جامعة الأقصى – غزة
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
شعبة الأدب والنقد

بناء الجملة والصورة والموسيقى في شعر الحارث بن حِلِّزة اليشكري

إعداد الطالب:

أحمد رمضان خليل اللحام

إشراف:

د. نظمي محمود بركة

د. أسامة عزت أبو سلطان

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

2018م

إقـــــــــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

بناء الجملة والصورة والموسيقى في شعر الحارث بن حِلِّزة اليشكري

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	أحمد رمضان خليل اللحام	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

جامعـــــة الأقصـــــى- غـزة
AL- AQSA UNIVERSITY - GAZA
مكتب نائب الرئيس للدراسات العليا والبحث العلمي
Vice President Office for Postgraduate Studies and Scientific Research

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة الدراسات العليا والبحث العلمي تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الطالب/ة:

أحمد رمضان خليل اللحام لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية- تخصص أدب ونقد** وموضوعها(**بناء الجملة والصورة والموسيقى في شعر الحارث بن حلزة اليشكري " دراسة أسلوبية"**) وبعد المناقشة العلنية التي تمّت يوم الأربعاء 26 ربيع الأول 1438هـ الموافق: 2016/1/6 م الساعة الثانية عشرة ظهراً بقاعة المؤتمرات- غزة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

د. نظمي محمود بركة	**(رئيساً ومشرفاً)**	.....
د. أسامة عزت أبو سلطان	**(مشـــرفـــاً)**	.....
د. محمد إسماعيل حسونة	**(مناقشاً داخلياً)**	.....
أ.د. عبد الفتاح أبو زايدة	**(مناقشاً خارجياً)**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الطالب/ة درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية/، إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأنْ يسخر هذا العمل في خدمة الدين والوطن.

والله ولي التوفيق

نائب رئيس الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي

جامعة الأقصى
عمادة الدراسات العليا

Tel: 00970-8-2641615
Tel Fax: 00970-8-2069303
P.O.Box 4051
Gaza - Palestine
E-mail:
Scires@alaqsa.edu.ps

إهداء

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة، ونصح الأمة، إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم).

إلى الأكرم منا جميعاً: شهداء فلسطين الحبيبة.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار (أبي الحنون).

إلى من قبلت يديها خجلاً كالرياحين، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي، وحنانها بلسم جراحي، إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء، إلى القلب الناصع بالبياض، إلى الصابرة المحتسبة (أمي الحنونة).

إلى من منحوا خطاي الثقة والعمل، وكانوا شموعاً أضاءت لي درب الجد والعمل (إخوتي وأخواتي).

إلى من سارت معي نحو الحلم، أدامكِ المولى معي وجعلكِ نوراً لي في أيامي هذه وبقية عمري، ونبراساً يُضيء عتمتي وقمراً يبزغ لينشر فرحتي، بكل الحب، إلى رفيقة دربي (زوجتي الغالية).

إلى من أرى التفاؤل في عيونها والسعادة في ضحكتها، وبمحبتها أزهرت أيامي وتفتحت براعم الغد (حماتي الغالية).

إلى أقاربي وأصدقائي الذين تسكن صورهم وأصواتهم أجمل اللحظات والأيام التي عشتها.

شكر وتقدير

أحمد الله حمد الشاكرين، الذي وهبني العزيمة وحب العلم، وعلى ما أنعمه علي من إتمام لهذه الدراسة حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على نبيه الأمين محمد (صلى الله عليه وسلم) وعملاً بقوله " أفلا أكون عبداً شكورا "، وبعد.

فإنه يسرني أن أتقدم بوافر شكري وعظيم امتناني إلى جامعة الأقصى بغزة والقائمين عليها.

وكذلك أتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني، إلى من أشرف على هذه الرسالة لتخرج بأبهى صورها:

د. نظمي محمود بركة

د. أسامة عزت أبو سلطان

وكذلك أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الكريمين.

د. محمد إسماعيل حسونة.

أ.د. عبد الفتاح أبو زايدة.

لتفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإبداء التوجيهات الرشيدة والملاحظات السديدة لتخرج على وجهها العلمي المقبول .

والشكر موصول إلى عميد الدراسات العليا: د. محمد إسماعيل حسونة، لاحتضانه لنا طيلة فترة الدراسة، والذي لم يدَّخر جهدا في إرشادي وتوجيهي، وإبداء آراء مهمة في دراستي.

وكذلك الشكر موصول إلى الأب الحنون المعطاء، عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية: أ.د. عبد الجليل حسن صرصور.

والشكر موصول لأساتذتي في قسم اللغة العربية لجهودهم في إبقاء هذه الجامعة منارة للعلم.

وأخيراً أسأل الله أن يوفقني إلى ما فيه خير في الدنيا والآخرة ويجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم.

ملخص الرسالة

تتناول هذه الدراسة بناء الجملة والصورة والموسيقى في شعر الحارث بن حلزة اليشكري دراسة أسلوبية، فالأسلوبية تقوم بإبراز ما بداخل النص من ظواهر جمالية وإبداعية وأسلوبية تكشف عن حالة المؤلف وأسلوبه في كتابة النص الأدبي.

وقد جاءت الدراسة، موزعة على ثلاثة فصول وخاتمة على النحو التالي:

الفصل الأول ويحمل عنوان بناء الجملة واشتمل على مقدمة وثلاثة مباحث: المقدمة تناولت بناء الجملة والأول تناول التقديم والتأخير حيث تحدثت فيه عن أشكال التقديم والتأخير ودلالته في أسلوب الحارث ودلالات التقديم والتأخير والمبحث الثاني تناولت فيه تكرار الحرف والتأثير الصوتي الناتج عن هذا التكرار وتكرار الكلمة وخاصة التكرار المتماثل، وتكرار الصيغة الصرفية، وتكرار جذر لغوي واحد، وتكرار الجملة، وتحدثت فيه عن تكرار جمل متماثلة وتكرار جمل ذات صيغة صرفية واحدة، والمبحث الثالث الأساليب الإنشائية وقد تناولت فيه أساليب الاستفهام، الأمر، النداء، والنهي.

وتناولت في الفصل الثاني بناء الصورة، وجاء في ثلاثة مباحث: الأول التشبيه وتحدثت عن نوعيه: التشبيه المفرد والتشبيه المركب، والثاني الكناية، تناولت فيه الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف، والكناية عن نسبه، والثالث الاستعارة، وتحدثت فيه عن الاستعارة التصريحية والمكنية.

ورصد الفصل الثالث والأخير بناء الموسيقى واشتمل على مبحثين: الأول: الموسيقى الخارجية واشتمل على مدخل نظري للموسيقى الشعرية، ومن ثم دراسة الموسيقى الخارجية من جانبين هما: الأوزان وتناولت فيه الأوزان المستخدمة عند الشاعر، والقافية، وتناولت فيه القوافي، وأحرف الروي، وحركات الروي المستخدمة، ودلالتها الصوتية، ومدى ارتباطها بالموضوعات المتناولة في القصائد، والثاني للحديث عن الموسيقى الداخلية، وقد تحدثت عن أهم الأدوات التي شكلت الموسيقى الداخلية عند الشاعر وهي: (الجناس، والتصريع، والطباق والمقابلة، والتدوير).

ثم كانت الخاتمة لتوجز نتائج الدراسة وتشير إلى أهم توصياتها، وأخيرًا المصادر والمراجع التي اتكأ عليها الباحث.

الباحث

أحمد رمضان اللحام

Abstract

This is a stylistic study of sentence structure, image and music in the poetry of Al Hareth Ben Helza Al-Yashkry. Stylistics highlights the aesthetic and stylistic figures clarifying the condition of the author as well as his manner/style of writing the literary text. The study has been distributed into three chapters and a conclusion as follows: The first chapter is entitled the structure of sentence. It comprises an introduction and three sections. The introduction involves sentence structuring. The first section discuses foregrounding and backgrounding together with their forms with reference to Al-Hareth's style.

The second section explores the reiteration of letters and the phonetic impact resulting from this reiteration, the reiteration of words especially the same repetition, and the reiteration of grammatical structure, a single-linguistic root, and the reiteration of sentences in which I talk about the repetition of similar sentences and sentences with one grammatical structure. The third section is about composition styles ; it consists of interrogation, order, vocation , and forbidding style.

The second chapter represents the image structuring. It comprises three sections: the first is simile; I tallk about its two types , the singular and complex. The second is metonymy in which I talk about the depictive , depicted and relative metonymy. The third is metaphor; I talk about the explicit and implicit metaphor. The third and last chapter covers the music construction. It comprises two sections: The first is the external music; it consists of a theoretical introduction to music , then the study of external music in two aspects , rhythm represented by the rhythms used by the poet, and rhyme in addition to The second is the internal music in which I talk about the leading tools the poet uses to form the internal music. The conclusion sums up the outcomes of the study and mentions its main recommendations. Finally, the sources and references, upon what the researcher reckons, exist.

المقدمة

الحمد لله الذي بحمده يستفتح كل كتاب، وبذكره يصدر كل خطاب، وبحمده يتنعم أهل النعيم في دار الثواب، والصلاة والسلام على محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد،،

ظهرت الأسلوبية بوصفها منهجاً غربياً أدبياً يتبع في العصر الحديث، فاتجه إليها بعض النقاد لتكون أداة مساعدة للنقد، واتجه إليها آخرون لتكون منهجاً جديدا له، وذلك لما للأسلوبية من أهمية في الدراسات اللغوية، وتتجلى في دراسة سياقات الألفاظ وما تنطوي عليه من دلالات متعددة، معنوية وجمالية وفنية، واعتمادها على الموضوعية بعيدا عن الذاتية المتفاوتة.

وقد وقع الاختيار على بناء الجملة والصورة والموسيقى عند الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري[1].

أسباب اختيار الموضوع:

تعود أسباب اختيار الموضوع إلى:

1. قلة الدراسات النقدية التي انعقدت لشعر الحارث بشكل مستقل ومستفيض.

---

(1) ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، تحقيق إميل بديع يعقوب، بيروت،1991م.

الحارث بن حلّزة واسمه الحارث بن حلّزة بن مكروه بن يزيد بن عبد الله بن مالك بن عبد بن سعد بن جشم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر بن بكر بن وائل، من عظماء قبيلة بكر بن وائل، كان شديد الفخر بقومه حتى ضرب به المثل فقيل «أفخر من الحارث بن حلزة»، ولم يبق لنا من أخباره إلا ما كان من أمر الاحتكام إلى عمرو بن هند (في 554 – 569 م) لأجل حل الخلاف الذي وقع بين قبيلتي بكر وتغلب. توفي سنة 580 م، أي في أواخر القرن السادس الميلادي على وجه التقريب.

أنشد الشاعر معلقته للملك عمرو بن هند رداً على عمرو بن كلثوم. وقيل أنه قد أعدّها وروّاها جماعة من قومه لينشدوها نيابة عنه لأنه كان برصا وكره أن ينشدها من وراء سبعة ستور ثم يغسل أثره بالماء، كما كان يفعل بسائر البرص ثم عدل عن رأيه وقام بإنشادها بين يدي الملك وبنفس الشروط السابقة. لما سمعها الملك وقد وقعت في نفسه موقعاً حسناً أمر برفع الستور وأدناه منه وأطمعه في جفنته ومنع أن يغسل أثره بالماء.

كان الباعث الأساسي لإنشاد المعلقة دفاع الشاعر عن قومه وتفنيد أقوال خصمه عمرو بن كلثوم. تقع المعلقة في خمسة وثمانين بيتاً، نظمت بين عامي 554 و569 م. شرحها الزوزني وطبعت في إكسفورد عام 1820 م ثم في بونا سنة 1827 م. ترجمت إلى اللاتينية والفرنسية.

2. كشف شفرات النص الشعري عند الشاعر الحارث بن حِلِّزة من خلال الآليات الماثلة في بناء الجملة والصورة والموسيقى.

3. الوقوف عند هذه الآليات وقدرتها على إنتاج الدلالة.

4. الكشف عن قدرات الشاعر ومهاراته الفنية في صناعة الجمل والصورة والموسيقى.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. الكشف عن عناصر الإبداع في بناء الجمل والصورة والموسيقى في شعر الحارث بن حِلِّزة اليشكري.

2. استجلاء طبيعة البنية النصية في شعر الحارث بن حِلِّزة .

3. استثمار هذه العناصر الثلاث في الكشف عن دلالات النص الخفية.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث على المنهج الأسلوبي، ليتيح له كشف معالم النص الشعري عبر خواصه في بناء الجملة والصورة والموسيقى.

سبقت هذه الدراسة مجموعة دراسات هي:

1. الأنا والآخر في المعلقات العشر، لسعدي سامي محمد، ماجستير، جامعه البصرة، 2002م.

وقد تناولت الأنا والآخر وهو الإنسان، حيث وضح علاقة الحارث مع الآخر وهو عمرو بن كلثوم، وقد نوصل الباحث وأوضح أن المرأة وهى الآخر تختلف من شاعر إلى آخر، وأكد على أهميه وجود الآخر في حياه الشاعر الجاهلي وهو الحيوان فقد كان سبيلاً من سبل الشاعر في مواصلة الحياة.

2. الجانب الخلقي في المعلقات العشر، محمد بن عبد الله الغامدي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 2002م.

وقد تناولت القيم الأخلاقية التي وجد من أجلها الشعر فقد كانت المنبع الوحيد عند الشعراء الجاهليين مع إثبات ذلك بالنصوص، وتوضيح الصور والمظاهر الأخلاقية في المعلقات العشر، وذكر أنواع البناء الفني لصورة الأخلاق فيها.

3. دراسة ثقافية في المعلقات العشر، فرح عفانة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008م.

وقد تناولت الدراسة المعلقات العشر دراسة ثقافية عبر صور من الحياة التي تكمل بعضها مع توضيح تلك الصور، وتأثير كل منها على ثقافة الشاعر في العصر الجاهلي، وتحدثت عن الرموز المؤنسة عند الحارث فالإبل والناقة والبقرة من أدوات الشاعر للوصول إلى أهل المنشودين.

والمتأمل في الدراسات السابقة سيلاحظ أنها عقدت لدراسة موضوعات الشعر الجاهلي، وكشفت عن الرموز وعلاقتها بالحياة الاجتماعية، وقد تعرضت لشعر الحارث بن حلزة ضمن ما تناولته في شعر المعلقات.

وسيقف الباحث في هذه الدراسة على شعر الشاعر المذكورة الذي لم تفرد له دراسة مستقلة، ولم يتم تناول الجانب التركيبي في عناصر شعره، وهو ما يصبو الباحث إلى تحقيقه .

تكمن أهمية الدراسة في تناول أحد أهم شعراء العصر الجاهلي من خلال آلياته في بناء جمله وصوره وموسيقاه.

حدود الدراسة:

ستكون حدود الدراسة شعر الحارث بن حلزة عبر:

ديوان الشاعر الحارث بن حلزة اليشكرى، بتحقيق د. إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتاب، 1991م.

ديوان الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري، بتحقيق طلال حرب، بيروت، ناشرون، 1994م.

ديوان الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري، بتحقيق مروان العطية، دمشق، 1994م.

ديوان الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري، بتحقيق مجيد طراد، بيروت، دار الجيل، 1998م.

إضافة إلى نسخ مختلفة من ديوانه.

وقد جاء اعتماد الباحث على تحقيق د. إميل بديع يعقوب، نسخة رئيسية وذلك لأسباب عديدة منها:

1. أنه يعد من كبار المحققين، ولجهده في التحقيق، كما أن نسخته تعد نسخة أولى بالنسبة للأخريات.
2. شروحه الوافية للنصوص.
3. التقاء نصوصه مع التحقيقات السابقة.

4. أنه يتفق في صدق الرواية مع أغلب المحققين للديوان.

تقسيم الدراسة:

تنتظم الدراسة في مقدمة، وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة على النحو التالي:

المقدمة

وفيها يتناول الباحث مادة الدراسة، وأهميتها، وأسباب اختيار الموضوع، وأهداف الدراسة، ومنهجها، والدراسات السابقة، ثم الخطة التي تقوم عليها الدراسة.

التمهيد

وفيه يعرض الباحث لتعريف بناء الجملة، وبناء الصورة، وبناء الموسيقى وعناصرها، ووظائفها، بشكل مبسط يخدم موضوع الدراسة ويسلط الضوء على بعض مصطلحاتها.

وفي الفصل الأول يقف الباحث على بناء الجملة من خلال ظاهرتي التقديم والتأخير، والتكرار إضافة إلى التراكيب الإنشائية.

أما الفصل الثاني يعرض الباحث فيه بناء الصورة من الناحية البيانية فيقف على التشبيه والاستعارة والكناية.

وفي الفصل الثالث يتناول الباحث الموسيقي، من خلال الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

وفي الخاتمة: يقدم الباحث رصد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

واسأل الله أن أكون قد وفقت في هذا العمل، فما فيه من إصابة فمن الله، وما فيه من خطأٍ فمن نفسي، وما الكمال إلا لكتاب الله عز وجل.

واسأل الله أن يسهم هذا البحث ولو باليسير في خدمة المجال النقدي والأدبي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

بناء الجملة

- **المبحث الأول: التقديم والتأخير.**
- **المبحث الثاني: التكرار.**
- **المبحث الثالث: الأساليب الإنشائية.**

مدخل: تعريف الجملة

الجملة لغة: "جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره، ويقال: أجملت له الحساب والكلام "[1] وورد في لسان العرب: "الجملة واحدة الجمل والجملة جماعة الشيء وأجمل الشيء جمعه عن تفرقة، وأجمل له الحساب كذلك والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب، وغيره، يقال أجملت له الحساب والكلام،"[2] نفهم من هذا أن الجملة هي جمع لمتفرق، وهذا المتفرق يكون لفظاً ومعنى في آن واحد.

أما الجملة اصطلاحاً:

فقد عَّرف المبرد الجملة في باب الفاعل بقوله:" وإنما كان الفاعل رفعاً ؛ لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، وإذا قلت: قام زيد، بمنزلة قولك: القائم زيد"[3]، فالمبرد هنا يحدد مكونات الجملة في الفعل والفاعل اللذين يؤديان معنى يحسن السكوت عليه وهذان المكونان ينزلان منزلة المبتدأ والخبر. أي أن الإشارة هنا إلى مكونين آخرين هما: المبتدأ والخبر.

وفي السياق ذاته يقول ابن هشام:" والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كـ (قام زيد) والمبتدأ وخبره لـ (زيد قائم)، (ويضيف)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو (ضربَ اللصُ)، (أقائم زيدُ)، (ظننته قائماً)"[4].

وقد قسم النحاة الجملة إلى قسمين:

1- **جملة اسمية:** وهي التي صَدْرها اسم.
2- **جملة فعلية:** وهي التي صَدْرها فعل.

فإسناد الاسم للاسم تنشأ عنه جملة اسمية، وإسناد الفعل للفاعل تنشأ عنه جملة فعلية – كما هو في تعريف الزمخشري–.

---

(1) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، ج11، ص75.

(2) لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، مادة (ج، م، ل)، دار صادر بيروت، 1995م، ج11، ص52.

(3) الكامل المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، دط، دت، 1965م، ج1، ص8.

(4) مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، 1999م، ط1، ص363.

ويتحدث سيبويه عن المسند والمسند إليه فيقول:" ما لا يستغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا "[1].

ولكن الزمخشري يرى خلاف ذلك، إذ عنده "الجملة على أربعة أضرب، فعلية واسمية وظرفية وشرطية، وذلك كزيد ذهب أخوه، وعمرو أبوه منطلق، وبكر إن تعطه يشكرك وخالد في الدار "[2].

وخالف ابن هشام الزمخشري في جعله الجملة الشرطية إحدى أقسام الجمل، " فقد عد الجملة الشرطية من قبيل الفعلية وحجته في ذلك أن الشرط معنى من المعاني التي تدخل على الجملة مثله مثل الاستفهام والنفي ونحوه دون أن تفقد الجملة أصلها، وإلا لقاسمت الجمل التي يدخل عليها النفي والاستفهام والشرط والتأكيد.....إلخ الجملتين الاسمية والفعلية، فصارت هناك جملة منفيّة وأخرى تأكيدية وثالثة استفهامية، وهذا ما لم يقل به أحد "[3].

إن الجملة تركيب لغوي يتكون من مفردات منتظمة وفق قواعد محددة لابد أن تؤدي إلى معنى، وهذا مقصد المبدعين من كتاباتهم.

(1) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م، ج1، ص23.

(2) المفصل، الزمخشري، عالم الكتب، بيروت، ج1، د.ت، ص25.

(3) مغنى اللبيب، ابن هشام، ص364.

المبحث الأول:

التقديم والتأخير

تمهيد:

لعل ما يميز شاعر أو أديب في قدراته اللغوية وبراعته في امتلاك أدواته، لجوؤه إلى العدول كان أكثر عن النظام النحوي المألوف؛ ليخرج بالنص من الطابع النفعي، إلى الطابع الإبداعي، فكلما أنتج المبدع بأداوته اللغوية، عدَّل مساره عن الأنماط المعهودة، وغاص في محيط النص الأدبي وقالبه بما يحقق له حسن الدخول إلى وعي المتلقي، محققاً المتعة والفائدة .

ويعد التقديم والتأخير واحداً من الطرق التي تدل على إبداع الأديب ومهارته في التفنن في استخدام المفردات والتراكيب، فأي تغيير في ترتيب الكلمات والمفردات أو تبديل مواقعها، فيه انزياح عن المألوف والمعتاد، ويمثل عدولاً عن الأصل المثالي، واختراقاً للحركة الأفقية المسيطرة على بنيته العميقة، وهذا يؤدي إلى تنشيط ذهن المتلقي، وتحفيز لحواسه للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة، والتقديم والتأخير هو إحداث ضجيج يؤدى إلى ارتباكٍ في الهدوء العام الذي كان مسيطراً فيما سبق، "ومن الصحيح فعلاً أن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأن هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات وعن طريق إبراز هذه الكلمة يتحقق تأثير ما، وهي فكرة قررها (باسكال) حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"[1]، وعليه فإن التقديم والتأخير يدور في إطار الترتيب غير الواجب بين العناصر اللغوية في الجملة، أي التي لا يؤدي تقديمها، أو تأخيرها إلى خلل في المعنى "ليصبح الأمر متروكاً لمزيج من العوامل النفسية لدى المتكلم، يرغب في عرضها على المتلقي، كالرغبة في تمكين الخبر في ذهن السامع، أو تشويقه إلى الخبر، أو تعجيل مسرته بالمسند إليه بتقديم ذكره، أو إيهامه أنه لا يزول عن خاطره"[2]، وكلما أحدث التقديم والتأخير خلخلة في التركيب اللغوي المألوف، كان ذلك أدعى إلى النجاح في الوصول بالمتلقي إلى محيط دائرة التأثير المنشود.

ويعد التقديم والتأخير من المباحث المشتركة بين علمي النحو والبلاغة، يقول عنه الجرجاني "هو باب كثير الفوائد، جمُ المحاسن، واسعُ التعُرف، بعيد الغاية، لا يزال يَغتُر لك عن بديعة،

---

(1) شعر بن أبي خازم، سامي حماد الهمص، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر-غزة-، 2007م، ص188.

(2) السابق، ص189.

ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقفه، ثم تنظر، فتجد سبب أن أراقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وقول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

وقد كان من مظاهر اهتمام العلماء بالتقديم والتأخير، رصدهم لأنواع التقديم المختلفة، وما يؤديه كل نوع من قيم دلالية، أو جمالية، أو إيقاعية مضافة إلى المعنى الأساسي للعبارة.

وتبقى عملية التقديم والتأخير إفصاحاً عن الفكر المسيطر على المبدع؛ لأن الحركة والانتقال من مكان لآخر في الجملة ينتج عن الالتحام والتفاعل فيما بين الفكر ون2اللغة، لأن حركة الفكر حركة للصياغة نعبر عنها باللغة.

وقد سلك الشاعر الحارث بن حلزة مسلك غيره من الشعراء في اعتماد التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية وقد تنوعت في شعره فمنها، تقديم المفعول به على فعله، وتقديم شبه الجملة على الفاعل، وتقديم المبتدأ ونائب الفاعل، واسم ليس، واسم أصبح، والمفعول به، وتقديم الخبر، وظرف الزمان والمفعول كل على معمولاته.

أولاً: تقديم المفعول به على الفاعل، ومن ذلك قوله: [2]

لا يُقِـــيمُ العَزيـــزُ بِالبَلَـــدِ السَـــهلِ وَلا يَنفَـــــعُ الـــــذَّلِيلَ النِجَـــــاءُ

ارتكز الشاعر على الجانب النفسي في تقديم المفعول به (الذليل) على الفاعل هنا (النجاء)، وذلك حتى تتسلط أداة النفي بكل قوتها على الذليل فقط، وهذا يعني أن النجاء ممكن أن ينفع الآخرين إلا الذليل.

ومنه قوله: [3]

لَـــيسَ يُنجـــي مُـــوائِلاً مِـــن جِـــذَارٍ رَأسُ طَـــــودٍ وَحَـــــرَّةٌ رَجـــــلاءُ

قدم الشاعر المفعول به (موائلاً) والجار والمجرور (من حذار) على الفاعل (رأس).

واستهلال الشاعر البيت بالنفي المتمركز في الفعل الجامد: (ليس) هو الذي باعد ما بين الفعل "ينجي" وفاعله (رأس) وهذه المباعدة كانت بالمفعول به + الجار والمجرور وعلى الرغم هذه

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ط3، 1992م، ص106.

(2) ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، تحقيق إميل بديع يعقوب، بيروت، 1991، ط: ص28– العزيز: القاهر الغالب، النجاء: الهرب أو الإسراع في السير.

(3) السابق: 28 – الموائل: الذي يطلب ملجأ يهرب إليه، الحذار: ما يخاف ويحاذر، الطود: الجبل، العرة: الأرض ذات الحجارة السوداء، الرجلاء: الصلبة الشديدة.

المباعدة المكانية استطاعت "ليس" بقدرتها على النفي أن تطال الفاعل "رأس" فشلت حركته وقدرته على توفير النجاة لـ: (مُوائِلاً مِن جذارِ).

ومن ذلك قوله: [1]

حَـــذَرَ الجَـــورِ وَالتَعـــدّي وَهَـــل يَـنقُضُ مَـا فِـي المَهَـارِقِ الأَهـوَاءُ

لقد قدم الشاعر المفعول به وهو اسم الموصول + صلته "الجار والمجرور" (ما في المهارق) على الفاعل (الأهواء)، والاستفهام بـ هل هو السبب في تقديم المفعول "ما" الموصولة وصلته "في المهارق" على الفاعل.

وذلك لوجود صيغة النفي لأن (هل) لا تريد جواباً بقدر ما تريد نفياً بالمعنى البلاغي، وهذا النفي قد تسلط على المفعول وصلته ؛ أي أنه نفي شديد لم يبق مجالاً للأمل.

ومن هذا التقديم قوله: [2]

ثـــمَّ فَـــاؤوا مِـــنهُم بِقَاصِـــمَةِ الظَّهـــرِ وَلا يَبـــــــرُدُ الغَلِيـــــــلَ المَـــــــاءُ

قدم الشاعر المفعول به (الغليل) على الفاعل (الماء) قامت "لا" النافية دوراً فاعلاً في رصف الشطر الثاني من البيت، وتجلى ذلك في تقديم المفعول على الفاعل. وهذا التقديم جعل المفعول به أول كلمة يقع عليها نفي التبريد، ومن ثم فإن هذا النفي قد طال كذلك "الماء" فأصبح غير قادر على فعل التبريد والسبب في ذلك أن النفي أولاً طال الغليل ومن ثم فإن الماء قد فقد تلقائياً القدرة على تبريد "الغليل".

ثانياً: تقديم شبه الجملة على نائب الفاعل، ومن ذلك قوله:[3]

وَجَبَهنَـــاهُمُ بِطَعـــنٍ كَمَـــا تُنهَـــزُ فِـــي جَمَّـــةِ الطَـــوِيّ الـــدِلاءُ

قدم الشاعر شبه الجملة والمضاف إليه (في جمة الطوي) على نائب الفاعل (الدلاء). ولذلك لإتاحة الفرصة كاملة وبدون حواجز أمام الفعل (تنهز) ليمارس فعله بشكل مريح ودون معوقات في جمة الطوى وبذلك يكون الفعل قد سلب عملية التحريك من (الدلاء) التي أخرت عمداً.

---

(1) ديوان الحارث: 36– الجور: الظلم، المهارق: جمع مهرق وهي الصحيفة.

(2) السابق: 39– فاؤوا: رجعوا، منهم: مني بني تميم، قاصمة الظهر: واهية تقطع الظهر، الغليل: شدة العطش.

(3) السابق: 33– تنهز: تحرك، الطوي: البئر التي طويت بالحجارة والطين، جمه البئر: معظم الماء فيها.

ومن ذلك قوله:[1]

لَعَمْـرُ أَبِيـكَ الخَيْـرِ لَـوْ ذَا أَطَـاعَنِي لغُـدِّيَ منـهُ بالرَّحيـلِ الرَّكائـبُ

حيث قدم الشاعر شبه الجملة (منه) و(بالرحيل) على نائب الفاعل (الركائب).

والشطر الثاني من هذا البيت جاء جواباً لشرط متقدم(لو ذا أطاعني)، وهذا الجواب بدأ بالفعل (غُدّى) وهذا الفعل له قوة هائلة بدليل أنه طال الجار والمجرور منه وكذلك بـ(الرحيل) وفعل تأثيره هكذا، فإن مثل هذا التأثير قد استطاع أن يصل إلى (الركائب) الفاعل رغم تلك الحواجز الكلامية التي وضعها الشاعر ما بين الفعل وفاعله.

ثالثاً: تقديم شبه الجملة على الفاعل، ومن ذلك قوله:[2]

غَيـرَ أنّـي قَـد أسْـتَعينُ عَلَـى الهَـمِّ إذَا خَـفَّ بـالثَّويِّ النَّجَـاءُ

قَدَّم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (بالثوي) على الفاعل (النجاء).

والشطر الثاني من البيت فعل شرط (خف) وأداته (إذا)، وهذا الفعل بمعنى أسرع فكانت سرعته أكثر من (النجاء) في إدراك (للثوي) الجار والمجرور، وفارق السرعة هذا متحقق أكثر في الفعل (خف) من تحققه في (النجاء) التي هي أيضاً بمعنى السرعة، وهذا يدعونا إلى الاشفاق بالثوي المقيم الواقع ما بين سرعتين: سرعة خف وسرعة النجاء.

ومن هذا التقديم قوله: [3]

وَطِرَاقَـا مِـنْ خَلفِهِـنَّ طِـرَاقٌ سـاقطاتٌ ألـوتْ بهـا الصـحراءُ

حيث قدم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (بها) على الفاعل (الصحراء).

وذلك من باب التخصيص، أي تخصيص فعل التفريق والتمزيق بتلك الأبل؛ أي الموت والضياع، فالشاعر هنا جعل التقديم ركز على الأثر في الضياع والتفريق وأخر السبب وهي الصحراء؛ لأنه يريد الأثر لا سببه.

---

(1) ديوان الحارث: 40– الركائب: جمع الركوبة هي ما يركب من الدواب وغيرها.

(2) السابق: 21– خف: أسرع، الثوي: المقيم، النجاء: السرعة.

(3) السابق: 14– الطراق: مطارقة يقال الإبل، قيل الغبار، من خلفهن طراق: طورقت مرة بعد مرة، ألوت بها: ذهبت بها وفرقتها.

ومن ذلك قوله: [1]

عَنَنــاً بَــاطِلاً وَظُلمــاً كَمَــا تُعتَــرُ عَــن حَجــرَةِ الــرَبِيضِ الظَّبَــاءُ

حيث قدم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور والمضاف إليه (عن حجرة الربيض) على الفاعل (الظباء). والتشبيه في البيت السابق هو الذي ساهم في رصف التركيب بحيث تقدم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفاعل. لأن الشاعر لا يريد التركيز على "الظباء" كفاعل؛ أي أراد أن ينصب الاهتمام، على الجار والمجرور والمضاف إليه.

ومن ذلك قوله: [2]

تَرَكُــوهُمْ مُلَحَّبِــينَ، وَآبُــوا بِنِهَــابٍ يَصُــمُّ مِنْهَــا الْحُــدَاءُ

لقد قدم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (منها) على الفاعل (الحداء)؛ لأن الشاعر أراد أن يركز على ما يحدث الصم لا على ما يقع عليه الصمم.

ومن ذلك قوله: [3]

ثُــمَّ جَــاؤوا يَســتَرجِعُونَ فَلَــم تَرجِــع لَهُــم شَــامَةٌ وَلا زَهــرَاءُ

قدم الشاعر شبه الجملة الجار والمجرور (لهم) على الفاعل (شامة). وأسلوب النفي في هذا البيت وراء عملية التقديم هذه ؛ وذلك من أجل تسليط نفي رجوع الشامة "لهم" هم تحديداً لا غيرهم.

رابعاً: تقديم شبه الجملة على المبتدأ، ومن ذلك قوله: [4]

مَلِــكٌ مُقسِــطٌ وأَفضَــلُ مَــن يَمشِــي وَمِــن دُونَ مَــا لَدَيــهِ الثَّنَــاءُ

قَدَّم الشاعر شبه الجملة والظرف (لديه) على المبتدأ (الثناء).

وتقديم الخبر "لديه" على المبتدأ "الثناء" ورد في أسلوب نفي، وذلك من أجل حصر الثناء لديه فقط دون غيره.

---

(1) ديوان الحارث: 36– العنن: الاعتراض، تعثر: تذبح والعتر: ذبح العتيرة، الحجرة: الحضيرة، الربيض: الغنم.

(2) السابق: 38– ملحبين: مقطعين بالسيوف، آبوا: عادوا، النهاب: ما نهب.

(3) السابق: 39– شامة: شاه ذات شامة، زهراء: شاه زهراء أي صافية اللون.

(4) السابق: 26– المقسط: العادل، من دون ما لديه الثناء: يعني أن الثناء منا عليه أقل ما فيه.

ومن هذا قوله: [1]

ثَــمَّ حُجــراً أَعنَــي ابــنَ أُمِّ قَطَــامٍ وَلَــــــهُ فَارِسِـــــيَّةٌ خَضـــــرَاءُ

قدم الشاعر شبه الجملة الخبر (له) على المبتدأ (فارسية)، وهذا من باب توكيد الملكية التي اقتصرت عليه فقط وانحصرت فيه.

ومن ذلك قوله: [2]

أَوْ مَنَعْـتُمْ مَـا تُسْـأَلُونَ فَمَـنْ حـدثتموه لَــــــهَ عَلَيْنَـــــا العَـــــلاَءُ

هنا قدم الشاعر شبه الجملة (علينا) على المبتدأ (العلاء)، وذلك من باب التوكيد للمبتدأ المتأخر "العلاء" الذي هو "له" والذي هو "علينا".

ومن ذلك قوله: [3]

أَعَلَينَــا جُنَــاحُ كِنــدَةَ أَن يَغــنَمَ غَـــــازِيهُمُ وَمِنَّـــــا الجَـــــزَاءُ

وفي البيت قدم الشاعر شبه الجملة الجار والمجرور (علينا) على المبتدأ (جناح كندة)، وذلك لإفادة الحصر أي حصر الجناح علينا، ولا يخرج هذا عن تقديم (منا) على (الجزاء)، وذلك لإفادة الحصر أي حصر الجزاء في (منا).

ومن هذا قوله: [4]

مَــن لَنَــا عِنــدَهُ مِــنَ الخَيــرِ آيَــاتٌ ثَـــلاثٌ فِـــي كُلِّهِـــنَّ القَضَـــاءُ

لقد قَدَّم الشاعر الخبر شبه الجملة (عنده) على المبتدأ (آيات)، وقدم الشاعر أيضاً شبه الجملة والمضاف إليه (كلهن) على الخبر (القضاء).

فالتقديم هنا في الشطر الأول (عندنا آيات) جاء لإفادة الحصر. أي حصر الآيات عندهم.

كذلك التقديم في الشطر الثاني (في كلهن القضاء) جاء لإفادة الحصر، وحصر كلهن في القضاء.

---

(1) السابق: 34– فارسية: كتيبة فارسية، حجر: هو أحد أمراء كندة.

(2) ديوان الحارث: 27– أو منعتم ما تسألون: أي سؤال المسالمة والصلح.

(3) السابق: 37– الجناح: الإثم، كندة: قبلية عربية مشهورة.

(4) السابق: 31– الآيات: العلامات، في كلهن القضاء: أي في كلهن يقضي لنا بولاء الملك.

ومن هذا التقديم قوله: [1]

أَيُّهَـــا النَـــاطِقُ المُـــرَقِّشُ عَنَّـــا عِنـــدَ عَمـــرٍو وَهَـــل لِـــذَاكَ بَقَـــاءُ

لقد قدَّم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (لذاك) على المبتدأ (بقاء).

وقد ورد هذا التقديم في صيغة استفهام غرضها البلاغي النفي، ومن ثم فإن هذا النفي حصر الزوال والاندثار في ذلك.

خامساً: تقديم شبه الجملة على اسم الناسخ، ومن ذلك قوله:[2]

وَفَعَلْنَـــا بِهِـــمْ كَمَـــا عَلِـــمَ اللهُ وَمَـــــا إِنْ لِلحـــــائِنِينَ دِمَـــــاءُ

قدم الشاعر شبه الجملة الخبر (للحائنين) على اسم إن النافية (دماء).

وهذا التقديم قد أفاد نفي الدماء على الحائنين فقط.

ومن ذلك قوله: [3]

لَـــيسَ منَّـــا المُضَـــرَّبُونَ وَلا قَـــيسٌ وَلا جَنـــــــــدَلٌ وَلا الحَـــــــــذَّاءُ

قدم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (منَّا) على اسم ليس (المضربون).

واستهلال البيت بالنفي (ليس) هو الذي قدم الجار والمجرور "منا" على اسم ليس "المضربون" وذلك من أجل نفي تلك الصفة بالمطلق عنهم.

ومن هذا قوله: [4]

أَجمَعُـــوا أَمـــرَهُم عِشـــاءً فَلَمَّـــا أَصـــبَحُوا أَصـــبَحَت لَهُـــم ضَوْضَـــاءُ

فقد قدم الشاعر شبه الجملة من الجار والمجرور (لهم) على اسم أصبح (ضوضاء).

وتقديم الجار والمجرور "لهم" على اسم أصبحت "ضوضاء" ورد في جواب الشرط الذي تقدم فعله "فما أصبحوا"، وهذا الجواب قد حصر الضوضاء، وجعلها لهم دون غيرهم أي خصصها بهم.

---

(1) السابق: 24– المرقش: المزين القول الباطل، بقاء: أي لا بقاء لما أنت عليه.

(2) ديوان الحارث: 33– الحائنون: جمع الحائن وهو الهالك.

(3) السابق: 37– المضربون: الذين ضربوا بالسيوف وهم بني تغلب.

(4) السابق: 24– أجمعوا: أحكموا، أصبحوا: دخلوا في الصباح، الضوضاء، الجلبة والصباح.

سادساً: تقديم الجار والمجرور والمفعول فيه على الفاعل ومن ذلك قوله:[1]

أَلا بـــانَ بِـــالرَهنِ الغَـــداةَ الحَبائِـــبُ كَأَنَّـــكَ مَعتـــوبٌ عَلَيـــكَ وَعاتِـــبُ

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور (بالرهن) والمفعول فيه (الغداة) على الفاعل (الحبائب).

وهذا التقديم هو الذي أوجد هذه المسافة الكلامية ما بين الفعل "بان" والفاعل "الحبائب" وهذه المسافة الكلامية التي احتوت الجار والمجرور "والغداة" المفعول فيه هي التي جعلت فعل الظهور منحصراً في "بان" ؛ أي ظهور وتبيان الحبائب لم يكن أمراً سهلاً، بل غطَّته غلالة كثيفة في الجار والمجرور والمفعول به الغداة.

سابعاً: تقديم شبه الجملة على المفعول به، ومن ذلك قوله:[2]

هَـــلْ يُحْـــرَمُ المَـــرْءُ القَـــوِيُّ وقـــدْ تـــرى للنُّـــوكِ رُشْـــدَا

فقد قدم الشاعر والجار والمجرور (للنوك) على المفعول به (رشداً).

وتأخير المفعول به وتقديم الجار والمجرور قد ألصق الجار والمجرور بالفعل (ترى) وذلك لتمكين هذا الفعل من القيام بالرؤية بشكل مكثف من أجل التنقيب عن المرئي وهو (الرشد).

ثامناً: تقديم ظرف الزمان على الفعل، ومن ذلك قوله:[3]

قَبـــلَ مَـــا اليَـــومِ بَيَّضَـــت بِعُيـــونِ النَّـــاسِ فِيهَـــا تَغَـــيُّظٌ وَإِبَـــاءُ

حيث قدم الشاعر ظرف الزمان (قبل، اليوم) على الفعل (بيضت).

وقدم أيضاً شبه الجملة الجار والمجرور (فيها) على المبتدأ (تغيظ).

ففي الشطر الأول قدم "الظرف" على الفعل وذلك لإبراز أهمية هذه الظرف (قبل)، (اليوم)؛ أي أن عزتهم ليست آنية، وإنما هي موغلة في الزمن القديم.

وفي الشطر الثاني قدم "الجار والمجرور" "فيها" على المبتدأ المؤخر "تغيظ" وهذا من باب الحصر والتخصيص؛ أي تخصيص التغيظ والإباء فيها.

---

(1) السابق: ص40.

(2) ديوان الحارث: 47.

(3) ديوان الحارث: 25– بيضت بعيون الناس: أي عظم شأنها على الناس تغيظ على أبصارهم، تغيظ وإباء: أي لنا عزة طويلة غير ناقصة ولنا إباء.

المبحث الثاني:

التكـــــرار

مدخل تعريف: التكرار

التكرار لغة: وهو مأخوذ من الكر بمعنى الرجوع عن الشيء، تناولت المعاجم العربية منذ القدم مادة (كرر) في ثناياها، واقتصرنا في هذا المقام الحديث عن المعاني ذات الصلة بالتِّكرار، إذ من خلالها نستطيع أن نفهم المعنى الاصطلاحي، فالخليل بن أحمد الفراهيدي يقول: "والكر: الرجوع عليه ومنه التِّكرار"[1].

التكرار اصطلاحاً: وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ ، وإما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو للتلذذ، بذكر المكرر. [2]

يعد التكرار من الأساليب التي تفرض نفسها على إبداعات الشاعر، لتكون استجابة لهدف يرتجيه "ويتم هذا الأسلوب الأدبي من خلال تكرار حرف من الحروف، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة، أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة" [3] بما ينسجم وطبيعة تجربته الشعرية.

وإذا كانت هذه النظرة التقليدية للتكرار فإن "بعض منظري الأسلوبية يخالف النظرة السابقة للتكرار، ويرى أن قيمة كل إجراء أسلوبي تتناسب مع حدة المفاجأة، فكلما كانت الخاصية الأسلوبية غير منتظرة كان وقعها في المتلقي عميقاً، وكلما تكررت نفس الخاصية الأسلوبية في نص معين ضعفت قوتها التأثيرية، لأن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً"[4]، أي أن النتيجة القبْلية لهذا الأسلوب مرفوضة، فلكل تكرار غايته التي تختلف من إلى آخر. بمعنى أن دلالات التكرار تبقى لا نهائية وهذا ما اكدت عليه الباحثة الغربية "جوليا كرستيفا" ، عندما رأت أن في اللغة الشعرية " تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وقد عللت

---

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ج 5، 1986 م، ص 277

(2) ينظر: ابن معصوم 1969:5/345-352.

(3) نظرة حول الفلسفة الجمالية للعناصر التي تتكرر داخل العمل الفني – أحمد ريان، الإنترنت.

(4) الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، محمد الفاسي، الإنترنت.

ذلك بأن التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في الحشو الذي نرصده في اللغة الدارجة"[1]، وهذا يفقد التكرار وظيفته الفنية.

ولا يعد التكرار من ظواهر الشعر المعاصر فقد أشار النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة ودورها في تشابك والتحام أجزاء الكلام، كما جعل للتكرار معاني متعددة ومختلفة باختلاف الأغراض التي تطرق إليها الشاعر، يقول رشيد شعلان إنَّه " تجلية المعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته"[2] ولقد تحدثت كتب البلاغة عن ظاهرة التكرار لكنها لم تعطه حقه، قد يرجع ذلك إلى الظروف الخاصة بطبيعة كل عصر.

أما في العصر الحديث فقد تنوعت الأساليب الشعرية وتغيرت بطبيعة ظروف العصر، تقول نازك الملائكة: "جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب فبرز بروزاً يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتكئ اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تنم عن اتزان"[3].

ويتجه الشاعر إلى التكرار بوصفه وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تنتجه الكلمة المكررة في نفس السامع، وقد كان هنالك اختلاف بين النقاد حول تصنيف التكرار ووظيفته داخل النص الشعري، فوجدوا أن التكرار إذا زاد عن حده ولم يكن له أي تأثير على الجانب الدلالي أو الصوتي فإنه يؤثر على النص، حيث إنَّه " يُفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة "[4].

ويعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي يمكن من خلالها كشف بعض ما في النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها[5]، كما أن دراستهم للنص القرآني والبحث في إعجازه دفعتهم إلى البحث في

---

(1) تقنية التوازي في الشعر الحديث – د.عشتار داود محمد .الإنترنت.

(2) رشيد شعلان: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993 م: ص 252.

(3) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، ص 276

(4) السابق ، ص 285، 286.

(5) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، د. شفيع السيد، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، 1984م.

مثل هذه الظواهر، خصوصاً أنه أسلوب تميز في القرآن الكريم قام بدراسته بعض البلاغيين كما أنه كان ركيزة أساسية في تفسير السياق القرآني[1].

"إن مصطلح التكرار مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع. ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول ابن منظور: الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف عليه وكرّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول الجوهري (393هـ) الكرّ الرجوع، يقال: كرّه وكرَّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريراً وتكراراً [2].

ولا يقوم التكرار على مجرد ترديد اللفظ في السياق الشعري، وإنما على ما يتركه من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن كذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري؛ لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، حتى لا يصبح مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري[3]. وهذا ما دفع بعض البلاغيين إلى النظر إلى ظاهرة التكرار من زاوية أخرى، إذ رأوا أن التكرار قد يقع في المعنى دون اللفظ، فيرى ابن الأثير الحلبي أن التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية [4]. فمثل هذه الملاحظة ترصد دقة الكشف عن حركة الملحظ البلاغي في السياق، فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول: مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي [5].

---

(1) مقالة: الأسلوب دراسة لغوية، د. سعد مصلوح، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980م.

(2) مقالة، ظاهرة التكرار في شعر أبى القاسم الشابي دراسة أسلوبية، د. زهير أحمد منصور، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، الأنترنت.

(3) السابق.

(4) السابق.

(5) السابق.

"وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز: نجد تفعيلة مستفعلن مستفعلن، مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية، مثل هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وهذا ما نسميه بموسيقى الشعر" [1]. وقد أشار إلى هذا الناقد ريتشاردز بقوله "فالإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث [2]. وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ؛ لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة [3]. كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة [4].

---

(1) www.islamport.com (الشبكة العنكبوتية).

(2) تأويل مشكل القرآن الكريم، لابن قتيبية، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

(3) التكرار في الشعر الجاهلي، د.موسى ربايعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990م.

(4) التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، د.فايز القرعان، مجلة مؤتة، الأردن، المجلد الحادي عشر، العدد السادس، 1996م.

"ويعتمد التكرار في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر وقد أدرك (بالي) – أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهم الأسلوبية على أنها بحث – أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية"[1]. "واللغة الشعرية تعتمد على الإثارة والانفعال، فاللغة الشعرية هي لغة انفعالية، تتوجه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى" [2].

وقد جاءت تجربة الشاعر الحارث بن حلزة مفعمة بمستويات التكرار المختلفة التي تجلت في:

أولاً: التكرار الحرفي:

"قد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه" [3].

ومن ذلك قوله:[4]

قَبــلَ مَــا اليَــومِ بَيَّضَــت بِعُيــونِ النَّـــاسِ فِيهَـــا تَغَـــيُّظٌ وَإِبَـــاءُ

تكرر صوت الباء في هذا البيت أربع مرات، ثلاث مرات في الشطر الأول، ومرة واحدة في الشطر الثاني، ونطق صوت الباء يعني "وقوف الهواء الصادر من الرئتين وقوفاً تاماً عند الشفتين؛ إذ تنطبق هاتان الشفتان انطباقاً كاملاً، ويضغط الهواء مدة قصيرة من الزمن ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم محدثاً صوتاً انفجارياً، فالباء إذن صوت شفوي وقفة انفجارية مجهور"[5]. وهذا يعني أن الوقوف صفه في حرف الباء المتكرر في هذا البيت وهي صفة تلائم امتناع الناقة من الفعل على وجه أحد التفسيرين وتلائم كذلك العزة والإباء في التفسير الثاني للبيت.

---

(1) دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.

(2) الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت

(3) مقالات في الأسلوبية، د /منذر عياشي الأنترنت: 82.

(4) ديوان الحارث: 25، وانظر: 40.

(5) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص248.

أما في قوله [1]:

تَرَكُـــــوهُمْ مُلَحَّبِـــــينَ، وَآبُـــــوا بِنِهَـــابٍ يَصُـــمُّ مِنْهَـــا الْحُـــدَاءُ

تكرر صوت الباء في البيت السابق ثلاث مرات، حيث جاء في ثلاث كلمات متتالية، وورد في الشطر الأول مرتين، وفي الشطر الثاني مرة واحدة. وهذا التكرار لصوت الباء الذي يحمل صفتي التوقف والانفجار يلائم مشهد كثرة الإبل والضجة التي تحدثها ومن ثم لا يسمع حُدَاء الحُداة.

ومن هذا التكرار تكرار حرف الدال ومن ذلك قوله:[2]

بَعْـــدَ عَهْـــدٍ لَنَـــا بِبُرْقَـــةِ شَـــمّاءَ، فَـــأَدْنَى دِيارِهـــا الخَلْصـــاءُ

وقد تكرر صوت "الدال"، مرتين في الشطر الأول وكان في نهاية الكلمتين "بعد، عهد"، ومرتان في الشطر الثاني فكان في الوسط في كلمة "أدنى" وفي البداية في كلمة "ديارها"، وعند النطق بصوت الدال يعني "وقوف الهواء وقوفاً تاماً حال النطق بالدال عند نقطة التقاء طرق اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، ويضغط الهواء مدة من الزمن ثم ينفصل اللسان فجأة تاركاً نقطة الالتقاء فيحدث صوتآ انفجاريآ، مع تذبذب الوترين الصوتيين أثناء النطق".[3] وهذا يعني أن صوت "الدال" يحمل صفتي التوقف التي يترتب عليها انفجار قويا، وهو ما يلائم الوجع والأذى الذي يتحدث عنه الشاعر جراء الفراق الطويل الذي جعله يتساءل متى يكون هذا اللقاء؟

ومن هذا التكرار قوله:[4]

فَرَدَدنَـــاهُمُ بِطَعْـــنٍ كَمَـــا يَخـــرُجُ مِـــن خُربَـــةِ المَـــزَادِ المَـــاءُ

فقد تكرر هنا صوت "الدال" مرتين في الشطر الأول وفي كلمة واحدة بصورة متتالية "فرددناهم" وفي الشطر الثاني مرة واحدة وكان في آخر كلمة "المزاد". وصوت "الدال" المتكرر في كيفية نطقه هو أكثر الحروف قدرة على تصوير مشهد خروج الدم من جراحهم كما خروجه من أفواه القرب، وهو مشهد يعكس دقة التصويب التي يتمتع بها قوم الشاعر.

---

(1) ديوان الحارث: 38.

(2) السابق: 19.

(3) علم الأصوات، كمال بشر، ص25.

(4) ديوان الحارث: ص33.

ومن الحروف التي تكررت في شعر الحارث بن حلزة حرف "الجيم"، ومن ذلك قوله:[1]

لَــيسَ يُنجــي مُــوائِلاً مِــن حِــذارِ رَأسُ طَـــــودٍ وَحَـــــرَّةٌ رَجـــــلاءُ

تكرر هنا صوت "الجيم" مرتين في الشطر الأول، فجاء في وسط الكلمة "ينجي" وجاء في البداية في كلمة "حذار" وفي الشطر الثاني تكرر مرة واحدة وجاءت في وسط الكلام في كلمة "رجلاء"، وعند النطق بصوت الجيم يعني "اندفاع الهواء إلى الحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج، وعند التقاء وسط اللسان بوسط الحنك الأعلى التقاء يكاد ينحبس معه مجرى الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالاً بطيئاً سمع صوت يكاد يكون انفجارياً، وهو الجيم"[2]. ونطق هذا الصوت، باندفاعه وانحباسه، وبصفته الانفجارية يناسب المعنى .....الذي يدل عليه البيت وهو عدم نجاة الهارب رغم تحصنه بالجبل ولا بالحرة الغليظة الشديدة بسبب الخوف الذي يتملكه.

ومن ذلك أيضاً قوله:[3]

مَــا جَزِعْنَــا تَحْــتَ العَجاجَــةِ إذْ وَلَّــوا سِـــــــلالاً وَإذْ تَلَظَّـــــى الصِّـــــلاءُ

فقد تكرر صوت "الجيم" ثلاث مرات في الشطر الأول، حيث جاء مرة في بداية كلمة "جزعنا" ومرتان في كلمة واحدة في الوسط "العجاجة". وهذا الصوت كذلك في كيفية نطقه وصفته، يلائم شدة الموقف وشجاعتهم التي تحلوا بها فما جزعوا من غبار الحرب ولا استعارها.

وقوله أيضا:[4]

ثُــمَّ جَــاؤوا يَســتَرجِعُونَ فَلَــم تَرجِــع لَهُـــــــم شَـــــــامَةٌ وَلا زَهـــــــرَاءُ

هنا تكرر صوت "الجيم" ثلاث مرات في الشطر الأول، فجاء مرة واحدة في بداية كلمة "جاؤوا"، وجاء في كلمة التالية مرة واحدة في الوسط "يسترجعون" وجاء مرة واحدة وسط كلمة "ترجع"، وهذا الصوت كذلك بكيفيته وصفته يلائم شجاعة الشاعر التي لم تمكن الأعداء من استرجاع شيء من الغنائم.

---

(1) ديوان الحارث: 28.

(2) دراسة الصوت اللغوي، د. أمين مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، 1997م، ص335.

(3) ديوان الحارث: 35.

(4) السابق: 39.

ومن الحروف التي تكررت كذلك حرف "الراء"، ومن ذلك قوله:[1]

مكفَهِــراً عَلَــى الحَــوَادِثِ لا تَرتُــوهُ للـــــــدَهرِ مُؤَيِّـــــــدٌ صَـــــــمَّاءُ

فقد تكرر صوت "الراء" مرتين في الشطر الأول، حيث جاء في وسط الكلام "مكفهراً، ترتوه"، ;وفي الشطر الثاني جاء مرة واحدة في آخر كلمة "الدهر". وعند النطق بصوت "الراء" يعني "أنه صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في منطقة اللثة وهو صوت مجهور مكرر وكانت تسميته الصوت المكرر".[2] وميزة هذا الصوت الجهر والتكرار، وهذا يناسب الصبر الذي لا يزال عليه قومه رغم تكرار الشدائد التي يرمون بها ولا تنقصهم.

ومن قوله: [3]

أَسَــــدٌ فِـــي اللِقَـــاءِ وَردٌ هَمُـــوسٌ وَرَبِيـــــعٌ إِن شَـــــمَّرَت غَبـــــرَاءُ

فقد تكرر صوت الراء ثلاث مرات، ومرة، واحدة في الشطر الأول في وسط كلمة "ورد"، وجاء في الشطر الثاني مرتين في وسط كلمة "وربيع، شمرت"، وميزة الجهد والتكرار التي يتسم بها الحرف تلائم حدة ومضاء حجرين أم الفطام، وهي حدة ومضاء في أيام الحرب وهي كرم وعطاء في أيام القحط أي صفاته الحميدة تتكرر وتتكون بلون الظرف الذي يكون فيه الناس.

وقوله:[4]

لَعَمْــرُ أَبِيــكَ الخَيْــرِ لَــوْ ذَا أَطَــاعَنِي لغُـــدِّيَ منـــهُ بالرَّحيـــلِ الرَّكائـــبُ

تكرر هنا صوت "الراء" أربع مرات، فقد ورد مرتين في الشطر الأول حيث جاء في آخر كلمة "لعمر، الخير"، وفي الشطر الثاني مرتين في وسط كلمتي "الرحيل، الركائب"، وهذا التكرار يتماهى ومشهد الرحيل وامتطاء الدواب وغيرها، لأن الرحلة تقوم على توالي المشاهد، وهذه الصفة بترديدها لها سمه حرف الراء.

---

(1) ديوان الحارث: 25.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص407.

(3) ديوان الحارث: 34.

(4) السابق: 40.

ومن الحروف التي تكررت حرف "السين"، ومن ذلك قوله:[1]

إذْ رَكِبْنَـا الجِمـالَ مِـنْ سَـعَفِ البَحْـرَيْنِ سَـــيْراً حَتَّـــى نَهاهَـــا الحِســـاءُ

حيث تكرر صوت "السين" مرة واحدة في الشطر الأول في بداية كلمة "سعف"، وفي الشطر الثاني مرتين مرة واحدة في بداية كلمة "سيراً"، ومرة واحدة في وسط كلمة "الحساء"، وعند النطق بصوت "السين" يعتمد طرف اللسان خلف الأسنان العليا، مع التقاء مقدمته باللثة العليا مع وجود منفذ ضيق للهواء فيحدث الاحتكاك. ويرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف. ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به".[2]

وهذا يعني أن الصوت ميزته الاحتكاك والهمس، وهذا يلائم حال التعب التي ظهرت عليه الجمال من السير الشديد، ويلائم كذلك مشهد الغارة التي تحتاج إلى خفة ورشاقة.

وقوله: [3]

وَيَئِسْـــتُ مِمَّـــا كَـــانَ يَشْـــعَفُني فيهـــا ولا يُســـليكَ كاليـــأسِ

فقد تكرر صوت "السين" ثلاث مرات، حث تكرر مرة واحدة في الشطر الأول في وسط كلمة "يئست" ومرتين في الشطر الثاني، مرة واحدة في وسط كلمة "يسليك" ومرة واحدة في نهاية كلمة "كاليأس"، وتكرار هذا الصوت الاحتكاكي المهموس يتماهى ومشهد الفراغ والخواء الذي شاهده عندما وقف مع صحبه على آثار الديار وحالة اليأس التي أصابته.

وقوله: [4]

مَـــا إنْ يُسَـــافِهُنا أُنَـــاسٌ سُـــوقَة إلاَّ سنشـــعَبُ هـــامَهُمْ فـــي الهَـــامِ

فقد تكرر صوت "السين" أربع مرات، فتكرر ثلاث مرات في الشطر الأول، فجاء مرة واحدة في وسط كلمة "يسافهنا"، ومرة واحدة في نهاية كلمة "أناس"، ومرة واحدة في بداية كلمة "سوقة"، وفي الشطر الثاني تكرر مرة واحدة في بداية كلمة "سنشعب"، وهذا الصوت يلائم جو الرعب والخوف الذي يطال الرعية من الناس عندما تقطع رؤوسهم جراء شتمهم لقوم الشاعر.

---

(1) ديوان الحارث: 28، 49.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص301.

(3) ديوان الحارث: 49.

(4) السابق: 55.

ومن الحروف التي تكررت حرف "الشين"، ومن ذلك قوله: [1]

أَو نَقَشــتُم فَــالنَقشُ تَجشَـمُهُ النــاسُ وَفيـــــهِ الصَـــــلاحُ وَالإبـــــراءُ

فقد تكرر صوت "الشين" ثلاث مرات في الشطر الأول، فجاء مرتين في الوسط في كلمة "نقشتم تجشمه"، ومرة واحدة في نهاية كلمة "فالنفش". وعند النطق بصوت "الشين" يعني "أن يلتقي طرف اللسان؛ أي مقدمته بمؤخرة اللثة ومقدم الحنك الأعلى، بحيث يكون هناك منفذ ضيق لمرور الهواء، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به".[2] وهذا الصوت احتكاكي يفيد التفشي، وهذا الانتشار يتلاءم والاستقصاء الذي يقوم به أعداء الشاعر لما بين قومه وبينه، هذا الاستقصاء الذي سيبين في نهاية المطاف براءة قوم الشاعر وذنب أعدائه.

وقوله: [3]

فَــاتْرُكُوا الطَــيخَ والتَعَاشِــي وَإمّــا تَتَعَاشَــوا فَفِــي التَعَاشِــي الــدَّاءُ

تكرر صوت "الشين" ثلاث مرات، فجاء مرة واحدة في الشطر الأول في نهاية كلمة "التعاشي" وتكرر مرتين في الشطر الثاني في وسط ونهاية الكلمة "تتعاشوا، التعاشي"، أيضاً هذا الصوت بكيفية وصفته يتلاءم وجو الوشاية التي يدعوهم الشاعر إلى تركها وإلى التعالي، وإن لم يفعلوا ذلك فسيجبر قوم الشاعر على التصريح بأخبارهم ومن ثم يلحقهم العار.

ومن الحروف التي تكررت حرف "العين"، ومن ذلك قوله:[4]

فَعَــلاَ بِــهِ شَــعَرَ القَــذَالِ وَيَــدَّعي فِعْــلَ المُخَابِــلِ مُقْعَــدَ الإعْصَــامِ

تكرر صوت "العين" في الشطر الأول ثلاث مرات، وقد جاء في وسط ونهاية كلمة "فعلا، شعر، ويدعى"، وفي الشطر الثاني تكرر ثلاث مرات في وسط ونهاية كلمة "فعل، مقعد، الإعصام"، وعند النطق بصوت "الشين" يعني "تضييق المجرى الهوائي في الفراغ الخلفي عند النطق بالعين، بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً، مع تذبذب الأوتار الصوتية"[5]؛ أي أن هذا الصوت احتكاكي وتكراره في هذا البيت يلائم مشهد العقر للإبل وعقد الحبال التي تعقد بها هذه الإبل.

---

(1) ديوان الحارث: 27.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص302.

(3) ديوان الحارث: 36.

(4) السابق: 55.

(5) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص304.

ومن هذه الحروف حرف "الفاء"، ومن ذلك قوله: [1]

فالمُحَيَّـــاةُ فالصِّـــفاحُ فأعْنَـــاقُ فِتـــــاقٍ فَعَـــــاذِبٌ فالوفـــــاءُ

تكرر صوت "الفاء" ثلاث مرات في الشطر الأول بأكمله في بداية الكلمة، وجاء في الشطر الثاني ثلاث مرات في البيت بأكمله في بداية الكلمة، وعند النطق بصوت "الفاء" يعني "وضع أطراف الثنايا العليا في الشفة السفلى ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية خلال النطق بالفاء"[2]. فهذا الصوت بكيفية نطقه يلائم حالة التعدد التي يجريها الشاعر في هذا البيت، وهي حالة تناولت أسماء مواضع كثيرة بدأت بالمحياة فالصفاح فأعناق فتاق عاذب والوفاء.

وقوله:[3]

فَرِيـــاضُ الْقَطَـــا فأوْدِيَـــةُ الشُّـــرْبُبِ فالشُّـــــــــعْبَتَانِ فـــــــــالأَبْلاءُ

تكرر صوت "الفاء" في هذا البيت مرتين في الشطر الأول في بداية الكلمة "فرياض، فأودية" ومرتين في الشطر الثاني في بداية الكلمة "فالشعبتان، فالأبلاء" وبصفته الاحتكاكية يلائم التعداد الذي يقوم به الشاعر بأسماء المواضع كما في البيت السابق.

ومن الحروف التي تكررت حرف "الميم"، ومن ذلك قوله:[4]

فَعَلْنَـــا بِهِـــم كَمَـــا عَلِـــمَ اللهُ ومَـــــا أَن للحَـــــائِنِينَ دِمَـــــاءُ

ورد صوت "الميم" في هذا البيت ثلاث مرات في الشطر الأول مرتين في نهاية كلمة "بهم، علم" ومرة واحدة في وسط كلمة "كما"، وفي الشطر الثاني تكرر مرتان في وسط كلمة "وما، دماء" وعند النطق بصوت "الميم"، يعني "أن تنطبق عند النطق به، الشفتان انطباقاً تاماً فيقف الهواء أي يحبس حبساً تاماً في الفم، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق النطق بصوت الميم"[5]. وهذا الصوت على مستوى كيفية النطق وصفة الاهتزاز يلائم الموقف الذي يصوره الشاعر وهو فعلها العظيم بالأعداء والذي جعلهم لا يطلبون ثأر الهالكين منهم.

---

(1) ديوان الحارث: 20.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص297.

(3) ديوان الحارث: 20.

(4) السابق: 33، 51 – 54 – 56.

(5) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص338.

وقوله: [1]

فَرَدَدنَـــاهُمُ بِطَعـــنٍ كَمَـــا يَخـــرُجُ مِـــن خُربَـــةِ المَـــزَادِ المَـــاءُ

تكرر صوت الميم في هذا البيت مرتين في الشطر الأول في نهاية كلمة "فرددناهم" وفي وسط كلمة "كما" ومثلهما في الشطر الثاني، فجاء في وسط كلمة "المزاد، الماء"، ومثل هذا التكرار جاء ليلائم عنف والتصميم على دقة الضربات التي كان توجه من قومه إلى صدور الأعداء.

ومن الحروف التي تكررت في شعر الحارث بن حلزة حرف "النون"، ومن ذلك قوله:[2]

وأَتَانَـــا مِـــنَ الحَـــوَادِثِ والأَنبَـــاءِ خَطـــبٌ نُعنَـــى بِـــهِ وَنُسَـــاءُ

يتكرر في هذا البيت صوت "النون" ثلاث مرات في الشطر الأول، فجاء في وسط كلمة "أتانا، والأنباء"، وفي الشطر الثاني مثليهما في بداية ووسط كلمة "نعني، ونساء" ونطق صوت "النون" يعني "أن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان مع اللثة فيقف الهواء أو يحبس أو ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف وتتذبذب الأوتار الصوتية".[3]

وقوله: [4]

مَلِـكٌ مُقسِـطٌ وأَفضَـلُ مَـن يَمشِـي وَمِـــن دُونَ مَـــا لَدَيـــهِ الثَّنَـــاءُ

تكرر صوت "الميم" في هذا البيت أربع مرات في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني وتعاضد مع حرف النون الذي تكرر مرة في الشطر الأول وثلاث مرات في الشطر الثاني فهو ؛ أي "الميم" بالكيفية في النطق والصفة وكذلك النون. وهذا يلائم موقف المدح الذي يقول فيه إن الثناء منا عليه أقل ما فيه وعنده عن المعروف أكثر مما نصف ونثني.

وقوله: [5]

ثـــمّ ملنـــا علـــى تمـــيمٍ فأحرَمْنَـــا وَفِينَـــا بَنَـــاتُ قَـــوْمٍ إمَـــاءُ

---

(1) ديوان الحارث: 33.

(2) السابق: انظر أيضا: ص 23 – 25 – 27 – 29 – 37.

(3) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص348.

(4) ديوان الحارث: 26.

(5) السابق: 28.

تكرر صوت "الميم" في البيت السابق أربع مرات في الشطر الأول فجاء في بداية ووسط ونهاية كلمة "ملنا، تميم، فأحرمنا"، ومرتين في الشطر الثاني في نهاية ووسط كلمة "قوم، إماء" وتلاحم مع "النون"، التي تكررت في الشطر الأول مرتين، وفي الشطر الثاني ثلاث مرات، وكلا الصوتين بالكيفية والميزة ؛ أي الصفة، فهو بالكيفية يلائم موقف الإحرام وفي الصفة يلائم الغارة.

ومن الأصوات التي تكررت صوت "الهاء"، قوله:[1]

حَـــذَرَ الجَـــورِ وَالتَعـــدِّي وَهَـــل يَـنقُضُ مَـا فِـي المَهَـارِقِ الأَهـوَاءُ

تكرر صوت "الهاء" مرة واحدة في الشطر الأول في بداية حرف "هل" ومرتين في الشطر الثاني وفي وسط كلمة "المهارق، الأهواء"، وهذا الصوت يتكون "عندما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة "كالفتحة مثلاً" ويمر الهواء من خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين بالحنجرة محدثاً صوتاً احتكاكياً. يرفع الحنك اللين، فلا يمر الهواء من الأنف ولا تتذبذب الأوتار الصوتية"[2] ؛ أي أن هذا الصوت احتكاكي، بما يلائم جو المصالحة وإجراءاتها من أخذ العهود والكفلاء حذراً من الظلم والتعدي وكتب كل ذلك في الصحف.

وقوله:[3]

يـــا آلَ زَيْـــدِ مَنَـــاةَ هَـــلْ مِـــنْ زَاجِـــرٍ لَكُـــمُ فَيَنْهَـــى الجَهْـــلَ عَـــنْ هَمَّـــامِ

يرد صوت "الهاء" مرة في الشطر الأول في بداية حرف "هل" وثلاث مرات في الشطر الثاني في وسط كلمة "فينهي، الجهل" وفي بداية كلمة "همام". وهو بصفته الاحتكاكية يلائم موقف قتل همام وهو ابن مرة بن زهل الشيباني الذي قاد قبيلة بكر، وذلك في حرب بكر وتغلب وقتل يوم القصيبان.

ثانياً: تكرار كلمة.

1- تكرار متماثل:

ومن ذلك قوله:[4]

فَإِنَّـــكَ إِنْ تَعْـــرِضْ لَهُـــمْ أو تَسُـــؤْهُمُ تَعَـــرَّضْ لِأَقْـــوَامٍ سِـــوَاكَ المـــذاهبُ

---

(1) ديوان الحارث: 36.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص304.

(3) ديوان الحارث: 55.

(4) السابق: 40، انظر أيضا: ص38 – ص43.

يكرر الشاعر دال "تعرض" مرة في الشطر الأول وأخرى في الشطر الثاني. وهذا التكرار يوحي بالإصرار والإلحاح من قبل الشاعر على الرغم من أن هؤلاء الأقوام الذين يتعرض لهم يرغبون عنه ويدعونه.

قوله:[1]

ومُدامَـــــة قَرَّعْتُهـــــا بِمُدَامَـــــة وظِبـــاءِ مَحْنيَـــةٍ ذَعَـــرْتُ بِسَـــمْحَجِ

في هذا البيت يكرر الشاعر دال "مدامة" بمعني "الخمر" في الشطر الأول وكذلك في الشطر الثاني بمعنى "ماء السحاب"، وهذا التكرار يدل على تكرار فعل المزج الذي كان يقوم به الشاعر بين الخمر وماء السحاب، ويدل كذلك على مزاج وخصوصية عالية في اللهو والشرب والصيد.

وقوله:[2]

فَـــاتْرُكُوا الطَـــيخَ والتَعَاشِـــي وَإِمّـــا تَتَعَاشَـــوا فَفِـــي التَعَاشِـــي الـــدَّاءُ

يكرر الشاعر دال "التعاشي" مرة في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني، وهذا التكرار يلائم الوعيد الذي يتوعد به الشاعر أعداءه، فيدعوهم إلى ترك الكلام القبيح، وكذلك التعالي حتى لا يلحقهم العار.

2- تكرار صيغة صرفية:

ومن ذلك قوله:[3]

فَتَـــرَى خَلْفَهَـــا مِـــنَ الرَّجْـــعِ وَالوَقْـــعِ مَنِينـــــــا كَأنـــــــهُ إهْبـــــــاءُ

في هذا البيت يكرر الشاعر دالين بصيغة صرفية واحدة هما "الرجع، الوقع"، ينتج عن رجع القوائم ووقع الخفاف، كذلك ليمهد إلى الإيحاء بشدة سرعة الناقة التي ترى خلفها الغبار الرقيق.

وقوله:[4]

أَجمَعُـــوا أَمـــرَهُم عِشـــاءً فَلَمَّـــا أَصـــبَحُوا أَصـــبَحَت لَهُـــم ضَوْضَـــاءُ

---

(1) ديوان الحارث: 42.

(2) السابق: 36.

(3) السابق: 22، انظر أيضا: ص36.

(4) السابق: 24.

يكرر الشاعر في هذا البيت فعلين بصيغة صرفية واحدة "أجمعوا" في الشطر الأول و"أصبحوا" في الشطر الثاني، وذلك من باب الطباق، فالأول يدل على الإحكام والثاني يدل على الصياح.

وقوله:[1]

وَاعلَمُـــوا أَنَّنَـــا وَإِيَّـــاكُم فِيمَـــا اشـــتَرَطنَا يَـــومَ اختَلَفنَـــا سَـــوَاءُ

يكرر الشاعر في هذا البيت فعلين بصيغة صرفية واحدة، وذلك في الشطر الثاني "اشترطنا، اختلفنا" وذلك للدلالة على التزامن وإيقاعاته الموحدة، فالتزامن ما بين الجنايات بأن تكون علينا وعليكم.

3- تكرار جذر لغوي واحد:

ومن ذلك قوله: [2]

وَطِرَاقـــا مِـــنْ خَلفِهِـــنَّ طِـــرَاقٌ ســـاقطاتٌ ألـــوتْ بهـــا الصـــحراءُ

يتكرر في هذا البيت دالان بجذر لغوي واحد، "طراقاً، طراق" وهذا التكرار يدل على التوالي أي أن الطرق كان مرة بعد مرة.

وقوله:[3]

أوْ نَقَشْـتمْ فـالنَّقْشُ يَجْشَـمُهُ النَّـاسُ وَفَيـــــهِ الصَّـــــلاَحُ والإبْـــــرَاءُ

في هذا البيت يتكرر دالان بجذر لغوي واحد "نقشتم، النقش"، وذلك في الشطر الأول من البيت، وذلك من باب الدلالة على التكلف والمشقة، تلك المشقة التي لن تكشف إلا عن براءة قوم الشاعر وذنب أعدائه.

وقوله:[4]

تَعَلَّـمْ بـأنَّ الحَـيَّ بَكْـرَ بْـنَ وَائـلٍ هُـمُ العِـزُّ لا يَكْـذِبْكَ عَـنْ ذَاكَ كَـاذِبُ

يكرر الشاعر في هذا البيت دالين بجذر لغوي واحد "لا يكذبك، كاذب" فالأول منفي والثاني فاعله، وهذا التكرار يدلل على أن ما تقوله لا يقدر على تكذيبه من اتصف بالكذب.

---

(1) ديوان الحارث: 36.

(2) السابق: 22، انظر أيضا: ص24، ص34، ص47، ص49، ص53، ص58.

(3) السابق: 27.

(4) السابق: 40.

ثالثاً: تكرار التراكيب:

أ- تكرار تراكيب متماثلة:

ومن ذلك قوله:[1]

آذَنَتْنَـــــا بِبَينِهَـــــا أَسْـــــماءُ رُبَّ ثـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْـــهُ الثَّـــوَاءُ

آذَنَتنـــــا بِبَينِهـــــا ثُـــمَّ وَلَّـــت لَيـــتَ شِـــعري مَتـــى يَكـــونُ اللِقـــاءُ

يكرر الشاعر في البتين السابقين تركيبين متماثلين هما "آذنتنا بينها"، وذلك التكرار يبين مدى لوعة الشاعر هذه اللوعة التي أبانها الشطر الثاني من البيت الأول "رب ثاو يمل منه الثواء"، لكنه لا يمل إقامتها مهما طالت، وأبانها كذلك الشطر الثاني من البيت الثاني "ليت شعري متى يكون اللقاء" فهو ينتظر اللقاء بعد الفراق ويأمل آلا يطول.

وفي قوله:[2]

أمْ عَلَيْنَـــا جَـــرَّى العِبَـــادِ كَمَـــا نِـــيطَ بِجَـــــوْزِ المُحَمَّـــــلِ الأَعْبَـــــاءُ

أم عَلَينـــا جُـــرّى حَنيفَـــةَ أَو مـــا جَمَّعَـــت مِـــن مُحـــارِبٍ غَبـــراءُ

أم عَلَينَـــــا جَـــــرَّى قُضَـــــاعَةَ أَم لَـــيسَ عَلَينَـــا فِـــي مَـــا جَنَـــوا أَنـــدَاءُ

يكرر الشاعر في هذه الأبيات الثلاث ما يمكننا أن نسميه تكراراً جانبياً، وذلك لإحداث إيقاع الاستنكار والاستغراب لما يسند إلى قوم الشاعر من أفعال لا يتحملون وزرها، وفي هذا ما يدل على ان هناك إلحاحاً في نفس الشاعر.

ب- تكرار تراكيب ذات صيغة صرفية واحدة:

ومن ذلك قوله:[3]

فَرَدَدنَـــاهُمُ بِطَعـــنٍ كَمَـــا يَخـــرُجُ مِـــن خُربَـــةِ المَـــزَادِ المَـــاءُ

وَحَمَلنَـــاهُمُ عَلَـــى حَـــزمِ ثَهـــلانِ شِـــــلالاً وَدُمِّـــــيَ الأَنسَـــــاءُ

جَبَهنَـــاهُمُ بِطَعـــنٍ كَمَـــا تُنهَـــزُ فِـــي جَمَّـــةِ الطَـــوِيّ الـــدِلاءُ

ويكرر الشاعر في هذه الأبيات الثلاث "أيضاً" ما يمكن لنا أن نسميه تكراراً جانبياً، وهذا التكرار بصيغته الصرفية الواحدة والمتنوعة حروف كلماته يدل على تعدد أفعال قوم الشاعر التي تراوحت ما بين الرد والحمل والمجابهة وهي على الرغم من تنوعها إلا أنها بمستوى قوة وشدة واحدة.

---

(1) ديوان الحارث: 19.

(2) السابق: 38.

(3) السابق: 33، انظر أيضا: ص27، ص39، ص36.

المبحث الثالث:

الأساليب الإنشائية

ينحصر الكلام في قسمين هما: الخبر والإنشاء فالكلام إن احتمل الصدق أو الكذب لذاته، سمي كلاماً خبرياً، والمراد بالصدق أن يطابق الكلام فيه الواقع، والكذب هو عدم مطابقته للواقع، وإذا كان الكلام لا يحتمل الصدق أو الكذب؛ لعدم تحقق مدلولة في الخارج وتوقفه على النطق به، سمي كلاماً إنشائياً [1].

وعدم احتمال الأسلوب الإنشائي للصدق أو الكذب إنما هو بالنظر إلى ذات الأسلوب بغض النظر عما يستلزمه، وإلا فإن كل أسلوب إنشائي يستلزم خبراً يحتمل الصدق أوالكذب، فقول القائل (أجتهد) فأنا أطلب منك الاجتهاد وهو يستلزم خبراً وقوله (لا تكسل) خبرُ هو أنا طالب منك عدم الكسل.

فالخبر الذي يستلزمه الأسلوب الإنشائي ليس مقصوداً ولا منظوراً إليه، وإنما المقصود والمنظور إليه هو الأسلوب الإنشائي، وإنه بذلك يكون عدم احتمال الإنشاء والكذب والصدق إنما هو بالنظر إلى ذات الإنشاء[2]، وقد استجاب الحارث بن حلزة لمتطلبات النص الأدبي عندما نوع في أساليبه التي جاءت.

أولاً الاستفهام:

يقف الاستفهام في مقدمة الأساليب الإنشائية حيث "يتوافق المعنى اللغوي للاستفهام مع المعنى الاصطلاحي (فالألف، السين، التاء) حروف تدل على الطلب، فالمطلوب هو الفهم، والمعنى الاصطلاحي للاستفهام هو طلب فهم شيء لم يتقدم للمتلقي علم به، أو هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة خاصة"[3]، فالاستفهام البلاغي قد لا يبحث فيه المتكلم عن إجابة محددة، وإنما يعرف إلى تصور ما يتحدث عنه، فيخرج عن مدلوله الحقيقي إلى دلالات بلاغية أخرى ويكون بوساطة أدوات الاستفهام.

ويختلف أسلوب الاستفهام عن باقي أنواع الطلب في أن حركة المعنى تنتقل فيه من الخارج لتنقش في الذهن، أما الأنواع الأخرى فتنتقل الحركة فيما من الذهن لتخفف في الخارج، يقول

---

(1) ينظر: عبد السلام هارون، مصطفى أمين، الأساليب الإنشائية في النحو العربية، مكتبة اليازجي، القاهرة، ط2، 2001، ص13.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان – البديع، دار النهضة، بيروت، (د.ت)، ص74 – 76.

(3) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة، 1989م، ص84.

السكاكي "فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج؛ ليحصل في ذهنك نقش له مطابق، وفيما سواه تنقش في ذهنك ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق، فنقش الذهن في الأول تابع، وفي الثاني متبوع ".[1]

والاستفهام أسلوب يدعو إلى التصور الذي، هو إدراك المفرد، بمعنى أن لا يكون هناك نسبة، ف (زيد) و(عمر) و(القرآن) و (الله) كلها مفرد فهي تصورات.

"والتصور: طلب تعيين المفرد، نحو قولنا: أزيد ناجح أم أسامة؟

وقولنا أمحمد فاز بالجائزة أم خالد ؟ فالسائل هنا لا يعرف من الناجح ومن الفائز، فيريد تعيين أحدهما من السؤال فتأتي الإجابة بإحداهما فيقال مثلاً: زيد في الأولى، ومحمد في الثانية.

والتصديق: هو إدراك النسبة، أي نسبة الفعل إلى فاعله أو المبتدأ إلى خبره، ف (زيد قائم) و (الله أعلم) و(محمد صلى الله عليه وسلم نبي) ونحوها كلها نسبة فهي تصديقات.

والتصديق: هو طلب تعيين النسبة أو الحكم نحو قولنا: أقام محمد؟ وأفهمت الدرس؟

فنحن هنا نسألك عن الحكم وهو قيام محمد وفهم الدرس، هل تحقق أم لا ؟فتأتي الإجابة بنعم أم لا"[2].

أدوات الاستفهام التي يطلب بها التصور:

1. "ما" موضوعة للاستفهام عن غير العقلاء ويطلب بها، إيضاح الاسم، بيان حقيقة الشيء، بيان صفة الشيء.
2. "من" موضوعة للاستفهام عن العقلاء.
3. "متى" موضوعة للاستفهام عن الزمان، مستقبلاً كان أم ماضياً.
4. "أيان" يسأل بها عن المكان.
5. "أنى" ويسأل بها عن الحال، ويسأل بها عن المكان فتستعمل بمعنى" أين ".
6. "كيف" ويسأل بها عن الحال.
7. "كم" موضوعة للاستفهام عن عدد مبهم.
8. "أي" موضوعة للاستفهام عن تمييز أحد المشاركين في أمر يعمهما: شخصاً، أو زماناً او مكاناً، أو حالاً، أو عدداً أو غيره.

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص415 – 416.

(2) www.ust.edu.(الشبكة العنكبوتية).

"أدوات الاستفهام التي يطلب بها التصديق

من أدوات الاستفهام المختصة بطلب التصديق "هل"، فيراد بها معرفة وقوع النسبة وعدم وقوعها ولذا لا يذكر معها معادل، كما يكون جوابها: (نعم) أو (لا).

"وتنقسم "هل" إلى:

1-بسيطة، وهي أن يكون المستفهم عنه بها: وجود الشيء وعدمه، كما تقول (هل العنقاء موجودة)؟

2-مركبة، وهي أن المستفهم عنه بها: صفة زائدة عن الوجود، كما تقول: (هل الخفاش يبصر)؟".

أدوات الاستفهام التي يطلب التصور مرة والتصديق مرة أخرى هي "همزة الاستفهام"

1-أما ما كان لطلب التصور، فيلي الهمزة المسؤولة عنها، والسؤال حينئذ عن المفرد للنسبة، المعنى أما السائل يعلم بالنسبة ولا يعلم شيئاً من أطرافها.

مثلاً يعلم: إنه وقع فعل ما، لكن لا يعرف المسند أو المسند إليه أو المفعول أو الحال أو الظروف أو الصفة أو نحوها.

وأما ما كان لطلب التصديق، فالهمزة تدخل على الجملة والسؤال يقع على النسبة، كقولك: (أجاء زيد) فيما لم تعلم بالمجيء. ثم إن الغالب أن يؤتى للهمزة التي لطلب التصور بمعادل، من معادلة أم للهمزة، بخلاف طلب التصديق فلا يؤتى للهمزة بمعادل"[1].

ومن الأساليب الإنشائية في شعر الحارث بن حلزة:

أولاً: الاستفهام

ومن ذلك قوله: [2]

آذَنَتنـــــا بِبَينِهـــــا ثُـــــمَّ وَلَّـــــت لَيــتَ شِــعري مَتــى يَكــونُ اللِقــاءُ

وهنا تظهر "متى" الاستفهامية (متى يكون اللقاء؟).

---

(1) (www.ust.edu) الشبكة العنكبوتية.

(2) ديوان الحارث: 19، آذنتنا: أعملتنا، بينها: فراقها، ولت: ابتعدت.

في هذا البيت تزامن التمني في (ليت) مع الاستفهام في (متى)، وبذلك تكون تركيبية لغوية تدل على الاستبعاد والاستحالة وانعدام التحقق والحصول.

ومنه كذلك قوله: [1]

أَيُّهَـــا النَـــاطِقُ المُـــرَقِّشُ عَنَّـــا عِنـــدَ عَمـــرٍو وَهَـــل لِـــذَاكَ بَقَـــاءُ

في هذا البيت تعانق النداء للبعيد (أيا هذا) مع الاستفهام (هل) التي خرجت إلى معنى النفي، وهذا التعانق قد عضد من قوة النفي واستفحاله استفحالاً طال كل الأشياء.

ومنه: [2]

هَـــلْ عَلِمـــتُم أَيَّـــامَ يُنتَهَـــبُ النَّـــاسُ غِـــــوَاراً لِكُـــــلِّ حَـــــيٍّ عُـــــواءُ

والتركيب الاستفهامي هو: (هل علمتم أيام ينتهب الناس؟)، يستهل الشاعر هذا البيت بالاستفهام (بهل) التي يستفهم بها عن العلم و"أيام ينتهب الناس" وهو بهذا الاستفهام لا يريد جواباً وإنما يريد تقريراً وتأكيداً لحقيقة هو يريد أن يثبتها.

ومن هذا الاستفهام قوله: [3]

أَيُّهـــا النَـــاطِقُ المُبَلِّـــغُ عَنَّـــا عِنـــدَ عَمـــرٍو وَهَـــل لِـــذَكَ انتِهَـــاءُ

والتركيب الاستفهامي هو(هل لذاك انتهاء؟).

في هذا البيت يورد الشاعر أسلوبين إنشائيين الأول (أيا هذا) نداء للبعيد والثاني (هل) الاستفهامية التي خرجه إلى معنى النفي، وبذلك يكون الشاعر قد عمق هنا من معنى الاستبعاد والنفي الوارد في البيت.

ومنه قوله: [4]

حَـــذَرَ الجَـــورِ وَالتَعـــدِّي وَهَـــل يَـنقُضُ مَـا فِـي المَهَـارِقِ الأَهـوَاءُ

والتركيب الاستفهامي هو (هل ينقض ما في المهارق الأهواء؟).

الاستفهام في هذا البيت جاء به الشاعر كجواب على حالة أوردها في الشطر الأول، وهذه الحالة قد دل الاستفهام فيها إلى معنى النفي والاستبعاد.

---

(1) ديوان الحارث: 24– المرقش: المزين القول الباطل.

(2) السابق: 27، الغوار: الإغارة، العواء: صوت الذئب ونحوه.

(3) السابق:31، أي معناه البيت أنه يطالب انتهاء ذلك.

(4) السابق: 36.

ومن ذلك قوله: [1]

لِمَـــنِ الـــدِّيارُ عَفَـــوْنَ بـــالحَبْسِ آياتُهـــــا كَمَهَـــــارقِ الفُـــــرْسِ

التركيب الاستفهامي هو: (لمن الديار عفون بالحبس؟).

يستهل الشاعر هذا البيت بالاستفهام (لمن الديار)، وذلك لإظهار الأسى والتوجع الذي ألم به عندما وقف أمام هذه الديار، التي غدت أطلالاً وقد هجرها ساكنوها والأحبة الذين كانت تربطهم وما زالت بالشاعر علاقات ود ومحبة.

ومن هذا الاستفهام قوله: [2]

أفَـــــلا نُعـــــدّيها إلـــــى مَلِـــــكٍ شـــــهمِ المَقَـــــادةِ حـــــازمِ الـــــنَّفسِ

التركيب الاستفهامي هو: (أفلا نعديها إلى ملك؟).

وكانت دلالة الاستفهام الحث على فعلٍ وهو الانتقال بالناقة إلى ملك ماجد.

ثانياً: الأمر:

الأمر هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء[3]، وهو نقيض النهي ويدل على المستقبل لأنه يطلب به الفعل فيما لم يقع، يقول سيبويه: "وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا: اذهب واقتل واضرب".[4] وإنما جيء "الأمر من الفعل المستقبل، لأنك إنما تأمره بما لم يقع"[5]، وهذا ما جعل القدامى يقولون: إن "الأمر مستقبل أبدا، لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل"[6]، ففصل الأمر عند القدامى المستقبل، إلا أنه عند المحدثين الحال أو الاستقبال.[7]

---

(1) ديوان الحارث: 48، عفون: درس، الحبس: موضع في ديار غطفان، آياتها: علاماتها، المهارق: الصحف.

(2) السابق: 50، نعديها: الضمير يعود على الناقة، الشهم: الحديد الذكي.

(3) العلوي، الطراز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، (د.ت)،ج3، ص155.

(4) الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط3،1988م، ص12.

(5) المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت (د.ت)، ج1، ص530.

(6) السيوطي، همع العوامع في شرح الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، (د.ت)،ج1، (د.ت)،ج1، ص30.

(7) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها، عالم الكتب، ط5، 2006م،ص250.

ويدل فعل الأمر على القيام بالطلب عند التلفظ به أو تركه بعد التلفظ به مباشرة أو بعد زمن قريب أو بعيد، والدلالة هنا هي التي تقرر القيام بالفعل أو تركه.

الأمر هو "صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء" [1] والمقصود بالاستعلاء هنا، أن ينظر الآمر على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه إليه الأمر سواء أكان أعلى منزلة في الواقع أم لا، وللأمر أربع صيغ:

1-فعل الأمر، كقوله تعالى: [2]

﴿أَقِمِ الصَّلَاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا﴾.

2-المضارع المقترن بلام الأمر، كقوله تعالى [3]: ﴿فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ﴾.

3-اسم فعل الأمر، كقوله تعالى [4]: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ لَا يَضُرُّكُمْ مَنْ ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ إِلَى اللهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾.

4-المصدر النائب عن فعل الأمر، كقوله تعالى [5]: ﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللهَ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَقُولُوا لِلنَّاسِ حُسْنًا وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآَتُوا الزَّكَاةَ ثُمَّ تَوَلَّيْتُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِنْكُمْ وَأَنْتُمْ مُعْرِضُونَ﴾.

وقد تخرج صيغة الأمر عن معناها الأصلي "طلب الفعل على وجه الاستعلاء" فيراد منها أحد المعاني الآتية التي تفهم من السياق والقرينة، لكن الظاهر أنها مستعملة في معناها وإنما تختلف الدوائر:

1. الدعاء، وهو الطلب على سبيل التضرع ويكون من خطاب الأدنى لمن هو أعلى منزلةً.
2. التهديد، ويكون في مقام عدم رضا المتكلم عن قيام المأمور بما أمر به تخويفا وتحذيرا له.
3. التعجيز، "وهو مطالبة المخاطب بعمل لا يقوى عليه إظهاراً لعجزه وضعفه، وذلك من قبيل التحدي"(1).
4. الإباحة، وهي توهم المخاطب أو السامع أن الفعل محظور عليه، فيكون الأمر إذناً له بالفعل و لا حرج عليه في الترك.

---

(1) العلوي، الطراز، ج3، ص 155.

(2) الأسراء آية:78.

(3) قريش آية:3.

(4) المائدة آية: 105.

(5) البقرة آية: 83.

5. الإرشاد، ومثاله قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنتُمْ بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ﴾ دل الأمر هنا على الإرشاد حتى لا تضيع الحقوق بين الدائن والمدين
6. الإهانة، وهو الأمر الذي يقصد المتكلّم من ورائه إهانة المخاطب وتحقيره واستصغاره.
7. التمني، وهو طلب الأمر المحبوب الذى يرجى وقوعه إما لكونه مستحيلا، وإما لكونه ممكناً غير مطموع في نيله.
8. الالتماس، ويكون عند خطاب من يساويك في الرتبة أو المنزلة، والطلب منه على سبيل التلطف وبدون تضرع ولا استعلاء.
9. التعجب، فالتعجُّب يقع في نفس المتكلم من صفة ما في المخاطب، فيلجأ إلى أسلوب الأمر للدلالة على استعظامه لتلك الصفة.
10. التفويض، فهذا الأسلوب يستند إلى احترام المخاطب وإكرامه في حرية الفعل... لكنه فِعْل ليس على أساس التخيير بين أمرين، ولا هو إباحة بالمطلق؛ ولا هو مجرد محاكاة سطحية... بل هو مُكَوِّنٌ دقيق للفعل كما يدل عليه دقة التركيب وجودته.
11. التلهيف، ومنه قوله تعالى: ﴿قُلْ مُوتُواْ بِغَيْظِكُمْ﴾، فهذا دعاء عليهم بدوام الغيظ، وزيادته بتضاعف قوة الإسلام وأهله، حتى يهلكوا به تأسفًا وتحسُّرًا حيث لم يجدوا إلى التشفي سبيلا.
12. التسخير، وهو جعل الشيء مسخرًا منقادًا، وذلك إذا استعملت الصيغة حيث يكون المأمور منقادًا لأمر لا حيلة له فيه.

ومن أساليب الأمر التي وردت في شعر الحارث بن حلزة قوله: (1)

أَيَّمَـــا خُطَّـــةٍ أَرَدتُـــم فَأَدوهَـــا إِلَينَـــا تُشـــفَى بِهَـــا الأَمـــلاءُ

(فأدوها) (فأدوها إلينا تشفى).

في هذا البيت أسلوب إنشائي تمثل في فعل أمر (أدوها) ؛ أي ابعثوها، وفي هذا البعث أو الإرسال فرصة لتقرير الأمر بشأنها فإن شهدت الجماعات لما كان ذلك لها، وإن ادعيتم ما لا تعرفه الأملاء فليس بشيء.

ومن ذلك قوله: (2)

فَـــاتْرُكُوا الطَـــيخَ والتَعَاشِـــي وَإِمّـــا تَتَعَاشَـــوا فَفِـــي التَعَاشِـــي الـــدَّاءُ

(1) ديوان الحارث: 26، الخطة: الأمر العظيم الذي يحتاج إلى مخلص منه، الأملاء: الجماعات من الأشراف.
(2) السابق: 36، الطيخ: الكلام القبيح، التعاشي: التعالي عن الحق.

يستهل الشاعر هذا البيت بالأسلوب الإنشائي الأمر (اتركوا)، والترك هنا يطال الطيخ والتعاشي فالطيخ الكلام القبيح، والتعاشي التعالي عن الحق، لأنهم إن تعالوا يجبروهم على التصريح بأخبارهم ويلحقهم بذلك العار.

ومنه قوله: [1]

وَاذكُــرُوا حِلــفَ ذِي المَجَــازِ وَمَــا قُـــدِّمَ فِيـــهِ العُهُـــودُ وَالكُفَـــلاءُ

الأمر في هذا البيت (اذكروا) جاء معطوفاً على الأمر الذي يسبق (اتركوا)، فدخل بذلك في مقابلة معه تمخض عنها إزالة الأمر (اتركوا) وإتاحة الفرصة أمام الأمر الثاني (اذكروا) الذي وسع الشاعر من أحوازه ليطال الحلف وما قدم فيه ؛ أي دعوتهم إلى المواثيق وما ترتب عليها.

ومنه قوله: [2]

وَاعلَمُـــوا أَنَّنَـــا وَإِيَّـــاكُم فِيمَـــا اشـــتَرَطنَا يَـــومَ اختَلَفنَـــا سَـــوَاءُ

والأمر في هذا البيت في:(اعلموا)، والأمر قد جاء كنتاج على فعل الأمر (اذكروا)، وكأن الشاعر يريد من وراء هذا التذكير العلم الذي يكشف عن الاستواء في الشروط زمن الاختلاف.

ومنه قوله: [3]

تَعَلَّـمْ بـأَنَّ الحَـيَّ بَكْـرَ بْـنَ وَائـلٍ هُـمُ العِـزُّ لا يَكْـذِبْكَ عَـنْ ذَاكَ كَـاذِبُ

يفتتح الشاعر هذا البيت بفعل الأمر (تعلم) وهذا الفعل جاء بعد قسم وجوابه (لعمر أبيك... لغدى) وهذه الحالة قد رفدت فعل الأمر بقطيعة وتوكيد لما وقعت عليه.

ومن ذلك أيضاً قوله: [4]

فَضَـــعي قِناعَـــكِ إنَّ ريـــبَ الـــدَّهر قـــد أفنـــى مَعَـــدَّا

وفي هذا البيت (أيضاً) يورد الشاعر فعل الأمر (ضعي) بعد القسم (لعمر أبيك)، وهذا ما يرفد هذا الفعل توكيد واهتماماً، يعضده كذلك تقديم جواب الشرط (فضعي) على فعل الشرط (إن أردت).

---

(1) ديوان الحارث: 36، الحلف: العهد، وذو المجاز: موضع جمع فيه المنذر بين بكر وتغلب.

(2) السابق: 36.

(3) السابق: 40.

(4) السابق: 45، مخبل: اسم للدهر، ومعدّ: اسم القبيلة المشهورة.

ثالثاً: النداء:

النداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف نائب مناسبٍ (أدعو) وهو يصحب الأمر والنهي في أكثر الأحيان[1]، وقد قسم اللغويون حروف النداء إلى قسمين:

1. حروف النداء للقريب: كالهمزة، وأي.
2. حروف النداء للبعيد: وهي تشمل باقي الحروف (يا، أيا، هيا، وا).

وقد اختلفوا في هذه الحروف، والمرجح أن (الهمزة) و(أي) لنداء القريب والباقي لنداء البعيد، وقد يجعل للقريب سائر الأدوات إشارة إلى انحطاط مرتبته فلا يليق بالمتكلم معه عن قريب أو ارتفاع مرتبته فشأنه أجل من أن يتكلم عن قرب أو لكون كالبعيد، كالنائم، والغافل.

كما أنه ربما يجعل للبعيد أدوات القريب إشارة إلى أنه في نفس المتكلم فهو كالقريب أو لتنزيل القرب المعنوي منزلة القرب المكاني.

وقالوا: وربما يستخدم حرف النداء لغرض آخر، وأهم هذه الأغراض:

1. الإغراء، وهو حث المخاطب على الفعل الطيب والبعد عن الفعل السيء.
2. التحسر.
3. الاستغاثة، هو من ينادى لِيُخَلِّصَ في شدّةٍ، أو يُسَاعِدَ في دَفْعِهَا.
4. التعجب.
5. الندبة، هو المتفجع عليه، أو المتوجع منه. وهو لا يسمع النداء حقيقة بل مجازا. كأن تنوح المرأة على زوجها.
6. الاختصاص، والاختصاص إما أن يكون للفخر وإما أن يكون للتواضع.

وقد يوظف نداء القريب للبعيد، أو نداء البعيد للقريب؛ لتحقيق صورة بلاغية للنداء تتحقق بخروج أداة النداء عن أصل دلالتها، وقد تكرر أسلوب النداء في شعر الحارث بن حلزة اليشكري. (تسع عشرة مرة) جمعها استقدمت حرف النداء (يا) وقد جاءت لتحقق أغراض بلاغية ومن ذلك قوله:

أَيُّهَـــا النَـــاطِقُ المُـــرَقِّشُ عَنَّـــا عِنـــدَ عَمـــرٍو وَهَـــل لِـــذَاكَ بَقَـــاءُ[2]

(1) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م، ج3، ص246.

(2) ديوان الحارث: 24.

أيُّهـــا النَـــاطِقُ المُبَلِّـــغُ عَنَّـــا عِنـــدَ عَمـــرٍو وَهَـــل لِـــذَكَ بَقَـــاءُ[1]

يـــا آلَ زَيْـــدِ مَنَـــاةَ هَـــلْ مِـــنْ زَاجِـــرٍ لَكُـــمُ فَيَنْهَـــى الجَهْـــلَ عَـــنْ هَمَّـــامِ[2]

أعَمْـــرَو بْـــنَ فَرَّاشَـــةِ الأَشْـــيَمِ صَـــرَمْتَ الحِبَـــالَ وَلَـــمْ تُصْـــرَمِ[3]

- الشاعر في هذه الأبيات الأربعة ينطلق من النداء المحذوف الأداة مرتين (أيها الناطق، أيها الناطق) والمذكور الأداة مرتين (آل زيد)، ولعل حذف أداة النداء وذكرها له دلالته، فالحذف في البيت الأول يحمل دلالة الاستخفاف بالناطق؛ لأن الشاعر يعلم هذا الناطق وهذا الاستخفاف يقويه الشاعر بالاستفهام (وهل لذاك بقاء) وهو استفهام إنكاري فالمعنى: أيها المبلغ الملك بما يكرهه لا بقاء لما أنت عليه، لأن الملك يعرف أن من تدعيه كذب.
- وما دل عليه الحذف في البيت السابق يدل عليه في البيت الثاني، لأن الشاعر يعلم من يناديه وفي ذات الوقت يحاوره عبر أسلوب الاستفهام الإنكاري (وهل لذاك انتهاء؟).
- وأما البيت الثالث فيذكر الشاعر أداة النداء ويدخلها على منادى معرف بالإضافة، ويقصد ذلك والذي يكشف ذلك الاستفهام (هل من زاجر) الذي يفيد التمني؛ أي الاستحالة للزجر والنهي.
- وفي البيت الرابع ينادي الشاعر مناديه بحرف النداء (الهمزة)؛ الذي خرج به من نداء القريب إلى نداء البعيد، وذلك على الرغم من ذكره لكل مواصفات هذا المنادى (عمرو بن فراشة الأشيم) والذي يرشح إفادة البعد في حرف النداء الهمزة جعله الأفعال التي جاءت بعد النداء وهي (أفدت، دعوت، كفى) وجعله الأوامر التي يوردها الشاعر إليه هي (كفى، هلا، اصلح).

رابعاً: النـهي:

حدد اللغويون المعنى الحقيقي للنهي بأنه "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وصيغته واحدة، وهو المضارع المعروف بلا الناهية"[4]، وهو كما يقول السيوطي "يأتي على وجه الحقيقة في آيات التحريم"[5]، ولكن هذه الصيغ قد تذهب عن معناه الأصلي لتلقى على المتلقي دلالات جديدة يفهمها المتلقي من خلال السياق منها "إن استعمل على سبيل التضرع، كقول

(1) ديوان الحارث: 31.

(2) السابق: 55.

(3) السابق: 57، الأشيم: وهو من بجلده شامة وهي علامة صغيرة سوداء، صرمت: قطعت.

(4) عبد السلام هارون ومصطفى أمين، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001م، ص15.

(5) السيوطي، الإتقانفي علوم القرآن، ج3، ص243.

المبتهل إلى الله: لا تكلني إلى نفسي، سمى دعاء، وإن استعمل في حق المساوي الرتبة على سبيل الاستعلاء سمي: التماساً، وإن استعمل في حق المستأذن سمى: إباحة، وإن استعمل في مقام الترك سمى: تهديداً"[1].

وهو إما أن يكون:

1-بصيغة المضارع المقرون بلا الناهية كقوله تعالى: [3]: ﴿وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُوا بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُوا فَرِيقًا مِنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالْإِثْمِ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾.

2- بالجملة الدالة على ذلك كقولنا(حرام أن تفعل كذا).

وقالوا: قد يستفاد من النهي معانٍ أُخر مجازاً بالقرنية، على ما يلي:

(الدعاء، الالتماس، الإرشاد، بيان العاقبة، التيئيس، التمني، التوبيخ، الإيناس، التحقيق)، ومن شواهد النهي في شعر الحارث بن حلّزة وهي قليلة قوله: [2]

لا تَخَلنَـــا عَلَـــى غِرَاتِـــك إنّـــا قَبــلُ مَــا قَــد وَشَــى بِنَــا الأَعْــدَاءُ

النهي الذي يستهل به الشاعر هذا البيت، قد جاء في سياق أسلوب نداء (أيها الناطق) وأسلوب استفهام (هل لذاك بقاء) وهذا الورود يغذي النهي بدلالة الإنكار، أي لا تظننا متخاشعين لإغرائك الملك بنا فقد وشى بنا أعداؤنا إلى الملوك قبلك.

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص429.

(3) البقرة آية: 183.

(4) ديوان الحارث: 24، تخلنا: تحسبنا، الغراة: الإغراء.

الفصل الثانـي
بنـــاء الصورة

مدخل: تعريف الصورة.

المبحث الأول: التشبيه.

المبحث الثاني: الكناية.

المبحث الثالث: الاستعارة.

مدخل إلى الصورة:

تعد الصورة من المصطلحات التي اختلف حولها الباحثون بتعددها، وكثرتها، "يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية، فالوصول إلى معنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستمر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها – كما عند المناطقة– حدود جامعة، ولا قيود مانعة"[1].

مفهوم الصورة لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص. و. ر) " الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صور فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير التماثيل. قال (ابن الأثير): الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، ويقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته"[2].

وتشكيل الصورة يتم وفقا لمراحل عند صاحبها فبعد "مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها "[3].

يختلف الأمر في إنجاز الصورة والتصور إذ إن "التصوير هو إظهار الصورة على شكل فني شكلي، والتصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، أما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة"[4].

---

(1) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).

(2) لسان العرب، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت، مادة ص.و.ر، (د.ت) ج2، ص492.

(3) نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988م، ص74.

(4) مجلة الرسالة، العدد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، 1934م، ص 1756.

الصورة في النقد القديم:

تقوم المعرفة على التواصل بين المراحل والأجيال، وما حققه النقد في العصر الحديث من ازدهار، مثله مثل غيره من العلوم ولا يمكن أن تعزله عن قديمة، "كان الشائع عند بعض الباحثين أن النقد العربي القديم لم يسهم في هذا المجال إلا بالقليل غير المفيد وأن (الصورة) ومناهج دراستها قد تعرفنا عليهما من اطلاعنا على جهود الغرب، وليس للعرب ونقدهم في ذلك فضل،[1] وهذا فيه بحث على الحقائق لأن أغلب ما تحدث عنه النقاد المحدثون له جذوره في نقدنا القديم، "فمع إيماننا التام بأن النقاد المحدثين قطعوا شوطاً كبيراً في تعريف الصورة، وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإننا لا يمكن أن نغفل جهود القدماء؛ لأننا عندها نكون كالطائر الذي يرغب أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقق ذلك" [2].

فالتصوير ليس بالجديد والمبتكر "وليست الصورة شيئاً جديداً، فإن الشعر قائم على الصورة – منذ أن وجد حتى اليوم – ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"[3]، ويعود هذا الاختلاف أساسا إلى رؤية كل من القدماء والمحدثين للصورة حول مفهومها، فإن المقام يطول ولكننا سنكتفي ببعض من الآراء التي كان لأصحابها جهود بارزة في هذا الشأن.

ومن هذه الآراء:

ما قدمه الجاحظ (ت255هـ)

يقول "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.[4]

وكأن الجاحظ يريد أن يقول إن التصوير هو العملية الذهنية التي تصنع الشعر، ولا يستغنى عنها وربما يتقاطع هذا مع ما رآه قدامة بن جعفر من أن الصورة "هي الوسيلة أو السبيل لتشكيل

---

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ط2، 1982م، ص12.

(2) الصورة الفنية في شعر علي الجارم، إبراهيم أمين الزرزموني، ص92، 93.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهر، 1974م، ص9.

(4) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العكبوتية).

المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضاً– نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع"[1].

أما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) فقد تميز حديثه عن الصورة بالعمق قياسا إلى من سبقوه فقد أشار إليها قائلاً: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً "[2].

وقد تحدث حازم القرطاجنى عن الصورة وعن التخييل الشعري، فيقول:" والتخييل أن تتمثل للسامع عن لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة عن الانبساط أو الانقباض"[3].

فالصورة عند حازم القرطاجني" لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ماله صلة بالتعبير الحسي في الشعر"[4].

الصورة في النقد الحديث:

يتردد مصطلح الصورة عند النقاد المحدثين بشكل كبير، فقد أولوه اهتماماً كبيراً وذلك لما للصورة من أهمية في لفت انتباه المتلقي إلى المبدع، فقد كانت الصورة الشعرية دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، "وكانت نظرة هؤلاء النقاد نحو الصورة ومفهومها مختلفة، فمنهم من أحجم عن تحديد مفهومها، ومنهم من منحها مفهومات ذاتية وآخرون خصوها بالاستعارة وطائفة حصرت مفهوم الصورة في أصناف المجاز"[5].

فمحمد غنيمي هلال، يقف عند الصورة بوصفها وحدة فنية متكاملة تتجلى " في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل

---

(1) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص22.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مكتبة المتنبي القاهرة، ط2، 1979م، ، ص41.

(3) السابق(42).

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1974م، ص361.

(5) مقالة :جوانب من الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، احمد عبد القادر صلاحية، الإنترنت، ص142.

الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني وصوره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري،"[1] فالصورة الفنية تنبع من جوهر العمل الفني، وتعلو قيمتها بتعدد أدواتها.

أما **(جابر عصفور)** فقد نظر "إلى الصورة من زاويتين، تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم، يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية، هي بمثابة انفعال أو تجوز في الدلالة العلاقة مشابهة كما يحدث في التشبيه أو الاستعارة ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديماً حسياً للمعنى"[2].

كما يرى جابر عصفور بأن التصوير الشعري يقوم على " أساس حسي مكين واعتبر الصورة نتاجاً لفاعلية الخيال".[3]

أما (مصطفى ناصف)

فيعد كتاب (الصورة الأدبية) للناقد مصطفى ناصف أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنواناً لها، والتي ظهرت في أول طبعاتها عام 1958 عن دار مصر للطباعة، وكان قد عرف مصطفى ناصف الصورة بقوله: " إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء ".[4]

والناظر إلى موقف مصطفى ناصف يجده مغرماً بإنكار جهود القدماء، وينكر أيضاً أن العرب قد عرفوا الصورة الفنية " بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر ".[5]

---

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د. ت)، ص387.

(2) (www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، الشبكة العنكبوتية).

(3) السابق.

(4) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984م، ص8

(5) السابق، ص9.

أما (علي علي صبح):

فقد أسهم إسهاماً كبيراً وبذل جهداً كبيراً في إبراز الجانبين النظري والتطبيقي للصورة، ، وهو يرى أن " الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قوي تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين".[1]، وقد نظر صبح إلى قيمة الفكر في تشكيل الصورة الفنية فهي " ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة وإلى عالم المحسات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي"[2]

- ويستجلي (محمد حسن عبد الله):

الصورة في الشعر، ودورها في البناء الفني للنص، فيتخذ طريقا لفهم طبيعة الصورة وإدراك أبعادها، فيقول: "فإنني أتصور أننا اقتربنا من تقرير مبدأ شديد التأثير في فهمنا للصورة الشعرية وسعينا إلى تحليلها، وهو اطراح التصنيف المذهب للشعراء، بل للقصيدة، والاهتمام بالصورة في ذاتها، ثم الجزم بدور العقل فيها" [3]، أي انه يطلب دراسة الصوت من داخل بنيتها، وهو بهذا لا يعزلها عن مؤثرها النفسي فهي عنده:" صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة إنسانية، ولكنها أيضاً شحنت – منطلقة إلى القارئ– عاطفة شعرية خالصاً، أو انفعالاً" [4]، وهذا ما يعطي مفهوم الصورة عنده أبعاد متسعة.

- أما (نعيم اليافي):

فيرى في الصورة سر التشكيل الفني في الشعر، فهو يدرك "أن لغة الفن لغة انفعالية والانفعال لا يتوسل بالكلمة إنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم الصورة، فالصورة هي واصفة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في

---

(1) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب، 2014م،ص144.

(2) السابق ص145.

(3) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص98.

(4) السابق، ص 323.

داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام وكل لبنة من هذه البنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه"[1]

أهمية الصورة:

تتجلى أهمية الصورة بشكل عام داخل النص من خلال اعتمادها على الوصف التصويري، الذي تتعد وظائفه يتعدد مواضعه داخل السياق، فالقدرة على التصوير هي "أهم موهبة يمتلكها الشاعر"[2]، وغيابها يعني افتقاد الشاعر لأهم أدواته.

ويلمس الناقد إحسان عباس: في الصورة مجالا للتميز إذ "إن الصورة هي التي تميز شاعراً عن آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم... إنما هي عنان الشاعرية".[3]

ويرى **(باسترناك):** " الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة على الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة وهذا هو جوهر الشعر".[4]

ثم يعود قائلاً: "الإنسان صامت، والصورة هي التي تتكلم إذ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة فالصورة ليست أداة تعطي للشاعر لتصوير العالم، بل هي نفسها العالم، وهو يقدم نفسه في صورة شعرية".[5]

فالصورة أساس القصيدة وسبب سموّها: "ف كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس

---

(1) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم حسن اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982م، ص39، ص40.

(2) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).

(3) فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1993م، ص 230.

(4) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).

(5) السابق.

رئيسي لمجد الشاعر"[1]، وهذا القياس يدفعنا إلى نظرة فاحصة لصور النص الأدبي لأنها القادرة على استجلاء طبية التجربة.

ثم يستطرد قائلاً:" إن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة ".[2]

من هنا لم تعد الصورة الفنية أجزاء يمكن الاستغناء عنها أو أداة لتزيين العمل الإبداعي بل أصبحت "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده. الشاعر أن يوصله لقارئه".[3]

ويذهب نعيم اليافي إلى جانب جوهري في رصد قيمة الصورة حيث رآها من " أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها "[4].

وقد عقب ريتشارد على الجدل حول الصورة بقوله:" لأن تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خيرٌ من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق"[5]، وهذا يجعل من الصورة الأهمية الأكبر في أي نص أدبي.

وعلى الرغم من التوسع في مفهوم الصورة حتى أصبحت تشمل أدوات ومعارف مختلفة، فإن الجانب البياني الممثل في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز يبقى الأساس في تشكيل أي صورة .

---

(1) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).

(2) السابق.

(3) دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، محسن طميش، دير الملاك، دار الرشيد، بغداد، 1982م، ص268.

(4) www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).

(5) السابق.

المبحث الأول: التشبيه

والتشبيه لغة: التمثيل، يقال: هذا شبه هذا ومثيله.[1]

واصطلاحاً:

هو عقد مقارنة أو مماثلة بين أمرين أو طرفين أو شيئين أو أكثر يشتركان في صفه واحده أو أكثر، بأداة لغرض يقصده الكلام أو بأداة للتشبيه.[2]

"التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[3].

والتشبيه هنا يُعد واحداً من الأسس الذي تُبنى عليه الصور الشعرية، وتظهر من خلاله القدرة الفنية والإبداعية لأي منتج، "فالتشبيه له أهمية خاصة في عملية الإبداع، وأنه يأخذ شكلا حيا بحيث نجد هناك ارتباطا قويا بين التشبيه من ناحية وفكرة الابتكار من ناحية أخرى"[4] فتقنية التشبيه يمكن اعتبارها "خلقا جديدا ناجما عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل"[5].

- **أركان التشبيه أربعة:**

1-المشبه: وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره.

2- المشبه به: وهو الأمر الذي يلحق به المشبه.

---

(1) جواهر البلاغة، أحمد بن إبراهيم الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت،(د.ت)، ص183.

(2) السابق، ص183.

(3) شعر بشر بن أبي خازم، سامي حماد الهمص، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، 2007م، ص131.

(4) السابق ص131.

(5) شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م: ص155.

3- أداة التشبيه: وهي اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه بالمشبه به ويمكن لأداة التشبيه أن تكون حرفاً أو اسماً أو فعلاً (الكاف – كأن – مثل – شبيه – يشابه – يماثل – يضاهي.....إلخ)

4- وجه الشبه: هو الوصف المشترك بين الطرفين، ويكون في المشبه به أقوى منه في الشبه، وقد يذكر وجه الشبه في الكلام وقد يُحذف.

وينقسم التشبيه إلى أنواع عديدة منها:

1-التشبيه المفرد:

وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ – التشبيه باعتبار الأداة:

_ تشبيه تحذف فيه الأداة ووجه الشبه ويسمى التشبيه المؤكد.

نحو قوله: أنت ريح ونسيم.

حيث ذكر المشبه (أنت) والمشبه به (ريح ونسيم)، وحذفت الأداة ووجه الشبه.

_ تشبيه تذكر فيه الأداة، ويسمى التشبيه المرسل.

كقوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللهَّ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ ﴾ [1]

وأداة التشبيه هنا التي تجمع بين المشبه والمشبه به هي (كأن)

ب- التشبيه باعتبار وجه الشبه: وينقسم إلى عدة أقسام منها:

- تشبيه لا يذكر فيه وجه الشبه ويسمى التشبيه المجمل.

كقوله (المؤمن كالنحلة لا تأكل إلا طيباً، ولا تطعم إلا طيباً)

حيث شبه المؤمن بالنحلة في العطاء دون أن يذكر وجه الشبه.

- تشبيه يذكر فيه وجه الشبه ويسمى تشبيه مفصل.

مثال قوله: أخلاق الصالحين كالنسيم في الرقة.

---

(1) الصافات آية: (4).

المشبه (أخلاق الصالحين) المشبه به (النسيم) الأداة (ك) وجه الشبه في (الرقة) فهذه الصفة التي تجمع بين طرفي التشبيه.

– تشبيه التمثيل: وهو ما كان وجه الشبه فيه وصفاً منتزعاً من متعدد، حسياً كان أو غير حسي. مثال:

قوله:

مـــا المـــرءُ إلا كالشـــهاب وضـــوئه يـــوافي تمـــام الشـــهر ثـــم يغيـــب

فوجه الشبه سرعة الفناء، انتزعه الشاعر من أحوال القمر المتعددة إذ يبدو هلالاً، فيصير بدراً، ثم ينقص، حتى يدركه المَحَاق.

– **تشبيه غير التمثيل:** وهو ما لم يكن وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد. نحو قوله: وجهه كالبدر. فوجه الشبه الجمال ليس منتزعاً من متعدد.

– **قريب مُبتَذَل:** وهوما كان ظاهر الوجه ينتقل فيه الذّهنُ من المشبه إلى المشبه به من غير احتياج إلى شدة نظرٍ وتأمُّل. كتشبيه الخد بالورد في الحمرة، وتشبيه الوجه بالبدر في الاستدارة والإنارة.

– **بعيد غريب:** وهوما احتاج في الانتقال من المشبه إلى المشبه به إلى فكرٍ وتدقيق.

مثال ذلك: والشمس كالمرآة في كفّ الأشَلّ.

فإن الوجه فيه هو الهيئة الحاصلة من الاستدارة مع الإشراق والحركة السريعة المتصلة مع تموّج الإشراق، حتى ترى الشعاع كأنه يهمُّ بأن ينبسط حتى يفيض من جوانب الدائرة، ثم يبدو له فيرجعُ إلى الانقباض[1].

ج – **التشبيه البليغ:** وهو ما حذفت في أداة التشبيه ووجه الشبه.

وسبب هذه التسمية أن ذكر الطرفين فقط، يوهم اتحادهما، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه.

ومن التشبيه البليغ أن يكون المشبه به مصدراً مبيناً للنوع مثل: أقدم الجندي إقدام الأسد.

ومنه أيضاً إضافة المشبه به للمشبه مثل: لبس فلان ثوب العافية.

ومنه أيضاً أن يكون المشبه به حالاً مثل: حمل القائد على أعدائه أسداً. [2]

---

(1) جواهر البلاغة، ص194–195.

(2) السابق، ص201.

2- التشبيه التمثيلي:

وهو أبلغ من غيره بما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلى إمعان فكرٍ، وتدقيق نظر وهو أعظم أثراً في المعاني، يرفع قدرها، ويضاعف قواها في تحريك النفوس.[1]

وتشبيه التمثيل نوعان:

الأول: ما كان ظاهر الأداة: كقوله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا** ﴾ [2].

فالمشبه (هم الذين حملوا التوراة ولم يعقلوا ما بها)، والمشبه به (الحمار إلى يحمل الكتب النافعة دون استفادة منها، والأداة (الكاف) ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من التعب في حمل النافع دون فائدة.

الثاني: ما كان خفي الأداة (محذوفه): كقولك في الذي يتردد في الشيء بين أن يفعله وألا يفعله "أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى " إذ الأصل: أراك في ترددك مثل من يقدم رجلاً ثم يؤخرها مرة أخرى. فالأداة محذوفة، ووجه الشبه هيئة الإقدام والإحجام المصحوبين بالشك. [3]

وللتشبيه التمثيلي موقعان:

1- أن يكون في مفتتح الكلام، فيكون قياساً موضحاً وبرهاناً مصاحباً وهو كثير جداً في القرآن الكريم نحو قوله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ** ﴾ [4]

2- ما يجيء بعد تمام المعاني لإيضاحها وتقريرها فيشبه البرهان الذي تثبُت به الدعوى نحو قوله:

ومـــا المـــالُ والأهلـــونَ إلا ودائـــع ولا بـــدّ يومـــاً أن تُـــردّ الودائـــعُ

---

(1) جواهر البلاغة ، ص197

(2) الجمعة: آية (5)

(3) جواهر البلاغة، ص197.

(4) البقرة: آية (261).

– تأثير التشبيه التمثيلي في النفس:

إذا وقع التمثيل في صدر القول بعث المعنى إلى النفس بوضوحٍ وجلاءٍ مؤيّد بالبرهان ليقنع السامع وإذا أتى بعد استيفاء المعاني كان إما دليلاً على إمكانها وإما تأييداً للمعنى الثابت. [1]

3– التشبيه الضمني:

هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صور التشبيه المعروفة. بل يُلمحُ المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى ويكون المشبه به دائماً برهاناً على إمكان ما أسند إلى المشبه.

كقول المتنبي:

مـــن يهـــن يســـهل الهـــوان عليـــه مـــــا لجـــــرحٍ بميّـــــتٍ إيـــــلام

أي أن الذي اعتاد الهوان، يسهل عليه تحمله، ولا يتألم له، وليس هذا الادعاء باطلاً، لأن الميت إذا جُرِحَ لا يتألم، وفي ذلك تلميح بالتشبيه في غير صراحة، وليس على صورة من صور التشبيه المعروفة. [2]

4– التشبيه المقلوب:

وهو يعكس فيه التشبيه، فيجعل المشبه مشبهاً به، والعكس، فتعود فائدته على المشبه به، لادعاء أن المشبه أتمُّ وأظهرُ من المشبه به في وجه الشبه ويسمى ذلك بالتشبيه المقلوب، أو المعكوس. [3]

كقوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا ﴾ [4]

في مقام أن الربا مثل البيع، عكسوا ذلك لإيهام أن الرّبا عندهم أحلُّ من البيع، لأن الغرض الربحُ وهو أثبت وجوداً في الربا منه في البيع، فيكون أحقَّ بالحِلّ عندهم.

– تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه، إلى شيء طريفٍ يشبهه أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس، أدعى إلى إعجابها واهتزازها. [5]

---

(1) جواهر البلاغة، ص198.

(2) السابق، ص205.

(3) السابق، ص205

(4) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية (275)

(5) جواهر البلاغة، ص206

والباحث في هذه الدراسة سيبدأ دراسة التشبيه باعتباره من الصور التي تتأسس على علاقة المشابه وسينتقل بعد ذلك إلى دراسة الاستعارة باعتبارها شريكا للتشبيه في ذلك، بل وقيامها عليه.

أولاً: التشبيه.

ومن التشبيهات التي وردت في شعر الحارث بن حلزة، قوله:[1]

بِزَفُـــــوفٍ كأنَّهـــــا هِقْلَـــــةُ أُمُّ رئَـــــال دَوّيّـــــةُ سَـــــقْفَاءُ

في هذا البيت تشبيه مرسل ومفصل في قوله: (كأنها هقلة..)، لأنه ذكر أداة التشبيه "كأنه" ومفصل لأنه ذكر وجه الشبه "زفوف" وهي صفة نعت بها ناقته، فهو يبدد همومه بناقة سريعة كأنها في سرعتها، نعامة لها أولاد مرتفعة لا تفارق الصحراء، وهذا التشبيه يخرج ما ليس له قوة في الصفة إلى ماله قوة فيها، فصفة السرعة في النعامة أقوى وأوضح منها في الناقة.

وقوله:[2]

فَتَــرى خَلْفَهَــا مِــنَ الرَّجــعِ وَالوَقْــعِ منِينـــــــاً كَأَنَّـــــــهُ إهْبَـــــــاءُ

التشبيه هنا في قوله: "كأنه إهباء"، وهذا التشبيه مرسل لأن أداة الشبه مذكورة "كأنَّ" ومجمل لأن وجه الشبه محذوف، فالشاعر هنا يشبه الغبار الرقيق الذي يرى خلف ناقته لشدة سرعتها "بالهباء"، ولكنه هنا يشبه غباراً "منيناً" بغبار "إهباء" فما الفرق بين الغبارين، الجامع بينهما أنهما أثر للسرعة التي تحدث على سطح الأرض، ولكنهما يختلفان في رقة الأول ولا رقة الثاني وهذا ما أراده الشاعر ليبين أن الغبار المثار نتيجة سرعة ناقته رقيق، بل إنه اختار له صيغة صرفية شجية عذبة "منيناً" التي تختلف بالطبع عن صيغة "إهباء"

وقوله[3]**:**

وَكَــأَنَّ المَنُــونَ تــرْدي بِنَــا أَرْعَــنُ جَوْنـــاً يَنْجَـــابُ عَنْـــهُ العَمـــاءُ

يعقد الشاعر مشابهة ما بين "المنون" المنية والأرعن: الجبل الذي له حروف شاخصة ويذكر الأداة " كأن" ووجه الشبه "ينجاب عنه العماء"، فالمنون كما هذا الجبل الذي لا يبلغه السحاب لشدة طوله وهو إن بلغه انشق حواليه ؛ أي لا حول ولا قوة لنا أمام هذا الموت، والواضح

---

(1) ديوان الحارث: 21 الزفيف: السرعة، الغفلة: النعامة، الرئال: هو ولد النعامة، دوية: وهي الصحراء الواسعة السقفاء: المرتفة.

(2) السابق–22: المرجع: رجع قوائمها، الوقع: وقع خفافها، المنين: الغبار الرقيق، الإهباء: إثارة التراب.

(3) السابق–25: المنون: المنية، الأرعن: الجبل الذي له حروف شاخصة، الجون: الأسود والأبيض.

هنا أن الشاعر أخرج ما له قوة في الصفة إلى ما ليس له قوة، فصفة العجز في الموت أقوى منها في "الأرعن" الجبل.

وقوله[1]:

وَجَبَهْنَـــاهُمْ بِطَعْـــنٍ كَمَـــا تُنْهَـــزُ فِـــي جَمَّـــةِ الطَّـــوِيِّ الـــدِّلاَءُ

يشبه الشاعر تحرك رماح قومه في أجسام الأعداء بتحرك الدلاء في ماء البئر لتمتلئ. وهذا التشبيه تمثيلي لأنه مركب من صورتين الأولى "تحرك الرماح في أجسام الأعداء" والثانية: "تحرك الدلاء في ماء البئر" والواضح لنا أن البحث عن الصورة الجامعة بين طرفي المشابهة صعب ومعقد، فالتحرك الأول ينجم عن موت والثاني ينجم عن حياة فهل هنالك ما يجمع ما بين الموت والحياة وهما نقيضان، ولكن الشاعر لم يرد الموت وإنما أراد الموت الذي يحقق الحياة لقومه بانتصارهم على الأعداء.

وقوله[2]:

أَسَـــدٌ فـــي اللِّقَـــاءِ وَرْدٌ هَمُـــوسٌ وَرَبِيـــعٌ إِنْ شَـــمَّرَتْ غَبْـــرَاءُ

يظهر في هذا البيت تشبيهان الأول يتمثل في قوله: "أسد في اللقاء" فهو يقول: إن حجرا بن أم القطام سيف في الوغى والصورة الجامعة بينهما في الحدة والمضاء، والتشبيه هنا بليغ لحذف الأداة ووجه، الشبه، وأمَّا الثاني فيبدو في قوله "وردٌ هموس"، "ربيع" فالأول الفقد في أيام الحرب وأمَّا الثاني فيعقده في أيام القحط فهو جواد كريم كأنه ربيع، وهذا التشبيه بليغ لحذف الأداة ووجه الشبه.

وقوله[3]:

وَمـــع الجَـــوْنِ جَـــوْنِ آل بَنـــي الأوْسِ عَنُـــــودٌ كَأَنّهـــــا دَفْـــــوَاءُ

في هذا البيت يشبه الناقة العنود التي تخالط الإبل وترعى بعيداً بناقة قد أصابها بلل، أي ابتلت ماءً، فانحازت جانباً لتدبر أمرها ووجه، المشابهة في هذا التشبيه المرسل المجمل هي الانزواء والاندحار بعيداً. وحالة الاندحار والانزواء تلك قد أصابت الجون، ملك من ملوك بني

(1) ديوان الحارث – 33: تنهز: تحرك، الطوى: البئر، جعة البئر: معظم الماء فيها.

(2) السابق – 34: الورد: الذي يضرب لونه إلى الحمرة.

(3) السابق – 34: الجون: ملك من ملوك بني كندة، هو ابن عمّ قيس بن معد يكرب..

كندة، وهو ابن عم قيس بن معد يكرب. وكان قد غزا بني بكر فقاتله هؤلاء وأخذوا ابنه، وجاءوا به إلى المنذر.

وقوله:[1].

عنناً باطِلاً وَظُلْماً كَمَا تُعثَرُ عَنْ حُجْرةِ الرّبيضِ الظِّباءُ

وفي هذا البيت تشبيه تمثيلي، أي مركب، الصورة الأولى منه "الاعتراض علينا وأخذنا بذنوب غيرنا، وهذه الصورة تشبه ذبح الظباء بدل الشياه، وفي هذه الصورة إشارة إلى عادة الجاهلين بالنذر للآلهة بالتضحية بالغنم إذا نيل المراد، وكأن بعضهم، إذا نال ما يريد ضمَّن بما نذر، فصاد الظباء وذبحها بدلاً من شياهه، والصورة الجامعة هنا في الظلم، والمساواة، الظلم يتمثل في الأخذ بذنوب الغير، والمساواة ما بين البشر والظباء في وقوع الظلم عليها، فالبشر يعاقبون بذنوب غيرهم والظباء تذبح بدل الشياه.

وقوله:[2]

فكأنَّهُنَّ لآلِئُ وَكَأنَّهُ صَقْرٌ يَلوذُ حَمَامُهُ بالعَوْسجِ

في هذا البيت الشعري تشبيهان، في الأول يعقد مشابهة ما بين الظباء واللآلئ وحذف وجه الشبه فوضعنا أمام تشبيه مرسل مجمل، وأمام تأويل لوجه شبه قد يكون اللون ولمعانه أو انتظام الحركة أو الليونة والنعومة في الحركة، وفي الثاني يشبه الفرس بالصقر، ويظهر أداة الشبه ويخفي وجه المشبه الذي هو الطموح والاستشراق، وفي هذين التشبيهين نتساءل، ما علة الجمع بين طرفي المشابهة الظباء والفرس؟ فالجمع هنا بين أنوثة وذكورية، وهذه الأنثوية لها ملائماتها اللآلئ والذكورية لها ملائماتها الصقر، الطموح والاستشراق.

وقوله:[3]

وَحَسِبْتِ وَقْعَ سُيُوفِنا برؤوسهم وَقْعَ السَّحَابَةِ بالطرَافِ المُشَّرَجِ

يتجلى التشبيه هنا في قوله: "وقع السحابة" فالشاعر يشبه تدارك الضرب وسرعته بوقع المطر، وهذا التشبيه أداته الفعل "حسبت" ووجه الشبه فيه غائب؛ أي أنه مجمل، ويمكن تقديره بالتتابع والسرعة، وهذه المشابهة تدخلنا إلى سياق التعارض الوهمي، فضرب السيوف شيء ووقع

---

(1) ديوان الحارث – 36 – العنن: للاعتراض، تعثر تذبح، الحجرة: الحضيرة، الربيض: الغنم.

(2) السابق –43– العوسج: شجر شائك الأغصان.

(3) السابق –43– الطراف: الخيمة عن الجلد، المشرج: المخيط.

السحابة شيء آخر، ولكنهما يجتمعان على الخير، الخير الذي يطالهم من النصر على أعدائهم بقطع رقابهم والخير الذي يصيبهم من غيث ينزل من السحاب.

وقوله: [1]

وَإِذَا اللِّقَـــاحُ تَروَّحَـــتْ بِعشـــيَّةٍ رَتْـكَ النَّعَـامِ إلـى كَنِيـف العَوْسَـجِ

تمثل التشبيه في هذا البيت في قوله: "رتك النعام" حيث يعقد الشاعر مشابهة بين اللقاح جمع لقحة، وهي الناقة ذات اللبن، التي بادرت بالإياب فكانت سريعة وشيقة في إيابها ؛ فتشابهت بذلك مع النعام في "رتكها" أي السريع، وهذه العودة السريعة الرشيقة والتي مثلت الصورة الجامعة بينهما تكون بسبب القحط والبرد الشديد.

وقوله: [2]

أمّـا بنُـو عَمْـرو فَـإن مقـيلهُمْ مِـنْ ذَاتِ أصْـداءٍ كَسَـيْلِ الأدْرَعِ

يظهر التشبيه هنا في قوله: "كسيل الأدرع" فالشاعر يشبه "مقيل بن عمرو" أي موقعهم ومكانهم بسيل وادي الأدرع، وذلك لجامع الكثرة، وكذلك لجامع الإفادة والخير، وكذلك القوة، فسيل الوادي له فائدة إيجابية وأخرى سلبية. وقد حذف الشاعر وجه الشبه لنكون أمام تشبيه نجتهد في معرفة الصفة الجامعة بين المكان والسيل.

وقوله: [3]

مِنَّـا سَـلاَمَةُ إذ أتَانَـا ثَـائِراً يَعْـدُو بِـأَبْيَضَ مُقْعَـدَ الإعْصَـامِ

التشبيه في هذا البيت يظهر في قول الشاعر "كالغدير" والذي قدمه الشاعر على "حسام" مما جعلنا نظَّن أن المشابهة بين البياض والغدير، ولكنها في حقيقة الأمر ما بين عَدْو "سلامة بن ظرب بن نمر الحماني الثائر"، فَعدُو الثائر وهو يحمل حسامه الأبيض يشبه عَدْو الغدير، والجامع بينهما الغدوية والليونة والرشاقة وهذا التشبيه مرسل مجمل.

وقوله: [4]

فَتَـأَوَّتْ لَـه قَرَاضِـبَةٌ مِـنْ كُـلِّ حَـيٍّ كَـأنهُمْ ألْقَـاءُ

---

(1) ديوان الحارث –43– اللقاح: وهي الناقة ذات اللبن، تروحت: بادرت الإياب.

(2) السابق –52– المقيل: الموقع والمكانة هنا، الأدرع: اسم وادٍ.

(3) السابق –55 – الأبيض: السيف، الحسام: السيف القاطع.

(4) السابق –30– تأوت: اجتمع بعضهما إلى بعض، القراضبة: الصعاليك، الألقاء: العقاب.

يظهر التشبيه في هذا البيت في قوله: "كأنهم ألقاء" وفيه يعقد الشاعر مشابهة بين الصعاليك الخبثاء اللذين تجمعوا في هذا الجيش بالعقبان، والصورة الجامعة بينهما هي القوة والشجاعة.

وقوله: [1]

فَرَدَدْنَـــاهُم بِطَعْـــنٍ كَمَـــا يَخْـــرُجُ مـــــنْ خُربَـــــهِ المَـــــزادِ المـــــاءُ

في هذا البيت تشبيه تمثيلي تجلى في قول الشاعر: "كما يخرج من خربه المزاد الماء" وفيه يعقد الشاعر مماثلة أو مشابهة بين خروج الدم من جراحهم كما خروجه من أفواه القرب" وهذه المشابهة قد تحددت في كيفية الخروج فقط، لأن خروج الدم من الجسم معناه انتهاء الحياة بينهما وخروج الماء من القرية معناه الحياة واستمرارها. فكأن الشاعر أراد أن يقول عبر هذا التشبيه بأن موت الأعداء فيه حياة لقومه ولأهله.

(1) ديوان الحارث –33– المزاد: زق الماء، خربته: ثقبة.

المبحث الثاني:

الكنـــــاية

الكناية في اللغة: "أن تتكلم بشيءٍ وتريد غيره، وكَنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يُستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه"[1]، ومن الواضح أنَّ هذا التعريف يدل على العدول عن لفظٍ إلى آخر؛ لغرضٍ يريده المتكلم، ولا يبتعد المعنى الاصطلاحي كثيراً عن المعنى اللغوي، فهو "لفظٌ أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه حينئذٍ"[2]، أو هي "ترك التصريح بِذكر الشَّيء إلى ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[3]، ويُعرفها ابن الأثير بقوله: "هي اللفظ الدال على الشيء، على غير الوضع الحقيقي، بوصفٍ جامعٍ بين الكناية والمُكنى عنه"[4].

" وبالنظر إلى تعريفات البلاغيين، نلمس حرصهم البالغ على الاحتفاظ بالمعاني الحقيقية لدوال الأسلوب الكنائي، حيث تظهر ماثلةٌ بقوةٍ في تعريفاتهم، بل ويجعلون ذلك فارقاً بين بنية المجاز وبنية الكناية، فالمجاز يحتوي على قرينةٍ تمنع إرادة المعنى الحقيقي، فلا يصح في قولنا (رعينا الغَيث) أن نريد معنى الغيث، إذ يكون بين القرينة والمعنى الحقيقي تنافٍ دلالي، ولا يستقيم المعنى إلا بالانتقال إلى معنىً آخر بديلٍ له، أما الكناية فإنها لا تنافي المعنى الحقيقي، ولا يتعارض وجودها مع المعنى المجازي، بل هو تأكيد لها، وتثبيتٌ لدلالتها، فلا يمتنع في قولنا: (فلانٌ طويل النجاد) أن نريد طول نجاده، من غير ارتكاب تأوّلٍ مع إرادة طول قامته"[5].

إنَّ الانحراف في دلالة الألفاظ المفردة يؤدي إلى تغيير تام في معنى اللفظ المنحرف، بينما لا يحدث ذلك في الكناية؛ لأنَّ الانحراف الدلالي يكون في التركيب كله، وعليه فالبنية الكنائية تحتمل معنيين (لازم المعنى، أو المعنى المجازي) فالكناية بنية ثنائية الإنتاج، حيث نكون في مواجهة إنتاجٍ صياغي، له إنتاجٌ دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج33، مادة كنى، (د.ت)، ص3944.

(2) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجليل، بيروت، ط3، (د.ت)، ص 241.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 512.

(4) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ج3، 1962م،ص 50.

(5) ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص513.

المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يدخل في دائرة الحقيقة.

والكناية لغة: "ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وهي مصدر كنيتُ، أو كنوتُ بكذا، إذا تركت التصريح به"[1].

واصطلاحاً: "هو لفظ أُريدَ به غير معناه الذي وُضِعَ له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[2]، كقوله تعالى: ﴿**وَالسَّمواتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ**﴾[3] وقوله تعالى: " الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى"[4].

كناية عن القدرة، وقوة التمكن والاستيلاء.

وتنقسم الكناية حسب المعنى المكنى به إلى ثلاثة أقسام:

1- الكناية عن صفة: وهي أن اللفظ المستخدم يكنى به عن صفة ما.

كقوله تعالى:﴿**وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا**﴾[5]

كناية عن صفة البخل والإسراف، فإنهما صفتان من صفات الإنسان.

والكناية عن صفة تنقسم إلى قسمين:

أ-**كناية قريبة:** وهو ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه، والمعنى المنتقل إليه. في قوله: فلان طويل النجاد، لأن طويل النجاد: طويل، ومن كان نجاده طويلاً لزم أن يكون هو طويل أيضاً.

ب- كناية بعيدة: وهوما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطةٍ أو بوسائط. نحو قوله: فلان كثير الرّماد، كناية عن المضياف، والوسائط هي الانتقال من كثرة الرمادِ إلى كثرة الاحتراق، ومنها كثرة الطبخ والخبز، ومنها كثرة الضيوف، ومنه إلى المطلوب، وهو المضياف الكريم.[6]

---

(1) جواهر البلاغة، ص253.
(2) المرجع السابق، ص153.
(3) الزمر: آية (67).
(4) طه: آية (5).
(5) الإسراء: آية (29).
(6) جواهر البلاغة، ص254-255.

2- الكناية عن موصوف: وهي الكناية التي يكون المكنيُّ عنه موصوفاً بحيث يكون إما معنى واحداً، كقولك: موطن الأسرار: كناية عن القلب. وإما مجموعة معانٍ كقولك: جاءني حيٌّ مستوي القامة، عريض الأظفار. كناية عن الإنسان، لاختصاص جمع هذه الأوصاف الثلاثة به.

3- الكناية عن نِسْبَه: وهي الكناية التي يرادُ بها نسبةُ أمرٍ لآخر إثباتاً أو نفياً فيكون المكنيُّ عنه نسبةً أُسندت إلى ما له اتصال به.

كقوله: كان خالد بن الوليد إذا سار، سار النصر تحت لوائه.

نسب النصر إلى لواء خالد بن الوليد، وهي كناية عن نسبتها إلى صاحب اللواء.

فالكناية تكسب المعنى جمالاً وقوة، لأنها تقدم المعنى مصحوباً بالدليل. (1)

والكناية من الصور المبنية على علاقات التداعي، وقد وردت في شعر الحارث بن حلزة،

ومنها قوله: (2)

يَخْلِطُونَ البَريء مِنّا بِذِي الـذَّنْبِ وَلا ينْفَعُ الخَلِيَّ الخَلاَءُ

الكناية تتجلى في قوله: "يخلطون البريء منا بذي الذنب" وهي تكنية عن صفة الظلم المتمثل في الخلط بما يحمله من تعسف وإجحاف يسوي البريء بصاحب الذنب، وصفة الظلم هنا مقصودة والذي أبان قصيدتها الجار والمجرور" منا"، وهذا الجار والمجرور قد غاب عن ذي الذنب، وفي هذا الغياب إشارة إلى أن قوم الشاعر هم الأبرياء ومن دونهم هم المذنبون.

وقوله: (3)

قَبْلَ مَا اليَوْمِ بَيضَتْ بِعيْونِ النـاسِ فيهـا تغَـيظٌ وَإبَـاءُ

والكناية في هذا البيت تمثلت في قوله: "فيها تغيظ وإباء" وهي كناية عن صفة وهي العزة التي تمنعهم من أن يستضاموا، وهذه الصفة؛ أي العزة والإباء أصيلة فطرية لا مكتسبة، والدليل إلى ذلك الجار والمجرور المتقدم الذي حصرها فيهم وجِّدل هذا الحصر العطف بالواو على الإباء؛ ليدل هذا العطف على العزة التي تمنع ولا تقف عند حدود معينة.

---

(1) جواهر البلاغة، ص255.

(2) ديوان الحارث -23- يخلطون: يسوّون، الخلي: البريء، الخلاء: البراءة والترك.

(3) السابق -25- تغيظ: وهو الرجل والمرأة العبطاء إذا كانا طويلين، الإباء: أي لنا عزة طويلة غير ناقصة ولنا إباء.

وقوله: [1]

هَــلْ عَلمْــتم أيّــام يُنْتهــبُ النــاسُ غــــــواراً لِكُـــــل حَـــــيٍّ عُـــــواءُ

هذا البيت كناية عن موصوف وهم قبيلة الشاعر الذين يلبون نداء المستغيث إن طلب الإغاثة منهم بدم الشدائد، وهذه الكناية تدل على العموم والشمول، أي نصرتهم ونجدتهم للمستعين كانت عامة وشاملة بغض النظر عن جنس المستغيث وصنف المعتدي عليهم.

وقوله: [2]

ثــم ملنــا علــى تمــيم فَأَحْرَمنــا وفينَــــا بَنَــــاتُ قـــــوْمٍ إمَـــــاءُ

الكناية في هذا البيت تمثلت في قوله: "فأمرنا وفينا بنات قوم إماء" كناية عن صفة هي الظفر والغلبة على الأعداء "تميم"، وهذه الغلبة قد تمكنوا من تحقيقها قبل دخول الشهر الحرام الذي يمنع فيه القتال، وهو تمكن إيجابي تمثل في سبي بنات "تميم" وجعلهم سبايا لهم.

وقوله: [3]

مَلِـــكٌ أضـــرَعَ البريَّـــة لا يُوجـــدُ فيهـــا لمـــا لديـــه كِفـــاءُ

في هذا البيت كناية عن صفة تمثلت في قوله: "ملك أضرع البرية" وهي صفة القوة التي تمثلت في إخضاع وإذلال الأعداء. وهذا الإذلال ليس على نطاق ضيق بل إنه متسع بدليل أنه يشمل البرية. هذا بالإضافة إلى أن الفعل "أضرع" يحلم من الدلالة على شدة الإخضاع والإذلال ما لم يحمله أي فعل آخر.

وقوله: [4]

وأقَـــدْناهُ ربَّ غَسَّـــانُ بالمُنـــذِرِ كرهـــاً إذ لاَ تكـــالُ الـــدماءُ

الكناية تمثلت في قوله: "إذ لا تكال الدماء" وهي كناية عن صفة الكثرة في القتلى والدماء وعنف المعركة والقتال، والدليل على ذلك أن تركيبة الكناية فيها "لا" النافية التي قطعت امكانية حسبان القتلى في هذه المعارك التي كان قوم الشاعر يخوضوها ضد الأعداء.

---

(1) ديوان الحارث –27– الغوار: الإغارة، العواء: صوت الذئب ونحوه.

(2) السابق –28– أحرمنا: دخلنا في الشهر الحرام.

(3) السابق –29– أضرح البرية: أخضعها وأذلها، الكفاء: المساوى النظير.

(4) السابق –35– أفاد: قتله به، رب غسان: ملكها التي تقدم ذكره.

وقوله: [1]

خَيْلـــــي وَفارســـــها، لَعَمْـــــرُ أبيـــــكِ كَـــــانَ أجَـــــلَّ فَقْـــــدا

البيت كله كناية عن صفة المنزلة والمكانة السامية للفقيد "الجبل والفارس" وهما ؟؟ المعركة والدليل على ذلك القسم من قبل الشاعر "لعمر أبيك" والفعل "كان" الذي لا يحمل معنى المعنى بل يحمل معنى الحاضر والمستقبل ؛ كذلك أي أنَّ هذا الفقيد هو ما يوجع الشاعر ويؤلمه.

وقوله: [2]

وَهـــــمُ زبـــــابٌ حـــــائِرٌ لا يَسْـــــمَعُ الآذان رعـــــدا

الكناية في هذا البيت تمثلت في "لا يسمع الآذان رعدا " كناية عن صفة الصم ؛ أي فقد الإحساس والشعور والإدراك وهو، فقد موغل في شدته، والدليل إلى ذلك أنهم لا يسمعون الآذان حتى ولو كان كصوت الرعد، وفيها هذا إشارة إلى عدم إيمانهم وتدينهم.

وقوله: [3]

خَـــدِم نَقَائِلُهَـــا يطـــرْنَ كَأقْطَـــاعِ الفِـــراءِ بصَحْصَـــحِ شَـــأْسِ

الكناية عن صفة في قوله: "خدم نقائلها" وهي تكنية عن صفة طول السير واستمراره وفي ذات الوقت عن صفة التحمل والصبر، والدليل على ذلك قوله: "يطرن كأقطاع الفراء".

وقوله: [4]

لا مُمْسِـــكٌ لِلمَـــالِ يُهْلِكُـــهُ طلـــقُ النُجُـــومِ لديْـــهِ كـــالنَّحْسِ

هذا البيت كناية عن صفة الكرم والبذل والعطاء في كل الأوقات، والدليل على ذلك أنه لا ينفقه في أوقات محددة لينال إعجاب الناس، بل إن الإنفاق عنده مستمر ولا وقت محدد له.

---

(1) ديوان الحارث –45.

(2) السابق –46– الزباب: جنس من الفأر لا شعر عليه.

(3) السابق –50– الخدم: المتقطعة، النقائل: السرائح التي تنعل بها من الخفي، الصحصح: الموضع المستوى، الشأس: الموضع الخشن.

(4) السابق– 51.

وقوله: [1]

مَـــا إنْ يســـافِهنا أنَـــاسٌ سُـــوقَةٌ إلَّا سنشـــعبُ هَـــامهُمْ فِـــي الهَـــامِ

هذا البيت كناية عن صفة عدم التهاون والتسامح مع من يسيء إلى الشاعر وقومه، والدليل على ذلك أنهم ما من أحد يسافهم إلا وقد قطعوا هامته دون خشية.

الاستعارة:

الاستعارة في اللغة: " نقل الشيء من شخص إلى شخص وفيها معنى الرفع والتحويل"[2].

واصطلاحا: " فهي أن نذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

وقد قسموا الاستعارة من زاوية المستعار، إلى تصريحية ومكنية، أما من زاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة فقد قسموها إلى أصلية إذا كان اللفظ جامدا، وتبعية إذا كان اللفظ مشتقا[4].

وزادوا بأن قسموها باعتبار الطرفين وباعتبار الجامع وباعتبار الطرفين والجامع[5]، فباعتبار الطرفين قسموها إلى عنادية ووفاقيه.

وباعتبار الجامع الوجه الذي يقصد به إشراك الطرفين فيه، قسموها إلى داخل وخارج وعامية وخاصة.

وباعتبار الطرفين والجامع قسموها إلى استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي، واستعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلي، واستعارة محسوس لمحسوس، والجامع بعضه حسي وبعضه عقلي، واستعارة معقول لمعقول، واستعارة محسوس لمعقول، واستعارة معقول لمعقول.

---

(1) ديوان الحارث – 55 – يسافهنا: يشتمنا ونشتمه، السوقة: الرعية من الناس، سنشعب: سنقطع، الهام: جمع الهامة، وهي أعلى الرأس.

(2) أساليب البيان: د. فضل حسن عباس، دار النفائس، الأردن، ط1، 2007م، ص305.

(3) مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، ضبطه وكتبه، نعيم زوزور، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1987م، ص 375.

(4) ينظر الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988م، ص 270 إلى ص289.

(5) ينظر: علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت، (د.ط) من ص 249 إلى ص258.

وستكتفي هذه الدراسة بالنظر إلى الاستعارة من حيث كونها تصريحية أو مكنية، وتركز الاهتمام على وظيفتها الفنية.

وأما قيمة الاستعارة الفنية، فإن أول من أشار إليها عبد القاهر الجرجاني عندما قال " إنها تعطيك الكثير من المعني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصَّدفة الواحدة عدَّة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر "[1].

هذا وقد فضل بعض البلاغيين الاستعارة على التشبيه ؛لأنها تمثل مرحلة النضوج الفكري والدقة الفنية وقوة التصوير وبعد الخيال[2].

ولأنها توقع الاتحاد بين طرفي المشابهة فهي تلغي الحدود بينهما، هذا بالإضافة إلى أن الاستعارة لا تؤكد المعنى كما التشبيه بل تفيد معنى جديداً[3].

ومن أمثلة الاستعارة في شعر الحارث بن حلزة، قوله [4]:

آنَسَتْ نَبْأةً وأفْزَعَهَا القُنَّاصُ عَصْراً وَقَدْ دَنَا الإمْسَاءُ

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه الشاعر النعامة إنساناً يحَسُ ويخاف كما الإنسان، وكلمتا: الحس والخوف بذاتهما كما عند الإنسان، وهما اللذان منحا هذه الاستعارة هذا الخصب والجمال، فهي التي رصدت الواقع الداخلي للحيوان وأبانت عمق وعنف الموقف الذي وقع تحت سطوته الحيوان الذي لا يعقل.

وكذلك قوله [5]:

وَأتَانَا مِنَ الحَوَادِثِ والأنْبَاءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه الخطب وهو المصيبة شخصا يأتي ويروح. وتكمن حيوية هذه الاستعارة في أنها تعمل على المحور الاستبدالي، فهي تأتي غريبة عن المألوف، فالذي يروح ويغتدي الإنسان، والإتيان والذهاب منحا هذه الاستعارة خصباً وعمقا تجلى في امتداد واستمرار هذا المجيئ والذهاب.

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ج1، 2010م، ص30.

(2) حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984م، ص79.

(3) الخصومات البلاغية في صنعة أبي تمام، د. عبد الفتاح لاشين، القاهرة، دار المعارف، 1982م، ص97.

(4) ديوان الحارث– ص22.

(5) السابق – ص23.

وكذلك قوله [1]:

مُكْفَهِــراً علـــى الحَـــوَادِثِ لا تَرْتُـــوهُ للـــــــدهْرِ مُؤْيِـــــــدٌ صَـــــــماءُ

الاستعارة في هذا البيت مكنية، حيث شبه الشاعر الجبل إنسانا لا تضعفه دواهي الدهر. واستثمر الشاعر تقانة الاستبدال، فحقق بذلك عنصر المفاجأة والغرابة وتتجلى قيمة هذه الاستعارة في هذا الصراع ما بين الجبل والحوادث، وهو صراع بدا الجبل فيه مصمما على التحدي من خلال استنفار كل إمكانياته التي أوجزتها كلمة "مكفهرا".

كذلك قوله[2]:

فَـــــاتْرُكُوا الطـــــيخَ وَالتعَاشِـــــي وَإمـــا تَتَعَاشَـــوْا ففـــي التعَاشِـــي الـــداءُ

في هذا البيت استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الطيخ والتعاشي شيئا ماديا يترك ويهجر. وهذه صفات معقودة للمحسوسات، ولكنها في هذا البيت عقدت للمعنويات، وتبدو خصوبة وقيمة هذه الاستعارة في الترك الذي وقع في مقابلة مع التعايش مما ركز على ضرورة تركها.

كذلك قوله [3]:

ثُـــم خَيْـــلٌ مِـــنْ بَعْـــدِ ذَاكَ مَـــعَ الغـــــــلاقِ لا رأْفَـــــةٌ وَلَا إبْقَـــــاءُ

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الخيل إنسانا يغير ولا يرحم ولا يبقي. وقيمة هذه الاستعارة في ارتكازها على الاستبدال، فالإغارة فعل إنساني قد تشارك الخيل فيه أحيانا، ولكنها هنا هي التي نهضت بالإغارة مما أضفى عليها بعدا حيوانيا قاسيا.

كذلك قوله [4]:

لـــــم يَغُـــــروكُمُ غُـــــرُوراً ولكِـــــنْ رَفَـــــعَ الآلُ شَخْصَـــــهُمْ والضـــــحَاءُ

في هذا البيت استعارة مكنية حيث شبه السراب إنساناً يرفع ويبرز للأشخاص. وقيمة الاستعارة هنا في التشخيص الذي جعل من السراب إنسانا يظهر ويبرز، ولعل الشاعر يقصد من خلا ل إسناد فعل الإبراز إلى السراب بيان الخدعة في ذلك وأن الأمر غير حقيقي.

---

(1) ديوان الحارث– ص 25.

(2) السابق – ص36.

(3) السابق – ص39.

(4) السابق – ص31.

ومما سبق يتضح لنا إيثار الشاعر للاستعارة المكنية دون غيرها، " لأنها أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء المستعار وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف إثرها حقيقة الصورة "[1] .

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد عبد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص166.

الفصل الثالث

بنـــاء الموسيقى

- **مقدمة: الموسيقى**
- **المبحث الأول: الموسيقى الخارجية**
- **المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية**

مدخل

عززت طبيعة الحياة التي عاشها الإنسان منذ وجوده على هذا الكون حب النغم والموسيقى وزرعت بداخله؛ فكانت بمثابة الونيس عند العربي الجاهلي، وكانت السبيل للخروج عن أية حال يعيشها سواء أكانت تلك الحياة سلبية أم إيجابية، فقد شكلت الموسيقى عنصراً مهماً لدى العربي الجاهلي فهي تعكس ما بداخله من مشاعر وأحاسيس، وهي تعكس صورة من صور الوجود عنده، وقد أصبح يتغنى وينشد في الأفراح والانتصارات والحروب فكان لكل مقام مقال مرتبط بتلك الأذهان من حيث أنها تترسخ في الذاكرة، حيث أن القراءة والكتابة كانت موجودة ولكنها كانت قليلة جداً.

ومما لا شك به فإن قيام الشعر العربي على الموسيقى يعد من "أهم القضايا التي يولي الشعراء اهتمامهم به؛ وذلك لأن الشعر العربي قد ارتبط في نشأته الأولى بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً، وقد تطور منذ العصر الجاهلي إلى العصور الإسلامية المختلفة وفق نمو التجربة وتطور الحدث، وقد تأثر باختلاف الثقافات التي تأثرت بها بلاد المسلمين نتيجة الفتوحات الإسلامية"[1]. وقد تأثر المتلقي وأصبح يهتم بتلك الموسيقى وتذوقها وإحساسه برونقها وجوهرها وجمالها فصارت ركيزة في تجربته الوجدانية، فالموسيقى لها دور رئيسٍ في إثارة سمع المتلقي وجذب انتباهه فهو يتفاعل معها لدرجة أنه يتنبأ بالمقاطع الموسيقية التالية بناءً على التوليفة الموسيقية التي تحكم النص.

إن الموسيقى نظام وتنسيق وقد كان جهل الكتابة والقراءة وراء "اعتماد الإنسان على قوته الحافظة، والقوة متى استعملت نمت، لذلك كان العرب من أحفظ الأمم، فكانت تلقى عليهم القصائد في المجتمعات فيتلقفونها ويتغنون بها كلا أو بعضاً، وربما فاتهم الشيء منها فقدموا وأخروا"[2] "ولما كان العقل الإنساني عقلاً منظماً، كما أكدت الأبحاث التربوية الحديثة، فإن قدرته على حفظ الأمور المنظمة، أسرع من حفظ الأمور والمعلومات العشوائية اللا منظمة"[3]، فالنسق الذي تتشكل فيه المادة موضوع الحفظ وخضوعها لإيقاع بعينه يسهم في اختزانها في الذاكرة بشكل سريع، وهذا هو سر حفظ العرب لشعرهم بشكل يفوق كثيرا ما كتبوه نثرا.

---

(1) ينظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، د. ط (د. ق، دار غريب، د. ت. ص 109).

(2) الدولة الأموية، الشيخ محد الخضري بك، تحقيق الشيخ محمد العثماني، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص 67.

(3) أسس التعليم ونظرياته، د صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1957م، ص 179.

لذلك كان موروث الشعر أكثر من النثر مما جاءنا من التراث الجاهلي، " لطبيعة الشعر الذي يقوم على ضربات موسيقية رتيبة، يسهل على العقل العادي حفظها وتخزينها بسرعة أكثر من النثر "[1].

إن الموسيقى سر من أسرار الوجود وركن من أركان الشعر العربي الجاهلي والحديث، ولا يمكن أن نتخيل وجود شعر من غير موسيقى، لأن الشعر يخترق عواطف الناس ليثير عواطفهم ومشاعرهم وأحاسيسهم عن طريق وصول الموسيقى إلى داخل الإنسان لتوصل لهم ما أرادت إيصاله.

وفي هذا الفصل سيتم دراسة البنية الإيقاعية في شعر الحارث وأهمها الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية وما يتبعهما من قضايا.

والموسيقى الداخلية والمتمثلة في التصريع والجناس والطباق والمقابلة والتدوير وأهميتها في إبراز الإيقاع الداخلي في النص وما يتبعهما من قضايا.

(1) شعر بن أبي خازم، سامي حماد الهمص، ص214.

المبحث الأول

الموسيقى الخارجية

"هذا النظام المتناسق من المقاطع الصوتية يساهم في تنمية الناحية الجمالية في النص، والتي تنتج الإيقاع فيها، حيث يهتم الإيقاع بأمرين اثنين، هما: الوحدة الموسيقية المتمثلة في التفعيلة التي يقوم عليها البحر وتنسج عليها القصيدة، وحركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة التي تتمثل في الإيقاع"[1].

"والوزن هو أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[2].

أولاً: الأوزان الشعرية:

يعد الوزن عنصرا مهما في تمييز البحور الذي تعتمد عليه القصيدة في الشعر العربي، ولا يمكن بناء القصيدة عند القدماء بدونه "فالنظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها"[3] وهو الذي يعطي بنية القصيدة ثباتاً إيقاعياً محسوباً يرتبط بحالة الشاعر النفسية والتعبيرية، فأصبحت الأوزان الشعرية تتميز عن النثر الفني في موسيقاه، فالنثر كلام غير موزون وغير منظوم حيث لا يصبح سوى نص أدبي، "ومنذ وجدت الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات"[4]، ويجعل من هذه اللغات الموسيقى الظاهرة أداة لخلق الانسجام مع الكون.

يقول ابن طباطبا، "فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، وخصّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، أعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[5]؛ فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف العامة من موسيقى ونغم

---

(1) ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة – حسن قزف، دار الفكر، عمان، ط 4، 2008م، ص 76.

(2) السابق: ص 77.

(3) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، ص 80.

(4) دراسات نقدية في الأدب الحديث، د. عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص24.

(5) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق د. محمد سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط 3، ص 43.

إذ "يثير فينا انتباهاً عجيباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى"[1]. فالمعنى لا يمكن أن يكتمل دون الاعتماد على الوزن حيث نستطيع أن نقول إن لكل وزن موضوعاً ولكل موضوع وزن، " فقد قال ابن سينا إن اليونانيين كان لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، أما ابن رشد فيرى أن من تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض، فرب وزن يناسب غرضاً آخر، ويرى الفارابي أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عند أمة أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة أي إلى عهده"[2].

إن الشاعر لا يملك الإرادة في اختيار الوزن الذي يريد، بل إن الوزن يظهر من خلال اللاشعور حيث لا يملك الشاعر التحكم فيه، ولكنه يرتب تلك الكلمات والأبيات بما يتناسب مع الشعور المسيطر عليه من خلال الموضوع الذي سوف يطرحه.

وعند الانتقال إلى ديوان الحارث، سنجد لقصائده اثنتي عشر قصيدة موزعة على اثنى عشر بحراً مرتبة حسب ورودها في الديوان حسب الجدول التالي:

ترتيب الأوزان الشعرية في ديوان الحارث حسب نظمها في الديوان				
الرقم	**البحر**	**عدد القصائد**	**عدد الأبيات**	**النسبة %**
.1	الخفيف	2	87	%58
.2	الطويل	1	7	%4.6
.3	الكامل	4	35	%23.33
.4	مجزوء الكامل	1	11	%7.33
.5	الوافر	2	2	%1.33
.6	المتقارب	1	8	%5.33
المجموع	6	11	150	%100

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن أكثر البحور استخداماً عند الحارث كان الخفيف يليه الكامل ثم مجزوء الكامل والمتقارب، ثم الطويل والوافر.

وواضح أن أكثر الأبيات كانت للخفيف 87 بيتاً، ثم الكامل 35 بيتاً، ثم مجزوء الكامل 11 بيتاً، ثم المتقارب 8 أبيات، ثم الطويل 7 أبيات، وأخيرا الوافر بيتان.

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، لبنان، بيروت، ط 4، ص 18.

(2) شعر بن أبي خازم، سامي حماد الهمص، ص217.

ولعل ارتفاع نسبة البحر الخفيف في شعر الحارث بن حلزة يعود إلى سببين اثنين:

الأول أن هذا البحر جاء وزناً لمعلقته الشعرية التي بلغ مجموع أبياتها سبعاً وثمانين بيتاً وأما السبب الثاني فيعود إلى طبيعة البحر الخفيف ذاته من حيث تكوينه المقطعي وصفاته وتفعيلته الواحدة؛ أي البحور المفردة وهي تفاعيل تصلح للغزل، إذ توحي موسيقاها بالرقة ولين العاطفة ورهافة الحس ولين القول وتتيح لمستخدمها أن يحملها من المعاني والإيقاعات ما يشاء وما يريد. هذا بالإضافة إلى أنه بحَرُ له من اسمه أوفى نصيب ؛ فهو من أجمل بحور الشعر العربي موسيقاً وأكثرها سلاسةً وخفة حتى لا يقال إنه سمي بذلك لخفته بالذوق وقد زادت شهرته مع الزمن حتى طغى عند بعض الشعراء على معظم الأوزان الأخرى كما رأينا في شعر الحارث بن حلزة. هذا وقد أضاف الشعراء إلى الإيقاع الخفيف عدداً كبيراً من الضروب زاد عددها كثيراً عن ضروب الخليل الخمسة ولكنها لم تخرج في مجملها عن جوهر الخفيف ولا عن روح إيقاعه.

ولاحظنا أيضاً أن البحر الوافر قد احتل المرتبة الأخيرة من البحور الشعرية في شعر الحارث بن حلزة على الرغم من أن هذا البحر يملك صفات ومميزات البحر الخفيف، والذي يبدو لنا أن الشاعر قد استعاض عنه بالبحر الخفيف الذي قام بتأدية الغرض الذي أراده.

ثانياً: القافية

تعد القافية من أهم العناصر في صناعة الموسيقى حيث تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي وهي لم تفقد أهميتها على امتداد تاريخ الشعر العربي؛ لأنها عنصر مهم في القصيدة العربية. "وليس من شك في أن للقافية أثراً في إكساب خواتيم القصيدة ملمحاً موسيقياً موحداً، يتضافر وما يحققه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي، أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية"[1] فالوزن والموسيقى من العناصر المؤثرة في صناعة وإبراز الموسيقى للنص الأدبي، والقافية "بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامي فيها قوة الإيقاع وقوة التأثير"[2].

وإذا كانت القافية قد تطورت بتطور القصيدة في العصر الحديث، فإن العرب القدماء حافظوا على وحدة القافية في قصائدهم. والقافية عند علماء العروض "هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[3] إذ إن وحدة الوزن والقافية ليست "عيباً في شعرنا العربي أو تقييداً له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من

(1) دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، د. صادق أبو سليمان، ط 2، 1995م، ص 79.
(2) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، ص 81.
(3) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م، ص 134.

شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها"[1] فالقافية تسهم في تلوين الموسيقى مع اختيارها مناسبه للموقف الشعري "ذلك بأن حروف القافية بعامة، وحروف الروي بخاصة تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري"[2]، ويرى بعض النقاد "أن هناك حروفاً تصلح للروي، فتكون جميلة الجرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مقيدة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها ثقيلةٌ غريبة الكلمات، فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة[3].

القافية في شعر الحارث بن حلزة:

1. حروف القافية:

ولدراسة القافية في ديوان الحارث، فإن الجدول التالي يوضح القصائد على حسب حرف الروى مع إحصاء كمي لكل قافية :

حروف الروي في قصائد الديوان حسب ورودها في الديوان وعدد أبيات كل حركة

حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة %
الهمزة	1	86	%57.33
الباء	1	7	%4.66
الجيم	1	10	%6.66
الدال	1	11	%7.33
السين	1	14	%9.33
العين	1	4	%2.66
القاف	1	1	%0.66
الميم	3	16	%10.66
النون	1	1	%0.66
المجموع	11 قصيدة	150	%100

(1) علم العروض والقافية: ص 22.

(2) شعر عمر بن الفارض، رمضان صادق، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998م، ص 42 – 43.

(3) شعر بن أبي خازم، سامي حماد الهمص، ص234.

وبالنظر إلى الجدول السابق نجد أن ارتفاعاً ملحوظاً للأصوات المجهورة في حروف ؛ الروي وهذه الأصوات هي: حرف الباء، الجيم، الدال، العين، القاف، الميم، النون، وانخفاض نسبة الأصوات المهموسة فكانت صوتين اثنين هما الهمزة والسين.

لعل ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة في حروف الروي في شعر الحارث يعود إلى أنها ليست كالأصوات المهموسة تتطلب كمية أكبر من هواء الرئتين فهي تخرج من أدنى الجهاز الصوتي أو وسطه ولعل اعتماد الشاعر على الأصوات المجهورة بنسبتها العالية يعلله القوة التي كان عليها الشاعر سواء من الناحية المعنوية والمادية أمام أعدائه وخصومه الذين كثيراً ما أشار إليهم في أشعاره محل الدراسة.

2. حركات حروف القافية:

حركات الروي في قصائد الديوان حسب ورودها في الديوان:

حركة الروي	عدد الأبيات	عدد القصائد	البحر
الضمة	94	3	الخفيف، الطويل، الوافر
الكسرة	45	7	الكامل، المتقارب، الوافر، الخفيف
الفتحة	11	1	مجزوء الكامل
المجموع	150	11	ثمانية أبحر

وبالنظر إلى جدول حركات الروي في الجدول السابق نرى أن الضمة هي الحركة التي شكلت ظهوراً واضحاً فقد احتلت المرتبة الأولى "وهذه الحركة مفخمة من أصوات الأطباق وهي الصاد والضاد والطاء والظاء وفي حالة وسطى بين التفخيم والترقيق مع الفاء والخاء والغين ولكنها مرققة في المواقع الصوتية الأخرى"[1] وهذا يعني أن الفتحة كانت مرققة في شعر الحارث بن حلزة لأنها جاءت مع أصوات هي الهمزة والميم والباء، وحركة الضمة التي كانت مرققة في شعر الشاعر لا تلعب دوراً في تغيير المعنى واستبداله؛ لأن المعنى متوقف على اختلاف الكلمات لا اختلاف الضمة ما بين التفخيم والترقيق أو الترقيق الخالص، على سبيل المثال ضم اعتلت الصاد ضمة مفخمة وكلمة قم اعتلت القاف ضمة بين الترقيق والتفخيم وكلمة دم اعتلت الدال ضمة مرققة؛ فالذي غير المعنى تغيير الحروف لا تغير ضمة هذه الحروف ما بين التفخيم أو الترقيق والتفخيم أو الترقيق[2] ولاحظنا أيضاً أن أقل الحركات حضوراً هي الفتحة والفتحة مثلها مثل الضمة

(1) علم الأصوات، كمال بشر: ص 462.

(2) السابق: ص 464.

قد تكون مفخمة أو مرققة أو بين التفخيم والترقيق وهي نفس الضمة والكسرة من حيث كونها تفرق أو لا تفرق بين معاني الكلمات.

فلو قلنا مثلاً: صبر، سبر، قبر، فالفرق في المعنى لا يرجع إلى التفخيم أو الترقيق أو الحالة الوسطى بينهما، إنما يرجع اختلاف الحروف وهي الصاد والسين والباء هذا الاختلاف التي ترتب عليه اختلافاً في المعنى.

القوافي المطلقة والمقيدة:

قافية مطلقة: "إذا كان الرَّويّ متحركا، أي بعد رويها وصل بإشباع ضما أو فتحا أو كسراً، وكذلك إذا وصلت بهاء الوصول سواء أكانت ساكنة أم متحركة"[1].

قافية مقيدة: "وهي ما كان حرف الروي فيها ساكنا"[2].

القافية	رقم القصيدة	رقم الصفحة	نوعها	البحر
الهمزة	1	19	مطلقة مردوفة	الخفيف
الباء	2	40	مطلقة مؤسسة	الطويل
الجيم	3	42	مطلقة مجردة	الكامل
الدال	4	45	مطلقة موصولة	مجزوء الكامل
السين	5	48	مطلقة مجردة	الكامل
العين	6	52	مطلقة مردوفة مطلقة مجردة	الكامل
القاف	7	53	مطلقة مجردة	الكامل
الميم	8، 9	54	مطلقة مردوفة	الوافر
الميم	10	57	مطلقة مجردة	المتقارب
الميم	11	59	مطلقة مردوفة	الخفيف
النون	12	60	مطلقة مردوفة	الوافر

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن أكثر القوافي استعمالاً عند الحارث بن حلزة كانت القافية المطلقة المردوفة، ثم المطلقة المجردة، ثم المؤسسة والموصولة.

(1) العروض والقوافي مباحث تأسيسية، د. جهاد عبد القادر نصار، مكتبة الطالب، غزة، 2013م، ص88.
(2) السابق: ص88.

وفي التأمل في الجدول السابق نجد القافية المردوفة هي الأكثر حضوراً في شعر الشاعر، وهذه القافية كان رويها الهمزة التي هي صوتُ حنجري ذو وقفة انفجارية لا هو بالمهموس ولا هو بالمهجور، وأن الردف الذي سبقها كان حرف المد الألف وهذا يؤشر إلى أمرين انسجام كلمات هذه القافية المطلقة المردوفة، موضوع القصيدة التي وردت فيها ودلالتها على الحالة النفسية للشاعر، والأمر الثاني ميل هذه القافية إلى الإسماع من خلال استعمال الردف حرف اللين الألف فمثلت بذلك قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري وأوحت برغبة الشاعر في الجهر بالمفاخرة هذا بالإضافة إلى أن قوافي أشعار الشاعر حتى وإن كانت نسبة ترددها قليلاً ونعني بذلك القافية المطلقة المؤسسة والموصولة فقد كان لها دور بارز في تفصيل أشعاره وارتبطت ارتباطاً عضوياً بالمعنى وبحسب رأي كولوردج الذي يرى بأن "القصيدة المشروعة التأليف التي يكون فيه للوزن والقافية صلة عضوية بالعمل كله"[1].

(1) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983م، ص 168.

المبحث الثاني:
الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية هي النغم الموسيقي الكامن في أحشاء القصيدة الشعرية بفعل انسجام الحروف والكلمات والجمل والعبارات متعالقة ومضمومة، لتعطي النص الشعري رونقاً خاصا وجماليات تدفع النقاد إلى التوقف عندها.

وقد استأثرت الموسيقى الداخلية بآراء القدماء، قد أشار الجاحظ إليها دون أن يُسميهَا؛ حيث يقول:" وإذا كانت الكلمةُ ليس موقعُها إلى جنْب أختها مَرْضِياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مَؤُونة، قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلَم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشعر، تراها متفقةً مُلساً، ولينةَ المعاطفِ سهلةً ؛ وتراها مختلفةً متباينة، ومتنافرة مستكرَهَة، تشق على اللسان وتكُده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورَطبة مُتَواتية، سلِسة النظام، خفيفةً على اللسان حتى كأن البيتَ بأسْرِه كلمةٌ واحدة، وحتى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد" [(1)].

أما المحدَثون فقد أوْلوا الموسيقى الداخليةَ عناية بالغة عندما؛ رأوها " تلفت الانتباه من حيث إمَّا قُصِدت لذاتها، وإما قُصِدت لصلتها بالمعاني، فنبحث لها عن دورها الوظائفي المميز في موسيقى الإطار"[(2)].

وتنبني الموسيقى الداخلية على جانبين هما: اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين المفردات والمعاني التي تدل عليها[(3)]. "وقد دعا المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسةِ الأصواتِ لا الأوزان، وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تُكون الوزنَ الشعري يُمكِن أن تكون دراسة علمية خالصة؛ لأنها كسائر البحوث الفيزيائية – تقوم على عزل صفةٍ من صفاتِ المادةِ، ومن ثم تُخضعها للقياس"[(4)]، فتوجد بذلك منهجا جديدا يغاير ما سار عليه القدماء في دراسة إيقاع الشعر.

---

(1) البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص66-67.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص21.

(3) ينظر: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث، محمد عارف حسين، وحسن علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000م، ص13.

(4) موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م، ص164-165.

إن دراسة الأصواتِ المعزولة لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بد من ربطها بموضوعِ القصيدةِ وصورتها الفنيةِ ؛ فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معينٍ ليرسُمَ به الصورة التي يريد [1]، فالشاعر يختار صوتا دون غيره، ليكشف عن مشاعره وعواطفه، فنغم يبعث على الحماس ونغم يبعث على الحزن والكآبة، ونغم يثير فينا الحنان، والشاعر دون غيره يرسم تلك الصورة، ليتحدث عن ذلك النغم الخفي التي تحسه النفس، ورسم مثل تلك الصورة يكمن في حسن اختيار الأديب لكلماته وقدرته الأدبية وسعة ثقافته وثراء معجمه اللغوي." والصوت يُشبهُ العنصرَ الحي في الخليةِ، فهو لا يَكتسِبُ حيويتَه ونشاطَهُ إلاّ ضمنَ النسيجِ الكُلي"[2].

ومن أشكال الموسيقى الداخلية التي وردت في ديوان الحارث بن حلزة:

ولم يتعزل شعر الحارث بن حلزة ومثله مثل غيره من الشعر العربي وعن قيامه على موسيقى داخلية تعالقت مع ما يؤديه الوزن والقافية وقد تجلت مظاهر الموسيقى الداخلية في:

أولاً: التصريع:

التصريع لغةً:

يقال: صرّع الباب: جعله ذا مصراعين، ويقال: صرّع البيت من الشعر: جعل شطريه متفقين في التقفية، واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، وقيل: بل هو من الصّرعين، وهما طرفا النهار، وقال قوم: هو من الصّرع الذي هو المثل [3].

التصريع اصطلاحا:

أن يكون عروض البيت الأول مخالفاً لضربه في الاستعمال فيجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللوازم ما يلزم الضرب؛ أي ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[4].

وسبب التصريع" مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور فضلاً عما له من طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها،

---

(1) موسيقى الشعر العربي ، ص158.

(2) اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م ص44.

(3) لسان العرب، مادة صرع، لابن منظور، دار صادر، 2003م، ج8،.

(4) الشافي في علم العروض، ابن القطاع، مركز الدراسات والأعلام، دار أشبيليا، 1988م، ص101.

ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، ولذلك وقع في أول الشعر"[1].
قال المتنبي:

علــى قــدر أهــل العــزم تــأتي العــزائم وتــأتي علــى قــدر الكــرام المكــارم

نجد أن القصيدة ميمية ولو لحظنا أن الشطر الأول كذلك انتهى بحرف الميم وقال الأعشى:

ودع هريـــرة إن الركـــب مرتحـــل وهــل تطيــق وداعــاً أيهــا الرجــل

وفي قصيدة الأعشى انتهى الشطر الأول بحرف اللام والقصيدة لامية، من أمثله التصريع التي وردت في شعر الحارث قوله: [2]

أَلا بـــانَ بِـــالرَهنِ الغَـــداةَ الحَبائِـــبُ كَأَنَّـــكَ مَعتـــوبٌ عَلَيـــكَ وَعاتِـــبُ

في هذا البيت تصريع ما بين عروضه "الحبائب" وضربه "عاتب" وهذا التصريع أوجد إيقاعاً موسيقياً أضفى على البيت جمالاً وأناقة.

ومن التصريع قوله: [3]

طَـــرقَ الخَيـــالِ ولا كليلـــةِ مـــدلجِ ســـدكاً بأرْحُلنَـــا ولـــمْ يتعـــرّجِ

في هذا البيت تصريع بين "مدلج، يتعرج"، وهو تصريع قد أظهر بإيقاعه المعنى الذي أراده الشاعر وهو لم أرَ كليلة أدلج إلينا هذا الخيال من حولها وبعدها منها، وهذا المعنى يكشف عن الدهشة والاستغراب من الرؤية وتأثيرها.

ومن ذلك قوله: [4]

لِمـــنِ الـــدِّيارُ عفـــونَ بـــالحَبسِ آياتُهـــا كمهـــارقِ الفُـــرسِ

في هذا البيت تصريع بين قوله "الحبس، الفرس"، وهذا التصريع فيه جناس ناقص الأمر الذي ضاعف من إيقاع الموسيقى للبيت فأظهر التوجع لزوال الديار والألم والحسرة التي أصابته جراء هذا الاندثار لديار من أحبهم.

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، 2008م، ص282.

(2) ديوان الحارث – 40.

(3) السابق – 42.

(4) السابق – 48.

ومن ذلك قوله: [1]

أَعَمْـــرَو بْـــنَ فَرَّاشَـــةِ الأَشْـــيَمِ صَـــرَمْتَ الحِبَـــالَ وَلَـــمْ تُصْـــرَمِ

في هذا البيت تصريع تمثل في قوله الأشيم، تصرم يفرز إيقاع موسيقياً يحاكي القطع الكامل في الفعل تصرم.

وَأَصْـــلَحَ مَـــا أَفْسَـــدُوا بَيْـــنَهُمْ وَذَلِـــكَ فِعْـــلُ الفَتَـــى الأَكْـــرَمِ[2]

في هذا البيت تصريع تمثل في قوله "بينهم، الأكرم"، وهذا التصريع يقدم إيقاعاً موسيقياً يكشف المقابلة بين ما فعلوه وفعل هذا الفتى الأكرم، فهم أفسدوا وهو أصلح.

ثانياً: الجناس

يعد الجناس من الألوان التي يتجه إليها الشعراء في تلوين وتشكيل خطابهم الشعري، لما ينطوي علية من التماثل الصوتي، فهو يعد من وسائل الجمال اللفظي التي تؤدي إلى إبراز المعنى، وتأكيد الفكرة في النص، يقول عز الدين السيد " والجناس نوع من أنواع التكرير بالمعنى العام "[3]، أي أن نغمة الترديد الناتجة عنه تذهب بنا إلى توكيد المعنى.

والجناس: في اللغة: "مأخوذ من كلمة الجنس وهي كما شرحها الصحاح ولسان العرب والمحكم: الضرب من كل شيء، وهو أعم من النوع "[4].

والجناس: في البلاغة: "ينطلق من مبدأ التماثل. ويرى أرباب هذا الفن أن الجناس الكامل التام يقوم على أن تصلح اللفظة لمعنيين مختلفين. فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة هي بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما، فلما كانت اللفظة الواحدة صالحة لهما جميعاً كانت جناساً"[5].

وينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام، وجناس ناقص غير تام.

---

(1) ديوان الحارث –57.

(2) السابق – 58.

(3) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين السيد، بيروت، دار الكتب، ط2، 1986م، ص 102.

(4) البلاغة في ثوبها الجديد، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1998م، ص131.

(5) السابق، ص131.

1. الجناس التام:

وهو أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف، وترتيبها، وعددها، وحركاتها ؛ ولا تختلفان إلا في المعنى[1].

ومثال على ذلك قوله تعالى: وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ [2]. فالساعة الأولى هي يوم القيامة. والساعة الثانية هي الزمن المحدد بستين دقيقة زمنية.

2. الجناس غير التام:

هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة في الجناس التام.

واليك أمثلة موضحة:

يقول تعالى: ﴿ذَلِكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَفْرَحُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَبِمَا كُنْتُمْ تَمْرَحُونَ﴾ [3].

فلفظتين تفرحون، وتمرحون اختلفا في نوع الحروف حيث إن الحرف الثاني فيهما ليس من جنس واحد.

ومن امثلة الجناس التي وردت في ديوان الحارث بن حلزة قوله: [4]

آذَنَتْنَـــا بِبَينِهَـــا أَسْـــماءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْـــهُ الثَّـــوَاءُ

في هذا البيت جناس اشتقاقي بين (ثاو، الثواء)، وهذا الجناس شكل إيقاعاً نغمياً يعكس حالة المقيم ومكان الإقامة من خلال المفارقة ما بين مقيم تمل إقامة وآخر تأمل الاقامة وتخف مهما طالت.

ومن قوله: [5]

لا أرى مـن عهِـدتُ فيهـا فـأبكي اليـومَ دلْهـــاً ومـــا يحيـــرُ البكـــاءُ

في هذا البيت أيضاً جناس اشتقاقي بين الفعل أبكي، والمصدر البكاء، وهذا الجناس يقدم سيمفونية موسيقية تظهر الولع والحزن للفراق، وتكشف فقدان الأمل في نفع البكاء.

---

(1) البلاغة في ثوبها الجديد، ص134.

(2) سورة الروم، آية: 55.

(3) سورة غافر، آية: 75.

(4) ديوان الحارث – 19.

(5) السابق – 20.

ومن هذا الجناس قوله: [1]

فَتَــرَى خَلْفَهَــا مِــنَ الرَّجْــعِ وَالوَقْــعِ منينـــــــاً كأنـــــــهُ إهبـــــــاءُ

في هذا البيت فيه جناس ناقص تمثل في قوله (الرجع، الوقع)، وهذا الجناس يضفي إيقاعاً موسيقياً منحصراً ما بين القوائم في رجعها والخفاف في وقعها.

ويكشف أيضاً السرعة التي كانت عليها الناقة ويعكسها في شيئاً ملموس وهو الغبار الرقيق.

ومن ذلك قوله: [2]

أَجمَعـــوا أَمـــرَهُم بِلَيـــلٍ فَلَمّـــا أَصـــبَحُوا أَصـــبَحَت لَهُـــم ضَوضـــاءُ

هذا البيت فيه جناس ما بين(أجمعوا، أصبحوا)، وهو يقدم إيقاعاً موسيقياً يكشف الجلبة والصياح الذي أصاب خصوم الشاعر.

ومن هذا قوله: [3]

إِرمـــي بِمثلِـــهِ جالَـــتِ الجِـــنُّ فَآبَـــت لِخَصـــمِها الأَجـــلاءُ

هذا البيت يحتوي جناساً اشتقاقياً ما بين (جالت، الأجلاء)، أنتج إيقاعاً موسيقياً يجسد حالة الكشف سواء على الصعيد الذي قام بفعل الكشف أو الذي وقع عليه هذا الفعل.

ومن هذا الجناس قوله: [4]

فَهَـــداهُم بِالأَســـوَدَينِ وَأَمـــرُ اللهِ بَلـــغٌ يَشـــقى بِـــهِ الأَشـــقياءُ

وفي هذا البيت كذلك جناس اشتقاقي (تشقي، الأشقياء)، ويفرز هذا الجناس إيقاعاً موسيقياً يكشف حالة السعادة التي تصيب من بلغته السعادة وحالة الشقاء التي تصيب من بلغه الشفاء.

ومنه قوله: [5]

لَـــم يَغُـــرّوكُم غُـــروراً وَلَكـــن يَرفَـــعُ الآلُ جَمعَهُـــم وَالضَـــحاءُ

هذا البيت فيه جناس اشتقاقي ما بين (يغروكم، غروراً)، وهو يقدم إيقاعاً يكشف معنى أراد به الشاعر كشف بطولة عمرو بن هند وأصحابهم فهم لم يأتوا أعداءهم على حين غرة.

---

(1) البلاغة في ثوبها الجديد – 22.

(2) السابق – 24.

(3) السابق – 26.

(4) السابق – 30.

(5) السابق – 31.

ومن هذا الجناس قوله: [1]

مِثلُهـــا تُخـــرِجُ النَصـــيحةَ لِلقَـــومِ فَـــــلاةٌ مِـــــن دونِهـــــا أَفـــــلاءُ

هذا البيت فيه جناس اشتقاقي تمثل في قوله (فلاة، أفلاء) وهي تعطي إيقاعاً موسيقياً يبين رحابة هذه النصيحة الواسعة التي ليس دونها أفلاء، ويعكس في ذات الوقت القرابة القائمة بين الشاعر وعمرو بن أم أناس.

ومنه قوله: [2]

فإنَّـــكَ إنْ تَعْـــرِضْ لَهُـــمْ أو تَسُـــوْهُم تَعَـــرَّضْ لأَقْـــوامٍ سِـــوَاكَ المـــذاهِبُ

في هذا البيت جناس ناقص بين (تعرض، تعَّرض) وفيه إيقاع يكشف حالة التردد التي عليها تلك الأقوام الذين تارة يرغبون عنه وأخرى يدعونه.

ومن هذا الجناس قوله: [3]

فـــــانْعَمْ بجَـــــدٍ لا يَضِـــــرْكَ النُّـــــوْكُ مـــــا أُعْطِيـــــتَ جَـــــدّا

في هذا البيت جناس تام (بجد، جداً) هذا الجناس يقدم لنا موسيقا تجسد معنى أن الحمق مع الحظ غير مضر.

ومنه قوله: [4]

والْعَـــيْشُ خَيْـــرٌ فِـــي ظِـــلاَلِ النَّـــوْكِ مِمَّـــنْ عَـــاشَ كَـــدّا

في هذا البيت جناس اشتقاقي بين (العيش، عاش)، فيه إيقاع موسيقي يعكس حالة الراغب في المعيش والمشقة التي يجدها في هذا العيش.

ومن هذا الجناس قوله: [5]

مـــا إن يُســـافِهُنا أُنـــاسٌ سُـــوقَةٌ" إلّا سَنَشـــعَبُ هـــامَهُم فـــي الهـــامِ

في هذا البيت جناس اشتقاقي بين (هامهم، الهام) وفيه إيقاع موسيقى حالة الانتقام التي يقومون بها عندما يشتمهم الرعية من الناس وأواسطهم.

---

(1) ديوان الحارث – 35.
(2) السابق – 40.
(3) السابق – 46.
(4) السابق – 47.
(5) السابق – 55.

ثالثاً: التدوير:

فالتدوير هو "جعل البيت مدوراً "[1]، أو بمعنى آخر " ما يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة في آخر الصدر، وارتباطها بوزن أو العجز بأن يكون بعضها في شطر وبعضها الآخر في شطر، فاختلف الأدباء في تدوين الأبيات المدورة، فمنهم من كتبها طرف ووضع (م) في وسط الشطرين، ومنهم من قسم الكلمة على الوزن "[2]، فهنا نجد أن شعر شاعرنا الحارث تميز بكثرة التدوير، فهو من الذين قسموا الكلمة على الوزن ومن أمثلة ذلك قوله: [3]

لا أرى مــن عهِـدتُ فيهــا فــأبكي ال يــومَ دلْهــاً ومــا يحيــرُ البكــاءُ

في هذا البيت تدوير تمثل في قوله "اليوم" التي شكلت في جزء منها عروض الشطر الأول وفي الثاني بداية الشطر الثاني، وهذا التدوير فيه إيقاع موسيقي يعكس الحيرة والبكاء والفراق واليأس من فقد الشاعر القدرة على تحديد عروض الشطر الأول الذي انخرط يدخل في بداية الشطر الثاني من البيت.

ومن هذا التدوير قوله: [4]

مكفهّــراً علــى الحــوادثِ لا تــرْ تُــوهُ للــدَّهْرِ مُؤْيــدٌ صَــمَّاءُ

في هذا البيت تدوير في قوله: "لا ترتوه"، وهذا التدوير يعكس حالة التحمل والصبر الشديد الذي كان عليه الشاعر فكان مثل الجبل لا تنقصه الحوادث ولا الشدائد. فالشاعر هنا قام بقسمة الفعل لا ترتوه إلى قسمين الأول لا تر والثاني توه فوقف القسمان قبالة حوادث الدهر ومصائبه ؛ فأبان عن صبره واحتماله.

ومن ذلك قوله: [5]

إِن نَبَشــتُم مَــا بَــينَ مِلحَــةَ فَــال صَــاقِبِ فِيــهِ الأَمــوَاتُ وَالأَحَيَــاءُ

---

(1) المعجم المفصل في علم القافية وفنون الشعر: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص189.

(2) المعجم المفصل في الأدب: محمد النويحى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م، ص237.

(3) ديوان الحارث – 20.

(4) السابق – 25، ينظر أيضاً البيت 25 – 26 ص 25 من الديوان.

(5) السابق – 27، وينظر أيضاً الأبيات 37 – 33 – 34 – 35 – ص 27 من الديوان.

الشاعر في هذا البيت أوجد تدويراً في كلمة "الصاقب"، التي وزعها ما بين عروض الأول وبداية الثاني وهو توزيع يتناسب ومصير المعركة التي كانت بين الأموات والأحياء، فقتلاهم موتى وقتلى الشاعر أحياء، لأنهم ثأروا لهم بينما الأعداء لم يثأروا لمواتهم.

ومن هذا التدوير قوله: [1]

ملـــكٌ أضـــرعَ البريّـــةَ لا يُـــو جـــدُ فيهـــا لمـــا لديـــهِ كفـــاءُ

في هذا البيت تدوير تمثل في قوله:"لا يوجد"، وهذا التدوير فيه امتداد يعكس امتداد التفرد الذي يفخر به الشاعر، فهو لا يوجد من يساويه في المعالي.

ومن ذلك قوله: [2]

فَرَدَدنَـــاهُمُ بِطَعـــنٍ كَمَـــا يَخـــرُ جُ مِـــن خُربَـــةِ المَـــزَادِ المَـــاءُ

في هذا البيت تدوير في قوله "يخرج" وهذا التدوير يتلاءم وخروج الدم من جراحهم كما يخرج الدم من أفواه القرب.

ومن هذا التدوير قوله: [3]

ومَـــعَ الجَـــوْنِ جَـــوْنِ آلِ بَنِـــي الأوْ سِ عَنُـــــودٌ كَأَنَّهـــــا دَفْـــــواءُ

هذا التدوير المتمثل في قوله "الأوس" أيضاً يصنع إيقاعاً موسيقياً يعكس حاله الانتشاء التي أصابتهم بعد هزيمة الأعداء.

ومن ذلك قوله: [4]

مِثلُهَـــا تُخـــرِجُ النَصِـــيحةَ للقَـــو مِ فَـــلاةٌ مِـــن دُونِهَـــا أَفـــلاءُ

هذا التدوير التي تجلى في قوله: "للقوم" يكون إيقاعاً يتناسب وطبيعة النصيحة التي ليس دونها أفلاء كثيرة ؛ لأنها نصيحة مقدمة إلى أقرباء تربطهم بهم قرابة شديدة.

ومن أمثلة التدوير قوله[5]:

وَثَمَـــانُونَ مِـــن تَمِـــيمٍ بِأَيـــدِ يهِـــم رِمَـــاحٌ صُـــدُورُهُنَّ القَضَـــاءُ

---

(1) ديوان الحارث – 29، ينظر أيضاً الأبيات 41 – 42 – 44 ص 29 من الديوان.

(2) السابق – 33 ينظر أيضاً الأبيات 57 ص 33 من الديوان.

(3) السابق – 34.

(4) السابق – 35.

(5) السابق – 38.

وقوله[1]:

فَضَـــــــــعي قِناعَـــــــكِ إنَّ ري بَ الـــــدَّهر قـــــد أفنـــــى مَعَـــــدَّاً

وقوله[2]:

مَـــــنْ حَـــــاكِمٌ بَيْنِـــــي وَبَـــــيْ ن الـــــدَّهْرِ مَـــــالَ عَلَـــــيَّ عُمْـــــدَا

وقوله[3]:

فـــــــانْعَمْ بجَـــــــدٍ لا يَضِـــــــرْ كَ النُّـــــوْكُ مـــــا أُعْطِيـــــتَ جَـــــدّا

وقوله[4]:

أوَ غَيـــــرُ آثـــــارِ الجِيـــــادِ بِـــــأَع راضِ الخِيـــــامِ وَآيَـــــةِ الـــــدَعسِ

وقوله[5]:

حَتّـــــى إذا التَفَـــــعَ الظِبـــــاءُ بِـــــأَط رافِ الظِـــــلالِ وَقِلـــــنَ فـــــي الكُـــــنسِ

وقوله[6]:

خَـــــذِمٍ نَقَائِلُهَـــــا يَطِـــــرْنَ كَـــــأَقْ طَـــــاعِ الفِـــــرَاءِ بِصَحْصَـــــحٍ شَـــــأْسِ

رابعاً: الطباق

أولاً: الطباق في اللغة:

"أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير.

وقال الأصمعيّ: المطابقة أصلها وضعُ الرّجلِ موضعَ اليد في مشي ذوات الأربع ".

وفي لسان العرب: تطابق الشيئان بمعنى تساويا، وقد طابقه مطابقة وطباقاً إذا ساواه، والمطابقة الموافقة، والتطابق الاتفاق، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما، ومنه قوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللهُ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا؟** ﴾ [7].

---

(1) ديوان الحارث – 45.

(2) السابق – 46.

(3) السابق – 46.

(4) السابق – 48.

(5) السابق – 49.

(6) السابق – 50.

(7) سورة نوح، آية: 15.

وقال الزجاج: معنى طباقاً مطبق بعضها فوق بعض"[1].

الطباق في البلاغة:

الأمر هنا مختلف، إذ إن العلماء عرفوا الطباق أو ما يقاربه من كلمات بأنه الجمع بين معنيين متضادين، أو هو الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد، ومع إدراك العلماء الفرق بين التفسيرين: اللغوي والاصطلاحي، فإنهم يعترفون بأنه ليس بين المعنيين مناسبة.[2]

يقسم كثير من البلاغيين الطباق إلى قسمين:

أولاً: الطباق الحقيقي

يأتي بألفاظ الحقيقة، هو ما يسمى بالمطابقة أو الطباق، سواء كان من اسمين، أو فعلين، أو حرفين[3]، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿**تَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ**﴾ [4].

تانيا: الطباق المجازي:

وهو ما كان بألفاظ المجاز، ويسميه قدامة بن جعفر التكافؤ ومنه قول الشاعر:

حلـــو الشـــمائل وهـــو مـــرّ باســـل يحمـــي الـــذمار صـــبيحة الإرهـــاق

فالمطابقة بين حلو ومر يجري مجرى الاستعارة، إذ ليس في الإنسان ولا في شمائله ما يذاق بحاسة الذوق، وليس فيهما من الحقيقة المادية من شيء[5].

الطباق بين السلب والإيجاب:

"وقد يكون الطباق بين السلب والإيجاب، وهي مطابقة لم يُصرَح فيها بإظهار الضدين، وإنما كان أحد اللفظين موجبا والآخر سالبا" [6]..... كقوله تعالى: قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا لَا يَعْلَمُونَ؟[7]، فالطباق بين يعلمون ولا يعلمون وهو طباق بين الإيجاب والسلب.

---

(1) انظر مادة (طبق في لسان العرب والصحاح وتاج العروس).

(2) البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني ، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1998م، ص43.

(3) السابق، ص43.

(4) سورة الكهف، آية: 18.

(5) البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، د. بكري شيخ أمين، ص43.

(6) السابق، ص45

(7) سورة الزمر، آية: 9.

ثانياً: المقابلة

"هي إيراد الكلام ثمّ مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة.

والفرق بين المقابلة والطباق هو أنّ الطباق لا يكون إلا في الأضداد، أمّا المقابلة فتكون بين الأضداد، كما تكون بين غير الأضداد، والفرق الثاني هو أنّ الطباق لا يكون إلا بين ضدّين فقط، أمّا المقابلة فتكون بين أكثر من اثنين" [1].

"وتقع المقابلة في الكلام شعراً أم نثراً، وتقع بين لفظين، أو أكثر. مثال ذلك:

مقابلة اثنين باثنين قول الطغرائي، صاحب لامية العجم [2]:

حلـو الفكاهـة، مـر الجـد، قـد مزجـت بشـــدة البـــأس منـــه رقـــة الغـــزل

فإنه قابل الحلو والفكاهة بالمر والجد في صدر البيت، ثم قابل الشدة والبأس بالرقة والغزل في عجز البيت.

مقابلة ثلاثة بثلاثة قول المتنبي[3]:

فـلا الجـود يفنـــي المـــال والجـد مقبـل ولا البخـــل يبقـــي المـــال والجـد مـــدبر

فالمقابلة على الترتيب بين الجود ويفنى ومقبل والبخل ويبقى ومدبر، ومثال مقابلة أربعة بأربعة قوله تعالى: ﴿**فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى، وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى، وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى**﴾ [4].

وقد قابل بين أعطى وبخل، واتقى واستغنى، وصدق وكذب، واليسرى والعسرى. والمراد باستغنى زهد فيما عند الله، كأن مستغن عنه، فلم يتق، أو استغنى بشهوات الدنيا عن نعيم الآخرة فلم يتق، ومثال مقابلة خمسة بخمسة قول أحدهم:

إن الحق ثقيل مرئ، والباطل خفيف وبئ. وأنت أمرؤ إذا صدقت سخطت، وإن كذبت رضيت.

---

(1) البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني ، د. بكري شيخ آمين، ص50.

(2) وفيات الأعيان، أبو العباس ابن خلكان البرمكي الإربلي، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1971م، ج1، ص438.

(3) ديوان المتنبي، ص528.

(4) سورة الليل، الآيات: 5-10.

فقد قابل بين الحق والباطل، وثقيل وخفيف، ومرئ ووبئ، وصدقت وكذبت، ورضيت وسخطت"[1].

ومن امثله الطباق التي وردت في شعر الحارث قوله: [2]

يَخلِطُـونَ البَـرِيءَ مِنَّـا بِـذِي الـذَنبِ وَلا يَنفَـــعُ الخَلِـــيَّ الخِـــلاءُ

في هذا البيت طباق ما بين "البريء، وذي الذنب"، وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد، فالمعنى هو تسوية البريء بالمذنب فلا تنفع البريء براءة تامة من الذنب.

ومن الطباق قوله: [3]

وكَـأَنَّ المَنُـونَ تَـرْدِى بِنَـا أَرْعَـنَ جَوْنَـاً يَنْجَـابُ عَنْـهَ العَمَـاءُ

في هذا البيت طباق معنوي مما بين: "جوناً، العماء"، وهو طباق يوضح المعنى بالتضاد، وهذا المعنى هو أن هذا الجبل لا يبلغه السحاب لشده طوله.

ومن ذلك قوله: [4]

إِن نَبَشْـتُم مَـا بَـينَ مِلحَـةَ فَـال صَـاقِبِ فِيـهِ الأَمـوَاتُ وَالأَحَيَـاءُ

الطباق في هذا البيت يتمثل في قوله: "الأموات، الأحياء"، وهو يوضح المعنى بالتضاد ويوجد معنى موسيقياً، فالمعنى أن قتلاهم أموات ؛ لأنه لم يثأر لهم وقتلى الشاعر أحياء ؛ لأنه ثأر لهم.

ومن الطباق قوله: [5]

إِذْ رَكِبْنَـا الجِمـالَ مِـنْ سَـعَفِ البَحْـرَيْنِ سَـيْراً حَتَّـى نَهاهَـا الحِسـاءُ

الطباق ما بين: "ركبنا، سيراً"، وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد لأن الأشياء بضدها تتميز.

---

(1) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، د. بكري شيخ أمين، ص50-52.

(2) ديوان الحارث – 23.

(3) السابق – 25.

(4) السابق – 27.

(5) السابق – 28.

ومن ذلك قوله: [1]

لا يُقِـــيمُ العَزِيـــزُ بِالبَلَـــدِ السَـــهلِ وَلا يَنفَـــــعُ الـــــذَّلِيلَ النِجَـــــاءُ

في هذا البيت طباق ما بين: "العزيز، الدليل" وهنا يوضح المعنى بالتضاد، والمعنى هو لو يمكن العزيز الممتنع يقدر على أن يقيم في البلد السهل لما فيه الناس من الغارة والجهل ولا ينفع الذليل الهرب أو الإسراع في السير.

ومن ذلك قوله: [2]

وَفَكَكْنَـــا غُـــلَّ امْـــرِئِ الْقَـــيْسِ عَنْـــهُ بَعْـــدَمَا طَـــالَ حَبْسُـــهُ وَالْعَنَـــاءُ

وفي هذا البيت طباق ما بين: "فككا، حبسه"، وهو يوضح المعنى بالتضاد، وهذا المعنى يتجلى في قدرة قوم الشاعر على المساعدة وصناعة ما يشاؤون كيفما وأينما.

ومن هذا الطباق قوله: [3]

وَاعلَمُـــوا أَنَّنَـــا وَإِيَّـــاكُم فِـــي مَـــا اشـــتَرَطنَا يَـــومَ اختَلَفنَـــا سَـــوَاءُ

في هذا البيت طباق بين: (نا الفاعلين في أننا، وكاف المخاطبين في وإياكم) وهو طباق يوضح المعنى الذي يقول إننا اشترطنا أن تكون الجنايات علينا وعليكم فلما تلزمونا وحدنا ذلك.

ومن ذلك قوله: [4]

عَلَينَـــا جُنَـــاحُ كِنـــدَةَ أَن يَغـــنَمَ غَـــــازِيهُمُ وَمِنَّـــــا الجَـــــزَاءُ

هنالك أيضاً طباق في قوله: "علينا، منا" وهو يوضح المعنى: أنكم لم تقدروا على دفع كندة عنكم وتريدون أن تحملوا ذنوبهم فيكون لهم الغنم وعلينا الجزاء.

ومن ذلك قوله: [5]

أَم عَلَينَـــا جَـــرَّى قُضَـــاعَةَ أَم لَـــيسَ عَلَينَـــا فِـــي مَـــا جَنَـــوا أَنـــدَاءُ

في هذا البيت طباق سلبي بين: "علينا، ليس علينا"، وهو يوضح المعنى بالتضاد وهذا المعنى هو أم علينا جناية قضاعة وكانت قد غزت بني تقلب فنالت منهم ولم يأخذوا بثأرهم.

---

(1) ديوان الحارث – 28.
(2) السابق – 36.
(3) السابق – 37.
(4) السابق – 38.
(5) السابق – 39.

ومن هذا الطباق قوله: [1]

لـــم يُخَلَّـــوا بَنِـــي رِزَاحٍ بِبَرقَـــاءِ نِطَـــاعٍ لَهُـــم عَلَـــيهُم دُعَـــاءُ

في هذا البيت طباق بين: "لهم، عليهم"، وهو طباق يوضح المعنى بالتضاد، وهذا المعنى: ما أحل فوقنا محارم هؤلاء القوم وما كان منهم دعاء على قومنا يعبر بني تغلب بأنهم أحلو محارم هؤلاء القوم ببرقاء لما دعوا عليهم.

ومن هذا الطباق قوله: [2]

فـــإلى ابـــن ماريـــةَ الجـــوادِ وهـــل شـــروى أبـــي حسَّـــان فـــي الإنـــسِ

في هذا البيت طباق بين: "أب، ابن" وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد، وهذا المعنى: أبو حسان قيس بن شراحيل وأمه مارية بنت سيار.

ومن ذلك قوله: [3]

فَلَـــــهُ هُنَالِـــــكَ لا عَلَيْـــــهِ إذا رغمـــتْ أُنـــوفُ القـــومِ للـــتعسِ

في هذا البيت طباق سلبي بين: "له، لا عليه"، يوضح المعنى بالتضاد والمعنى: له الفضل في هذا الزمان لا عليه إذا دعا على القوم بالتعس.

ومن ذلك قوله: [4]

وَالعـــامِرِينَ شَـــبابَها وَكُهولِهـــا وَبَنـــي المُسَـــيَّبِ يَـــومَ دَعـــوَةِ لَعلَـــعِ

وفي هذا البيت طباق تمثل في قوله: "شباباها، كهولها" وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد وهذا المعنى يفيد الشمول والعموم.

ومن ذلك قوله: [5]

وَأفْسَـــدْتَ قَوْمَـــكَ بَعْـــدَ الصَّـــلاَحِ بَنِـــي يَشْـــكُرَ الصِّـــيدَ بِـــالمَلْهَمِ

---

(1) ديوان الحارث – 46.

(2) السابق – 51.

(3) السابق– 52.

(4) السابق – 52.

(5) السابق – 57.

في هذا البيت طباق تمثل في قوله: "أفسدت، الصلاح"، وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد، وهذا المعنى يتمثل في قوله أوقعت بهم بنو ثعلبة اليربوعيون فقتلهم اذرع لقتل بني غبرة رجلٌ منهم.

ومن ذلك قوله: [1]

إِخْـــوَةٌ قَرَّشُـــوا الـــذُّنُوبَ عَلَيْنَـــا فِـــي حَـــدِيثٍ مِـــنْ دَهْرِنَـــا وَقَـــدَيمِ

في هذا البيت طباق في قوله: "حديث، قديم" وهذا الطباق يوضح المعنى بالتضاد والمعنى: أنهم قوم جمع الذنوب في القديم والحديث.

(1) ديوان الحارث – 59.

النتائج:

توصل الباحث بعد الدراسة الأسلوبية التي عقدها لشعر الحارث بن حلّزة إلى النتائج الآتية التي راعى فيها الترتيب وفق فصول الدراسة ومباحثها، فكانت النحو التالي:

أولاً: على صعيد الجملة

1- على صعيد بناء الجملة فقد برع الشاعر في بناء الجملة في أشعاره موضع الدراسة، وذلك عبر آليات متنوعة منها التقديم والتأخير الذي ظهر بصورة جلية في أشعاره وأنتج دلالات جمالية وإيحائية استثمرها الشاعر في صناعة وإنتاج الدلالة.
2- استعان الشاعر في بناء الجملة كذلك، بالتكرار الذي تنوع فكان على مستوى الحرف، والكلمة والجملة والصيغة، والذي بواسطته استطاع الشاعر أن يغرس دلالات ومعاني وكذلك خلق إيقاعات نغمية رفدت هذه الدلالات والمعاني.
3- استخدم الشاعر الأساليب الإنشائية بشكل واضح، وهذه الأساليب لم تقف عند معانيها المألوفة بل بفنية الشاعر وبلاغته استطاعت أن تخرج إلى معان ودلالات كان الشاعر حريصاً على إظهارها.

ثانياً: على صعيد الصورة

1- ومن جهة الصورة، فإن أول ما توصل إليه الباحث هو أن أطراف ومكوناتها قد انتزعها الشاعر من البيئة المحيطة، وجاء بها من أجل التدليل والتدعيم لفكرته ورؤيته.
2- نوّع الشاعر في استخدام الصورة وذلك وفق ما يقتضيه السياق، فاستخدم التشبيه بأنواعه المختلفة واتخذ منه قاعدة أساسية اتكأ عليها في توضيح رؤيته الفنية والفكرية.
3- لجأ الشاعر الى الكناية بنوعيها: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وقد وظف هذه الكناية البلاغية وفي الإتيان بالمعنى مصحوباً بدليل عليه في تجسيم وإيجاز.
4- استعان الشاعر الحارث بن حلّزة بالاستعارة فظهرت عنده بأنواعها المألوفة المكنية والتصريحية، وقد كانت أطرافها الغائبة والحاضرة منزوعة من البيئة الأمر الذي يقوي من قدرتها على مساعدة الشاعر على إظهار رؤيته الفنية والفكرية.

ثالثاً: وعلى صعيد الموسيقى

1- لقد برع الشاعر في استخدام الموسيقى بنوعيها الخارجي الذي تمثل في الوزن والقافية، فقد تعددت أوزانه وكذلك قوافيه التي تنوعت وتعددت، وكذلك حروف الروي التي كانت ملائمة للمعنى الذي يريده الشاعر، وقد وقع الشاعر في بعض العيوب المعروفة في القوافي.

2- وأما الموسيقى الداخلية فقد تنوعت صورها وأشكالها وأنواعها وقد تعاضدت مع الموسيقى الخارجية في إيجاد إيقاعات موسيقية ساعدت في إظهار المعاني والكشف عن الدلالات، وكذلك رفدت نصوصه الشعرية بأبعاد جمالية ودلالية متعددة.

التوصيات

وبعد أن قام الباحث بدراسة أشعار الحارث بن حلّزة والإبانة عن النتائج التي توصل إليها فإنه يوصي بالتالي:

1- عقد دراسة تتناول الموضوعات في إشعاره دراسة بنيوية تكوينية وأخرى بنيوية تفكيكية.
2- عقد دراسة سيسيولوجية للأبعاد الاجتماعية في شعر الحارث بن حلّزة.
3- دراسة الأنا والآخر في شعر الحارث دراسة تفصيلية.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً- القرآن الكريم.

ثانياً- المصادر:

ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، بتحقيق د. إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتاب، 1991م.

ثالثاً- الكتب:

1. **إبراهيم أمين الزرزموني** ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم.
2. **إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، دار القلم، لبنان، بيروت، ط4.
3. **ابن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ج3، 1962م.
4. **ابن طباطبا**، عيار الشعر، تحقيق د. محمد سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط 3.
5. **ابن قتيبية**، تأويل مشكل القرآن الكريم، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.
6. **ابن معصوم**، 1969:5/345-352.
7. **ابن منظور الإفريقي**، لسان العرب، مادة (ج، م، ل)، دار صادر بيروت، 1995م، ج11.
8. **ابن هشام** ، مغنى اللبيب، .
9. **أبو العباس ابن خلكان البرمكي الإربلي**، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1971م، ج1.
10. **أبو القاسم محمد كرو**، دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.
11. **أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي**، تهذيب اللغة، ج11.
12. **أبو يعقوب السكاكي** ، مفتاح العلوم: ضبطه وكتبه، نعيم زوزور، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1987م.
13. **إحسان عباس**، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1993م.
14. **أحمد بن إبراهيم الهاشمي**، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت،(د.ت).

15. **إميل يعقوب**، المعجم المفصل في علم القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص189.

16. **أحمد مختار عمر**، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، 1997م.

17. **بشرى موسى صالح**، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

18. **بكري شيخ أمين**، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1998م، ص43.

19. **بهيج غزاوي**، ينظر الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988م.

20. **تمام حسان**، اللغة العربية معناها، عالم الكتب، ط5، 2006م.

21. **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1974م.

22. **الجاحظ**، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج1.

23. **الجرجاني**، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ط3، 1992م.

24. **جمال الدين بن هشام الأنصاري**، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، 1999م، ط1.

25. **جهاد عبد القادر نصار**، العروض والقوافي مباحث تأسيسية، مكتبة الطالب، غزة، 2013م.

26. **الحارث بن حلزة اليشكري**، ديوان ، بتحقيق د. إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الكتاب، 1991م.

27. **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، 2008م.

28. **حسين الحاج حسن**، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984م.

29. **رابح بوحوش**، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م.

30. **رشيد شعلان**، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993م.

31. **رمضان صادق**، شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

32. **الزمخشري** ، المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج1، د.ت، ص25.

33. **سامي حماد الهمص**، شعر بن أبي خازم، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر–غزة–، 2007م.

34. **سعد إسماعيل شلبي**، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. ط (د. ق، دار غريب، د.ت).

35. **سعد مصلوح** ، مقالة: الأسلوب دراسة لغوية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980م.

36. **السكاكي**، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

37. **سيبويه**، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م، ج1.

38. **السيوطي**، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م، ج3.

39. **السيوطي**، همع العوامع في شرح الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، (د.ت)،ج1.

40. **شفيع السيد**، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، 1984م.

41. **شكري محمد عياد**، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.

42. **صادق أبو سليمان**، دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، ط2، 1995م.

43. **صلاح الدين أبو ناهية**، أسس التعليم ونظرياته، دار النهضة العربية، القاهرة، ط 1، 1957م.

44. **صلاح عبد الفتاح الخالدي**، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988م.

45. **عبد السلام هارون ومصطفى أمين**، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5، 2001م.

46. **عبد العزيز عتيق**، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.

47. **عبد العزيز عتيق**، علم المعاني البيان – البديع، دار النهضة، بيروت، (د.ت).

48. **عبد العزيز عتيق**، في البلاغة العربية، دار النهضة، 1989م.

49. **عبد الفتاح لاشين**، الخصومات البلاغية في صنعة أبي تمام، القاهرة، دار المعارف، 1982م.

50. **عبد القادر أبو شريفة – حسن قزف**، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط 4، 2008م.

51. **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة، ، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ج1، 2010م.

52. **عز الدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3.

53. **عز الدين السيد**، التكرير بين المثير والتأثير، بيروت، دار الكتب، ط2، 1986م.

54. **عزيز السيد جاسم**، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

55. **العلوي**، الطراز، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، (د.ت)،ج3.

56. **علي علي صبح**، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب، 2014م.

57. **فايز القرعان**، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة، الأردن، المجلد الحادي عشر، العدد السادس، 1996م.

58. **الفراهيدي**، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ج5، 1986م.

59. **فضل حسن عباس**، أساليب البيان، دار النفائس، الأردن، ط1، 2007م.

60. **القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجليل، بيروت، ط3، (د.ت).

61. **أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل المقتضب**، ، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، د.ط، د.ت، 1965م، ج1.

62. **كمال بشر**، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.

63. المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت (د.ت)، ج1.

64. **مجلة الرسالة**، العدد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، 1934م.

65. **محد الخضري بك**، الدولة الأموية، تحقيق الشيخ محمد العثماني، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

66. **محسن طميش**، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العري المعاص، دير الملاك، دار الرشيد، البغداد، 1982م، ص268.

67. **محمد النويحى** ، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م.

68. **محمد حسن عبدالله**، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

69. **محمد عارف حسين**، وحسن علي محمد، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000م.

70. **محمد عبد الهادي الطرابلسي**، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

71. **محمد غنيمي هلال**، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

72. **محمد غنيمي هلال**، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د. ت).

73. **مصطفى ناصف**، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984م.

74. **موسى ربايعة**، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990م.

75. **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7.

76. **نصرت عبد الرحمن**، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982م.

77. **نعيم حسن اليافي**، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982م.

78. **يوسف حسين بكار**، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1983م.

رابعاً- الشبكة العنكبوتية (الإنترنت):

1. **منذر عياشي** ، مقالات في الأسلوبية، الأنترنت: 82.
2. **زهير أحمد منصور** ، مقالة، ظاهرة التكرار في شعر أبى القاسم الشابي دراسة أسلوبية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، الإنترنت.
3. **عشتار داود محمد**، تقنية التوازي في الشعر الحديث .- الإنترنت.
4. www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، (الشبكة العنكبوتية).
5. www.islamport.com (الشبكة العنكبوتية).
6. (www.rabitat-alwaha.net مفهوم الصورة الفنية بين القديم والحديث، إبراهيم أمين الزرزموني، الشبكة العنكبوتية).
7. www.ust.edu.(الشبكة العنكبوتية).
8. **احمد عبد القادر صلاحية**، مقالة بعنوان: جوانب من الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، الإنترنت.
9. **أحمد ريان**، نظرة حول الفلسفة الجمالية للعناصر التي تتكرر داخل العمل الفني – الإنترنت.
10. **محمد الفاسي**، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، الإنترنت.

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
إقرار	أ
نتيجة الحكم	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
ملخص الرسالة	هـ
Abstract	و
المقدمة	ز
أسباب اختيار الموضوع	ز
أهداف الدراسة	ح
منهج الدراسة	ح
حدود الدراسة	ط
تقسيم الدراسة	ي
الفصل الأول بناء الجملة	**38-1**
مدخل: تعريف الجملة	**2**
المبحث الأول: التقديم والتأخير	**4**
تمهيد	**4**
أولاً: تقديم المفعول به على الفاعل	**5**
ثانياً: تقديم شبه الجملة على نائب الفاعل	**6**
ثالثاً: تقديم شبه الجملة على الفاعل	**7**
رابعاً: تقديم شبه الجملة على المبتدأ	**8**
خامساً: تقديم شبه الجملة على اسم الناسخ	**10**
سادساً: تقديم الجار والمجرور والمفعول به على الفاعل	**11**
سابعاً: تقديم شبه الجملة على المفعول به	**11**

الموضوع	رقم الصفحة
ثامناً: تقديم ظرف الزمان على الفعل	11
المبحث الثاني: التكـــــرار	12
أولاً: التكرار الحرفي	16
ثانياً: تكرار كلمة.	24
ثالثاً: تكرار التراكيب	27
المبحث الثالث: الأساليب الإنشائية	28
أولاً: الاستفهام	30
ثانياً: الأمر	32
ثالثاً: النداء	36
رابعاً: النهي	37
الفصل الثاني بنـــاء الصورة	65-39
مدخل إلى الصورة	40
مفهوم الصورة لغة	40
الصورة في النقد القديم	41
الصورة في النقد الحديث	42
أهمية الصورة	45
المبحث الأول: التشبيه	47
المبحث الثاني: الكنـــــاية	57
الاستعارة	62
الفصل الثالث بنـــاء الموسيقى	94-66
مدخل	67
المبحث الأول الموسيقى الخارجية	69
أولاً: الأوزان الشعرية	69
ثانياً: القافية	71
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية	76

الموضوع	رقم الصفحة
أولاً: التصريع	**77**
ثانياً: الجناس	**79**
ثالثاً: التدوير	**83**
رابعاً: الطباق	**85**
النتائج	**92**
التوصيات	**94**
قائمة المصادر والمراجع	**95**
فهرس الموضوعات	**101**