة، وخطة البحث ومنهجي فيه.

وفي **التمهيد** تناولت أبا ذؤيب الهذلي و شعره وقصيدته "العينية"، كما تناولت الأسلوبية من حيث مفهومها واتجاهاتها.

أما المبحث الأول وعنوانه: ((الجذر اللغوي في العينية)) فتطرقت فيه لما يتعلّق بالمادة المعجمية أوالجذر اللغوي؛ إذ تتكرر كثير من المواد في النصوص، وأمطتُ اللثامَ عما تضفيه هذه الظاهرة عند الشاعر من بُعْدٍ في الدلالة.

وأما المبحث الثاني وعنوانه: ((النوع في العينية)) فقد تناولت فيه الأسماء والأفعال، مستندًا في بيان أثرهما الدلالي في النصوص على الفرق بينهما، ثم بيّنت بعض أدوار حروف المعاني كذلك لدى الشاعر.

وأما المبحث الثالث فعنوانه: ((الصيغة في العينية)) وتناولت فيه الحديث عن الهيئة التي تكون عليها الكلمات، وقد وجدت أن أوضحها لدى الشاعر: صيغ المبالغة، وتؤدي دورًا في تعميق الدلالة وتأكيدها، كما تتكرر أحيانًا بعض الصيغ لدى الشاعر، ثم عرضت للتنكير والتعريف، مبينًا – من خلال التحليل – ما لهما من أثر دلالي وصوتي، وعرجت على أنواع المعارف والدلالات المرتبطة بها، من خلال تتبعها في النصوص، وقد اعتمدت في كل ما سبق على الانطلاق من الألفاظ إلى المدلول الذي تضيفه إلى النصوص.

وفي "الخاتمة" ذكرت أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة، ثم ذيَّلت هذه الدراسة بفهارس للمصادر والمراجع والموضوعات.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، إنه وليُّ ذلك والقادر عليه.

د. هبة نور الدين محمود همام
مدرس الأدب العربى القديم

التمهيد

أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره

أولاً: حياته:

اسمه ونسبه: هو خُوَيْلِدُ بن خالد بن مِحرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار(١).

وجاء نسب الشاعر في خزانة الأدب مطابقا لما ذكرنا مع اختلاف في الجد الخامس، فبينما ورد في الأغاني أن كاهلاً ابن الحارث، ورد في الخزانة أن كاهلاً ابن معاوية(٢).

أما ابن قتيبة فيكتفي من نسب الشاعر باسم أبيه، فيقول: هو خويلد بن خالد جاهلي إسلامي(٣).

نشأته: نشأ أبو ذؤيب مع أهله في السَّرَوات، وهي هضَابٌ عاليةٌ تفصل بين تهامة ونَجْدٍ، وكان موطنهم قريباً من جبل "غزَوان" بالطائف، ذات الجواء المُلْسِ والرياح الرِّياح، والأقسام المعلَّلة، والأمزجة المعتدلة. وكان لهذه البيئة كلُّ الأثرِ في تكوينه وتلوينه، وفي شجاعته وبلاغته، وعاطفته ورقته، وهيامه وغرامه، ونسيبه وتشبيبه(٤).

---

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني٦/٢٣٤٤، تح: أ. إبراهيم الإبياري، ط/ دار الشعب بالقاهرة ١٣٨٩هـ= ١٩٦٩م، أسد الغابة لابن الأثير ٢/١٩٣، ٦/٩٨، تح:أ. علي محمد معوض، وأ.عادل أحمد عبد الموجود، ط/ دار الكتب العلمية بيروت، من دون تاريخ طبع، وطبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، ١/١٢٣، تح: أ. محمود محمد شاكر، ط/ مطبعة المدني بالقاهرة، منشورات/ دار المدني بجدة بلا تاريخ، والمؤتلف والمختلف لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ص١٣٧، تح: أ. عبد الستار أحمد فراج ط/دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٣٦٩هـ= ١٩٥٠م.

(٢) خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي٣/٢٠٣، المطبعة الأميرية ببولاق، ط١٢٩٩،١هـ.

(٣) الشعر والشعراء لا بن قتيبة١/٦٥٣، ط/ دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٦م.

(٤) ينظر: قطوف من ثمار الأدب د. عبد السلام سرحان ٢/١٠٥، ١٠٦، دار القومية العربية للطباعة بالقاهرة . ط٢ ١٩٣٣م.

صفاته: قال أبو عبيدة: " كان أبو ذؤيب أسْجَر العينين جاحظهما، قصيراً أحمراً "(١).

أبناؤه: يكنى بأبي ذؤيب؛ وذؤيب هو الأكبر وقد مات مع أربعة من إخوته بالطاعون في خلافة عمر ﷺ، وقد رثاهم بالعينية المشهورة(٢).

إسلامه: أسلم في عهد الرسول ﷺ ولم يره(٣)، وقصة قدومه إلى المدينة معروفة، فقد بلغه أن رسول الله ﷺ مريض فركب يريد المدينة ووصل إليها ليلاً، وللناس ضجة وجلبة والرسول ﷺ مسجى قد فارق الحياة، وشهد دفنه والصلاة عليه، وشهد البيعة للصديق في السقيفة، واستمع إليه وإلى عمر ﷺ أجمعين.

وفاته: توفي سنة ست وعشرين للهجرة بمصر عائداً من إفريقيا(٤) في خلافة عثمان ﷺ (٥)، وهو المشهور والراجح.

ثانياً: شعره:

هو شاعر فحل مخضرم، وهو أنبه شعراء هذيل، وأغلب شعره قاله في إسلامه، وجعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من الجاهليين وقال عنه: "كان شاعراً فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن"(٦)، وامتدحه المرزباني: "كان فصيحاً كثير الغريب متمكناً من الشعر "(٧).

---

(١) شرح أشعار الهذليين: السكّري ٣/١، تح: أ. عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة.
والسُّجْرُة: حُمرةٌ في بَياض.

(٢) ينظر الإصابة لابن حجر العسقلاني٢٢٥/١٢، تح: د. عبد الله بن عبدالمحسن التركي، ط١، القاهرة ١٤٢٩هـ =٢٠٠٨م.

(٣) أسد الغابة ١٩٣/٢، ٦ /٩٨.

(٤) الكامل في التاريخ لابن الأثير٩٤/٣ بتصرف، تح: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

(٥) أسد الغابة ١٠٠/٦.

(٦) طبقات فحول الشعراء ١٣١/١.

(٧) الإصابة٢٢٥/١٢، تح: د. عبد الله التركي.

أغراضه الشعرية:

الرثاء: هو في الصف الأول في هذا الميدان، وعينيته خير دليل، والفاجعة التي حلت بأولاده وموتهم بالطاعون لها أثر كبير في تشكيل هذا الغرض، والعينية تجمع بين الندب والعزاء ومطلعها(١).

أَمِـــنَ المَنـــونِ وَرَيبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ وَالـــدَهرُ لَـــيسَ بِمُعتِـــبٍ مِـــن يَجـــزَعُ

الوصف: كعادة شعراء الجاهلية وصف ما حوله من بيئة ومناطق وما فيها من نحل و حيوان وظباء، فقد وصف المطر والغيم والشمس والأطلال وبقايا الديار، واللافت للنظر وصف النحل وذكر العسل ومن يجمعه(٢):

بـــأَزْيِ التـــي تـــأْرِي لَـــدَى كـــلِّ مَغْـــرِبٍ إذا اصْـــفَرَّ لـــيطُ الشَّـــمس حـــان انقِلابُهـــا

بِـــأَزْيِ الـــتي تـــأْرِي اليَعاسِـــيب أصـــبحتْ إلـــى شـــاهِقٍ دُونَ السَّـــماء ذُؤابُهـــا

جَوَارِسُـــها تَـــأْرِي الشُّـــعُوفَ دَوائِبًـــا وتَنْصَـــبُّ أَلْهَابَـــاً مَصِـــيفاً كِرَابُهـــا

الغزل: قصائد الغزل عند شاعرنا ترتبط بالرثاء أو الوصف، وتتفاوت في شعره، أحب أسماء وأم الحويرث وليلى وأم عمرو، ورسوله إليها خالد بن زهير ابن أخته، لكنها خانته مع الرسول وكعادة شعراء عصره ذكر الديار والمحبوبة ومحاسنها(٣).

١- يَـا بَيْـتَ دَهْمَـاءَ الّـذي أَتَجَنَّـبُ ذَهَـبَ الشَّـبابُ وحُبُّهـا لا يَـذْهَبُ

٢- مَـالي أَحِـنُّ إذا جِمَالُـكِ قُرِّبَـتْ وأَصُـدُّ عَنْـكِ وأنْـتِ منِّـي أَقْـرَبُ؟(٤)

٣- للهِ دَرُّكِ! هَـلْ لَـدَيْكِ مُعَـوَّلٌ لِمُكَلَّـفٍ أَمْ هَـلْ لِـوُدِّكِ مَطْلَـبُ؟(٥)

---

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص١٣٨، شرحه وحققه د: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط١، سنة١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م.

(٢) الديوان: ص٣٣.

(٣) الديوان: ص ٢٥،٢٦.

(٤) "أصد" يقول: أكره أن يقول الناس في وفيك، وأنت قريبة منى.

(٥) و"رأيت معولا" "معول": محمل ومعتمد: يقال: "ما عليه معول" أي محمل. ينظر لسان العرب لابن =

٤- تَـدْعُو الحمَامَـةُ شَـجْوَها فتهيِجُنـي وَيُـروحُ عـازبُ شَـوْقيَ المُتَـأَوِّبُ [١]

الفخر: كان يعتد بنفسه وبصفاته من شجاعة وصبر وقبيلته وكرمها ومحامدها[٢]:

لأُنْبِئْـتِ أنَّـا نَجْتَـدِي الحَمْـدَ إنَّمـا تَكَلَّفُـهُ مِـنَ النُّفُـوسِ خيارُهـا

إذا حُـبَّ تَـرْويحُ القُتـار فإنَّنـا نَروِّحُهَـا شَـفْعاً حَميـداً قُتَارُهـا

المدح: مدح عبدا لله بن الزبير ﷺ وذكر صفاته[٣]:

فصـاحِبَ صِـدْقٍ سِـيد الضِّـرا ءِ يَـنْهَضُ فـي الغَـزْوِ نَهْضـاً نَجيحـا

وَشِـيكَ الفُضُـولِ بَعِيـدَ القُفُـو لِ إلا مُشَـاحَاً بـه أوْ مُشِـيحَا

يَرِيـعُ الغُـزاةُ ومـا إنْ يـزا لُ مُضْـطَمِراً طُرَّتـاهُ طَلِيحَـا

كَسَـيْفِ المُـرَادِيِّ لا نَـاكِلاً جَبَانـاً ولا جَيْـدَرِيّاً قَبِيحَـا

قـد ابْقَـى لـكِ الغَـزْوُ مِـنْ جِسْـمِهِ نَواشِـرَ سِـيدٍ وَوَجْهـاً صَـبِيحا

الهجاء: لا هجاء عند أبي ذؤيب إلا في كتابه القاسي لرسوله إلى أم عمرو مرة وأم الحويرث مرة أخرى[٤]:

منظور عول٣١٧٦/٤، تح: أ. عبد الله علي الكبير وآخرين، ط/ دار المعارف. "الله درك": أي خيرك، "لمكلف": الذي قد كلف بها من الحب وتكلف ما لا يطيق. ينظر لسان العرب كلف ٣٩١٧/٥، ٣٩١٦، يقال: "الله درك" أي لله ما تعمل.

(١) "شجوها": حزنها، والشَّجْوُ: الهَمُّ والحُزْنُ، وقد شَجاني يَشْجُوني شَجْواً إذا حَزَنَه". ينظر تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري شجا٢٣٨٩/٦، تح: أ.أحمد عبد الغفور عطار،الناشر: دار العلم للملايين – بيروت ط٣، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م. ولسان العرب شجا٢٢٠٣/٤. عازب شوقي": ما كان عزب فغاب، فيروح علي، يرجع، و"المتأوب": الذي يرجع بالليل. ينظر الصحاح أوب٨٩/١، ولسان العرب أوب١٦٧/١.

(٢) الديوان: ص ١١٥-١١٧.

(٣) الديوان: ص ٥٩-٦٠.

(٤) الديوان: ص١٨١.

أَلا هَلْ أَتَى أُمَّ الحُوَيْرِثِ مُرْسَلٌ خَالِدٌ إنْ نَعَـمْ خالِـدٌ إن لَـمْ تَعُقْـه العَوائـقُ
يُـرَى نَاصِـحاً فِيمـا بَـدَا وإذا خَـلا فَـذَلكَ سِـكِّينٌ علـى الحَلْـقِ حَـاذقُ
وَقَـدْ كَـانَ لِـي حِينـاً خَلِـيلاً مُلاَطِفـاً ولَـمْ تَـكُ تُخْشَـى مِـنْ لَدَيْـهِ البَوَائِـقُ
وكُنْـتُ إذا مـا الحَـرْبُ ضُـرِّسَ نابُهـا لِجَائِحَـةٍ والحَـيْنُ بالنَّـاسِ لاحِـقُ

ثالثاً: قصيدة العينية:

وقصيدته العينية من القصائد الرائعة التي حظيت باهتمام كبير، ونالت إعجاباً عظيماً. قال أبو زيد عمر بن شبه: " تقدم أبو ذؤيب جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية التي يرثي فيها بنيه، وهذه يقولها في بنين له خمسة أصيبوا في عام واحد بالطاعون(١). وهي قصيدة تمتاز ببناء لم يُعرف له مثيل قبل أبي ذؤيب.

ومع أنها قيلت في الرثاء، وهو موضوع مشهور في الشعر العربي القديم، فإنها تختلف عن القصائد التي سبقتها في هذا المجال اختلافاً يستدعي الوقوف عندها والتأمل فيها؛ لأن أبا ذؤيب لا يقف عند رثائه لأبنائه، وإنما يتحدث عن مشكلة أعمّ وأشمل قد تكون من أعظم المشاكل التي تواجه الإنسان، أو هي كذلك بالفعل، وأعني مشكلة الموت. وحديثه ليس حديث الفيلسوف، وإنما حديث الشاعر المرهف، وقبل ذلك وبعده، حديث الإنسان المفجوع الذي يعبر بشفافية عن آلامنا جميعاً.

ولعل ذلك أحد أهم الأسباب التي جعلتها تحظى بإعجاب القدماء واهتمامهم خلال رحلتها الطويلة إلينا عبر القرون.

والقصيدة من " الكامل"، ويبلغ عدد أبياتها (٦٣) ثلاثاً وستين بيتا، وقد جاءت بروايات متعددة، لا ضرورة لذكرها أو لذكر الاختلاف بينها في هذا المقام، غير أنه من المفيد– كما أظن– أن نشير بإيجاز إلى أنها –القصيدة– ذكرت في ديوان الهذليين بزيادة ستة أبيات عما هي عليه في ديوان الشاعر الذي استخرجه ونشره يوسف هِلْ الألماني.

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني٦/٢٦٥، ط/ مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

وقد ذكر الأستاذ " هِلْ " تلك الأبيات ووضعها في ملحق الديوان الذي يشتمل على أبيات مفردة غير موجودة في الديوان وهي منحولة لأبي ذؤيب.

والملاحظة الأخرى هي أن ترتيب أبيات القصيدة في الديوان يختلف، في أكثر من موضع، عما هو عليه في المصدر الآخر، ويبدو من خلال قراءة القصيدة بتأنٍ وروية، أن ترتيب الديوان أكثر دقة وملاءمة.

ثم إن هناك اختلافاً يسيراً في بعض الألفاظ بين المصدرين، ولكن ذلك كله لا يؤثر في دراسة القصيدة، ولا يقف عائقاً دون الكشف عما كان يرمي إليه الشاعر.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على نصّ الديوان، ولكن الحق يقتضي أن أشير – عرفاناً بالجميل– إلى أنني أفدت من ديوان الهذليين إفادة تستحق الذكر.

ويستعرض أبو ذؤيب في مقدمة القصيدة (الأبيات من ١-١٤) حاله، ويبث همومه وأحزانه، ويغلب صوت العقل على العاطفة.

والأبيات المتبقية من (١٥–٦٣) يستعرض فيها ثلاث لوحات من أجمل ماقرأت من الوصف.

اللوحة الأولى :

يصور فيها واحداً من حمير الوحش في صحبة أربع أتن، له من أسباب القوة والحرية ماجعله منطلقاً سياحاً، أتيح أمامه كل شيئ من النعم أكلاً وشرباً ولعباً في إحدى الروضات، كثرت أمطارها، وبقيت حمر الوحش سعيدة بهذا الجو الجميل، حتى أتى الصياد وكان آخر عهدها بالحياة.

اللوحة الثانية:

يصور فيها ثوراً وحشياً، يترقب طلوع الفجر بكل خوف ووجل؛ لأنه موعد الصيادين وكلاب الصيد التي تطارد، لذلك فهو يطمئن لليل، ولكن هيهات فنهايته مؤلمة.

اللوحة الثالثة:

جعلها بين فارسين يتبارزان، فتكون نهايتهما الحتمية هي الموت، وفي كل بداية لوحة يبدأ الشطر الأول بقوله: والدهر لا يبقى على حدثانه.

الأسلوبية (المفهوم والاتجاه)

مدخل:

لقد انتشرت المناهج النقدية المعاصرة في عالمنا العربي انتشاراً ملحوظاً وإن لم تكن قد وصلت إلى المستوى الذي وصلت إليه فى أوروبا، بيد أن النقاد العرب شغفوا بها وأخذوا بلجامها في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي، ومن هذه المناهج التي خدمت النصوص وبلورت جمالياتها الدراسات "الأسلوبية".

فهي منهج نقدي لساني فى المقام الأول تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية؛ لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب، وتجعل منطلقها الأساسى النص الأدبي، أي إنها تنطلق من النص لتصب فيه أي " قراءة النص بالنص " بمعزل عما يحيط به من ظروف، وحقل دراستها لغة الأثر الأدبي، فهي تبدأ من لغة النص وتنتهي بها، ويرجع ظهور الأسلوبية إلى عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة، والذي فتح المجال أمام الأسلوبية المعاصرة(١).

مفهوم الأسلوبية:

حين جاء عالم اللغة السويسري " فرديناند دي سوسير" أستاذ علم اللغة بجامعة جنيف وضع قواعد لعلم اللغة الحديث، ثم سقى هذه البذرة تلميذه "شارل بالي" الذي أسس الأسلوبية علماً(٢)، إذن الأسلوبية غصن رطيب من أغصان شجرة النقد، وهي سبيل الألسنية إلى تاريخ الأدب، وصلة الوصل بين علم اللغة والدراسة الأدبية للنصوص، ومجال لنقد الأدب، وتوصيف صياغته وتعبيراته اعتماداً على لغة النص دون أي مؤثرات أخرى(٣)، وهذا أحدث ثمار علم اللغة الحديث، وهذا المجال لا يزال ثمرة غضّة في الدراسات العربية.

---

(١) "الطيب صالح في منظور النقد البنيوي": يوسف نور عوض ص١٩، جدة، مكتبة العلم.

(٢) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو ص٢٤٤، ترجمة: د. منذر عياشي– مركز الإنماء القومي– لبنان، د. ت.

(٣) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. فتح الله أحمد سليمان ص٣٦، الدار الفنية للنشر =

ظهرت كلمة الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، ولم يتضح معناها المحدد إلا أوائل القرن العشرين؛ لارتباطه بعلم اللغة، وهو مرادف لمصطلح الأسلوب، ومن هنا فإن الأسلوبية علم منهجي موضوعي(١)، وعرّفها " شارل بالي" بأنها علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الإحساس(٢).

وتعددت تعريفات الأسلوبية، ومنها ما يرتكز على كون الأسلوبية منهجاًعلمياً في دراسة أسلوب النصوص، إذن هي منبثقة عن الألسنية(٣).

اتجاهات الأسلوبية:

ومن هذه الاتجاهات:

١- الأسلوبية التقليدية: ورائدها "بالي" (الأسلوبية التعبيرية) فرنسية.

٢- الأسلوبية الجديدة: المنبثقة من البنيوية عن طريق "جاكبسون" ألمانية.

وتهتم الأولى: بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة في طاقتها التدوينية الأساسية.

واهتمام الثانية: ينصب على العمل الأدبي كله أكثر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه، وهناك الكثير، ومنها على سبيل المثال لاالحصر.

أ- **الأسلوبية التعبيرية:** تعنى بطاقة الكلام الذي يحمل عواطف صاحبه.

ب- **الأسلوبية الإحصائية:** تحدد الملامح الأسلوبية عن طريق الكلمة.

ج- **الأسلوبية اللغوية:** تصف السمات الأسلوبية وصفاً لغوياً، وتعتمد على اللسانيات في التحليل.

د- **الأسلوبية الأدبية:** تأويل و دراسة النصوص الأدبية شكلاً ومضموناً.

والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

(١) الأسلوبية في الخطاب العربي: د. عبد العاطي كيوان ص١٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م.

(٢) المرجع السابق: ص١٧.

(٣) دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم ص٣٧، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م. وانظر أيضاً: الأسلوب والأسلوبية: بيرو جيرو ص٣٠.

وظيفة الأسلوبية:

تعتمد على البنية اللغوية للنص في عملها، فالأسلوبية تعنى بدراسة النصوص، سواء أكانت أدبية أم لم تكن عن طريق تحليلها لغوياً؛ للكشف عن البعد النفسي والجمالي، وصولاً إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصوصه.

فطول الجمل أو قصرها، وغلبة الأفعال أو الأسماء، واستخدام الحروف بطريقة ما نادرة أو وافرة؛ وتحليل الأصوات والأوزان ودلالاتها وغيره من ملامح وخصائص للنص، كل ذلك ميدان الأسلوبية ومجال بحثها، والعلاقة طردية بين الجملة والمعنى، وكلما اختلفت الجملة اختلف المعنى والتأثير.

إذن هناك علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى، ولا مجال للفصل بينهما بصرامة؛ لأن العمل الأدبي وحدةٌ متكاملةٌ، والنحو عنصر أساس في الدراسة الأسلوبية، فلا أسلوب دون نحو، وكلما زادت الدراية بالنحو زاد العمق في التحليل الأسلوبي، مع هذا فإن الأسلوبية تهتم بالاختيارات البنيوية أكثر من المعجمية، أي إنها تهتم بحديث شخص ما عن موضوع ما أكثر من اهتمامها بما يقول عنه.

ومن هنا تبدو أهمية الدراسة الأسلوبية، فعلى الرغم من ارتكازها على لغة النص إلا أنها تتجاوز حدود الوصف اللغوي لهذا النص، وتبدو أهمية التحليل الأسلوبي في كشفه المدلولات الجمالية في النص من خلال تجزئة عناصره وإظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، وإماطة اللثام عن الألفاظ في سياقها، مبرزاً ما فيها من جماليات دون إصدار الأحكام.

مهاد:

يمثل البناء اللغوي عنصراً أساسياً في تشكيل البناء الشعري، حيث الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات في هذا البناء، والشاعر المجيد مهندس بارع، ونصيبه من البراعة بقدر

استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر براعة الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ومعرفة المعجم اللغوي الشعري للشاعر من أهم الخصائص الأسلوبية الدالة عليه، والفاتحة أمامنا السبيل إلى التشكيل الجمالي والمعنى الشعري، وتمكننا من التمييز بين لغة الشاعر وغيره، وبين لغة الشاعر في زمن وآخر.

ويجدر الذكر أن الدراسة لنصوص عدة، في أغراض عدة في هذا الميدان كمدخل للدراسة الأسلوبية، من مثل العينية في الرثاء، وقصيدة غزلية، وقصيدة أخرى، أقرب إلى الوصف، ثم أتتبع الظواهر الأسلوبية في أشعاره.

لعل النص الأكثر إغراء في الدراسة الأسلوبية هو "العينية" التي طارت شهرتها في الآفاق، وهي نص شعري يفرض علينا تناوله من حيث تقسيماته ومشاهده التي نلحظها في رثاء الأبناء. وإذا كان الشعر العربي في الرثاء يسير على التفجع والندب والتأبين والعزاء، فهل سار شاعرنا على نهج سلفه أولا ؟

المبحث الأول

[الجذر اللغوي في العينية]

الجذر بين اللغة والاصطلاح:

* **الجذر في اللغة:** ذكر صاحب اللسان أن: " جَذْرُ كل شيء أَصلُه، والجَذْرُ أَصل اللسان، وأَصلُ الذَّكَرِ، وأَصل كل شيء. وقال شمر: إِنه لَشَدِيدُ جِذْرِ اللسان، وشديد جَذْرِ الذكَر أَي أَصله...، وأَصلُ كل شيء جَذْرُه بالفتح عن الأَصمعي، وجِذره بالكسر عن أَبي عمرو. وقال ابن جَبَلَةَ سأَلت ابن الأَعرابي عنه فقال: هو جَذْرٌ، قال: ولا أَقول جِذْرٌ، قال: والجَذْر أَصل حِسابٍ ونَسَبٍ، والجَذْرُ أَصلُ شجر، ونحوه ابن سيده وجَذِرُ كل شيء أَصله وجَذْرُ العُنُقِ مَغْرِزُها عن الهجري...، والجمع جُذُورٌ "[1].

* **الجذر في الاصطلاح:**

اصطلح أهل اللغة على أن الجذر هو: الصوامت المشتركة التي تعد أصل مجموعة من الصيغ، تشترك في مجال دلالي واحد، نحو الصيغ: كَتَب، يَكْتُبُ، اكْتُبْ، كاتِب، مَكْتوب، كِتاب، كُتُب، كِتابة، كُتَّاب.

الصيغ السابقة تشترك في مجال دلالي واحد، هو مجال الكتابة، كما تعود إلى جذر واحد يتكوم من الصوامت: [الكاف+ التاء+الباء].

وتأتي أهمية الجذر في الآتي:

١- معرفة أصول الكلمة، والصوامت الزائدة.

٢- تحديد الحجم الكَمّي للكلمة، هل هي ثنائية أم ثلاثية، أم أكثر من ذلك[2].

والتحديد الكَمِّي يرتبط بالصوامت، كما يتضح من دراسات علماء اللغة القدامى[3].

---

(١) اللسان جذر ٥٧٥/١.

(٢) نظرية الصيغة الأولى في علم الصرف المقارن د. حازم علي كمال الدين ص ٣١،٣٢، الناشر/ مكتبة الآداب بالقاهرة، ط ١، ١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م.

(٣) ينظر العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ٤٨/١- ٥٠، تح د. مهدي المخزومي، ود. إبر إبراهيم السامرائي، من د.ت.ط. والكتاب لسيبويه٦٢/٣، ٣٠٤/٤،٣٠٥، تح: د.عبد السلام محمد هارون، =

١- الجذر اللغوي في مقدمة القصيدة:

لقد استهل القصيدة باستفهام وتساؤل مع زوجته مطلعها. "وهي من الكامل":(١).

١- أَمِـنَ المَنـونِ وَريبِهـا تَتَوَجَّـعُ وَالـدَهرُ لَـيسَ بِمُعتِـبٍ مِـن يَجـزَعُ (٢)

٢- قالَـت أُمَيمَـةُ مـا لِجِسـمِكَ شـاحِباً مُنـذُ اِبتَـذَلتَ وَمِثـلُ مالِـكَ يَنفَـعُ(٣)

٣- أَم مـا لِجَنبِـكَ لا يُلائِـمُ مَضـجَعاً إِلا أَقَـضَّ عَلَيـكَ ذاكَ المَضـجَعُ(٤)

ط ٢، ١٤٠٢هـ =١٩٨٢م، الناشر/ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، والمخصص لابن سيدة ١٤ /٤٦، ط ١، المطبعة الكبرى الأميرية سنة ١٣٢٠هـ، والخصائص لابن جني ١٤٩.١٤٥/٢، تح: أ . محمد عي النجار، مطبعة دار الكتب بالقاهرة سنة١٣٧١هـ = ١٩٥٢م.

(١) الديوان: ص ١٣٨- ١٤٥.

(٢) المنون: الدهر، وهو اسم مفرد، وعليه قوله تعالى (نتربص به ريب المنون) الطور/٣٠، أي حوادث الدهر. تاج العروس للزبيدي منن١٩٧،١٩٨/٣٦، تح: د. حسين نصار وآخرين، ط٢ مطبعة حكومة الكويت ١٣٦٩هـ=١٩٦٩م، وما بعدها، اللسان منن٤٢٧٨/٦، وسميت المنون منوناً لأنها تذهب بمنة كل شيء وهي قوته. و"معتب"، أي راجع عما تكره إلى ما تحب، قال ابن فارس: وهو مُعْتِب راجعٌ عن الإساءة. مقاييس اللغة لابن فارس عتب٢٢٦/٤، تح: أ. عبد السلام محمد هارون، ط/ دار الفكرللطباعة والنشر والتوزيع١٣٩٩هـ =١٩٧٩م.

(٣) شاحباً: أي متغيراً مهزولاً. والاسم منه " الشُّحُوب"، يقال: شَحَبَ لَوْنُهُ وَجِسْمُهُ يَشْحَبُ، وَيَشْحُبُ بِالضَّمِّ شُحُوبًا، وَشَحُبَ شُحُوبَةً: تَغَيَّرَ مِنْ هُزَالٍ أَوْ عَمَلٍ أَوْ جُوعٍ أَوْ سَفَر . اللسان شحب٢٢٠٤/٤.
"وابتذلت" بالبناء للفاعل، أي امتهنت نفسك في الأعمال لموت من كان يكفيك أمر ضيعتك من بنيك، وهو من ابتذال الثوب أي تركه وامتهانه. ينظرالصّحّاح بذل١٦٣٢/٤، اللسان بذل١ /٢٣٨، "ومثل مالك ينفع"، أي مثل مالك كثير يكفي صاحبه البذلة والامتهان، فتشتري من العبيد ما يكفيك أمر ضيعتك ويقوم عليها.

(٤) " لا يلائم": لا يوافق عن الأصمعي، ومنه التأمَ الجُرحُ، والتأم أمرُ فلان. شرح أشعار الهذليين٦/١.
"أقض عليك"، أي صار تحت جنبك مثلُ قضضِ الحجارة، وهي تراب وحجارة صغار، وهي القِضّة. ينظر اللسان قضض٣٦٦٢/٥، يقول: كأن تحت جنبك حصى يقلقك ويمنعك النوم. ويروى: "أم ما لجسمك".

٤- فَأَجَبتُهـا أَن مـا لِجِسـمِيَ أَنَّـهُ ... أَودى بَنِـيَّ مِـنَ الـبِلادِ فَوَدَّعـوا[١]

٥- أَودى بَنِـيَّ وَأَعقَبـوني حَسْـرَةً ... بَعـدَ الرُقـادِ وَعَبـرَةً لا تُقلِـعُ[٢]

٦-وَلَقَـد أَرى أَنَّ البُكـاءَ سَـفاهَةٌ ... وَلَسَـوفَ يولَـعُ بِالبُكـا مِـن يَفجَـعُ

٧- سَـبَقوا هَـوَيَّ وَأَعنَقـوا لِهَـواهُمُ ... فَتُخُرِّمـوا وَلِكُـلِّ جَنـبٍ مَصـرَعُ[٣]

٨- فَغَبَـرتُ بَعـدَهُمُ بِعَـيشٍ ناصِـبٍ ... وَإِخـالُ أَنّـي لاحِـقٌ مُسـتَتبَعُ[٤]

---

(١) قال الأصمعي: يقال أودى الشيء: إذا ذهب أو تهيأ للذهاب. شرح أشعار الهذليين١/٧، يقول: إنه أجابها بأن الذي أنحل جسمه وأهزله هلاك بنيه.

(٢) أعقب: أورث. أي أنهم أورثوني حسرة بعد الرقاد. ينظر اللسان عقب٥/٣٠٢٤، وهو نوم الناس، فدمعتي لاتقلع، لأن الحزن يؤوب إليَّ في ذلك الوقت فيمنعني من النوم كما ينام الناس. شرح أشعار الهذليين١/٦،٧ بتصرف.

(٣) "هَوَيَّ": أي هواي، قال ابن حبيب: هَوَيَّ لغة هذيل، وكذلك تقول قَفَيَّ وعَصَيَّ، قال الأَصمعي: أَي ماتوا قبلي ولم يَلْبثُوا لِهَواي وكنت أُحِبُّ أَن أَموت قبلهم، وأَعْنَقُوا لِهَواهم: جعلهم كأَنهم هَوُوا الذَّهابَ إِلى المَنِيَّةِ لسُرْعتهم إِليها، وهم لم يَهْوَوْها في الحقيقة. اللسان هوي ٦/٤٧٢٨ . وأعنقوا: أي: أسرعوا، وتبع بعضهم بعضاً. وفي الحديث: " لا يزال المؤمن مُعْنِقاً صالحاً ما لم يُصِبْ دماً حراماً " أَي مسرعاً في طاعته منبسطاً في عمله. اللسان عنق٤/٣١٣٤، تاج العروس عنق/٢١١. "فتخزموا" أي أخذوا واحداً واحداً.

(٤) "غبرت": بقيت، وغَبِرَ الجرح بالكسر يَغْبَرُ غَبَراً: اندمل على فسادٍ ثم ينتفض بعد ذلك. الصحاح غبر٢/٧٦٥، اللسان غبر٥/٣٢٠٧، فكأن الشاعر يريد أن يوصل إلينا فكرة أن موت أبنائه جرح لا يندمل بل هو ألم متكرر من المستحيل أن يلتئم.

وناصب، أي ذي نصب بالتحريك، وهو الجهد والتعب. قال الأَصمعي: ناصِب ذي نَصَبٍ، مثلُ لَيْلٌ نائمٌ ذو نومٍ يُنامُ فيه، ورجل دارِعٌ ذو دِرْعٍ؛ ويقال: نَصَبٌ ناصِبٌ، مثل مَوْتٌ مائِت. اللسان نصب ٦/٤٤٣٤،٤٤٣٥.

ومستتبع: مستلحق، استتبع فلان فلاناً، أي ذهب به، يقول: أنا مذهوب بي وصائر إلى ما صاروا إليه. شرح أشعار الهذليين١/٨.

٩- وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ فَإِذا المَنِيّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

١٠- وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ(١)

١١-فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ(٢)

١٢-حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ(٣)

١٣-وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ(4)

---

(١) التميمة: العُوذةَ التي تعلَّق في أَعناق الصبيان وفي حديث ابن مسعود: "التَّمائمُ والرُّقى والتِّوَلةُ من الشِّرْك " قال أَبو منصور التَّمائمُ واحدتُها تَمِيمةٌ وهي خَرزات كان الأعرابُ يعلِّقونها على أَولادِهم يَنْفون بها النفْس والعَين بزَعْمهم فأَبطله الإسلامُ وإِيّاها أَراد الهُذَلي بقوله وإِذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها أَلْفَيْتَ كلَّ تَمِيمة لا تَنْفَعُ. اللسان تمم١/٤٤٨.

(٢) "الحداق": جمع حدقة بالتحريك، وهي واحدة، وإنما جمعها باعتبارها وما حولها. قال الجوهري: " قال: حِداقَها أراد الحدَقةَ وما حولَها كما يقال للبعير ذو عَثانِين ومثله كثير. اللسان حدق٢/٨٠٦.

"وسملت"، أي فقئت، وسَمْلُ العَيْنِ: فَقْؤُها، يقال: سُمِلَتْ عينُه تُسْمَل إِذا فُقِئَتْ بحديدة مُحْماةٍ الصحاح سمل٥/١٧٣٢، وفي المحكم: سَمَل عينَه يَسْمُلُها سَمْلاً واسْتَمَلَها فَقَأَها . اللسان سمل٣/٢١٠١.

وعور: جمع عوراء من العُوار بضم أوله وتشديد ثانيه، وهو ما يصيب العين من رمد أو قذى، وكذلك العائر. ينظر الصحاح عور٢/٧٦١.

(٣) المَرْوة: الحجارة البيضٌ البَرَّاقة تكون فيها النار وتُقْدَح منها النار؛ وبها سميت المَرْوَة بمكة، شرفها الله تعالى. اللسان مرو٦/٤١٨٨، وينظر القاموس المحيط للفيروزابادي المرو٤/٣٨٢، ط٣، ط/ المطبعة الأميرية ١٣٠٢هـ. الصفا: جمع الصفاة، وهي صخرة عريضة ملساء. ينظر اللسان صفو٤/٢٤٦٩. والمشرق: مسجد الخيف بمنى. اللسان شرق٤/٢٢٤٦، وإنما خصه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم. قرعت مروة فلان: إذا أصابته مصيبة تَشُقُّ عليه. شرح أشعار الهذليين١/١٠.

(٤) التجلد من الجَلَد، وهو القوة والصلابة. والتجلُّد: تكلف الجلادة. اللسان جلد١/٦٥٤، فالشاعر في هذا البيت يحاول أن يلملم أشلاء الحزن التي تخيم عليه، وأن يتماسك ويظهر قوته وصبره أمام الشامتين، كالماء تماما حين يجمع نفسه ليتحول إلى جليد قوي متماسك.

أتضعضع: أتكسَّر. وضَعْضَعَهُ الدهرُ فَتَضَعْضَعَ، أي خضع وذلَّ. الصحاح ضعع/١٢٥٠، اللسان =

١٤-وَالـــنَفسُ راغِبـــةٌ إذا رَغَّبتَهـــا فَـــإذا تُـــرَدُّ إلـــى قَليـــلٍ تَقنَـــعُ

سوف أتناول المعجم اللغوي الشعري ودلالاته الفاعلة، ضمن مجموعة من الألفاظ التي تسهم بدور فعال في الكشف عن أبعاد التجربة الشعرية.

إذا ما تمّ تناول النص وفق محور الاختيار والتوزيع ورصد الاختيارات التي قام بها الشاعر بالإضافة إلى محور العلاقات الأفقية الذي يتضمن تعالق الكلمات والجمل في سياق الكلام كظواهر العطف والفصل والوصل والإضافة نجد أنها تخضع لقانون التجاور وقوانين النحو والصرف(١)، ويتعامد المحوران ليتشكل الكلام كالتالي:

بدأ المقطع بثنائية السؤال والجواب عن سبب الشحوب والأرق، فالأسئلة متعددة، والسائل والإجابة واحدة، من خلال الحضور الحواري، أميمة تسأل "ما لجسمك شاحبا" ؟ وتتجه إلى نفع المال وكأنها تشعل شمعة في طريق مظلم، وإخراج الشاعر من حالة الحزن والوهن إلى حالة النفع والمصلحة، من خلال الغوص في أعماق الشخصية ومن خلال حالة "الأرق"، ولحضور الأنثى دور بارز في بناء النص، والعربي ينجذب إليها ويتواصل معها، ولاسيما الشعراء والمفجوع منهم خاصة، والنص يصور الرثاء البشري والحيواني الرمزي مستطرداً في قصص سردية تأملية من خلال قصة الحمار الوحشي

ضعع٤/٢٥٨٦.

(١) الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي ص ١٣٥ – ١٣٧، الدار العربية للكتاب تونس، ط٣، ١٩٨٢م.

والثور والبطل وصراعه مع فارس آخر، مشاهد تعج بالحركة المؤدية إلى نهاية حتمية وكأنها تحصل على خشبة المسرح ونراها أمامنا، يتوافر فيها الزمان والمكان والشخوص والعقدة والحل، ومن خلال التطواف نلحظ معجم الاستسلام والتصبر والمصيبة التي تنتهي بالموت.

معجم الموت	معجم المصيبة	معجم الاستسلام	معجم التصبر والجلد
المنية	تتوجع	الدهر ليس بمعتب من	تجلدي
المنون	يجزع	يجزع	لا أتضعضع
مصرع	شاحب	ولسوف يولع بالبكامن	حرصت
الدهر	أقض	يُفْجَعُ	أدافع عنهم
التلف	أعقبوني	ولكل جنبٍ مصرع	أرى أن البكاء سفاهةٌ

معجم الموت	معجم المصيبة	معجم الاستسلام	معجم التصبر والجلد
أودى	حسرة	إذا المنية أقبلت لا تدفع	
ريب الدهر	عبرة لا تقلع	ألفيت كل منية لا تنفع	
تُخرّموا	البكاء		
ودعوا	يفجع		
	ناصب		
	سُملت		
	تدمع		

ومما يتصل بالمادة وتكررها في النص وهو شكل من أشكال الاتساق في المعجم وإعادة المادة الاشتقاقية نفسها نلحظ المرادف أو شبه المرادف فالتكرار واضح للمادة اللغوية أو مرادفها (المنون، المنية، المصرع) نلحظ التكرار للمنية ومرادفها، وكلها تدل على سطوة

الموت التي تقض مضجعه، فهو مشغول بقضية الفناء التي غيبت أبناءه وكذلك الدهر وريبه حيث الضعف أمام الدهر ونوازله التي هي من معانيه وكذلك المكروه والزمن الطويل والعادة كما في معاجم العربية[١]، وقد يكون الشاعر في بحث دائم عما يعبر عن جلل المصيبة وهول الفاجعة لكنه على مستوى النص جعل الدهر قوة خفية قد توصلنا إلى قوة خفية قاهرة يخضع لها الكون بما فيه "الدهر، ريب الدهر، ريبها" وهذا التكرار يشكل محوراً مركزياً وهو الموت الذي يحيط بالنص وصاحبه "القيدية والانغلاق" من خلال هذه الكلمة المبرزة لصورة الموت والبؤس والبكاء والحزن وهو من قبيل التكرار الدائري لإظهار دلالة هذه الكلمة، كما نلحظ التكرار الهندسي[٢] (أودى بني من البلاد فودعوا، أودى بني وأعقبوني غصة) تكرار قائم على الشكل الخارجي لكلمة أو جملة والغرض أن يسير بالسامع إلى اتجاه معين ولتأكيد موقف الموت والذي يغني عن الإفصاح المباشر والوصول للذروة عاطفياً كذلك "إذا المنية أنشبت، إذا المنية أقبلت" استخدم "إذا" للدلالة على الشرط المتحقق دون غيرها وهذا للتأكيد على معنى عن طريق الإلحاح على مادة لغوية بعينها وليوظفها أو يوظف مشتقاتها للوصول إلى فكرة مفادها أن الدهر في تصرف دائم وحركة مستمرة ولا أحد يسلم من ريبه وصروفه حيث وصفه "بمعتب" اسم فاعل" ومقابل معجم الموت والمصيبة " الدهر وريبه والمنون والمنية وأظفار ويفجع ومصرع وتلف" يطالعنا معجم التصبر والتجلد في الظاهر من خلال استخدام المصدر المثبت" تجلد، والمضارع المنفي، لا أتضعضع "هذا الفعل الذي يعكس حالة حزينة متقطعة تدل على الانهزام والضعف رغم الادعاء بالصبر والتجلد، وتكرار الفعل "أودى" الذي يدل على التحقق والحصول وكذلك "البكاء، يبكي، عبرة البكاء "وراغبة ورغبتها" حيث الاستسلام للموت وقد سَئِمَ البكاء والنحيب فلجأ إلى الهدوء والرضا رغم السؤال أو التساؤل بينه وبين "أميمه" الغائبة إلا في شطر واحد ويؤكد غيابها مادياً وفعلياً، وحالة الحزن عند شاعرنا

(١) الدهر: الأمد الممدود، الزمن، النازلة. اللسان دهر ١٤٣٩/٢، القاموس دهر ٣٢/٢.

(٢) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: أ.عصام شرتح، ص٢٨،٢٧، منشورات: اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م.

تلك الحالة التي جعلته يؤسس لشخصية تشاركه حالة الحزن سؤالاً وإن لم تشاركه عزاءً لأن السؤال عن المصاب يُعد شكلاً من أشكال العزاء.

٣- الجذر اللغوي في المشهد الأول:

وإذا ما ولينا شطر المشهد التالي الذي صور فيه الشاعر الحمار الوحشي وأُتُنه، ومصرعها على يد الصائد على النحو التالي: تقول الأبيات[١]:

١٥-وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ[٢]

١٦-صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ عَبدٌ لآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ[٣]

١٧-أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ[٤]

١٨-بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ[٥]

---

(١) شرح أشعار الهذليين للسكري، ص١١-٢٥، ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص١٤٦-١٥٩.

(٢) يريد حمار الوحش. والجَوْنُ: الأَسْوَدُ المُشْرَبُ حُمْرَةً. المحكم جون٧/٣٨٤، اللسان جون١/٧٣٢. والسَّراة: أعلى الظهر، وظهرُ كل شيء سَراتُه. اللسان سرا ٣/٢٠٠٢ بتصرف . والجَدْاء: لا أُذُن لها. وإنما اعتبر الشاعر في حدثان الدهر بحمار الوحش، لما ذكروا من أنه يعمر مائتي سنة وأكثر من ذلك.

(٣) الصخب: الصياحُ، والجلبة، وشدة الصوت واختلاطه. والشوارب: مجارِي الحَلْق، والأَصل فيه مَجاري الماء، وحمار صَخِبُ الشوارِبِ يُرَدِّدُ نُهاقَه في شواريه. الصحاح صخب١/١٦٢، الصحاح شرب١/١٥٤، اللسان صخب٤/٢٤٠٧، شرب٤/٢٢٢٣، سبع٣/١٩٢٦، تاج العروس صخب٣/١٨٩، القاموس الصخب١/٩١ بتصرف يسير . " آل أبي ربيعة " أبو ربيعة، هو ابن ذهل بن شيبان. وقيل غير ذلك. والمسبع: الذي أهمل مع السباع فصار كأنه سبع لخبثه، أو هو الذي قد وقع السبع في غنمه فهو يصيح. ينظر اللسان سبع٣/١٩٢٦ .

(٤) الجَمِيمُ نبت يطول حتى يصير مثل جُمَّة الشعر، والجُمَّةُ بالضم مُجْتَمَعُ شعر الرأْس وهي أَكثر من الوَفْرَةِ. اللسان جمم١/٦٨٧، وينظر الصحاح جمم٥/١٨٩٠. السَّمْحَجُ والسِّمْحاجُ والسُّمْحُوجُ الأَتان الطويلة الظهر. الصحاح سمحج١/٣٢٢، اللسان سمحج٣/٢٠٨٨. وأَزْعَلَتْه: أَنشطَتْه، والزعل النشاط والمرح. الصحاح زعل٤/١٧١٦، اللسان زعل٣/١٨٣٤، الأَمْرُع: الخِصب، ويقال: مكان مريع، أي مُخصِب، وكأن واحد الأمرُع مَرْعٌ أو مَرَع. ينظر اللسان مرع٦/٤١٨٣.

(٥) القرار: جمع قرارة، وهو حيث يستقر الماء. ينظر اللسان قرر٥/٣٥٨٠ القيعان: مناقع الماء في حر الطين، الواحد قاع. اللسان قوع٥ /٣٧٧٥، "الواهي: المنكسر، فكأن المطر منشق متخرق من شدة انصبابه وكثرة =

١٩-فَلَبِـثْنَ حينـاً يَعـتَلِجنَ بِرَوضَـةٍ فَيَجِـدُّ حينـاً فـي العِـلاجِ وَيَشـمَعُ[١]

٢٠-حَتّـى إِذا جَـزَرَت مِيـاهُ رُزونِـهِ وَبِـأَيِّ حـينِ مِـلاوَةٍ تَتَقَطَّـعُ[٢]

٢١-ذَكَـرَ الـوُرودَ بِهـا وَشـاقى أَمـرَهُ شُـؤمٌ وَأَقبَـلَ حَينُـهُ يَتَتَبَّـعُ[٣]

٢٢-فَـإِفتَنَّهُنَّ مِـن السَـواءِ وَمـاؤُهُ بِئْـرٌ وَعانَـدَهُ طَريـقٌ مَهيَـعُ[٤]

٢٣-فَكَأَنَّهـا بِـالجِزعِ بَـينَ نُبـايِعٍ وَأَولاتِ ذي العَرجـاءِ نَهـبٌ مُجمَـعُ[٥]

مائه، يقال: قد وهَى يَهِي وهْياً، وكل منكسر فهو واهٍ. شرح المفضليات لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ص٨٥٩، ط بمطبعة الآباء اليسوعيين بيروسوش ت ١٩٢٠م.

أثجم: أقام وثبت. وأَثْجَمت السماءُ دام مطرُها وفي الصحاح أَثْجَمَت السماء أَيّاماً ثم أَنْجَمَتْ وقيل كلُّ شيء دام فقد أَثْجَم، الأَصمعي أَثْجَم المطَرُ وأَغْضَنَ إذا دام أَيّاماً لا يُقْلِعُ وكثر. الصحاح ثجم٥/١٨٨٠، اللسان ثجم١/٤٧٣.

(١) فلبثن: أي الأتن. ويعتلجن: يتضاربن بعضهن بعضا. واعْتَلَجتِ الوَحْشُ تضاربت وتَمارَسَتْ. اللسان علج٤/٣٠٦٥، ويشير بهذا البيت إلى نشاطهن وشدة فرحهن بما يرعينه من خصب. يشمع: يلعب، وامرأة شموع: لعوب ضحوك مزاحة. ينظر اللسان شمع ٤/٣٢٨.

(٢) جزرت: نقصت، يقال جَزَرَ الماءُ يَجْزُرِ جَزْراً إذا ذهب ونقص. اللسان جزر ١/٦١٣. ورُزُونِه: أماكن مرتفعة. قال الأَصمعي: الرُّزُون أَماكن مرتفعة يكون فيها الماء واحدها رَزْنٌ. اللسان رزن٣/١٦٣٩. وحين مِلاوةٍ: أي حين دهر، والملاوة: الزمن والدهر. ينظراللسان ملا٦/٤٢٧٢،٤٢٧٣، وهو في هذا الشطر يتعجب من شدة الحر وانقطاع المياه حين لا صبر للحمير عنها.

(٣) شاقي أمره فشاقاه: أي: كان أَشَدَّ شَقاءً منه وشاقيته أي: صابرته. اللسان شقا٤/٢٣٠٤. والحَين بفتح الحاء: الهلاك. اللسان حين٢/١٠٧٥. ورُوي بالنصب أيضاً على أنه مفعول "يتتبع"، أي أقبل الحمار يتتبع أسباب هلاكه.

(٤) افتنهن: من الفن، وهوالطرد. أي طرد الحمار أُتنه من السواء وهوموضع. اللسان فنن ٤/٣١٢٥ السواء: رأس الحرة، وهي الأرض ذات الحجارة السود. بَئْر: كثير. قال ابن منظور: والمعروف في البَئْرِ الكثيرُ قال: وقال الكسائي: هذا شيء كثيرٌ بَثيرٌ بَذيرٌ وبَجيرٌ أَيضاً. اللسان بثر ١/٢٠٨. وعانده: عارضه. والمهيع: الواسع. اللسان عند٤/٣١٢٥.

(٥) الجزع بكسر الجيم: منعطف الوادي. اللسان جزع١/٦١٧، وذو العرجاء: أكمة أو هضبة. وأولاتها: قطع حولها =

٢٤ –وَكَـــأَنَّهُنَّ رَبابَـــةٌ وَكَأَنَّـــهُ يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ[١]

٢٥ –وَكَأَنَّمـا هُـوَ مِـدوَسٌ مُتَقَلِّـبٌ فـي الكَـفِّ إِلا أَنَّـهُ هُـوَ أَضـلَعُ[٢]

٢٦ –فَـوَرَدنَ وَالعَيّـوقُ مَقعَـدَ رابِـئِ الـ ـضُرَباءِ فَـوقَ الـنَظمِ لا يَتَتَلَّـعُ[٣]

٢٧ –فَشَـرَعنَ فـي حَجَـراتِ عَـذبٍ بـارِدٍ حَصِـبِ البِطـاحِ تَغيـبُ فيـهِ الأَكـرُعُ[٤]

من الأرض. ينظر معجم البلدان لياقوت الحموي ٢٤٢/١، ط/ دار صادر بيروت،١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م، شبه الأتن المطرودة في هذه المواضع بإبل انتهبت وضم بعضها إلى بعض.

(١) الرِّبابة: خرقة تغطي بها القداح، ويقال: الرِّبابة هنا هي القداح. ينظر اللسان ربب١٥٥٠/٣ واليَسَر: الذي يضرب بها، وهو المُفيض. ويصدع: يُفرِّق ويصيح. ويفيض على القداح، أي يدفعها ويضرب بها، ونابت "على" هنا مناب الباء، وحروف الجر ينوب بعضها عن بعض. ينظر اللسان فيض٣٥٠١/٥، شبه الحمار في جمع الأتن وتفريقها في كل ناحية وهو يصيح، بصاحب قداح الميسر يجمعها في خرقة، ثم يفرقها على أصحابها ويصيح قائلاً: هذا قدح فلان، وفاز قدح فلان.

(٢) المِدْوَسُ: حديدة يجلو بها الصيقل عن ابن حبيب. وقيل: المِدْوَسُ خشبة يُشَدُّ عليها مِسَنٌّ يَدُوسُ بها الصَّيْقَلُ السيفَ حتى يَجْلُوه وجمعه مَداوِسُ. اللسان دوس١٤٥٤/٢. وأضلع: أغلظ والأَضْلَعُ يوصف به الشديد الغليظ. اللسان ضلع٢٥٩٩/٤. شبه الحمار في اجتماعه وصلابته بالمسن الذي تصقل به السيوف، ثم ذكر أن الحمار أغلظ منه وأشد.

(٣) وَرَدْن: يعني الحُمُر. والعَيُّوقُ كوكب أَحمر مضيء يطلع بِحِيالِ الثُّرَيّا في ناحية الشَّمال ويطلع قبل الجوزاء سمي بذلك لأَنه يَعُوق الدَّبَران عن لقاء الثُّرَيّا. اللسان عوق٣١٧٣/٤، فشبه مكان هذا العَيوق من الجوزاء بمقعد رابئ الضُّرباء. والضُّرباء: الذين يضربون القِداح، واحدهم ضارب. ينظراللسان ضرب٢٥٦٨/٤. والرابئ: الرجل الذي يَرْبَأ، أي ينظر إلى ضاربي القداح ليرى ماذا يعملون، ويحفظ ما ينهد منها مخافة أن يبدل، وهو مأخوذ من الربيئة.. ينظراللسان ربأ ١٥٤٥/٣. لايتتلع: لايتقدم **ولا** يرتفع. ينظراللسان تلع٤٤٠/١. فوق النظم، أي: نظم الجوزاء على التشبيه بالنظْمِ من اللؤلؤ. اللسان نظم٤٤٦٩/٦ بتصرف. ويُروى: "فوق النجم"، أي: نجم الثريا. وإنما وصف أن الحمير وردن في شدة الحر؛ لأن العيوق لا يكون على ما وصف إلا في شدة الحر في آخر الليل.

(٤) يعني الحُمُر، مدت الحمير أعناقهن ليشربن. يقال: شَرَعْتُ في الماء، وأشرعت فيه دابتي. ينظراللسان شرع٢٢٣٨/٤. و"حَصِب البِطاح" أي ذات حصباء. والبِطاح: بطون الأودية. والحجرات: النواحي. والأَكْرُعُ: الأوظفة. والأوظفة: جمع وظيف، وهو مستدق الساق، أو هو ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق. ينظر الصحاح كرع ١٢٧٥/٣،وتاج العروس كرع١١٧/٢٢.

٢٨–فَشَرِبنَ ثُـمَّ سَـمِعنَ حِسّـاً دونَـهُ شَـرَفُ الحِجـابِ وَرَيـبَ قَـرعٍ يُقـرَعُ[١]
٢٩–وَنَميمَـةً مِـن قـانِصٍ مُتَلَبِّـبٍ فـي كَفِّـهِ جَـشءٌ أَجَـشُّ وَأَقطُـعُ[٢]
٣٠–فَنَكِرنَـهُ فَنَفَـرنَ وَامتَرَسَـت بِـهِ سَـطعاءُ هادِيَـةٌ وَهـادٍ جُرشُـعُ[٣]
٣١–فَرَمـى فَأَنفَـذَ مِـن نَجـودٍ عـائِطٍ سَـهماً فَخَـرَّ وَريشُـهُ مُتَصَـمِّعُ[٤]
٣٢–فَبَـدا لَـهُ أَقـرابُ هـذا رائِغـاً عَجِـلاً فَعَيَّـثَ فـي الكِنانَـةِ يُرجِـعُ[٥]

(١) "فشربن" يعني الحُمُرَ. ثم سمعن حساً دون ذلك الحسّ "شرف الحجاب"، يُرِيدُ حِجابَ الصَّائِدِ؛ لأَنَّهُ لاَ بُدَّ لَـهُ أَنْ يَسْتَتِر بشيءٍ. اللسان حجب٢/٧٧٨، تاج العروس حجب٢/ ٢٣٩. و "رَيْبَ قَرْعٍ" أي سمعن ريب قرع الوَتَر.

(٢) نميمة القانص: قال الأَصمعي: معناه: أَنه سمع ما نَمَّ على القانص. وقال غيره: النَّميمةُ الصوت الخفيّ من حركة شيء أَو وَطْءِ قدَمٍ. وقال الأَصمعي: أَراد به صوت وَتَرٍ أو ريحاً اسْتَرْوَحَته الحُمُرُ. اللسان نمم٦/٤٥٥١ . متلبّب: متحزّم. والمُتَلَبِّبُ الذي تَحَزَّم بثوبه عند صدره وكلُّ من جَمَعَ ثوبه مُتَحَزِّماً فقد تَلَبَّبَ به. اللسان لبب٥/٣٩٨٢. والجَشْءُ القَضِيبُ الخفيف. قال الأصمعي هو القَضِيبُ من النَّبْع الخفيف وسَهم جَشْءٌ خَفِيفٌ حكاه يعقوب في المُبْدَل. اللسان جشأ١/٦٢٥، وينظر تاج العروس جشأ ١/١٧٦. أَجَشَ: غليظ الصوت، يعني القوس. ينظر اللسان جشش١/٦٢٨. وأَقْطُع: جمع قِطْع، قال الأَصمعي القِطْعُ من النِّصالِ القصير العريضُ. اللسان قطع٥/٣٦٧٥.

(٣) يعني الحمير نكرن الصائد. فامترست، يعني الأتان امترست بالفحل: جعلت تُكادمه وتعالجه وتسير معه. والسطعاء: الطويلة العنق. اللسان سطع٣/٢٠٠٨بتصرف. والهادية: المتقدمة. وهادٍ، يعني الفحل. والجُرْشُعُ من الإبل: العظيمُ الصدرِ المنتفخُ الجنبَيْن. الصحاح جرشع١/٦٠٠، تاج العروس جرشع٢٠/٤٢٨، وأراد أنه امترس هو بها أيضاً.

(٤) يعني رمى الصائد. والنَّجود: الأتان الطويلة المشرفة. الصحاح نجد ٢/٥٤٣، وقال غير الأصمعي: المتقدمة الجريئة. اللسان نجد٦/٤٣٤٧، تاج العروس نجد٩/٢٠٧. والعائط: التي اعتاطت رحُمها فلم تحمل. قال ابن سيده: وعاطتِ الناقةُ تَعِيطُ عِياطاً و تَعَيَّطَتْ و اعتاطت لم تحمل سِنين من غير عُقْرٍ، وهي عائِطٌ. اللسان عيط٤/٣١٩١، تاج العروس عيط ١٩/٤٩٦، ٤٩٧. "فخر" يعني السهم. "وريشُه متصمِّع" يعني منضم كالأذن الصَّمْعاء، وهي اللطيفة الصغيرة. وقيل هو المتلطخ بالدم وهو من ذلك لأَن الريش إِذا تلطخ بالدم انضم اللسان صمع٤/٢٤٩٧، تاج العروس صمع٢١/٣٦٠.

(٥) فبدا للصائد. أقراب هذا الحمار، أي خواصره،، وإنما بدا له قرب أي خصر واحد، فجمعه بما حوله. =

٣٣-فَرَمـى فَـأَلْحَقَ صـاعِدِيّاً مِطحَـراً بِالكَشـحِ فَاِشـتَمَّلَت عَلَيـهِ الأَضـلُعُ[١]

٣٤-فَأَبَـدَّهُنَّ حُتـوفَهُنَّ فَهـارِبٌ بِذَمائِـهِ أَو بـارِكٌ مُتَجَعجِـعُ[٢]

٣٥-يَعثُـرنَ فـي حَـدِّ الظُبـاتِ كَأَنَّمـا كُسِـيَت بُـرودَ بَنـي يَزيـدَ الأَذرُعُ[٣]

ينظراللسان قرب٥/٣٥٦٩، وتاج العروس قرب٤/١٠. وهو رائغ. فعيَّث، أي أمال يده إلى كنانته ليأخذ سهما، ومنه: عاث الذئب في [الغنم] إذا مدّ يده وأهوى إليها، وهذا أصله "عاث في الأرض"، أي أفسد. ينظراللسان عيث٤/٣١٨٤، وتاج العروس عيث٥/٣٠٦. وأَرْجَعَ الرَّجُلُ إذا أَهْوى بيَدِهِ إلى خَلْفِه لِيَتناوَلَ شيئاً نقله الجَوْهَرِيُّ ... وقال اللِّحْيانِيُّ: أَرْجَعَ الرَّجُل يديهِ إذا رَدَّهما إلى خَلْفِه ليتناوَلَ شيئاً. الصحاح رجع٣/١٢١٧، تاج العروس رجع٢١/٧٥، اللسان رجع٣/١٥٩٤. يقول: إن الصائد بعد أن رمى الأتان ظهرت له خواصر هذا الحمار حائداً عنه، فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهما آخر يرميه به. وهذا هو معنى التعييث والإرجاع في البيت. يقال: "أرجع يده إلى كنانته ليأخذ سهما"، أي أهوى بها إليها.

(١) صاعدياً: يعني سهماً، منسوباً إلى قرية باليمن يقال لها صعدة". كذا نقل أبوعكرمة عن ابن الأعرابي، بينها وبين صَنْعَاءَ سِتونَ فَرْسَخاً. وهذه النسبة سماعية، على غير قياس. تاج العروس صعد٨/٢٨٢، واللسان صعد٤/٢٤٤٧). المِطْحَرُ بكسر الميم السهم البعيد الذهاب وسهم مِطْحَرٌ يبعد إذا رَمى عن ابن سيده. وقال الأزهري: وقيل المِطْحَرُ من السهام الذي قد أُلْزِقَت قُذَذُهُ، أي: ريشه أدقت جدا. المحكم والمحيط الأعظم في اللغة لابن سيده ط ح ر٣/١٧٤، تح: أ. مصطفى السقا وآخرين، ط١٣٧٧،١هـ= ١٩٥٨م، تهذيب اللغة للأزهري طحر٤/٣٨١، اللسان طحر٤/٢٦٤٣، تاج العروس طحر١٢/٤١٨. الكَشْحُ ما بين الخاصرة إلى الضِّلَعِ الخَلف وهو من لَدُن السرة إلى المَتْن. اللسان كشح٥/٣٨٨٠. فاشتملت الأضلع على السهم، أي لبسته.

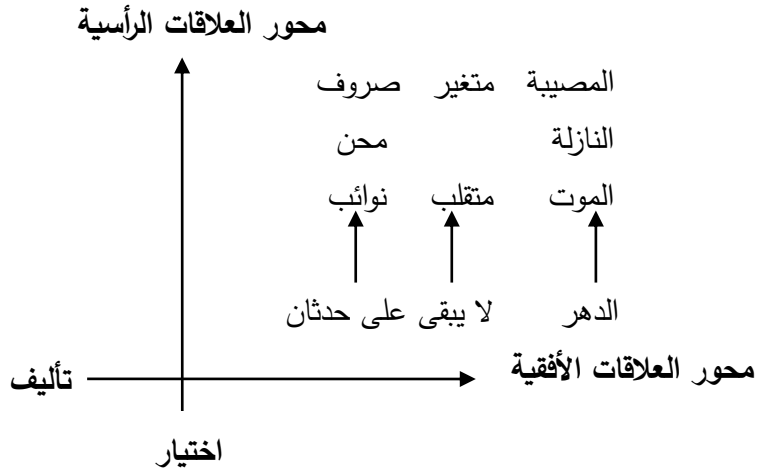
(٢) فأَبَدَّهُنّ: أخذ هذا اللفظ من البدة بضم الباء وتشديد الدال، وهي النصيب، يُقال: " وأَبَدَّ بينهم العطاءَ وأَبَدَّهم إياه إذا أَعطى كل واحد منهم بُدَّته أَي نصيبه على حدة ولم يجمع بين. فأَبَدَّهُنّ: أي الصائد أعطى كل واحدة منهن حَتْفَها على حدة، أي رمى كل واحدة بسهم، اللسان بدد١/٢٢٨، تاج العروس بدد٧/٤١١. وقوله: "بذَمائه": ببقية من نفسه. اللسان ذمى٣/١٥١٨. "متجعجِع": يقال: تَجَعْجَعَ البعيرُ وغيره أَي ضرب بنفسه الأَرض باركاً من وجَعٍ أَصابَه أَو ضَربٍ أَثْخَنه. اللسان جعجع١/٦٣٦ وفِي شَرْح الدِّيوانِ: المُتَجَعْجِعُ: اللّاحِقُ بالأَرْضِ قَدْ صُرِعَ. تاج العروس جعجع ٢٠/٤٤٥.

(٣) شبه طرائق الدم في أذرعهن بطرائق تلك البرود، لأن تلك البرود تضرب إلى الحمرة، والظُّبة: طَرَف =

وتقتضي الحكمة بالتوجه إلى عرض تفاصيلها، حيث بدأ الشاعر هذه اللوحة التي تعكس سطوة الموت على كل الكائنات، من الأضعف إلى الأقوى ليقع الجميع ضحايا قبضته إن أراد ومتى أراد.

يبدأ الشاعر بلازمة أسلوبية تتكرر (والدهر لا يبقى على حدثانه) إنه خاضع لهول المنية بما تشكل في داخله من فزع وجزع أو محاولة التصبر أمام فاجعة الموت، ولكنه يظل مدفوعاً من خلال المعجم اللفظي القائم على الفقد التوجع والحزن والبكاء والتلف والجزع والمصرع، ها هو يكمله بمشهد الدهر الذي من سماته التقلب ولا يعرف عتبي لمن يجزع، والمشهد يقرر ضمنياً فيسلّم ذهن السامع بهذا القدر المحتوم وهو أن الدهر (لا يبقى) وهذا الفعل هو أساس القصيدة فهو يكثف ويصور مغزى هذه القصة بنتيجتها الحتمية ويمكن تمثيل ذلك من خلال هذا المحور.

النَّصل. يقول: "يعثرن في حدّ الظُّبات" والظُّبات: جمع ظُبَة.



ومما يتصل بالمادة أشد الاتصال تكررها، فالتكرار يسود حتى في هذا المقطع وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي الذي يعكس ترابط النص وإظهار ما في نفس قائله من دلالات لتكوين فكرته، وهي تساوي الحياة والموت في لوحة الحمار الوحش الأطول عمراً، فراح يصور نشاط الحمر وشدة فرحتها ونشاطها في المرعى الخصب وهو يجمعها ويفرقها ويصيح بها هنا وهناك وكأنه يوزع عليها أقداحها ثم ترد الماء آخر الليل حتى طلوع العيوق فوق الجوزاء عندئذ تصل إلى أسماعها أصوات الأوتار ويبدو الصائد وقد تحزم وأمسك بكفه قوساً ونبالاً تحمل الموت ويرمي سهمه فينفذه في أتان وتموت، وبعد موتها يبدو له خواصر الحمار مائلاً عنه فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً فيرميه وتتفرق أسهمه في الحمر فيوزع لكل واحد نصيبه من الموت فمنها ما نجا مثخن الجراح ومنها ما صُرع، وهذه الصورة طالت أم قصرت فهي لا تخلو من خطوط واضحة ودلالات ورموز وفي الإطار المعجمي نفسه يتأسس زمنان أحدهما ما قبل الصائد والآخر بعده وللزمنين من حيث المعجم علاقة مباشرة بالغرض والشاعر في آن معاً.

١- زمن ما قبل الصياد: عند الدراسة المعجمية للمقطع يتبين لنا، وفرة معجم الخصب من خلال المرعى الخصب والماء، وهذا يدل على وفرة الحياة التي نلحظها في تلك الرقعة التي سرحت ومرحت الأتن مع الحمار فهي نشيطة وفرحة من خصب العشب

وغزارة الماء، والحمار يسوسها إلى أن يصل إلى أسماعها صوت يشي بوجود الصياد الذي يستعد بطبيعته لإرسال الموت مع سهامه ونبله.

٢- زمن ما بعد الصياد: عند رصد المعجم اللغوي لزمن ما بعد الصياد يتبين لنا معجم الرعب والفزع والخوف والموت المرسل الذي فرّق الأتن وحمارها بين صريع وهارب مضرج بالدماء وهذا ما يبينه الجدول التالي:

زمن ما قبل الصياد	زمن ما بعد الصياد
أكل الجميم	سمعن حسا
أزعلته الأمرع	وريب قرع يقرع
سقاها وابل	ونميمة
يعتلجن بروضة	قانص، متلبب، في كفه جشءأجش وأقطع
يشمع	فنفرن وامترست
مياه	فرمى، فأنفذ سهماً
الورود	فخر وريشه متصمع،
ماؤه	زائغا، عجلا،
فوردن	فعيّث في الكنانة يرجع
فشرعن في حجرات عذب بارد	فرمى فألحق٠٠فأشتملت عليه الأضلع
فشربن	فأبدهن حتوفهن
	فهارب بذمائه أو بارك متجعجع
	يعثرن في علق النجيع

لغةٌ جديدةٌ في الرثاء على غير سنن الرثاء ونقلة من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان كان بمقدوره الرثاء بصورة تقليدية، بل رثى بالصور والمشاهد المتحركة من الواقع هل عجزت اللغة ؟ أم أن المصيبة تجاوزت حدوده وحدود اللغة ؟ أم هو هروب من الواقع المرير؟ لأن لغة الواقع مؤلمة كما أن اللغة التي استخدمها في التصوير لمشاهد الحيوان ومصرعه ترده إلى الواقع البشري لكنه يجد فيها العزاء والتسرية والسلوان.

والمشهد وصفي مسرحي، له مكوناته من زمان ومكان وبيئة وشخصيات وأحداث، وله علاقة وثيقة بالرثاء، وله نتائجه حيث غلب الموت على الحياة، وهذا الوصف لم يكن نقلاً فوتوغرافيا بل هو انعكاس لحالة الشاعر المثقلة بالانفعالات، لِمَ لا؟ وهو الفاقد لخمسة أبناء خطفتهم يد المنية وما أشبه معاناة شاعرنا بمعاناة الحمر الوحشية فالشاعر تحرك من منظور واحد له السيطرة والسطوة دون سواه هو الموت وكل كلماته تدل على ذلك (رمى، ألحق، حتوف، هارب، بارك.....) وفي كل ذلك مقاومة للموت وصراع بين عالم الحياة والموت لكن المشهد المسرحي المليء باللعب والخصب ووفرة الماء وعناصر الطبيعة القوية لم تصمد أمام سطوة الموت الذي فرضه الصياد بسهامه المتوالية وينتهي المشهد بالدم والهروب والفقد وهذه تجربة خاضها شاعرنا وتجرع مرارتها حين فقد خمسة الأبناء، فالموت هو الصياد في كل الحالات رغم الدعوة للتوحد أمام الصياد (الموت) لكنها دعوة يائسة لأن المشهد محكوم بقوة خفية تغيب أمامها كل الذوات، الصياد المخادع الماكر الغادر فهو انتصار النتيجة على السبب موت الأبناء لم يكن مع عدو أو مرض أو لصوص كذلك الحمار الوحشي وأتنه التي لم تكن ضعيفة بل خف لبنها إذن هي حائل لا ولد ولا لبن ولا إرضاع فهي قوية وفحلها قوي كالحديد (سطعاء، جرشع) ومع ذلك صرعهم الصياد لا لشيء بل طبيعة الحياة وقواها الخفية التي تصرع الجميع فالصياد تخفى وفضحته الريح ونمت عليه (سمعن حساً، شرف الحجاب، ريب قرع، قانص، متلبب) وهو مكتمل السلاح (سهم، جشئ، أجش، أقطع، كنانة) مفردات تشيع الخوف والفزع والموت والغدر كما مات أبناء الشاعر وغيبهم الموت.

ونلحظ التكرار والترادف والاشتقاق:

الحياة والماء	الخوف والفزع	الأسلحة	الغدر	الدم والموت

أكل	شؤم	متلبب	قانص	رمى
أزعلته	سمعن حساً	جشء	متلبب	أنفذ
الأمرع	شرف الحجاب	أجش	نميمة	فرمى
سقاها وابل	ريب قرع يقرع	أقطع	عيّث	اشـــتملت عليـــه
يعتلجن	فنكرنه	سهم		فأبدهن حتوفهن
ويشمع	فنفرن	ريشه متصمم		بارك متجعجع
الورود، الشرب	امترست	الكنانة		علق النجيع
ماؤه	رائغاً	ألحق صاعديا		
فوردن	هارب			
عذب بارد				
فشربن				

رائحة الموت تفوح من ثنايا المشهد كما فاحت في البداية، وألوان الدم كبرك الغدير، حتى الفحل القوي والأُتن العائط النجود صرعها الموت، إنه صراع الحياة والموت الذي وقع.

ولغة الشاعر بدت واضحة سهلة في المدخل، ثم زادت صعوبة ومعجمه اللغوي بدا بدوياً صرفاً من رحم الصحراء لكنها واضحة الدلالة، والفناء هو نهاية المطاف وحضوره أبدا والانسحاب للذات حتم، وما رسمه امتداد لعالم البشر.

المبحث الثاني
[النوع في العينية]

النوع ونعني به تقسيم الكلمة إلى أسماء وأفعال، مع التركيز على حروف المعاني، فالأسماء تطلق على الاسم المعين، وهوالذي يسمي طائفة من المسميات الواقعة في نطاق التجربة كالأعلام والأجسام والأعراض المختلفة، واسم الحدث وهو يصدق على المصدر، واسم المصدر، واسم المرة، واسم الهيئة، وهي جميعاً ذات طابع واحد في دلالتها، واسم الجنس ويدخل تحته اسم الجنس الجمعي واسم الجمع، ومجموعة من الأسماء ذات الصيغ المشتقة، المبدوءة بالميم الزائدة، وهي اسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة، ويمكن أن نطلق على هذه المجموعة أسماء يشملها هو قسم الميمات، وطائفة من الأسماء المبهمة التي لاتدل على معين وإنما تدل عادة على الجهات والأوقات والموازين والمكاييل والمقاييس والأعداد ونحوها[1].

١- النوع في مطلع القصيدة:

تأتي الأبيات في مقدمة القصيدة (من ١-١٤)[2] حاملة لدلالات النوع على النحو التالي:

أ- الأسماء:

إذا تتبعنا الأسماء الموجودة في المقطع الأول من خلال (السؤال، التساؤل) بين الشاعر وأميمة الغائبة الحاضرة ورد الشاعر عليها نجد الأسماء التالية: (المنون، الدهر، معتب، شاحب، مال، جنب، مضجع، جسم، بني، البلاد، غصة، رقاد، عبرة، هوىّ، مصرع، عيش، ناصب، لاحق، مستتبع، المنية، أظفار، تميمة، العين، حداق، شوك، حوادث، مروة، صفا، البكاء، سفاهة، الشامتين، ريب الدهر، النفس، راهبة، قليل) جلّ هذه الأسماء تساعد في تشكيل لوحة الموت الذي عصف بالمخلوقات وتؤازر هذه الحتمية التي لا تقهر وحالة الانهزام أمام سلطان القوة الخفية المسيطرة ويدعم ذلك

(١) اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان ص٩٠،٩١، الناشر: دار الثقافة بالدار البيضاء ط١٤٢١هـ -٢٠٠١م.

(٢) ينظر ص٢٣-٢٧ من البحث.

(البكاء، العين، بالبكا، عبرة، حسرة) إنها أسماء تناسب المعنى الذي يثري النص ويعمق فكرته، دالة على التنفيس والراحة، والاسم يدل على الملازمة والثبات فالموت مقيم في ساحة شاعرنا لا يبرحها وكثرة الأسماء ظاهرة أسلوبية لإشاعة الهدوء والسكون والسلوان كحديثه مع أميمة مرة وتقرير للحقيقة (المنية والمصرع) مرة ثانية وما يرسم إطار اللوحة الحزينة ويدعم تشكلها (البكاء، الرقاد، عبرة) ويؤكد ذلك بتقديم الفاعل على الفعل في قوله: "وإذا المنية أنشبت " إذن الموت مقدم شائع مسيطر وهذا السؤال والتساؤل مع زوجته يشيع الجمود، حيث استسلم للبكاء والحسرات والعبرات في البيت الخامس وأنه كحجارة ملقاة تدوسها الأقدام جيئةً وذهاباً في البيت الثاني عشر، لا الحركة وهو جوّ جنزي مناسب لمقام الموت يحضر فيه الانفعال ويغيب الفعل وكذلك الجملة الاسمية التي تساهم في رسم الصورة الحزينة (أن البكاء سفاهة) فالعين بعدهم كأن حداقها سُملت فهي عور "أني لريب الدهر لا أتضعضع " يحاول مواساة نفسه ويتمالك ادعاء أمام ضربات الدهر الموجع، إنه متضعضع ويلجأ إلى البكاء أكثر من مرة علّه يرتاح ويجد السلوان والتسرية أمام القضاء الحتمي وسيطرة الموت (والنفس راغبة) جملة اسمية فيها حكمة تدل على استسلام وضعف (المنية أقبلت) تدل على خضوع واستسلام فالمنية فاعل تأخر فعله لأن هاجس المنية وسطوتها يسيطران على الشاعر، نلحظ أن الأسماء أسهمت في توضيح الفكرة وهذا التناسب بين الألفاظ "محاولة لتحقيق قدر من التنسيق والتساوق بين مكونات النص الأدبي"[1] وهذا التناسب بين الكلمات يؤدي إلى إثراء النص وتعميق الغاية حيث يسعى الشاعر إلى رسم صورة واضحة للحزن والبكاء والضعف الذي مبعثه الموت وليس غير الموت.

وهذا التناسب بين الكلمات يدخل في بنى محور التماثل[2]، وهذا المحور يتضمن الكلمات والأساليب التي تتوافق وتتناسب وتتقارب في دلالاتها وأصواتها بغية

(١) في البنية والدلالة. رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا ص ٤٥، ط: منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: د. محمد عبد المطلب ص٣٤٩، ط: دار =

تشكيل فكرة النص وغرض المبدع وإذا كانت الوظيفة الشعرية عبارة عن تقاطع محور الاختيار الرأسي مع محور التأليف الأفقي[1]، فقد تم اختيار أسماء مناسبة بهدف رسم صورة شاملة دقيقة (شاحب، غصة، ناصب، شوك، مصرع) لسيطرة الموت فعيشه كله نصب وتعب، وعينه باكية باستمرار وكأنها فقئت كل ذلك ناتج عن استمرار البكاء والحزن ونلحظ أن المعجم الشعري لمبدأ الإفادة، إذ لا يمكن أن نعد جميع الكلمات معجماً وما إن نستمع إلى اختيار الألفاظ نجد أنها مأخوذة من معجم الموت الذي تتمحور حوله الأبيات، حيث صاغ لغته الشعرية مستخدماً الكلمات الدالة على ذلك والحروف الثقيلة التي تنم عن حزن وهمّ (الضاد، الجيم، الصاد) من خلال انتشار السكون مرة والتضعيف مرة ثانية (أقضّ، حرضْت، تتوجّع) وهذا المعجم مليء بالأسماء النكرة التي تدل على العموم والكثرة شوك وكأن شوكة واحدة لا تكفي (شاحب، شوك، حسرة، عبرة، مروة، سفاهة، تميمة، جنب، مصرع، قليل) والنتيجة حسن الإيغال في قوله: "فهي عور تدمع" والسمل جعله كحجارة مهملة تدوسها الأقدام، إنه التضاؤل والانكسار والضعف أمام الموت لكن التجلد والتصبر عنوانه ادعاءً أو حقيقة حيث " المروة" حجرٌ صلبٌ رغم صغره واستخدامه للمصدر" تجلدي "مع الإضافة يدل على بقية من تصبر وتحمل، ويجدر بنا ملاحظة الاستفهام الذي بدأ به النص وما يحمله من مرارة وإحساس بالخيبة والضعف فهو تقرير بفعل كان وإنكار لحصوله ونجد اليقين أن التوجع لا يجدي نفعاً ولكن لا مفر منه على الرغم من ازدياد شدة الإحساس بالعجز أمام الدهر رغم أنه (ليس بمعتبٍ من يجزع) وهذه الفكرة الأساسية التي لم تغب أو تغادر قائلها من البداية حتى النهاية أي أن الدهر ماضٍ لا يعبأ بأحد (ريبه. أو ريبها) لأن المنون هي الدهر أو من أسمائه وفكرة الدهر ترتبط بذهن الشاعر بفكرة الموت التي سيطرت عليه وأشرك (أميمة) التي قد تكون كل مشاهد أو سامع ومعللاً شحوبه الذي سألت عنه (أميمة) بأنه من فعل (أودى) الذي أدرك الأبناء ونلحظ غلبة الأسماء على الأفعال، والأفعال تدل

المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

(١) الأسلوب والأسلوبية ص٧٦.

على حركة وحدوث أي أنها تدل على حياة، والأسماء تدل على السكون، والسكون جمودٌ والجمود موتٌ أو شبه موت، وهذا تأكيد على فكرة الموت في النص وكأن الشاعر أقرب إلى الموت أو بانتظاره (وإخال أني لاحقٌ مستتبعٌ) استسلام وخنوع يصل حد الموت أو يكاد. هو يطارده وسوف ينشب الأظفار إذن الموت حقيقة تطارده وهو عاجز أمام سلطانه.

ب- الأفعال:

نلحظ أن ورود الأفعال المضارعة فاق عدد أبيات المقطع وكذلك الفعل الماضي فاق الفعل المضارع في هذا المقطع:

الفعل الماضي	فاعله	الفعل المضارع	فاعله
قالت	أميمة	تتوجع	أنت
ابتذلت	التاء	يجزع	هو
أقض	هو	ينفع	هو
أجبتها	التاء	لايلائم	هو
ودعوا	الواو	لاتقلع	هي
أودى،أودى	هو	أرى	أنا
أعقبوني	الواو	يفجع	هو
سبقوا	الواو	يولع	هو
أعنقوا	الواو	إخال	أنا
غبرت	أنا	أدافع	أنا
حرصت	التاء	لاتُدفع	هي
أقبلت	هي	لاتنفع	هي
أنشبت	هي	تدمع	هي
ألفيت	التاء	تنفع	هي
سُملت	هي	تقرع	هي

رغّبتها	التاء	أُريهم	أنا
ليس	هو	أتضعضع	أنا
تُخرموا	الواو	ترد،تقنع	هي
١٩فعلاً		١٨فعلاً	

نلحظ حشداً هائلاً من الأفعال التي فاقت عدد الأبيات ولا يكاد يخلو بيت من فعل أو أكثر ماضية أو مضارعة وإذا ما نظرنا فيها بتمعن نلحظ أنها متعادلة عدداً وزمناً ودلالة، ذلك التجدد والوقوع للأحداث شيئاً فشيئاً[١]، وهذه الوظيفة للفعل ترجع إلى الزمن الذي يتضمنه ونلحظ أثر الأفعال واضحاً في تشكيل المشهد المفعم بالحركة لكنها حركة موصلة للموت والجمود ورسم الأحداث مفصلة، فهي عصب المشهد ومجسدة للأحداث وتجعلنا نعايش كلاً منها وكأننا نراها رؤية العين ماثلة تأخذنا في رحلة مع الأحداث المتلاحقة والمتشابكة وصولاً إلى النتيجة وهي الموت للجميع، ومن خلال المشهد نلحظ شيوع الموت وأي حركة تقود للموت (تتوجع، يجزع، أودى، فتخرموا، يفجع،... أقض، أنشبت، أدافع، لا أتضعضع) أفعال فيها حركة لكنها تقود إلى الجمود الذي مبعثه الألم والحزن والشكوى والبكاء الذي سببه الموت.

وفاعل هذه الأفعال ليس شاعرنا خلا ثلاث مرات مع الفعل الماضي (أجبتها، حرصت، غبرت) وقد تكون هذه الثلاث (الشاعر، وأميمة، والأبناء) أو (الشاعر والأبناء والموت) وخمسة مواضع مع الفعل المضارع (إخال، أرى، أدافع، أريهم، أتضعضع) وهذا الرقم هو عدد أبناء الشاعر الذين تخطفتهم يد المنية فهل كان العدد مُعَذِباً للشاعر في لاوعيه ؟ نعم شاعرنا يغيب من الفاعلية وهو منفعل بالأحداث سلبي ضعيف أمام سطوة الموت وهذه الأفعال تدل على العفاء والزوال والألم (أودى، أقض، يفجع...) أثرها واضح في تشكيل المشهد الجنزي المفعم بحركة الموت يتسلل إلى كل شيء، وتكرار الفعل

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ص١٧٤، قراءة وتعليق: أ. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ومطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٤هـ.

(أودى) دلالة على تمكن الموت ومن خلال ما تقدم يؤكد شاعرنا أن الموت قادم ويبث الاستسلام بمن حوله ويعمق مفاهيم معينة للإفضاء إلى نتيجة واحدة وهي الموت للوصول إلى صورة التأسي والاعتبار والعزاء المصحوب بالاستسلام، له ولزوجه ولمن فقد عزيزاً عليه[1]، هؤلاء الأعزاء الذين (أعقبوه) بمعنى أورثوني، والإرث هنا حسرة وألم وضعف وانكسار لا مال أو خير رغم حرصه بالدفاع عنهم (حرصت بأن أدافع عنهم) حرص: فعل يتعدى بحرف الجر (على) الطويلة لكن جاء حرف الجر (الباء بدلاً مِن على) الطويلة ذات المد للدلالة على سرعة الحركة وردة الفعل.

و(أدافع) على وزن أفاعل وتعني التجدد والاستمرار وتحمل معنى المفاعلة والمجاهدة والدفع، ولكن سرعان ما يستسلم بقدوم القدر المحتوم، المنية التي (لا تدفع) والبكاء سنة أزلية وتناسي المصيبة من طبع البشر التفريغ والتسري والتخفيف والتنفيس بالبكاء (ولسوف يولع) ولم يقل (سيولع) لأن المسافة بينه وبين النسيان ليست قريبة أمام هول المصيبة.

ونلحظ كثافة أفعالٍ مثبتةٍ (تتوجع، يجزع، أودى، أقبل، رغب، حرص...) لكنها مفرغة من الفاعلية والحركة فهي تصب في النهاية في إطار السلبية الخالية من النفي لفظاً والمملوء بالسلبية مضموناً.

ونلحظ أفعالاً منفية (لا يلائم، لا تقلع، لا تدفع، لا تنفع، لا أتضعضع، ليس) وفيها نصيب من الإرادة والرفض عادة وعندما سُلبت إرادة الشاعر في هذا النص شحّ معين الفعل المنفي ولم يقدم إلا ستة أفعال ولعل ذلك يحيلنا إلى خمسة الأبناء الذين سلبهم الموت والأب الذي ينتظر، ونسبتها إلى الأفعال المثبتة الخمس تقريباً.

هو يصارع الموت القوة الخفية الجبارة ولا تكافؤ بين المتصارعين إنها هزيمة أمام النتيجة (الموت) لا أمام السبب من مثل (جيش، لصوص، أعداء...) وكل إنسان مهزوم أمام النتيجة، أمام الموت إنه إقناع النفس ومواساتها وتعزيتها من خلال مخاطبة الآخرين

(١) في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقي(٢٥)، دار عمّار، عمّان، ١٩٩٥م.

بالنتيجة الحتمية التي مفادها (فإذا المنية أقبلت لا تدفع) ولا دواء ولا طبيب (ألفيت كل تميمة لا تنفع).

ج- حروف المعاني:

تشمل حروف العطف والجر؛ لأنها الأكثر في هذه الأبيات.

حروف الجر:

من: جاء ثلاث مرات.

اللام: جاء سبع مرات.

الباء: جاء ثماني مرات.

على: جاء ثلاث مرات.

عن: مرة واحدة.

شيوع حروف الجر بهذه الكثرة ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه كل دارس للنص فهي تشي بحالة الانكسار للشاعر المنبثقة من حركة الأسماء الواردة بعد هذه الحروف.

إذن شاعرنا منكسر تابع منقاد في أسمائه وأفعاله وقدره، فالموت جعله خانعاً خاضعاً منكسراً منفعلاً لا فاعلاً.

حروف العطف:

الواو: جاء ثلاث عشرة مرة.

الفاء: جاء ست مرات.

ضارع انتشار حروف العطف في كثافتها كثافة انتشار حروف الجر التي دلت على الانكسار كما أن حروف العطف في انتشارها أيضاً قد تشي بكثافة في العاطفة الأبوية التي لا غرابة في وجودها حسب طبيعة النص وموضوعه وغرضه.

- وكثرة حرف العطف (الواو) الدال في معناه على مطلق الجمع، يعبر عن شدة اتحاده مع الفاجعة التي حلت بأبنائه.

ويدل كذلك في مستوى الصوت على نبرة حزينة تحاكي صوت التأوه والتوجع المنتشرة طوال المقطع.

٢- النوع في المشهد الأول:

تأتي الأبيات في مشهد الحمار الوحشي(من ١٥-٣٥)[١] حاملة لدلالات النوع على النحو التالي:

أ- الأسماء:

إن شيوع الأسماء في هذا المشهد المسرحي المتحرك يعد ظاهرة أسلوبية، وهي أكثر شيوعاً في النصح والعزاء والوصف وسرد الأوصاف ويمكن دراسة الأسماء كما يلي:

المقطع يصف الحمر الوحشية في روضة غناء لكن سهام الصياد سقتها كأس المنون وبداية المقطع لازمة أسلوبية (والدهر لا يبقى) وبداية اللازمة اسم (الدهر) وهو الموت والقوة الخفية التي تأخذ دون عتبي وأكد ذلك بجملة فعلية منفية (لا يبقى) إذن تقلبات الدهر مستمرة على الأحياء بحدثانه الاسم الذي يعني النوائب والحوادث وهذه المقدمة تناسب غرض النص عامة والمقطع خاصة حيث التسليم والاستسلام لحدثان الدهر وسرعة فعله وخفته بحيث لا أحد يتنبأ بما يمكن وقوعه ولأن رائحة الموت فائحة منه، ها هو بدأ بالحيوان من الحمر الوحشية وقبلها من البشر بأبناء الشاعر وليس هؤلاء من يأتي عليهم الموت فحسب فكل الأحياء يموتون، وما ذكر الحيوان في صراع الحياة والموت عند الشاعر إلا ملمح بارز في العينية. ليؤكد حقيقة الموت الحتمي من جهة والتأسي بها من جهة ثانية، رغم قوة هذه الحيوانات ولعبها ومرحها ووفرة العشب والماء (كأنه مدوس، أمرع، جرشع، سمحج، أضلع، سطعاء، نحوص، عائط، هادية، هادي) لكن الصياد استطاع أن يرعبها وتهرب مجتمعة فراراً من الموت إذن هذه الأسماء تشيع الاستقرار والسكون المصحوب بالريبة والتوجس والخيفة لأنها تشعر وتحس بالخطر وكأنها مسلّمة أو مستسلمة بالموت كاستسلام شاعرنا الذي بدأ بالحكمة والتقرير من خلال الجملة الاسمية الداعمة لذلك (والدهر لا يبقى) لِمَ لا ؟ وهذه الحيوانات في روضة وماء ومرعى في الطبيعة لكن نلحظ الحركة التي تقود للموت وإشاعته إذن الموت قادم إن كنت مستقراً أو متحركاً (والدهر لا يبقى) ويؤكد هذا أسماء (شؤم، حسا، ريب قرع، نميمة، قانص،

(١) ينظر ص٣٢-٣٨ من البحث.

متلبب، في كفه جشء أجش وأقطع، سهما، ريشه متصمع، رائغا، عجلا، الكنانة، ألحق صاعديا مطحرا، الكشح، حتوف، هارب، بارك، متجعجع، علق النجيع) إنها أسماء تشيع الهلع والفزع والخوف والدم و القتل والموت وكل هذا يؤكد الصراع بين الحياة والموت لكن الغلبة للموت وترسم هذه الأسماء المشهد الوصفي المسرحي المفعم برائحة الموت والفقد وهو ما يضفي الواقعية على المشهد وهو انعكاس لحالة الشاعر الذي يؤسس لعلاقة تشبه مصابه وكي يلفت انتباه السامع ومشاركته الحزن من جهة والاستسلام من جهة ثانية، بدأ (بالدهر) وانتهى (بالحتوف) وكلاهما موت إنه يدور في فلك الموت وأسبابه ونتائجه.

إذن المقدمة أفضت إلى الخاتمة فالدهر في البداية والحتوف في النهاية وفكرة الدهر ترتبط بالموت والموت أولاً وأخراً، لكن دون حكمة مناسبة لغرض الرثاء فكلاهما يشتركان في التدبر والتفكر ويؤازر الأسماء ذكر أسماء لأماكن (بئر، الجزع، ينابع، أولات ذي العرجاء، صاعديا نسبة لصعدة في اليمن وكذلك ذكر أسماء للزمن (برهة، حينا، حينا، ملاوة) كل ذلك ليؤكد الواقعية في عالم الموت في الحيوان وما أشبهه بعالم الإنسان والصراع قائم بين الحياة والموت ويتضح ذلك من خلال ما يلي:

أسماء تدل على الحياة	أسماء تدل على الموت
الجميم	الدهر
الأمرع	القناة
بروضة	شؤم
الورود	حَينُه
وابل واه	نهب مجمع
العلاج	حسّاً
مياه	الحجاب
ماؤه بِئْرٌ	ريب
عذب بارد	نميمة

	قانص
	متلبب
	جشء
	أجش
	أقطع
	سهما
	ريشه متصمع
	صاعدي
	مطحر
	حتوف
	هارب، رائغ، عجل، هارب،
	بارك، متجعجع
	علق النجيع

من خلال ما تقدم نجد حالة الأتن قبل الصياد فرحة مسرورة مع وفرة المرعى والماء لكن سرعان ما أرسل الصياد سهام الموت البداية مع الموت (الدهر ثم مع حينه وفي الختام مع الحتوف الموت)، فالموت لم يغب عن ذهن شاعرنا كلما أراد أن ينسى ويسبغ المرح على الحيوانات ومن ورائها البشر أرقه الموت وألح عليه من كل ناحية وفي كل ناحية،... الدهر.... حينه..... حتوفهن... ولا عتبي للموت كما بدد أبناء الشاعر هاهو يبدد الحمر الوحشية القوية التي لم تلد ولم تكن هزيلة (جدائد... نحوص... عائط... سطعاء... هادية... مدوس... أضلع... ولم تصارع أحداً هي في مرعاها وموردها لكن الصياد الغادر المخادع أرسل لها الموت كما أرسله من قبل لأبناء الشاعر فما أشبه مصاب الأمس باليوم والأسماء جاءت داعمة للغرض والفكرة ولم يرسل الحكمة والنصح الذي يناسب العزاء، بل غلّب الموت على الحياة في عالم الحيوان كما غلبه على عالم الإنسان من قبل إنه صراع الحياة والموت، ونجد نسبة الأسماء إلى عدد الأبيات يكاد

يكون أربعة أضعاف تقريبا أي بنسبة أربعة أسماء في كل بيت في حين كانت الأفعال النصف بالنسبة لعدد الأسماء وضعفين بالنسبة لعدد الأبيات.

عدد الأبيات: ٢٢ بيتاً.

عدد الأسماء: قرابة ٩٠ اسماً.

عدد الأفعال: ٤٤ فعلاً.

ب- الأفعال:

شيوع الأفعال واضح في الأبيات وتفوق المقطع الأول عدداً، يصل عددها إلى (٤٤) فعلاً بين ماض ومضارع يتضح من خلال ما يلي:

الماضي: أكل، طاوعته، أزعلته، سقاها، أثجم، لبثن، جزرت، ذكر، شاقى، أقبل، افتنهن، عانده، وردن، شرعن، شربن، سمعن، نكرنه، نفرن، امترست، رمى، أنفذ، خرّ، بدا، عيّث، رمى، ألحق، اشتملت، أبدهن، كسيت٢٩ فعلاً ماضياً.

المضارع: لا يبقى، لا يزال، لا يقلع، يعتلجنن، يجد،، يشمع، تتقطع، يتتبع، يفيض، يصدع، لا يتتلع، تغيب، يقرع، يرجع، يعثرن ١٥ فعلاً مضارعاً نسبة الماضي ضعف المضارع.

المضارع المنفي: شح في هذا المقطع (لا يبقى، لا يزال، لا يقلع) شحها يدل على شح الإرادة والرفض ووفرة الانكسار والخنوع وغلبة الموت لأن إرادة الموت هي الغالبة وشاعرنا لا إرادة له وكذلك الحمر الوحشية. حتى الأفعال المثبتة تشي بالسلبية المفرغة من التأثير.

وعلى هذا فشيوع الفعل في الأبيات ومقارنته بالاسم له دلالات كثيرة حيث التركيز على الأحداث والحركة في النصوص، فالفعل "عنوان الحركة عامة"[١]، وشاعرنا أحسن توظيف الأفعال التي يزداد في مواطن الصراع والمشاهد المتحركة فهي تمثل ظاهرة

(١) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي ص٢٩، سلسلة "مفاتيح"، طبع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م.

أسلوبية، كما تكررت أفعل للتأكيد على الحدث (فرمى، فأنفذ، فرمى، فألحق، فأبدهن). رغم قوتها واجتماعها لكن لا تكافؤ بين المتقابلين فالصياد غادر مخادع.

والأفعال هي عصب هذا المشهد حيث بدأ المشهد الثاني بالدهر والفعل (لا يبقى) نواة هذه الأبيات ومصور المغزى ومؤكد للنتيجة الحتمية وهي الموت، وهذه اللازمة خيط يربط بناء النص بشكل دائري حيث يجعلها محوراً يدور حوله بحركة دائرية يغادر المركز ولا يلبث أن يعود إليه فهي لازمة يعود إليها كلما ضاقت نفسه، يفرج بها عن ضيقه ويفتح نافذة جديدة، وهذا التكرار اللفظي يتبعه تكرار دلالي وهو لا بقاء للإنسان والحيوان والحتوف خير دليل على ذلك، وهذه الأفعال متناسقة مع عالم الحيوان، والحيوان امتداد لحالة البشر وفعل الحيوان خاص به لكنه انعكاس للبشر، فكلاهما له الحق في العيش والحياة لكن المنية تتخطفهم، ولو تأملنا فاعل هذه الأفعال نجد التالي: فاعل الأفعال التي تخص الصياد مستترة (رمى، أنفذ، عيّث، يرجع، رمى، ألحق، أبدهن).

وفاعل الأفعال التي تخص الحمر الحشية ظاهر (طاوعته سمحج، أزعلته الأمرع، لبثن، وردن، شرعن، سمعن، شربن، نكرن، نفرن، يعثرن) تحدث عنها الشاعر بضمير العاقل وهي حيوانات وكأنهن عاقلات، إذن رغم هروبه إلى عالم الحيوان ظل مشدوداً لعالم الإنسان ولم يسعفه الضمير (هن) ولم يستطع الفرار والهرب، إذن جعل الفاعل مع الصياد مستتراً لمعرفته ودرايته بفعل الصياد الذي يشبه فعله فعل الدهر بل هو الدهر، والدهر عند شاعرنا الموت إذن الصياد هو الموت أو من يوزع الموت أو من جند الدهر يسلطه على الحيوان صيداً وقتلاً كما تسلط الدهر على أبناء الشاعر غيلة وموتا، ولا أدل على ذلك من ذكر الشاعر للدهر مرة وللحيَن مرة والحتوف مرة ثالثة، وهذا المثلث قد يشي بالشاعر والأبناء والدهر ومن ورائه الموت.

الدهر ← ← ← ← الحين ← ← ← ← الحتف

الشاعر ← ← ← ← الأبناء ← ← ← ← الموت

إنه صراع الحياة والموت الذي تمكن من البشر متمثلاً بأبنائه الخمسة والحيوان متمثلاً بالحمر الوحشية في ذلك المشهد الوصفي المسرحي المتحرك بحركة تؤدي إلى الموت والاستسلام لأن الجميع مهزوم أمام النتيجة لا السبب.

ج- **حروف المعاني:** ماثل شيوع الأسماء والأفعال شيوع حروف المعاني.

حروف الجر:

الباء: وتدل على التصاق هذه الحيوانات بما يمدها بأسباب الحياة والعيش قبل الصياد وبعد الصياد التصاقها بالأرض والوقوع المؤدي إلى الموت.

في: التي تدل على الظرفية حيث المكان الطبيعي للحمر الوحشية (في العلاج، في حجرات، في الكف. ثم دلت على الموت" في كنانته. في علق النجيع. في كفه" وحروف الجر ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه الدارس لنصوص الشاعر التي تبين حالة الأسماء بعدها حيث الانجرار لمواطن الحياة دون الصياد ثم الانكسار والوقوع والدم والموت بعد ظهور الصياد.

حروف العطف:

الواو: كثر استخدام حرف العطف الواو في زمن قبل الصياد حيث اللعب واللهو والحياة والمشاركة بين الفحل والأتن كما في عالم البشر (وطاوعته. وأزعلته. وأقبل. وشاقى. وأقبل. وريب. وعانده. وهادي...) وقلّ بعد ظهور الصياد حيث تتسارع الأحداث ويحتاج المشهد لحرف أكثر ملاءمة للموقف، وهنا نرى الاتحاد والاجتماع أمام الموت وقبل ذلك الاتحاد والاجتماع في الرخاء والحياة وفيه من التوجع والتفجع والآهات والحزن ما فيه.

الفاء: الذي كثر بكثافة عالية لدلالته على الترتيب والتعقيب القريب حيث يقصر الزمن والموت أسرع وكأن الأحداث تركض وتجري متسارعة لتقع" وقد ساعده على أن يحكم عقد قصيدته ويطرد نسقها تناسباً وتماشياً مع ما تحمل من المعنى، وقريحة الشاعر هي التي مكنته من إجادة استخدام ذلك الحرف"[1] (فوردن. فشربن. فشرعن. فنكرن. فرمى. فبدا. فنفر. **فَخَرَّ**. فعيث...) فالموت لا عتبي عنده فهو قادم بوتيرة متسارعة.

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي ص ١١٦-١١٧، العراق، الموصل، دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٧٤م.

المبحث الثالث

الصيغة في العينية

الصيغة:

الصيغة الأولى هي الصوامت والحركات التي تشكل الكلمة التي نطق بها المجتمع السامي الأول بداية من سام بن نوح عليه السلام– ومن عاصره(١).

فالصيغة جزء من التحليل الصرفي وأنها باعتبارها مبنى صرفياً لابد من النظر إليها على أنها تلخيص شكلي لجمهرة من العلامات لا حصر لها، ترد على ألسنة المتكلمين باللغة الفصحى كل وقت وحين(٢).

١– الصيغ في مستهل القصيدة:

تأتي الأبيات (من ١–١٤)(٣) حاملة لمجموعة من الصيغ التركيبية الواضحة والتي تعد سمة من سمات شعر أبي ذؤيب، ونلحظ ذلك فيما يلي:.

أ– الهيئة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه في هذا المقطع اسم الفاعل: (مُعتب، شاحب، ناصب، لاحق، شامت، راغبة) وجاءت من الثلاثي سوى واحد من فوق الثلاثي (معتب) وتدل على الدهر وما يحدثه من آلام وأوجاع تفضي للحزن والتعب وشماتة الأعداء، ويقين بأنه قادم لا محالة بفواجعه التي تقض المضجع، فقد سيطر على الشاعر تعب وشحوب وشماتة عدو، واستسلام ويقين بأنه لاحق بركب الأموات من بنيه وغيرهم.

وجعل الموت (المنون) فعول بمعنى فاعل وجعله (معتب) واسم المفعول هنا (مستتبع) تشي بإحساس أنه مطارد ملاحق من الموت ولا أحد غير الموت يطارده وحده ويتبعه ولابد يدركه، إنه صراع الحياة والموت لكنه يرضى بالقليل كنفس عودتها القلة عله يريد أن يقول ليت الموت يتركني وأنا راضٍ بالقليل وقانع، لكن سيطرة الفقد غالبة عليه.

---

(١) نظرية الصيغة الأولى ص٣٧.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها ص١٤٤.

(٣) ينظر ص٢٣–٢٧ من البحث.

ب- التنكير:

ومن النكرات: (معتبٍ، شاحباً، مضجعاً، حسرةً، عبرةً، جنب، مصرع، عيشٍ، ناصبٍ، لاحقٌ، مستتبع، تميمة، شوكٍ، عورٌ، سفاهةً، راغبةٌ، قليلٍ) نلحظ أن النكرات نسبتها الثلث نسبة لعدد الأبناء).

ولظاهرة التنكير دور كبير في الأبيات، وهذا الدور يتصل بجانبين:

أحدهما: معنوي فيه معنى الإطلاق والشمول لا التحديد والتقييد، ويفضي إلى آفاق واسعة تبعث لدى المتلقي الإحساس بالكلية أو الغموض أو التهويل...

"إن النكرة حين تطلق يراد بها المعنى في عمومه وحين لا تخصص تترك مساحة للتصور والتفكير في المعاني المحتملة التي تدل عليها الكلية، فالنكرة تؤدي المعنى حينما يراد له أن يكون مجرداً خالياً من أي صفة"(١).

ثانيهما: مادي صوتي يتمثل في تنوين التنكير وهو يحدث رنيناً مؤثراً في عملية الإيقاع والموسيقا الداخلية(٢)، ويتضح التعميم المثري للدلالة وتوسيعها فهي عميقة منفسحة لإثبات صفات الحسرة والعبرة والنَصب وكل ذلك منبعه ريب الدهر وفواجعه، حيث أضافت فضاء أوسع للمعنى وما فيه من معاناة وألم وحزن وبكاء.

كذلك التنوين الذي أحدث جرساً موسيقياً، في إيقاعه وتردد حرف النون المحيل إلى الأنين والتوجع.

وأطلقت العنان لنتخيل تلك المعاناة إذن النكرة جلّت لنا الصورة ونقلتنا من فكرة لأخرى وما فيها من صراع بين الحياة والموت. وكأن هذه النكرات قد تشي بأن شاعرنا نكرة أمام تلك القوة الخفية وما تصحبه معها.

---

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش ص١٥٥-١٥٦، ط/ دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٢) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان ص٢٣١ دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

ج- التعريف:

إذا تتبعنا المعارف في الأبيات نجد (المنون، الدهر، من، أميمة، ذاك، المضجع، البلاد، المنية، العين، الرقاد، هي، الحوادث، المشرق، البكاء الشامتون، ريب الدهر، النفس) هذه المعارف ومثلها في الأبيات كثيرة من مثل:

١- التعريف بالعلمية:

نجد أميمة من خلال السؤال أو التساؤل بينه وبينها كي يخفف المعاناة عن نفسه وربما لا تكون أميمة حاضرة في الحقيقة كعادة شعراء الجاهلية أصحاب هريرة وفاطم ودعد.... فقد استحضرها الشاعر للمشاركة والتخفيف عنه لما يكابد من ألم الفقد فهو يعيش حالة نفسية أراد له مشاركاً ومخففاً لهذا الفقد.

٢- التعريف بأل:

من مثل (المنون، الدهر، البلاد، المنية، العين، الحوادث، المشرق، الشامتون، النفس، المصرع) أراد أن يعمق هذه المعارف ويحدد من خلالها الماديات ويجعل من الموت وكأنه ماثل أمامنا ولا مهرب منه وكأنه يقول من لا يعرف تلك القوة الخفية هاهي وتعدد المعارف ثراء للتجربة الشعرية وكشف لتجلياتها، وهذه الوفرة لإفادة الاستغراق وإضفاء الكثافة والتهويل من ريب المنون.

٣- التعريف بالضمير: لفت الانتباه نوعان من الضمائر، البارزة والمستترة:

الضمائر البارزة	الضمائر المستترة
ريبها، قالت، لجسمك، ابتذلت، مالك، لجنبك، عليك، ذاك أجبتها، لجسمي، ودعوا، أعقبوني، سبقوا، أعنقوا، تخرموا، غبرت، بعدهم، أني، حرصت، عنهم، أقبلت، أنشبت، أظفارها، ألفيت، بعدهم، حداقها، سملت، تجلدي أريهم، رغبتها.	تتوجع، ليس، يجزع، ينفع، يلائم، أودى، لاتقلع،، أدافع، لاتدفع، لاتنفع، تدمع، تقرع، أرى، لا أتضعضع، ترد، تقنع، إخال.

الضمير أعرف المعارف؛ لأنه الألصق بالإنسان والأدل على معناه[1]، والضمائر تساهم في تشكيل فضاء النص ومدلول فضائه وتحتاج لجهد المتلقي، والضمير البارز حاضر صياغة ومدلولاً وفيها الحزن والهم والبكاء من جراء الموت الذي وقع على الأبناء والضمير المستتر يفسح المجال أمام المستمع لفهم وتصور فضاءات النص ورغم تنوع الضمائر بين الغائب والمتكلم والمخاطب، فهي تنقلنا من فكرة لأخرى، فالشاعر يتحدث بضمير الغائب عن هول الفاجعة وعظمها ويختفي وراء الضمائر ويشعر بالتضاؤل.

وهذا التنقل بين هذه الضمائر يشي بحالته المضطربة الضعيفة المستسلمة من ريب الدهر فهو ضعيف في معركة الصراع بين الحياة والموت، ووفرة استخدام الضمائر يصور ألم الموت والحزن على الفقد والتفاعل مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، والضمائر العائدة على سابق (أمن المنون وريبها، الهاء عائد على المنون) والدهر ليس بمعتب، اسم ليس المستتر وهو الضمير عائد على الدهر (والنفس راغبة إذا رغبتها، الهاء عائد على النفس) وتجلدي للشامتين أريهم، الهاء عائد على الشامتين..... فهي نافذة لبيان هول المصيبة من جهة وتخفيف المعاناة من جهة ثانية. وبذلك يثري الضمير المعنى وهو الصراع بين الحياة والموت وتجنب شاعرنا التكرار أيضاً. ونلحظ أن الضمائر منها ما تعود على شاعرنا سواء كانت بصيغة المتكلم (أرى، أدافع، إخال، أرُي) أو الخاطب (لجسمك، مالك، عليك،... فهي قد تكون تعبر عن انشقاق وتردد وضياع أمام سطوة الموت.

وفي ختام المقطع ساق شاعرنا الحكمة (والنفس راغبة إذا رغبتها..... بعد أن حلق في فضاءات الموت وويلاته والفقد ومصاعبه والصراع بين الحياة والموت، حيث يجد في الحكمة العزاء والسلوان وتفريغ للتجارب إلى فضاءات الواقع والحقيقة وللخلاص من الضعف والاستسلام الذي يسيطر عليه ويدعم ذلك الحكمة أول الأبيات (والدهر ليس بمعتب من يجزع) حقيقة وحكمة يبرهن عليها من خلال من خلال اغتيال الموت لفلذات

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص١٥٧.

الأكباد منه، فقد عزز هذه الحقيقة والحكمة التي لعبت دور المنبه للقارئ حيث لفت الشاعر الانتباه إلى الطريق الذي سوف يسلكه مع المنون وريبها ويريد بذلك إشراكنا في الحقيقة الحكمية فهو نصب الحكمة في المقدمة ليعرب عن نزعته إلى السير في طريق تمثل فيه الحكمة نقطة الانطلاق. والحكمة المبطنة بالاستسلام والذل والخنوع حيث يذكرنا بعد أبيات قليلة أن المنية لا تنفع معها التمائم، وهذه إطلالة للروح الجاهلية المعتقدة بالتمائم.

إذن هو طعّم أبياته بالحكمة غير المستقلة وكل واحدة تحيلنا إلى أخرى علنا نتلمس له العذر في ضعفه وخنوعه وحزنه وبكائه واستسلامه للقدر، لا من دافع الدين بل لأنه سئم البكاء. وملّ العويل والنحيب فراح يبحث عن أمر يعزيه فوجد القليل مما تركه الزمن له، ولم يغيره الإسلام لأن الإسلام يرفض الجزع، وجزع شاعرنا مبعثه الإحساس بالفقد والضياع، وتجلده ليسكت ألسنة الوشاة فحسب.

٢- الصيغ في المشهد الأول:

بيَّنت الأبيات(من ١٥-٣٥)[١] مجموعة من السمات الأسلوبية التي تختلف عن سابقتها في المطلع الأول على نحو يبرهن على اختلاف وتنوع الأسلوب والصيغ من موقف لآخر على النحو التالي:

أ- الهيئة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه لاسيما المتصلة بالعاطفة ولعل أبرز ما نجده متصلاً بالهيئة اسم الفاعل (وابل. متقلب. واه. بارد) وهذا في زمن ما قبل الصياد حيث الخصب والحياة الآمنة حيث الخصب والوفرة في الماء والكلأ ثم تطالعنا أسماء الفاعل والصفة الشبهة باسم الفاعل بعد ظهور الصياد (ريب.قرع. متصمع. رائغ. عجل. متلبب. متجعجع. هارب. بارك. عائط. هادية. هادي) وتدل على الفزع والخوف والموت وتكرار اسم الفاعل قد يدل على الفاعلية والمبالغة في المعاناة والألم وصولاً إلى الموت

(١) ينظر ص٣٢-٣٨ من البحث.

والفقد لهذه الحمر الوحشية (قانص. متصمم. رائغ. هارب. بارك) إضافة إلى استخدام ضمير العاقل لغير العاقل وكأنه مشدود لعالم العاقل (الإنسان) يعتلجن. لبثن. افتنهن. كأنهن. وردن. شرعن. شربن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) هذه النون ما قبل الصياد وما بعده تضفي سيطرتها على الشاعر وتشده للوراء مستذكراً ما حل بأبنائه من موت وفقد شديد الوقع ولا يكاد ينسى بل يعمم التجربة على الحيوان مبرراً حزنه وألمه للفقد ولسان حاله يقول: الموت سلطان لا يقاوم، كما نلحظ صيغة أفعل في الأسماء. (أربع. أمرع. أضلع. أقطع. أذرع. أجش. أقطع) وفي الأفعال (أزعل. أثجم. أقبل. أنفذ. ألحق) كأنه يريد أن يحدث شيئا لكنه عاجز أمام سطوة الموت كلها صيغ لا تحمل معنى الفاعلية، وإن وجدت فهي تدل على السلبية والدوران في فلك الأحداث والضعف والانهزام.

ب- التنكير:

تشيع النكرات في هذا المقطع من مثل (عبد. قيعان. وابل. واه. برهة. حينا. روضة. ملاوة. نهب. ربابة. حسا. متقلب. عذب. بارد. نميمة. قانص. متلبب. نحوص. عائط. سهما. رائغا. هارب. بارك...)، وللنكرات دور كبير في الأبيات، فهي تدل على العموم والشمول من جهة، حيث تبعث لدى المتلقي الشعور بالتهويل، وتنوين التنكير يحدث جرساً ورنيناً موسيقياً مؤثراً يثري الدلالة لإثبات خصائص الألم والحزن حيال الفقد والموت والإيقاع وتردده مع حرف النون الذي يحيل إلى التوجع والأنين من جراء الموت والفقد الذي أحدثه الصياد الذي هو من جند الدهر. كما تطلق النكرة العنان للخيال لتصور المعاناة والأوجاع في ذلك المشهد المسرحي الحي وتبين لنا عجز المخلوقات أمام الموت وأولهم شاعرنا الذي يكاد يكون لاشي أمام الموت "نكرة" كما كانت الحمر الوحشية نكرة أمام الصياد وأسلحته التي وزعت الموت بسرعة ودقة وحرفية.

ج- التعريف:

اللافت للانتباه في التعريف الأسماء المعرفة بأل والإضافة (السراة، الجميم، القناة، الأمرع، العلاج، الورود) هذه قبل زمن الصياد زمن الوفرة والراحة والحياة، وفي المقابل نرى (الدهر. حينه. وريب قرع. ريشه. الكنانة. الكشح. الأضلع. النجيع) بعد زمن

الصياد حيث الفزع والخوف والصراع بين الموت والحياة ولا أدل على ذلك من الدهر ونوائبه التي خلفت الدمار والموت في ما حولها ونلحظ تعميقاً لهذه المعارف وتخصيصاً وتوكيداً على سيادة ونصرة الموت في هذه المواجهة بين الحياة والموت، ويشترك معجم الأسماء هذا في إشاعة الموت والفقد معبراً عن الدهر الذي يعني الموت والكنانة التي تشتمل على السهام التي تصحب معها الموت والعذابات إذن أسهمت الأسماء في تبيان ويلات الدهر ومحنه وتقلباته وأوجاعه.

د– الضمير:

الضمير يسهم في رد المدلولات إلى أصحابها ورسم فضاء النص وفتح باب التصور لفضاءات النص واللافت الضمير المستتر مع الدهر والصياد (لا يبقى. رمى. أنفذ. خرّ. بدا. عتّث. يرجع. رمى. ألحق..) لِمَ لا يذكر الفاعل وجعله مستتراً ؟ هل لمعرفته به؟ أم إنه غير معروف؟ الأرجح أن شاعرنا خبِر الدهر وويلاته أم إنه اختفى وراء هذه الضمائر من هول المشهد الذي امتلأ دماً وقتلاً ودماراً وشعر بالصغر والاضمحلال أمام الدهر، والحتف، والحين.

ونرى شاعرنا يتحدث عن الحمر الوحشية بالضمير (هن) وكأنهن عاقلات (لبثن. يعتلجن. افتنهن. كأنهن. فوردن. فشرعن. فشربن. سمعن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) وهذا يشي بانزوائه وراء الضمير وصاحباته إنه العجز والاحتماء بغير العاقل عله يقدر على مواجهة الدهر وحدثانه، إذن بعد العجز والهروب من عالم البشر إلى عالم الحيوان هاهو مشدود لعالم البشر مرة ثانية والضمير (هن) لم يسعفه ولم يستطع الهرب ومغادرة عالمه المثقل بالفقد من جراء الموت إذن الواقع يفرض نفسه بما فيه من صراع بين الحياة والموت، والموت هو الغالب المدرك للبشر والحجر والمدر بعرف شاعرنا حيث نقل المعركة من عالم البشر إلى عالم الحيوان عله يجد العزاء والسلوان للفقد المرير. وعائد هذه الضمائر إلى شاعرنا المفجوع ومرة تعود وهذا التنقل بين الضمائر لتصوير مرارة الفقد والموت، والتفاعل والانخراط مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، ومهما تنوعت الضمائر عند شاعرنا فهي تدل على الانشقاق والضعف والتردد والضياع أمام سطوة الموت، لكنه لم ينه هذا المقطع بحكمة كما سلف في المقطع السابق ولم يطعّم

أبياتـه هذه بالحكمـة، بـدأ بالـدهر ثـم الحَين ثـم الحتـف دون أن يبـث العـزاء والسـلوان لأن معركة الحياة والموت لم تنته بعد وفضاء التجارب واسع والتفريغ إلى الواقع مستمر.

وما كان من تقصيرٍ وخطأٍ فمن نفسي والشيطان

وما كان من صواب فبتوفيق من الله وحده

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الخاتمة والنتائج

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، والصلاة والسلام على من ختم الرسالات، وعلى آله وصحبه وسلم أما بعد:-

فها هو ذا البحث وقد طوّفت فيه مع علمٍ من أعلام الشعراء، وفحلٍ من فحولهم، مسلطاً الضوء على قصيدته "العينية"، متتبعًا خصائصه الفنية التي امتاز بها.

وقد قادني هذا البحث إلى عدد من الاستنتاجات، أبرزها:

١- أسهم المعجم اللغوي للشاعر في قصيدته عن إبراز الدلالة الفاعلة، التي أتت ضمن مجموعة من الألفاظ، كان لها الدور الأكبر في الكشف عن أبعاد التجربة الشعرية، وذلك من خلال تلك الكلمات التي تأتي تحت ما يسمى بمعجم الموت والمصيبة والاستسلام والتصبر والتجلد، مع تكرار للمادة اللغوية ومرادفها داخل هذه القصيدة، وكذلك الاشتقاق في المشهد الأول.

٢- من خلال دراسة النوع في العينية وخاصة الأسماء يشكل الشاعر لوحة الموت التي تعصف بالمخلوقات، بما يتناسب مع المعنى الذي يثري النص، ويعمق فكرته، ثم تأتي الأفعال وخاصة المضارع والماضي، والتي لايخلو بيت من القصيدة منهما، فتجد التناسق التام بين ما تدل عليه هذه الأفعال، وما يتناسب مع مضمون القصيدة، التي يشعر فيها القارئ بتجدد الأحداث شيئاً فشيئاً، وذلك في تجسيد تلك المشاهد المفعمة بالحركة، لكنها حركة موصلة للموت، ثم تأتي حروف المعاني، وذلك من خلال حروف الجر والعطف، والتي تساعد على توضيح حالة الانكسار التي كان يعاني منها الشاعر، وذلك في مطلع القصيدة.

ثم تأتي الأسماء في المشهد الأول لتبرز دلالة العزاء والوصف، وكذلك تعدد (لأفعال التي وصلت إلى (٤٤) فعلاً بين ماض ومضارع، وذلك من خلال التركيز على الأحداث والحركة في النصوص، وكذلك شيوع حروف المعاني، مثل شيوع الأسماء والأفعال من حيث الربط بين هذه الأحداث.

٣- أما الصيغة في العينية فقد استخدم الشاعر كثيراً من المشتقات في داخل القصيدة ، وذلك من خلال اسم الفاعل، وخاصة الثلاثي، الذي يأتي للدلالة على الدهر وما

يحدثه من آلام وأوجاع، تفضي إلى الحزن والتعب، وشماتة الأعداء، وكذلك التنكير، والذي يبدو له دور كبير في الأبيات، من خلال جانبيه: أحدهما: المعنوي، الذي يحمل معنى الأخلاق والشمول، الذي يبعث لدى المتلقي الإحساس بالكلية أو الغموض أو التهويل، وثانيهما: المادي الصوتي، الذي يتمثل في تنوين التنكير، الذي يحدث رنيناً في عملية الإيقاع والموسيقى الداخلية، وذلك في إبراز صفات الحسرة والنصب.

٤- استطاع الشاعر أن يوفق في رسم هذه اللوحة المليئة بالحزن والأسى، والتي تعبر عن حالته النفسية، من خلال تلك الدلالات التي حملتها هذه القصيدة.

٥- ظهر التناسب التام بين تلك الدلالات التي عرضها الشاعر في بداية قصيدته مع خاتمتها، بما يدعو إلى القول: بأن هذا الشاعر كانت لديه هذه المهارة، التي يعرف من خلالها كيف يبدأ أو كيف ينتهي.

٦- الترابط والوحدة العضوية في كثير من نصوص الشعر العربي، ولُمِس ذلك في أدوات الربط، التي كانت وشائج بين أغراض النص.

٧- التأكيد عمليًّا على إمكان استثمار الأسلوبية وتطبيقها على الشعر العربي القديم بصفة عامة في الدراسات اللغوية الحديثة.

٨- الثراء الذي يتسم بها شعرنا القديم، ولا سيما ما يتعلق باللغة واكتمال الأدوات الفنية؛ مما يجعل هذا المخزون الشعري مؤهلاً بدرجةٍ كبيرةٍ؛ لأن تنهض به العديد من الدراسات اللغوية؛ إذا تجاوز الباحثون ما يتعلق بصعوبة لغته وتعبيراته.

٩- ألقت هذه الدراسة الضوء على الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الانتباه لدى الشاعر؛ ولعل من أبرزها خصوصًا: ظاهرة تكرر المواد اللغوية (جناس الاشتقاق)، وظاهرة "الصورة الاستدارية" ، التي تعد نمطًا متقدمًا من التصوير برع فيه أبو ذؤيب، وفي هذا ما يؤكد الفنية العالية والشعرية المتميزة للشعر الجاهلي، ومما يلفت النظر كذلك في شعر أبي ذؤيب: غياب الملامح الإسلامية الناتجة عن تأثر الشعراء بلغة الدين الجديد، وتشكل هذه السمة ظاهرة غريبة في شعره لم يتمّ الوقوف عندها وتفسيرها.

١٠- في الرثاء عبّرت عن صدق تأثره بفقد من رثاهم من أبناء وأصدقاء وفرسان، ولم يهدف من وراء ذلك إلا إظهار الحزن وكذا في عتابه.

١١- انعكست انفعالاته على لغته الشعرية بوضوح، إذ ليس هناك انفصال بين شخصيته ونِتاجه. من هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كقسمات أسلوبية ميّزت أسلوبه كانعكاس طبعي لعاطفته.

١٢- هكذا تبدو العاطفة الصادقة ميزة لشخصية أبي ذؤيب الهذلي، فقد عبّرعن ذاته دون تزييف، فمن جلال أشعاره نستطيع أن نرى الشاعر والإنسان والأمير، بكل طموحاته وأحلامه وأماله وألامه، فالشعر عنده موهبة وليس وسيلة تكسب.

١٣- كما يُلحظ انسجام الظواهر الأسلوبية وشخصيته الواقعية، فقد استطاع أن يُرينا شخصيته الحقيقية من خلال أشعاره.

١٤- وتعمقت الدراسات الأسلوبية في المراحل الدراسية الجامعية إذ لم تُدرس بعمق.

١٥- وضع قسمات أسلوبية وخطوات لدراسة النص أسلوبياً.

وبعد: فهذا جهد متواضع، أقدمه إلى صرح اللغة العربية الشامخ؛ لعلي أكون قد أسهمت فيه ولو بشئ ما خدمة للعربية وحفظاً لكيانها.

ولله الحمد من قبلُ ومن بعد

د هبة نور الدين محمود

مصادر ومراجع البحث

١- أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير: عزالدين أبو الحسن علي بن محمد، تحقيق: أ. علي محمد معوض، وأ.عادل أحمد عبد الموجود، ط/ دار الكتب العلمية بيروت، من د. ت. ط.

٢- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ط/ دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ = ١٩٩٧م.

٣- الأسلوب والأسلوبييرجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي- مركز الإنماء القومي- لبنان، بيروت، من د. ت.

٤- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

٥- الأسلوبية في الخطاب العربي: د. عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ = ٢٠٠٠م.

٦- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشروالتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

٧- الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني، تحقيق: د.عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، القاهرة ١٤٢٩هـ =٢٠٠٨م

٨- الإصابة في تمييز الصحابة: لابن حجر العسقلاني، دراسة وتحقيق وتعليق: أ.عادل أحمد عبد الموجود، وأ.علي محمد معوَّض، قدم له وقرّظه: د. محمد عبد المنعم البري وآخرون، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ = ١٩٩٥م.

٩- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: أ. إبراهيم الإبياري، ط/ دار الشعب بالقاهرة ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، من د . ت.

١٠- الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي، تحقيق: د. عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت ١٤٠٣هـ.

١١- الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: أ. محمد علي النجار، مطبعة/ دار الكتب بالقاهرة سنة١٣٧١هـ. ١٩٥٢م.

١٢- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: لمحمد النويهي، الدار القومية، القاهرة.

١٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قيبة، ط/ دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٦م.
١٤- الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، أ. يوسف نور عوض: مكتبة العلم بجدة.
١٥- العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبر إبراهيم السامرائي، ط١٩٦٧م.
١٦- الكامل في التاريخ، لابن الأثير: عز الدين أبو الحسن علي بن محمد، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري، ط/ دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.
١٧- الكتاب، لسيبويه: عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: د.عبد السلام هارون، ط٢، ١٤٠٢هـ =١٩٨٢م، الناشر/ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض.
١٨- اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، الناشر:دار الثقافة الدار البيضاء .ط١٤٢١هـ =٢٠٠١م.
١٩- اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، منشورات/ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠م.
٢٠- القاموس المحيط للعلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي المتوفى ٨١٧هـ ، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية ١٣٠٢هـ.
٢١- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة تأليف علي بن إسماعيل بن سيده المتوفى٤٥٨هـ ، تح: أ. مصطفى السقا وآخرين، الطبعة الأولى،١٣٧٧هـ=١٩٥٨م وما بعدها.
٢٢- المخصص لابن سيدة، الطبعة الأولى، ط/ المطبعة الكبرى الأميرية سنة ١٣٢٠هـ.
٢٣- المؤتلف والمختلف للآمدي أبوالقاسم الحسن بن بشر، تحقيق: أ. عبد الستار أحمد فراج ط/ دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٣٦٩هـ =١٩٥٠م.
٢٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: د. محمد عبدالمطلب، ط/ دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
٢٥- تاج العروس من جواهر القاموس للسيد محمد مرتضى الزبيدي ،تحقيق: د. حسين نصار وآخرين، الطبعة الثانية بمطبعة حكومة الكويت ١٣٦٩هـ=١٩٦٩م، وما بعدها.
٢٦- تاج اللغة وصحاح العربيةلأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أ. أحمد عبدالغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين – بيروت الطبعة: الثالثة ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

٢٧- تحاليل أسلوبية، د. محمد الهادي الطرابلسي، سلسلة "مفاتيح"، طبع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م.
٢٨- جمهرة اللغة لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد ، الطبعة الأولى ، ط / مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن بالهند١٣٥١هـ.
٢٩- خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي، ط/ المطبعة الأميرية بولاق، الطبعة الأولى١٢٩٩هـ.
٣٠- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ط/ دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣١- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: أ.محمود شاكر، ط/ مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٤٠٤هـ.
٣٢- دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ =١٩٨٤م.
٣٣- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وحققه د. أنطونيوس بطرس، ط/دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ =٢٠٠٣م.
٣٤- ديوان الهذليين، ط/ مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
٣٥- ديوان طرفة بن العبد: شرح وتحقيق/ د. محمد حمود، ط/دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
٣٦- شرح أشعار الهذليين للسكري، حققه: أ. عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، ط / مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة.
٣٧- شرح المفضليات لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، ط بمطبعة الآباء اليسوعيين بيروسش ت ١٩٢٠م.
٣٨- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: أ. محمود محمد شاكر، ط/ مطبعة المدني بالقاهرة، منشورات/ دار المدني بجدة بلا تاريخ .
٣٩- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، أ. عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م.

٤٠- في البنية والدلالة. رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د.سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
٤١- في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقي(٢٥)، دار عمّار، عمّان ١٩٩٥م.
٤٢- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: د. محمد عبد المطلب، سلسلة "دراسات أدبية "، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٤٣- قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام د.عبدالسلام سرحان، ط/ دار القومية العربية للطباعة بالقاهرة . الطبعة الثانية ١٩٣٣م.
٤٤- لسان العرب لابن منظور الإفريقي، تحقيق: أ. عبد الله علي الكبير وآخرين، ط/ دار المعارف.
٤٥- مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري عياد، ط / دار العلوم للطباعة والنشربالرياض، الطبعة الأولى،١٤٠٢هـ =١٩٨٢م.
٤٦- معجم البلدان لياقوت الحموي، ط/ دار صادر بيروت، ١٣٩٧هـ=١٩٧٧م.
٤٧- مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا المتوفى٣٩٥م، تح: أ. عبد السلام محمد هارون، ط/ دار الفكرللطباعة والنشر والتوزيع١٣٩٩هـ =١٩٧٩م.
٤٨- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، أ. نوري حمودي القيسي، العراق، الموصل، ط / دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٧٤م.
٤٩- يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، جدة، مكتبة العلم.