



قصيدة حكم سيوفك في رقاب العذّل دراسة اسلوبية

كواكب كريم غفور

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة كرميان

Article Info

Received: May , 2019

Revised: May , 2019

Accepted: June , 2019

Keywords

الحكمة ، الفخر ، الكامل ، عنتره

Corresponding Author

Kawa.zangana31@yahoo.com

الخلاصه

تناولت هذه الدراسة، لامية عنتره بن شداد - حَكَم سيوفك في رقاب العذّل - أنموذجًا - على وفق المنهج الأسلوبي، وهو منهج يأخذ معطيات علم اللغة العام محورًا له ، ويستثمر فروع اللغة الأخرى استثنائيًا نقدياً وجماليًا، وهي دراسة تطبيقية على القصيدة كلها. والبحث تناول المستوى الصوتي والموسيقي للأصوات والكلمات في القصيدة. وكذلك المستوى الدلالي وسمات الألفاظ ودقة اختيارها في القصيدة. وتتبع البحث أيضا الظواهر الأسلوبية البارزة في القصيدة، والمعاني السياقية المصاحبة لها ومن تلك الظواهر: التقديم والتأخير، والتعريف والتكبير، والتكرار، والإفراء والجمع.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم النبيين
وبعد:

هذا البحث دراسة تطبيقية للمنهج الأسلوبي على لامية عنتره(حَكَم سيوفك في رقاب العذّل ،وقد ركّز البحث على الظواهر اللغوية والأسلوبية، ووقف على معانٍ بلاغية، ومقاصد أسلوبية في القصيدة على المستويات الصوتية والدلالية والتركيبية، وبمنهج وصفي تحليلي، والأسلوبية من المناهج النقدية التي تدرس الشكل الفني للعمل الأدبي، لتفصح عن جمالية النص الشعري، رافضة ربط النص بعوامل خارجية، وهي محاولة لتخطي المألوف من

الأنساق اللغوية، والعمل على وصف ظاهرة ما، والتعبير عنها من أجل التوصل إلى فهم العلاقات المتداخلة للعناصر المكونة لتلك الظاهرة اللغوية. والهدف من دراسة هذه القصيدة لعنتره، يكمن في أن الشاعر يمثل جانبًا بطوليًا مشرفًا، والدارس لشعره يجده الوسيلة التي تنقل للمتلقي الطبيعة الجاهلية، وما يحيط بها من أطر متنوعة، وهو تسجيل لمآثر العرب وخصالها، شأنه شأن الشعر العربي قبل الإسلام، فهو رمز للحياة الجاهلية، وشعر عنتره بن شداد العبسي على غرار اشعار الجاهليين، يمثل ظاهرة مهمة، ولايزال على كثرة الدرس، بحاجة لدراسات

هو" علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلائي يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية"⁽²⁾. ويقصد بالأسلوب طريقة الشاعر أو الكاتب في التعبير عما يختلج في ذاته من عواطف وما يدور في خلدته من أفكار. ويمكن أن نعرفه بأنه السمة التي تغلب على نتاج الأديب وتميزه عن نتاج غيره من أهل القلم. وأمّا الأسلوبية: فهي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في أن واحد (3). والأسلوبية عملية نقدية تركز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه، وهي مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره، وأواته الإبداعية، وتتخذ من اللغة، والبلاغة سبباً تصف به النص الأدبي، وتتحدد مستويات التحليل الأسلوبي عن طريق توظيف الأدوات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، وفيما يأتي بيان لكل مستوى:

المبحث الأول: المستوى الصوتي في القصيدة

يُعدّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة، والتحليل الصوتي مستوى من مستويات التحليل اللغوي، و"علم الأصوات فرع رئيس لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعمل بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات" (4)؛ لذا نجد أنّ أصوات الألفاظ تتألف، ليحدث هذا التألف أثراً في اللفظ المفرد مع ما جاور الصوت من الأصوات، وما يحدثه من أثر في المتلقي لتكون هذه الأصوات رموزاً دالة على معاني الألفاظ، وسبباً في قدرتها على الإيحاء بالمعنى، ولهذه الألفاظ الإيحائية أثر في شدّ انتباه المتلقي، والقصيدة تزخر بأمثال تلك الأصوات التي دلّت على معاني، أضاعت الأسرار اللغوية التي تهز النفس وتحرك الوجدان. فقد تمكن الشاعر من توظيف الأصوات والنغم في دعم المعاني التي يطرحها، وتجلي إبداعه في إمكانية رقد القصيدة بمادة صوتية، أنتجت طاقة تعبيرية فذة، وموسيقى شعرية شددت انتباه المتلقي، وجعلته أكثر انتباهاً وأشدّ إصغاءً، من ذلك

متعددة، ذلك أنّ عوامل كثيرة تضافرت على تشويه التأريخ والأدب الجاهلي، فكان لزاماً على المختصين القيام بالأبحاث الضرورية، لتدوين هذا التاريخ والأدب على وجه منطقي تطمئن النفس إليه. وأمّا سبب اختيار لاميته المشهورة (حكّم سيوفك في رقاب العُدل)، وذلك لأنها من الحكميات التي اشتملت على أساليب بلاغية متنوعة، تكمن فيها القيمة البيانية والتعبيرية للقصيدة، وإذا أردنا أن نفق على أسلوب شعره، فلا بد لنا من النظر في الألفاظ والتراكيب التي يتكون منها ذلك الشعر. فألفاظه قوية صلبة في مواقف الحروب والحماسة والمدح والفخر، لينة في مواقف الغزل، فمعظم شعر عنتره العبسي من النوع الذي يتصف بقوة الألفاظ، والقصيدة التي بين أيدينا خير دليل على ذلك، واقتضت متطلبات البحث أن يشتمل على ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة: إذ جاء المبحث الأول في المستوى الصوتي، وأمّا المبحث الثاني فقد جاء في المستوى الدلالي، والمبحث الثالث اشتمل على أهم الظواهر الأسلوبية في القصيدة، ثم جئت بخاتمة توصلت بها لأهم النتائج، وثبتت بأهم المصادر والمراجع. وجاءت القصيدة في اثنين وعشرين بيتاً، ورقمها في الديوان (115)، وفي الصفحتين (134-135).

الدراسات السابقة:

وأما عن الجهود السابقة التي تحدثت عن الأسلوبية، والتراث البلاغي القديم فهي كثيرة، غير أنّ الدراسات النقدية الحديثة عن الدراسة الأسلوبية في هذه القصيدة محددة، ومن تلك الدراسات:

- 1- الحذف في شعر عنتره بن شداد دراسة بلاغية، د. صالح كاظم صكبان/جامعة واسط/كلية التربية.
- 2- ظاهرة العُدول في شعر عنتره، دراسة أسلوبية، عمار عبد الرحيم جرادات، أطروحة، 2015.

الاسلوب لغة واصطلاحاً:

ذكر ابن منظور الأسلوب لغة بقوله: "يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب"⁽¹⁾. واصطلاحاً

وصولها إليه. وأما صوت الميم فهو مجهور، متوسط الشدة، ومن معانيه الانجماع، وهذا الحرف يحصل بانطباق الشفتين على بعضها بعضاً، وانتهاء الألفاظ به يدل على الحرارة توافقاً مع الموحيات الصوتية لحرف الميم، وكذلك على الشدة والغلظة والضخامة، كما في (حَكَمٌ ، بظالمٌ ، يومٌ ، ازدحامٌ أقدمٌ ، كريماً) (10)، فقد ترك تكراره وضوحاً سمعياً، يجسد قوة المشهد الذي صوره الشاعر، وهو الى جانب صوت النون، قد أدى إلى زيادة ارتفاع حدة الخطاب لشحذ همة المخاطب، وأضفى على الأصوات تناغماً ، وأيقاعاً رائعاً. وأما صوت الراء ، فقد ذهب سيبويه إلى بيان صفته بقوله " والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة ، والوقف يزيداها إيضاحاً" (11) ويتصف بالتكرار الذي يعني" ارتعاد طرف اللسان بالراء " (12)، وأمثله كثيرة في القصيدة من ذلك: (رقاب ، دار ، كريمة ، كريماً ، خير ، أسير ، أنكرت ، رميت) ولما كان صوت الراء صوتاً تكرريراً، ومن الأصوات ذات الوضوح السمعي العالي، فقد لجأ الشاعر إلى توظيفه مع الأصوات المدية الألف والياء لإفشاء المعاني السامية التي جسدها في تلك الألفاظ كالاعتزاز بالنفس، وعدم الرضا بالذل ، والعلو والسمو بالذات ، فجاء تكرار هذا الصوت موافقاً لتعميم المعنى المقصود ونشره ، ولينسجم مع دعوته ، وما السلسلة المتتابعة من الإغلاقات والانفتاحات لطرف اللسان في أثناء اتصالاته المتوالية باللثة عند نطق هذا الصوت ، إلا جهد محموم في السعي إلى ترديد هذا الأسلوب الخطابي ، وتكرار الحديث عنه والدعوة إليه. وأما صوت اللام فهو " حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة " (13) ، وهو " من الحروف المذلفة .. وهي أخف الحروف على اللسان وأحسنها انشراحاً" (14) ومن تتبع القصيدة ، نجد أنها قد زخرت بهذا الصوت ، وضجت به ، فضلاً عن كونه حرف الروي الذي بنيت عليه القصيدة ومن أمثله (العَدَلُ ، ذَلُّ ، ارجل ، فاجهل ، القسطل ، الأعزل ، الجندل . إلخ) ، ولعل الجوّ النفسي المشحون عند الشاعر من أحساسه بالرقّ والعبودية

اشتمال القصيدة على صوت الهمزة، وهو صوت مجهور (5) ، وعند المحدثين ليست مجهورة وقد اختلفوا فيها ، فبعضهم قال إنها مهموسة (6) ، وقد تصدّرت الهمزة الأبيات الأولى من القصيدة ، وتحديداً في كلمة (إذا) كما في (وإذا نزلت) (وإذا بُليت) (وإذا لقيت) (وإذا الجبان) (.. إلخ) ، فلما كانت الهمزة صوتاً جرسياً ، فالصوت يعلو عند النطق به ، فضلاً عن أنّ صوت الهمزة في أول اللفظة له دلالة إيحائية تمثيلية ، فهو يضاهي نثوءاً في الطبيعة.. وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع ، فيلفت الانتباه ك(هاء) التنبية، وتعدّ الهمزة بصرية. والصورة البصرية تتصف بالحضور والوضوح والعيانية (7) ، فجاء هذا الصوت متألّفاً مع الصوتين المجاورين له وهما الذال المجهور والألف الطويلة ليجسدا جميعاً جو الخطاب الشديد، ورسم الشعور بالاستتكار، وتردد صوت الهمزة أسهم في زيادة لغة التهديد، والتأكيد على عدم الخضوع للذلّ ، وتجسيد فداحة ذلك، وكأنّ الشاعر علا مرتفعاً من الأرض ليلفت انتباه المخاطب بعدم الارتضاء إلا بالحياة الكريمة، ولاشك في أنّ تكرار لفظة (إذا) قد شكّل إيقاعاً موسيقياً ونغماً صوتياً عذباً يتواءم مع جوّ النص الحماسي . كما وظّف الشاعر أصواتاً متوسطة ارتبطت بالبناء الموسيقي منها : النون، والميم، والسلام، والراء ، ومن خصائصها ، قدرتها على الانطلاق دون تعثر في تلفظها، وسهولة النطق بها، وهي من الأصوات المجهورة والذليقة ، وتشارك في تقارب مخارجها وتمتاز بوضوحها السمعي العالي. (8) فيأتي مثلاً صوت النون ذو الوضوح السمعي المميز في القصيدة ليزيدها وضوحاً ورنيناً ، وهو على مستوى الإيقاع يمثل رنة ، تُحدث قوة إسماع ، حاملة تردداً زمنياً طويلاً (9) ، وقد نشأ عن تردد صوت النون في (نزلت، كنّ، الجبان ، نَهاك ، من ، لنفسك، منزلاً ، لا يُنجيك ، حصن.. إلخ) موسيقى ترتاح إليه الأذن ، فيضاعف من قوة إسماع الكلمات ، التي تتطلبها المواقف التي تضمن إسماع الآخرين ما يقال بوضوح وجلاء ، كما حصل مع الشاعر وهو يريد إثارة انتباه المخاطب بتلك المفردات القوية الرصينة لضمان

ثم سرعان ما يتصدر صوت (السين) ليُجسد الحركة السريعة والانزلاقية للسيف، لأنّ هذا الصوت إذا وقع في أول اللفظة لابد ان يشدّ المتكلم على صوته في أثناء التلفظ به، فيمنحه ذلك فعالية انزلاقية تحاكي الأحداث الدالة على التحرك والمسير والسمو (19)، فضلاً عن أن الصوت الصفييري الذي يصدر من السين، يمتزج بالصفير الذي ينتشر من استلال السيف من غمده، ويأتي بعدها الباء، والواو الحاصل من تدافع الهواء في الفم فيوحي بالبعد إلى الأمام، ليعبر عن امتداد السيف بإنسيابية، ليعبر عن المعنى بمدلوله وبإيقاعه في أن واحد. والأمر نفسه مع الأصوات التي تألف منها البيت في قول الشاعر (في رقاب العذل)، فقد امتازت بسلاستها وحسن جرسها، فانتقل الشاعر من الباء إلى اللام، فالباء شفوية، مجهورة (20)، واللام لثوية (21)، مجهورة، متوسطة بين الشدة والرخاوة (22)، وهنأ أيضاً بين المخرجين قرب معتدل يسهل فيه الانتقال، ولما كانت العرب تؤثر الاستحسان في تركيب ما تباعدت مخارجه من الأصوات، بأن يدنوا بعضها إلى بعض بالحركات المجانسة لها، فجاءت المجانسة بين (ب، ل)، بحيث جمعت كسرة الباء الصوتين وألفت بينهما (23)، كما أنّ الصوتين (ب، ل) في البيت شكلاً مقطعاً واحداً سهّل النطق، سأسس الوقع، وهو مقطع مغلق أخف في النطق من المقطعين.

المقاطع الصوتية وأثرها في جَوّ الأبيات الشعرية

المقطع الصوتي هو الركيزة الأساسية لبناء الوحدات التركيبية في الأبيات الشعرية، فلا يتم تقطيع الأبيات إلا به، بناءً على قواعد إيقاعية معينة، والمقطع هو " الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن أن تجزئ سلسلة التعبير إليها" (24) أو "أصغر وحدة في تركيب الكلمة" (25)، ويرمز للمقطع الصامت بالرمز (ص) وللصائت أو الحركة بالرمز (ح) وفيما يأتي عرض الأشكال الرئيسة للمقاطع العربية (26):

والظلم الذي وقع عليه، فضلاً عن انقضاء عمره في المعارك دفاعاً عن قومه، وما ذاقه من ويلات الحروب، قد دفع الشاعر إلى توظيف هذا الصوت بهذا الكمّ الهائل طلباً للحرية والانشراح، لأنّ تكرار هذا الصوت تأكيد لفكرة حريته وجدارته بتلك الحرية، فحاول رسم صورة جميلة تغطي بإشراقها نشأته في ظل تلك العبودية، كما أن هذا الصوت لرقته فهو محبب إلى الآذان، فقد أكسب الأبيات التي تكرر فيها إيقاعاً عذباً، فضلاً عن تعاقب اللامات، وما مثلتها من انشراح للنفس، قد جسدت سلسلة لا تنتهي من القيود التي يحاول الشاعر أن يكسرها واحداً تلو الآخر، ليعلن صورة خيالية لحريته المزعومة.

الأثر الفني لتلاؤم جرس الأصوات

الإيقاع الداخلي للألفاظ والجو الموسيقي الذي يحدثه عند النطق بها، يُعدّ من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات، وإنّ لجرس اللفظ، ووقع تأليف أصواته على الأذن أثراً في إثارة الانفعال المناسب، ذلك أنّ "القيمة الذاتية لفظ تنكسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ، فتكسب الكلام نغماً تهش له النفس" (15) ولما كان الذوق الفني هو ضابط العرب لتوافق أجراس الأصوات في تأليف الألفاظ، نجد أنّ التنافر والتلاؤم في الاتساق النغمي سمة مميّزة في التأليف (16) فنجد أنّ الشاعر عمد إلى التأليف بين الحروف المتلائمة، عند خروجه من الميم إلى السين في (حكّم) و (سيوفك)، وتعليل ذلك أنّ بين المخرجين قرب معتدل يسهل فيه الانتقال، فالميم مخرجه من بين الشفتين، وهي مجهورة متوسطة بين الشدة والرخاوة، (17)، والحروف الشفوية لها أهمية في كلام العرب لخفتها وحسن جرسها الصوتي، وهذا الجرس يثير انفعالاً مناسباً، والسين أسنانية لثوية صفييرية (18) فضلاً عن أنّ الميم الساكنة تمثل نهاية المقطع المغلق (ص ح ص)، وفي السكون وقفة تيسر حركة اللسان للانتقال للسين، وجرس السكون على الميم يمثل التهوية للتحكم بسكون وهذوء قبل الانتقال إلى الحركة التي تمثل الإمساك بقبضة السيف لاستلاله وإرساله في رقاب العذل،

الشاعر، فجاء الامتداد في صوت المقاطع ليجسد إصرار الشاعر على تحكيم قبضته في رقاب اللائمين، وترك دار الذلّ والرحيل عنه في (يُو - في - قا - ذا - دا) ، في حين كان دور المقاطع القصيرة - التي جاءت كثيرة بالمقارنة مع غيرها - هو الاسترخاء وتجديد الإيقاع بنفس شعري طويل، وذلك في (سُ - ف - ك - ر - د - ل - ل - س - - إ - ن - ت - ب - ر - ح - ل) ، لما يشيعه المقطع القصير المفتوح من جوّ الحركة والفوران، وقول الشاعر:

يا نازليين على الحمى ودياره هَلَا رَأَيْتُمْ فِي الدِّيارِ
تَقْلُقُ

فقد برزت المقاطع المفتوحة في هذا البيت؛ لأنها أكثر وضوحاً في السمع، مما يجعلها الأنسب اختياراً في عملية النداء، من ذلك (يَا - نَا - لِي - مِي - يَا - لا - يَا) ، فجاء المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) للتعبير الحر الذي يصدر من اعماق النفس الإنسانية، لما تمتاز به هذه الأصوات من طول المدة الزمنية عند النطق بها، وبذلك يخرج المقطع الصوتي مليئاً بمشاعر الحب والنشوة، إذا ما قصد الشاعر به محبوبته، والاستعطاف واستمالة الشاعر، إذا ما كان المقصود به قومه، وجاء هذا التعبير نتيجة لصفة الامتداد بهذه الأصوات عند النطق. وأمّا المقطع القصير فقد أسهم في زيادة حدة الانتباه وإثارة الأسماع، "بحكم وضوح المقطع القصير وبساطة تكوينه فضلاً عن حركته الإيقاعية البارزة والمثيرة للانتباه" (27)، من ذلك (ز - ن - ع - ح - و - د - ر - ه - ر - د - ر - ت - ق - ل) ، فنجد المقطع القصير المفتوح (ص ح) يتسم بالقوة والحزم في التعبير، وتجسد سرعة الأداء الصوتي عند الشاعر، لأن القصد بيّن في قرارات الشاعر، فهو يحاول جاهداً أن يُبصّر قومه ببطولاته وتضحياته في تلك الديار، وأمّا المقطع الطويل المقفل (ص ح ص) ، فيوظفه الشاعر في التعبير عن أفكاره بعد التأمل واتخاذ القرار والتفكير في كل الاحتمالات، فهو مقطع يتوسط بين الشدة والليونة، والهوء النفسي، كما في (لُل - هَل - أي - تُم - فُذ - قُل) .

1- المقطع القصير المفتوح (ص ح) ، ويتألف من صامت وحركة قصيرة، فكلمة كَتَبَ مكونة من ثلاثة مقاطع قصيرة: ص ح / ص ح / ص ح .

2- المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) ، ويتألف من صامت وحركة طويلة مثل ما .

3- المقطع الطويل المقفل (ص ح ص) ، ويتألف من صامت وحركة قصيرة يتلوها صامت، مثل كلمة مِنْ .

4- المقطع المديد المقفل بصامت (ص ح ح ص) ، ويتألف من صامت ثم حركة طويلة، يتلوها صامت، مثل كَان .

5- المقطع المديد المقفل بصامتين (ص ح ص ص) ، ويتألف من صامت ثم حركة قصيرة يتلوها صامتان، مثل فَضْل .

وقد استطاع الشاعر أن يستغل التركيب المقطعي في شعره، ليبرهن على متانة أسلوبه فاختار المقطع المناسب للمقام الملائم، فأعطى المقطع الطويل الانطلاقة الحرّة للصوت الذي يصدره الشاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول مدة زمنية ممكنة، في استثارة حماسة المخاطب، ليخرج مقطعه الشعري مفعماً بامتداد الأصوات المليئة بالقوة والصلابة والاعتداد بالنفس، في حين نجد المقاطع القصيرة المفتوحة تساعد على جدّة التعبير وتجسد قوة النبر عند الشاعر، فيجعل المعنى متمكناً من القلب، لذلك وجدنا أنّ الدلالة المتولدة من خلال الكلمات الممثلة له، مرتبطة بدلالات معانيها، من ذلك: **حَكَمَ سُيُوفَكَ فِي رِقَابِ الْعَدْلِ وَإِذَا نَزَلْتَ بِدَارِ دُلِّ فَارْحَلِ**

فقد صوّرت المقاطع الطويلة المقفلة (حَك - كِم - بِل - عُد - زَل - دُل - لِن - قُر) إصرار الشاعر على حثّ المخاطب بعدم الاذعان للظالم والجاهل والجبان، فتضمنت هذه المقاطع في سياقها رفض الخنوع لأمثال هؤلاء، وقطع الطريق وغلقه بوجه الذين يثبطون العزائم، ويرضون بالذلّ في ظلّ العبودية، وقد أسعف الشاعر الضغط على مقاطع منبورة تتجلى في الصوائت الطويلة، فجاءت تنبئ عن تأوهات صادرة عن نفس متألمة كانت مختبئة تحت جارحة

المبحث الثاني : المستوى الدلالي

المتلقي ، فهو يصور الحقائق ويبين مظاهر الحياة في صور تقوم على الموازنة ، من ذلك قول الشاعر :

**خَاضَ الْعَجَاجُ مُحَجَّلًا حَتَّى إِذَا شَهِدَ الْوَقِيعَةَ عَادَ
عَيْرَ مُحَجَّلٍ**

فيصور الشاعر مهرة كيف خاض غمار المعركة بقوائمه المحجلة ، وبعد انتهاء المعركة عاد بقوائمه مخضبة بغبار المعركة الذي محى آثار الحجل .
الدلالة الهامشية والمركزية في قول الشاعر:

**وَرَمَيْتُ مُهْرِي فِي الْعَجَاجِ فَخَاضَهُ وَالنَّارُ تَقْدَحُ مِنْ
شِفَارِ الْأَنْصُلِ
خَاضَ الْعَجَاجُ مُحَجَّلًا حَتَّى إِذَا شَهِدَ الْوَقِيعَةَ عَادَ
عَيْرَ مُحَجَّلٍ**

في البيت أشار الشاعر إلى دلالة مركزية وهي دلالة لفظية (المهر) فالشاعر عندما اطلق اللفظة ، تبادر إلى أذهاننا ذلك الفرس الذي يطمئنه الفارس في غاراته على أعدائه ، ولكن يمكننا أن نستدل على دلالات هامشية كثيرة من عمق دلالة اللفظة، وهذه الدلالة تتنوع وتختلف من شخص لآخر تبعاً لمورثه الثقافي ومصادر معرفته، فهي مسألة فردية، لا تكاد تعرض لها المعجمات (33) فيمكننا أن نستوحي الدلالة الهامشية من وصف الشاعر فرسه بالمهر والمهر للعربي كالطفل للإنسان ، ومن حبه له واعتزازه به أضافه لنفسه بمورفيم التكلم (الياء) ، ثم وصفه أنه خاض العجاج وبين مقدرته الفذة في ذلك عندما صور ذلك المشهد، وقد كرر الفعل خاض مرتين ، فحين قَدِمَ (العجاج) على الفعل (خاض) أراد وصف الغبار بعناية ، أي من شنته يكاد لا يبصر شيئاً غير شرارة النار وهي تخرج من حرف الأنصل ، وهي صورة تخيلية لجو المعركة واحتدامها ، ومن كمال عنايته بوصف العجاج فقد اعد الضمير عليه في (فخاضه) تأكيداً له، وفي البيت الثاني قَدِمَ الفعل (خاض) على (العجاج) ذلك أنه أراد هنا وصف الفعل وكيفية خوض المهر، وبين حاله، فهو يصور قوائمه المحجلة ، ولكنه بعد انتهاء المعركة خرج وعاد بقوائمه مغبرة لا يرى عليها آثار الحجل، فهذا المشهد يعدّ من أروع الصور التمثيلية في الوصف (34) ، كما

الدلالة موجودة في اللغات منذ نشأتها ، ولكل لفظ دلالاته اللغوية المقترنة به منذ وضعه الأصلي، وقد عرفت الدلالة بأنها " مُحصَّلُ مجموع المعاني اللغوية التي يتضمنها اللفظ ، وهي وسيلة الوصول إلى المعنى، فيها يوماً إلى مفهوم اللفظ " (28) ، وقد اشتملت القصيدة على ظواهر دلالية متنوعة، من ذلك التقابل الدلالي ومعناه: " وجود لفظتين تحمل كلّ منهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى " (29) ومن أنواعه التقابل اللفظي الذي يعني "مقابلة الشيء بضده من جهة لفظه ومعناه " (30) ، ومثال ذلك مقابلة الشاعر بين المتضادين، من ذلك: (لا تسقني ماءَ الحياةِ بَدَلَةً) فقد قابله الشاعر (بَلْ فَاسِقِنِي بِالْعَرِّ كَأْسَ الْحَنْظَلِ) ، فقد قابل بين لفظة (لا تسقني) و(فاسقني) وبين (ماء الحياة) و(كأس الحنظل) وبين (الذَلِّ) و(العزِّ) وهناك تقابل معنوي، أي "مقابلة الشيء بضده من جهة معناه دون لفظه " (31) وهذا يعد من التوسع في استعمال الدلالة ، لإمكانية خلق تركيب جديد من ذلك قول الشاعر :
**(مَوْتُ الْمَتَى فِي عِرَّةٍ خَيْرٌ لَهُ) إِذْ قَابِلٌ بَيْنَهُ وَبَيْنَ قَوْلِهِ
(مَنْ أَنْ يَبِيْتُ أَسِيرَ طَرْفٍ أَكْحَلِ)**

في هذا البيت ، نجد التقابل المعنوي يحتاج إلى إعمال الفكر ، لأنه ليس قريباً ، ودلالاته غير واضحة ، ففيه غزارة في الدلالة على المعنى ، أكثر مما هي في التقابل اللفظي ، لأنّ وظيفته فنية وجوهرية تعمل على تعميق المعنى داخل العمل الأدبي (32) فقد قابل بين الموت بعِرَّةٍ ، وبين المبيت أسيراً ، والمألوف ان يقابل العز بالذلّ ، وقد دعت ضرورة الوزن والقافية الشاعر إلى استعمال المفردات البديلة ، غير مبتعد عن الدلالة التي يريد الخروج بها، وإنما عبّر عن الشجاعة بالإقدام على الموت، ففيه من الحركة ما يقوي العزيمة والهمة ، بخلاف الهزيمة المعنوية التي يشعر بها المتخاذل والمتقاعس عن القتال ، فبيبت في ذلّ الأسر والهوان ، وفي القصيدة تقابل بين الصور ، فقد قابل الشاعر بين صورتين متضادتين تشكلان موقفاً معيّنًا ، ولهذا الأسلوب أثر بالغ في شعور

في التراب لتتفنن حقيقتها المرة في كونها أمة. وفي حقل الألوان، فقد عبر الشاعر عن العقدة باللون المضاد (البرق المتلألأ) (في كآته برق تلالأ في الظلام المسدل) فلون البرق عندما يشع وسط سواد الغيمة الداكنة، يحيل ذلك السواد إلى لوحة فنية رائعة، تبعث الراحة النفسية للشاعر، عند رؤيته لكل ذلك الظلام المسدل على حياة أمه، فاللون الأبيض هو اللون المغاير للون الأسود الذي عبر به الشاعر عن عقده الأساسية، ولهذا الامر أسبابه، إذ إنَّ السبب الرئيس الذي جعل الشاعر يعبر به هو أنه أراد أن يُجَمِّل صورة أمه السوداء للاختباء خلف تلك الصورة، من أجل التغطية على لونها الأسود، أو إلهاء نفسه قليلاً عن عقده. وظاهرة دلالية أخرى تستوقفنا في شعر عنتره، فمن يقرأه يجده قد انماز ببروز ال(أنا) بروزاً واضحاً يكاد يهيمن على شعره جميعاً، ولكنه برز مرة واحدة في هذه القصيدة بروزاً خافتاً، ذلك لأنَّ صدى الخطاب الموجه للمخاطب في (حَكَمٌ، نزلتْ بُلَيْتٌ، أقيتْ..) كان شديداً، فضلاً عن حضور الغائب في ذهنه في (فالموت لا ينجيك، موت الفتى، يبييت)، قد ألقى بظلاله على ال (أنا)، ولعل ذلك متأث من شعور عنتره باللوعة والحزن في اسناد أمه وهي الأمة السوداء إليه، وبسطوة الذلِّ والمهانة عليه، وهذا جعل صدى ال (أنا) يخفت فيه ويضعف، كما وظف الشاعر التشبيه في القصيدة والغرض منه، هو تقرير حاله في نفس السامع(37)، كما في قوله:

وَأَنَا ابْنُ سَوْدَاءِ الْجَبِينِ كَأَنَّهَا ضَبْعٌ تَرَعَرَعُ فِي

رُسُومِ الْمَنْزِلِ

السَّاقُ مِنْهَا مِثْلُ سَاقِ نَعَامَةٍ وَالشَّعْرُ مِنْهَا مِثْلُ

حَبِّ الْفُلْفُلِ

وَالشَّعْرُ مِنْ تَحْتِ اللِّثَامِ كَأَنَّهُ بَرَقٌ تَلَأَلَا فِي الظَّلامِ

المُسَدَّلِ

فنرى أنَّ الشاعر بعدما استهل قصيدته بالحكمة والفخر، واستنظر فيهما كثيراً، ذكر بطولاته وخوضه المعارك وقتله أعداءه، ثم انتقل إلى تقرير حاله عند السامع، وكأَنَّ لسان حاله يقول:، صاحب تلك الصولات والجولات هو ابن تلك الأمة التي تشبه الضبع في صفاتها، فكان هذا

غلب التنوع في الحقول الدلالية على القصيدة، من ذلك حقل المكان في الألفاظ، (دار، منزل، حصن، الديار، الثريا، رسوم، حمى، جهنم)، وهذا راجع إلى الحالة الشعورية الحزينة والكئيبة، وإحساس الشاعر بغربته، وفقدانه لهويته، وهو بين قومه وأهله، وعدم استئناسه بينهم، فحاول أن يملئ ذلك النقص الذي عاشه في الذل والاحتقار بعبارات تبعث على الاستقرار والدفع الذي يستشعره الإنسان في انتمائه لتلك الرموز المكانية. وفي حقل السلاح: استعمل الشاعر (السيف، والرمح، والحسام، والذابل، والمهند، والأنصل) واستعمل الألفاظ المرادفة للسيف، مراعاة لموسيقى شعره ونظام قوافيه الذي ألزمه أن يستعمل السيف في موضع، والمهند في موضع آخر والحسام في موضع ثالث، لأنَّ السلاح عُدَّة الفارس في معركته واعتزازه به جزء من اعتزازه بفروسيته، وأنه لا ينال العلا إلا به. وفي حقل الحيوان نجد الشاعر يشير إليه معتنياً بتفاصيله الدقيقة عناية خاصة بوصفاً قوته وصفاته، وحركاته(35) وقد وظَّف الشاعر في القصيدة ثلاثة أنواع من الحيوانات: (المُهر، والضبع، والنعام)، بكل نوع يشير إلى حالة خاصة تختلف عن الأخرى، فاستعمل المُهر من واقع الاعتزاز بالشيء الثمين الذي يملكه، والخيل زينة الفارس، وتكون حصنه عند الغارة وسلاحه في الكرّ، فهو يصف مُهره وكيف خاض به الحروب، ويصفه بالأصيل والصبور والجريء(36) وأما وَصْفُ أمه بالضبع الذي ترعرع في رسوم المنزل، وعلى الرغم من وَصْفِ هذا التفاخر بأنه من التفاخر الغريب. فالذي يعوص في عمق البيت، يجده بعيداً كلَّ البعد عن التفاخر بأي شكل من أشكاله ذلك أنه يصفها بسوداء الجبين، والغرة والجبين أشرف مكان في الوجه ونعته بالسواد دليل نلِّ ومهانة فهو بأسف لحالها، فمتلأها مثل الإنسان المُهمَّش الذي يخفي رأسه من ذل عار العبودية، والخوف من الواقع الذي يعيشه، وبوظيفه للضبع الذي غالباً ما يوصف بالدناءة، قد جسَّد النظرة الدنيئة لمجتمعها لتلك المرأة، ثم توظيف ساق النعام دلالة على ضعفها وركضها الدائم للقيام بخدمة سيادها دون استيلاء وكلال، وهي قد تخفي رأسها

(الكاف) وهو من اللواحق التي لحقت بالأسماء، كما في (سيوفك، لنفسك) والأفعال كما في (نهاك، لاينجيك) والحروف كما في (عليك)، وقد جاء الشاعر بهذا المورفيم لغرض دلالي خاص يفيد به زيادة بيان الخطاب، أو تنبيه المخاطب. (43)

دلالة معاني الكلام في القصيدة

الكلام إما خبر أو إنشاء، ولكل قسم دلالاته الخاصة التي يمتاز بها عن الآخر، فالخبر "كلام يحتمل الصدق والكذب" (44)، وقد يخرج الخبر عن دلالاته الأصلية إلى دلالة يفرضها السياق، والموقف الاجتماعي المحيط بالمتكلم والمخاطب، من ذلك دلالة الخبر على الأمر في:

مَوْتُ الْفَتَى فِي عَزَّةٍ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَبِيَّتَ أُسَيْرَ
طَرْفٍ أَكْحَلِ

فظاهر كلام الشاعر جاء بلفظ الخبر، لكن خرج إلى الأمر، وخرج الخبر إلى الأمر من الأساليب التعبيرية، ويدل معناه على وجوب الاعتزاز بالنفس، أي أن على المرء أن يطلب الموت بعزة، وأن لا يرضى بميتة الذل والقهر. وأمّا الإنشاء فنوعان، فالطلب: هو ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب، وأقسامه: أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، ونداء، وتمنّ، وترجّ. وغير الطلبي: ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب، كأفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، والقسم، وكم الخبرية، وفيما يأتي عرض للإنشاء الطلبي على وفق ورودها في القصيدة ونبدأها ب:

1- الأمر: وهو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، بمعنى أن الأمر أعلى مقاماً من المأمور، ويأتي بدلالاته الحقيقية كصيغة فعل الأمر (45)، كما في (حكّم، فأرحل، كن، فأجهل، فأعص، أقدم، اختر، مُت) وقد يخرج عن أصله كما في الأبيات الآتية إلى التحدي والتعجيز: "وهو مطالبة المخاطب بعمل لايقوى عليه، إظهاراً لعجزه وضعفه وعدم قدرته" (46)، على أداء الفعل المطلوب منه وربما نلجأ إلى إيجاد نوع من التوافق

تشبيهه مفرد بمركب، ثم جاء بتشبيه مفرد (ساقها) بمفرد (ساق النعام) ، وكذلك (شعرها بحب الفلفل)، فضلاً عن تشبيه مركب (الثغر تحت اللثام) بمركب (برق تلاً في الظلام) وهو الذي طرفاه كثرتان مجتمعتان، فالشاعر لا يريد تشبيه بياض الثغر على الأفراد بالبرق، بل مقصوده الهيئة الخاصة الحاصلة من مخالطة أحد اللونين بالآخر. (38)، لذلك سعى الشاعر بمزجه بين الثغر الأبيض الذي يشبه البرق المتلألئ والظلام المسدل، إلى بيان، كيف أنه يتوق للتحرر من الظلم الذي خيم على حياته وحياة امه، ببروز ذلك الخيط الرفيع من البرق، الذي يوقد الأمل فيهما.

المستوى الصرفي والنحوي

إنّ مباحث الصرف مبنية في أساسها على ما تقرره الأصوات من حقائق وما ترسمه من حدود، إذ لاوجود لعلم الصرف من دون علم الأصوات، والصوت بوصفه أصغر وحدة كلامية بصفاته ومخارجه يشارك في بناء الصرف، وهما مجتمعان يسهمان في تركيب الدلالة وتحديدها، فنرى أنّ الشاعر قد اختار لفظة (حكّم) لزيادة في صيغتها، وهي تضعيف عين الفعل، ومعناه في التحليل الصوتي تطويل مدة النطق بها من مخارجها، وكأنها تنطق مرتين من موضعها (39) والتضعيف هنا دلّ على التكتثير، وهو الدلالة المستوحاة من صيغة (فعل) بلا خلاف (40) ومما يدلّ على التكتثير، مجيء هذه الصيغة في سياق جموع التكسير التي تدلّ على الكثرة في لفظة (سيوف) و(رقاب) و(العذل). واشتملت القصيدة على مورفيم تاء التأنيث في (الجهالة)، وهي من اللواحق المهمة في العربية، وقد تدلّ على المبالغة، والانتقال من الوصفية إلى الاسمية بعد تحقق وقوع الفعل (41) كما في (وإذا لقيت نوي الجهالة)، فالشاعر عدل عن المصدر الوصف (الجهل) إلى (الجهالة) لإعلام السامع أنّ هذا الموصوف بما هي فيه قد بلغ الغاية والمبالغة (42)، مؤكداً ذلك بإضافته ل (نوي) التي تعد من الأسماء دائمة الإضافة في الجملة العربية. وكانّ الصفة قد لبستهم وأصبحت سمة لهم، وكذلك دلالة مورفيم

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل.

وفي البيت الثاني نجد دلالاته الحرفية تمثلت في نهي الشاعر عن العيش بذلة ،والتمسك بالعزّ ، وقد خرج النهي هنا للنصح والإرشاد، فهو يرفض الإذلال وبشدة ، ومن اعتزازه بنفسه يرفض شرب ماء الحياة بذلة وانكسار ، ويؤثر شرب كأس الحنظل مادام في عزّ .

3- النداء: هو " المطلوب إقباله بحرف نائب مناب ادعو لفظاً أو تقديراً"(50) هو" النداء هو الدعاء بمدّ الصوت على طريقة يا فلان ،وأصله ندى الصوت "(51)ومن ذلك قول الشاعر:

يا نازليين على الحمى ودياره
هلاً رأيتم في الديار
تقلّلي.

ولعلّ سؤالاً يطرح هنا ،وهو لماذا استعمل الشاعر أداة النداء للبعيد ؟ ،فقراءة متأنية لأبيات القصيدة تدلّ بوضوح سبب هذا الاختيار ، فهو يعود إلى مسألتين: الأولى: أنك تستعمل هذه الأداة إذا أردت أن تمدّ صوتك للشيء المترخي عنك ،أو للإنسان المعرض عنك ،الذي ترى أنّه لا يقبل عليك إلاّ باجتهاد (52)،فالشاعر يدرك البون الواسع الذي بينه وبين محبوبته ،وكذلك بينه وبين قومه الذين لا يكثرثون له ،وهم معرضون عنه ،وكأنه يستعطفهم بجرس (ياء النداء) ،رفعاً صوته بها ؛لكي يلتفتوا إليه ، وينتبهوا لحاله، كما أنّ هذه الأداة من أدوات النداء التي أواخرهن ألفات، والألف ملازمة للمدّ فاستعمله الشاعر في ندائه لإمكان امتداد الصوت ورفعته. (53)،والمسألة الثانية: في اثبات حرف النداء، أنّ الشاعر بعد أن عرض في الأبيات التي سبقت هذا البيت بطولاته وانجازاته العظيمة التي تمثلت في(مهرة الذي خاض العجاج ،وكذلك كيف نكب بني حريقة بفارسهم.)،أخذ يتدرج في الأغراض الشعرية بين حكمة وفخر وفروسية، ولما كان المقام مقامَ تفصيلٍ وتذكير ،والسياق سياق إطالة، وتبسط في الكلام، وايضاح وتبيين، كان اثبات (ياء النداء) مناسباً لذلك الموقف، وتمشياً مع تلك الإطالة.(54)

بين تعريف الأمر الذي مرّ ذكره وبين الأبيات الواردة في القصيدة ؛ذلك أنّ المتكلم والمخاطب في تلك الأبيات واحدٌ وهو الشاعر نفسه ،والتعريف يقتضي الأمر والمأمور ، ولكن لغرض بلاغي اقتضاه سياق الأبيات، فقد انسلخ الشاعر عن ذاته ، متجرداً عن كيانه ،مستحضراً العناصر المكونة للدلالة الحقيقية لصيغة الأمر(47)،من ذلك :عنصر العلو: والمقصود به أن تكون مكانة الأمر أعلى من مكانة المأمور ،وقد تجسد هذا العنصر في الشخصية المزنوجة للشاعر فأصبح أمراً ومأموراً في الوقت نفسه، ولكن من الأمر؟ومن المأمور؟ ،فالأمر تلك الشخصية القوية المستعلية، وفي كلامه نوع من الغلظة والقوة ،فينتخب أداءً صوتياً فيه من الحث والأمر ، ليعبر عن رفضه لواقع لا يليق به أولاً ،و ليشحذ همة المأمور وهي الشخصية الضعيفة فيه ثانياً ،ولنتأمل قوة العبارات التي مثلت ما ذكرناه ،من ذلك (حكّم سيوفك في رقاب العدل) و(وإذا نزلت بدار ذل فارحل) (وإذا بليت بظالم كن ظالماً) (وإذا لقيت نوي الجهالة فاجهل) ..الخ

2- النهي : ويعرف بأنه " أسلوب إنشائي يطلب به المتكلم من المخاطب الكف عن فعل الشيء وإتيانه ،والأصل فيه أن يصدر ممن هو أعلى" (48) وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية (49) ، وقد ورد ذلك في قول الشاعر:

فَاعصِ مَقَالَتَهُ وَلَا تحفلِ بها
وَاقدمِ إذا حقَّ اللقا
في الأوّل

إذ جاء الشاعر بالفعل (ولا تحفل) ،والدلالة الحرفية للنهي تتمثل في أنّ الشاعر ينهي عن الإصغاء لقول الجبان ،إذ أراد ان يُثبط من همته ،وأما الدلالة المستلزمة فهي متمثلة في نصح الشاعر للمخاطب ، بأنّ الإنسان إذا أقدم على الأمور العظام عليه ألاّ يلتفت للمثبطين ،وهنا وللمرة الثانية تتجسد ثنائية الشخصية في المتكلم الناهي، والنهي يصدر بالتأكيد ممن هو أعلى، طالباً من المخاطب الذي غامره هاجس الضعف والوهن، أن يكفّ عن مخاوفه ولا يحفل بكلام الجبان وقول الشاعر:

التحضيض

ثلاثة أحرف في أبيات القصيدة ، وقد يكون هذا التكرار لادخال تنوع صوتي ،ليحدث إيقاعاً ، أو لشد الانتباه لكلمة بعينها ، لتألف الأصوات فيما بينها ، ولأصوات الحروف المكررة مجريان ينبع أحدهما من روي القافية ويصب فيه ، إذ يفرض هذا الحرف هيمنته على سائر تشكيل البيت ،وأما المجرى الآخر فينبع من قاع البيت ،ولا يشكل حرف الروي(59) فمن النمط الأول قول عنتره: **حكم سيوفك**

في رقاب العذل وإذا نزلت بدار ذل فارحل

فالبيت مبني على تكرار حرف الروي(اللام) ومجره الكسرة ،الذي وزع على أجزاء البيت توزيعاً إيقاعياً منسجماً ،فجاء سمة للموسيقى الداخلية بتكراره داخل البيت ،وبوصفه رويًا تكرر في الأبيات جميعها حتى نهاية القصيدة ، وقد سطع بريقه في أبيات القصيدة حتى النهاية . ومثال النمط الثاني ، فيمكننا أن نلاحظ صوت النون المرقق الذي يتوسط بين الشدة والرخاوة ،وقد تميز بقوته السماعية العالية(60) في قول الشاعر :

فالموت لا ينجيك من آفاته حصن ولو شيدته بالجنجل .

فقد غلب هذا الحرف على البيت الذي يشي بشجاعة عنتره وحكمته ،وبث الحماسة في غيره.

2- تكرار الكلمة

قد يمنح تكرار اللفظة القصيدة نغماً موسيقياً ، يولد دلالات مختلفة في النص ، ك " دلالة اللفظ على المعنى مردداً ، كقولك لمن تستدعيه :أسرع اسرع ،فإنّ المعنى مردد ، واللفظ واحد" (61) ،ويعد التكرار المفيد جزءاً من الإطناب ، وتحصل الفائدة حين "يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد" (62) ،أو لإظهار العناية بالشيء وتوجيه الأنظار إليه ، من ذلك تكرار لفظة (إذا) التي أفادت الجزم بالوقوع ، ولذلك غلب معها لفظ الماضي ، وذلك في قوله : (وإذا نزلت بدار ذلّ ، وإذا بليت بظالم ، وإذا لقيت نوي الجهالة ، وإذا الجبان نهاك) نجد ه يؤكد بشدة على استنهاض الهمم ويوجه الأنظار إلى الترفع عن الأمور التي تنبسطها .

الحض " وهو الطلب في حثّ وازعاج ،أدواته :هلاً ، وآلاً ، ولوما ، ولولا " (55) ، ومن معاني التحضيض اللوم والتوبيخ على ترك الشيء المحض عليه المرغّب في فعله ،وغالباً يأتي الفعل معه ماضياً (56)ومن ذلك قول الشاعر :

يا نازلين على الحمى ودياره هلاً رأيتم في الديار ثقّلني

فالشاعر جاء ب (هلاً والفعل الماضي) لكي يلقي باللوم والتوبيخ على من نزلوا الحمى ،ولم ينتبهوا إلى حركاته المضطربة في تلك الديار ، فهو يلوم قومه لثغافهم عنه ، وعدم الاكتراث لانجازه ، وهو الحامي لأعراضهم ورمز قوتهم .

المبحث الثالث : الظواهر الاسلوبية

التكرار :

التكرار : عنصر مهم من عناصر تكوين الإيقاع الخارجي " له دلالات معنوية مضافة على دلالاته الإيقاعية التي تضفي على النص جرساً ونغماً يؤدي إلى تقوية المعنى وإيضاحه" (57) ،وقد ظهر التكرار في هذه القصيدة واضحاً ،وشكل إيقاعات موسيقية متنوعة ،جعلت القارئ يعيش الحدث الشعري المكرر ،فكان الشاعر يضيف على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة ،كوسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه ،من غربة روحية ، فحاول التخلص منها بالدعوة الى الحماسة والفخر ... فوجد في التكرار غايته ،فهو عندما يكرر فإنه يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده ،وقد يكون التكرار بالحرف والكلمة وبالعبارة ،فيحدث نغماً موسيقياً تطرب له الأذان ، فالأذن تتجذب إلى التكرارات الصوتية قبل ان يتدبر أمر معانيها ،فيجذب الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه.(58) وقد اشتملت القصيدة على التكرار بأنواعه ،ومن ذلك :

1- تكرار الحرف

إن تكرار الحرف له أثر واضح على المتلقي ، لما يحدثه من جرس موسيقي ،فقد يتكرر حرف بعينه ، أو حرفان ، أو

3- تكرار العبارات

(64) وقد يشار إلى الغائب بضمير الغائب، لأنه سبق له ذكر صريح، والسياق دلّ عليه بوضوح، فكان بمنزلة المشاهد الموجود فيصح عود الضمير عليه. (65) ومثال ذلك (الهاء) المتصل بحرف الجر (بها) الذي أغنى عن ذكر (المقالة). وفيما يأتي نماذج استبدلت فيها الضمائر بالكلمات الظاهرة:

وَإِخْتَرْتُ لِنَفْسِكَ مَنْزِلًا تَعْلُو بِهِ (الهاء) في (به)
 قَدِ أَغْنَى عَنْ لَفْظَةِ (المنزل).
 فَالْمَوْتُ لَا يُنْجِيكَ مِنْ آفَاتِهِ (الهاء) في (آفاته) قَدِ أَغْنَى عَنْ لَفْظَةِ (الموت).
 وَأَنَا إِبْنُ سَوْدَاءِ الْجَبِينِ كَأَنَّهَا (الهاء) في (كأنها) قَدِ أَغْنَى عَنْ لَفْظَةِ (سوداء الجبين).
 الانتقال بين الضمائر (الالتفات)

الالتفات من البديع، فقد قال عنه ابن الزملاكي (651هـ): "وهو أن تعدل من الغيبة إلى الخطاب أو من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى التكلم.. وهو من أساليب الافتتان في الكلام، ولأنه إذا نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أنشط للإصغاء وأيقظ للسامع مما لو أجرى الكلام على أسلوب واحد" (66)، ومن أمثلة الانتقال من الخطاب إلى الغيبة قول الشاعر في الأبيات الآتية:

حَكَمَ سُبُوفَكَ فِي رِقَابِ الْعُدْلِ وَإِذَا نَزَلْتَ بِدَارِ دُلِّ
 فَرِحَلِ
 وَإِذَا بُلِيتَ بِظَالِمٍ كُنْ ظَالِمًا وَإِذَا لَقِيتَ ذَوِي الْجَهَالَةِ
 فَاجْهَلِي
 وَإِذَا الْجَبَانُ نَهَاكَ يَوْمَ كَرِيهَةٍ خَوْفًا عَلَيْكَ مِنْ
 إِزْدِحَامِ الْجَحْفَلِ
 فَاعْصِ مَقَالَتَهُ وَلَا تَحْفَلِ بِهَا وَإِقْدِمِ إِذَا حَقَّ الْإِقْدَامُ
 فِي الْأَوَّلِ
 وَإِخْتَرْتُ لِنَفْسِكَ مَنْزِلًا تَعْلُو بِهِ أَوْ مُتْ كَرِيمًا تَحْتَ
 ظِلِّ الْقَسْطِ
 فَالْمَوْتُ لَا يُنْجِيكَ مِنْ آفَاتِهِ حِصْنٌ وَلَوْ شِئِدْتَهُ
 بِالْجَنْدَلِ

بدأ الشاعر يتحدث عن نفسه بأسلوب الخطاب من البيت الأول إلى البيت السادس مُجَرِّدًا مِنْ نَفْسِهِ، وهو يشدّ همته

تكرار العبارة لون من ألوان التكرار البياني، وتمثل بتكرار صدر البيت أو عجزه، وهو يهيئ لبده معنى جديد، ويحتاج الشاعر فيه إلى وعي كبير، لأنه يرفع من قيمة النص من خلال إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر لتأكيد الأثر النفسي الذي يدفع الشاعر لاستخدام هذا الأسلوب، وقد تكررت بعض العبارات في القصيدة للتعبير عن حجم الانفعال، وعمق التأثير في نفس الشاعر، من ذلك (لا تسقني ماء الحياة بذلة) وكررها (ماء الحياة بذلة كجهنم) للدلالة على أنفته واعتداده بنفسه وعدم القبول بالمذلة، وإن كان في المشروب حياته وخلوده.

التعريف والتكثير

اشتملت القصيدة على ظواهر أسلوبية مميزة، منها التعريف والتكثير، وهما من الأساليب التي تقتضيها أحوال المخاطبين، ويقصدها المتكلم لإيصال معنى يريده، ومن أساليب التعريف:

1- التعريف ب(أل)

والمعرفة" ما دلّت على شيء بعينه" (63) والمعارف مختلفة من حيث خصوصية كل واحد في الاستعمال، من ذلك التعريف بأل، وقد تأتي لتعريف الجنس، وقد اشتملت القصيدة على أمثلة كثيرة نكتفي بنماذج منها وهي (العدّل والجبان والموت والفتى والجحفل والقسط والأخيل والأجزل)، وقد افادت معنى الاستغراق والعموم، أي جميع العدّل، وكلّ جبان، وكلّ فتى.

2- التعريف بالإضمار

من فوائد الإضمار الاختصار، وعدم الحاجة إلى التكرار، حيث تستبدل الضمائر بالكلمات الظاهرة، وأمثلة ذلك في القصيدة كثيرة نكتفي بنماذج منها، ومن ذلك قول الشاعر: (فَاعْصِ مَقَالَتَهُ وَلَا تَحْفَلِ بِهَا)، في هذا المثال أغنى الضمير المتصل (الهاء) في (مقالته) عن إعادة ذكر (الجبان) مرة أخرى وذلك لأنه قد يُستغنى عن المفسر في اللفظ بما يدلّ عليه حسًا، فالضمير يعود على الجبان وذلك لأنّ الكلام يدور عليه، وهو مدلول عليه بالحس

فقد ذكر الشاعر الموت مرتين، ففي البيت الأول عبر عنه بصيغة الخطاب، أي أنك ميت لامحالة، وليس هناك من ينجيك من الموت، فكان من الأجدر أن يكمل البيت الثاني بالأسلوب نفسه أي بالخطاب كأن يقول: (موتك بعزة خير لك) لكنه عدل عن الضمير (الكاف) ووضع مكانه الظاهر الذي هو (الفتى) وذلك لأمر بليغ وهو لزيادة التقرير وإلقاء الإحساس بالمهابة في نفس السامع ولكي يمكن المعنى في نفسه.

أسلوب التكرير

النكرة: " ما دلّت على شيء لا بعينه" (68)، وقد يفيد التكرير أغراضاً بلاغية، كالتعظيم، والتكثير، والتحقيق، والتقليل، والدلالة على العموم. وقد أفاد التكرير في القصيدة أغراضاً بلاغية عديدة دلّ عليها السياق، وفيما يأتي نماذج من النكرات:

فقد أفاد تكرر لفظة (ظالم) في البيت معنى التحقير والتقليل وكذلك التهوين من شأنه، والسياق دلّ عليه، فهو يخاطب نفسه بعدم الاكتراث للظالم، والردّ عليه بمثل ظلمه. وأما لفظة (منزلاً) فقد دلّ تكررهما على التعظيم، والمنزل هنا يقصد به المكانة العظيمة الرفيعة بين قومه، وأما لفظة (ضبع) فقد دلّ تكررهما على تحقير الشيء والتقليل من شأنه، فقد جاء ذلك في وصف تلك الأمة السوداء، ووصف ازدراء قومه لأمه.

التقديم والتأخير:

لتقديم الألفاظ والعبارات وتأخيرها، معانٍ بلاغية مهمة، وصور جمالية بارزة، فهو باب " كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية.. ولا تزال ترى شعراً بروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن رافقك ولطف عندك أن فُدم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان". (69) وقد شكل التقديم والتأخير في القصيدة ظاهرة أسلوبية، جاءت بلفئات جمالية وبلاغية عديدة، وقد يتنوع هذا الأسلوب وتتغير دلالاته تبعاً لتغير السياق وحاجة المقام، فما كان لكلمة أن تتقدم من مكانها دون غاية معنوية وهدف دلالي تريد أن تبثّه في الجملة،

للتصدي للعاذل، والظالم، والجاهل، والجبان، وآفات الموت، وغير ذلك، وكأنّ الشاعر قد انسلخ من نفسه، وأخذ يجسد صورته أمام عينيه فهو يستحضر شخصه، ويتحدث لنفسه، واعظاً حاله بفنون الحكمة، ولاشك في أنّ توجيه الكلام للمخاطب يكون أقوى وقعاً مما إذا كان موجهاً للغائب. ثم انتقل إلى أسلوب الحديث عن الغائب في قوله:

مَوْتُ الْفَتَى فِي عِزَّةٍ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَبِيَّتَ أَسِيرَ
طَرْفٍ أَكْحَلِ.

وفائدة هذا الالتفات بياناً لأسلوب الغيبة الذي غالباً ما يقترن بأمور قد انجزت، ويؤكد الشاعر بأنّ الذي يطلب الموت عليه أن يطلبه بعزة، وهو أمر لا بد منه كأنه في حكم من التزم هذا الشرف وغاب فيه، فنجد الشاعر في هذا البيت قد استغنى عن استحضار شخصه، فنجد أنه بأنف أن يطلب من نفسه أن تموت بعزة، بل أنه يلزمها ذلك وكأنه أمر محتوم. ثم انتقل إلى أسلوب التكلّم، في الحديث عن نفسه، فقال:

إِنْ كُنْتُ فِي عَدَدِ الْعَبِيدِ فَهَمَّتِي
فَوْقَ السُّرْيَا
وَالسِّمَاكِ الْأَعْزَلِ

وقد أفاد الالتفات إلى التكلّم، أعلى درجات التوكيد والتوثيق، ليظهر كمال الاعتداد بنفسه، وتفخيم مكانه، وهذا الأسلوب لا يكون بالجمالية نفسها إذا كان المعبر عنه بصيغة الغائب، وأنّ مجيء الكلام بصيغة المتكلم على لسان صاحبه أقوى في الدلالة والتوكيد.

وضع الظاهر موضع المضمّر:

ويوضع الظاهر موضع الضمير لأغراض كثيرة، مثل تعظيم حال الأمر المظهر والعناية بحقه" (67) من ذلك قول الشاعر:

فَالْمَوْتُ لَا يُنْجِيكَ مِنْ آفَاتِهِ
حِصْنٌ وَلَوْ شَيْدَتَهُ
بِالْجَنْدَلِ

مَوْتُ الْفَتَى فِي عِزَّةٍ خَيْرٌ لَهُ
مِنْ أَنْ يَبِيَّتَ أَسِيرَ
طَرْفٍ أَكْحَلِ

ففي تقديم الجار والمجرور (في الديار) على المفعول به (تقلقي) دلالة على تخصيص هذه الحركة والاضطراب في الديار التي يعرفها هو والسامع، ولا يقصد غيرها، لذلك عرفها (بأل) العهدية، وهذا ما يعرف بالعهد الذكري، وهو أن يتقدم لمصحوبها ذكر في اللفظ، ويعني الشاعر هلا رأيتم تقلقي في تلك الديار التي نزلتم فيها وعرفتموها. (74)

الإفراد والجمع

للإفراد والجمع استعمالات خاصة ينفرد كل منهما في المواطن التي تستدعي وجودهما، فقد يحملان نكتاً بلاغية جليلة ومعاني لطيفة، فاستعمال صيغة المفرد يحمل معنى في ذاته مع مضمون النصوص ويكمله، وكذلك استعمال صيغة الجمع، وأحياناً يعدل عن الواحد إلى الجمع، أو عن الجمع إلى الواحد، لما لهذا العدول من معان بلاغية، ولا يستفتى في ذلك إلا الذوق السليم (75) ومن المعاني التي يفيدها الإفراد، الدلالة على الجنس، فقد جاء (بظالم) المفرد النكرة في قوله: (وإذا بليت بظالم كن ظالمًا) للدلالة على الجنس والوحدة، لأن النكرة إذا أطلقت دلت على أمرين: الوحدة والجنسية، فالقصد يكون متعلقاً بأحدهما ويجيء الآخر على جهة التبعية. أي إذا بليت بظالم كائنًا ما يكون جنسه، فقابله بالظلم، كما أراد التقليل من شأنه، فيرى أقل الظلم يستوجب الردّ بمثله ولذلك لم يأت (بالظالمين) الجمع، لأن الموقف أشد من ذلك. (76) وكذلك جاء بلفظ (الجبان) المفرد المعرف بأل التعريف في قوله: (وإذا الجبان نهاك يوم كرهية)، فقد أشار الشاعر بأل هذه إلى واحد من الجنس المعهود المعلوم، وما دخلت عليه أل واحد غير معين من هذا الجنس، فالشاعر لا يريد جبناً بعينه بل يريد الإشارة إلى استحضار خصائص هذا الجنس في الذهن بخلاف قولك: (وإذا جبان نهاك)، فلا يراد هنا الإشارة إلى خصائص الجنس واستحضارها في الذهن (77)، وقد يكون مدخول أل التعريف في معنى النكرة ولهذا نعت بالجملة (نهاك)، قياساً على (ولقد أمر على اللئيم يسبني). (78)

واشتملت القصيدة على جموع التكسير من ذلك لفظة (سيوف، رسوم، رقاب، العُدل، فرسان)، وقد أفاد هذا الجمع، الكثرة والمبالغة كما في صيغة (العُدل) الذي على وزن (فعل) ويدل على تكثير القيام بالفعل، لا لتكثير العدد، وإن كان المكثرون يقع عددهم على أدنى الجمع، فنقول للألف إذا قرؤوا سورة واحدة هم قارئون، ونقول للثلاثة إذا كان قيامهم بالأمر كثيراً واتصافهم به كثيراً قرأء (79)، وعلى هذا جاء (العُدل) في القصيدة بدلا من

ومن ذلك تقديم الجار والمجرور في قول الشاعر: **وَاخْتَرِ لِنَفْسِكَ مَنْزِلًا تَعْلُو بِهِ**

أفاد تقديم الجار والمجرور (لنفسك) على المفعول به (منزلاً) معنى الاهتمام والعناية، لأن الشاعر قد خص ذاته، وأخذ يخاطب نفسه بأن يختار منزلاً ليعلو به، وما يهمله ويعنيه، هو ذلك الفارس الذي رسمه في مخيلته، وهو بشأنه أعنى من غيره، وأما تأخير الجار والمجرور (به) عن الفعل (تعلو)، فإن الإعلاء لما لم يكن منحصراً به وحده، بل كان من البديهي أن يعلو معه منازل أهله وقومه، مما يتوقف حقيقة إعلانهم على اختياره ذلك المنزل، لذلك أخرج الجار والمجرور ليشمله ويشمل غيره، بخلاف لو قدم الجار والمجرور (به تعلو) لانحصر العلو به دون قومه. (70)، ومثال تقديم المبتدأ على الفعل، قول الشاعر:

فَالْمَوْتُ لَا يُنْجِيكَ مِنْ آفَاتِهِ حِصْنٌ وَلَوْ شِئْتَهُ بِالْجَنْدِلِ

فقدم الشاعر (الموت) على الفعل (لا ينجيك) للتخصيص والحصر، فخصص الموت وليس غيره، بأنه لا نجاة من آفاته، وهذا التقديم قد حقق الأمر وأزال الشك من ذهن السامع، فهو دأب الموت أبداً، ذلك أنك " إذا عمدت إلى الذي أردت أن تتحدث عنه بفعل، فقدمت ذكره، ثم بنيت الفعل عليه، اقتضى ذلك أن يكون القصد إلى الفاعل " (71)، والتقديم هنا يفيد تقوية المعنى وتوكيده (72). ومثال تقديم الجار والمجرور على الفعل، قول الشاعر

وَبِذَابِلِي وَمَهْنَدِي نِلْتُ الْعِلَا لَا بِالْقَرَابَةِ وَالْعَدِيدِ الْأَجْزَلِ

فقد أفاد التقديم معنى القصر والحصر (73)، وأفاد نفي الفعل عما سوى الأسمين في الجار والمجرور مع معطوفهما في (وَبِذَابِلِي وَمَهْنَدِي)، وكذلك خص الشاعر نيل العلا بالذابل والمهند دون غيرهما، لأن عداهما ليس أهلاً أن يكون طريقاً للعلا كما يرى الشاعر، أي أنه لا ينال العلا بالقرابة والعديد الأجزل. ومثال تقديم الجار والمجرور على المفعول به قول الشاعر في البيتين الآتيين:

..... **هَلَا رَأَيْتُمْ فِي الدِّيارِ تَقْلُقِي**

..... **بَلْ فَاِسْقِنِي بِالْعَزَّكَاسِ الْحَنْظَلِ**

أحدهما عن الآخر ،وهما ملاصقان له وقد منحاه القوة والعزة ولم يأخذ العزة من القرابة ، والاعداد الكثيرة والعطايا الجزلة.

الحذف

اشتملت القصيدة على ظاهرة الحذف ،وقد جاءت على صور متعددة ،والحذف كثير في اللغة العربية لأنها لغة إيجاز ، يقول ابن جني: " قد حذف العرب الجملة والمفرد والحرف ،وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"(83)، والحذف من خصائص اللغة العربية ،وفيه تكمن قيمتها البيانية والتعبيرية (84)، وقد تعددت أنواع الحذف في شعر عنتره ،لنكون مجسّات قادرة على رصد الدلالة التي يحاول إلقاءها امام المتلقي ،الذي يتحاور مع ماغاب منها ليكون مثقياً ومشاركاً في الوقت نفسه، ومن أساليب الحذف في القصيدة :

حذف الفعل

فقد حذف الشاعر الفعل(نهك) قبل (الجبان) والذي فسره وجود المذكور بعده ،وعلى هذا يكون التقدير(وإذا نهك الجبان نهك)، فالتفسير هنا أفاد الفعل قوة وتأكيذاً، فضلاً عن أنّ معنى التقديم هنا غير معنى التأخير، فالتقديم أفاد القصر والتهويل ، فالقصر يكون في الفرق بين قولك : (وإذا نهك الجبان) (وإذا الجبان نهك) ففي الجملة الأولى تأمر المخاطب بمعصية الجبان ،ولم تنته عن معصية غيره، وأمّا قولك : (وإذا الجبان نهك)، فإنه يدلّ على قصر المعصية على الجبان دون غيره ،وأمّا التهويل ،فإننا نجد في تقديم المسند إليه تهويلاً لا نجده في التأخير (85)، فالشاعر الفارس يفخر ببطولاته ،ويصور صولاته وجولاته ،ولاشك في أنه يسعى إلى تفخيم صورة ذلك الفارس، وهو تفخيم يصور هول جسامته ، ومن جانب آخر ، فإنه ينظر إلى الجبان نظرة، تُهولُ حقارة شأنه، في عدم خوض غمار المعارك، وتقاعسه عنها ،ولذلك يؤكد على معصية كلامه، وعدم الاكتراث لأقواله ،لما كان من

(العاذلين) وذلك لدلالة (العَدَل) على تكثير القيام بالفعل ،واتصافهم باللوم الكثير ،ولم يوظّف (العاذلين) لأن المدة فيها طول زمن الحركة، وحذفت المدة لتناسب قوة وسرعة حركة السيف على رقاب العَدَل ،فضلاً عن مناسبة (العَدَل) لصيغة الفعل (حَكَم) المضعف الذي يدلّ على التكثير والمبالغة والتكلف.(80) وقد جاء جمع التكسير (فُرسان) على (فُعلان) للدلالة على القلة النسبية في قول الشاعر:

أو أنكرت فرسان عيس نسبتي فسنان
رمحي والحسام يقر لي

وذلك إذا انتقل (فاعل) من الصفة إلى الاسم ،كفارس المختص براكب الفرس ،فإنه يجمع في الغالب على فُعلان(81)، وعلى الرغم من أن هذا الوزن من جموع الكثرة، فإن الشاعر استعمله للقلة النسبية ،وكأنه يقلل من عدد فرسان عيس الذين أنكروا نسبته، مقارنة بفرسان العرب أو مقارنة بسنان رمحه وحسامه في صولاته وجولاته، والدليل استعمال القرآن لهذا الجمع للقلة النسبية في وصف عباد الرحمن في قوله تعالى: (لم يخروا عليها صمًا وعميانًا)الفرقان: 73 والسبب في ذلك أن عباد الرحمن أقل من الكفرة دائماً كما يصرح القرآن في مواطن عديدة مثل(وقليل من عبادي الشكور) سبأ: 13 (82). وهناك معان أفادتها المقابلة بين الأفراد والجمع، من ذلك ورود المفرد والجمع في سياق واحد ،فيستخدم المفرد في حق فئة ،ويستخدم الجمع في المقابل في حق فئة أخرى ،كي يظهر التمايز بينهما ،ويتم الانتقال من معنى الارتقاء أو التصعيد للمكارم، إلى مضاعفة تحقير المقابل وزيادة ذله وهوانه ويبرز هذا المعنى في القصيدة من المقابلة بين لفظ(عدد)الذي يدل على معنى الواحد ،ولفظ(العديد) الذي يدل على معنى الجمع إذ يقول الشاعر :

إن كُنْتُ في عَدَدِ الْعَبِيدِ فَهَمَّتِي فُوقَ الثَّرْيَا
وَالسِّمَاكِ الْأَعْرَلِ

وَبِذَابِلِي وَمُهَنْدِي نَلْتُ الْعَلَا لَا بِالْقَرَابَةِ وَالْعَدِيدِ
الْأَجْرَلِ

فهو يصور همته العالية التي تفوق النجوم ،وإن كان واحداً من العبيد، وأنه لم ينل العلا إلا بالذابل والمهند اللذين أضافهما لنفسه ،ليلفت انتباه المتلقي ويشعره بمدى قوة العلاقة بينهما ،فهما عدته في الحرب ،ولا يمكن أن يفصل

الشاعر، فحاول إلقاءها على السطح ليبين أثرها الذي ضرب عميقاً في نفسه، وهي رغبته في إظهار حالة التقرد، وإبراز الصفة المميزة لهذا المهر عن باقي الجياد، والحذف هنا لا يأتي وحده في الدلالة بل يكون السياق العام قائداً لذلك ورافداً له؛ لأن " القصيدة كل متماسك متكون من أجزاء، وأي جزء من القصيدة لا يمكن أن يؤلف بناءها الفني لأن تتأزر فيما بينها" (87) والأمر نفسه يصدق على (شهد الوقية) (عاد غير محجل).

حذف حرف الجر

ومن ذلك حذف حرف الجر في: **يا نازلينَ على الحمى ودياره** **هَلَّا رَأَيْتُمْ فِي الدِّيارِ تَقَلُّبِي**.

فقد حذف الشاعر حرف الجر (على) قبل (دياره)، لوجود ما يدلّ عليه، وهو (على الحمى) ،ولهذا يصبح الذكر في ذلك من باب الإطالة التي لا يتوصل معها إلى شيء ذي قيمة، بل قد يعمل على إيقاع النص في عملية تفتقر إلى الانسيابية الصورية واللغوية، فضلاً عن أنه يدخل في باب التكرار الذي لا يفود لفائدة، ولذلك عدل الشاعر عن ذكره في هذا الموطن.

حذف الجملة

ومن ذلك حذف الجملة من عجز البيت الآتي :

وَمِنْ

العجائب عَزَمَ وَتَدَلَّى

فقد لجأ الشاعر إلى حذف جملة (ومن العجائب) قبل (تدلي)؛ ليكون الجواب المتسارع عن حالة الذهول أو الاستغراب التي طرحت أمام الشاعر في مواقف معينة، فهو يستغرب متعجباً من بقاء الحبيب في عزة، بل ويزداد غرابة من كل ذلك الإذلال الذي ذاقه في الهوى، ولاشك في أنّ الحذف هنا جاء للتحفيز والتنبيه على ضرورة الالتفات إلى المحذوف من المخاطب، ويمكن أن نعزّز سبب حذف الجملة لسبب آخر، وهو عدم استطاعة الجملة استيعاب المدّ الانفعالي المتصاعد عند الشاعر، فهو في حالة شدّ نفسي .

شأنه، ومثال حذف الفعل (قتلت) قول الشاعر في عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني وعجزه:

وَقَتَلْتُ فَارِسَهُمْ رَبِيعَةَ عَنَوَةَ وَالْهَيْذَبَانَ وَجَابِرَ

بْنَ مُهْلَهْلِ

وَإِبْنِي رَبِيعَةَ وَالْحَرِيشَ وَمَالِكاً

طَرِيحَ الْجَنْدَلِ

فقد عمد الشاعر إلى حذف الفعل وبقاء الفاعل وتقديره (وقتلته الهيدبان وقاتلت جابر بن مهلهل وقاتلت ابني ربيعة .. إلخ) ، وحذف الفعل وبقاء فاعله أو معموله، أو معمول آخر من معمولاته جارٍ في كلام العرب (86)، وقد عدل عن ذكر الفعل لإعطاء معنى الثبات والمبالغة في القوة، وهو بهذا الحذف يوصل رسالة يريد ان يبثها للمتلقى ويشعره بالغلبة والتمكن في الحرب، ولاشك في أنّ الحذف أضفى على النص جمالاً وموسيقى رائعين، وإيجازاً في التعبير ورقياً في الأداء، ومن ذلك حذف الفعل (طال) في صدر البيت الآتي:

قَدْ طَالَ عَزَمُكَ وَذُلِّي فِي الْهَوَى وَمِنْ الْعَجَائِبِ

عَزَمُكَ وَتَدَلَّى

فقد عمد الشاعر إلى حذف الفعل وتقدير الكلام (قد طال عزمك وطال ذلي في الهوى) ، وذلك بغية سرعة إيصال الخبر للمتلقى، فهو عن طريق اللغة الشاعرة استطاع أن يستشعر الزمن الطويل للمحبوب الذي عزّ بنفسه، وهو الزمن نفسه الذي تقلّب فيه الشاعر في ذلّ الهوى، فضلاً عن أنّ حذف الفعل جاء لضرورة الاشتراك فيه، وكأنه لا فاصل بين طول العز وطول الذل فكلاهما في الهوى، فهي تمثل ماهية واحدة .

حذف الفاعل

قد يأتي حذف الفاعل رغبة في رسم إطار مؤثر وقادر على الجذب وإثارة النظر إلى تأثير الفاعلية، ومثال ذلك قول الشاعر: **خَاضَ الْعِجَاجَ مُحْجَباً حَتَّى إِذَا شَهِدَ الْوَقِيعَةَ عَادَ غَيْرَ مُحْجَلٍ** وتقدير الكلام (خاض مهري العجاج) ، وذلك أن القيمة الكبرى التي حملها الفاعل (مهري) ، قد استوتقت في نفس

6- اشتملت القصيدة على أنواع الحذف، فكانت مجسات قادرة على رصد الدلالة التي حاول الشاعر إلقاءها امام المتلقي، ليتحاور مع ما غاب منها ليكون متلقياً ومشاركاً في الوقت نفسه.

الهوامش

(1) لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور الأفرقي، دار صادر ،بيروت ،ط3، 1994 : 225.

(2) الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبدالسلام المسدي: الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس: 1977م : 33.

(3) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،يوسف ابو العدوس ،دار المسير،لنشر،ط1، 2007: 40.

(4) محاضرات في اللسانيات :فوزي الشايب ،منشورات وزارة الثقافة ، 1999. : 48.

(5) ينظر: الكتاب، سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ)،تح: عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،القااهرة ،ط2، 1983 ،وطبعة بولاق نشر مكتبة المثنى ببغداد : 4/ 434.

(6) ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان ط2، دار الثقافة ، 1974 ،وطبعة الانجلو 1990: 97، أصوات اللغة، عبد الرحمن أيوب، ط1، مطبعة دار التأليف ،القااهرة ، 1963 183.

(7) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 : 73 ،وينظر: بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب ، ط1، مطبعة المدني ،مصر 1982: 17.

(8) ينظر : الأصوات اللغوية : عبد القادر عبد الجليل ،ط1، عمان ،دار الصفاء للنشر، 1988: 173

(9) ينظر: من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، احمد كشك، ط1، مطبعة المدينة ، 1983: 13 .

(10) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: 71، 75 .

الخاتمة

وفي الختام فهذه أبرز النتائج التي توصلت إليها أخصها على النحو الآتي:

1- ديوان عنتره بن شداد على كثرة دارسيه، فهو بحاجة لدراسات أسلوبية معمقة لكل قصيدة من قصائده، للوقوف على مكامن الجمال فيها، وعلى روعة الأسلوب، فقد اشتملت هذه القصيدة مثلاً على انزياحات تركيبية متنوعة متمثلة في الأمر والنهي والنداء والتحضيض ... ، فتجسدت فيها القيم التعبيرية .

2- اشتملت القصيدة على المقاطع الطويلة والمتوسطة والقصيرة، ولضيق مجال البحث ،حللت بيتاً واحداً ،والأبيات الأخرى تشببه إلى حد كبير ،فالمقاطع الطويلة أضفت على البيت خطاباً قوياً تتجلى فيه العزيمة والإصرار ،ويتضح ذلك في شيوخ أصوات المدّ في (يو، في ،قا ،دا)، بينما زاد عدد المقاطع القصيرة (-ن- ع -ح -و- د-ر-ه -ر-د-ر-ت-ق)،لما يشيعه من جو الحركة والفوران الذي كان يعيشه الشاعر ،سعيًا منه لإيصال مكنون صدره للمخاطب ،فضلاً عن حركته الإيقاعية البارزة والمثيرة للاهتمام، والمقاطع المقلدة جاءت للتعبير عن أفكاره بعد التأمل واتخاذ القرار والتفكير في كل الاحتمالات ، فهو مقطع يتوسط بين الشدة والليونة ،والهدوء النفسي، كما في (لَلْ - هَلْ - أَي - تُم - فُذ - قَل).

3-تنوعت الظواهر الأسلوبية في القصيدة، من ذلك التكرار بأنواعه فقد لجأ الشاعر إليه ،للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه، وقد أسهم في تأدية العديد من المعاني ، كالتأكيد على الفخر والحماسة فضلاً عما أحدثته التكرار من نغم موسيقي عذب تطرب له الأذن .

4- اختار الشاعر التعبير بالصورة عن المعاني التي يراد اثباتها في ذهن المتلقي، فلجأ إلى نقل الأفكار والمعاني بصورة حسية، وقد تضافر التصوير المعتمد على الحقيقة ، في تشكيل الصورة الفنية في القصيدة.

5- كان للتقديم دوره في إظهار العناية بالمقدم ،ولفت انتباه المتلقي إليه ،وأفاد في القصيدة لفتات جمالية ودلالات بلاغية، كالعناية والاهتمام ،وتقوية المعنى وتوكيده ،والحصر والاختصاص .

- (28) ينظر: الألسنية التوليدية والتحويلية (النظرية اللسانية)، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1، 1982 : 141 .
- (29) ظاهرة التقابل في علم الدلالة، أحمد نصيف جاسم، مجلة آداب المستنصرية، العدد العاشر، 1984: 15.
- (30) أسلوب التقابل وأثره في بلاغة الخطيب، شريف عبد العزيز، 26-7-1438هـ، مدونة على الانترنت .
- (31) ينظر : المصدر نفسه: 26-7-1438هـ.
- (32) وينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيقي القيرواني، ط3، مصر مكتبة السعادة، 1963 : 14/2.
- (33) ينظر: دلالة الألفاظ، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط5، 1984: 118.
- (34) ينظر: التعبير القرآني التعبير القرآني، فاضل السامرائي، جامعة بغداد بيت الحكمة، 1987. : 48-49.76
- (35) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1986: 365 .
- (36) ينظر: المصدر نفسه: 369 - 374 .
- (37) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (739هـ) دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003 : 182.
- (38) المصدر نفسه: 187.
- (39) ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، عبد الصبور شاهين: 71.
- (40) ينظر : الكتاب: 4/ 64-65 ، وأبنية الصرف في كتاب سيبيويه، خديجة الحديثي ، منشورات مكتبة النهضة، ط1، بغداد، 1965: 393- 394.
- (41) ينظر: الرسالة الرمزية في أصول الفقه، عادل فاخوري، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1978. : 89-93 .
- (42) ينظر: الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني(ت 392هـ)، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط3، 1983 : 2/ 201.
- (11) الكتاب: 4/ 136 ، وينظر: سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: مصطفى السقا، ط1، مطبعة مصطفى الحلبي، 1954 : 1/ 72 .
- (12) ينظر: الكتاب : 4/ 435 .
- (13) المصدر نفسه: 4/ 435 .
- (14) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب القيسي(ت 437هـ)، دمشق، 1973: 110-111.
- (15) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، 1980: 177
- (16) ينظر المصدر نفسه: 46-148.
- (17) ينظر: فقه اللغة الضامن، حاتم صالح الضامن، النشر على نفقة وزارة التعليم العالي ، 1990: 150.
- (18) المصدر نفسه : 154 .
- (19) ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس : 112
- (20) فقه اللغة، حاتم صالح الضامن : 152.
- (21) المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، مكتبة دار الشرق، بيروت، ط1: 1972: 18.
- (22) الكتاب : 4/ 433-434.
- (23) ينظر: الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: حسام سعيد النعيمي، دار الرشيد، بغداد، 1980: 215.
- (24) دراسة الصوت اللغوي، أحمد عمر المختار، ط 3 عالم الكتب ، مصر 1985 وطبعة 1997: 135.
- (25) المصدر نفسه : 285.
- (26) ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، 1980: 38.
- (27) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، رؤية لسانية حديثة، عبد القادر عبد الجليل، ط1، عمان، دار صفاء للنشر، 1998: 30.

- (43) ينظر: المقتضب، أبو عباس المبرد (285هـ) تح: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، 1386هـ: 3/ 277.
- (44) ينظر: الأصول في النحو، أبو بكر بن السراج، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت: 1987، 1/ 62 .
- (45) ينظر مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (626هـ)، مطبعة التقدم العلمية، مصر، 1348هـ: 145-146 .
- (46) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ط1، 1430هـ: 80 .
- (47) ينظر: تحويلات الطلب ومحددات الدلالة، حسام أحمد قاسم، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط2007، 1: 47 - 60.
- (48) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير اللبدي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط1، 1985، 232: .
- (49) ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون، ط5، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 2001: 15.
- (50) الكافية في النحو، جمال الدين بن الحاجب (646هـ)، شرح رضي الدين الاسترابادي، دار الكتب، لبنان، ط2: 1979: 1/ 141.
- (51) المزهري في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، دار إحياء الكتب العربية، ط4، 1958: 1/ 47.
- (52) ينظر: كتاب سيويوه: 325/1.
- (53) ينظر: شرح المفصل يعيش بن علي بن يعيش (643هـ)، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د.ت: 8/ 111 .
- (54) ينظر: معاني النحو، فاضل السامرائي، شركة العاتك للطباعة والنشر، ط2، 2003: 4/ 277 .
- (55) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام هارون: 16.
- (56) ينظر: شرح ابن عقيل شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الطلائع، 2004: 4/ 45، وينظر: التدريبات اللغوية، إبراهيم رفيده وآخرون، ط1، دار الملتقى للنشر، 1991: 214، 21 .
- (57) سحر النص قراءة في بنية الإيقاع القرآني، عبد الواحد زيارة، دار الفيحاء للنشر، ط1، 2013: 89.
- (58) ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر الجاهري، مقداد محمد شكر، عمان دار دجلة، ط1، 2008: 156-157.
- (59) ينظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، القاضي نعمان، دار الثقافة للنشر، 1987: 501.
- (60) ينظر: علم الصرف الصوتي، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، عمان، ط1، 2002: 97 .
- (61) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن الأثير، بيروت دار الكتب العلمية، 1998: 110/2 .
- (62) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصعب المصري، القاهرة: 1995: 375 .
- (63) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي (745هـ)، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1995م: 208 .
- (64) همع الهوامع شرح جمع الجوامع، السيوطي، دار المعرفة، بيروت: 65/1، وينظر: معاني النحو: 57/1.
- (65) ينظر: البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي، ط1، دار إحياء الكتب العربية، 1957، 42/4: .
- (66) التبيان في علم البيان، لابن الزمكاني (651هـ)، تح: أحمد مطلوب، مطبعة العاني بغداد، ط1: 1964: 173 - 174.
- (67) الطراز: 273.
- (68) المصدر نفسه: 208.
- (69) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ط4، بيروت، دار الكتب العلمية، 1988: 83: .
- (70) ينظر: البرهان في علوم القرآن، للزركشي: 2/ 414.

- (71) دلائل الاعجاز: 99.
- (72) المصدر نفسه: 103 .
- (73) ينظر: البرهان في علوم القرآن، للزركشي : 414/2
- (74) ينظر: معاني النحو: 1/ 105.
- (75) ينظر: المثل السائر: 1/ 274.
- (76) ينظر معاني النحو: 1/ 36.
- (77) ينظر معاني النحو: 1/ 108-109.
- (78) ينظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، الأشموني(929هـ)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مصر، ط1: 1955: 1/ 179-180.
- (79) ينظر: معاني الأبنية في العربية، فاضل السامرائي، دار عمار، ط2، 2007: 131.
- (80) المصدر نفسه: 131-135.
- (81) ينظر: شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاسترابادي (686هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1975: 152 /2
- (82) ينظر معاني الأبنية في العربية: 137-138.
- (83) الخصائص، لابن جني: 2/360.
- (84) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط4، 1997: 247 .
- (85) ينظر: معاني النحو: 2/ 46-47.
- (86) ينظر: المنتخب في كلام العرب، محمد جعفر للكرياسي، مطبعة الآداب، النجف، 1403هـ - 1983م : 95.
- (87) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994: 228.