بسم الله الرحمـــــــــــــن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ملامح أسلوبية في شعر ذي الرمة

Stylistic Features in the Poetry of Thi Rumma

إعداد الطالب:

أحمد محمد سودي الهدروسي
٢٠٠٩١٠١٠٣٣

إشراف الدكتورة:

أمل نصير

١٤٣٢/٢٠١١هـ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملامح أسلوبية في شعر ذي الرمة

إعداد الطالب:

أحمد محمد الهدروسي

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩.

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

تخصص أدب ونقد في جامعة اليرموك، إربد/ الأردن.

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د أمـــــل نصيـر.....(رئيساً ومشرفاً)

أ.د عبد القادر الرباعـي.....(عضواً)

أ.د مخيمـــر صالـــح.....(عضواً)

تاريخ مناقشة الرسالة:

٢٠١١/١٢/٤م الموافق ١٤٣٣/١/٩هـ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(وما أوتيتم من العلم إلا قليلا)

صدق الله العظيم

سورة الإسراء: الآية ٨٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإهـــــــــــــــداء:

إلى من ربياني صغيراً وغرسا في نفسي حب لغة القرآن الكريم
ومواصلة الدرس فيها ...
وأضاءا طريق بحثي بالنور والإيمان...

إلى صانعتي وملهمتي وشمس حياتي
إلى دفء النيلوفر وينبوع الحنان
إلى من جُعلت الجنةُ تحت قدميها ..... أمـــــــي

إلى من جعل الكبرياء عُصبتي والرجولة منهجي
إلى قدوتي المثلى ومعلمي الأول
إلى من أوقد من العشب الأخضر قبساً أضيء به عتمة دربي ..... أبـــــــي

إلى من كنت لهم أملاً وكانوا لي سنداً وعوناً
إلى رفاق دربي وعوني دائماً
إخوتي ..... رامي محمود عبد الله
أخواتي ..... رشـا هبة

إلى الروح التي عانقت روحي
إلى القلب الذي سكب أسراره في قلبي
إلى اليد التي أوقدت شعلة عواطفي .....خلـــــود

إلى المنتظرين علـــــــــــــى درب الأمل والرجاء
حصاد زرع حان قطافه
إليهم جميعاً أهدي ثمرة جهدي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

إن الحمد والشكر لله، منعم النعم وهادي الأمم، ورازق من يشاء بما يشاء، له الأمر كله، وله الشكر فيما أعطى وفيما منع.

لم يكن لهذا البحث أن يرى طريق النور لولا جهود أناس مدّوا يد العون لي بمختلف أشكاله، فلا يسعني إلا أن أقدم لهم آيات الشكر اعترافاً بفضلهم علي، وأدعو الله العلي القدير أن يجزل لهم الثواب يوم يقسم الأجور بين العباد، وأخص بالذكر أستاذتي الفاضلة الدكتورة أمل نصير التي أغدقت عليّ بما عندها من علم وأدب وأخلاق .

كما أتقدم بالشكر الجزيل وعظيم التقدير إلى لجنة المناقشة، على تفضلهم بقبول تحمل عناء قراءة هذه الدراسة ومناقشتها.

كما اشكر كلّ من علمني حرفاً، وأنار لي دربأ، في مسيرة حياتي، كما اشكر كلّ من ساعدني وأعانني على إتمام هذه الدراسة.

أحمد الهدروسي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهـــــداء	أ
شكر وتقدير	ب
الفهرس	ج
الملخص باللغة العربية	و
المقدمة	١ـ ٣
التمهيد	٤ـ ١٨
الفصل الأول: التكرار	١٩ـ٦٠
التكـــــرار لغةً	٢٢
التكرار اصطلاحاً	٢٢
التكرار في الفكر البلاغي والنقد القديـم	٢٤
التكرار في الفكر البلاغي والنقد الحديث	٢٨
التكرار في شعر ذي الرمة	٣٢
أولاً: تكرار الحـــروف	٣٣
ثانياً: تكرار الكلمـــات	٤١
ثالثاً: تكرار البدايـــة	٥١
رابعا: التكرار البديعي	٥٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: الحوار ٦١ـ٨٨
الحـــوار لغـــةً ٦٣
الحوار اصطلاحاً ٦٣
الحوار بين النقد القديم والحديث ٦٤
الحوار فـــي شعـــر ذي الرمة ٧٠
أولاً: حوار الذات ٧١
ثانياً: حوار الآخـر ٧٦
ـ حوار المحبوبة ٧٧
ـ حوار الأصحاب ٨٤

الفصل الثالث: الصورة الفنية ٨٩ـ ١٢٨
الصورة الفنيـــــة لغةً ٩١
الصورة الفنية اصطلاحاً ٩١
الصورة الفنية في الفكر البلاغي والنقد القديم ٩٢
الصور الفنية في الفكر البلاغي والنقد الحديث ٩٦
الوسائل الأسلوبية للصورة في شعر ذي الرمة ٩٩
أولاً: الصورة التشبيهيـة ٩٩
ثانياً: الصورة الاستعارية ١١٦

الفصل الرابع: نموذج تطبيقي ١٢٩ـ ١٨٧
أولاً: قصيدة " مَا بَـــالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ ... " ١٣٠
ثانياً: قصيدة " خَليلَيَّ لا رَبـــعَ بِوَهبيـــنَ مُخبِـــرُ ... " ١٥٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة ١٨٥
قائمة المصادر والمراجع ١٨٨
الملخص باللغة الانجليزية ٢٠٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملخص الدراسةُ باللغةُ العربيةُ

ملامح أسلوبية في شعر ذي الرمة

إعداد:
أحمد محمد الهدروسي

إشراف:
الدكتورة أمل نصير

تجتهد هذه الدراسة بمحاولة الوقف علـى بعض الظواهر الأسلوبية في شعر ذي الرمة، بهدف إبراز فاعلية هذه الظاهرة في عملية الإبداع الفني.

لقد جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ " مـلامح أسلوبية في شعر ذي الرمة " فـي أربعة فصول مصدّرة بتمهيد نظري، عرضت فيـه لمفهوم الأسلوبية وأثرها فـي بناء النص وإبراز شاعريته ومن ثم أوردتُ نزراً يسيراً عن حياة ذي الرمة.

أما الفصـل الأول؛ فقـد تناولـت ظاهرة التكـرار، وفيه ناقشت الدراسة مفهوم التكرار من خلال عرض الآراء النقدية القديمة والحديثة، ومـن ثـمَّ استقراء بـعض النماذج الشعرية عند ذي الرمة، في محاولة للبحث عن فاعلية التكرار، انطلاقاً مـن المحاور الآتية: تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار البداية.

أما الفصل الثانـي؛ فقـد أفردته لظاهرة الحـوار، وتم التقديم لها من خلال المهاد النظري، ثمَّ دراسة أثـر البنية الحوارية عنـد ذي الرمة مـن خـلال محاورة الذات ومحاورة الآخر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الفصل الثالث؛ فقد تناول ظاهرة الصورة الفنية، حيث عرضت الدراسة لمفهوم الصورة الفنية من خلال آراء النقاد القدماء والمحدثين، ومن ثمَّ عرضت لوسائل التصوير عند ذي الرمة وهي: التشبيه والاستعارة من خلال قراءة لبعض النماذج الشعرية التي تمثل هذه الظاهرة، في محاولة إبراز قدرة هذه الظاهرة على نقل التجربة الإبداعية.

أما الفصل الرابع والأخير، فكان فصلاً تطبيقياً حيث اخترت قصيدتين كنموذج من قصائد ذي الرمة ودرستهما في ضوء الظواهر الأسلوبية التي عرضت لها في الفصول الثلاث السابقة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، التكرار، الحوار، الصورة الفنية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمـــــة

يبدو أن قراءة شعر ذي الرمة كمـــا يتضح من ديوانه، يحتاج إلى ذائقة نقدية متمرسة قبل التوغل فيه ومحاولة استبطانه، ذلك أن هذا الشاعر يستوقف القارئ مراراً وتكراراً في ضوء ما يجده فـي شعره من رؤى فكريـــة وثقافيـــة وفنية يزخر بها الديوان، فهو مثقل بما يشتمل عليه مـــن قلق وحيرة، ومثقـــل بلغته، وخياله، وسحر دلالاته، ولعـــل هـــذا ما دفع الباحث لاختيار شعر ذي الرمة نموذجاً للدراسة.

وانطلاقاً مما هـــو مشار إليه مـــن أن شعـــر ذي الرمة يزخـــر برؤى فكرية و ثقافية وفنية، فـــإن الدراسة سعت لقراءة الديوان قراءة متأنية، لتتبـــع بعض الظواهـــر الأسلوبية الأكثر شيوعاً في شعر ذي الرمة، بعد أن تستثمـــر مجموعة مـــن الدراسات النقدية القديمـــة، والقراءات الأسلوبية الحديثة ومعطياتها، التـــي أسست لمنهجية واضحة فـــي دراسة النص الشعري، فأخذت منها بقبس عله يساعد على اقتحـــام نـــص ذي الرمة، والكشـــف عـــن الإبداع في أسلوبية الخطاب الأدبي عند ذي الرمة، بوصفه نصاً متعدد الدلالات والرؤى.

لهذا ارتأت الدراسة أن يقوم بنيانها علـــى أربعـــة فصول، وخاتمة لتكون طريقاً لقراءة النص، ومفاتيـــح له، يسبقها تمهيد وتوطئة، يمكـــن عرضها بشكل مختصر بالآتي: حيث تعرضتُ فـي التمهيد النظري لمفهومـي اللغة والأسلوبية، وأثرها فـــي إبراز شعرية النص علـــى اعتبار أن الأسلوبية توصل إلـــى اللغة، فتصبح اللغـــة أداة يبتغيهـــا النص، ووسيلة للكشف عن جمالياته الفنية، كما تناول الباحث نزراً يسيراً مـــن حياة الشاعر علهـــا تضيء بعض الجوانب من منهجيته في تعامله مع اللغة الشعرية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الفصل الأول: فقـد تعرضت الدراسة فيـه لمصطلح التكرار، إذ عرضت لمفهوم التكـرار لغةً، وما يعادلـه اصطلاحاً فـي الدرس البلاغـي، وعرضت لأهم آراء النقـاد والباغيين القدماء والمحدثين.

كما جاء الحديث في هذا الفصل عن أهمية التكرار وفاعليته في تنامي أبعاد الظاهرة، وزناً وإيقاعاً ودلالات لتشكيـل النسيج الإيقاعـي الموسيقـي، بالإضافة إلى النسيج البنائي للكشف عن الرؤى الفنية الفكرية والثقافية في إطار جماليات اللغة الشعرية، وجـاء الوقوف على هذا المنحى الأسلوبي انطلاقاً من المحاور الآتية:

أولاً: تكرار الحروف.

ثانياً: تكرار الكلمات.

ثالثاً: تكرار البدايـة.

رابعاً: التكرار البديعي.

وأفردت الفصل الثانـي لأسلوب الحوار، إذ جـاء الحديث عـن مفهوم الحـوار لغـةً واصطلاحاً، وقمت بدراسة فاعلية الحوار في شعر ذي الرمة وقيمتـه الأسلوبية التي تزيد من قوة اللغة الشعرية عنده، وقد تمثلت حوارات ذي الرمة في الإطارين الآتيين:

أولاً: حوار الذات: حوار الذات المباشر، حوار الذات من خلال التجريد.

ثانياً: حوار الآخر: حوار المحبوبة، حوار الصاحب، حوار النساء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الفصل الثالث، فقد تناول ظاهرة الصورة الفنية، حيث عرضت الدراسة لمفهوم الصورة الفنية من خلال آراء النقاد القدماء والمحدثين، ومن ثمَّ عرضت لأهم وسائل التصوير عند ذي الرمة وهي:

أولاً: التشبيه

ثانياً: الاستعارة

من خلال قراءة لبعض النماذج الشعرية التي تمثل هذه الظاهرة، لإبراز قدرة هذه الظاهرة في نقل التجربة الإبداعية.

أما الفصل الرابع والأخير: فقد تم فيه تحليل قصيدتين من قصائد ذي الرمة تحليلاً أسلوبياً جامعاً للأساليب الفنية التي تم تناولها في الفصول السابقة، إذ يُعَدّ هذا الفصل نموذجاً تطبيقياً للظواهر الأسلوبية في قصيدة واحدة.

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة، هي خلاصة ما وصلت إليه الدراسة للملامح الأسلوبية في شعر ذي الرمة، وأخيراً ألحقت الخاتمة ثبتاً بالمصادر والمراجع التي استعنت بها.

ولا تدعي هذه الدراسة بأنها قد أحاطت بكل ما يمكن قوله في هذا الموضوع، وإنها القراءة الفصل في النص الشعري عند ذي الرمة، "إيماناً بأن كل شيء لا بد له من نقصان"، وإنما هي محاولة لتسليط الضوء على بعض الجوانب الأسلوبية في شعره.

وأن الباحث ليؤكد أنه سيجد في الملحوظات التي سيوردها الأساتذة المناقشون هدى ونبراساً يضيء له طريق البحث العلمي الصحيح والجاد، ذلك أن لنا في أساتذتنا الكرام أسوة حسنة، وقدوة مثلى.

والله من وراء القصد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهـــــــيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أهم المحطات في حياة ذي الرمة

قبل البدء بدراسة الملامح الأسلوبية في شعر ذي الرمة رأيت أن أقف عند أهم المحطات في حياته، فهو غيلان بن عقبة بن بهيش بن مسعود بن الحارثة بن عمرو بن ربيعة، يرتفع نسبه إلى قبيلة عدي بن عبد مناة إحدى قبائل مضر وينتهي إلى عدنان (١).

وتجمع المصادر التي بين أيدينا على أن كنيته أبو الحارث وفي ذلك يقول: أنا أبو الحارث واسمي غيلان (٢).

وذو الرمة لقب غلب عليه واشتهر به، حتى أنه غطى على اسمه الحقيقي، والرمة بضم الراء أو كسرها وتشديد الميم: القطعة من الحبل البالية (٣).

وقد اختلف الرواة حول تلقيبه بـ " ذي الرمة " وجاء في سبب تلقيبه بهذا اللقب روايات مختلفة: رواية (٤) تربط بين شعره ولقبه فذكرت أنه سمي ذا الرمة لقوله في الوتد:

أشعثَ باقي رُمَّة التَّقليد نَعَم فأنتَ اليوم كالعمود (٥)

---

١. ينظر سلسلة نسبه في: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ): **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م، ج١، ص٥٢٤.الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ): **الأغاني**، تحقيق: عبد الكريم الغرباوي، مؤسسة جمال لطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٠م، ج١٨، ص١. ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد (ت ٤٥٦هـ): **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٨٢م، ص٢٠٠.

٢. **ملحق الديوان**: ج٣، ص١٩١٦، وقد ورد هذا الشطر في قصة ذكرها الأصفهاني أثناء ترجمته لجرير، **الأغاني**، ج٨، ص٥٣.

٣. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت٣٢١هـ): **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، مصر، ١٩٥٨م، ص١٨٨. وينظر: ابن منظر، جمال الدين محمد بن مكرم (ت٧١١هـ): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، (رمم)، البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت١٠٩٣هـ): **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، ج١، ص١١٩.

٤. ابن سلام، أبو عبده الله محمد الجمحي (ت٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، ١٩٧٤م، ج٢، ص٥٦٧. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج١٨، ص١.

٥. ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي (ت١١٧هـ): **الديوان**، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ج١، ص٣٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعض الباحثيـــن (١) أثبت صحـة هذه الرواية لورودها في شعره، وقد ساعد علـــى انتشار لقبه هذا أن الشـــعر كانت تحفظه العرب، وعندما كثـــر ترديده بيـــن القـــوم ذاع وانتشر، والبعض الآخـــر يشكك فـي صحة هـــذه الرواية مـــدللاً على ذلك بأن شعر ذي الرمة ملـــيء بالمفردات، فَلِمَ يقع الاختيار علـــى كلمة "رمة" دون سائـر مفردات شعره، وهي ليست أغربها، ولا أكثرها تواتراً، وهذا ما يجعلنا نستبعد صحة هذه الرواية (٢).

أما الرواية الثانيـــة فتزعم أنه مـر بخباء محبوبته وهـــي جالسة إلـــى جنب أمهـــا فاستقاها ماء، فأبت، فقالت أمها: قومي فاسقيه، فلما أتته بالمـــاء، كانت علـــى كتفـه رمـــة، فقالت: أشرب يا ذا الرمة (٣)، وتضطرب القصـــة، فيخلط الرواة فـــي تفاصيلها، كما يقع الخلط في من تكون محبوبته هـــل هـــي مـي أم خرقاء؟ " فابـن قتيبة يرويها عن خرقاء العامرية، وصاحب الأغانـي يرويها مشككاً فيها" وبعضهم يرويهـــا برفض الفتـاة طلـب الشاعـر، وهذا يقلل من احتمال أن تكون هي التـــي لقبت الشاعر، كما أن لقباً تلقبـه مية أو خرقاء كيف له ان يشيع بين الناس ولم يسمعه أحـــد غيـــر أمهـا العجوز، ولا يستبعد أن تكـون ميّة قد دعته " ذا الرمة" بعد أن شاع هذا اللقب (٤).

أما الرواية الثالثة فتورد هـــذا اللقب إلـــى معاذة علّقها فـــي عنقه مقـرئ الأعراب بالبادية ـ الحصين بن نعيم العدوي ـ ، حيث جاءت به أمـه إليه وهو غلام؛ لأنه كان يروع بالليل، أو أنها خافت عليه العيـن، فكتبت لـــه معاذة، وعلقتها فـي عنقه، ثـــم غابت دهرا، وبعـــد ذلك أحضرته إلـــى الحصين، وطلبت إليه أن يستمع لشعـــر غيلان، فأنشده وكانت المعاذة مشدودة إلى يساره في حبل أسود، فقال: أحسن ذو الرمة؛ فذهبت لقباً (٥).

---

١. ينظر: الكومي، محمد محمد، **ذو الرمة حياته وشعره**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص٦٢.
٢. آغا، صالح: **حياة الصحراء في شعر ذي الرمة**، مخطوط رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٧٠م، ص٨.
٣. ينظر: ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج١، ص٥٢٧. والأصفهاني: **الأغاني**، ج١٨، ص١.
٤. خليف، يوسف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م، ص٣٥.
٥. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج١٨، ص٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وهذه أقوى الروايات، والأقرب إلى التصور؛ لأن مقولة الخصين هذه قد جرت على مسمع مُلِئ من أصحابه ومواليه، وعلى جمع من أتراب الصبي وأهل قبيلته، مما سهل تناقل هذا الخبر بين الألسن ليطير لقبه بين بني عدي، وفي كل أفاق البلاد، ويؤكد ذلك الخبر الذي يرويه محمد الحجاج الأسدي التميمي ـ وهو أحد الرواة الموثوق بهم ـ عن خرقاء صاحبة ذي الرمة تذكر فيه أن الحصين هو الذي أطلق عليه هذا اللقب (١).

وأما مولده، فلم يرد في كتب الأدب والتراجم ذكر لسنة ميلاد ذي الرمة، لكنّ أغلب المصادر ذكرت أن تاريخ وفاته كانت عام ١١٧هـ (سبع عشرة ومائة للهجرة)، وجاء في الروايات " أنه لما حضرته الوفاء قال: أنا ابن نصف الهرم، أنا ابن أربعين سنه، وأنشد:

يا قابضَ الروحِ عن نفسي إذا احتَضَرت وغَــافِرَ الذنب زحزحني عن النارِ (٢).

وإذا صح ما ذكره عن نفسه، وما أورده صاحب الأغاني بأنه توفي وله أربعون سنة (٣) فإن مولده يكون عام ٧٧هـ (سبع وسبعين للهجرة) الموافق عام ٦٩٦م (ست وتسعين وستمائة للميلاد) أثناء خلافة عبد الملك بن مروان الذي تولى الخلافة في الفترة من (٦٥هـ - ٨٦هـ) (٤).

وكان مولده في فيافي الدهناء بالقرب من بادية اليمامة التي تمثل القسم الجنوبي الشرقي من نجد، حيث كانت تقطن قبيلة (بني عدي) وقبيلة محبوبته " مية " (بني منقرة) وفي أخباره ما يشير إلى ذلك (٥).

---

١. ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج١٨، ص٤٠.
٢. ابن خلدون، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ): **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٩م، ج٤، ص١٦.
٣. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج١٨، ص٤١.
٤. الطبري، محمد بن جرير (ت٣١٠هـ): **تاريخ الأمم والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م، ج٥، ص٦٠٩.
٥. الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي (ت ٦٢٠هـ): **شرح مقامات الحريري**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م، ج٣، ص٣٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كمـا أنه أكثر مـن ذكر موطنه (الدهناء) في شعره. ومـن ذلك ما قاله إجابة عن سؤال إحداهن بقوله: أن ماله وأهله ومنزله بأكثبة الدهناء:

فقالتْ لها: لا إنَّ أهلـي لَجيـرةٌ لأكثبـةِ الدَّهنـا جَميعـاً ومالِيا (١).

ويذكر في أبيات أخرى أن إبله تحن إلى أوطان أهلها بقوله:

تَروحُ عليها هَجَمةٌ مَـرتع المَهـا مراتِعُها والقيـظ لم يَتَّجـرَّمِ

بوعساءَ دَهناويَّةِ التُّرب طيِّـبٍ بها نَسَمُ الأرواح مـن كلِّ مَنسَمِ

تحِنُّ إلـى الدَّهن بخفَّانَ ناقَتـي وأنّ الهوى من صَوتها المُتَرنِّمِ (٢).

ويعـد ذو الرمة أحد عشاق العرب المشهوريـن، وقـد ذكـر أكثر مـن امرأة في شعره، وكانت مية أكثر معشوقاته ذكراً وكان اسمها الأكثر دوراناً في شعره حتى أنه ذكر اسمها صريحاً في شعره بما يزيد على مئتي مرة فـي أكثر من ست وخمسين قصيدة (٣)، وغلبت عليه حتى عرف بها فقيل غيلان مية كما قيل كثير عزة (٤).

وهـي مية بنت مقاتل بن طلبة بن قيس بـن عاصم المنقري (٥)، وجدها لأبيها قيس بن عاصم الذي " وفد علـى الرسول صلى الله عليه وسلم في وفد بني تميم، فأكرمه رسول الله وقال لما رأه: هذا سيد أهل الوبر، وولاه صدقات قومه " (٦).

---

١. **الديوان**: ج٢، ص١٣١٢.
٢. **المصدر السابق**: ج٢، ص١١٧٩.
٣. خليف، يوسف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، ص١١٩. ولمعرفة أرقام القصائد ينظر هامش رقم (١) من الصفحة نفسها.
٤. الشريشي، أبو العباس: **شرح مقامات الحريري**، ج٣، ص٣٠٠.
٥. ابن حزم: **جمهرة أنساب العرب**، ص٢١٦، وابن خليكان: **وفيات الأعيان**، ج٤، ص١١.
٦. **المصدر السابق**، ٢١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وثمة روايات مختلفة حول قصة لقائه بمية وتعرفه إليها (١) أذكر منها ما رواه ذو الرمة نفسه، حيث يقول: " إن أول ما قاد المودة بيني وبينها أنني خرجت أنا وأخي وابن عمي في بغاء إبل لنا، قال: بينما نحن نسير إذ وردنا على ماء، وقد أجهدنا العطش، فعدلنا إلى حواء (٢) عظيم، فقال لي أخي وابن عمي: أنت الحواء فستسقي لنا، فأتيته وبين يدي في رواقه عجوز جالسة، قال: فاستسقيت، فالتفتت وراءها فقالت: يا مي، اسقي هذا الغلام، فدخلت عليها، فإذا هي تنسج علقة (٣) لها، وهي تقول:

يا مَن يرى بَرقاً يَمُرُّ حينا ... زَمزَمَ رَعْداً وانتَحى يمينَا

كأنَّ في حافَاته حنينَا ... أو صوتَ خَيلٍ ضمَّر يَرِدِينَا

قال: ثم قامت تصب في شكوتي (٤) ماء، وعليها شوذاب (٥) لها، فلما انحطَّت على القربة، رأيت مُوَلِّى لم أر أحسن منه. قال: فلهوتُ بالنظر إليها، وأقبلت تصبُّ الماء في شكوتي والماء يذهبُ يميناً وشمالاً. قال: فأقبلت عليَّ العجوز، وقالت: يا بنيَّ ألهتكَ مي عما بعثك أهلك له " أما ترى أخي وابن عمي، ولففت رأسي، فانتبذت ناحيةً، وقد كانت مي قالت: لقد كلَّفك أهلك السَّفَر على ما أرى من صغرك وحداثة سنك، فأنشأت أقول:

قد سخِرت أُخت بني لبيدِ ... منّي ومن سَالم ومن وَليدِ

رأت غلامَي سَفَرٍ بعيدِ ... يَدَّرعانِ الليلَ ذا السُّدودِ

قال: وهي أول قصيدة قلتها: (هل تعرف المنزل بالوحيد) ثم مكثت أهيم بها في ديارها عشرين سنة" (٦).

---

١. ينظر في اختلاف الروايات: خلف، يوسف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، ص٣٣-٣٦.
٢. الحواء: جماعة البيوت المتدانية.
٣. العلقة: القميص بلا كمين أو الثوب الصغير يتخذ للصبي.
٤. الشكوة: وعاء من جلد للماء أو اللبن.
٥. الشوذب: ثوب طويل.
٦. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج١٨، ص١١-١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومما تقدم نستطيع أن نتبين أن مية وذا الرمة كانا صغيرين حين رآها هو وهام بها (١)، بل كان شاباً في مستهل شبابه، وتماثل قصة تعرفه بها ما ألفناه في قصص عشاق العرب في مجتمع البادية في العصر الأموي، فيما تتضمنه من استسقاء الماء، والتلهي بالنظر إليها أثناء ذلك، ثم هيامه بها وتغزله، " وقد ظل ذو الرمة هائماً بصاحبته عشرين سنة، فكان هذا الحب موازيا لحياته برمتها (٢)".

والإطار العام لهذه القصة جعل بعضهم يعده من العشاق العذريين، لولا ما في لغة شعره من الفحولة والجزالة مما يباعد بينه وبين أساليبهم البسيطة، ومعجمهم الشعري المألوف وإن كان يرقّ في بعض الأحيان حتى يكاد يقترب منهم إلى حد كبير (٣).

ونتبين من هذه الرواية أن ذا الرمة قد أحبَّ مية من النظرة الأولى للقائه بها، ولكن هذا الحب محكوم عليه بالإخفاق منذ أن بدأ، وعندما يفكر في خطبتها يجد التفاوت الاجتماعي يقف حائلاً بينه وبينها، فما كان لحفيدة قيس بن عصام أن تتزوج من رجل ينتمي إلى أسرة رقيقة الحال كأسرة ذي الرمة (٤)، وحينما يستعين بأخيه الأكبر هشام يجد أخاه يضنّ عليه بماله، فينشب خلاف بينهما حول مهرها، وينطلق يضرب في آفاق الأرض وهو يلتمس مدح الولاة لعله يظفر بما يعينه على دفع مهر مية (٥).

---

١. الطيب، عبد الله: **شرح أربع قصائد لذي الرمة**، مطبوعات جامعة الخرطوم، ١٩٥٨م، المقدمة: ز.
٢. الشنطي، محمد صالح: **في الأدب العربي القديم (عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسه منه)**، دار الأندلس، حائل، ط٢، ١٩٩٧م، ج١، ص٤١٣.
٣. القط، عبد القادر: **في الشعر الأسلامي والأموي**، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٣٩٦.
٤. ينظر: يوسف، خليف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، ص٤٣، هامش رقم (١).
٥. المصدر السابق، ص٤٠-٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن مي تبتعد وينقطع ما بينهما ولم تعد تربطه بها سوى الذكريات الحلوة التي كانت له معها، فيتمنى الموت الذي يجده أشد راحة من حياته بعيداً عنها، وزواجه من غيره لم يمنعه عن ذكرها، فظل يشبب بها، ويحوم حول مضاربها منشداً شعره فيها، ويصب سخطه على زوجها فيشتمه، ويدعو عليه بالموت، وظل ذو الرمة محباً مخلصاً في هواها ينادي باسمها في كل مكان يحل فيه، ولا يزال يتردد على مضارب قبيلتها وينشد شعراً فيها (١).

وبعد انصرافه عن مية وفي غمرات اليأس والحرمان في تلك الظروف النفسية البائسة يلوح له جمع من الفتيات " بينهن جارية حلوة شهلاء (٢) تدعى خرقاء (٣) وهي من بني البكاء بن عامر بن ربيعة بن صعصعة (٤) وكان يشبب بها ليكيد مية، وقيل لأنه كان يهواها، وكانت الأمل الذي تعلق به بعد زواج مية، وأخذ يتردد على مضارب قومها، ويزورها كلما سنحت له الفرصة حتى أنه جعل زيارتها منسكاً من مناسك الحج، يقول:

تمام الحجِّ أن تقف المطايا على خرقاء واضعة اللِّثام (٥)

وشعره في خرقاء يختلط بما قاله في مية، ويدور في المجال العاطفي نفسه حتى ظنَّ البعض أنه يتحدث عن محبوبة واحدة، يصرّح باسمها تارة، ويرمز لها باسم آخر تارة أخرى (٦)؛ لذا دار جدل واسع بين الدارسين حول شخصية خرقاء، وهل كانت نفسها مية، أم أنها امرأة أخرى؟ وفي حين يعتبر شوقي ضيف أن مية وخرقاء اسمان لفتاة واحدة

---

١. ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج١٨، ص١٢-١٣.
٢. المصدر السابق، ج١٨، ص١٣.
٣. وهناك عدة روايات تبين ظروف تعرفه بها ولمعرفة هذه الروايات ينظر باختلاف في التفاصيل المصدر السابق، ج١٨، ص٣٦-٣٨.
٤. ينظر: ابن حزم: **جمهرة أنساب**، ص٢٨٠-٢٨١. الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، ج٢، ص٥٦٢.
٥. ينظر: ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج١، ص٥٢٨. ابن خليكان: **وفيات الأعيان**، ج٤، ص١٤.**ملحق الديوان**، ج٣، ص١٩١٣.
٦. خليف، يوسف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، ص١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مستنداً في ذلك إلى نفسيةُ الشاعر في القصائد التي رددت اسميهما، وإلى غلط الرواة الذين ظنوا أن خرقاء اسم امرأة أخرى غير مية (١). نجد يوسف خليف يؤكد أنهما شخصيتان مختلفتان، ويجعل الفصل في هذه القضية القصائد التي يجمع فيه بينهما حيث يجد حديثاً صريحاً عن محبوبتين مختلفتين، ويستند كذلك إلى بعض الروايات التي تحدث أصحابها بأنهم رأوا خرقاء أو التقوا بها وسألوها عن ذي الرمة، وهي أحاديث متواترة (٢).

ويحسم عبد القدوس أبو صالح المسألة فقد أورد أن ذا الرمة قد ذكر خرقاء في تسع قصائد (٣)، اثنتان منها ذكر فيها خرقاء وحدها. وذكرها مع مي في سبع قصائد " ويكاد الناظر في هذه القصائد المشتركة بينهما أن يجزم بأن خرقاء غير مية...الخ " ثم يستدل ببعض الروايات التي تؤكد أن خرقاء شخصية حقيقية غير مية (٤).

وبقي أن نقول أن ذا الرمة أحبّ خرقاء ولكن ليس ذلك الحب الجارف الذي كان يحمله في قلبه لمية، وربما يعود السبب ذلك أن تجربته معها ليست تجربة وجدانيّة صادقة، وإنما يرجع تعلقه بها إلى رغبته في أن يغيظ بها مية.

ونجد كذلك في ديوانه أسماء لعدد من الفتيات شبب بهنَّ غير مية وخرقاء، ومن هذه الأسماء أميمة التي كان يكنيها أم سالم وشبب بها في سبع قصائد (٥)، ثم صيداء (٦)، وغلاب (٧)، وبنت فضّاض (٨)، ولكن منهنَّ قصيدة أو مقطوعة أو ذكر عابر، وقد صمتت المصادر التي ترجمت للشاعر عن حياتهنَّ ولا يقدم الديوان أدلة ملموسة على طبيعة علاقة الشاعر بأي من هؤلاء الفتيات، وربما كن أسماء لمسمى واحد هي مي أو خرقاء.

---

١. ينظر: ضيف، شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٧م، ص٢٤٧.
٢. ينظر: خليف، يوسف: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ٤٧-٥٢.
٣. ينظر: أرقام هذه القصائد في المصدر السابق، ص٤٧، هامش رقم (١).
٤. ينظر: الديوان، ج١، ص٣٩٦، هامش رقم (١).
٥. القصائد التي تحمل الأرقام: ١٤، ٢٤، ٢٥، ٥٣، ٥٩، ٦٢، ٧١.
٦. القصيدة رقم: ٢٧.
٧. المقطوعة رقم: ٥٦.
٨. قصيدة رقم: ٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والإطار العام لقصصه مع أي مـــن تلك الفتيات نراه يسيـــر بنفس المحتوى العاطفي، والمستوى النفسي الذي سلكه مع مية وخرقـــاء، فهـــي قصص جميعها غارقة في الدموع والشكوى والرحيل والحديث عن الذكريات الجميلة (١).

وسواء أكان لهذه النساء وجود مستقل في دخيلة نفسه أو أنها كانت مجرد نساء عابرة ليس لها في نفسه سوى الاسم الذي يرى فيه حضور مية الدائم، فإن الراجح أن ذا الرمة لم يتزوج أي منهن حيث قضـــى حياته بيـــن أطيـــاف الحب، ولوعات الحرمان مستعيناً بناقته، ورمال الصحراء في البحث عن الأمل المنشود، والحب الضائع.

وذكر مثل هذه الأسماء فـــي شعر ذي الرمة لا يعنـــي أنه على شاكلة الشعراء الحسيين الذيـــن ينتقلون مـــن امرأة إلـــى أخـــرى، وإنما هو مـــن مزاج مدرسة البادية التي تقترب من المدرسة العذرية التـــي تجد الحب إخلاصـــاً ووفـــاءً للمحبوبـــة مـــع حزن ودموع ويأس وحرمان.

وأما ثقافته، فقـــد كانت له علاقـــات ثقافية مع عدد من الشعراء والمحدثين والمفكرين بعضهم كان يعيش في عصره، وبعضهم الآخر كان تراثاً يتوارثه الأعلى بناء على آبائهم، فقد كان ذو الرمة يقرأ ويكتب، وتردد علـــى الحصين معلم القبيلة منذ صغره؛ ليحفظ علـــى يديه القرآن الكريم، ولقـــد أعجب الحصين هذا بشعر غيـــلان منـــذ اللحظة الأولـــى، وكـــان ذلك مما شجع شاعرنا على الاستمرار في قرض الشعر يضاف إلى ذلك كله أنه كان واسع الاطلاع علـــى التراث القديم كمـــا تدل علـــى ذلك الروايات الكثيرة والتـــي تذكر منها هذه الرواية التي تقول " قدم حماد الراوية بلال بن أبـــي بردة البصرة، وعنـــد بلال ذي الرالة،

---

١. آغا، صالح: حياة الصحراء في شعر ذي الرمة، ص١٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فأنشده حماد شعراً مدحه به. فقال: بلال لذي الرمة كيف ترى الشعر؟ قال: جيداً وليس له. قال فمن يقوله؟ قال: لا أدري إلا أنه لم يقله، فلما قضى بلال حوائج حماد قال له: إن لي إليك حاجة قال: هي مقضيه، قال: أنت قلت هذا الشعر؟ قال: لا. قال: فمن يقوله؟ قال: بعض شعراء الجاهلية وهو شعر قديم وما يرويه غيري. قال فمن علم ذا الرمة أنه ليس قوله؟ قال: عرف كلام أهل الجاهلية من أهل الإسلام" (١) ومن تلك الرواية يبدو واضحاً جلياً أن ذا الرمة قد أطلع على الشعر العربي القديم والشعر العربي الإسلامي السابق لعصره والمعاصر له، فقد استطاع لأول وهلة سمع فيها حماد ينشد الشعر أن يحكم بأنه شعر جاهلي، ولا يستطيع أحد أن يصدر مثل هذا الحكم إلا إذا كان على دراية كاملة بالشعر الجاهلي والإسلامي، ويشهد له حماد نفسه في مكان آخر بأنه أفصح وأعلم بالغريب ليس من كل الشعراء المعاصرين له وإنما من كل الناس فيقول: " قدم علينا ذو الرمة الكوفة، فلم أر أفصح ولا أعلم بغريب منه" (٢).

لم يعمر ذو الرمة طويلاً، فأكثر المصادر متفقة (٣) على أنه توفي في خلافة هشام بن عبد الملك (٤) سنة ١١٧هـ وقد بلغ من العمر أربعين عاماً، لقوله لما حضرته الوفاة: " أنا ابن نصف الهرم، أنا ابن أربعين سنة" (٥) وذكر في شعره أنه بلغ هذا الحد من العمر، عندما قال:

فلم أر عُذراً بعدَ عشرينَ حِجَّـــــةً مَضَتْ لي وعَشْرٌ قد مَضينَ إلى عَشرِ (٦).

---

١. الأصفهاني: **الأغاني**، ج١٨، ص٤٥.
٢. **المصدر السابق**، ج١٨، ص٥٠.
٣. باستثناء ما ذكره صاحب **العقد الفريد** من أنه ظلّ حيا حتى أدرك خلافة مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية (١٢٧-١٣٢هـ)، وأنه أتى عليه شيخاً متحانياً لتهنئته بالخلافة. (ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: **العقد الفريد**، ص٣١٩-٣٢٠. وكذلك ما ذكره اليافعي من أنه توفي ١٠١هـ (اليافعي، عفيف الدين محمد عبدالله بن أسعد (ت٧٦٨هـ): **مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٤م، ج١، ص٢٤٠.
٤. الأصفهاني: **الأغاني**، ج١٨، ص٤١.
٥. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين: **وفيات الأعيان**، ج٤، ص١٦.
٦. **الديوان**: ج٢، ص٩٤٢. **ملتاث**: محبوس، **والطالون**: بياض يعلو اللسان من العطش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيـــــد

تحـــاول هذه الدراسة النظر في ديوان ذي الرمة وقراءة أبرز الظواهر الأسلوبية التي كانت جزءاً بارزاً فـي التشكيل اللغوي الذي احتكم إليه في تشكيله لمنظومته الشعرية، ومن هنا سعت الدراسة للإفادة مـــن الدراسات الأسلوبية وأدواتها للكشف عـــن الإبـــداع فـــي بنية الخطاب الشعري المتعدد الرؤى، فاللغة الشعرية تملك طاقة وإمكانات فنية وجمالية، وأخرى إبداعية تمنح الخطاب الشعري خصوصية تجعله يرقى عن مستوى الكلام العادي.

يعـــد العمل الأدبـــي وسيلة اتصال فـــي المقام الأول، وإن كل الجماليات الفنية التـــي يضيفها المبدع على العمل الإبداعي هي وسيلة اهتمام القارئ الذي يتلقى العمل الإبداعـــي، إذ إن العملية الإبداعية تتكون من المبدع والنص والمتلقي، ولهذا يعد النص المجال الرحب للإبداع وللتشكيل الجمالي. ولعل أبرز عناصر التشكيل الجمالي فـــي العمل الإبداعي هـــو الأسلوب (١).

فالأسلوب يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، تلك الطاقة التـــي تتجسد وتتفاعل فـــي النص الإبداعي، من خلال ظواهر الأسلوب، فالظواهر الأسلوبية هـــي قيم فنية مجالها المفاجـــأة واللامتوقع، وغير المنتظر في النص الأدبي، تلك المفاجآت غيـــر المتوقعة التي تتجسد في لغة العمل الأدبي، مـــن حيث اللغة المجازيـــة المتمثلة فـــي الاستعـــارة والكناية والتشبيه، والصورة الفنية بشكل عـــام، وكذلك الخروج عن المألوف. " فمعدن الأسلوبية ما يقوم فـــي اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولاً، وبالذات فـــي اللغة الشائعة التلقائيـــة قبـــل أن تبرز فـــي الأثر الفني"(٢).

---

١. عدنان بن ذريل: **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م، ص١٥٥.
٢. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار البيضاء، تونس، ١٩٨٢م، ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعل الاستخدام التلقائي للغة بين الناس يتضمن عبارات فيها الكناية والاستعارة، والتشبيه والمجاز بشكل عام، بيد أن توظيف الأدوات الأسلوبية في العمل الإبداعي يعطي طاقة وتشكيلاً جمالياً عميقاً يؤثر في المتلقي، ويجعله مشدوداً للعمل الإبداعي، فيصبح المتلقي مشاركاً وفعالاً في العمل الإبداعي، وفي كثير من الأحيان أسيراً للعمل الإبداعي عاطفياً وفكرياً. ولهذا يبدو أن الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية (١). لذا فإن الأسلوبية تتمثل في كل الموضوعات البلاغية العربية، من علم المعاني إلى علم البديع ثم علم البيان، فضلاً عن حضورها اللغوي الواضح في تركيب الجملة العربية وبنائها في النص الإبداعي، يقول عبد السلام المسدي: " الأسلوبية في هذا المقام تختص بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياق الإخبار إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" (٢).

ولهذا فإنه من العسير الفصل بين لغة النص الأدبي ومضمونه؛ لأن ذلك يحول دون الكشف عن جوهره ونوعيته وقوته الكامنة من خلال تلاحم لغة النص والأفكار المتمثلة في النص.

من هنا يمكن القول بأن " علم الأسلوب ينبسط على رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة" (٣).

---

١. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، ص٧٧.
٢. **المصدر السابق**، ص٣٢.
٣. عياد، شكري: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقـد ظهرت الأسلوبية علـى أنها منهـج نقدي في بدايات القرن العشرين، وكان ذلك ناتجـاً عـن تطور الدراسات اللغويـة الحديثـة، ويعـد (شارل بالي) المؤسس الأول لعلم الأسلوب وإن كان قد استفاد كثيراً من أفكار (سوسير) (١).

وأما تعريف الأسلوبية، فهـي: علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطـاب، ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً علـى مبدأ هوية الأجناس، ولذلك كـان موضوع هـذا العلـم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، ومتنوع الأهداف والاتجاهات (٢).

ولما لم يكـن غرض الدراسة الوقوف عنـد نشـأة الدراسـات الأسلوبيـة بصورة مفصلة، فإنها يمكن أن توجز المجالات التـي تدرسها الأسلوبيـة وتكمن فـي اللغة أولاً، فهي نقطـة الانطـلاق الأساسية، ولذلك يمكـن أن تقسم مجـالات الأسلوبيـة إلـى المستويات الآتية (٣):

أولاً: المستوى التركيبي: ويبحث في تراكيب الجمل في النص كما يهتم بدراسة ما ينشأ في هـذه التراكيب مـن تقديم وتأخير، ويدرس التعـريف والتنكيـر، والتأنيـث والتذكيـر، والضمائر... إلخ.

ثانياً: المستوى البلاغي: ويكشف عن الأساليب البلاغية، والصور البيانية، مثل الاستعارة والتشبيه، ثم تحديد قيمة هذه الأشياء في النص الأدبي.

ثالثاً: المستوى الصوتي: وهو الذي يتصدى لدراسة الطرق الصوتية المتبعة في النص والإيقاع.

رابعاً: المستوى الدلالي أو المعنوي: وهو الذي يركز على العناية بشبكة المعاني داخل النص.

---

١. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، ص٥١.
٢. عياش، منذر: **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٠م، ص٣١.
٣. أنظر: المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، ص٧٣-٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن هـذه الأشياء يمكن أن تدرس مجتمعة فـي نص أدبـي واحد، وربما يركز على مستوى من هذه المستويات في دراسة النص، إلا أن الأسلوبيـن يركزون دائماً علـى ما هو معروف بالظواهر الأسلوبية، فعند قراءة النص الأدبي يكتشف القارئ أن هناك بعـض الظواهر اللافتة والبارزة، ولذلك لا بدّ له من أن يتوقف عندها، يحاورها، ويناقشها، ويكشف عن وظيفتها.

مـن هنـا كـانت الظاهـرة الأسلوبيـة مرتبطـة بعنصرين أساسيـن همـا: الاختيار والانحراف، ويقصـد بالاختيار، اختيار الكاتب أو المبدع كلمات أو عبارات أو أسلوباً من الأساليب دون الأساليب الأخـرى، فمع أن اللغـة تقدم طاقـات هائلـة للمبدع إلا أنه يختار منها ما يشاء. فذو الرمة اختار أسلوب التكرار والحـوار والصورة الفنية، وهـي أساليب يمكن أن تكون هي الأقدر على نقل تجربته، ورؤيته الخاصة به.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الانحراف الذي يعرف به علـم الأسلوب يشكل ظاهرة مـن الظواهر الأساسية، فالانحراف يشكل مفاجأة للقارئ قائمة علـى خلخلة ما هو موجود فـي خبرته الأولية، فإن الانحراف يمثل وظيفة فنية تهدف إلى جذب انتباه القارئ، وذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي؛ أي بفضل ما فيها من الانحراف (١).

إن القارئ لديـوان ذي الرمة يلاحظ أن هناك مجموعة من الظواهر الأسلوبية، التـي تشكل علامات بارزة في شعره، وقد حاولت هـذه الدراسـة أن تقف عند أبرز الظواهـر الأسلوبية في ديوانه، لتكشف عـن وظيفتها، وقدرتها على تقديم الفكرة التي يريد ذو الرمة أن يوصلها إلى القارئ.

---

١. عياد، شكري: **اللغة والابداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، انترناشونال برس، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

التكـــــــرار

التكـــــــــرار

التكـرار ظاهرة لغويـة عرفتها العربية فـي أقدم نصوصها التـــي وصلت إلينـــا، أعني بذلك الشعر الجاهلـي، والخطب الجاهلية وأسـجاعها، وجـاءت كذلك فـــي القرآن الكريم، وورد فـي الحديث النبوي، وكـلام العرب شعره ونثره مـن بعد.... ومـن ثـم، فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبين معالمهـا، والتعرف على حقيقتهـا، ومواضع استعمالها.

وفـي العربيـــة نجـد تكراراً للحـروف، والأسماء، والأفعـال، والجمـل الاسميـة والفعليـة، ونجـد كذلك ألواناً تكراريـة إيقاعيـة يُقصد بهـا إحداث نـوع مـن الموسيقى اللفظية المؤثرة، وعلـى مستوى النـص القرآنـي نجـد تكـراراً لهذا كلـــه، وتكراراً للقصص كذلك.

وقد تناثرت أقوال عـن ظاهـرة التكرار وإشارات إليها فـي كتب القدماء والمحدثين، ونالـت بعضاً مـن الدرس الموجز أحيانـاً، والمفصـل أحيانـاً أخرى. ودرس التكـرار درس متشعـب، فهنـاك دراسـة المصطلحات الخاصـة بالتكرار وتعريفاته المتعددة، ثم دراسة أنواعه الكثيرة، ودراسة أغراضـه ودواعيه، وكـل ذلك يحتاج إلـى درس خاص من وجهة نظر أسلوبية للوقوف على حقيقة الظاهرة.

إن التكرار في الحقيقة ظاهرة حيويـة عامة، موجودة فـي الحياة فـي صور متعددة، وبمـا أن اللغة صورة للمجتمـع، فإنها تحتـوى علـى صور ما هو موجود فيـه، فظاهرة كالترادف قـد نجد لها شبهاً فـي تشابـه شخصيـن مـن البشر تشابهـاً تاماً يصعب معـه التمييز بينهما، وظاهرة التضاد نجد لها شبهاً فيما بيـن الأسود والأبيض من تضاد ... الخ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ونحن في أفعالنا وأقوالنا نكرر كثيراً لأسباب كثيرة، وقد ساد الاعتقاد بأن الشعر العربي القديم نشأ في صورة وزن الرجز أول ما نشأ متأثراً بوقع أقدام الجمال الرتيبة المتكررة على نمط واحد على رمال صحراء العرب، وعلى هذا فإن ظاهرة التكرار في الحياة تجد لها صدى في اللغة.

وعلى مستوى الدرس العلمي والعملي قلما نجد عند النحاة والصرفيين اهتماما كبيراً بهذه بالظاهرة، وإنما اهتم بها نقادُ الأدب ودارسوه، ومفسرو القرآن الكريم والبلاغيون، وموقف النحاة والصرفيين القدماء قد يكون له ما يبرره، ذلك أن الصرف يهتم ببنية الكلمة الواحدة، والنحو عندهم يهتم بتركيب الجملة، ولا يتجاوز ذلك عادة إلى النص كله، ولذا اقتصر درس النحاة للتكرار غالباً على لون واحد منه هو ما سموه بالتوكيد اللفظي، ولكن سيقوم الباحث بدراسة هذه الظاهرة من خلال مستويات التحليل اللغوي والأسلوبي، حسب ما تتجه إليه هذه الدراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التكرار لغةً

" الكـرُّ الرجوع، ويقال كرَّه وكـرَّ بنفسه يتعـدّى ولا يتعدّى، والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرّاً وكروراً وتكراراً عطف، وكرَّ عنه رجع، وكرَّ على العدو، ورجـل كرّار ومِكَرّ وكذلك الفـرس، وكرَّر الشـيء أعـاده مـرة بعد أخـرى والكرّة المرّة والجمـع الكرّات، ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه" (١).

التكرار اصطلاحاً

يدخل التكـرار اصطلاحا فـي بـاب علم البديع، فهو إحـدى الظواهر الأسلوبية التـي يستخدمهـا الشعراء قديمـاً وحديثـاً كأداة لغوية وفنية إيحائية للتعبير عما يدور فـي نفوسهـم مـن هواجس وخواطر ومشاعـر. فهو لا يأتي عبثـاً داخـل النص الشعري، وإنما يعمل على " إضـاءة عتمتـه وإنارة مصابيحه من الجانبيـن: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحـدة العضويـة للنص، بحيث تبـدو الأبيات فـي داخـله متماسكـة يمسـك بعضها برقـاب بعض، وكـأنها قـد انتظمت فـي عقد فريـد ، وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمـة الجماليّـة التـي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر " (٢).

وفـي معجم المصطلحات العربية فـي اللغة والأدب، ورد التكـرار على أنه: "الإتيان بعناصر متماثلة فـي مواضع مختلفة من العمل الفنـي، والتكـرار هـو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده فـي الموسيقـى بطبيعة الحـال، كما نجده أساسـاً لنظرية القافية في الشّعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كمـا هـي الحال فـي العكس، والتفريق، والجمع مع التّفريق، وردّ العجز على الصّدر في علم البديع العربي" (٣).

---

١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري: **لسان العرب**، تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م، مادة (كرّر).
٢. عليمات، يوسف: **بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٩م، ص٩١.
٣. وهبة، مجدي؛ مهندس، كامل: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ص١١٧-١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبذلك يكون التكـرار إعادة شـيء سبق تقديمه سواء أكـان صوتـاً أم لونـاً أم كلمة، للوصول إلـى عمليـة التشكيـل الإبداعـي، عبر التفاعـل المشترك بيـن الدلالة اللفظية وما تحمله من إيقاعات موسيقية تعكس عمق المشاعر إثراءً للبناء النصي.

وتكمن أهميـة التكرار فـي إشاعة الانتظام فـي النص، ممـا يدفـع المتلقي إلـى تأمل هـذا الانتظام، وبذلك يعمل التكرار علـى توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتهـا أولا قبـل النظر إلـى ما تعنيه، وهذا يعنـي فـي المحصلة النهائية أن التكـرار يضفـي علـى اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي، وتحيـل الاهتمام علـى طريقـة التعبير باللغة، وأسلوب الشاعر أو الأديب، وهذه في غاية الشعرية التي يبحث عنها النص الأدبي (١).

ومـن أهمية التكـرار أيضا أنه يعمل علـى إقامة ضرب من التوازن بين عناصر النص الأدبي، التي تشكل توازيات دلالية وتركيبية وعروضية ونطقية لهذا النص (٢).

وللتكرار وظيفة أسلوبيـة مهمـة فـي النص الشعري، إذ أن تكـرار عنصر مـن العناصر كفيلٌ بتوليد نسق أو سياق داخل النص، وهو سياق الانتظام، وفـي كسـر هـذا السياق أو الانحراف عنه، يتشكل ملمح أسلوبي مثير للمتلقي (٣).

ومهمـا أوسعنا البحث عـن المعنى الاصطلاحي للتكـرار، نجده يرتكز على نقطة واحدة، وهـي إعادة الشيء مرة بعد أخرى، علـى أن يكـون لهـذه الإعادة غاية ووظيفة.

وبعد أن تعرفنا إلـى التكرار لغة واصطلاحا فمن المهم لنا أن ننظر فيما قالـه النقـاد والبلاغيون الأقدمون والمحدثون حوله من حيث المفهوم، ووظيفتـه الأسلوبيـة، وديـدن القدماء جميعهم في تعريفهم للتكرار لا يبتعد عن معناه اللغوي.

---

١. الخلايلة، محمد خليل: **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، أربد، ٢٠٠٤م، ص٣٢.
٢. انظر: لوتمان، يوري: **تحليل النص الشعري-بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٦٥.
٣. انظر: الخلايلة، محمد: **بنائية اللغة الشعرة عند الهذليين**، ص٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التكرار في الفكر البلاغي والنقد القديم

لقد أدرك النقاد والبلاغيون القدماء أهمية ظاهرة التكرار في العمل الفني التي عدوها ظاهرة من الظّواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم دلالة النص الأدبي، وإنَّ الاهتمام بظاهرة التكرار عند القدماء، بدأت بالنضوج مع تلك الهجمات التي عصفت حول بعض الظواهر اللغوية في القرآن الكريم، ومنها ظاهرة التكرار (١)، فورد عن ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في كتابه: (تأويل مشكل القرآن) أن دراسة الإعجاز القرآني كانت وراء مثل هذا الالتفات إلى التكرار؛ لأن هناك نماذج من التكرار قد وردت في القران الكريم (٢)، فبحث النقاد والبلاغيون القدماء في دلالاتها من خلال النَّص القرآني، وكان لذلك أثره في دراسة البلاغيين والنقاد على الشعر العربي.

والبداية كانت عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، فقد أشار إلى حاجة الناس إلى استماع الأخبار، وتكرارها لترسخ في الذاكرة. والتَّفقه في تصحيح الآثار. وفي دفاعه عن سلوك التكرار نجد توظيفاً لهذه الظاهرة الأسلوبية، القصد منها تأكيد أهمية التكرار بما يناسب الأدلة التي تنبه السامع إلى النواتج التي ستحل به لو ترك هذا الأسلوب، فالجاحظ هنا يعد التكرار طريقة للتوثق من كل كلمة (٣). وفي (البيان والتبيين) تناول الجاحظ التكرار تحت مسمى الترداد، " وقد أحسن إذ ربطه بالمثير النفسي، فقد رأى أن هناك فرقاً كبيراً بين التكرار الذي يكون عيبا أو يكون بلاغة" (٤). حيث يرى أن ترداد الكلام يكون على قدر المستمعين، قال: " وجملة القول في الترداد، انه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضر من العوام والخصوص" (٥).

---

١. انظر: الأسعد، خولة محمد: **التشكيل التكراري في السورة المدنية**، ظاهرة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٩م، ص٣٩-٤١.
٢. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، شرح: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م، ص٢٣٢-٢٤١.
٣. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، المجلد٣، ص٢٣٦.
٤. انظر، نصير، أمل: **التكرار في شعر الأخطل**، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد٢٠، العدد٨، ٢٠٠٥م، ص٤٨.
٥. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، (د.ت)،ج١، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وجاء بعده ابـن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، فقـد أفـرد للحديث عـن التكرار بابـاً كاملاً في كتابه (تأويل مشكل القران)، وعَـدَّ التكرار إحـدى طرق القـول، حيث قـال: " وللعرب المجـازات فـي الكـلام، ومعناهـا: طـرق القـول، ففيهـا الاستعـارة، والتمثيـل والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار..." (١).

وفـي موضع آخر عـرض لأسباب التكرار فـي بعض سور القران الكريم، وأثبـت أن التكرار هـو أحـد أساليب البلاغة التـي تحمـل قيمة كبيرة فـي القرآن الكريم، وليسـت مأخذاً عليـه، وقسـم التكرار إلـى: التكرار اللفظـي والتكـرار المعنوي: فاللفظـي عنده" تكرار الكلام مـن جنس واحد وبعضـه يجزي عـن بعض، كتكراره تعالـى فـي سـورة الكافرون (قُـلْ يَا أَيهَا الكَـافِرُونَ) (٢)، وفـي سورة الرحمـن بقولـه: (فَبِأَيِ آلاء ربِكُمَا تُكَذِّبان) (٣)، فقـد أعلمتـك أن القران نـزل بلسـان القوم وعلـى مذاهبهم. ومـن مذاهبهـم التكرار: إرادة التوكيـد والإفهام..." (٤). والنـوع الثاني: تكـرار المعنى بلفظين مختلفين، ويورد علـى ذلك مثالا يقـول " وذلك كقـول القائـل آمرك بالوفاء، وأنهاك عـن الغدر. والأمر بالوفاء هو النهي عن الغدر... " (٥). ويلاحظ مما سبـق بعض الدواعـي البلاغية للتكرار وهي: التأكيد، والإفهام، والتقرير.

وأما الخطابـي (ت٣٨٨هـ) فـي كتابـه (ثـلاث رسائل فـي إعجـاز القـرآن) فقد قسم التكـرار إلـى قسمين: الأول مذموم غير مفيد وهـو كـل كلام مكـرر لا يحمل دلالة، فيكون فـي رأيـه زيادة وحذفه أبلـغ، وأخـرج القرآن الكريم مـن هذا القسم، أما القسم الثانـي: فهـو التكرار المفيد الذي يقـدم دلالة جديـدة لم يتطرق إليها المعنى الأول، فلا يمكن الاستغناء عنه (٦).

---

١. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، ص٢٠-٢١.
٢. **سورة الكافرون**، الآية رقم٢، وتكررت في الآيات (٣،٤،٥).
٣. **سورة الرحمن**، الآية رقم١٣، تكررت ٣١مرة، في الآيات (١٣، ١٦، ١٨، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥١، ٥٣، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧١، ٧٣، ٧٥، ٧٧) .
٤. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن** ، ص٢٣٥.
٥. انظر، **المصدر السابق**، ص٢٣٢-٢٣٨.
٦. الخطابي، أبو سليمان: **ثلاث رسائل في إعجاز القران**، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م، ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويرى أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في كتابه (الصناعتين الكتابة والشعر) أن التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام، ووقف على المواطن التي يستخدم فيها التكرار ذو الفائدة، وبدأها بالموعظة، ويقول: إن استعمال العرب " للتكرار ليؤكد القول للسامع" (١) .

كما أفرد ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) باباً للتكرار في كتابه (العمدة في نقد الشعر)، ذكر فيه أقسامه وأغراضه ودلالاته، وبين المواطن التي يحسن فيها التكرار والمواطن التي يكون فيها قبيحاً مستكرهاً، يقول: " وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه" (٢).

ويقول أيضاً:" ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب..."(٣) وأشار إلى أهميته وتأثيره على النفوس، وكما أشار له ضمن مصطلحات بلاغية تمثل في حقيقتها التكرار وهي: (التجنيس، التصدير – رد الصدر على العجز، الترديد- تكرار اللفظ بعينه مرة أخرى) (٤).

ومن خلال هذه المصطلحات البلاغية يضيف ابن رشيق القيرواني فائدة جديدة للتكرار، وهي إضافة إلى كون التكرار يؤدي فائدة المعنى في توسيع الدلالة، نجد له فائدة أخرى وهي: الإيقاع والموسيقى (٥). وأهم الوظائف البلاغية للتكرار عند ابن رشيق هي: التوضيح، التشويق أو الاستعذاب، والتنويه أو الإشارة، والتقرير، والتوبيخ، والتكثير، والتعظيم، والوعيد أو التهديد، والتفخيم، الاستغاثة، والتوجع (٦).

---

١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٨١م، ص٢١١.
٢. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٣٦٠.
٣. **المصدر السابق**، ص٧٤.
٤. **المصدر السابق**، ص٢٧٢-٢٧٣.
٥. انظر، نصير، أمل: **التكرار في شعر الأخطل**،ص٤٨.
٦. ابن رشيق القيرواني: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ص٢٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونخلـص مما سبـق إلـــى أن ظاهرة التكرار كانت معروفة منذ القدم، فقد أثر دارسو الظواهر الأسلوبية الواردة فـــي القران الكريـم علـــى دارسي الشعـــر العربي مـــن نقـاد وبلاغيين، فكان سببا لتنبههم لهذه الظاهـــرة ودورها في تخليد المعنى، والإيقـــاع الـــذي يطوى عليه النص الذي أسبغـــه جمالية خالصة فـي نفس المتلقي الذي سعـى إليها الشاعر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التكرار في الفكر البلاغي والنقد الحديث

ارتدَّ صدى النقاد والبلاغيين القدماء في التكرار، في فضاء النقاد والبلاغيين المحدثين، فأفادوا منها، وأضافوا عليها، ويتضح ذلك من خلال مؤلفاتهم وبحوثهم، التي قصدت إلى كشف هذه الظاهرة في مختلف النصوص الأدبية، "وإذا كان تعريف القدماء للتكرار قد كشف عن الجانب التأثيري الذي يخلّفه في نفس المتلقي، فإن تعريف المحدثين أضاء جانبا آخر من الجوانب المتعلقة ببنية النص الأدبي. فالتكرار إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص، وهو يستعمل في التأليف الموسيقي، وفي الرسم وفي الشعر والنثر، والتكرار يحدث تيار التوقع، ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني" (١).

والتكرار أيضاً " بمنزلة محطات لغوية متميزة بما يحدثه من إيقاع خاص يعتمد على التشكيل اللفظي أي التماثل في الصوت ضمن نسيج السياق الذي يشبعها بعلاقاته الموضوعية، مما يجعلها تشكل نقطة انطلاق لحركة المعنى في أعماق البنية اللغوية" (٢).

ومن أوائل المحدثين الذين اهتموا بهذه الظّاهرة نازك الملائكة، فهي ترجع تطور ظاهرة التكرار إلى الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية التي ساهمت بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، (٣) وتعرّف التكرار بأنه: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها" (٤).

---

١. ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤته للبحوث والدراسات، الأردن، مج٥، العدد١، ١٩٩٠م، ص١٦٠-١٦١.
٢. القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج١١، العدد٦، ١٩٩٦م، ص٧٩.
٣. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨، ص٢٧٥.
٤. المصدر السابق، ص٢٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولعل مثل هذا التلاحم بين الإيقاع والمعنى يؤدي إلى الكشف الحقيقي عن الهدف الذي يسعى إليه المبدع، " فالدور الإيقاعي الذي تؤديه الكلمات المكررة ضمن السياق ينتهي عادة بإيحاءات موضوعية تنتج دلالات مختلفة في النص، ولعل دراسة مثل هذا الدور في الشعر غاية في الأهمية؛ لأنها تكشف عن كيفية استغلال الشاعر لطاقة الكلمة، وإيقاعها لإحداث الفاعلية الموضوعية في صياغته الشعرية" (١).

واعتبر محمد عبد المطلب جميع ألوان البديع تنتظمها حركة تكرارية، وأنها جميعها قائمة على التكرار في بنيتها، فهو يرى أن " التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع " (٢)، ويرى أن من وظائف ظاهرة التكرار: " الميل إلى تأكيد المعنى والتنبيه، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الانشداد، فهو رابط من روابط التذكير" (٣)، وكذلك، فهو يؤدي إلى "تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات " (٤)، كما يرى أن "النمط التكراري يتحقق معه دافع المعنى إلى النمو تدريجياً وصولاً إلى تحقيق الهدف الدلالي" (٥).

كما يؤكد محمد عبد المطلب على "أن التكرار ذو فاعلية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي، تكثيفاً وتعميقاً...إذ يصبح التكرار عبارة عن منبه فني يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده، وكلتا الحالتين ساهمتا بقسط وافٍ في شعرية الأداء" (٦).

---

١. القرعان، فايز: **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، ص٨٠.
٢. عبد المطلب، محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٠٩.
٣. **المصدر السابق**، ص ١١٤.
٤. **نفسه**، ص ١١٦.
٥. **نفسه**، ص ١١٧.
٦. عبد المطلب، محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي**، ص١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويؤكد صلاح فضل أهمية ظاهرة التكرار ويراها ماثلة في تنامي أبعاد هذه الظاهرة وزناً وإيقاعاً ودلالات، لتشكيل النسيج الإيقاعي الموسيقي بالإضافة إلى النسيج البنائي (١)، فالأهمية عنده تندرج تحت نمطين هما: البعد القاعدي كنظام، وهو المتمثل في الأوزان العروضية، وتتولى القافية دعمه وتأكيده، والبعد الآخر تمثله مجموعة الحروف والكلمات التي تنفذ هذا النظام، ويتضمن توافقات الأصوات، وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها (٢).

وجاء ذلك أيضا عند فاطمة محجوب، فقد أشارت إلى أهمية التكرار ودوره في عملية الإبداع، فهي ترى أن بنية النص قائمة على عنصرين مهمين هما: التكرار والتنوع، فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر، فهو يكرر أصواتا بعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء(٣).

وفي مجال الإيقاع الموسيقي الذي يثريه التكرار في جماليات القصيدة، ربط موسى ربابعة بين البحور الشعرية والتكرار،" فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى التفعيلات العروضية المتكررة في الأبيات،... إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي، يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، والإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات تثير في النفس انفعالا" (٤).

---

١. فضل، صلاح: **ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**، مجلة فصول، مج١، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٨١م، ص٢٠٠.
٢. **المصدر السابق**، ص٢٠٠.
٣. محجوب ، فاطمة: **التكرار في الشعر**، مجلة شعر، ع٨، مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٢٩.
٤. ربابعة، موسى: **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، ٢٠٠١م، ص١٥-١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كمـــا أن أهميـــة التكـــرار ماثلـــة أيضـــاً بمـــا تحدثـــه مـــن دلالات مختلفة علـــى المستوى العميق للبنية اللغوية، إذ يـــرى فايـــز القرعـــان أن التكرار "يشكل ظاهرة لغوية بارزة في السياق، فهـــي ظاهرة لغويـــة تطفو علـــى المستـــوى السطحـــي للبنية اللغوية، ثم تؤول إلـــى أعماق هذه البنية من ظلال شبكة العلاقات السياقية التي تولـــد المعانـــي علـــى مستويات مختلفـــة" (١). إذ يحـــدث التكـــرار مستويات دلاليـــة مختلفـــة كالدلالـــة السيـــاقيـــة والدلالة المعجمية، التي تعمل على فهم النص وتسهل عملية اكتشافه وإضاءة جوانبه.

نصل فـــي النهاية إلـــى أن التكـــرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية المهمة في الكشف عـــن الكثير مـــن القضايـــا المخبـــوءة داخـــل نفس الإنسان وفـــي عمقها، فيكشـــف بالتالـــي موقفه الانفعالـــي، إذ أن تكرار كلمـــة ما يعكس طبيعـــة علاقـــة الشاعر بها، وبالتالي، فإن للتكرار جانبا وظيفيا مهما، فهو يضـيء النص، ويفتح أبوابه الموصدة؛ لذلك لابد أن يُنظـــر للكلمة المكررة مـــن خـــلال السياق، وليـــس خارج نطاقه، وإلا بدت مجرد كلمات مكرره منفصلة لا حياة فيها، فاللغة هي عيـــن الإنسان إلى الوجود، وهي أيضاً طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، والتكرار هـــو عنصـــر مـــن عناصر اللغة التـــي تستطيع مـــن خلاله الكشف عن ذاتية الشاعر وفكره واهتمامه وانفعاله، إضافـــة إلـــى الناحية الموسيقية التـــي يضيفها التكرار على النص الشعري حيث يثير في النفس انفعالات كثيرة.

---

١. القرعان، فايز: **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، ص٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التكرار في شعر ذي الرمة

تبدأ ظاهرة التكرار من الحرف، وتمتد إلى العبارة، وإلى بيت الشعر، وكل واحدة من هذه الظواهر تعين على إبراز دور التكرار، وللكشف عن أهمية التكرار وفاعليته وأنواعه في شعر ذي الرمة، سيجتهد الباحث في الوقوف على هذا المنحى الأسلوبي انطلاقا من المحاور الآتية:

أولاً: تكرار الحروف

ثانياً: تكرار الكلمة

ثالثاً: تكرار البداية

رابعاً: تكرار البديع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً: تكرار الحروف

لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها، فهو أمر لافت للنظر، ولا يمكن عزل قيمته الموسيقية عن المعنى، فتكرار الشاعر لحرف من الحروف، ابتداع إلى جانب البحر العروضي لإيقاع موسيقي داخلي، يدلل _ على الأقل _ على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر (١). ومن ناحية أخرى يمثل تكرار الحرف بعدا أسلوبيا في شعر الشاعر، إذ أنه يحدث جمالية أسلوبية تتعلق ببناء النص العضوي ووحدته وتماسكه، وتعد مفتاحا لدراسته وتفكيكه وفهمه .

وإذا أراد المرء أن ينظر إلى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها، فإنه يجد فعلا أن هناك حرفاً يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، فلا يمكن أن يكون تكرار هذا الحرف دون وظيفة تنسجم مع السياق والجو العام للقصيدة.

لقد ورد تكرار الحرف في شعر ذي الرمة، حتى ليحس القارئ أن وعي الشاعر وقدرته كانا وراء هذا اللون من التكرار، وكان يعتمده من أجل الوصول إلى غرضه، فهو من خلال هذا التكرار يخلق إيقاعاً موسيقياً داخلياً، وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر.

---

١. ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي-دراسة أسلوبية-، ص١٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومـن أمثلة تكـرار الحرف فـي شعـر ذي الرمة قوله في قصيده مدح بها ابن بشر ابن مروان :

قَطَعتُ بها أَرضاً تَرى وَجهَ رَكبِها ... إذا ما عَلَوها مُكفَأً غيرَ ساجِعِ

كأنَّ قُلوبَ القَومِ من وَجَلٍ بِها ... هَوَت في خَوافي مُطعَماتٍ لوامِعِ

من الزُّرقِ أو صُقعٍ كأنَّ رؤوسَها ... من القَهزِ والقُوهِيِّ بيضُ المَقانِعِ

إذا قالَ حادينا لِتَشبيهِ نَبأةٍ ... صهٍ، لم تَكُن إلا دَوِيَّ المَسامِعِ (١)

فقـد تكـرر فـي هـذه الأبيات حـروف (الراء والهاء والقاف والواو) بصـورة ظاهرة، فقـد تكرر حـرف الـراء فـي (أرضاً، تـرى، ركبها، غير، الرزق، رؤوسها)، وحـرف القـاف فـي (قطعت، قلوب، القـوم، الرزق، صقع، القهر، القواهي، المقالع)، وحـرف الهـاء فـي (بهـا، وجه، ركبهـا، علوها، هـوت، رؤوسها، القهر، القواهي، لتشبيه، صه)، وحرف الواو في (علوها، هوت، لوامع، رؤوسها، القواهي، دوي)، فكـان فـي استخدام الشاعر لحروف (القـاف والهـاء والواو والـراء) وتكـرارها أثـر فـي بيان شدة الخـوف الذي كـان عليـه الركب وهـم يقطعون أرضاً قاحلـة موحشـة، يسمع فيهـا دوي لا يعـرف مصدره، فيصـوّر ذلك باختيـار كلمات مكونـه مـن الحروف السابقـة لتوحي بذلك الخـوف، وقد تناسب هذه الحـروف الصورة الصحراويـة، وصـورة خفقان قلوب الركـب الخائف التـي صورها الشاعر بأنهـا تخفق كأجنحـة الطيـور المطعمـات التي رزقت صيدا .

---

١. ذو الرمـة، غيلان بن عقبة العدوي: **ديوان ذي الرمة**، ج٢، ص٧٨٩-٧٩١. **وجه ركبها**: مسلكهم، **مكفأ**: مقلوب على وجهه، **غير ساجع**: غير قاصد، **من الزرق**: المطعمات من الزرق، **الصقع**: العقبان، **القهز**: القز، **الأصقع**: الأبيض الرأس، **النبأة**: الصوت الخفي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحـرف الراء " حرف مكـرر ينطـق بقرع اللسان قرعات مكررة" (١)، وتكراره فـي الأبيات السابقة له بعد مهم فـي إثـراء رؤيـة الشاعـر، والقاف " وهو من الحروف التي لها صوت شديد الوقع؛ لأنها جمعت بيـن الجهـر والشـدة" (٢) فذلك له أثر في بيان شـدة الخـوف التي يعبر عنهـا الشاعر وحـرف الواو " الليـن الأجـوف المستخـدم للانفعالية" (٣) وحرف الهاء المهموس الرخـو (٤)، والغالـب علـى الكلمـات التـي فيها هـذا الحرف طابـع الشـدة والانفعالية والاهتـزاز (٥). فهذه الحروف المكررة أضافـت علـى الأبيات جرساً شديـدا أوحـى بشـدة الخـوف ، فعملت هـذه الأحرف مـن خلال ما تتميز بـه مـن صفـات وإيحاءات علـى تشكيـل نـوع مـن التنـاغم والتجانس بين الدلالة والإيقاع أيضا.

ومـن الأمثلة أيضـاً علـى تكـرار الحرف فـي شعـر ذي الرمة، قصيدته التي يهجو فيها بني امرئ القيس، ومطلعها:

نَبَت عَينـاكَ عـن طَلَلٍ بحُزوى عَفَتهُ الرّيـحُ وامتَنَحَ القِطارا (٦)

ففـي هذه القصيدة البالـغ عدد أبياتها ثلاثة وخمسين بيتاً، تنتهـي جميعهـا بحـرف (الألف والراء والألف)، يقول:

أعبدَ بني امرئ القيسِ بـنِ لُؤمٍ ألم تَسأل قُضاعـةً أو نِـزارا
فَتُخبَرَ أنَّ عِيصَ بنـي عـديٍّ تَفَرَّعَ نَبتُهُ الحَسَـبَ النَّضـارا
وأنَّ بنـي أمرئ القيسِ بـنِ لُؤمٍ أبَت عيدانُهـا إلا أنكِسـارا
وأنّي حيـنَ تَزخرُ لي رِبابـي عَماعِمَ أمنـعُ الثَّقلَينِ جـارا
أُناسٌ أهلَكـوا الرؤساءَ قَتـلاً وقادوا النـاسَ طَوعاً واعتِسارا(٧)

١. كانتينو، جان: دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية، تونس، ١٩٦٦، ص٧٤.
٢. المصدر السابق، ص٧٩.
٣. عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص٩٧.
٤. المصدر السابق، ص١٩١.
٥. نفسه، ص١٩١.
٦. الديوان، ج٢، ص١٣٧١. نبت عينك عنه: أي أنكرته، حزوى: موضع، المنحة: الناقة تعار فيشرب لبنها.
٧. المصدر السابق، ج٢، ص١٣٧٤-١٣٧٥. قضاعة ونزار: من قبائل العرب، تفرع: علا، العيص: كل شجر ذو شوك الأصل، عماعم: جماعات، تزخر: ترتفع وتكثر، الثقلان: الأنس والجن.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول بها أيضاً:

يَعُدُّ الناسبونَ إلـــى تَميـــــمٍ بيـــوتَ العـــزِّ أربعةً كِبـــــارا

يَعُدّونَ الرِّبابَ لهـــم وعَمـــراً وسَعـــداً ثُمَّ حَنظلـــةَ الخِيَـــارا

ويَهلِكُ بينَها المَـــرَئيُّ لَغـــواً كما أَلغَيتَ فـــي الدِّيةِ الحُـــوَارا (١)

ويقول بها أيضاً:

أتفخَـــرُ يا هشـــامُ وأنتَ عَبـــدٌ وغَـــارُكَ ألأمُ الغِيرانِ غـــار

وكانَ أبـــوكَ ساقطـــةً دَعِيّـــاً تَـــرَدَّدَ دونَ مَنصِبِـــهِ فَحـــارا

نَفَتكَ هـــوازِنٌ وبنـــو تَـــميمٍ وأنكَـــرَتِ الشَّمائِلَ والنِّجـــارا (٢)

فتكـرار الحروف (الألـف والـراء) لا يأتـي بغيـر فائـدة ومعنـى، فعندما نسمع الأبيـات السابقـة، فإننـا نحس بوقـع الهجـاء وقوتـه، ونشعر بحركـة قويـة مـن الانفعاليـة والعدائيـة تجـاه المهجو، فتكـرار حرف الراء يثيـر نغمة قوية، تتناسب مع هجـاء الشاعر القوي لامرئ القيس، فبرز بهذه الأبيات المختـارة مـن القصيدة الهجاء بالأنساب، فبنو امرؤ القيس مهملون فـي تميـم لا شأن لهـم ولا ذكر، بـل هـم ساقطـو النسب فيها لا يعدون شيئا بيـن بيوتها الكبيرة المعروفة، وينكـر علـى هشام فيما سبق فخره ونسبه، فهـو ليس من تميم، ولكنـه عبدا مـن عبيدهم، أنكروا انتسابـه إليهم، وكان أبوه من قبيلـه ساقطـة، فيتناسـب تكـرار حـرف الراء مـع ما يحمله مـن نغمـة قويـة مرتفعة مشرعة في وجه المهجو، لبيان أيضا عظمة الهاجي، وصغر المهجو.

---

١. الديوان، ج٢، ص١٣٧٧-١٣٧٩. المرئي: نسبة إلى امرئ القيس، ألغيت: أهملت، الحور: ولد الناقة.
٢. المصدر السابق، ج٢، ص١٣٨٨. الساقطة: اللئيم، المنصب: الأصل، شمائله: خلائقه الطباع، النجار: القد والخلقة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفـــي الرجوع إلـــى حرف الألـف، نجـد أنـــه يحمل معنـى " الامتداد فـي الزمان والمكان" (١)، وفي جمع الشاعر لحرف الراء مـــع الألف، دلالـــة علـــى هذا الانفعال من جهة الشاعر، وعلو شأنه وصغر المهجو، ليبقـى على امتداد الزمـــان ملصقـاً بهـــم هذه الصفات التي نعتهم بهم.

كما شكـل الإيقـاع الصوتـي للحروف المكررة بعداً مـــن الأبعـــاد القادرة علـــى رسم صورة المهجو بصفاتـــه السلبية المتعددة، حيـث وظف الشاعر موسيقـى الحروف مع الأبعاد الدلالية للألفاظ من جهة، وعناصر الإيقاع والموسيقى من جهة أخرى.

ومن أمثلة تكرار الحرف أيضا على مستوى البيت، ما جاء في بائيته المشهورة قوله:

والعِيسُ من عاسجٍ أو واسجٍ خَبَباً يُنْحَزْنَ من جانِبَيها وهي تَنسلِبُ (٢)

فكرر الشاعر في هذا البيت حـــرف السيـــن بصورة واضحـــة، في (العيس وعاسج، واسج)، وحـرف الزيـــن القريب من السين فـــي (ينحـزن)، فحـرف السين يستخدم عادةً للحركة والطلب (٣) وفيـه إحساس بصري مـن الانـــزلاق والامتداد (٤)، وهـي تتفق مـع صورة جـري الإبل التـــي رسمها الشاعر مظهـــرا تفوق ناقتـــه علـــى غيـرهـا بالسرعـة والجري، كما كـان لتكـــرار حرف السين في هذا البيت وظيفة موسيقية إيقاعية.

---

١. عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٩٧.
٢. **الديوان**، ج١، ص٤٧.
العيس: البيض من الأبل تعلوها حمرة، **العسج**: ضرب من المشي، **الوسج**: ضرب من المشي، **ينحزن**: يضربن بالأعقاب، **تنسلب**: تنسل.
٣. عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص١١٠.
٤. المصدر السابق، ص١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومـن الأمثلة التـي يـؤدي فيها تكـرار الحـرف وظيفة جمالية فـي حدود النـص الشعري لتعبّر عن لوعة الفراق والهجر ولوعة الحب، قول ذو الرمة:

أمِن دِمنَةٍ بينَ القِلاتِ وشـــــارِعٍ تَصابَيـتَ حتَّى ظَلَّتِ العَينُ تَدمَـــعُ
نَعَم عَبرةٌ ظَلَّـــت إذا ما وَزَعتُها بِحِلمـي أَبَت منها عَواصٍ تَتَـــرَّعُ
تَصابَيتَ واهتاجَت لها مِنكَ حـــاجةٌ وَلُوعٌ أبَـت اقرانُها ما تُقَطَّـــعُ
إذا حانَ منها بَعـدَ مـــــيٍّ تعرُّضٌ لنا حَنَّ قَلـبٌ بالصَّبابةِ مُولَـــعُ
وما يَرجِعُ الوَجدُ الزَّمانَ الَّذي مضى وما للفَتى فـي دِمنَةِ الدَّارِ مَجـــزَعُ
عَشِيَّـــةَ مالـي حيلةٌ غَيرَ أنَّنـــي بِلَقطِ الحَصى والخَطِّ فـي الأرضِ مُولَعُ
أخُطُّ وأمحـــــو الخَطَّ ثُمَّ أعيدُهُ بكفِّيَ ، والغِربانُ فـي الدّارِ وقَّـــعُ
كأنَّ سِناناً فـارسيّـــاً أصابَنـــي على كَبِدي بـل لَوعَةُ الحُبِّ أوجَـــعُ
ألا ليـــتَ أيّامَ القِلاتِ وشـــارعٍ رَجَعنَ لنا ثُمَّ انقَضى العَيشُ أجمَـــعُ
لَيالـــي لا مَـــــيٌّ بَعيدٌ مَزارُها ولا قَلبُهُ شَتَّى الهَوى مُتشَيِّـــعُ (١) .

يشكل التكـرار لحرف العين فـي هذه الأبيات سواء أكان على صعيد القافية أم على مستوى الكلمة داخل البيت، عنصرا مثيـرا للانتباه والتوقع، فاللغة التي يثريها هذا العنصر المكرر تبدو للوهلة الأولى لغة حزينة، ولا عجب فـي ذلك، فالديـار التـي كانت عامـرة بوجود المحبوبة أضحت فـي البرهة الآنية مجدبة تنتفي معها معالم الحياة، فقـد أصبحت في حالة جزع بعد رحيل المحبوبة عنها.

١.الديوان، ج٢، ص٧١٨-٧٢٢. دمنة: آثار الديار، القلات: موضع، شارع: اسم موضع، أجل: نعم، تصابيت: تجاهلت، وزعتها: نهيتها و كفكفتها،أقرانها: حبالها وأسبابها، العواصي: دموع تعصي ولا تطيع الزاجر وهي أيضا عروق إذا قطعت لم ترقا، تترع: تستعجل، أقرانها: أمثالها، مزارها: موضع زيارتها، حن: اشتاق، الصبابة: رقة الشوق، موزع: مولع مغرم، مزارها: موضع زيارتها، شتى الهوى: غير مجتمع، متشيع: مستقيم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فحـرف العيـن هنـا رسم مرثيـة بكائيـة، فالتحول الذي أصاب الديار بعد رحيل المحبوبـة عنـه، التـي كانـت مصـدر نمائـه وبهائـه، أحـدث للشـاعـر ألمـاً وحسرة هيجت عينيـه وجعلتـه يدمـن البكـاء، ويعانـي مـن الاضطـراب النفسـي "أخـط الخط ثـم أعيده" فتـارة يمضـي إلـى حصـى الأرض يلقطـه ثم يعود فيلقيـه، وتـارة أخـرى إلـى الرمـال يخط فيه خطوطـاً لا معنـى لها، ثـم يعـود فيمحوهـا. وهذه مكنونـات لا شعورية تجتاح الشاعر بعد رحيل محبوبته عنه.

ويلاحظ الباحث وقع لفظ حرف العين في الكلمات: (العين تدمع، نعم عبرة، عواص تترع، ولـوع، ما تقطع، مولـع، مجزع، أوجـع) فجميـع هـذه الألفـاظ مرتبطـة بلغـة الحزن، والتوجع والألم والبكاء، وكـل هـذا نتيجـة البعاد والفراق الواقـع بيـن الشاعـر ومحبوبته الذي جاء مقارناً بين هذا الألم، والألم الناتج عـن الرمح الفارسـي المغروس في القلب، فكان الثاني أخف وطأه وألما من البين والهجران، وكل ذلك أكده حرف العين.

لقـد أضـافت قافيـة العيـن فـي هـذا النـص نوعـاً مـن التماسك فـي النـص تمثـل فـي اختيـار كلمات فـي نهاية كـل بيت تتناغـم مـع المعنـى المقصود فـي البيت الواحد ، كما تمثل فـي حالة الحـزن علـى الفراق، ولم يكـن ذلك ليحدث لولا تلك النغمة الشعورية الحزينة التي بثها حرف العين.

وحرف العيـن من الحروف الحلقية، وتكراره على هذه الشاكلـة ربما يكون قريب الارتبـاط بالوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر، وهـو وضع يشي بالأسى والحزن. فتكرار حرف العين في الأبيات السابقة يشعر القارئ بالغصة التـي تركتها حالـت الفـراق بيـن الشاعر ومحبوبته، فترك نغماً حزيناً في الأبيات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول ذو الرمة مكررا حرف الراء على امتداد قصيدة له:

ذَكــرتَ فاهتــاجَ السَّقامُ المُضمـرُ ... وقد يهيــجُ الحـاجــةَ التَّذَكُّــرُ

ميّاً وهاجَتــــكَ الرُّسومُ الدُّثَّــــرُ ... آرِيُّهــا والمُنتَــأى المــدَعثَــرُ

بِحيثُ ناصى الأجـرَ عَيــنِ الأيسَرُ ... فَهِجنَ وَقــراً واقِراً لايــجبَــرُ

أَفالدُّمــوعُ سُجَّــمٌ أم تَصــــــبِرُ ... ولــيس ذو عُــذرٍ كمــن لايُعذَرُ

ومــا إلــى مَطموسَةٍ مُستَعبَــــرُ ... قَفــرٍ يُعَفّيهــا العَجــاجُ الأكــدَرُ

قــد مَرَّ أحوالٌ لها وأَشهُــــــرُ ... وقد يـرى فيهــا لعيــنٍ مَنظَــرُ

مَجــالِسٌ ورَبرَبٌ مُصَــــــوَّرُ ... جُمُ القُــرونِ آنســاتٌ خُفَّــــرُ (١) .

يشكــل تكـرار حرف الـراء هنا سواء أكان على مستوى الروي في القافية أم على مستوى الكلمة التي تشكـل نسيــج البيت صوتا مثيرا لانتباه المتلقي، فحـرف الراء صوت لثّوي انفعالي مكرر (٢)، وتكـراره فــي هذا الموضع يدل على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر بسبب بعده عــن محبوبته، فالديار قد خلت من وجودها، ولم يبق فيها غير الآثار الدارسة، وهذا يبعــث الوحشة والقلق في نفس الشاعر؛ لذا نجده يتساءل أفدموع سجم أم تصبر؟ ففــي إيقــاع حـرف الـراء المكرر في هذه الأبيات تعبير عن حالة الشاعر النفسية التــي يعلــوهـا، ويجسدها الحــزن، ويتكرر هـذا الحــزن بتكرار الحرف المكرر.

إنَّ تكرار حــرف الراء يتنــاسب مــع حزن ذي الرمـة، وعــدم قدرته علــى الصبر على بعده عن محبوبته مي، وهو يـدل علــى الحركة والاضطراب، والتكرار، والتــوجع والانفعال النفسي (٣)، وهو بهذا يصف حالة الشاعر، وينقل شعوره إلى المتلقي.

---

١. الديوان، ج١،ص ٣١٢-٣١٥. **الدُّثُر**: الدُّرُسُ، الرسوم: الآثار بلا شخص، **المتنأى**: النوي حيث حفر، **المدعثر**: المهدم، **ناصي**: واصل، **الأجرعان**: رملتان، **الأيسر**: موضع، **الوقر**: الصدع في العظم،**سجم**: سيل، **جم القرون**: هن نساء لسن ببقر، لهن قرون، **الربرب**: القطيع من البقر، **خفر**: حييّات.

٢. كمال الدين، حازم علي: **دراسة في علم الأصوات**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٣٠.

٣. عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**،ص٨٥-٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: تكرار الكلمات:

يشكل تكرار الكلمة مثيراً أسلوبياً آخر، يحث القارئ على البحث فيما وراء النص، ليبحث عن دلالات الكلمة المكررة، ويدعوه للتساؤل عن سبب إلحاح الشاعر على تكرار كلمة معينة دون غيرها.

وتكرار الكلمة نمط أسلوبي أكثر قدرة على إيضاح رؤية الشاعر والتفاعل معها، ذلك أن دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحرف، ولعل هذا يعود إلى قدرة الكلمة على الكشف المباشر عن الدلالة التي يوحي بها الشاعر.

"وإن الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط بل إلى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساساً لدى المتلقي "(١). ويتضح مما سبق أن هذا التكرار لا يمكن فصله عن السياق بأي شكل من لأشكال.

ومن تكرار الكلمات التي وردت في شعر ذي الرمة تكراره لاسم محبوبته التي أشتهر بها مي، والتي دار غزله حولها، وهذا التكرار ماثل وواضح في ديوانه.

---

١. ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، ص١٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن المواطن التي كرر فيها اسم مي قوله:

تَجيشُ إلـــيَّ النفسُ في كلِّ منـــزلٍ لميٍّ ويرتاعُ الفؤادُ المُشَـــــوَّقُ

أراني إذا هَوَّمـــتُ يا ميُّ زُرتِنـــي فيا نِعمَتا لو أنَّ رُؤيايَ تَصـــدُقُ

فما حُبُّ مـــيٍّ بالذي يَكذِبُ الفتـــى ولا بالذي يُزهى ولا يُتَمَلَّـــــقُ

ألا ظَعَنَت مـــيٌّ فهاتيكَ دارُهـــا بها السُّحمُ تَّردي والحَمامُ المُطَـوَّقُ

أربَّت عليها كُـلُّ هَـــوجاءَ رادةٍ زَجولٍ بِجَولانِ الحَصى حين تَسحَقُ

لَعمرُكَ إنّي يومَ جَزعـاء مـــالِكٍ لَذو عَبـرةٍ كُلّاً تَفيـضُ وتَخنُـــقُ

وإنسانُ عَيني يَحسِـرُ الماءَ تـارةً فَيَبدو، وتاراتٍ يَجُمُّ فيَغـــــرَقُ

يَلومُ على ميٍّ خَليلـي وربَّمـــا يَجورُ إذا لامَ الشَّفيقُ ويَخـــــرُقُ

ولو أنَّ لقُمانَ الحكيمَ تعرَّضَـــت لعينَيهِ ميٌّ سافراً كادَ يَبـــــرَقُ

غَداةَ أمَنّي النفسَ أن تُسعِفَ النّوى بميٍّ وقد كادَت من الوَجدِ تَزهَـــقُ(١)

يكرر الشاعر اسم محبوبته مي في الأبيات العشرة السابقة (سبع مرات)، وفي كل مرة يعمل التكرار على تعميق المعنى الذي أراده الشاعر، فكل تكرار هو تأكيد على الفكرة نفسها والتي هي حب الشاعر لمي وتمسكه بها رغم البعاد، ودليل على وفائه لحبها، الذي جلب لقلبه العذاب، وطلبه لها رغم لوم خليله له، وشوقه لمنازل مي دون غيرها.

وتكرار اسم المحبوبة بهذه الصورة يوجد نوعا من الترابط بين أبيات القصيدة فكل تكرار يخدم المعنى الأساسي الذي يلح على ذهن الشاعر أو الفكرة الثابته في علاقته بمي البعيدة القريبة، وهذا النوع من التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، يكشف عن اهتمام المتكلم بها.

١. الديوان، ج١،ص٤٥٨-٤٦٢.تجيش: تفور و تغشى من الفزع، التهويم: أول النوم، يزهى: يعظم، السحم: الغربان، الحمام المطوق: الحمام كله، أربت: أقامت، هوجاء: ريح مختلطة الهبوب، زجول: تزجل بالحصى، جرعاء: رابية من الرمال سهلة، يبرق: يبقى مفتوح العين، سافرا: بارزة الوجه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

فالتكرار الأول يقر بحقيقة الشوق الذي يسيطر على الشاعر، فتغشى نفسه في أطلال مي نتيجة الشوق، والتكرار الثاني يوضح ما لمي على قلبه ومشاعره من سيطرة تجعله يرى طيفها وخيالها، ويتمنى لو أن هذه الرؤيا تصدق فيراها واقعا، تأكيدا على شدة الشوق، وفي التكرار الثالث يؤكد حبه لها، والتكرار الرابع يؤكد على قربها منه، فهو يصور مشهد الأطلال وأنه يداوي شوقه بها، والتكرار الخامس لاسمها جاء على لوم خليله له على شدة تعلقه بها، وأن لومه كان جائراً، والتكرار السادس لاسمها يعزي بها لوم صاحبه، فيقول له لو أن لقمان الحكيم رأى عينيها لدهش لجمالها وحسنها، ففيه تأكيد وتصميم على حبه لها، وكذلك التكرار السابع.

ومن هنا فإن التكرار يؤدي وظيفة نفسية خالصة تعكس حالة الانفعال عند الشاعر، وفي إطار تلك الدلالة النفسية العاطفية لهذا التكرار يكرر ذو الرمة اسم محبوبته، هذا الحب الذي حرم فيه من اللقاء، فانقلب ذلك الحرمان حينئذ ناراً مشتعلة، ولا يجد الشاعر مرفأ يلوذ به ويأنس إليه سوى اسم حبيبته يردده على لسانه تعويضا له عن هذا الحرمان. ويقول أيضا:

فإن تُحدثِ الأيامُ يا مـيُّ بينَنـا ... فلا ناشرٌ سِرّاً ولا مُتَغَيِّـرُ

أَقولُ لـنَفسي كلما جِفتُ هَفـوَةً ... من القَلبِ في آثارِ ميَّ، فأكثِـرُ

ألا إنّما مـيٌّ فصَبراً بليَّـةٌ ... وقد يُبتَلى المـرءُ الكريمُ فيَصبـرُ

تُذَكِّرني ميّاً مـن الظَّبي عَينُـهُ ... مِراراً، وفاها الأُقحوانُ المُنَـوَّرُ

وفي المِرطِ من مَيٍّ تَوالي صَريمةٍ ... وفي الطَّوقِ ظبيٌ واضحُ الجيدِ أحوَرُ (١)

---

١. الديوان، ج٢، ص٦١٨-٦١٩. تحدث: تضرب، هفوة: خفقة على القلب، المنور: حين خرج نوره وزهره، المراط: الإزار، توالي: مآخير، الصريمة: قطعة الرمل، الطوق: العنق، المرط: المطرف، توالي صريمة: مآخرها، واضح الجيد: أبيض الجيد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن تكرار الشاعر اسم محبوبته مي في كل بيت من الأبيات الخمسة السابقة، يأتي في معرض الحديث عن بعد المحبوبة عنه، الذي ملأ قلبه بالشوق إليها، فهذا البعد مهما طال، ومهما غير من الحال فإنه لن يغير حبه لها، وسيبقى محافظا على سرها مطوياً في نفسه، ويعود في البيت الثاني من الأبيات السابقة ويكرر اسمها في نهاية البيت ليؤكد لها أنه لم ينسها ولم يتغير حاله بعد النأي، فقلبه كلما خفق يتذكرها، ويدعو لها بالصبر، وفي البيت الثالث يكرر كلمة صبر أيضاً، فالحب داء الابتلاء، ولا دواء له إلا الصبر، ويكرر اسمها أيضاً في البيت الرابع ليؤكد للقارئ مدى تعلقه بها، فهو كلما رأى عين ظبية تذكّر ميا.

إن إلحاح الشاعر على ذكر اسم محبوبته مي في الأبيات السابقة خمس مرات في معرض الحديث عن البعد إنما جاء ليكشف مدى تعلقه بها وشدة شوقه إليها.

وقد يكرر الشاعر اسم محبوبته مي وكلمة تشي بتجربته العاطفية، كما في قوله:

فيا مَن لقلبٍ قد عصاني مُتَيَّمٍ ... لميٍّ ونفسٍ قد عَصاني مَريضُها

فقولا لميٍّ إن بها الدارُ ساعَفَت ... ألا ما لميٍّ لا تؤدّى فروضها

وظَنّي بميٍّ أنَّ ميّاً بخيلةٌ ... مطولٌ وإن كانت كثيراً عروضُها (١)

قد كرر ذو الرمة اسم محبوبته (مي) في الأبيات الثلاثة السابقة خمس مرات ليدل على عمق حبه لها، فقد لهج بذكرها، وكرر أيضا (قد عصاني) في الشطر الأول والثاني من البيت الأول، ليدل على أن العصيان الكامن في هذا القلب الذي صرح بذكره مرة، وكنى عنه بكلمة (مريضها) في الشطر الثاني ولم يستطع كفه عن هذا العصيان، فأحدث هذا التكرار توازناً صوتياً في الشطر الأول والثاني من البيت الأول، وهذا التكرار قريب من أساليب الشعراء العذريين.

---

١. الديوان، ج٢، ص٧٠٦-٧٠٧ . المتيم: الذي قد ذهب عقله في أثر حبيبه، أن يبرأ: يعني القلب، العروض: ما ليس بالذهب أو فضة من مال، ساعفت: السعوف أمتعة الدار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثلها أيضاً قوله:

فيا نفسَ ذُلي بعد ميٍّ وسامحي فقد سامحت ميٌّ وذلَّ قرينـــــها

ولمـــا أتانـــي أنَّ ميأ تزوجـــت خسيساً بكى سهلُ المعي وحزونها (١)

وبيـن الشاعـــر مـن خلال تكـرار كلمـــة (سامحـي) واســم المحبوبة (مي) حالتين تشيران إلـــى تمسكه بها أشـــد التمسك، إن تكرار ذي الرمـــة لاســم محبوبته مـي ماثل وواضح في ديوانه وكأنه كان يصوغ من اسمها أسطورة يتغنى بها، ويقصها على الزمن.

ومـــن تكرار الأسماء التـــي تلفت انتباه المتلقي فـــي ديوان ذي الرمة تكـراره اسم المهجو، على سبيل التشهير، وشدة التوضع بالمهجو (٢)، يقول:

تَسمّى امروُ القيسِ ابنَ سَعدٍ إذا اعتَزَت وتَأبى السِّبالُ الصُّهبُ والأُنُفُ الحُمرُ

ولكنّما أصـلُ امرئ القَيسِ مَعشَـــــرٌ يَحِلُّ لهم لَحمُ الخَنازيرِ والخَمـــــرُ

نِصابُ امرئ القيسِ العبيدُ وأرضُهـــم مَجَرُ المَساحي لا فَلاةٌ ولا مِصـــــرُ

تَخَطَّ إلـــى القَفرِ امرأ القَيـسِ إنّـــهُ سَواءٌ على الضَّيفِ امروُ القَيسِ والقَفرُ

تُحِبُّ امروُ القيسِ القِرى أن تَنالَـــهُ وتَأبى مَقاربها إذا طَلَعَ النَّســـــــرُ

هَلِ النّاسُ إلا يا امرأ القيسِ غـــادِرٌ ووافٍ، وما فيكُم وفَاءٌ ولا غَـــــدرُ (٣)

---

١. الديوان، ج٢، ص١٢٩١. القرين: الزوج، الخسيس: الداني، المعا: الموضع، الحزون: الأرض الغليظة المرتفعة.

٢. ابن رشيق: العمدة، ص٢٨٦.

٣. الديوان، ج١، ص٥٩٢-٥٦٠. تسمى: تدعي إلى السعادة، اعتزت: انتسبت، النصاب: الحسب والأصل، المساحي: المجارف، تخط: جاوز إلى الفقر، مقاربها: مستضافها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتكرر اسم (امرئ القيس) في الأبيات سبع مرات، وفي كل مرة يعمل التكرار على تعميق المعنى الذي أراده الشاعر، وهو هجاء امرئ القيس وأهله على أنهم من نصارى حوران يستحلون الخمر ولحم الخنزير، وأنهم يرجعون بأصلهم إلى الأنباط، تدل عليها شواربهم وأنوفهم الحمر، ويكرر في كل مرة اسم امرئ القيس واصفاً أهله باسم العبيد الذين يحترفون الزراعة، ويعملون في الأرض، ولا صله لهم بالعرب، ولا بالصحراء. فكانت وظيفة التكرار في كل بيت من الأبيات السابقة، تشهيراً بالمهجو وتعميقاً للصفات القبيحة عنده.

والمتتبع لديوان ذي الرمة يرى تكرار اسم المهجو واضحاً في شعر الهجاء عنده، ففي قصيدته التي مطلعها:

ألا لا أرى كالدّارِ بالزُّرقِ مَوقِعاً ... ولا مِثْلَ شَوقٍ هَيَّجَته عُوذُها (١)

وهي تبلغ سبعة وثمانين بيتاً خص الهجاء منها بواحد وعشرين بيتا تكرر فيها اسم المهجو امرئ القيس وقومه سبع مرات. يقول:

ألا قَبَحَ اللهُ امرأ القَيسِ إنها ... كثيرٌ مَخازيها قليلٌ عَديدُها

فما أحرزَت أيدي امرئ القيسِ خَصلةً ... من الخيرِ إلا خَصلةً تَستفيدُها

تُضامُ امروُ القَيسِ بنُ لُؤمٍ حُقوقَها ... وتَرضى ولا يُدعى لِحُكم عميدُها

فأمثَالُ أخلاقِ امرئ القَيسِ أنَّها ... صِلابٌ على طولِ الهَوانِ جلودُها

إذا أجدَبت أرضُ امرئ القيسِ أمسَكَت ... قِراها وكانَت عادةً تَستَعيدُها

قَرعتَ بكذّانِ امرئ القيسِ لابَةً ... صَفاةً يُنَزّى بالمَرادِي حُيودُها

كسا اللؤمُ ألوانَ امرئ القيسِ كُهبَةً ... أضِرَّ بها بيضُ الوجوه وسودُها (٢)

---

١. الديوان، ج٢، ص١٢٢٧. الزرق: اسم موضع، عهود: وهو المنزل المعهودج.
٢. المصدر السابق، ج٢، ص١٢٣٤-١٢٣٦. تضام: تهضم، الصهب: الحمر، الزرق: أكثبة بالبهناء، عهودها: ما عهده منها، الكذان: الحجارة الهشة، اللابة: الحرة، مرداة: الصخرة الضخمة، كهبة: لون الرماد بعينه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي كل مرة يفيد تكرار اسم المهجو معنى جديداً، ففي البداية دعا عليهم بالقبح والشين والعار، والثانية أن هذه القبيلة كثيرة المخازي والأفعال الشائنة، والثالثة أن أفعالها المجيدة قليلة لا تذكر، وأنها ترضى بالذل، والرابعة لا يستطيع رئيسها أن يأخذ لها شيئا أو يجلس في مجالس الحكم. والخامسة ليس لهذه القبيلة شأن يذكر في أيعمل، وفي النهاية أصبحوا لا يتأثرون لكثرة ما اعتادوا عليه من الذل والهوان.

ومن الأسماء التي تكررت في ديوان ذي الرمة اسم الممدوح حيث يقول في مدح بلال بن أبي بردة أبي موسى الأشعري، أمير البصرة وقاضيها :

إذا ذُكِرَ الأقوامُ فاذكُر بمِدحَةٍ ... بِلالاً أخاكَ الأشعريَّ أبا عمرو

أخاً وصلُه زَينُ الكريمِ وفضلُهُ ... يُجيرُكَ بعد اللهِ من تَلَفِ الدَّهرِ

رأيتُ أبا عمرو بلالاً قضى لَهُ ... وليُّ القَضايا بالصَّوابِ وبالنَّصرِ

وحسبي أبي عَمرو على من تُصيبُه ... كمُنبَعِقِ الغَيثِ الحَيا النّابِتِ النَّضرِ (١)

إن الشاعر عندما يلح على تكرار اسم معين، فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حوله القصيدة وهنا كرر ذي الرمة اسم الممدوح ليؤكد على ثنائه على خصاله العديدة التي أوردها في قصيدته.

فيكرر الشاعر اسم ممدوحة بلالا أبا عمرو في الأبيات السابقة ثلاث مرات من باب الإشارة بالممدوح أو الإشارة إليه بالذكر(٢)، حيث بدأ هذه الأبيات بقوله إن مدحه واجب عندما يذكر اسمه أمام الأقوام، وفي البيت الثاني يذكر خصاله الكريمة، كما كرر أيضا كلمة أخ مرتين ليدل على أنه وثيق الصلة بالناس من حوله وهي صفه عظيمة "أخا كرم وفضل ومجير" ويعود في البيت الثالث ويكرر

---

١. الديوان، ج٢،ص٩٦٩-٩٧٠. التلف: الهلك، يجيرك: يمنعك من الهلاك، التلف: الهلاك، الغيث: النبت، ينبعق: ينشق فيخرج، النبات: حين بدا.
٢. ابن رشيق، العمدة، ص٢٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اسمه ليؤكد علـى صفاته ويعدد مناقبـه، فهـو عـــادل فـي فضائله، وفـي البيت الرابع يؤكد أنه رمز للعطاء.

لقد كـــان تكـرار اسم الممدوح نقطة محورية تلتف حولها دلالات الألفاظ لتكوين البنـــاء العـــام للقصيـــدة، كما ورد اسمه بصورة الإضمار سواء فـي هذه الأبيات أو فـي أبيات القصيدة ككل، والقرائـــن والتشبيهات المنبه على حضوره المكثف، وتلك الصور والتشابيه هـي انعكاس لواقع الممدوح علـى أرض الواقع.

ومثلها أيضا تكرار اسم الممدوح من باب التأكيد على مناقبه وصفاته الحميدة، قوله:

بلالٍ أبي عمرو وقد كـــانَ بينَنـــا أراجيحُ يَحسِرنَ القِلاصَ النَّواجيا

فلـولا أَبو عمـــــرو بلالٌ تزعمـــت بقُطرٍ سِواها عن لَيالٍ ركابيـــــا

أَبَيتَ أبـــا عمر بـــلالَ بـن عامرٍ من العيبِ في الأخلاقِ إلا تَراخِيـا (١)

ومـن أمثلة تكـرار الكلمة فـي ديوانه، تكـراره لصفـة البخل التي كان شعراء الغزل العذري يصفون بها محبوباتهم، يقول:

إذا قلتُ يجري الودُّ أو قلتُ: ينبري لها الجودُ يأبى بخلُها واعتدالها

على أن ميأ لا أرى كبلانهـــــا من البخل ثم البخلِ يرجَى نَوالُها (٢)

كرر الشاعر كلمة البخل في البيتين السابقين ثلاث مرات، وقد أوردها في الشطر الثاني مرتين توكيدا لما بخلت بـه مي، ولم يذكر الشيء الذي بخلت به ليجعله عاما.

فتكـرار الشاعـر لكلمة البخـــل فيما سبق جـاء لتأكيد هذه الصفة عند محبوبته، وهي صفة إيجابية، وكما نلاحظ أنـــه كـــرر كلمـة (قلت) فـــي الشطر الأول فـي البيت الأول محدثا تقطيعا داخليا نتج عن قوله: (إذا قلت يجري)، أو (قلت:ينبري) (٣) .

---

١. **الديوان**، ج٢، ١٣١٦.**أراجيح**: فلوات، **يحسرن القلاص**: يسقطنها من الكلال وبعد المفازة، **القلاص**: الأبل، **النواجي**: الماضية السريعة، **تزعمت**: أتجهت، **بقطر**: سوى هذه البلاد، **تجزي الود**: تكافئه.
٢. **المصدر السابق**، ج١، ص٥٠٦-٥٠٧. **ينبري**: يعرض لها البذل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أمثلـة تكرار الكلمة في ديوان ذي الرمة قولـه واصفـاً حزنـه الكبير بعد الفراق الذي وقع بينه وبين محبوبته:

عشيَّةَ مسعودٌ يقولُ وقد جـــرى على لِحيتي من عبرةِ العينِ قاطرُ

أفي الدّارِ تَبكي أن تَفرَّقَ أهلُهـــا وأنتَ امروٌّ قد حَلَّمَتكَ العَشائِـــرُ

فلا ضَيرَ أن تَستعبِرَ العيـنُ إنني على ذاكَ إلا جولةُ الدمعِ صابـــرُ

فيا ميُّ هل يُجزى بكائي بمثلِـــه مِراراً وأنفلسي إليكِ الزَّوافـــرُ (١)

كرر الشاعر في الأبيات السابقة كلمات توحي بواقع المعاناة والحزن الكبير الذي يعيشه الشاعر بعـد فـراق محبوبته عنه، فهناك أكثر من كلمة مكررة تقع ضمن دائرة الحدث: (البكاء، العين، الدمع).

فقد تمكـن الشاعـر عبـر هذه الكلمات المكررة، والتي تشي بجملة من مشاعر الحـزن المتراكم علـى حال الفـراق، فالعيـن كانـت كبـؤرة مكانية تتكشف عنهـا ظاهرة الحزن والألم، من بكاء ودمع وعبرات، وتكرار هـذه الكلمـات فـي الأبيات السابقة منح الجو العام للقصيدة حزنا شديدا .

ومن أمثلة تكرار الكلمة أيضا في شعره على مستوى البيت الواحد قوله:

هنا وهنا ومـــــن هنا لهن بتا ذات الشمائـــل والإيمان هينوم (٢)

فقـد رسـم ذو الرمة فـي التكـرار السابق لكلمـة (هنا) صوت الجن وزجلها، كما كان يسمعها فـي الفيافـي الواسعـة مـن الدهناء، كمـا كـان لتكـرار (هنا) وظيفة صوتية، برزت من خلال الإيقاع الموسيقي الذي لا ينفصل عن المعنى.

---

١. الديوان، ج٢، ص١٠١٢-١٠١٣ . مسعود: أخو ذي الرمة، حلمتك العشائر: وصفوك حليما، أن تستعبر: موضع، جولة الدمع: يجول في العين.
٢. المصدر السابق، ج١، ص٤٠٩. هنا وهنا: صوت الجن.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن أمثلة تكرار الكلمة في ديوان ذي الرمة أيضا قوله:

طَواها إلى حيزومها وانطَوَت لهـــا جُيوبُ الفَيافـــي حَزنُها ورمالها

دَروجٌ طَوَت آطالها وانطوَت بهـــا بلاليـــق أغفالٌ قليلٌ حلالهـــــا

فهذي طواها بعد هـــــذي وهـــذه طَـواها لهذه وخدُها وانسلالها (١)

كرر الشاعر فـي الأبيـات السابقـة الفعـل (طواهـا) أربـع مرات، مصـوراً بهذا التكرار صورة الناقـة والأرض معـاً، فالناقـة قـد أضمرها الرجل فذهب بطنها وبقـي صدرها، وبهـذا الانقباض انقبض معه حـزنها، وتـلك الفيافـي قـد طواها أي طوعها لتلك الناقة، فكـان التكـرار لهـذه الكلمـة خادمـاً للمعنـى، فصور الناقـة والأرض بالكلمة نفسهـا، كمـا وكـان لتكرارها نغماً موسيقياً، تخللهـا قدرات إيقاعية هائلة، بمنحها إيقـاع حرف الهاء والضاد واللام المكرر وقعا قويا لتمثيل الحدث.

ومـن تكرار الكلمة أيضاً علـى مستوى البيت الواحد للكلمة، ما جاء فـي ديوانه خادماً التشبيه، ومعمقاً له قوله:

كـــأنَّ عُيونهنّ عيونُ عِيـــنٍ تربيهـــا بأسنمـــةٌ الجَميـــــم (٢)

فبهذا التكرار الملحوظ لكلمـة العيون وصف عيـون الغوانـي الجميلـة، فالعيـون الأولى هـــي عيون الغواني، وعيون الثانية هـــي البقر الوحشـــي، وجاءت كلمـة (العين) مقاربة لها وهي البقر الوحشي الذي شبه بها عيون هذه النساء سعة وجمالاً.

إذن فلتكرار الكلمات في شعر ذي الرمة قيمة كبيرة، ومعان عديدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يـؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال، فهو خـادم للمعنى والإيقاع معا.

---

١. الديوان، ج١، ص٥١٠-٥١١. **طواها**: أضمرها، **الحيزوم**: الصدر موضع القلب، **الحزن**: ما ارتفع من الارض، **دروج**: الناقة، **الآطال**: الخواصر، **البلايق**: الأرض المستوية، **الوخد و الانسلال**: ضربان من السير

٢. المصدر السابق، ج٢، ٦٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكرار البداية

ويقصد به تكرار لفظة أو جملة متفقة لفظا ومعنى في أول أبيات القصيدة، وهذا النوع من التكرار أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة أو الأبيات التي يرد بها من أنواع التكرار السابقة. " فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً جميلاً متلاحماً، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع" (١).

وتكرار البدايات يرد بصورة كبيرة ذات دلالات معينة في المعنى والإيقاع في ديوان ذي الرمة، على مستوى الجملة واللفظة المفردة، ومن أمثلة ذلك قوله في وصف الحمار الوحشي في بائيته:

كأنّه مُعولٌ يَشكو بَلابِلَهُ ... إذا تَنَكَّبَ مِن أجوازِها نَكِبُ

كأنّه كُلَّما ارفضّت حَزيقَتُهـا ... بالصُّلبِ مِن نَهشِهِ أكفالَها كَلِبُ

كأنَّها إبِلٌ يَنجو بِهـا نَفَرٌ ... مِن آخرينَ أغاروا غارةً جَلَبُ (٢)

يكشف تكرار حرف التشبيه (كأن) في الأبيات السابقة بشكل متتابع عن التوحد والانسجام بين مظاهر الوصف التي اختارها الشاعر للتعبير عما يختلج في خياله لصورة الحمار الوحشي، من ثم تتعمق معها عبر تعدد أشكال الوصف، وقد وصل الشاعر من خلال هذا التكرار إلى الصورة الوصفية المتكاملة القادرة على خدمة الفكرة والبنية العامة للنص الشعري، فقد كان في كل تكرار يضيف شيئاً، وتكرار هذه الأداة أدى إلى توسع المساحة الوصفية مما أدى إلى الوصول إلى الصورة المتكاملة التي قصد الشاعر إيصالها للمتلقي.

---

١. ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي_دراسة أسلوبية، ص١٧١.

٢. الديوان، ج١، ٥٨-٦٠. معول: باكي (الحمار)، بلابله: همومه، نكب: تنحى ومال، أجوازها: أواسطها، حزيقتها: جماعتها، من نهشه: من عضه، كلب: هو الذي أشتد غضبه فكأنه مجنون، جلب: تجلب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن تكرار البدايات في ديوانه أيضاً، قوله في فخره بأسلافه وأهله، مكرراً مجموعة من الألفاظ في بداية الأبيات ليرسم صورة متوازية الخطوط ومتسلسلة الأحداث، يقول:

لنا الهَامَةُ الكُبرى التي كُلُّ هامَـــةٍ ... وإن عَظُمَت منها أذلُّ وأصغَـــــرُ

أنا ابنُ النَّبِيينَ الكرامِ فمن دَعـــا ... أبا غيرَهُم لا بُدَّ أن سوف يُقهـــرُ

لنا الناسُ أعطاناهُمُ اللهُ عَنـــــوَةً ... ونحنُ له، واللهُ أعلى وأكبَـــــــرُ

أنا ابنُ مَعَدٍّ وابنُ عدنانَ أنتَمـــي ... إلى مَن له في العِزِّ وِردٌ ومَصـدَرُ

لنا مَواقِفُ الدّاعينَ شُعثاً عَشِيَّـــةً ... وحيثُ الهَدايا بالمشاعـرِ تُنحَـــرُ

أنا ابنُ خليلِ اللهِ وابنُ الذي له الـ ... ـمشَاعِرُ حتى يَصدُرَ النـاسُ تُشعَرُ (١)

يؤكد الشاعر في الأبيات السابقة على مفاخره وصفاتـه، وقـد خدمه تكراره لضمير (أنا) فـي بدايـات الأبيات السابقة، تركيزا منه وإلحاحا على ذكر مناقبه، كما كان لتكرار (لنا) أيضاً دور فـي إبـراز مفاخـر أهله، فهنا تأكيد الشعور بالذات وتضخمهـا، فهـو ابـن هـذه القبيلـة التـي يتغنى بنسبها ومناقبها وأمجادها.

ومن أمثلة تكرار البداية في ديوان ذي الرمة قوله:

إذا المَرَئِـــيَّ شبَّ له بَنـــاتٌ ... عَصَبنَ برأسِـهِ إبَـةً وعـــارا

إذا المَرَئـــيُّ سِيقَ ليوم فَخـرٍ ... أُهيـنَ ومَـدَّ أبواعـاً قِصـــارا

إذا مَرَئيَّـــةٌ وَلَدَت غُلامـــاً ... فألأمُ مُـرضَعٍ نُشِـغَ المَـــحارا

إذا المَرَئُـــي شُقَّ الغِرسُ عنهُ ... تَبَوَّأَ مـن دِيـارِ اللُّـــؤمِ دارا (٢)

---

١. الديوان،ج١،ص٦٥٢.
٢. الديوان، ج٢، ص١٣٩٠-١٣٩٣. أنتمي: أنتسب وأسمو، عنوة: قهراً، الإبة: العار والفضيحة، نشغ: لغة بمعنى اوجز، المحار: الصدف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يُلحظ أن الشاعر في الأبيات السابقة كرر في بداية الأبيات جملة إذا المرئي، حيث تكررت في بدايات الأبيات، وكان هذا التكرار تأكيدا على المعنى الذي أراده الشاعر، فتكرر أداة الشرط (إذا) تتحد مع التركيب اللغوي لتشكل أسلوبا شرطيا يمنح النص قيمة فنيه جمالية، بالإضافة إلى حفظ تسلسل الأبيات، فهي تشكل رابطا يعمل على تلاحمها وتماسكها.

قد استخدم الشاعر التكرار هنا ليؤكد أن ولادة البنات تجلب للمرء العار، وعلى العكس من ذلك إنجاب المرء الذكور يصبح الوالد صاحب باع وسند. ومن ناحية أخرى، فإن هذا التكرار يعين على تماسك الأبيات، لتظهر وكأنها بناء مترابط ذي موسيقى جمالية، فوحد الفكرة وأكدها من خلال التكرار.

واستعمل ذو الرمة تكرار البدايات في موضوع الهجاء، فنجده يهجو بني امرئ القيس فيقول:

أناسٌ أهلكوا الرؤساء قَتلاً وقادوا الناسَ طَوعاً واعتِسارا

أناسٌ إن نَظَرتَ رأيتَ فيهم وراءَ حِمايَ أطواداً كِبارا (٢)

يجد الباحث أن الشاعر قد عمق معنى الهجاء بتكراره لكلمة (أناس)، وأبقى المتلقي واعيا لما لهذا التكرار من تأثير، فقد جاء بتتابع الصفات وتسلسلها، فهم قد أهلكوا الرؤساء قتلاً، وقادوا الناس كرهاً وغصباً، وهم أناس لا يوجد بهم شرف، لقد ساعد هذا التكرار على إبراز صورة الهجاء.

---

١. الديوان، ج٢، ص١٣٧٥. رأيت منهم: رأيت فيهم، الأطواد: الجبال، كناية عن القوة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما استخدم ذو الرمة تكرار البداية في موضوع الفخر، يقول:

هُمُ المَنصِبُ العــاديُّ مجداً وعِزّةً وهُم مــن حَصى الدَّهنا ويَبرينَ أكثرُ

وهُم علّموا الناسَ الرّناسةَ لم يَسِر بها قَبلَهم من سائرِ الناسِ مَعشَــرُ

وهُم يــومَ أجزاعِ الكُلابِ تَنــازَلُوا علــى جَميعِ من ساقَت مُرادٌ وحِميَرُ (١)

إن تكـرار الشاعــر لضمير (هم) في بداية الأبيات السابقة هو وسيلة للفـت انتبـاه السامـع المتلقـي إلـى منـاقب وصفـات قومـه وأهله، ولإضفاء إيقاع موسيقـي علـى بنيـة النص، فهـم أمجاد الناس منذ القـدم، كثرتهم ملحوظـة إذ أنها تفـوق حصـى صحراء الدهناء، وهـم الذين ساسـوا الناس منـذ القـدم، ولهـم الأيـام المشهورة التي كان منها يـوم الكـلاب الـذي فر فيها أعداؤهـم خوفـا منهم. فتكرار الضميـر (هـم) فـي البدايـة أضاف مساحة خدمت الشاعر في إبراز صور قومه ومناقبهم ومفاخرهم.

١. الديوان، ج٢، ص٦٤٥. العادي: القديم، يوم الكلاب: واقعة كانت قبيل الإسلام، والكلاب: الماء، أجزاعه: منعطفه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار البديعي

يذهب كثير من النقاد إلى القول بأن أكثر ألوان البديع تقوم على مبدأ التكرار، فتؤدي بذلك دورها الفاعل كعنصر من عناصر الصورة في العمل الأدبي، ولهذا كانت الصورة الشعرية اعتمادا على هذه الألوان التكرارية، تحمل شحنات دلالية قادرة على التأثير في بناء النص ورفده بالكثير من المعاني الجديدة.

ولمعرفة الأثر الدلالي والجمالي لتكرار البديع، سيقف الباحث أمام أكثر أنواعه تكراراً في شعر ذي الرمة :رد العجز على الصدر(التصدير) والجناس .

أولا: رد الصدر على العجز: "هو أن يأتي اللفظان المكرران أو المتجانسان أو الملحقان بهما اشتقاقاً أو شبه اشتقاق في آخر البيت والآخر في صدر المصرع الأول أو في صنوه أو في آخره أو في صدر المصرع الثاني" (١).

وقد ورد عند ابن رشيق القيرواني تحت اسم (التصدير) " وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجه، ويزيده مائية وطلاوة" (٢) .

وتأتي أهمية هذه البنية التكرارية في كونها عاملاً فعالاً في تعميق المعنى الشعري، فالمعنى في الكلمة الثانية يعود إلى الكلمة المكررة، وبهذا تنغلق الدائرة على المعنى وتعمقه؛ لإثراء الصورة الشعرية.

---

١. ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٢، ص٥٠.
٢. ابن رشيق: العمدة، ج٢، ص٢٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسيقف الباحث على بعض النماذج لإبراز فاعلية هذا اللون البديعي في شعر ذي الرمة، يقول هاجيا:

عَجبتُ لفخرِ لامرئ القَيسِ كاذبٍ وما أهلُ حورانَ امرأ القيس والفَخرُ

تَخَطَّ إلى القَفرِ امرأ القَيسِ إنّهُ سَواءٌ على الضَّعيفِ امرؤُ القَيسِ والقَفرُ

هَل النّاسُ إلا يا امرأ القيسِ غادرٌ وواف، وما فيكُم وفَاءٌ ولا غَدرُ (١)

ويتضح لنا من خلال الأبيات السابقة موقف الشاعر من بني امرئ القيس، فقد تعجب في البيت الأول من فخرهم الكاذب، وبأي شيء هم يفخرون، فهم ملازمو الفقر، ثم يتساءل في البيت الثالث فيقول: فالناس يا بني امرئ القيس إما واف أو غادر أما أنتم فليس عندكم وفاء، ولا تستطيعون أن تغدرو بأحد.

فتكراره لفظة " فخر" في بداية صدر البيت الأول، ونهاية العجز تشي بتأكيد موقفه، وإصراره على أنهم ليسوا أهل فخر، وكذلك في البيت الثاني فقد كان التكرار لكلمة " القفر" في صدر البيت، وفي نهاية العجز، يدل على ثبات موقفه، من أنهم أهل فقر، فبأي شيء هم يفخرون؟ وليؤكد على ذمه لبني امرؤ القيس، كرر لفظة "غار" في صدر البيت الثالث، وفي نهاية عجزه، فمن خلال تكرار الشاعر لبنية " رد العجز على الصدر" صعد هجائه لبني امرئ القيس وأكد صفاتهم .

عكس تكرار بنية (رد العجز على الصدر) في الأبيات السابقة المجتزأة من قصيدة في الهجاء قدرة بلاغية في تفعيل دور هذه البنية من خلال إضاءة رقعة النص الشعري ضمن تجربة الشاعر الإبداعية .

---

١. الديوان: ج١، ص٥٩٢-٥٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا النوع من التكرار اللفظي يحمـل في طياته نبرة هجائية عالية، عملت على تقوية المعنى وتأكيده، كما عملت علـى تقوية الموسيقـى، فمـن خلال انغلاق المعنى الذي جاء نتيجة حتمية لتكرار هذه الأنساق اللغوية، استطاع الشاعـر أن يكشف عن رؤيته الشعرية بكل وضوح.

ومن تكراره لبنية " رد العجز على الصدر" قوله في الغزل:

يَميناً إذا كانَت يَميناً وإن تَكُـن شمالاً يُجاذِبني الهوى عن شِماليا

رأيتُ لها مالم تر العَينُ مثلَـهُ لشيءٍ فإنـي قد رأيتُ المَرائيا

هيَ السِّحرُ إلا أن للسِّحرِ رُقيَةٌ أنّي لا ألقـى لما بـيَ رقِيـا (١)

إن تكـرار الكلمة ضمن بنيـة تكراريـة مـن مثـل " رد العجز على الصدر " تشي بأن الشاعر مسكون بطرح معين يريد أن يوصلـه للمتلقـي، ولكـي يستطيع إيصاله حشد في الأبيات الثلاثة السابقة كلمات منحت النص تماسكا وترابطا مـن الإيقـاع المنغلـق على الدلالة، فالشاعـر محاصـر بحب محبوبتـه مـي، فهواهـا يأتيـه إذا مـال يمينـاً أو شمالاً، واستخدم تكرار كلمة (يميناً وشمالاً) ليؤكد علـى مدى حبـه لها وكيف أنه محاصر من كل اتجاه، ونراه فـي البيت الثانـي يكرر كلمة "رأيت، تر، المرايا" ليؤكد على أن عينه لم تر جمالا مثل جمالها، وفـي البيـت الثانـي يشبـه حبـه لهـا بالسحـر لكن السحر له رقيـة إلا حبـه لها ليس له رقية، وكرار كلمة "رقية" ليؤكد على ذلك.

فبنيـة " رد العجز على الصدر" من البنى التكراريـة التـي اعتمدهـا ذو الرمة فـي ديوانه لإيصال فكـرة معينـة وتأكيدها وحرصاً منـه علـى إيجـاد إيقاع موسيقي داخل الأبيات .

---

١. الديوان، ج٢، ص١٣١٠. **قوله لشيء:** يريد من شيء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثا: الجناس

وهو في تعريف البلاغيين القدماء توارد لفظين متماثلين نطقا مختلفين معنى (١) وسبب هـذه التسميـة راجع إلـى أن حروف ألفاظـه يكـون تركيبها من جنس واحد(٢) والجناس نوعان: الجنـاس التـام، والجنـاس الناقـص، أما التـام، فتكـون فيـه الكلمات المتجانسة متماثلة من حيث نطق الحروف، وترتيبها، وعدد حروفها وهيئتها مـن حيـث الحركات والساكنات، أما الناقص فكون فيه الكلمات المتجانسة متماثلة فـي النطق مع نقص في عدد الحروف وترتيبها (٣).

وفـي الجنـاس تتكـرر الكلمات محدثـة أثـراً موسيقيـاً وإيقاعياً، وطاقة تصويرية دلالية تخرج عن مجرد التكرار اللفظي إلـى مجـال الإبـداع المعنـوي " فيقوم الجناس علـى أساس إيهام المتلقي بأن الكلمـة المكـررة هـي نفس الكلمة الأولـى لأول وهلـة، ولكنه لا يلبث أن يتضح له أن معناها مناقض لمعنـى الكلمـة الأولى، وفـي هذا وحده ما فيه من المتعة الذهنية والجمالية " (٤).

واعتمادا علـى هـذه الرؤيـة، سأحـاول الوقـوف علـى الجناس عند ذي الرمة فـي سياقـه العام، للوصـول إلـى جمالية التوظيف القادر علـى التفاعل مع البناء النصي.

---

١. أنظر: ابن الأثير: المثل السائر، ج١، ص٣٤٢؛ وابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج١، ص١٤٨.
٢. أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية ـ مقدمة عامة، ص١٤٤.
٣. المصدر السابق: ص١٤٤.
٤. الخلايلة، محمد خليل: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين،ص٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أنماط الجناس المتكررة عند ذي الرمة قوله في الفخر:

لَبِسنا لها سَرداً كـأنَّ متُونَهـــا على القومِ في الهَيجا متُونُ الخَرائِقِ

سَرابيلَ فـي الأبدانِ فيهنَّ صدأةٌ وبيضاً كَبيضِ المُقفرات النُّقانـــقِ

إذا ناطحَت شهباءُ شهباءَ فيهـا شعاعٌ لأطرافِ القَنا والبَـــوارقِ

صَدَمناهُمُ دونَ الأمانّي صَدمـةً عَماساً بأطوادٍ طوالِ الشَّواهـــقِ (١)

حشد الشاعر فـي الأبيات السابقة الكثير مـن ألوان الجناس، شكلها وفق نمط إبداعي يلتئم ودلالة الموضوع، ويثري مـن خلالـه جوانب الصورة، وكذلك الإيقاع الداخلي عبر اختياره لأنماط اشتقاقية متجانسة، ففـي البيـت الأول يجانس الشاعر بين (متونها، متون) حيث يشكل هذا البناء تأثيرا مهما على المحتوى الدلالي للبيت، فربـط به الحـدث، وفـي البيت الثاني والثالث يأخذ الجناس صورة مغايرة عبر الجناس التام الناتج عـن تكرار كلمة (بيـض) وكلمة (شهباء)، وتحمل كل من الكلمات المتجانسة معنـى مختلفا يقـوي العنصر الدلالي للبيت، ويثري الإيقاع الداخلي له، فكلمة البيض الأولـى قصد بها الشاعر الدروع، والثانية قصد بها بيض النعام، وشهباء الأولى هي كتائبهم الحربية، والثانيـة هـي كتائب الأعداء، وفي البيت الرابع استخدم الشاعـر الجناس الناقص، وجانـس بيـن كلمتـي (صدمناهم، صدمة). فالشاعر يقول إنهم لبسـوا الدرع اللينـة كلين متون الأرانب، وهـذه الدروع صـدئه لكثـرة ما تلبس وتستخدم في المعارك، وشبـه كتائبهـم بالشهـب لشـدة لمعان الدروع، فصدم بها كتائب الأعداء. لقد خدم تكرار المتجانسات فـي الأبيات السابقة المعنـى والصـورة التي أرادها الشاعر كما ترك نمطا إيقاعيا هائلا.

---

١. الديوان: ج١، ص٢٥٦-٢٥٨. السرد: ما عمل، وهو الدرع، الخرائق: الأرانب، سرابيل: الدروع، النقانق: النعام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكقوله في المدح، والفخر بجودة الشعر:

حبتكَ بأعلاق المكارمِ والعُلـى خصالُ المَعَالي قَضُّها وقَضِيضُهَا

سَيأتيكمُ منِّـي ثَنَاءٌ ومـدحَـةٌ محَبـرةٌ صعبٌ غريضُ قَريضُهَا (١)

جانس الشاعـر بيـن (قضها و قضيضها) وبيـن (غريض و قريض). فأفاد الجنـاس بنية تكرارية اعتمدها ذو الرمـة فـي ديوانه، حيـث كان عنصراً لغوياً فاعلاً فـي إضاءة عتمة النص.

مـن خـلال ما سبـق، فإن ظاهـرة التكـرار فـي شعر ذي الرمة تحمـل دلالـة وحضورا فاعـلا تحقق فـي إكساب النصوص الشعريـة طاقـة جديـدة قادرة على توليد المعنـى، وتعزيـز البنيـة الإيقاعيـة، كما تعمل علـى تلاحم النـص وتماسكـه وتـقويـة أواصر التواصل بين النص والمتلقي.

١. الديوان، ج٢، ص٧١٥. اعلاق: جمع علق وهو الكريم النفيس، القض والقضيض: العدد والجماعة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الثاني

الحـــــــوار

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحـــــوار

يسعى هــذا الفصل للوقوف علـــى ظاهرة أسلوبية جديدة فـي شعر ذي الرمة، وهي ظـاهرة الحـوار، إذ أن الحـــوار عنصرٌ فعـالٌ فـــي شـعر ذي الرمـــة ضمـــن بنيتـــه السطحيـة والعميقـــة، فالحوار عنـــده يعـــد أحد الأساليب الفنيـــة المهمـــة الفـــاعلة فـــي تجسيـــم تجربته الشعريـــة. وقد كـــان هـذا الحوار بين ذي الرمة وصاحبته ومـي كـــما كان بين الحساد، والأصحاب، أو بينه وبين نفسه.

ولكن قبـــل الدراسة التطبيقية لا بد من التعرف على هذه الظاهرة الأسلوبية من حيث طبيعتهـا، ووظيفتهـــا، ونشأتهـــا فـــي أدب العصور التـــــي سبقت ظهـور ذي الرمة فـــي الشعر العربي القديم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحوار لغةً و اصطلاحاً

الحـــوار لغـــةً : " كلمتـــه فأرجع إليّ حَوَاراً و حِوَاراً وحويراً ومَحُورة بضم الحاء بوزن مَشُورة أي جواباً، وأحـــار علمـــه جوابه ردّه، وأحـــرت له جواباً وما أحـــار بكلّمة، والاسم من المحاورة؛ الحـــوير تقـــول سمعت حويرهما وحـــوارهما، والمحاورة المجاوبة والتحاور التجاوب وتقول: كلّمته فما حار إلي جواباً وما رجـــع إلـــي حويـــراً ولا حويرة ولا مَحُورة ولا حويراً أي ما ردّ جواباً، واستحاره أي استنطقه " (١).

والحوار اصطلاحـــاً: " هو حديث يدور بيـــن اثنين علـــى الأقل، ويتناول شتـــى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفســـه أو ينزله مقام نفســـه... يفـــرض منـــه الإبانة عن الموقف، والكشف عن خبايا النفس" (٢).

ولا تُلتـــزم فـــي الحوار صورة الخصومـــة، وإنما يغلـــب عليها صورة تبادل الكلام بيـــن طرفيـــن أو أكثر، فهـــو أداة أسلوبيـــة تستخـــــدم فـــي معـــالجـــة الموضـــوعـــات للوصول إلى حقيقة معينة فـي أحـد العلوم أو جانـب مـــن جـــوانـــب الفكر (٣).فالـــحوار: لـــون مـــن ألوان الأداء الفنـــي، وأداة مـــن أدوات التعبيـــر، يلجـــأ إليـــه الشاعر للتعبير عن فكرته بطريقة مثيـــرة، وتـــزداد أهميتـــه كلما كـــان طبيعياً فـــي التعبير عـــن الفكرة لا افتعال فيه ولا تكلف.

---

١. ابن منظور: لسان العرب، مادة (حور).
٢. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م، ص١٠٠.وانظر: وهبة، مجدي؛ المهدس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٥٤.
٣. الهيتي، عبد الستار: الحوار (الذّات... والآخر)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ٢٠٠٤م، ص٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحوار بين النقد القديم والحديث

لقد عرف الشعر العربي القديم أسلوب الحوار على يد امرئ القيس في غزله، وعلى يد الشعراء الآخرين الذين حكوا لنا مثلا ما كان من خلاف بين القبائل العربية وحروبهم (١)، أمثال عنترة العبسي، والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم وغيرهم (٢) بأسلوبهم القصصي الممتع الذي تنكشف من خلاله أصداء التجارب الذاتية وتلوينها (٣) ولكن أسلوب الحوار لدى الشعراء القدماء " لم يكن غاية أو هدفاً يقصدونه أو يعتمدونه. وإنما كان وسيلة شعرية راقت لهم أحياناً، فاستخدموها لتؤدي أغراضهم الشعرية ثم سرعان ما كانوا يتركونها بمجرد أن يبدأوا" (٤).

وفي العصر الأموي عمد شعراء الغزل إلى استخدام الحوار في قصائدهم لتحقيق غايته وقيمته، إذ ظهرت قيمة الحوار جلية في قصائدهم وهي " قدرة الشاعر على جعل شخصياته تتحرك، وتنطق، وتشترك في عواطف الحب الذي يصفه، وكأن الشاعر يكتب قصصاً تمثيلياً لأشخاص يمثلون على المسرح لكلٍّ دوره، ولكلٍّ مهمته" (٥).

غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية لم تلفت أنظار النقاد القدماء بالرغم من وجودها، ولعل مرد ذلك انشغالهم بالتأصيل للشعر العربي، بمعنى " أن القصص أقصي من دائرة الاهتمام؛ لأنه لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه، أو اقتضاه عصر التدوين" (٦).

---

١. فيصل، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧، ص٥٦٩.
٢. **المصدر السابق**، ص٤٤١.
٣. عليمات، يوسف: **بنية اللغة الشعرية عند العذريين**، ص١٤١.
٤. نافع، عبد الفتاح، **الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة**، (د.ن)، (د.م)، ص٣.
٥. **المصدر السابق**: ص٦.
٦. ابن رمضان، فرج: **محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم**، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١، ص٢٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأما النقد الحديث، فقد جاء ليؤكد هذه البنية في النص الشعري، فقالوا بأن الشعر العربي القديم كان زاخرا بالأسلوب القصصي المعتمد على الحوار، وأبرزوا فاعليتها من خلال النهج الفني التقليدي للقصيدة العربية القديمة ابتداء من " مقدمة في الغزل، يبدأها الشاعر بوقفة على الأطلال، ثم يتدرج منها إلى صاحبة الطلل، فيذكر حبه لها، وبكاءه لبعدها، أو يصفها ويذكر عهداً له معها، ثم ينتقل من هذا إلى غرضه، فيمدح أو يفتخر ولا يمهل أن يصف في أثناء ذلك رحلته التي حملته إلى الممدوح، ويطيل أحياناً في وصف تلك الرحلة فيشبهها ببعض الحيوانات التي ألف رؤيتها في البادية، ويستطرد في وصف هذه الحيوانات، ووصف الفيافي إلى أن يصل إلى غرضه، وقد يكون في بعض هذا السرد لما حدث للشاعر من وقائع أو ما جرى له من أخبار نواة الشعر القصصي " (١).

وقد حدد النقاد المحدثون والمعاصرون وظائف للحوار منها أنه يعمل على تطوير الأحداث حتى تفضي إلى العقدة، وتقديم المعلومات. أو التعبير عن الأفكار التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى الناس، وتصوير الشخصيات والكشف عما تنطوي عليه، كما يسهم الحوار في نقل الواقع المعيشي، وتعريف المتلقي بالاعتبارات والقيم والعادات والتقاليد الاجتماعية والنظم المجتمعية التي يتحرك الأفراد في إطارها (٢).

والحوار أيضاً يساعد على تصوير الموقف، وبث الصراعات النفسية والعاطفية والأحاسيس المتضاربة، مثل: الخوف والغيرة والتردد أو الشجاعة والجبن، وذلك بجعل الشخصيات تتكلم مع بعضها البعض، مصورة نفسها حاكية أفكارها (٣). فالحوار يقوم بتحديد ملامح الشخصية الطبيعية والبيئية والمهنية والسلوكية (٤).

---

١. فيصل، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، ص٤١١.
٢. انظر: مقلد، طه عبد الفتاح: **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون**، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٥م، ص١٣-١٤.
٣. أنظر: كاظم، نجم عبد الله: **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٨م، ص٦٥.
٤. أنظر: المصدر السابق، ص٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويلجأ الشاعر إلى الحوار، لنقل الخطاب من الوصف المباشر الذي يعتمد على الصوت الواحد إلى صوتين متقابلين؛ ليضفي الحيوية والحياة على القصيدة (١). فالحوار يضفي لذة فنية على القصيدة الشعرية، ويزيد من تأثيرها في النفوس، كما ويضفي الحوار على القصيدة الجاذبية والتأثير، فهو يطرق الأسماع ويبقى عالقا في الأذهان، وفضلاً عن تأثيره على القلوب، فإن هذا الحوار جزء من نفسية الشاعر والبناء النفسي لا يختلف شيئا عن البناء الفني إذا كان الشاعر يطرح عن طريق الحوار جزء لا يتجزأ من نفسيته وطبيعته.

ويخدم الحوار الشاعر في إيصال ما يريده من تأثير في المتلقي، سواء حمل الحوار طابع المواجهة وفيه تتحدى الشخصيات المتحاورة بعضها البعض أم حمل طابع الموافقة، حيث يكمل أحد المتحاورين الفكرة التي يطرحها الآخر، وفي كلتا الحالتين تظهر الشخصيات على حقيقتها؛ لأن الحوار يكشف عن الكثير من الجوانب النفسية لأفراده مهما تنوعت موضوعاته، وتعددت شخصياته.

فالحوار في القصيدة حكاية الواقع مضافا إليه عنصر التشوق، والخيال يأتي به الشاعر ليحكي ما دار بينه وبين غيره بطريقته الخاصة ليبتعد عن التجسيم، ويقترب من السرد القصصي (٢).

وعندما يستخدم الشاعر الحوار في قصيدته، فإن ما يهمه أولا وقبل كل شيء أن يثير في نفس القارئ إعجاباً ودهشة وميلا، ولا يهمه وضع عقد مستعصية تكد الذهن، وترهق المتلقي (٣).

---

١. أنظر: عمارة، السيد أحمد: **الحوار في القصيدة العربية**، ص(ب).
٢. أنظر: **المصدر السابق**، ص١١.
٣. أنظر: نافع: عبد الفتاح: **الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة**، ص١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحـوار أداة أسلوبيـة، يستخـدمها الكاتب فـي تطويـر الأحـداث، وتكويـن الشخصيـات والتعبير عنها، وعـن آرائهـا، ونظـرتهـا إلـى الحيـاة، وفـي صـراع الشخصيات مع بعضها البعض تنكشف لنا حقيقة مشاعرها، واتجاهاتها المختلفة.

للحوار ركنان أساسيان، هما:

١- وجود طرفين متحاورين

لا بـد للحـوار مـن وجود أكثر من طرف في عملية المحاورة؛ "لأن الحـوار لا يتحقق إلا عندما يتم طرح أكثر مـن رأي، وأكثر مـن فكرة في موضوع مـحدد، أما الحوار مـع النفس، فهـو حوار ذاتي يحاول فيـه المحاور أن يصنع لنفسه طرفـاً من داخله يتفاعل معه، ولكنـه مـع ذلك يبقـى حواراً روحياً داخلياً، أو سراً شخصيا لا يمكن الإطلاع عليه إلا إذا أفصح عنه المحاور" (١).

٢- وجود قضية يُجرى الحوار بشأنها

إن الحـوار لا يتحقق مـن فـراغ، "وإنمـا يـدور حول فكـرة أو موضـوع يستحق البحث، والمناقشة، وتبادل الآراء مع (الغير)؛ لأن عـدم وجـود الفكـرة أو القضية التي يُجـرى الحوار بشأنها يجعـل عملية التحاور ليست ذا بـال ولا طائلة منها، بل إنها تتحول إلى سفسطة كلامية" (٢).

---

١. الهيتي، عبد الستار: الحوار (الذّات... والآخر)، ص٥٤.
٢. المصدر السابق: ص٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تعددت أنواع الحوار التي لجأ الشعراء إلى استخدامها، وتراوحت هذه الأنواع بين صوت الشاعر الأحادي الذي يحاور من خلاله نفسه التي تقاسمه معاناته، وتعدد الأصوات؛ أي محاورة الآخر كالمحبوبة والخليل والوشاة والساقي...، وقد اكتسب كل نوع خاصية تميزه عن غيره حسب استخدام الشاعر، والنوعان الرئيسيان هما:

أولاً: الحوار الداخلي، المونولوج

هو "العمل على مراجعة الإنسان لنفسه وأفكاره والوقوف معها وقفة تأمل وتصحيح لتحديد مواطن الخلل وإصلاحها، وتحديد مواطن الصحة لتعزيزها ودعمها" (١) مما يجعل فيها لنفسه طرفا من داخله وذاته يحاوره ويتفاعل معه.

ويضيف هذا النوع من الحوار للموقف المراد التعبير عنه أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالإخبار عن الواقعة، لكن تجسيم الموقف، وتصوير المشاعر المتضاربة عن طريق الحوار يجعل من النص أكثر تأثيراً وإقناعاً .

والحوار مع الذات يأخذ أشكالا عديدة، منها: المناجاة، والدعاء، واللوم، والمعاتبة للذات (٢).

ثانياً: الحوار الخارجي، الديالوج

وهو محاورة الشاعر لغيره في القصيدة، مما يكشف عما في نفس الشخص الآخر. وقد تعددت الأطراف التي يُجرى معها الحوار في القصيدة منها: المحبوبة، العاذل، الصاحب الخليل، الخمار، الساقي ...إلخ.

---

١. الهيتي، عبد الستار: الحوار (الذّات... والآخر)، ص٩٩.
٢. أنظر: المصدر السابق، ص٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتناوب الحوار فـي القصيدة العربية بيـن الطول والقصر، وبذلك يظهر لنا شكلان حسب الطول والقصر، هما:

أولاً: الحـوار المديد: وهو حوار يأخذ معظم القصيدة، يقص بـه الشاعر كلّ ما يـجول في فكره من حقائق وأحاسيس وحكايات، مدرجاً فـي هذا الحـوار العديد من الشخصيات، مما يرينا لون الحياة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر(١).

ثانياً: الحوار البـرقي الخاطف: ويأتي هذا الحوار فـي القصيدة يخطف الأبصار والقلوب، فلا يترك أثراً سوى تلك اللّمعـة، وذلك الفيض النورانـي الّذي تتفتـح له القلـوب دون أن تمسـك منه النفوس شيئاً، ويأتي هذا النوع ليترك للمتلقي فرصـة التفكـير والاعتقاد بما يشاء، فهـو يشد النفوس، ويلفت الأنظار(٢).

وتجب الإشارة إلـى أن قيمة الحوار الفنية ليست في طوله أو قصره. وإنما في قدرته على التعبير عـن الموقف الذي يختلج في نفس الشاعر، وما يتركه من أثر داخل المتلقـي.

كما وتختلف طبيعة الحوار في طريقة جريانه، وتصادم الأصوات أو اتفاقها مع بعضها البعض، فنجد أن طبيعة الحوار تكون في شكلين:

أولاً: الحوار الدرامي: وفيه تتصادم الأضداد وتتزاحم الأفكار، فهـي تقوم علـى تعارض بعـض الآراء لبعـض والتئام بعـض الأفكـار ببعـض للوصـول إلـى النتيجـة المرضية للجمهور (٣).

---

١. انظر: نافع، عبد الفتاح: **الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة**، ص١٢.
٢. انظر: **المصدر السابق**، ٢٧.
٣. انظر: **نفسه**، ٤٦-٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً: الحوار السردي: ويقوم هذا النوع من الحوار " على التُّدرج الطفيف في الشعور وخفايا الفكر، حيث يستطيع الفنان في هذا السبيل أن ينقل كثيراً من مشاعره، وأن يرسخ كثيراً من مفاهيمه، فالتعبير الفني اندفاعٍ خالص، وليس مجرد غليان محض، بل قد لا يستطيع الفنان أن يبدع إلا إذا استجمع انفعالاته في هدوء" (١).

يتضح مما سبق أن الحوار أداة أسلوبية في يد الشاعر، تزيد من تأثيره في المتلقي، وتزيد من قدرة الشاعر على الإقناع ليبث الحيوية في النص، ويجعل منه أكثر تمثيلا للواقع، وكما في أسلوب التكرار، فإن الحوار يشكل ظاهرة في شعر ذي الرمة، لا تقل أهمية عن غيرها، ففي نسيج الشاعر لأسلوب الحوار، قيمة موضوعية وفنية، ولذة جمالية، تشكل إحدى أبعاد الملامح الأسلوبية في شعره ككل، وتكون إحدى مفاتيح دراسة شعره وفهمه، ونقطة للكشف عن نفسية الشاعر.

الحوار في شعر ذي الرمة

تزيد بنية الحوار اللغوية في شعر ذي الرمة من قدرته في التأثير بالمتلقي، وتجعل من النص أكثر حيويّة و واقعيّة، مما يجعله أكثر إقناعاً وتأثيراً في المتلقي، فخيال الشاعر المبدع نجح في شق الطريق إلى رسم الصورة الحيَّة، وبناء عالم واقعي عن طريق استخدامه للحوار في رسم الشخصيات، وكشفه عما تحمله هذه الشخصيات من أفكار.

وللكشف عن قدرة البنية الحوارية حاول الباحث تتبع هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر ذي الرمة من خلال القراءة الفاحصة لعدد من النماذج التي تمثل حوار الذات، والحوار مع الآخر.

---

١. انظر: نافع، عبد الفتاح: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة ، ٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: حوار الذّات

إن القارئ لبعض قصائد ذي الرمة يلحظ وجود انشطار في نفسه، وهذا الانشطار يتحقق بوساطة غاية، وهي التعبير عن المصائب والمعاناة التي يواجهها، والبوح بها، ومحاولة الخروج من دائرة الارتباك والاغتراب، والابتعاد عن المحبوبة أو التخفيف من حدتها، فبعده عن محبوبته سبب الأزمة التي رافقته في مشوار حياته، وهذا الأمر أدى إلى بحثه عمن يساعده في تجاوز هذه الأزمة أو التخفيف منها عن طريق مقاسمته همومه، ولم يجد ذو الرمة أقرب من نفسه إليه، ولا أفضل منها منجداً، فأوجد لنفسه طرفاً من داخله يتفاعل معه؛ لذا يشكل حديث النفس للنفس في شعر ذي الرمة مثيراً أسلوبياً تتضح من خلاله رؤية الشاعر، وخلجات نفسه، وأحاسيسه الداخلية.

يكشف الحوار الداخلي في شعر ذي الرمة، عن ذات الشاعر المتأزمة، وكأن الحوار لغة العالم الداخلي لذاته، فعندما تزيد آلام ذاته، فإن الصوت يملؤها، فيتشكل الحوار الذاتي وكأنه الأداة الأسلوبية الكاشفة لهذا الصوت ومجسدة له.

ومن نماذج ذي الرمة الشعرية التي أقامها على الحوار الذاتي قوله:

قلتُ لنفسي شَبَهَ التَّفنيدِ ... هل تَعرِفُ الأطلالَ بالوحيدِ

قَفراً محاها أَبَدُ الأَبيدِ ... والدَّهرُ يُبلي جِدَّةَ الجَديدِ

لم يُبقِ غيرَ مُثَّلٍ رُكودِ ... غيرَ ثَلاثٍ باقياتِ سُودِ

وغيرَ باقي مَلعَبِ الوَليدِ ... وغيرَ مَرضوخِ القَفا موتودِ

أشعثَ باقي رُمَّةِ التَّقليدِ ... نَعَم فأَنتَ اليومَ كالمعمود (١)

---

١. الديوان: ج١، ص٣٢٧-٣٣٠. الوحيد: رمال في أرض الدهناء، المنزل القفر: الخالي،التفنيد: أن يُفنِّدَ الرجلُ: يقال له: بئس ما صنعت، عيباً عليه.الأبدُ: الدهرُ، المثل: الأثافي المنتصبة، الركود: المقيمات، مرضوخ القفا يعني : الوتد،أشعث: يريد: الوتد قد شعث رأسه مما يضرب بالحجارة. الرُمة: قطعة حبل يكون الوتد معلقا بها.وبهذا البيت سمي (ذا الرُمة).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَظهر حوار الذات هنا مـن خلال السؤال الـذي يوجهه الشاعر إلـى نفسه لحظـة وقوفه على أطلال المحبوبة علها تفهم ما يختلج فـي نفسه مـن مشاعر تجاه هذا الطلل، هذا المكان الخالي البالـي الـذي أصبح مقفراً، وهذا يرمز إلـى موت المكان بعد رحيل المحبوبة عنه، فقـد بليت هذه الأماكـن وتغيـر حالها، فلم يبق بها غير الأوتـاد السوداء، فقد فعل الدهر ما فعلـه بها، وعلـى الرغم مـن أن صورة الطلل التـي يصورها الشاعر واضحة من حيث الزمان والمكان والوصف، غيـر أنه جعـل الحوار الداخلـي وسيلـة لإيصال صورة الطلل الذي غادرته معالم الحب والهـوى بعـد رحيـل المحبوبة عنـه. فيوجه ذو الرمة سؤاله لنفسه مستنكراً هـل تعرف هـذا الطلل الذي أصابه الدهر وغيّر بياضه إلـى سواد. ويأتي الجواب فـي البيت الأخير مـن هذه الأبيات (نعم فأنت اليـوم كالمعمود) نعم فنفسـه تعرفها، ولكـن الشاعر لا يـعرفها فقـد أضعفه منظر الرحـيل وذكريات الطلل.

وهذا الأسلوب يتيـح للمتلقـي التأمـل فيمـا وراء النـص، فيلاحظ مـدى اغتراب الشاعر وارتباكه إزاء فعل واقعـي سبب له هـذه الأزمـة والاضطـراب الذي يعانـي منه، فالحوار عامـل مساعـد لتصوير الحركـة النفسيـة للشخصيـة، وانعكـاس لما يـدور بداخلها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن نماذج حوار الذات في شعر ذي الرمة، قوله:

بَكَيتَ وما يُبكيكَ من رَسمِ منزِلٍ كسَحقِ سَباً باقي السُّحومِ رَحيضُها

عَفَت غيرَ أنصابٍ وسُفعٍ مَواثلٍ طَويـلٍ بأطرافِ الرِّمادِ عَضيضُها

كأن لم تَكُن من أهلِ ميَّ مَحَلَّـةٌ يُدَمِّنُهـا رُعيانُهـا وربيضُهـا

أكَفكِفُ من فَرطِ الصَّبابـةِ عَبرَةً فَتُتبِـقُ عَينـي مـرةً وأغيضُهـا

فيا مَن لِقَلبٍ قـد عَصانـي مُتَيَّمٍ لمـيٍّ ونفسٍ قد عصانـي مَريضُها(١)

يجـرد ذو الرمة فـي الأبيات السابقة مـن ذاته شخصاً يسأله متعجباً مـن سبب بكائه علـى أطلالٍ عفت، ولم يبـقَ منها إلا الحجـارة، فالطلل قـد أثـار الشاعر وهيج عواطفه ففـاض شوقـاً وحنينـاً، ومـن شـدة الشـوق امتلأت عينـاه بالدمـوع، فـلا يمـلك إلا أن يكفكفها وينفضهـا مـن عينيه، حتـى لا يبينها للناس لكنـه لا يستطيع ؛ لأن قلبـه قـد عصاه، فقـد ذهب عقلـه إثرها والنفس لم يبـرأ مريضهـا (أي القلب) مـن شدة حبـه لها.

فالحـوار المشكَّل فـي الأبيات السابقة حوار ذاتـي يسعى من خلاله الشاعر إلـى تقديم معاناة لطالما كتمها فـي أعماقه، لكنه لم يعد قادراً علـى الكتمان، فعقلـه قـد ذهب إثرها، لذلك جـاء الحوار موشًّـى بالحـزن والألم، فكـان استخدام الحوار هنا وسيلـةً تعبيرية ناقلة للأحوال النفسية والعاطفية بشكل أكثر تعبيراً من الأسلوب المباشر.

---

١. الديوان: ج٢، ص٧٠٤-٤٠٦. كسحق: كخلق. سبأ: برود. السحوم: السواد. رحيضها: غسلها. أنصاب: حجارة منصوبة. مواثل: منصوبة. الدمن: البعر. الربيض: الشاء. الصبابة: رقة الشوق. فتتبق: تملأ العين دمعا. أغيضها: أنفضها من عيني. المتيم: الذي قد ذهب عقله في أثر حبيبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول ذو الرمة أيضا محاوراً نفسه:

عرفتُ لها داراً فأبصر صاحبي صَحيفـةَ وَجهي قد تغيَّرَ حالُها

فقلتُ لنفسي من حَياءٍ ردَدتُـهُ إليها وقـد بَـلَّ الجُفون بلالُهـا

أَمِن أَجلِ دارٍ طيَّرَ البَينُ أَهلَهـا أيادي سَبا بَعدي وطالَ احتيالُها(١)

إن الحوار الذي استخدمه ذو الرمة فـي الأبيات السابقة حـوار ذو صـوت واحـد، هو صوت الشاعر، فصوت الشاعـر هنا فـي مخاطبته لنفسه بـعد أن رأها وهـي تذرف الدموع علـى ديار المحبوبة وأطلالها يعد مـن باب الحوار الـذي مـن شأنه خلق صورة تعبيرية جماليـة يتكـون أحد أطرافها مـن ذات ناطقة، وأخـرى صامتـه يعبـر عنهـا السياق، ومهما كـان نـوع هـذا الحـوار، فإنه يقوم بدوره فـي إضفاء الحيوية علـى النـص، وجعله أكثر إقناعاً للمتلقي.

يبـدأ ذو الرمة حـوار الذات بسؤال نفسه حياءً بعـد أن وصـل ديارا عرفهـا لمحبوبته وأهلها، فوجـد نفسه مسود الوجـه دامـع العينـين، أمـن أجل هـذه الديـار تبكي؟ وترك النفس مـن غير جواب، حتـى يفتح المشهد علـى مصراعيه أمام المتلقـي ليرى مدى تألم الشاعر على حال البين الذي وقع بينه وبين محبوبته.

---

١. **الديوان**: ج١، ص٤٩٩-٥٠٠.**صحيفة وجهي**: جلدة وجهي، **من حياء**: أي استحياء، **البلال**: الماء، وهو هنا الدمع، **احتال المنزل**: مرت عليه أحوال، يقول: احتالت من أهلها:لم ينزل بها حولاً... ومن المطر أيضاً.**اليد**: النعمة، لأن نعمهم وأموالهم تفرقت، واليد هنا كناية عن الفرقة، وقيل اليد هنا الطريق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تكررت هذه الصورة الحوارية عند ذي الرمة حيث يقول:

قلتُ لنَفسي حينَ فاضَت أدمعي يا نفسُ لا مَيٌّ فَموتي أو دَعي

مـا في التَّلاقي أبَداً من مَطمَعِ ولا لَيالـــي شارعٍ برُجُّـــعِ

ولا لَيـــالينا بنَعـفِ الأجـــرَعِ إذِ العَصا مَلســـاءُ لم تَصَدَّعِ(١)

فذو الرمة هنا يقيم حوارية بينه وبيـــن نفسه حول فراق محبوبته مـــي، ويدعوهـــا إلـــى الموت أو الرحيل والـكف عن البكاء، فهو لن يجدي نفعاً، والأيام الخوالي السابقة لن تعود ولن يعود اللقاء ، فالحوار هنا يستميل القلوب، ويبعث الشجن في النفوس.

ويقول ذو الرمة أيضا محاوراً نفسه:

لقد جَشَأت نَفسي عَشِيةَ مُشرِفٍ ويومَ لِوى حُزوى فقُلتُ لها صَبرا

تَحِنُّ إلى مـــيٍّ كمـا حَنَّ نـــازِعٌ دَعاهُ الهوى فارتادَ من قَيدِهِ قَصرا(٢)

يقيم ذو الرمـــة هنـــا حواراً بينـــه وبيـــن نفسه، التـــي لا تـحتمل الفراق والهجـــر فيدعوها إلى الصبر، فهـو خيـــر دواء لهذا الداء، فعندمـا تتذكر نفسه تلك الأيـام التـــي كانت بينه وبين محبوبته مـــي في تلك المناطـق، فإن نفسـه تضطـــرب حنينا لمحبوبتـه، وكأنما تخيل محبوبته وهي تناديه.

لقد جاء حـــوار الذات فـــي ديوان ذي الرمـــة علـــى شكلين: الأول منهما حوار مباشر كشف عـن عمـق الرؤيـــة الشعرية، والثانـــي تمثّل بوجـــود ذات ناطقـة، وذات أخـرى صامته يكشف المتلقي من خلال صمتها عـن انفعالات الشاعر، وتأثره بما يدور حوله.

---

١. الديوان: ج٣، ص١٧٨١.فاضت أدمعي: جرت غزيرة، ليالي شارع: اسم موضع، الأجارع: موضع، لم تصدع: تشتت أهل الحي.

٢. المصدر السابق: ج٣، ص١٤١١.جشأت نفسي أي: نهضت وضطربت. مشرف: موضع. اللوى: منقطع الرمل. وحزوى: موضع.النازع: البعير يحن إلى وطنه.قوله: فارتد من قيده قصراً: أي طلب السعة فوجده متصوراً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً: حوار الآخر (الديالوج)

لم يقتصر الحوار في قصائد ذي الرمة على الحوار الداخلي الذاتي، بل تعداه إلى الحوار الخارجي مع الآخر كالحوار مع المحبوبة، والصاحب وغيرهم، واستخدام هذا النوع من الحوار يضفي على النص الشعري حيوية، إذ أن الحوار مع الآخر يقدم توصيفات عن الشخصية، وتتجدد من خلال هذه التوصيفات الأبعاد المكانية والزمانية والنفسية والسلوكية، وبالتالي يكون المتلقي في مثل هذه السياقات مدعواً للاشتغال حول تكوين أفكار عامة عن الشخصية، وتأسيس مرجعية عنها قبل الولوج إلى العالم الدلالي الذي سيتكشّف من تشابك العلاقات المنتجة بفضل الحوار عند ربط الشخصية بالأحداث والوقائع، وعلاوة على ذلك يعمل الحوار الخارجي على كسر الرتابة التي يتوقع أن تنتج عن الشاعر، ويمنح القصيدة تماسكاً ومرونة واستمرارية، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص.

ويشغل حوار الآخر حيزاً يفوق غيره من البنى الحوارية في ديوان ذي الرمة تبعاً للتجربة المعاشة المعبر عنها، وتعدد الأطراف التي أجرى معها الحوار، والتي يمثلها كل من: المحبوبة والصاحب وغيرهم، وقد تعددت الأساليب التي استخدم فيها هذا النوع من الحوار، كالحوار الخارجي المباشر، والحوار الخارجي غير المباشر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- حوار المحبوبةٌ

شغل حوار المحبوبة ذا الرمة، واحتل مساحة كبيرة من نصوصه الشعرية، إضافة إلى المساحة الأكبر التي احتلها في داخله؛ لذا جاء الحوار في معظمه معبراً عن معاناة شاعر أضناه هجر المحبوبة، وكثرة استعطافه ومناجاته لها، حيث يقول بعدما استبد به الحنين إلى الماضي الجميل، فتذكر تلك الأيام بأحد أماكن اللقاء (ذي الرمث)، فيسأل محبوبته متوجعا عن تلك الأيام هل لها بالرجوع. يقول:

أراجِعةٌ يا مـيُّ أيامُنـا التـي ... بذي الرَّمثِ أم لا، ما لهن رُجوعُ

ولو لم يَشُقنـي الرائحـونَ لشاقَنـي ... حَمـامٌ تغنّى فـي الدِّيارِ وُقوعُ

تُجاوبنني فاستَبكَينَ من كان ذا هوىً ... نَوائـحُ ما تَجـري لهـن دُمـوعُ

إذ الحيُّ جيرانٌ وفـي العيشِ غِرَّةٌ ... وشَعبُ النَّوى قبلَ الفراقِ جَميـعُ

دَعاني الهوى من حُبِّ مـيٍّ وشاقَني ... هـوىً مـن هَواهـا: تالـدٌ ونَزيعُ (١)

لقد سعى الشاعر من خلال هذا الحوار المتشكل في هذه الأبيات، إيصال معاناته لهذه المحبوبة، فقد كان للحوار أثر في إبانة بعض سرائر نفس العاشق والإفصاح عن الأجواء الداخلية؛ أجواء القلق والشوق والحنين التي يعانيها الشاعر نتيجة غياب المحبوبة عنه، لقد بدا صوت الشاعر في هذه الأبيات هو الفاعل، وصوت المحبوبة مستتر في نسيج النص، لكن ذلك لا ينفي أنه المحرك الأساسي للبنية الحوارية .

---

١. الديوان: ج٢، ص١٠٧٨-١٠٨٠. الرائحون: الذين رحلوا. في العيش غرة: غفلة وسلوه. شعب النوى: ما انشعب منه فاجتمع. النوى: الوجه الذي تريده. تالد: قديم. نزيع: ينزع إليه من مكان بعيد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبـــدأ الشاعر فـــي الأبيات السابقة حواره بسؤال دل علـــى شوقـــه المدفون فـــي داخله وحنينه لأيام اللقاء، قال:

أَراجِعـــةٌ يا مـــيُّ أيامُنـــا التـــــي بذي الرَّمثِ أم لا، ما لهن رُجوعُ

وفـي سؤاله يستأنف ليجيب فقال: مـــا لهـن رجوع، حيث جســـد فيـــه معـــاناتـه وعذابـــه، ويقـــول أراجعـــة يا مـــي أيامنا إذ الحـــي جيران، ولكـــن جوابها يأتي موسوما على وجه الشاعر بالدمع .

وكما نرى، فإن الحـــوار كـــان خير أداة فـــي يـــد الشاعر ليعبر به عـــن حجم معاناتـه وألمه، ولينقلها إلى المتلقي لتترك به الأثر الكبير.

ويستمر ذو الرمـــة فـــي استخدام أسلـــوب الحـــوار فـــي بث شكـــوى حزينـــة مـــن الحرمان، ولهفة ضارعة إلى اللقاء حيث يقول:

إذا قلتُ: تَدنو مَيَّـــةُ اغبَرَّ دونَها فَيافـــي لطَرفِ العَيـــنِ فيهنَّ مَطرحُ

قـــد احتملَت مـــيٌّ فهاتيكَ دارُها بها السُّحمُ تَّردي والحَمـــام الموشَّحُ

ولما شَكَوتُ الحُبَّ كيما تُثيبني بوجـــديَ قالـــت: إنما أنـــتَ تَّبرحُ

بِـــعاداً وإدلالاً علـــيَّ وقد رأت ضَميرَ الهوى قد كادَ بالجِسمِ يَبرَحُ (١)

يدور الحوار فـــي هذه الأبيات بين صوت الشاعـــر وصوت المحبوبـــة، ففـــي هذه الحـــوار يفصح ذو الرمـــة عما يدور فـــي نفسه مـــن مشاعر الشوق واللقاء، فهـــي بعيدة عنـــه تفصل بينهما تلك الفيافـــي المترامية، وهـــي فيافي يشعر معها بأن الموت أشد راحة له من حياة فيها بُعد عن المحبوبة.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٢٠٩-٢٠١٠. فيهن مطرح: أي يطرح بصرك فلا يرده شيء، فيافي: صحاري مستوية، السحم، الغربان، يبرح: يشق بالجسم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأبيات السابقة تفيض بالعاطفة الحيـة، عاطفـة الحنيـن والشوق التـي لا يمكـن للمتلقي إغفالها وعـدم الإحساس بها، فاستخدام الشاعـر للحوار يصور واقـع المعانـاة التي يعيشها،إذ يشعـر المتلقي بنبض الألم والشكوى، فكلمـا قـال بـأن مـي قريبـة منه وستعود وجد الفيافـي الواسعة تقف حاجـزا بينهما، فيشكو لها ذلك. فالحـوار ساهم فـي سرد معاناة الشاعر.

وهناك العديد مـن الأبيـات الشعريـة التـي تظهـر شكـوى الشاعر ومعاناته ضمن إطار حواري، ومنها أيضا قوله:

تَـقولُ مَـيٌّ شَبَـهُ التَّفنيـدِ إنـكَ سـامٍ سَمـوَةً فَمُـودِ

أمضى على الهولِ من الطَّريدِ فقلتُ: لا والمبدىءِ المُعيـدِ

الله أهـلِ الحَمـدِ والتَّمجيـدِ ما دونَ وَقتِ الأجَلِ المَعـدود

مَوتي ولا في الظمأ من مَزيدِ مَـوعودِ رَبٌّ صادِقِ الموعـودِ (١)

تستمر معانـاة الشاعـر مع محبوبته مـي التـي بدورها ضاقت ذرعاً بكثرة ترحاله وسفره فـي الفيافي الواسعة، فتلومه على ذلك، فالحـوار هنا اتخذ شكـل التوبيخ مـن قبل المحبوبة لكثرة سفره، وتقول له بأن هلاكك سيكون فـي هـذه الأسفار البعيـدة، وسيهـلك سموك أيضا، ومن جانب آخر تعاتبه لاعتقادها بأنه يمضـي هربـا مـن هواهـا، وأصبح بذلك كـالطريد، فيأتـي جوابه: " **فقلتُ: لا والمبدىءِ المُعيـدِ** " فيقسم لها أن ذلك غيـر صحيح، ويستمر جوابـه واصفاً نفسـه لها بأن علاقته بها كعلاقة الإبل بالماء. لقد أضفـى هذا النوع من الحوار بين الشاعـر وصاحبة الحوار نوعا مـن تعميق المعنى، وجعله أكثر تأثيرا في نفس المتلقي.

---

١. الديوان: ج١، ص٣٦٧-٣٦٨، التفنيد: التحميق، الطريد: المطرود الذي وراءه من يطلبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتستمر معاناته مع محبوبته مي مستخدماً أسلوب الحوار ليعبر عن ذلك، إذ أن الحوار هو الوسيلة الجمالية الناجعة لإبراز هذه المعاناة، والعواطف المضطربة فيقول:

فَيَا مَيُّ هَل يُجزَى بُكَائي بِمِثلِهِ ... مِرَاراً وَأَنفَاسِي إِلَيكِ الزَّوَافِرُ

وَأَنّي مَتَى أُشرِف عَلَى الجَانِبِ الَّذي ... بِهِ أَنتِ مَن بَينِ الجَوَانِبِ نَاظِرُ

وَأَن لا يَنَالِي يَا مَيُّ مِن دُونِ صُحبَتِي ... لَكِ الدَّهرَ مِن أُحدُثَةِ النفسِ ذَاكِرُ

وَأَن لا يَنَالَ الرَّكبُ تَهوِيمَ وَقَّعَةٍ ... مِنَ اللَّيلِ إِلاَّ اعتَادَنِي مِنكِ زَآئِرُ (١)

في هذه الحوارية يفصح ذو الرمة عما يدور في نفسه من مشاعر الشوق للقاء محبوبته، كما يفصح عن ألم المعاناة التي نشأت بنشوء هذا الحب في قلب ذي الرمة، والمعاناة عنده معاناة هجر وقطيعة، فهي معاناة إنسان عاشق أحب فأخلص في حبه، وقد وجد الشاعر في الحوار أسلوباً يوصل به هذه المعاناة إلى المتلقي.

يبدأ الشاعر حواره بطرح سؤال على المحبوبة مي، **هَل يُجزَى بُكَائي بِمِثلِهِ؟** يقصد: هل تبكي كما أبكي؟ حيث جسّد فيه معاناته وعذاباته التي بدورها منحت الأبيات شعريتها، ويقول لها: إني متى أشرف على مكان لك فيه منزل، أكون ناظراً إليه من دون الأجزاء الأخرى من الأرض، ولا يلهيني عن ذكرك شيء، ومهما كان نومي قصيراً فإن طيفك سيزورني.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٠١٣-١٠١٤. يني: يفتر، التهويم: النعاس، واقعة: نومة عند الصبح، زائر: خيالها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن هناك الكثير من المقطوعات الشعرية التي تحمل الطرح نفسه، وأقصد معاناة الشاعر وشكواه من هجر محبوبته، لكن الباحث اكتفى بهذا القدر من النماذج الشعرية، ظناً منه إحاطته بتجربة الشاعر العاطفية ضمن أسلوب الحوار.

وقد يرد الحوار عند ذي الرمة في القليل النادر في غير الغزل، كاستخدامه طريقا للمدح، ومن نماذج ذلك ما دار بين ذي الرمة وسليمى في قصيدة مدح بها عبد الله بن معمر التميمي، وسليمى امرأة استضافته في طريقه إلى ممدوحه، وقد تكون امرأة خيالية يتخذ منها جسراً يعبر عليه إلى المدح على عادة الشعراء في مثال هذا الموقف يقول:

تَقولُ سُلَيمى إذ رأَتني كأَنَّني ... لِنَجمِ الثُّريّا راقبٌ أستحيلُها

أَشكوى حَمَتكَ النَّومَ أم نَفَّرَت به ... هُمومٌ تَعنّى بعدَ وَهنٍ دخيلُها

فقلتُ لها: لاَ بل هُمومٌ تضيَّفَت ... ثَويِّكِ، والظَّلماءُ مُلتقَّى سُدولها

أتى دونَ طَعمِ النَّومِ تَيسيريَ القِرى ... لها واحتيالي أيَّ جالٍ أُجيلها

فطاوَعتُ هَمّي وانجلى وَجهُ بازلٍ ... من الأمر لم يَترُك خِلاجاً بُزولَها

فقالت: عبيدَ اللهِ من آلِ مَعمَرٍ ... إليهِ ارحَلِ الأَنقاضَ يَرشُد رحيلُها (١)

جاء الحوار في هذه الأبيات من ناحية ليبين حالة الشاعر المضطربة وألمه وحزنه وبث شكواه مما يلاقيه من عقبات، ومن ناحيةٍ أخرى جاء ليبين مكانة ممدوحه نوع من استعطاف الممدوح ليجزل له في العطاء أو ما شابه، كما وجعل الشاعر حواره مع سليمى سبيلا يظهر من خلاله أفكاره وأحاسيسه.

---

١. الديوان: ج٢، ص٩٣٦-٩٣٩. أستحيلها: انظر هل يتحرك أم لا ؟ ،تعنى: تعهد، بعد وهن: من الليل، ثويك: ضيفك، السدول: الستور، هموم: تعهد، دخيلها: ما دخله وبطنه، تضيفت: نزلت بي، سدولها : ظلامها ستورها، تيسيري: تهيئتي لها، الأنقاض: الإبل، الواحد نقيض وهو المهزول، رجيع سفر.عبيد الله: ممدوحه وهو عبيد الله ابن معمر التميمي،الأنقاض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالحوار المتشكل في نسيج هذه الأبيات جاء لتصوير هموم الشاعر التي تتضح من خلال الحوار الذي جاء على لسان سليمى إذ أصبح لا ينام جراء هذه الهموم، فسألته: أشكوى حمتك النوم أم هموم؟ فقال لها: لا بل هموم، فتصف له سليمى عبد الله بن آل معمر ليبدد همومه، فهو قد استخدم الحوار هنا لتصوير مناقب ممدوحه، فكان المتشكل في الأبيات طريقة للمدح.

ومن الحوار الذي خدم ذا الرمة أيضاً في موضوع المدح تصويره لعجوز تحاوره عندما رأته في طريقه إلى ممدوحة (بلال) في لاميته المشهورة. يقول:

تقولُ عَجوزٌ مَدرَجي مُتَروِّحاً ... على بِابها من عندِ رَحلي وغاديا

وقد عَرفَت وجهي معَ اسمِ مُشهَّرِ ... على أنَّنا كنا نُطيلُ التَّنائيا

أذو زوجةٍ بالمصرِ أم ذو خُصومةٍ ... أراك لها بالبَصرة العامَ ثاويا

فقلتُ لها: لا إنَّ أهلي لَجيرةٌ ... لأكثبةِ الدَّهنا جَميعاً ومالِيا

ولكنَّني أقبلتُ من جانَبي قَسا ... أزورُ امرءاً مَحضاً نَجيباً يَمانيا

مِنَ آلِ أبي موسى ترى الناسَ حولَه ... كأنَّهمُ الكِروانُ أبصَرنَ بازِيا (١)

تعمل هذه الأبيات على إثراء بنية النص، حيث يعمد الشاعر إلى استخدام البنية الحوارية لتسجيل موقف شعوري تبدو فيه نفسية ذي الرمة مضطربة من خلال حركته، كما كان لهذا الحوار أثر في بناء جسر يعبر عليه إلى ممدوحه، فنجد أن الحوار كان أكثر إقناعاً للمتلقي في مدح (بلال)، فكأن ذا الرمة استشهد بهذه العجوز لتكون دليلاً حياً على مكرمات بلال، وحسن جيرته.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٣١١-١٣١٣. مدرجه: طريقه، ما أمرك: ألك ها هنا امرأة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد رأته عجــوز يروح ويغدو أمام بابها، فسألته: ما أمرك؟ ألك ها هنا امرأة؟ ما الذي أنزلك هنا؟ أم جئت في خصومة؟ فقد عرفته لكثرة قدومه عند بابها، فقال لها: لا زوجة لي ها هنا، ولـم أجئ في خصومــة، بل لي منـزل ومال هنا فــي صحراء الدهناء، وأفصــح عــن سبــب مجيئــه أن منزله بالقرب مــن بلال ممدوحه الذي تحســن جيرته ويبدأ بذكر مناقبه.

لجأ ذو الرمة فــي هذه الأبيات إلى الحوار، فنقل الخطاب من الوصف المباشر، الذي يعتمد علــى الصورة الواحدة، إلــى صورتيــن متقابلتين، وذلك ليضفي الحيوية والحياة على القصيدة، وذلك لتصبح أكثر إقناعاً وتأثيراً للمتلقي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- حـوار الأصحاب

إنَّ الشخصيات المتحاورة فـي القصيدة مـن صنع الشاعر تستمد وجودها من قلمه، لكـن الشاعر المبدع يستطيع جعل هذه الشخصيات مطابقة للواقع ببراعة ودقة تامتين.

يقوم ذو الرمـة بنسـج حواره مـع الأصحاب بشكـل متقن يعينه فـي إيصال فكرته للمتلقـي والتأثيـر فيه، فالصديق غالباً ما يكون أمين سـر الشاعـر، يشكـو ويبـوح له بما في نفسه، وهذا يجعل مـن المتلقي حاضراً للحظة المصورة، وكـأن الأحـداث تحدث فـي الوقت الـذي يقرأ فيـه المتلقـي القصيدة، فحـوار الصاحب غرضـه الكشف عـن انفعالات الشاعر في ظل الضغوطات التي يتعرض لها، ومن ذلك قوله:

خَليلـيَّ مُدَّا الطَّرفَ حتـى تَبيَّنا ... أَظُعـنٌ بعَليـاءِ الصَّفا أم نَخيلُها

فقالا على شَكٍّ، نرى النخلَ أو نرى ... لميَّـةَ ظُعناً بالـلّوى نَستَحيلُهـا

فقلتُ: أَعيدا الطَّرفَ ما كـانَ مَنبتاً ... مـن النَّخلِ خَيشومُ الصَّفا فأميلُها

ولكنَّهـا ظُعـنٌ لميَّـةَ فـارفَعـا ... نَواحـلَ كالحَيّاتِ رَسـلاً ذَميلُها (١)

لقد لجأ الشاعر في حواره إلى صاحبيه ليتبين أظعان مي، فيحاورهما طالباً منهما أن يمدا الطرف وينظرا إليها لمعرفتها، وكـأن منظر الرحيـل أضعف بصـره، فلم يعد قادرا على رؤية منظره، فنظرا إليها وهـي تتحرك مسافرة، وأخبـراه بـذلك، فلـم يصـدق، وطلب منهما التأكد مـرة أخـرى، فتأكدا مـن ذلك، فحاول ذو الرمة اللحاق بها إلا أنه لم يستطع. لقد ساهم الحـوار في الأبيات السابقة في الكشف عن قدرة الشاعر في التعبير عن معاناته المتمثلة في رحيل محبوبته مي، وتصوير منظر الرحيل.

---

١. الديوان: ج١، ص١٦٢-١٦٣.الظعن: النساء على الهوادج، نستحيلها: ننظر اتتحرك أم لا؟ ، الصفا: المكان، خيشومه: طرفه وأنفه، الأميل: حبل قدر نصف ميل، نواحل: مهازيل كالحيات، رسلا: سهلة السير، الذميل: فوق العنق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وجعل ذو الرمة الحوار مع أصحابه سبيلاً يظهر من خلاله أفكاره وأحاسيسه، يشكو إليهم، ويبث لهم همومه. فهو يعيش على ذكريات مي التي تعيدها إلى نفسه أطلال ديارها المقفرة التي شهدت رمالها قصة حبهما الخالدة، ثم طوتها إلى الأبد، وإن الحنين ليلح عليه كلما مر بها، فلا يملك إلا أن يقف ويطلب من رفاقه الوقوف معه، حتى يؤدي واجب التحية، ويسكب الدموع على قلبه الذي دفنه فيها، يقول:

أمنزلَتَي مَيٍّ سلامٌ عليكُما ... هلِ الأزمُنُ اللائي مَضينَ رَواجِعُ

وهل يَرجِعُ التسليمَ أو يَكشِفُ العَمى ... ثَلاثُ الأثافي والرُسومُ البَلاقِعُ

تَوَهمتُها يوماً فقلتُ لصاحبي ... وليس بها إلا الظِّباءُ الخَواضِعُ

قِفِ العَنسَ تَنظرُ نَظرةً في ديارِها ... وهل ذاك من داءِ الصبابةِ نافِعُ

فقالَ: أما تَغشى لمَيةَ منزِلاً ... من الأرضِ إلا قلت: هل أنتَ رابِعُ

وقل إلى أطلالِ مَيٍّ تَحيَّةً ... تُحَيّا بها أو أن تَرُشَّ المدامعُ (١)

في هذه الأبيات نجد أن الحوار يصور صراعاً نفسياً عنيفاً يعيشه الشاعر بين صبرٍ يحاوله، وصبرٍ يخونه، فكلما مر على أطلال لمي المحبوبة يحاور صاحبه طالباً منه الوقوف على أطلالها، ويسأل هل ينفعني من الداء أن أقف على الديار، فهل ذلك يشفي الصبابة وحرقة الشوق، فقال صاحبه له: كلما مررت على ديار وعرفتها منازل مي وأهلها إلا قلت هل أنت مقيم؟ أي هل تجلس لحق السلام والراحة؟ فيرد ذو الرمة على صاحبه، بقوله: التحية لأطلال مي قليلة، والبكاء أيضاً، فنرى الحوار أكثر تعبيرا لما في داخل ذي الرمة، فنراه مغلوبا على أمره، عاجزا عن نسيان صاحبته التي استقرت نصال حبها الحادة في قلبه، فلم يعد بقادر على الخلاص منها.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٢٧٤-١٢٧٦.الخواضع: التي طأطأت رؤوسها، التوهم: الأنكار، بلاقع: لا شيء فيها، العنس: الناقة الشديدة، الصبابة: رقة الشوق، ترش: تسيل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتابع الشاعر ضمن إطار حواري مع خليله في رسم صورة الحنين والشوق عن طريق طلب الوقوف على أطلال المحبوبة، يقول:

خليليَّ عُجا عَوجَةً نافَتَيكُما ... على طَلَلٍ بين القِلاتِ وشارِعِ
به مَلعَبٌ من مُعصِفاتٍ نَسَجنَهُ ... كنَسجِ اليَماني بُردَهُ بالوَشائعِ
وَقَفنا فَقُلنا: إيهِ عن أُمِّ سالِمٍ ... وما بالُ تَكليمِ الديارِ البَلاقِعِ
فما كَلَّمتنا دارُها غيرَ أنَّها ... ثَنَت هاجساتٍ من خَبالٍ مُراجِعِ (١)

لقد ساهم الحوار في هذه الأبيات في الكشف عن قدرة الشاعر في التعبير عن معاناته المتمثلة بالحنين والشوق للمحبوبة ولأيام اللقاء، ويلاحظ أن صاحبيه قد شاركاه اللوعة والحزن على بعد المحبوبة، وهذا الحوار أعانه على إيصال فكرته للمتلقي والتأثير فيه

وغالباً ما يجعل الشاعر من حواره مع أصحابه سبيلاً ليظهر من خلاله أفكاره وأحاسيسه، فيجعل لهم رأياً مخالفاً لرأيه، وذلك يظهر تميزه وانفراده، بشكلٍ واقعي ومقنع، يقول ذو الرمة:

خَليلَيَّ اسألا الطَّلَلَ المُحيلا ... وَعُوجا العِيسَ وانتَظِرا قَليلاَ
خليلَيكُما يُحَيي رَسمَ دارٍ ... وإلاَّ لَم يَكُن لَكُما جلِلاَ
فَقالا كَيفَ فِي طَلَلٍ مُحيلٍ ... تَجُرُّ المُعصِفاتُ بِهِ الذُّيولاَ
تَحَمَّلَ أَهلُهُ هَيهَاتَ مِنهُ ... وأوحَشَ بَعدَهُم زَمَناً طَوِيلاَ
فَمَهلاً لا تَزِد جهلاً وتأمُر ... بِهِ وتَطَّاوعُ العَينَ الهَمُولا
فَإنَّكَ لَستَ مَعذُوراً بِجَهلٍ ... وَقَد أصبَحتَ شَايعتَ الكُهُولاَ (٢)

---

١. الديوان: ج٢، ص٧٧٧-٧٧٨.عوجا عوجة: من عجت البعير، إذا عطفت رأسه، القلات وشارع: موضعان، المعصفات: الرياح الشديدة العاصفة، الوشائع: لفائف الغزل، البرد: الثوب المخطط، الديار البلاقع: الخالية، ثنت هاجسات: يريد ردت حسناً، خبال: ما أفسده.

٢. المصدر السابق: ج٢، ص٣٨٣-٣٨٥.الطلل المُحيل: آثار البيت أتت عليها أحوال فغيرتها، العيس: الإبل البيض، المعصفات: الرياح، الهمول: الذارفات الدموع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبدو الشاعر في هذه الأبيات بصورة الرجل الضعيف أمام داء فراق المحبوبة عن طريق حواره مع خليليه اللذين طلب منهما الوقوف على أطلال المحبوبة، فهو دواؤه من داء الهجر والفراق، وفيه حياته، فيرد عليه خليليه بسؤال كيف في طلل أتت عليه أحوال فغيرته، ولم يبقِ به إلا الحجارة البالية، فقد فعلت ما فعلت به الرياح العاصفة ، وسافر منه أهله، فليس الوقوف يرجع الأحبة ولا يشفي شوق المحب، فكف عن البكاء، فلست معذوراً على جهل يصدر منك، والجهل يصدر عن الفتيان والشبان، وأنت أصبحت من الكهول.

في الأبيات السابقة نجد الشاعر قد اعتمد على الحوار في سرد حكايته مع طلل المحبوبة، وجعلها أكثر واقعية وتأثيراً في نفس المتلقي، فبالحوار أصبحت الأبيات السابقة أشبه بقصة قصيرة نرى فيها ملامح الشخصيات، وردود أفعالها.

ومن الحواريات التي أجراها ذو الرمة في قصائده أيضاً، حواره مع أخيه مسعود حيث يقول:

أقولُ لمسعودٍ بجرعاءِ مالكٍ ... وقد هَمَّ دَمعي أن تَلِجَّ أوانُله

ألا هل تَرى الأظعانَ جاوَزنَ مُشرِفاً ... من الرَّملِ أو حاذَت بهن سَلاسِلُه

فقال: أراها بالنُّمَيطِ كأنَّها ... نَخيلُ القُرى جَبّارُهُ وأطاولُه

تَحَمَّلنَ من حُزوى فعارَضنَ نِيَّةً ... شَطوناً تُراخي الوَصلَ مِمَّن يُواصِلُه

وودَّعنَ مُشتاقاً أصَبنَ فُؤادَهُ ... هَواهُنَّ إن يَصرِهِ اللهُ قاتِلُه (١)

١.الديوان: ج٢، ص١٢٤٥-١٢٤٧. مسعود: أخو ذي الرمة، وأخوه الآخر هشام .. بنو عقبة، وكان مسعود أكبر من ذي الرمة، والجرعاء:الرابية السهلة اللينة، تلج: تسيل، مشرف: موضع، سلاسله: رملاً متعقداً، النميط: موضع، جباره: ما فات، المشتاق: ذو الرمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد حمل الحوار في هذه الأبيات أحزان الشاعر وآلامه، فبمثل هذه الحالة التي يعيشها الشاعر لا يتجه بالحوار إلا لمن يشعر بقربه الروحي والمادي منه، فشعور ذي الرمة بالشوق الذي أصاب فؤاده نتيجة رحيل المحبوبة عنه قد أدمع عيناه، وذهب يشكو إلى أخيه ضمن أسلوب حواري. فالحوار هنا مبعثه حالة الضعف التي يعانيها ويحتاج من يقف بجانبه ويقويه ليتجاوز ضعفه.

ومن خلال النماذج الشعرية التي تم عرضها في هذا الفصل من ديوان ذي الرمة نلحظ أن الحوار في شعره ركن أساسي في أسلوبه الشعري، والحوار متعدد الجوانب يكون بين الشاعر وبين نفسه، وبينه وبين محبوبته، وبينه وبين أصحابه، وبينه وبين الآخرين معتمداً في ذلك على طبيعة الحالة التي يعيشها الشاعر. والحوار بشكل عام موجز لا إطالة فيه، وعلى الرغم من ذلك، فقد استطاع ذو الرمة من خلاله أن يصور شخصياته التي يتحاور معها تصويراً فنياً شيقاً كشف عن جوهرها وصفاتها ومكنوناتها.

والحوار عند ذي الرمة وسيلة من وسائل التعبير عن المعنى، ونقله إلى المتلقي، كما أن حوار ذي الرمة يتميز عن غيره من الشعراء؛ لأنه يجريه على لسان المتحاورين ببساطة تدل على مقدرة الشاعر في الكشف عما يعتمل في نفوس العشاق من خواطر وأفكار عبَّرت عنها طريقة الحوار. والحوار بشكل عام يوحي بفاعلية النص وتجدده، وإثارة انفعال المتلقي، ويساهم في ترابط نسيج النص الشعري وتلاحمه، الذي من شأنه أن يؤدي إلى ترابط المعنى الدلالي وتعميقه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الصورة الفنية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة الفنية

تشكل الصورة الفنية علاقات لغوية خاصة تكسب الكلمات بكارة جديدة، وتخرجها من دلالاتها المباشرة إلى دلالات مجازية، ولا يقصد بالمجازية - هنا - المجاز المرسل بعلاقاته المتعددة وإنما يقصد بها كل تعبير غير حرفي.

وتعد الصورة الفنية سمة أسلوبية بارزة في ديوان ذي الرمة، استطاع من خلالها تشكيل نصه ضمن أبعاد فنية جمالية من شأنها إحداث أثر إبهاري للمتلقي، فكان شعره غنياً بها وكانت وسيلته الأساسية في صياغة شعره، وإحدى المقومات الجوهرية في عمله الفني، وكان يعتمد أداتين من أدوات الصورة أو نوعين أساسيين هما: التشبيه والاستعارة.

وانطلاقاً من ذلك يسعى هذا الفصل للوقوف على التشكيل البلاغي للصورة الفنية بالوسائل البلاغية والطرائق الأسلوبية في شعر ذي الرمة:

أولاً: الصورة التشبيهية

ثانياً: الصورة الاستعارية.

ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن شعر ذو الرمة يخلو من عناصر بلاغية أخرى مثل المجاز والكناية، فهي عناصر كانت تظهر في شعره ظهوراً طبيعياً من حين إلى حين في النطاق نفسه الذي تظهر فيه عند غيره من الشعراء القدامى، النطاق الطبيعي، الذي لا تكلف فيه ولا تعمد ولا تصنع، فهو لا يقصد إلها قصداً، ولا يكلف نفسه عناء البحث عنها، ولكنها تظهر فيه ظهوراً طبيعياً لا نحس فيه أثر الجهد والانفعال، ولا تشكل ظاهرة أسلوبية في شعره، كما هي في التشبيه والاستعارة.

وقبل الدراسة التطبيقية لا بد من معرفة هذه الظاهرة البلاغية الأسلوبية من حيث طبيعتها ووظيفتها .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الصـورة لغةً: الشكل، وَصَوَرهُ حَسَنَهُ، وتصورتُ الشـيء: توهمتُ صورته، فتصورَ لـي، والصورة: حقيقة الشـيءُ وهيئتهُ وصفتهُ (١)، " فمادة الصورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها، وصـورة المعنـى لفظه، وصورة الفكـرة صياغتها... وعلـى ذلك تكـون الصورة الأدبية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها " (٢).

الصورة الفنية اصطلاحاً: هـي التعبير عن حالة أو حدث بأجزائه ومظاهره المحسوسة وهي لوحة مؤلفة من الكلمات، ومقطوعـة وصفية فـي الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر مـن المعنى الظاهر، وقيمتها ترتكز علـى طاقتها الإيحائية، فهـي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط، والألوان، والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية. وهي ذات قوة إيحائيـة تفوق الإيقاع؛ لأنها توحـي بالفكرة كمـا توحـي بالجو والعاطفة (٣).

والصورة الفنيـة فـي الشعر لا يؤتى بها للتزييـن والزخرفة اللفظية وإنما هي شيءٌ أصيل تمليه الحالة النفسية للشاعر، فهـي الحامل الأمين لمشاعر الشاعـر، وتُرجمان نفسه الشاعرة، فالشاعر يترجم أحاسيسه وعواطفه، وينقل كوامن نفسه من خلال الصورة الفنية التي يبدعها فـي نصه الشعري، فالشعر مـن حيـث هو ذو طبيعـة حسية يخضـع لنوعٍ مـن التنظيم أو التشكيل يفصح عـن شعور بلـغ درجـة الانفعـال فحرّك الخيال الذي عبـر عـن سلسلة من الصور. فالصورة هـي الناقل الأميـن لأحاسيس الشاعر وعواطفه بحيث تتخذ هذه الأحاسيس والعواطف شكلاً فنيًا يؤثر في المتلقي.

ويرى الباحث أن الصورة هي: تصويـر الشاعر لحالته النفسية والانفعالية تصويرًا فنيًا مبرزًا فيـه براعته الأسلوبيّـة اللغويـة، وقوة ملكتـه، وموهبته الإبداعية وهـي الخيال، وكلما كانت صورتـه الإبداعيّـة هـذه بعيدة عن الحسيّـة، وأقرب إلـى الخيال كانت أجمل وأشدّ براعةً وجمالاً.

---

١. ابن منظور: **لسان العرب**، ج٤، ص٤-٥.
٢. علي الصبح، علي، **الصورة الأدبية وتاريخ النقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص٣.
٣. غريب، روز: **تمهيد في النقد الحديث**، **دار المكشوف**، بيروت، ١٩٧١م، ص١٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة في الفكر البلاغي النقد القديم

لقد حظي مصطلح (الصورة الفنية) إلى جانب المصطلحات النقدية الأخرى باهتمام الدارسين والنقاد القدماء والمحدثين، ذلك أنّ الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّد بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية.

ولقد تحدث كثير من النقاد القدامى عن الصورة، لكن استعراض كل ما قاله النقاد القدامى أمر يطول، مما يجعل الحديث مقصوراً على ثلاثة من كبار النقاد الجاحظ، وقدامه ابن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني.

فقد أشار الجاحظ (ت٢٥٥هـ) إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما علق برأيه أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير" (١).

ففي هذا النص – الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال – تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في أغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا " قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى" (٢).

١.الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ج٣، ١٩٦٩م، ص ١٣

٢.عصفور، جابر أحمد: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٣١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشعـر عنده جنس مـن الأجناس الفنيـة القائمة علـى التصويـر "ويبدو أنـه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ، صياغـة حاذقـة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله علـى نحـو صوري، أو تصويـري... لذا يعـد التصويـر الجاحظـي خطوة نحو الدلالة لمصطلح الصورة " (١).

وقـد تحدث قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) فـي أكثر من موضع عـن الشعـر مبينـاً تعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى، ومشيراً إلى طبيعته مادة وشكلاً.

يقول قدامه: " إن المعانـي كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر مـن غير أن يُحظر عليه معنـى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعانـي للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد فـي كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها: مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلـى الشاعر إذا شرع فـي أي معنـى كان مـن الرفعة والضعة، والرفث والنزاهـة، والبزخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة – أن يتوخى البلوغ من التجويد فـي ذلك إلى الغاية المطلوبة" (٢).

وهنا نجـد أن قدامه بن جعفر يتقدم عن التصوير الجاحظي – وإن كان قد تأثر به – خطوة جديدة؛ فلقد كان كلامـه أدخل فـي باب التصوير مـن رأي الجاحظ فيه؛ فقد جعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة، وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة، "فلقد تنـاول قدامه مقومـات الصـورة فـي الشعر، ولـم يكتف فـي هـذا التنـاول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامـة الوزن، واتساق القافية مما يُعد أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع" (٣).

---

١. الصالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص٢١.
٢. قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د٠ت، ص ٦٥.
٣. بدوي، طبانة: **قدامه بن جعفر والنقد الأدبي**، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م، ص ٣٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالصـورة – طبقاً لتحديد قدامه – " الوسيلـة، أو السبيـل لتشكيـل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي – أيضاً – نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع... " (١).

وقـد أوضـح قدامه – فـي موضع آخر – أن معيار الجمـال، ومقياس الجودة يرجع للشكل أكثر مـن المعنـى، ويفصل الأشياء التي تعتمد عليها الصورة والمكونة لجزئياتها، فيقول: "وأحسن البلاغة الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ مـن لفظ، وعكس ما نظم مـن بناء، وتلخيـص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيرادها موفورة بالتمام... " (٢). ويعلق أحد الباحثين علـى آراء قدامه بقوله: "نستطيـع أن نقرر أصـالة قدامه بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه" (٣).

وعندمـا نتوقف عند عبد القاهر الجرجانـي (٤٧١هـ) ، نجد أن منهجه في دراسة الصورة منهـج متميـز عما سبقه مـن العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهـم، فقـد أفاض فـي حديثـة عـن الصـورة فـي كتابيه: (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها قوله: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل للتصـور والصـوغ فيه كالفضة والذهب يصـاغ منهما خاتـم، أو سـوار، فكمـا إذا أنت أردت النظر فـي صـوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة " (٤).

ومراد عبـد القاهـر واضـح الدلالة علـى أن طريقة الصياغة هـي التي يتفاضل بها الكلام، وقد مزج الصفات الحسية، والسمات الجمالية بوشائج الشعور.

---

١. الصالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص٢٢.
٢. قدامه بن جعفر، **جواهر الألفاظ**، ص ٣، نقلاً عن: صبح، علي: **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة د.ت ، ص ٢٩
٣. البصير، كامل حسن : **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد،1987 م، ص٣٣.
٤. الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الأعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٢٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثـم نراه فـي نص آخر يربـط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمـع هـذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، "فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أُبرزتْ هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلـى صورته كساها أبهة وأكسبها منقبة، ورفع مـن أقدارها وشب من نارها، وضاعف قواها فـي تحريك النفـوس، ودعـا القلوب إليهـا واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً" (١).

فعبـد القاهـر الجرجاني لم يُهمـل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة فاتسـم تحليلـه العميـق للخلـق والإبداع الشعريين علـى الذوق الفني المرهف، وما تثيره مفردات البيـان العربـي أو ضروبه الفنية من استجابة في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي عند قائماً على الذوق والتذوق.

ويبلـغ الجرجانـي ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظـرة متكاملة لا تقوم علـى اللفظ وحده أو المعنـى وحـده، بـل إنهما عنصـران مكمـلان لبعضهما، "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقيـاس لما نعلمه بعقولنا علـى الذي نراه بأبصارنـا، فلما رأينا البينونـة بين آحاد الأجناس تكـون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئـاً نحن ابتدأنها فينكـره منكر، بل هـو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير" (٢).

---

١. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، ص ١٠١.
٢. الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ٥٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة الفنية في الفكر البلاغي النقد الحديث

ينظر النقد الحديث نظرة كلية إلى الصورة، فهي " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي " (١).

والنقد الحديث يعلي من قيمة الصورة الفنية في العمل الشعري ويجعل الوسائل الفنية الأخرى ـ وبخاصة الموسيقى الشعرية ـ مرتبطة بها، متعاونة معها على تحقيق التكامل لهذا العمل حتى يكون في مقدوره تأدية وظائفه الجمالية بشكل فني ناجح، " فالصورة في التصور الجديد ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف ـ عند الشعراء ـ من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متّحد منسجم، فالفن عموماً نظام للقالب وللخيال في آن معاً "(٢).

ولا تعد الصورة ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية في كل جزء من أجزائها، " فالعاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدس حدساً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة " (٣).

وإذا كانت الصورة لا قيمة لها بدون عاطفة، فالعاطفة لا معنى لها بدون صورة " إن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة " (٤). فالعاطفة هي أهم ما في الصورة الفنية، بل هي الأساس فيها، فالعاطفة تشرح خواص الصورة، وتنقل تأثيرها وروعتها وجمالها.

---

١. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص٤٤٢.
٢. الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، د.ن، ١٩٩٩م، ص١٥.
٣. كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن**، تحقيق: سامي البارودي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م، ص٢٤.
٤. **المصدر السابق**، ص٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفـــي ضوء النقد الحديث أصبحت غايـة الصورة الأولى تمكين المعنـى فـي النفس، لا عـــن طريق الوضوح ولكن عن طريق التأثير، وما الصورة سوى هذا الأثر الذي يعلق بالنفس، فيترك فيها نوعاً غامضاً مـن المتعـة لا نستطيع تفسيرهـــا أو تعليلها، بل لعلنا إذا حاولنا تفسير هذا الجمال ننقص من قيمته.

والظاهرة الأخرى التـــي يشترط النقد الحديث توافرها في الصورة الفنية هي الإيحاء، فالصورة الإيحائية أبعـــد تأثيراً فـــي النفس وأكثر علوقاً فـــي القلب من الصورة التقريرية الوصفية، وهي أبعث على المتعة والإحساس بالجمال.

مثلما يؤكد النقد الحديث على مفهوم الوحدة، فصورة الشاعر يجـب أن تتم فـــي نطاق وحدة معينة، لا أن تكـــون متنـــافرة لا روابط بينها، وقدرة الشـــاعر المصور تبدو بجمع الأشتات، وإظهار الوحدة من خلال التنوع (١).

ويعلق المحدثون كثيرا على أهمية الصفات الحسية للصورة، إذ أن ما يعطي للصورة فاعلية ليس حيويتها كصورة، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس (٢). لذلك تحدثوا عن الصورة البصرية والسمعية والسيكولوجية (٣).

حيث يرى أحمد مطلوب أن الصورة هي: " طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته (٤).

١.كولـودج، **النظـرة الرومانتيكيـة**، سيرة أدبيـة، تحقيـق: عبـد الحكيم حسان، دار المعـارف، مصر، ١٩٧١م، ص٢٥٩.
٢. ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٩٨٧م، ص١٩٤.
٣. المصدر السابق، ص١٩٥.
٤. مطلوب، أحمد: **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣، ص٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" وللصـورة الشعرية أشكال مختلفـة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنهـا، فبعض أشكال الصـور بسيط لا يتعـدى الإشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء، وبعضها معقد شديد التعقيد كالـرموز والاستعـارات التـي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبـة أو متشابهة أو متجانسة فحسـب، وإنمـا تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة "(١)

وقـد اختلفت المناهج الحديثة فـي دراسة الأدب، فمنهـا ما اعتمـد علـى أسـس موضوعية واقعية، فتناول النص على حقيقته وأفاد من كـل ما تنقله ألفاظـه مـن معـان وأفكـار وصـور، وأخـرى اعتمدت علـى أسس نفسية معتبـرة الأدب انعكاساً لحالات الشاعـر الشعوريـة واللاشعورية، ومنها لجأت إلـى دراسة الشخصية نفسها فأفادت من كل ما أحاط بها مـن ظروف وملابسات، ونظرت فـي مـدى انعكاسها علـى شخصيـة الشاعر وشعره.

وبهذا لا تصبـح الصورة شيئاً ثانويـاً يمكـن الاستغناء عنـه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نـوع متميـز مـن الحقائق تعجـز اللغـة العادية عـن إدراكـه أو توصيله، وتصبح المتعة التـي تمنحها الصـورة للمبـدع قرينة الكشف، والتعرف علـى جوانب خفية من التجربة.

---

١. الرابعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوسائل الأسلوبية والبلاغية للصورة في شعر ذي الرمة

يستخدم ذو الرمة في رسم صوره التشبيه والاستعارة في الأعم الأغلب، لذلك اشتهر بكثرة تشبيهاته قديماً وحديثاً، وبجودتها، وجودة استعاراته، وجعلها حية ناطقة.

أولاً: الصورة التشبيهية

يعد التشبيه من أهم الأشكال البلاغية والأسلوبية وأكثرها استعمالاً؛ لأنه أصل الألوان البيانية وأشرف أنواع البلاغة وأعلاها (١)، كما أنه عمدة الصورة الفنية، ويؤدي دوراً أساسياً في تشكيلها.

والتشبيه لا يخرج عن كونه إلحاق أمر بأمر آخر على أساس من التماثل، " في الهيئة أو في اللون أو في الحركة " (٢) بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة.

وعدَّ النقاد القدامى التشبيه عنصراً من عناصر عمود الشعر العربي، ومقياساً للمفاضلة بين الشعراء تتبارى فيه قرائحهم، فعن طريقه تظهر القدرة على تمثيل المعاني والتعبير عنها بصورة رائعة، وتذهب البلاغة القديمة إلى أن التشبيه يقصد به التزيين كما يقصد به الإبانة والتوضيح. يقول العسكري (ت٣٩٥هـ) " التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً " (٣) وأضاف ابن رشيق(ت٤٥٦هـ) من أن التشبيه يخرج الأغمض إلى الأوضح ويقرب البعيد (٤)، وكان قدامه بن جعفر (ت٣٩٩هـ) قد أدخل التشبيه غرضاً من أغراض الشعر، وجعله باباً يقصد لذاته، فمن الشعراء من يصوغ قصيدته ويجعل التشبيه الغاية الوحيدة من ورائها لإظهار براعته فيه، وبيان قدرته عليه، وحشدها بصنوفه وألوانه (٥).

---

١. السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن ت(٩١١هـ): **الإتقان في علوم القران**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧م، ج٣، ص١٢٨.
٢. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة** ، نشره محمد رشيد رضا، دار ابن تيمية، القاهرة، د.ت، ص٥٨-٥٩.
٣. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين**، ص ٢٦٥.
٤. القيرواني، ابن رشيق: **العمدة**، ص٢٨٧.
٥. قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص١٢٤-١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالتشبيه عنصر أصيل من عناصر البيان، يعتمده الشاعر أو الكاتب وسيلةٌ تصويريةٌ أداتها اللغة في سبيل بعث الروح فيما يكتب أو ينشىء، إذ يمكن أن تكون للصورة قدرة عالية على التعبير فوق أدق وسائل الأدلة العقلية.

واعتمد ذو الرمة على التشبيه بشكل ملحوظ في بناء صوره، مستخدماً التشبيه في مختلف أنواعه، فهو المقوم الأساسي لصناعته الفنية، وهي ظاهرة لاحظها عليه النقاد القدماء وسجلوها له يقول الأصمعي: " كان ذو الرمة أشعر الناس إذا شبه" (١)، وقال ابن سلام " كان لذي الرمة حظ في حسن التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين " (٢)، ويجعله ابن قتيبه " أحسن الناس تشبيها" (٣)، وأمثلة هذه الآراء تتردد كثيراً على ألسنة الرواة والنقاد، وقد وربطوا اسمه مع امرئ القيس بوصفهما أبرع شاعرين عنيا بالتشبيه ابتداء بالعصر الجاهلي وانتهاء بعصر بني أمية، ولعل ذا الرمة نفسه قد لاحظ امتيازه في هذا اللون، فقال – مدركاً أهميته وصعوبته - كما روي عنه: " إذا قلت كأن ثم لم أجد مخرجاً فقطع الله لساني" (٤).

إن هذه السمة التي ميزت ذا الرمة عن سواه لم تأت من فراغ، بل هي نتاج تلك العلاقة الحميمة التي ربطت ذا الرمة بالصحراء وكل ما فيها من مناظر ساكنة أو متحركة إذ إن ذا الرمة كان يستقي تشبيهاته في معظمها من واقع البيئة الصحراوية التي عاشها، والتي شحنت مخيلته بصور ذهنية كثيرة، وبقصة عشقه مع مي.

---

١. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني،تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، إسراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م، ١٦، ص١٠٩.
٢. المصدر السابق، ص١٠٩.
٣. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٢م، ص٢٩.
٤.الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج١٨، ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالتالي أستخدم ذو الرمة التشبيه لرسم صورة محبوبته مي الحسية والمعنوية، وفي رسم صورة الطبيعة بكل ما فيها من الأطلال والفلاة والرياح والصخور والرياض والمطر والسحاب والرعد والبرق والسماء والكواكب والليل والفجر والنار، كما أستخدمها أيضا في رسم صورة الحيوان الناقة، والثور الوحشي، والحمار الوحشي والظباء وبقر الوحش و الذئب والحرباء والقطا والطير والجراد والأفعى، وكذلك استخدم التشبيه في رسم صورة لنفسه، وحالة حبه وهيامه وقلقه وخوفه وأمله.

يقول في وصف محبوبته مي مستخدما التشبيه طريقاً لوصف جمالها وحسنها:

يا حادِيَي بنتِ فَضّاضٍ أما لَكُما ... حتى نُكلِّمَها هَمٌّ بتعريجِ

خَودٌ كأنّ اهتزازَ الرُّمحِ مِشيَتُها ... لَقّاءُ مَمكورةٌ في غيرِ تَهبيجِ

كأنّها بَكرَةٌ أدماءُ زيَّنَها ... عِتقُ النِّجارِ وعيشٌ غيرُ تَزليجِ

في رَبرَبٍ مُخطَفِ الأحشاءِ مُلتبِسٍ ... منه بنا مَرَضُ الحُورِ المَباهيجِ

كأنّ أعجازَها والرِّيطُ يَعصِبُها ... بينَ البُرينَ وأعناقِ العَواهيجِ

أنقاءُ ساريةٍ حَلَّت عِزالِيَها ... من آخرِ الليلِ، ريحٌ غيرُ حُرجوجِ(١)

فالشاعر في الصور التشبيهية السابقة قصد الإبانة والإفصاح عن جمال مي التي أحبها، فشبه مشيتها باهتزاز الرمح رشاقة، وهي لقّاء ممكورة من غير انتفاخ أو تورم، وشبهها بذلك بكرةٌ في ربرب، أما أعجازها، فشبهها ذو الرمة بقطع من الرمال لبّده المطر وألزمه بعضه بعضاً، وهذا يدل على صحتها، واكتناز لحمها، كما وشبه محبوبته بالناقة البيضاء في قطيع من البقر لبيان أنها متفردة في حسنها وجمالها.

---

١. الديوان: ج٢، ص٩٨١-٩٨٣. **بنت فضاض**: امرأة من بكر بن زائل، **خود**: حسنة الخلق، **لقاء**: ضخمة الفخذ، **ممكورة**: حسنةٌ طيّ الخَلق، **ربرب**: نساء كأنهن البقر، **في غير تهبيج**: في غير انتفاخ وورم، **النجار**: الضرب والشكل، وهو خلق الكرم، **العتق**: الكرم، **التزليج**: التجويز الذي لا يبالغ فيه، **غير تزليج**: الذي ليس بالكامل، كأنها بكرة: نساء كأنهن البقر، **الربرب**: جميع البقر، **مخطف الأحشاء**: أي ضامر البطن، **ملتبس منه بنا**: التبس منه (البقر) مرض، **المباهيج**: التي إذا نظرت إليها رأيت لها بهجة، **الريط يعصبها**: يلفها، **البرين**: الخلاخيل، **العواهيج**: الظباء الطوال الأعناق، **سارية**: سحابة تمطر في الليل، **السرى**: سير الليل، **النقا**: القطعة من الرمل المستطيلة المحدودبة، **العزالي**: أفواه السارية، **ريح غير حرجوج**: غير شديدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويستمر ذو الرمة في رسم الصورة الواحدة لمحبوبته بتشبيهات كثيرة، تذكر الأداة في بعضها، وتحذف في بعضها الآخر، ويكثر هذا النوع عند رسم الصورة الحسية للحبيبة، يقول:

تُذَكّرِني ميّـــاً مــن الظَّبي عَينُـهُ ... مراراً، وَفَاهـــا الأُقحُـــوَان المُنَوّرُ

وفي المِرطِ من ميٍّ تَوالي صَرِيمَـةٍ ... وفي الطَّوقِ ظَبيٌ واضحُ الجيدِ أحوَرُ

وبينَ مَلاَتِ المِرطِ والطَّوقِ نَغنَفٌ ... هضيمُ الحَشَا رَادُ الوِشاحَيـــنِ أصفَرُ

وفي العاجِ منها والدَّماليجِ والبُرَى ... قَناً مالـــيءٌ لِلعيـــنِ رَيّـــانُ عَبهَرُ

خَراعيبُ أَملُودٌ كـــأَنَّ بَنَانَهَـــا ... بنـــاتُ النَّقَا تَحفَـــى مراراً وتَظهَرُ (١)

ففـــي الأبيات الأربعة الأولى ذكر كل صفة في مـي وما يماثلها في الطبيعة من أشباه تكون تلك الصفة فيها أجمل شيء تتميز به مـــن غيرها، فقد اختار مـــن الظبي عينه وجيده ليجعله عين الحبيبة وجيدها، ومن الأقحوان زهره المنور ليجعله فاه الحبيبـة، ومـن الـرمل مؤخرته ليشبـه عجيزتها، وأحسن فـــي ذكر مواضع الامتلاء فـــي جسم الحبيبة بعد ذكـر مواطن الضمور فيها ليبرز جمالها بشكل أكبر، فالضد يظهر حسنه الضد أحياناً.

ثم يذكر فـي البيت الخامس تشبيهاً ذكرت فيه الأداة مثل صورة مليئة بالحركة بين فيها جمال أصابع الحبيبة، ولونها في حركتها التي تشبه حركة تلك الدويبة.

وقد أحسن ذو الرمة فـي استخدام نوعي التشبيه، ففـي ذكر الصفات وتعدادها حذف الأداة، ليجعل مية وما يشبها شـيئاً واحداً مندمجاً، بينما ذكر الأداة في البيت الأخير؛ لأنه أراد إظهار صورة الأصابع المتحركة بهذه الصفـة، فجعل الأداة مذكـورة، واختـــار لها أداة التشبيه (كأن) التي تجعل الصورة ناهضة لذهن السامع وتمنحه فرصة أكبر للتخييل.

---

١. **الديوان**: ج١، ص٦١٩-٦٢٢. **المنور**: حين خروج نوره وزهره، **المرطُ**: الإزار، **ثوالي**: مآخيرُ، **الصَريمةُ**: قطعةُ الرمل، **وفي الطوق ظبيٌ**: أي عنقها عنق ظبي، **واضح الجيد**: أبيض الجيد، **ملاث**: مدار موضع، **اللوث**: الطي واللي، **لاث عمامته**: إذا أدارها على رأسه، **نغنفٌ**: مهواة ما بين كل شيئين نغنف، **مهواة**: الجبل، ما بين أعلاه وأسفله، ويريد بذلك أنها طويلة الظهر، **رأد الوشاحين**: يجيء ويذهب من ضمر البطن، **هضيم**: ضامر، **صفرٌ**: خالٍ، **العاج**: السواد من المسك، وهو القرون، **البرى**: الخلاخيل، **القنا**: الأوساط، **مالئ**: للعين، وهو القنا، **والقنا**: أي القامة، **ريان**: ممتلئ، **عبهر**: حسنة الخلق عظيمة، **الخرعب**: اللين الأملس، **الأملود**: الناعمة، **بنات القنا**: دواب مثل العظاة بيض يكن في الرمل، فشبه الأصابع بها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الصور التي وصف بها محبوبته، وأعتمد أسلوب التشبيه فيها قوله:

لها جيدُ أمّ الخِشفِ رِيعَت فأتلَعَت ... وَوَجهٌ كقَرنِ الشَّمسِ رَيّانُ مُشرِقُ

وعَينٌ كعَينِ الرِّئمِ فيهـــا مَلاحَةٌ ... هيَ السِّحرُ أو أدهى التِباساً وأعلَقُ

وتَبتِسمُ عن نَورِ الأقاحيِّ أقفَرَت ... بوَعســـاءِ مَعروفٍ تُغـــامُ وتُطلَقُ (١)

يشبه الشاعر عنق محبوبته بعنق الظبية الجميلة، ثم يضفي على تلك الصورة هذه الحركة التي تعطينا صورة غايــة فــي الدقة والجمال والحيوية، وهــي أن تلك الظبية قد فزعت، فأخذت تنظر هنــا وهناك، وتمد عنقها شمالاً ويميناً لتــرى مــن أيــن يأتــي هــذا الخطر المحدق بها. ويشبه وجهها المشرق الجميل كإشراق الشمس فــي وضح النهار لإبراز لونه، ثم إن عينيها جميلتين كعينـــي الظبيــة إلا أنهما أجمــل وأبهــى لما بهما من سحر ودلال وجمــال يجذب الناظر إليهما، بل قل يسحره. وإذا ما تبسمــت افترت شفتاها عـــن أسنان بيضاء ناصعة البياض، مشبهاً إياها بزهر الأقحوان الذي تظله الغمامة مــرة، ثــم تنقشع عنه مرة أخرى، تشبيه غاية في الجمال، وصورة تكاد تنطق وتنبض بالحياة.

وذو الرمة فنان ماهر فــي رسم تشبيهاته، فينقل منها الأجمل والأحلــى، ويترك ما لا يعجبه، فعندما يشبه المحبوبــة بالظبيــة لا يفعل ذلك بشكل مطلق، بــل يستثني ما يعيبها كالقرون والأذنين، فأم سالم تشبه الظبية، ولكنها تفوقها جمالا بقدها الممشوق، وفي مقارنته بينهما يستخدم أسلوب الاستفهام، فيقول:

أيا ظبيةَ الوَعساءِ بينَ جُلاجِلٍ ... وبيـــــنَ النُّقا آأنتِ أم أُمُّ سالمِ؟

هيَ الشَّبهُ إلاّ مِدرَيَيها وأُذنَهـا ... سَـــواءً وإلاّ مَشقَّةٌ في القَوائِمِ (٢)

١.الديوان: ج١، ص٤٦٥-٤٦٦. الجيد: العنق، أم الخشف: الظبية، والخشف: ولدها، ريعت: فزعت، أتلعت: مدت عنقها تنظر وتتأمل، وأتلعت: أي علت مكاناً مرتفعاً، أشرفت بعنقها، قرن الشمس: كناحية من الشمس، جانبها، ريان: ممتلئ، الرئم: الظبي الأبيض، أدهى: أنكر، أعلق: أثبت، الوعساء: الأرض الرملية، تغام: يعلوها الغيم، تطلق: يكشف عنها.

٢.المصدر السابق: ج٢، ص٧٦٧-٧٦٨.الوعساء: الرملة، جلاجل: موضع، إلا مدرييها: يعني قرينها، المشقة: الرقة، أي عي ممشوقة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وننتقل إلى صور أخرى رسمها الشاعر بكلماته عـن طريق التشبيه مظهـراً جمال محبوبته، قوله:

وعَينٌ كعَينِ الرِّئمِ فيها مَلاحَةٌ هيَ السِّحرُ أَو أَدهى التِباساً وأَعلَقُ (١)

شبه الشاعر جمال عينـي محبوبته بعيني الظبي لما لجمالهما من تأثير وسحـر يعلق في القلوب.

ونـراه يشبه شعرها الأسود الطويل المسترسـل بحيات تختبئ بين الأشجار وتتمايل، ووجه الشبه في ذلك طول الشعر، ونعومته ولونه الأسود، وحركته. يقول:

وأسحمَ ميَّالٍ كـأنَّ قُرونَه أَساوِدُ واراهُـنَّ ضالٌ وخِروَعُ (٢)

وقال أيضا:

وأَسحَمَ كالأساوِدِ مُسبَكِـرّاً علـى المَتنَينِ مُنسَدِراً جُفالا (٣)

وفي تشبيهه لحديثها يقول:

وَنِلنا سِقاطاً مـن حَديثٍ كأنَّـهُ جَنى النَّحلِ مَمزوجاً بماءِ الوقائعِ (٤)

فقد شبه حديث مي بالعسل الممزوج بماء الوقائع، واختار هذا الماء تحديداً؛ لأنه يكون بارداً ولذيذاً يستنقع زمناً في الصخر، فتضربه الرياح، وهـو ألذ ماء تشربه فـي البوادي، فذو الرمة شبه حديثها بماء الوقائع ليدل علـى حلاوة الحديث وعذوبته، فلـم يكتف بتشبيه الحديث بالعسل فقط. وإنما جعله ممزوج بهذا الماء العذب ليزيد من جمال حديثها.

١.**الديوان**: ج١، ص٤٦٥.**الرئم**: الظبي الأبيض، **أدهى**: أنكر،**الالتباس**: الاختلاط، **أعلق**: أثبت، تعلق بالقلب.
٢.**المصدر السابق**: ج٢، ص٧٢٥.**الأسحم**: الأسود الشعر، **الأساود**: الحيّات السود، **الضال**: شجر السدر البري، **الخروع**: نبت ناعم، **قرونه**: ذوائبها.
٣.**نفسه**: ج٣، ص١٥٢٠.**المسبكر**: الممتد المسترسل اللين، **منسدلاً**: منتصباً مسترسلاً، **الجفال**: الكثير.
٤.**نفسه**: ج٢، ٧٨٦.**السقاط**: الشيء بعد الشيء، **جنى النحل**: العسل، **الوقيعة**: مكان صلب يمسك الماء أو هي نقرة في صخرة يجتمع فيها الماء وجمعها وقائع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكما استخدم ذو الرمة الصورة التشبيهية لبيان جمال محبوبته التي حباها الله إياه، فقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً في وصفه للصحراء فها هو يقف أمامها وقفة الحائر أمام شيْ مبهم غامض مليء بالأسرار، فشبه انبساطها بانبساط كف مشتري يبسط كفه ويصفق على راحة بائعة، فالشاعر استمد من حركة اليد وشكلها صورة تشبيهيه لانبساط الصحراء وامتدادها، يقول:

وَ دَوَّ كَكَفِّ المُشتَرِي غيرَ أَنَّهُ بِساطٌ لأَخماسِ المراسيلِ واسعُ (١)

فالفلاة في ضيقها الذي تصوره الشاعر ككف شخص مشتر فتحها للتعاقد في صفقة، ثم تعود الفلاة، فتتسع بعد ذلك الضيق منبسطة تجري عليها أخفاف الإبل.

واستخدم الشاعر التشبيه في موضع أخر ليشبه الصحراء على استوائها باستواء السماء، وشبه اتساعها أيضا باتساع السماء، يقول:

ودَوِّيَّةٍ مثلِ السَّماءِ اعتسَفتُها وقد صَبَغَ اللَّيلُ الحَصى بسَوادِ

كما وربط هذه الصورة بعنصر الصوت في قوله :

بها من حسيسِ القَفرِ صوتٌ كأنهُ غناءُ أناسِيٍّ بها وتَنَادِ (٢)

فلمكانها الخالي الذي شبهه بالسماء اتساعاً صوت يشبه الغناء أو تَنادي الناس.

لقد أحب ذو الرمة رمال الصحراء وأبدع في تصويرها مستخدماً الصور التشبيهية، يقول:

ورَمالٍ كأوراكِ العَذارى قَطعتُهُ إذا جَلَّلتهُ المُظلِماتُ الحنادِسُ (٣)

فشبه الشاعر الرمال التي قطعها في الصحراء بأوراك العذارى، ووجه الشبه النعومة والليونة، وقصد الشاعر الأوراك لما لها من جاذبية ليبين عشقه، وجاذبيته لتلك الرمل، وقصد العذارى؛ لأنها تكون أنعم وأجمل.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٢٩٠.الدوّ: الفلاة الواسعة التي تسمع لها دوي من خلوها، ككف المشتري: أي مبسوطة ككفّ الذي يصافق عند صفقة البيع، الأخماس المراسيل: جمع خمس وهو أن تكون في المرعى لثالثة أيام ويحسب يوم ترد ويوم تصدر.

٢. المصدر السابق: ج٢، ص٦٨٥.الدوية: الفلاة المستوية من الارض، مثل السماء: أي في استوائها، اعتسفتها: سرت فيها على غير هدى.

٣. نفسه: ج٢، ص١١٣١.الحنادس: الليالي المظلمة، جللته: لبسته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا النوع من التشبيه يسمى بالتشبيه المقلوب، فمن عادة العرب تشبيه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء بينما عكس ذو الرمة ذلك ليبالغ في صفة الأعجاز.

واستخدم ذو الرمة الصورة السمعية، فيشبه دوي الصحراء الغامض المبهم الذي يملأ أسماع السائرين بتراتيل النصارى الدينية في كنائسهم، أو صوت العاشق، يقول:

إليكَ ومن فَيفٍ كأنَّ دويَّهُ غِناءُ النَّصارى أو حنينُ هِيامِ (١)

وشبه الحجارة السوداء التي تملأ الصحراء، كأنها سفن كبيرة على صفحة الماء، في صورة حركية سمعية لونية، يقول:

تَظَلُّ الوِحافُ الصُدعُ فيها كأنَّها قَراقيرُ مَوجٍ غَضَّ بالسياجِ قيرُها

مُلَجَّجَةٌ في الماءِ يَعلو حَبابُهُ حَيازٍ يمَها السُفلى وتَطفو شُطورُها (٢)

ويصور لنا تلك الجبال في الصحراء التي تبدو وكأنها تتحرك نتيجة فعل السراب بأسنمة إبل أهديت إلى البيت الحرام، في صورة حركية، يقول:

كأنهنَّ ذُرأ هَدي مُجَوَّبَةٍ عنها الجِلالُ إذا ابيضَّ الأياديمُ (٣)

ويشبه سلاسل الجبال في الصحراء كأمواج دجلة، ووجه الشبه في ذلك شكلها المتسلسل المتتابع، يقول:

كأنَّ مطايانا بكلِّ مَفازةٍ قراقيرُ في صحراءِ دجلةَ تَسبَحُ (٤)

ويشبه مطاياهم وهي تقطع الصحراء سفن تجوب نهر دجلة، والجامع بين التشبيهين أن الصحراء لا تقطعها إلا النوق، ودجلة وغيرها من الأنهار لا تقطعها بأمان إلا القراقير السابحة.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٠٦٩. من فيف: ما استوى من الأرض، هِيام: إبل عطاش.
٢. المصدر السابق: ج١، ص٢٣٩. الوحاف: الحجارة لا تبلغ أن تكون جبلاً، الصدع: الحمرة إلى السواد، ملججة: القراقير، حباب الماء: طرق الماء.
٣. نفسه: ج١، ص٤١٤. ذرا: أعالي، كأسنمة الإبل، هدي: تهدي إلى البيت، مجوبة: مشقوقة، الأياديم: الأرض المستوية.
٤. نفسه: ج٢، ص١٢٢٦. القراقير : السفن الكبيرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد اعتمد الشاعر على التشبيه اعتماداً كبيراً لا سيما حين يستغرق في وصف ناقته، فيلحظ الباحث اعتماده على التشبيه بشكل لافت، فهو لم يترك شيئاً في ناقته دون أن يشبهه بشيء آخر، ولم يترك صفة من صفاتها سواء وقت الإقامة والاستقرار أم وقت السفر والترحال دون أن يجد له ما يلائمه من التشبيهات، حتى سيطر التشبيه على مشاهد الناقة، وغدا مقوماً أساسياً من مقومات تجميل صورتها، وتوضيح معالمها وتحديد جوانبها، فراح يستغلها في التشبيه، وقد تتعدد التشبيهات وتتكاثف وتتابع في القصيدة الواحدة، بل في المقطع الواحد. يقول في قصيدته التي مطلعها:

أداراً بحُزوى هِجتِ للعينِ عبرةً فماءُ الهوى يَرفَضُّ أو يَتَرَقرَقُ (١)

ويكثف الشاعر من تشبيهاته بشكل لافت حين يبدأ بوصف ناقته. يقول:

وكعبُ وعُرقوبٌ كِلا مَنجِمَيها أشَمُّ حديدُ الأنفِ عارٍ مُعَرَّقُ

وفوقهما ساقٌ كأنَّ حَمَاتَها إذا استُعرِضَت من ظاهرِ الرِّجلِ خِرنِقُ

وحاذانِ مَجلوزٌ على نَقَوَيهِما بَضيعٌ كمَكنوزِ الثَّرى حينَ تُخنِقُ

إلى صهوةٍ يحدو محالاً كأنَّه صفاً دَلَّصَتهُ طَحمَةُ السَّيلِ أخلَقُ

وجوفٌ كَجَوفِ القَصرِ لم يَتكِ لَه بآباطِهِ الزُّلُّ الزِّهاليلِ مِرفَقُ

وهادٍ كجِذعِ السَّاجِ سامٍ يقودُهُ معرَّقُ أحناءِ الصبَيَّينِ أشدَقُ (٢)

هكذا نلحظ بجلاء اعتماد ذي الرمة في وصفه لناقته على التشبيه، وهي تشبيهات يمكن تمييزها بسهولة نظراً لحضور أدوات التشبيه في كل منها أولاً، ولوضوح العلاقة بين حدي التشبيه

---

١. الديوان، ج١، ص٤٥٦. حزوى: موضع، يرفض: يسيل متفرقاً، يترقرق: يجيء ويذهب في العين.
٢. المصدر السابق، ج١، ص٢٧٢-٤٧٨. المنجمان: عظمان شاخصان في باطن الكعبين، خرنق: ولد الأرنب، محال: فقار الظهر، الدلاص: الأملس البرق، دفواء: ناقة فيها انحناء، حاذان: ما وقع عليها الذنب من دبر الفخذين، مجلوز: مطوي عليهما اللحم، النقوان: الفخذين، البضيع: اللحم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في معظمها ثانياً، فساق هذه الناقة إذا نظر إليها تبدو في غلظها وكأنها خرنق ممتلئ لحماً، ومؤخر فخذيها طوي اللحم عليهما وكأنهما في اكتنازهما وتكاثف اللحم فوقهما تراب جمع بعضه إلى بعض فكثف وعظم، وفقرات ظهرها تعاقبهما حينما تسير تبدو وكأنها حجارة ملساء يدفعها السيل فتتعاقب في حركتها بانتظام، أما جوفها فعظيم واسع وكأنه في اتساعه جوف قصير واسع، وعنقها يبدو طويلاً، غليظاً، منجرداً وكأنه جذع من الساج.

إن قدرة ذي الرمة على الوصف تجلت هنا من خلال التشبيه، وهذه التشبيهات في مجملها قد قامت على صيغ سهلة مباشرة إذ لم يلجأ الشاعر إلى ما اصطلح على تسميته بالتشبيه البليغ في أي منها، بدليل حضور أداة التشبيه فيها جميعاً.

وهذه الصورة التشبيهية وإن تبدو حسية ـ في ظاهرها ـ تقوم على تشبيه هيئة بهيئه إلا أن هذه الصورة الحسية لا تخلو من ملامح نفسية ومعان دقيقة تتضح بتأمل حال الناقة. فهذه الناقة على الرغم من سفرها الطويل، فإنها ما زالت تحتفظ بسرعتها وخفتها، وامتلاء ساقيها وضخامة فخذيها وهذا كله يمنحها الاستمرار والمضي باتجاه المستقبل لتدرك خباياه تاركة وراءها الماضي بما فيه، فضخامتها وحركتها تأكيد لاستمرارية وجودها ووجود الشاعر المرتبط بها.

ويخلق الشاعر حس الثبات من خلال تشبيه فقرات ظهرها بالحجارة الملساء (كأنها صفا دلّصته طحمة السيل أخلق) مستخدماً صيغاً تؤكد على التراصف، والتجمع، والتنظيم وهذا يدل على إحساس الشاعر بانتظام الوجود واتساقه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتشبيه جوفها بجوف القصر يـؤكد الحس الحضاري لدى الشاعر فضـلاً عما تحمله دلالة القصر من تحقيق الأمن والحصانة والبقاء والديمومة. فالقصر (بناء) بفعـل الإنسان وهو يحوي فكرة الملجأ والملاذ والمأوى وفيـه معنـى المقاومة والحماية والاستقرار (١). إن في هذا إحساس من الشاعر بمقاومة العدل والزوال. ويؤكد ذلك بتشبيه عنقهـا بجـذع الشجر (كجذع الساج) والشجرة تستلفت انتباه الشاعر " بجذورها الضاربة فـي الأرض وقامتها المنتصبة الشامخة وبأوراقها الخضراء الزاهية... فـي عالم سمته الأساسية المحل والجدب متصلة هكذا بالتراب والماء والهوى مرتفعة ـ فـي عنان السماء ـ وإذا هـي رمز لتجدد الشباب الحي ونسغ الحياة الذي لا ينضب" (٢). لقد أضفى الشاعر علـى ناقته ـ من خلال التشبيهات السابقة ـ صفات تخرجها من طور الواقعية إلـى ما فوق وكأنـه يحاول الإشارة إلى ذاته، فناقته غير عادية إذن هو مـن ثم شخص غيـر عادي بمـا أنها المعادل الموضوعي لحاله (٣).

وهكذا يظهر اعتماد ذي الرمة علـى التشبيه أثناء وصفه لمـا شـيء حولـه، وهـي تتعدد وتتابع في القصيدة الواحدة، بل في المقطع الواحد.

---

١. أبو سويلم، أنور: **الإبل في الشعر الجاهلي**، ج١، ص١٩٥.
٢. عجنة، محمد: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ج١ ، ص٢٧٧.
٣. العالم، اسماعيل أحمد: **فصول في نقد الشعر العربي القديم**، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتشبيهات الشعراء على ضروب مختلفة وفق ما جاء عند ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) فيقول" فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطء وسرعة، ومنها تشبيهه لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له" (١).

١- تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة

عمد ذو الرمة لتشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، كما في قوله في البائية التي تتصدر ديوانه:

بَرّاقةُ الجيدِ واللّبات واضحةٌ كأنّها ظبيةٌ أفضى بها لَبَبُ

بينَ النّهارِ وبينَ اللّيلِ من عَقِدٍ على جوانبهِ الأسباطُ والهَدَبُ (٢)

ففي هذه الصورة التشبيهية التي يشبه بها جمال محبوبته بالظبية عنقاً ذلك العضو الذي يضفي على المرأة الفتنة والجمال، فشبهها بالظبية في رقتها وخفتها، واتكأ ذو الرمة على عناصر حركية لبيان جمال محبوبته، فعندما شبه محبوبته بالظبية جعلها في أجمل صورها، وهي منطلقة تعدو من أعلى إلى الوادي بأقصى سرعتها، مما أضفى على هذا التشبيه وضوحاً، وجمالاً أكثر.

---

١. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري؛ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، ١٩٥٦م، ص٢٣.
٢. الديوان: ج١، ص٢٦-٢٧.الجيد: العنق، اللبات: مكان وضع القلادة، اللبب: ما استرق من الرمال وهو متعلق في البيت الذي بعده، السبط: النبات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد استخدم الشاعر عنصر الزمن أيضاً وقت الغروب في هذه اللوحة التشبيهية حينما يختلط ضوء الشمس الذهبـــي ليبرز اللون الذي يقصده صفرة الظبيـــة مما زاد لونهـا وضوحاً ونصعـــاً، كما وجعـل الظبيـــة ممتلئة لكثرة رعيها. وهـــذا التشبيه يوضح صورة وهيئة المشبه والمشبه به .

وفي بيت آخر يشبه ميٌ بالظبية عنقاً وأعطافاً ومقلة، ولكنها أجمل منها وأبهى، يقول:

هِيَ الشَّبهُ أعطافاً وجيداً ومُقلةً ومَيَّـةُ أبهـى بعـدُ منها وأملَحُ (١)

ومن الأمثلة على تشبيه الشيء بالشـــيء صورة وهيئة، قوله :

وتَجلـو بفَـــرعٍ مـــن أراكٍ كـأنَّهُ من العَنبَرِ الهنديّ والمِسكِ يُصبَحُ

ذُرى أُقحُوانٍ واجَهَ الليلَ وارتَقى إليه النَّـدى مـــن رامةَ المُتَرَوِّحُ (٢)

فشبه ثغر مـــي وأسنانها الناصعة البياض بزهر الأقحوان، وقـد بللته قطرات الندى، ومما زاد جمالها وبياضهـــا أن ميـاً قد جلتها بسواك رقيق مـن العنبر الهندي، ليزيد مـن نظافتها، ورائحة ثغرها، وريقها الطيب.

---

١. الديوان: ج٢، ص١١٩٩.
٢. المصدر السابق: ج٢، ص١٢٠٣. واجه الليل: استقبله، رامة: موضع، المتراوح: جاء رواحاً، والرواح: العشي أو من الزوال إلى العشي، (من نعت الندى).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢ـ تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة

ونجد ذا الرمة استخدم هذا النوع من التشبيه، كما في قوله:

أبا عمــرو وإن حاربــتَ قومــاً فأنـــتَ الليـث مدرعا جلالا (١)

شبـه الشاعـر ممدوحه البطل في محاربة الأعداء بالأسد قوة وشراسة، فشبــه الممدوح بالأسد من حيث المعنى (القوة والشجاعة).

ويقول أيضاً:

نَماكَ أبو موسى إلى الخيرِ وابنُهُ أَبوكَ وقَيــسٌ قبـلَ ذاكَ وعامِرُ

أَسودٌ إذا ما أَبـدَتِ الحربُ ساقَها وفي سائرِ الدَّهرِ الغُيوثُ المواطِرُ (٢)

جمع ذو الرمة فــي هذين البيتين مجموعة من الصور التشبيهيه التي يظهر بها مناقب ممدوحه وأقربائـه، فيشبههـم بالأســود في الشجاعـة والاستبسال فـي الحرب، أشداء علـى الأعداء. وفــي التشبيه الثانــي يشبههم بالغيث رمز العطاء؛ ليدل علــى كرمهم وقت السلم، فهم كالغيث إذا نزلوا بأرض طاب ثراها.

٣ـ تشبيه الشيء بالشيء حركة وبطأ وسرعة

نجد ذا الرمة قد استخدم هذا اللون من التشبيه في قوله:

وَثبَ المُسَحَّجِ مِــن عَانَاتِ مَعقَّلَةٍ كَأَنَّــهُ مُستَبَــانُ الشَــكِّ أو جَنِبُ (٣)

شبه الشاعر وثب الناقة كوثب الحمار، حيث تبرز أضلاعه لاصقة بجنبه كأنه مريض الجنب أو عطش، فإن وجه الشبه كان في الحركة (الوثب).

---

١. الديوان: ج٢، ص١٠٩٦.
٢. المصدر السابق: ج٢، ص١٠٤٤. نماك: رفعك
٣. نفسه: ج١، ص٥٠، المسحج: الحمار المكدح المعضض، معقلة: موضع بالدهناء، الشك: الظلع، عانات: جمع عانة وهي الجماعة من الحمير، الجنب: الذي لصقت رئته بجنبه من العطش، أو الذي يشتكي جنبه من النشاط.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقول أيضاً:

فَكَرَّ يَمشُقُ طعناً في جَوَاشِنِها كأَنَّهُ الأَجرُ في الإقبالِ يَحتَسِبُ (١)

يشبه الشاعر حركة الثور حينما تدركه الكلاب يكر عليها بمستجاب الدعاء طالباً الأجر في إقباله إليه. فسرعة الكر شبهها بمجيء الأجر لطالبه.

ويقول أيضاً:

كأَن أنوفَ الطير في عرصاتِها خَراطِيمُ الأقلام وحي الرسائلِ (٢)

شبه الشاعر حركة مناقير الطير وهي تأكل، كحركة أطراف الأقلام عند الكتابة، كما فجمع الشاعر في هذه الصورة بين الحركة والصوت، فالصوت الخارج من مناقير الطير وهي تضرب بضربات متقطعة بمناقيرها في الأرض تشبه صوت الأقلام التي تخط وتعجم، وجعل وجه الشبه في الجملة (في عرصاتها) محشوة بين اسم كان وخبرها، ليبرز الصوت.

٤ـ تشبيه الشيء بالشيء لوناً.

استخدم ذو الرمة هذا اللون من التشبيه، في قوله:

أَغَرَّ كلَونِ المِلحِ ضاحي تُرابِهِ إذا استَوقَدَت حِزَّانُهُ وسَبَاسِبُـه (٣)

شبه الشاعر لون رمال الصحراء حين يرتفع النهار، ويشتد الحر، ويترقرق فوقها السراب فتصبح فيه بيضاء، كلون الملح، واستخدم هنا ما يدل على الألفاظ اللونية، دون التصريح باللفظ اللوني.

---

١. الديوان: ج١، ص١٠٦. المشق: الطعن الخفيف، فكر: تعود لثور، الجواشن: الصدور.
٢. المصدر السابق: ج٢، ص١٣٣٤.
٣. نفسه: ج٢، ص٨٤٤. ضاحي ترابه: ظاهر، حزانه: الواحد حزين وهو المكان الغليظ المرتفع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد يذكر اللون، وما يدل عليه كقوله:

إذا هبَّتِ الريحُ الصَبَا درجَت بهِ غَرابيبُ من بيضٍ هجائنُ دَردَقُ (١)

ففـــي هذا البيت يصف افراخ النعام عنـد خروجها من البيض، فهـي شديدة السواد، خرجت من بيض شديد البياض، فيجعل التضاد يقرب اللون لإبرازه بشكل أكبـــر مستخدماً كلمة (غرابيب) التي تدل على السواد، وكلمة (هجائن) التي تدل علـى شدة البياض، وكلمة (بيض) وهي لفظ لوني.

٥ـ تشبيه الشيء بالشيء صوتاً.

واستخدم ذو الرمة هذا اللون من التشبيه، كما في قوله:

بها من حَسيسِ القَفرِ صَوتٌ كأنَّهُ غِنـــاءُ أَناسِـــيٍّ بها وتَنادِ (٢)

شبــه الشاعـر الأصوات المختلفة التـي تتردد في الصحراء وكأنها أصوات منبعثة من أفراح، أو نداءات مختلفة.

وقال أيضاً:

للجِـنِّ باللَّيلِ فـي أرجائِها زَجَـلٌ كما تَناوَحَ يـومَ الرّيحِ عَيشومُ

هَنّـا وهَنّـا ومـن هَنّا لَهُـــنَّ بها ذاتَ الشَّمائلِ والإيمانِ هَينـومُ (٣)

يشبه ذو الرمــة الأصوات التــي تخيـل أنها للجـن المنبعثة مـن كل مكان فـــي ليالي الصحراء بأصوات نبت العيشوم إذا مرت عليه الرياح.

---

٤. **الديون**: ج١، ص٤٨٠، **الغرابيب**: السود، **الهجائن**: البيض، **دردق**: صغار.
١. **المصدر السابق**: ج٢، ص٦٨٥. **حسيس القفر**: الجن، **أناسي**: جمع أُناس، **مشكولة الألحي**: خرجت أنيابها.
٢. **نفسه**: ج١، ص٤٠٩. **أرجاؤها**: نواحيها، **زجل**: صوت مختلط، **عيشوم**: شجرة تنبسط على وجه الأرض، **هينمة**: وهي صوت تسمعه ولا تفهم كلاماً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد استطاع ذو الرمة التعبير عما فـــي نفسه بلغة دالة قادرة على إيصال غموض هذه الأصوات للمتلقي بتكراره حرف (الهاء) في الشطر الأول من البيت الثاني الموحي بهذا الغموض الصوتي في هدأة الليل، فيغرق فـي تصوراته، ويحسب أن هذه الأصوات ضرب من سمر الجن.

ويقول أيضاً:

مُشَوَّكَةُ الأَلحِـــي كأَنَّ صَرِيفَها صِياحُ الخَطاطيفِ اعتَقَنَّها المَراوِدُ (١)

شبه الشاعر صوت صريف الإبل الذي يصدر عـــن أنيابها حين تعـظ عليها بصوت خطاطيف الحبل حين تدور على مراودها الحديدية.

٦ـ تشبيه الشيء بالشيء لوناً وصورة.

نجد او الرمة استخدم هذا اللون من التشبيه، في قوله:

كَحلاءُ في بَرَجٍ صَفراءُ في نَعَجٍ كأنه فضَّـــةٌ قد مسَّها ذهبُ (٢)

فعيناها جميلتـان يراهما مكتحلتين واسعتـي البياض الناصع الخالـص، ويأتي بالتشبيه الحسي ليبين جمال لونها، فشبهها بالفضة التي خلطت بقليل من الذهب.

نلاحظ أن التشبيه عنـــد ذي الرمة كان له مهمتان الأولى تجميل الصورة أو توضيحها أو تحديد جوانبها أو غيـر ذلك مـن الأغراض التي حاول أصحاب البلاغـة القديمة، وفق مناهجهم العقلية أن يحصـروها، والوظيفـة الثانيـــة هـي نقل الإحساس بالأشياء، وبالذات الطبيعة الذي كانت تملأ عليه أرجاء نفسه إلـى العمل الفنـــي، وفتح مجالات جديدة لوصف الطبيعة وتصويرها، ويمتاز التشبيه عنده بأنه صـــورة صادقة للطبيعة التـــي عاش فيها أو اتصل بها، فيه بساطة الطبيعة لا بساطة البادية، وفيه أيضاً العناية الشديدة البالغة، ولكنهـــا ليست العناية التي تصل إلى درجة التكلف والافتعال.

---

٣. الديوان: ج٢، ص١٠٩٩. حيهتها، الموارد: جمع مرود وهو عود الذي تجري عليه البكرة.
١. المصدر السابق: ج١، ص٣٣. البرج: سعة العين، النعج: البياض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً: الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة باعتبارها نوعاً من أنواع التعبير الدلالي القائم على المشابهة، ملمحاً بارزاً من ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه اللغوي الضيق، إلى مرحلة تفجير الطاقات الكامنة، والقدرة الفنية، والإبداعية، وأهم وسائل التصوير، وأبرز طرق التعبير القائم على التخييل والإيحاء.

والاستعارة: ضربٌ بلاغي، عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: هي " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه " (١).

ويعرفها أبو هلال العسكري: " الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض " (٢).

وقد حدد البلاغيون القدماء مجال الاستعارة بتلك النظرة القائمة على أن الاستعارة هي تجاوز للحقيقة، بما يتم للكلمة من نقل إلى غير مجالها المألوف، وفق أسس من التشابه بين الطرفين، وهو ما حدده القاضي الجرجاني بقوله: " إن الاستعارة هي ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر " (٣).

---

١. الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٦٧.

٢. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي؛ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، د.ت، ص٢٦٨.

٣. القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفحوى العملية الاستعارية أمران: وهما ما يطلق عليهما بالطرفين، وإن ظهر أحدهما وغاب الآخر لا يعني إسقاطه تماماً، وعدم النظر إليه بعين الأهمية، بل إن حضوره يتجلى من خلال غيابه، إذ إن مقدار الحذف يعني تطوراً جديداً في تلك العلاقة القائمة بينهما، وذلك من خلال وحدة الاندماج، عندما تزول الحواجز بين الطرفين في محاولة لاكتشاف تلك الوحدة الكامنة بين الموجودات، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين بقوله: " ويغلب الظن أن الاستعارة صورة منفصلة عن التشبيه، وتتبدى لي أحياناً كأنها نوع من وحدة الوجود، حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها" (١)، فهي بذلك تشكل وسيلة راقية تتفوق على التشبيه بكونه أساساً لها، من حيث أنها تربط بين الأشياء المتغايرة المتباينة، لتخرج بهيئة مركّب جديد هو الصورة الفنية الناتجة من اندماج العناصر، ناهيك عن قدرتها على التشخيص للمعاني المجردة، وبث الحياة في الجمادات، فتظهر صوراً لكائنات حية متحركة نابضة بالحياة.

وتأتي أهمية الاستعارة لما لها من قدرة على الإيجاز، وقدرة الإدماج، والتكثيف، ومزج المتناقضات، وإبداع المعنى في صورة جديدة، ولهذا قيل عنها " إن الاستعارة قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء، وأولو الذوق الرفيع إلى السماوات ... بالاستعارة ينقلب المعقول محسوساً تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة " (٢).

---

١. عبد الرحمن، نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ص١٧.
٢. أمين، بكري شيخ: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما أنها وسيلـــة اكتشـــاف للعالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز. لا تستطيع اللغة العاديــة التجريديــة أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ، وهي تسهم كذلك في إبراز رؤية الشاعر وتحدد موقفه مــن الشيء الذي يصوره لنا مــن خــلال ربط الحس بجوهر الشعور والانفعال والفكرة في الموقف الشعوري الذي يعيشه (١).

وتشكل الاستعــارة ملمحــاً بارزاً من ملامــح شعر ذي الرمة، إذ هــي _فضلاً عن التشبيه_ أكثر الأجنــاس البلاغية تجلياً في شعره، ولعلَّ طبيعة شعر ذي الرمة المرتكز في معظمه على الوصف، هــي المسؤولة عــن هذه الظاهــرة. إذ التشبيــه والاستعــارة هما الدعامتان الرئيستان لشعــر الوصف سواء عند ذي الرمة أم عند غيره، من هنا، فإننا نلحظ بجلاء امتلاء ديوان ذي الرمة بهذين الجنسين البلاغيين.

ويشكل التشخيص ملمحاً بارزاً من ملامح استعارات ذي الرمة، حيث تنبعث جمالياته من إحيائه للمواد الحسية الجامدة، وإكسابها سمات إنسانية، وربما سوغ ذلك اللون في شعر ذي الرمة طبيعة الشاعر الوجدانية، فبدا الشاعر مــولعاً بالتشخيص، يبث الحياة في مختلف موجودات الكون، فتشارك الإنسان بمشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، المفرحة والمحزنة.

١.الصاوي، أحمد عبد السيد: **فن الاستعارة – دراسة تحليلية في البلاغة والنقد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م، ص٣٥٠.

التشخيص: هو خلع الشعراء الحياة على المواد الجامدة والمعاني المجردة والانفعالات الوجدانية فإذا هي إنسان كامل الخلق له حركاته وعواطفه وتصرفاته، أنظر ذياب، محمد علي: **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٣م، ص٢١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعندما يبلـغ الشاعر أن محبوبته مـي قد تزوجت تضيـق نفسـه بما هـو فيـه، فتسقط عبراتـه بغزارة، ويحيـي الأرض وما عليها من جبال لتشاركه مصابه الكبير، ويصورها باكية معه. يقول:

ولما أتانِـي أنَّ ميّـــاً تزوجت خسيساً بكـى سَهلُ المِعَا وحُزُنُها (١)

إن مجـال الصورة الاستعاريـة يكمـن خـلال ذلك التشخيص، حيث نرى أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفه الوجداني، وسعيه وراء خلـق علاقـة منسجمـة مـع الذات والوجدان، فالشاعر يجعل الصحراء ومـا عليهـا إنسانـاً نابضاً متحركاً يشاركـه حزنـه، ويبكـي على مصابه، فإنما ينبع ذلك من خلال ما لهذا الحب من تأثير على نفسه.

ورغم زواجها من غيره إلا أنه وفي وحافظ لعهدها يقول:

إذا الهَجرُ أفنى طولُه وَرَقَ الهَوى من الإلفِ لم يَقطَع هوى ميةَ الهجرُ (٢)

إن الشاعر يعكس ما يكتمه من اللواعج النفسية، وما يخفيه من آلام، فهو يجسم الحـب فيجعله شجراً، ويجعـل له ورقاً أخضـر، وهو ورق يراه فـي قلوب غيره مـن العشاق، يذويه الهجر، ويضعفه، ولكن قلبه دائم الخضرة لا يـذوي ولا يسقط. وهنا أعطـى الشاعر المعنويات (الحب) أبعاداً ملموسة ومشاهدة متمثلة في (ورق الشجر) .

يختـار الشاعـر صورة ورق الشجر وتساقطه، فـي تمثيل العلاقة بينه وبين محبوبته، فالشاعر على وعي بالصورة الواقعية لورق الشجـر، الذي يشيـر تساقطه علـى انقطاع العلاقة، فالشاعر نقل هذه الصورة لتصوير فكرة ما، هذه الفكرة هي محور الرؤية عند ذي الرمة. فتقوم الصورة في (الهوى) على ثلاث محاور، الشاعر ومحبوبتـه، والهوى الرابط بينهما، ولتمام عملية التعلق، وعدم تغير الحال بعد الهجر، جاء بصورة تساقط ورق الشجر.

١. الديوان: ج١، ص٦٤٨. الخسيس: الدني، المعا: موضع، الحزون: الأرض الغليضة المرتفعة.
٢. المصدر السابق: ج١، ص٥٧٢. الهجر: القطيعة، أفنى طوله ورق الهوى: أيبس الهوى حتى صار ورقاً يابساً .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويجسم ذو الرمة تلك الذكريات التي كانت تجمعه مع محبوبته بصورة استعارية يقول:

إذا خَطَرَت من ذكرِ مَيَّةَ خَطرَةٌ على القلبِ كادَت في فُؤادِكَ تَجرَحُ (١)

فالشاعر يصور ذكرياته وأيامه القديمة عندما تخطر على باله، فيتذكرها ويجسمها بسكين، فإذا خطرت على نفسه تكاد تجرحه، فقد أسند الشاعر فعل (الجرح) للذكريات، التي بدورها عكست معاناة الشاعر بكل حيثياتها، فهو قد نقل بهذه الصورة الاستعارية ما يعانيه من بعد عن محبوبته، وما يكابده من ألوان عذاب النفس والجسد، كما وأسهمت بفاعلية في إظهار جوهر الوظيفة التصويرية في التعبير عن التجربة والإبداع.

ويقول ذو الرمة في مدح بلال بن بردة بن أبي موسى الأشعري:

تُعِزُّ ضِعافَ النَّاس عِزَّةُ نفسِهِ ويَقطَعُ أَنفَ الكبرياءِ من الكِبر (٢)

يصور الشاعر في هذه الأبيات الكبر بإنسان يرفع أنفه عالياً، ويأتي بهذه الصورة ليمدح بلال بأنه يقطع ذلك الأنف ليقضي بذلك على الكبر والغرور، ليؤكد على هذه الصفة، ففي قوله " أنف الكبرياء" استعارة بعيدة قائمة على التشخيص. فالمدح نوع من المشاعر النفسية نحو الآخر، فجاء الشاعر بهذه الاستعارة لتصوير صفات ومناقب الممدوح، لما لهذه الصورة الجميلة من تأثير في نفس المتلقي، فقد أسند الفعل المضارع (يقطعُ) إلى ممدوحه، للدلالة على استمرارية حدوث الفعل.

---

١. الديوان: ج٢، ص١١٩٤. الخطرة: الهَبة تمر بالقلب.
٢. المصدر السابق: ج٢، ص٩٧٥. عزة النفس: شدة النفس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفـي معرض التشخيص نرى الشاعر يصور الشمس وهـي تودع النهار كأنها نازع عند الموت، يكاد يلفظ آخر أنفاسه يقول:

فَلَما رَأَينَ اللَّيـلَ، والشَّمسُ حَيَّةٌ حَياةَ الذي يَقضي حُشاشَةَ نازِعِ (١)

إن جماليـات حضور الاستعارة فـي شعر ذي الرمة، تنبع مـن خـلال رفع الشاعـر للمعاني التجريدية إلـى مرتبة الإنسان، حيث أخذ صفاته، كما قـرب المعنويات، ووضعها فـي صور حسية ملموسة. فمنـح المواد الحسية الجامـدة الحيـاة، وأكسبها صفات إنسانية، وجسم المعاني المجردة، وأعطاها صفات إنسانية.

ومن أمثلة تشخيص الطبيعة أيضاً قوله:

وريحِ الخُزامى رشَّها الطَّلُّ بعدَما دنا الليلُ حتّى مَسَّها بالقَوادِمِ (٢)

فالشاعر يجسم الليل في صورة طائر ضخم يسد الأفق، ويغطي الأرض بجناحيه، وهو يقترب منها، فيمس أزهـار الخزامى التـي زينتها قطرات الندى، فنشر شذاها الفواح فـي أنحاء المكان، وأحسـن استخدام كلمـة (رش) بدلاً مـن (نشر)؛ ليجعل شذاها عطـراً يرش في الأنحاء كمـا ترش العطور فـي القوارير، فاستطـاع ذو الرمة جعـل عناصر الصورة الثلاث هي " الليل والطل والعطر " مليئة بالحياة عن طريق هذا الاستخدام.

تبرز فاعليـة الاستعارة فـي هذا البيت حينما شكلت صورة متشابكة بين الليل والطل والعطر، وجعلت القارئ يبتعد إلـى ما وراء النص لاستخراج القيمـة الرمزيـة الجماليـة للصورة التي قامت الاستعارة بتشكيلها.

---

١. الديوان: ج٢، ص٨٠١. الحشاشة: بقية النفس.
٢. المصدر السابق: ج٢، ص٧٥٧. الخزامى: نبات طيب الريح، القوادم: أول الليل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول ذو الرمة في وصف الفجر:

أقامَت بها حتى ذَوى العُودُ والنَّوى وساقَ الثُّريّا في مُلاءَتِهِ الفَجرُ (١)

في هذه الصورة يجسم ذو الرمة الفجر ويلبسه رداء أبيض، فاستعار له (الملاءة)؛ لأنها بيضاء، فالفجر غطى الليل وأخذ ضوءه ينتشر في السماء، والنجوم تنحدر نحو مغيبها مؤذنة بانقضاء الليل، حادياً يسوق أمامه قافلة، فقد أحيى الشاعر الفجر مشخصاً إياه بإنسان نابض متحرك يسوق أمامه قطيع النجوم في رحلة عبر السماء، وإنما ينبع ذلك من خلال ما لهذه الأيام التي كانت بصحراء الدهناء وصفائها على نفسية الشاعر، فبدا رومانسياً في معظم صوره متخذاً من الطبيعة ملاذه الأول.

ونراه يصف صاحبه بالضمور لطول السفر وشبهه في ذلك بالسيف يقول:

وأشعثَ مثلِ السَّيفِ قد لاحَ جسمَهُ وَجيفُ المهارى والهُمومُ الأباعدُ

سَقتْهُ الكَرى كأسَ النُّعاس فرأسُهُ لِدينِ الكَرى من آخرِ الليلِ ساجِدُ (٢)

فبعد التشبيه يأتي الشاعر بتلك الاستعارات، فجعل النعاس إلهاً وسجد له (فرأسه لدين الكرى). فقد استخدم الاستعارة في تصوير النعاس وغلبته على رفاق الرحلة، فمثل لنا النوم في هيئة بشرية، فهو ساق يسقي رفيق رحلته كأس النعاس المسكرة فيسكره ويجعل رأسه مترنحاً في الهبوط والارتفاع بهيئة الساجد، فكأنه سجد في فعله ذاك لدين الكرى الذي اعتنقه في لحظات النوم الشديد السيطرة.

---

٢. الديوان: ج١، ص٥٦١. ذوى: جف وفيه بعض الرطوبة، النوى: صار لوياً يابساً، ملاءته: بياض الصبح
٣. المصدر السابق: ج٢، ص١١١١. الوجيف: ضرب من السير، الكرى: النعاس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وكان ذو الرمة كثيراً ما يستعير لناقتـه صفات إنسانيـة، بـل لعله كان يستعير صفاته وأحاسيسه ومشاعره هو، وكأنه يحاول دائماً أن يعـي ذاته من خلال ناقته التي تلازمه في حله وترحاله، وتعاني ما يعانيه:

أو حُـرَّةٌ عَيطَـلٌ ثبجـاءُ مُجفـرَةٌ ... دَعائِـمُ الزُّورِ، نِعمت زَورَقُ البَلَدِ

لانَت عريكَتُها من طُول ما سَمعَت ... بين المفاوِزِ تَنامَ الصَّـــدى الغَرِدِ

حَنَّت إلـــى نَعَمِ الدَّهنا، فقالتُ لها ... أُمّي هِلالاً علـــى التَّوفيقِ والرَّشدِ(١)

لقد أسند الشاعر هنا للناقة فعلاً إنسانياً هـــو " الحنيـــن " إذ شبهت الناقـــة بالإنســان وتوحدت صفاتهما، وحُذف الإنسان وبقي " الحنين " دليـلاً عليـه، ومن هنا جاز إسناد هذا الفعل الإنساني للناقة.

وهذه الصورة تعبر عـــن حالة الناقة النفسيـة ومعاناتها، فالشاعر وناقته يشتركان في هم واحد، هـو هم الرحلة وما تسببه مـن اغتراب، وبعد عـن الديار، الذي أصبـح هاجساً يسكنهما، وكلاهما يعانـي قسوة الصحراء، وفي هذا النطاق من المعاناة يبرز حنين الشاعر لدياره؛ بادية الدهناء، فينقل أحاسيسه هذه إلـــى ناقته، وكأنهما يتماهيان معـاً، فتشعر الناقة معه ويشعر معها، فتبدو الناقة كالإنسان الذي يحـاور صاحبه، فيشكـو إليه حنينه واشتياقه إلى وطنه.

والحنين والشكوى والاشتياق إلى الأوطان والرفاق كلها سمات إنسانية، تتجلـى علـى نحو خاص وقت الرحلة والسفر، يظهرها الشاعر دائما على ناقته وقت السفر.

---

١. الديوان: ج١، ص١٧٤- ١٧٥. حرة: كريمة، عيطل: طويلة العنق، ثبجاء: ضخمة الوسط، دعائم الزور: الضلوع، العريكة: السنام، تنام الصدى: صوت الصدى وهو كالأنين، أمي هلالاً: اعتمديه واقتصدي إليه، الرشد: الهدى، وهلال: هو هلال بن أحوز التميمي وقد كان على شرط نصر بن سيّار الكناني ونصر هذا شيخ مضر بخراسان ووالياها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والناقة في الغالب رفيق الشاعر الوحيد في رحلته، وهو يستغلها لنقل تجاربه وانفعالاته، عندما يستعير لها سمات إنسانية، فتذوب الحدود الفاصلة بينهما، فتفهم لغته ويفهم لغتها:

رأيتُ الناسَ يَنتَجِعونَ غَيثاً بسائِفَةِ البياض إلى الوَحيدِ

فقلتُ لصيدحَ: انتَجهي برحلي وراكِبِه أبان بن الوَليدِ

إليهِ تَيَّممي وإليهِ سِيري على البَركاتِ والسَّفَرِ الرَّشيدِ (١)

فالناقة تصبح بفضل هذا التشخيص إنساناً يستمع لقول صاحبه ورفيق دربه، وينفذ ما يطلبه منه. إنَّ مشاعر الشاعر هنا امتدت إلى الناقة، فالتحم بها وتأملها كما كانت هي ذاته، فنحن هنا أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها (٢).

ويصف الشاعر الصحراء بقوله:

لا تشتكي سَقطةٌ وقد رَقَّصَت بها المفاوِزَ حتى ظَهرُها حَدِبُ (٣)

إن مجال الصورة الاستعارية هنا يكمن من خلال الحركة المستمرة، فالصحراء الجامدة الصامتة تتحرك، وكأنها فتاة (تتراقص) على إيقاع الوجود الساكن، فقد اسند الشاعر فعل (الرقص) إلى المفاوز، فالبنية الاستعارية رفدت الصورة الشعرية بأبعاد فنية أدت إلى غناها وتأثيرها في ذهن المتلقي.

---

١. الديوان: ج٢، ص١٨١٣، ١٨١٤.انتجع: طلب الكلأ، صيدح: ناقة ذي الرمة، التيمم: التوخي والتعمد.
٢. عصفور، جابر: الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط٣، ١٩٩٢، ص٢٠٥.
٣. الديوان: ج١، ص٤٤.السقطة: العثرة أو الاسترخاء في العدو.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وترد في شعر ذي الرمة استعارات أخرى يذكر فيها المشبه دون المشبه به تسمى بالاستعارات التصريحية، كما في قوله:

إذا المَرَنِيُّ شَبَّ له بَناتٌ عَصَبنَ برأسِهِ إبَةً وعارا (١)

ففي هذا البيت استخدم ذو الرمة الاستعارة التصريحية التابعة للفعل (عصبن) حيث شبه إلصاق العار والخزي بعمامة، ثم استعير العصب لإلصاق الإبة والعار، واشتق منه العصب بمعنى الإلصاق، وعصب الإبة والعار لا يكون على الحقيقة، وإنما على سبيل الاستعارة، وما أراده ذو الرمة هو إلصاق العار والخزي ببني مرة ونسبته إليهم، وذلك عندما تكبر بناتهم، فإنهن يلصقن العار بآبائهن كما تلصق العمائم بالرأس.

وقال أيضاً:

إذا ما استدَرَّتهُ الصَّبا أو تَذأَّبَت يَمانيةٌ أمرى الذَّهابَ المنائِحُ (٢)

ففي قوله " تمري الذهاب المنائح " استعارة تصريحية، حيث شبه فعل المنائح بالسحاب بمري ضرع الناقة، وذكر المشبه به وهو المري، واشتق منه (تمري) وأثبتها للمنائح، فقد شبه ذو الرمة هبوب الرياح واحتكاكها بالسحاب من جوانبه المختلفة، وما يؤدي هذا الاحتكاك من نزول المطر بمري ضرع الناقة والشاة حتى تحلب.

١.الديوان: ج٢، ص١٣٩١. الإبة: العار والفضيحة.
٢.المصدر السابق: ج٢، ص٨٧١. يمانية: الريح الجنوب، تذأبت: أتت من كل جه، المنائح: المطر والغيث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقال أيضاً:

إلى ظُعُنٍ يَقرضِنَ أجوازَ مُشـرفٍ شِمالاً وعن أيمانهـنَّ الفَوارِسُ (١)

في هذا البيت استعارة تصريحية، فقد شبه ذو الرمة قطع المسافة بقرض الشـيء وهو قطعه، والمضي فيه تاركاً جزءاً عن شماله وعن يمينه واستعير (القرض) لقطع المسافـة، واشتق منه (يقرض) بمعنـى يقطع. فاجتياز المسافـة لا يقرض، إلا أن الشاعر أراد إثبـات فروسيته، وقطعه للمسافات الشاسعة في الصحراء، عبر هذه البنية الاستعارية.

وقال أيضاً:

تَبجو إذا جَعَلَت تَدمي أَخِشَّتُهـا وابتَلَّ بالزَّبَدِ الجَعدِ الخَراطيمُ (٢)

فـي هذا البيت استعارة فـي الفعل (اعتم) التـي ينسبها الشاعـر إلـى الخراطيم، فالخراطيم لا تعرف بالإعتمام وإنما يعتم البشر، فالفعل (اعتم) مستعار حيث شبـه التفاف وتراكم الزبد علـى أنوف الإبل بهيئة العمامة على الرأس، ووجه الشبه الالتفاف والتراكم، على سبيل الاستعارة التصريحية.

استطاع التشكيـل الاستعاري هنا إكساب البيت شعرية خاصة عندمـا وظّف داخـل السياق بأكمله، فكانت للاستعارة قدرة إيحائية خاصة، وكانت لهـا ـ كذلك ـ وظيفة جماليـة وتأثيرية بالإضافة لمـا حملته الاستعارة مـن تراكمات اللاوعـي عند مبدعها، وساهمت الاستعارة فـي الانحراف عن معيارية اللاوعـي، إذ انحرف الشاعر بتعبيره عـن النسق الأصلي.

---

١. الديوان: ج٢، ص١١٢٠. **ظعن**: النساء على الهوادج، **يقرضن أجواز مشرف**: أوسط موضع، **يقرضن**: يملن عنها شمالا، **الفوارس**: رمل بالدهناء.

٢. المصدر السابق: ج١، ص٤٥٠. **تنجو**: أي الناقة (نجت الناقة)، **النجاء**: شدة السير، **الخشاشة**: الحلقة التي تكون في عظم أنف البعير، **البرة**: ما في الجلد، **بالزبد الجعد**: الذي قد انعقد ولزم بعضه بعضا حتى صار مثل الرغوة، **الخراطيم**: الأنوف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول أيضاً:

وما زلتَ تَسمو للمَعالي وتَجتَبي جَبا المجدِ مُذ شُدَّت عليكَ المآزرُ (٣)

شبه الشاعر السعي في طريق المجد وسبله، وتحصيل خصاله بجني الأشياء على سبيل الاستعارة، إذ استعير لفظ المشبه به، وأسنده للمجد على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويقول أيضاً:

بالصُهبِ ناصبةً الأعناقِ قد خَشَعَت ومن طولِ ما وَجَفَت أشرافُها الكُومُ (١)

استعار ذو الرمة في هذا البيت الخشوع للسنام حيث شبه الانخفاض في الأسنمة بالخشوع بجامع التذلل ثم استعار الخشوع لانخفاض الأسنمة، واشتق منه الفعل (خشعت) وأسندها لأشراف الإبل وهي أسنمتها على سبيل الاستعارة التصريحية.

يقول أيضاً:

ورُبَّ مَفازَةٍ قَذَفٍ جَموحٍ تَغُولُ مُنَحَّبَ القَربِ اغتِيالا (٢)

فالاستعارة هنا مكنية إذ شبه المفازة بالدابة التي تجمح، ثم أضمر هذا التشبيه ورمز له بشيء من لوازمه وهو الجموح وأسنده للمفازة على سبيل الاستعارة المكنية.

فشبه المفازة بالدابة الجموح التي تتأبى على صاحبها، وتخالف أمره، ليبين مدى المشاق والمتاعب التي كان يواجهها في تنقله بهذه الصحاري.

---

١. **الديوان**: ج٢، ص١٠٤٥. **تجتبي**: تجمعه وتكسبه.
٢. **المصدر السابق**: ج١، ص٤٠٣. **خشعت**: هبطت وهزلت، **أشرافها**: أسنمتها، **وجفت**: وهو ضرب من السير فيه اضطراب، **الكوم**: العظم الضخم للأسنمة.
٣. **نفسه**: ج٣، ص١٥٢٩. **قذف**: بعيدة، **جموح**: شديدة، **منحب**: سير شديد، **القرب**: الليلة التي يصبحون من غدها على الماء، **والمنحب** أيضا الناذر، **تغوله**: تذهب بسيره.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن ما أوردته في الاستعارة على سبيل التشخيص جاءت في الأغلب من نوع الاستعارات المكنية، التي تعد أكثر عمقاً من الاستعارة التصريحية نظراً لخفاء المستعار، وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتلقي المزيد من الجهد في اكتشاف حقيقة الصورة والغرض المقصود من ورائها، فهي أبلغ من التصريحية، لأنها أكثر قدرة على تجسيم المعنويات، وتشخيص الصور، وبعث الحياة فيها.

يتضح مما سبق الأثر الذي تركته الصورة الفنية في تشكيل بنائية النص، وإبراز كوامنه، من خلال الكشف عن شعرية الأشياء التي يتعامل معها، كما أن هذا الأسلوب الذي عمد إليه الشاعر في بناء نصه اعتمد على المراوغة في التعبير عن الرؤية، وهذه المخاتلة من شأنها أن توظف في نفس القارئ أسئلة كثيرة، وتحفزه لمتابعة القراءة، وتجاوز الصورة السطحية، والتعمق في ما وراء الصورة، فقد كانت الصورة الفنية أداة وسمة أسلوبية فاعلة في يد ذي الرمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

نماذج تطبيقية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تنطلق هذه الدراسة من موقف يتأسس علـــى معاينة داخلية لبناء النص الشعري عند ذي الرمة، وهدف هذا الفصل هو معاينة لقصيدتين من قصائده والكشف من خلالها، عـن أسلوبها وقدرتها علـــى تقديم رؤية الشاعر، وإلـــى استخدام السابق مـــن تقنيات أسلوبية لدراسة بنية النص، وإبراز مكنونه.

ساعدت الفصول السابقة فـــي إبراز الأسلوبية الشعرية التـي تحمل النص وأسراره، فالتكرار في تشكيلاته، والحوار في أنواعه وبنيته، والصورة الفنية في جماليتها وظفها ذو الرمة لحمل الرؤية، ومـــن ثم قدرتها فـــي الكشف عن جماليات الأشياء التي تعامل معها الشاعر.

استخدم ذو الرمة تقنيات أسلوبية أسهمت فـــي بلورة الرؤية وحملها، حتى غدت هذه التقنيات محفزات ومثيرات تدفع القارئ إلى البحث عن خصوصية النص الشعري.

أولاً: قصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

مَا بَـــالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِـنَ كُلـــى مَفْرِيَّةٍ سَـرِبُ (١)

اهتـــم النقاد القدمـــاء والمحدثون ببائيـــة ذي الرمة، حتى أطلق عليها بعضهم صفة تفردها عن غيرها، فقيل: " البائية الكبـــرى " وهـــي المحور الأول لهذا الفصل. وفـــي مصادر النقد العربي ما يشعر بالمكانة الخاصة لهذه القصيدة، فقد نسب إلـــى أحـد خلفاء بني أمية، ولعله هشام بن عبد الملك (ت ١٢٥هـ ـ ٧٤٣م) قوله في بائية ذي الرمـة: " لو أدركتها العرب في الجاهلية لسجدت لها " (٢).

---

١. الديوان، ج١، ص ٩. الكلى: جمع كلية، وهي المزادة، مفرية: مقطوعة، السرب: السائل، الماء الذي يصب في المزادة.
٢. المصدر السابق، ج١، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نص القصيدة:

١. مَا بَـــالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ ... كَأَنَّهُ مِـنَ كُلَـــى ً مَفْرِيَّةٍ سَـرِبُ

٢. وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْـــأَى خَوَارِزُهَـــا ... مشلشلٌ ضيَّعتهُ بينهـــا الكتـــبُ

٣. أَسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبَراً ... أَمْ رَاجَعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَابِـهِ طَـرَبُ

٤. أم دِمْنَةٍ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سُفعاً ... كما تُنَشَّرُ بعـــدَ الطَّيِّةِ الكتـــبُ

٥. سَيْلاً مِنَ الدِّعْصِ أَغْشَتْهُ مَعَارِفَهَـا ... نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْـــلاَهُ فَيَنْسَحِـبُ

٦. لاَ بَلْ هُوَ الشَّوْقُ مِنْ دَارٍ تَخَوَّنَهَـا ... ضَرْبُ السَحَـــابِ وَمَرّاً بَارِحٌ تَرِبُ

٧. يبدو لعينيكَ منها وهـيَ مزمنـــة ... نُؤْيٌ وَمُسْتَوْقَدٌ بَـــالٍ وَمُخْتَطَبُ

٨. إلـــى لوائحَ مـن أطـلالِ أحوية ... كَأَنَّهَا خِـــلَلٌ مَوْشِيَّـةٌ قُشُبُ

٩. بجانبِ الزُّرقِ لـمْ تطمسْ معالمها ... دوارجُ المورِ والأمطارُ والحقـــبُ

١٠. دِيَارُ مَيَّةَ إِذْ مَـــيٌّ تُسَاعِفُنَا ... ولا يرى مثلها عُجمٌ ولا عـــربُ

١١. برَّاقةٌ الجيدِ واللَّبَاتِ واضحـــةٌ ... كأنَّها ظبيةٌ أفضـــى بهـــا لببُ

١٢. بين النَّهارِ وبينَ اللَّيلِ مـــن عقدٍ ... عَلَـــــى جَوَانِبِهِ الأَسْبَاطُ وَالْهَدَبُ

١٣. عَجْزَاءُ مَكْوَرَةٌ خُمْصَانَةٌ قَلِـقٌ ... عَنْهَا الْوِشَـاحُ وَتَمَّ الْجِسْمُ وَالْقَصَبُ

---

١. **الكلى:** جمع كلية، وهي المزادة، **مفرية:** مقطوعة، **السرب:** السائل، الماء الذي يصب في المزادة.
٢. **الفراء:** الضخمة، **غرفية:** دبغ من البحرين، **أثأى:** أفسد، **المشلشل:** الماء الذي يتصل تقاطره، **الكتب:** الخرز.
٣. **الركب:** أصحاب الإبل، **الأشياع:** الأصحاب، **الطرب:** استخفاف القلب لفرح أو حزن.
٤. **الدمنة:** آثار الديار، **الصبا:** ريح مهبها من مطلع الثريا، **نسفت:** كشفت، **السفعة:** ما في الدار من رماد.
٥. **الدعص:** الرمل المجتمع، **النكباء:** كل ريح انحرفت بين ريحين.
٦. **ترب:** أي فيه تراب كثير، **البارح:** الريح الحارة في الصيف.
٧. **مزمنة:** أتى عليها زمن، **نؤى:** الحوض أو الحاجز حول الخيمة، **مستوقد محتطب:** موضع الوقود والحطب.
٨. **اللوائح،** ما لاح من الأطلال، **الأحوية:** بيوت الحي، **الخلل:** أغماد السيوف، **القشف،** بقايا الديار.
٩. **الدوارج:** الرياح، **المور:** التراب، **الحقب:** السنون، **لم تطمس:** لم تمح.
١٠. **تسعفنا:** تدانينا وتواتينا.
١١. **الجيد:** العنق، **اللبات:** موضع القلادة، **أفضى بها:** صار بها إلى الفضاء، **اللبب:** اسم مكان.
١٢. **العقد:** ضرب من الرمل المتراكم، **الأسباط:** اسم نبات، **الهدب:** ورق الأرطى.
١٣. **العجزاء:** العظيمة العجز، **المكورة:** الحسنة الخلق، **الخمصانة:** ضامرة البطن، **القصب:** العظام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٤. زينُ الثّيابِ وإنْ أثوابُها استُلبتْ فوقَ الحشيَّةِ يوماً زانها السَّلبُ

١٥. تريكَ سنّةَ وجهٍ غيرَ مقرفة مَلْسَاءَ لَيس بِهَا خَالٌ وَلاَ نَدَبُ

١٦. إذا أخو لذّةِ الدّنيا تبطّنها والبيتُ فوقهما باللّيلِ محتجبُ

١٧. سافتْ بطيّبة العرنينِ، مارنُها بِالْمِسْكِ والْعَنْبرِ الْهِنْدِيّ مُخْتَضِبُ

١٨. تَزْدَادُ لِلْعَيْنِ إبْهَاجاً إذَا سَفَرَتْ وتحرج العينُ فيها حينَ تنتقبُ

١٩. لمياءُ في شفتيها حوّةٌ لعسٌ وفي اللّثاتِ وفي أنيابِها شنبُ

٢٠. كَخلاّءُ فِي برَجٍ صَفْرَاءُ فِي نَعَجٍ كأنّها فضّةٌ قدْ مسّها ذهبُ

٢١. وَالْقُرْطُ فِي حُرّةِ الذّفْرَى مُعَلّقَةٌ تباعدَ الحبلُ منهُ فهوَ يضطربُ

٢٢. تلك الفتاةُ التي علّقتُها عرضاً إنّ الكريمَ وذا الإسلامِ يُختلَبُ

٢٣. لَيَالِيَ اللّهْوُ يَطْبِينِي فَأَتْبَعُهُ كَأَنّنِي ضَارِبٌ فِي غَمْرَةٍ لَعِبُ

٢٤. لا أحسَبُ الدّهرَ يُبلي جِدّةً أبداً ولا تَقَسُّمُ شَعباً واحداً شُعَبُ

٢٥. زارَ الخيالُ لميَّ هاجعاً لَعِبت به التّنائِفُ والمَهرِيَّةُ النُّجُبُ

٢٦. مُعَرّساً فِي الصُّبْحِ وَقْعَتُهُ وسائرُ السَّيرِ إلاّ ذاكَ منجذبُ

٢٧. أخا تنائفَ أغفى عندَ ساهمة بأخلقِ الدَّفِّ منْ تصديرِها جلبُ

٢٨. تشكو الخشاشَ ومجرى النّسعتينِ كما أنَّ المريضَ إلى عوّادِهِ الوصبُ

---

١٥. السنة: الصورة، الندب: الأثر نا الجرح أو القرح، غير مقرفة: عفيفة غير هجينة، والهجنة: أمه عربية.
١٧. السوف: الشم، العرنين: طرف الأنف، المارن: ما لان من عظم الأنف، مختضب: بالمسك والعنبر.
١٨. حرجت العين: حارت، النقاب: القناع على مارن الأنف.
١٩. اللمى: السمرة في الشفة، الحوة: الحمرة الضاربة إلى السواد في الشفة، الشنب: عذوبة الفم ورقة الأسنان.
٢١. الحرة: العتيقة من كل شيء، تباعد الحبل: كناية عن طول العنق، الذفرى: العظم الشاخص خلف الأذنين.
٢٢. علقتها: أغرمت بها بعد أن رنيتها، يختلب: يخدع.
٢٣. يطيبني: يدعوني، الضارب: السابح، الغمرة: الماء الكثير، اللعب: يعني لاعب.
٢٤. الشعب: ما تشعب من قبائل العرب والعجم، يبلي الجدة: يجعلها بالية.
٢٥. التناف: أي طرحته، والتنوف: القفر من الأرض، المهرية: الإبل المنسوبة إلى بني مهرة من أحياء اليمن.
٢٦. التعريس: النوم في آخر الليل، وقعته: نومته، منجذب: مستمر، خبر سائر ماض.
٢٧. التناف: القفار، الساهم: الناقة الضامرة، الأخلق: الأملس، الجلب: الجراحات، تصديرها: حزامها.
٢٨. النسعة: سيور الأديم المضفورة، الوصب: أي المريض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٩. كَأَنَّهَا جَمَلٌ وَهْمٌ وَمـــــا بَقِيَـــتْ ... إلاَّ النَّحِيـــــزَةُ وَالأَلْـــوَاحُ وَالْعَصَبُ

٣٠. لا تشتكى سقطةً منها وقد رقصـــتْ ... بِهَـــــا الْمَفَاوِزُ حتَّـــى ظَهْرُهَا حَدِبُ

٣١. كأنّ راكبَهـــــا يهوي بمنخـــرقٍ ... مِـــنَ الْجَنُوبِ إذَا مـــا رَكْبُهَا نَصِبُوا

٣٢. تخدي بمنخرقِ السِّربـــالِ منصلتٍ ... مثـــلِ الحُســـامِ إذا أصحابهُ شحبوا

٣٣. وَالعِيسُ مِنْ عَاسِجٍ أَوْ وَاسِجٍ خَبَـــباً ... ينحـــزنَ مـــن جانبيها وهـي تنسلبُ

٣٤. تُصْغِي إذَا شَدَّهَا بِالْكورِ جَانِحَـــــةً ... حتى إذا ما استـــوى فـــي غرزها تثبُ

٣٥. وَثْـبَ الْمُسَحَّجِ مِنْ عَانَاتِ مَغْفُلَـــةٍ ... كأنّـــه مستبـــانُ الشَّـــكِّ أو جنبُ

٣٦. يحدو نحائصَ أشباهـــاً محملجـــةً ... ورقَ السَّرابيـــلِ فـــي ألوانهـــا خطـــبُ

٣٧. لَـــهُ عَلَيْهِـــنَّ بِالْخَلْصَـآءِ مرتعةٌ ... فَالْفَوْدَجَانِ فَجَنْبَـــيْ وَاجِـــفٍ صَخِـــبُ

٣٨. حتى إذا معمعانُ الصَّيفِ هبَّ لـــه ... بأجَّةٍ نشَّ عنهـــا المـــاءُ والرُّطبُ

٣٩. وصوَّحَ البقل نـآج تجـــيءُ بـــهِ ... هَيْفٌ يَمَانِيَةٌ فِـــي مَرِهَـــا نَكِـــبُ

٤٠. وأدركَ المتبقَّـــى مـــن ثميلتـــهِ ... ومـــن ثمائلهـــا، واستشـــئَ الغربُ

٤١. تَنَصَّبَتْ حَوْلَـــهُ يَوْمـــاً تُرَاقِبُـــهُ ... صُحْر سَمَاحِيجُ فِـــي أَحْشَائِهَا قَبَـــبُ

٤٢. حتى إذا اصفرَّ قرنُ الشَّمسِ أو كربتْ ... أمســـى وقـد جدَّ فـي حـوبائهِ القربُ

---

٢٩. الجمل الوهم: الذكر من الأبل، الوهم: العظيم الخلق أو الضخم، النحيزة: الطبيعة، الألواح: العظام العرضة.
٣٠. السقطة: العثرة، رقصت: تحركت بها، حدب: منحن من الهزل.
٣١. نصبوا: رفعوا في السير، يهوي: يسقط لسرعة سيره، بمنخرق: بموضع.
٣٢. منخرق السربال: قطع الثياب، منصلت: ماض كالسيف، شحبوا: تغيروا من التعب.
٣٣. العيس: الإبل البيض تعلوها حمرة، العاسج: مد العنق في المشي، ينحزن: يضربن بالأعقاب، تنسلب: تسير سريعاً.
٣٤. الكور: الرحل، جانحة: مائلة إلى الصفرة، الغرز: ضرب من السير، الوثوب: القيام بسرعة.
٣٥. المسحج: الوحش المعضعض، العانات: القطيع من الوحوش، مقلة: موضع بالدهناء، الجنب: يشتكي جنبه.
٣٦. النحائص: الآتان التي لم تحمل، محملجة: شديدة، ورق السرابيل: أي وبرها يشبه الرماد.
٣٧. الخلصاء: موضع، الصخب: الصوت، يعني النهاق، الفودج: الهودج.
٣٨. معمعان الصيف: شدة الحر، الأجة: الشدة، نش: يبس، الرطب: الكلأ.
٣٩. صوح: أيبس، النآج: الريح الشديدة، نكب الرياح: انحرافها وعدولها، الهيف: الريح الحارة.
٤٠. أدرك: هلك، الثميلة: بقية كل شيء، النشوة: الرائحة.
٤١. تنصبت: صارت قائمة، صحر: لونها بياض فيه صفرة، سماحيج: طوال الظهر، قبب: ضمر ودقة.
٤٢. كربت: دنت من الغروب، الحوباء: النفس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٣. فَرَاحَ مُنْصَلِتــاً يَحْــدُو حَــلاَئِلَــــهُ ... أَدْنَـــــى تَقَاذُفِهِ التَّقْرِيـــبُ وَالْخَبَـبُ

٤٤. يعـــــلو الحزونَ بها طوراً ليتعبهـا ... شِبْهُ الْضِّرَارِ فَما يُزْرِي بِـهَـــا التَّعَبُ

٤٥. كأنَّه معـــولٌ يشكـــو بلابلـــهُ ... إذا تنكَّبَ مـــن أجوازهـــا نكـــبُ

٤٦. كَأَنَّهُ كُلَّمَا ارْفَضَّـــتْ حَزِيقَتَـــهُ ... بالصُلْبِ مِـنْ نَهْشِهِ أَكْفَالَهَا كَلَـــبُ

٤٧. كأنَّها إبلٌ ينجو بهـــا نفـــرٌ ... مـــن آخـــرينَ أغاروا غارةً جلبُ

٤٨. والهمُّ عيـــنُ أثـــالٍ مـا ينازعهُ ... مـنْ نفســـهِ لسواهـــا مورداً أربُ

٤٩. فغلَّستْ وعمودُ الصُبحِ منصـــدعٌ ... عنهـــا، وســـائِرُهُ باللَّيلِ مُحتَجِبُ

٥٠. عيناً مطحلبةَ الأرجاء طاميـــةً ... فيها الضَّفادعُ – والحيتـانُ –تصطخبُ

٥١. يستلُّها جدولٌ كالسَّيفِ منصـــلتٌ ... بيـنَ الأشـاءِ تسامـى حولـهُ العُسُبُ

٥٢. وبالشَّمائلِ مـــنْ جـــلاَّنَ مقتنصٌ ... رَذْلُ الثِّيـابِ خَفِـيُّ الشَّخْـصِ مُنزَرِبُ

٥٣. معدُّ زرقٍ هدتْ قَضباً مصـــدَّرةً ... مُلْسَ النُبُطُونِ حَدَاهَـا الرِيـشُ وَالْعَقَبُ

٥٤. كانتْ إذا ودقت أمثالهـــنَّ لـــهُ ... فبعضهـــنَّ عـــنِ الأُلاَّفِ مشتعبُ

٥٥. حتَّى إذا الوحشُ في أهضامِ موردِه ... تغيَّبتْ رابها مـــن خيفـــةٍ ريبُ

٥٦. فعرَّضتْ طلقـاً أعناقهـا فرقـــاً ... ثُمَّ اطَّباهـــا خريـــرُ الماءِ ينسكبُ

---

٤٣. فراح: أي بات، يحدو حلائله: يسوق أتنه، أدنى تقاذفه: أوله، التقريب والخبب: نوعان من السير، منصلتا: منجرداً.
٤٤. يعلو الحزون: يصعدها، الحزون: ما غلظ من الأرض، يزري: يضعف يضر.
٤٥. الأعوال: البكاء والنياح، البلابل: الهموم والأحزان، تنكب: مال، أجوازها: أوساطها، نكب: مائل.
٤٦. ارفضت: تفرقت، حزيقتها: جماعتها، بالصلب: بالمكان الصلب، الكفل: ما يلي الفخذ.
٤٧. كأنها: أي الأتن، ينجو بها: يسرع بها، نفر: جماعة.
٤٨. الأرب: الحاجة، أثال: موضع.
٤٩. الغلسة: آخر الليل، عمود الصبح: ضوؤه، منصدع: نتفرق واضح، وسائره: بقيته.
٥٠. عيناً مطحلبة: عليها طحلب، الطامية: المرتفعة، تصطخب: تصوت.
٥١. يستلها: ينتزعها، الأشاء: النخل الصغير، العسب: ورق النخل، المنصلت: المسرع في كل شيء.
٥٢. جلان: قبيلة من عنترة، رذل الثياب: خلقها، خفي الشخص: ضئيل الشخص، الزرب: بيت الصائد.
٥٣. الزرق: النصال، القضب: عيدان السهام، هدت: تقدمت، مصدرة: غليظة الصدر، حداها: ساقها.
٥٤. دقت: دنت، منشعب: مخترم متهالك، الشعبة: الفرقة.
٥٥. الأهاضم: الأماكن المطمئنة، رابها: أثار ريبتها الشك.
٥٦. عرضت أعناقها: أمالتها لتنظر، اطباها: دعاها واستمالها، الخرير: صوت الماء، الطلق: الشاو.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٧. فأقْبَلَ الْحُقْبُ وَالأكْبَادُ نَاشِزَةٌ ... فوقَ الشَّراسيفِ مِنْ أحشائِها تجبُ

٥٨. حتَّى إذَا زَلَجَتْ عَنْ كُلِّ حَنْجَرَةٍ ... إلى الغليلِ ولم يقصعنهُ، نُغبُ

٥٩. رمى فأخطأَ، والأقدارُ غالبةٌ ... فانصَعنَ، والوَيلُ هِجِّيراهُ والحَرَبُ

٦٠. يقعنَ بالسَّفحِ ممّا قد رأينَ بهِ ... وقعاً يكادُ حصى المعزاءُ يلتهبُ

٦١. كأنَّهنَّ خوافي أجدلٍ قرمٍ ... ولّى ليَسبقَهُ بالأمعَزِ الخَرَبُ

٦٢. أذَاكَ أمْ نَمِشٌ بالوَشْيِ أكْرُعُهُ ... ومُسَفَّعُ الخَدِّ غادٍ ناشِطٌ شَبَبُ

٦٣. تقيَّظَ الرَّملَ حتَّى هزَّ خلفتهُ ... تَرَوُّحُ الْبَرْدِ، مَا فِي عَيشِهِ رَتَبُ

٦٤. ربلاً وأرطى نفتْ عنهُ ذوائبهُ ... كواكبَ الحرِّ حتى ماتتِ الشُّهبُ

٦٥. أمْسَى بِوَهْبِينَ مُجْتَازاً لِمَرْتَعِهِ ... من ذي الفوارسِ يدعو أنفهُ الرِّيبُ

٦٦. حتَّى إذا جعلتهُ بينَ أظهرها ... من عجمةِ الرَّملِ أثباجٌ لها خببُ

٦٧. ضَمَّ الظَّلامُ عَلَى الْوَحْشِيِّ شَمْلَتَهُ ... وَرَائِحٌ مِنْ نَشَاصِ الدَّلْوِ مُنْسَكِبُ

٦٨. فَبَاتَ ضَيفاً إلَى أرْطَاةِ مُرْتَكِمٍ ... منَ الكثيبِ لها دفءٌ ومحتجبُ

٦٩. ميلاءَ من معدنِ الصِّيرانِ قاصيةٍ ... أبعارُهنَّ على أهدافها كثبُ

٧٠. وحائلٌ من سفيرِ الحولِ جائلةٌ ... حولَ الجراثيمِ في ألوانهِ شهبُ

---

٥٧. الحقب: الحمرة، الشراسيف: أضلاع الصدر، تجب: تخنق.
٥٨. زلجت: زلفت، الغليل: حرارة العطش، لم يقصعنه: لم يكسرنه، نغب: جرعة، القص: الشرب حتى الارتواء.
٥٩. انصعن: تفرقن، الويل والحرب هجيراه: أي عادته ودأبه.
٦٠. المعزاء: الأرض الغليظة ذات الحصى.
٦١. الأجدل: الصقر، الخوافي: الريشات الطوال، القرم: الشديد الشهوة إلى اللحم، الخرب: ذكر الحبارى.
٦٢. النمش: نقط سوداء، وشيته: جعلت فيه ألواناً مختلفة، الكراع: ما بين الركبة والرسغ، مسفع: أسود الخد.
٦٣. الخلفة: نبت يظهر في آخر الصيف، الرتب: الغلظ والشدة أ ما ارتفع من الأرض.
٦٤. الربل: النبت الذي يظر في آخر الصيف، الأرطى: نبت، الذوائب: أغصان الشجر، شبهة بضفائر المرأة.
٦٥. وهبين: موضع، المربع: موضع الربوع، الربة: ما تصلح عليه الإبل.
٦٦. عجمة الرمل: معظمه، الخبب: طرائق الرمل، والثبج: توسط الشيء أو معظمه.
٦٧. الوحشي: الثور، شملته: ما اشتمل عليه، النشاص: ما ارتفع وتراكم من السحاب، منسكب: منكب.
٦٩. الميلاء: شجرة أغصانها مائلة، الصيران: القطيع من البقر الوحشي.
٧٠. حائل: متغير لونه، الجراثيم: التراب المجتمع حول الشجر، شهب: بيض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٧١. كَأَنَّما نَفَـــضَ الأَحْمَـــالَ ذَاوِيَةٌ ... علـــــــــى جَوانبِهِ الفِرصادُ والعِنَبُ

٧٢. كَأَنَّـــــهُ بَيْتُ عَطَّـــــارٍ يُضَمِّنُهُ ... لَطائِمَ المِســـــــــكِ يَحويها وتُنتَهبُ

٧٣. إذَا استَهَلَّتْ عَلَيْهِ غَبْيَةٌ أَرِجَـــتْ ... مرابِضُ العينِ حتـــــى يأرجَ الخشبُ

٧٤. تَجلو البوارقُ عـــن مجرمَّزٍ لهِقٍ ... كأنَّه متقبـــــــــيّ يلمقٍ عـــــزبُ

٧٥. والودقُ يستنُّ عن أعلـــى طريقتِهِ ... جَولَ الجُمانِ جَرى فـــي سِلكِهِ الثُّقَبُ

٧٦. يَغشى الكِناسَ بِرَوقَيـهِ ويَهدمُـــهُ ... مـــــن هائـلِ الرَّملِ مُنقاضٌ ومُنكَثِبُ

٧٧. إذَا أَرَادَ انْكِرَاساً فِيهِ عَـــــنَّ لَهُ ... دونَ الأَرومةِ مـــــن أطنابهـا طنبُ

٧٨. وقد تَوجَّسَ رِكـــــزاً مُقفِرٌ نَدِسٌ ... بِنبأَةِ الصَّوتِ مـا فـــــي سَمعِهِ كَذِبُ

٧٩. فباتَ يشئـــــزهُ ثأدٌ ويسهـــرهُ ... تَذاؤبُ الرّيـــــحِ والوَسواسُ والهَضَبُ

٨٠. حتَّى إذا ما جلا عن وجههِ فلـــقٌ ... هاديهِ فـــــي أخرياتِ اللَّيلِ منتصبُ

٨١. أَغْبَاشَ لَيْلٍ تَمَامٍ كَانَ طَارَقَـــــهُ ... تطخطُخُ الغيـــــمِ حتى ما لهُ جوبُ

٨٢. غـــــدا كـــــأنَّ بهِ جنّاً تذاءبُهُ ... مِنْ كُلِّ أَقْطَارِهِ يَخْشَـــــــى ويَرْتَقِبُ

٨٣. حتّى إذا ما لها في الجدرِ واتَّخذتْ ... شمسُ النَّهارِ شعاعـــاً بينهُ طبـــبُ

٨٤. ولاحَ أزهرُ مشهـــــورٌ بنقبتـــهِ ... كَأَنَّهُ حِينَ يَعْلُـــــو عَاقِراً لَهَـــــبُ

٨٥. هَاجَتْ لَهُ جُـــــوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ ... شوازبٌ لاحها التَّغـــــــريثُ والجنبُ

---

٧٢. اللطائم: هي وعاء يوضع فيه المسك، يحويها وتنتهب: أي يجمعها ويبيعها.
٧٣. بأرج الخشب: أخشاب الكنانس، الغبية: الدفعة من المطر، الأرج: توهج الرياح الطيبة.
٧٤. تجلو: تكشف، البوارق: سحاب فيه مطر، المجرمز: الثور المجتمع، لهق: أبيض، اليلمق: القباء المحشو.
٧٥. الودق: المطر الشديد، يستن: يجري، الجمان: خرز من الفضة.
٧٦. الكناس: مرقد الثور، الروق: القرن، هائل: متناثرز
٧٧. انكراساً: دخولاً، دون: أمام، الأورمة: أصل الشجرة.
٧٨. توجس: تسمع، الركز: الصوت الخفي، القفر: الأرض الخالية، النبأة: الصوت الخفي.
٧٩. تذائب: هبوب، الثأد: الندى، الهضب: الأمطار.
٨١. الأغباش: بقايا آخر ظلمة الليل، تطخطخ الغيم: تراكم سواده، جوب: فرج بين السحاب.
٨٢. تذاءبه: استخفى له كالذئب.
٨٣. الطبب: الطرائق من الرمل أو السحاب أو الشعاع.
٨٤. لاح: ظهر، أزهر: أبيض، النقبة: اللون، عاقر: رملة لا ينمو فيها نبت.
٨٥. مختضرة: ضامرة الخواصر من الجوع، شوازب: تبدو يابسة من ضمرها، التغريث: الجوع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨٦. غُضفٌ مهرَّتةُ الأشداقِ ضاريـــــة ... مِثْلُ السَّراحِينِ فِـــــي أَعْنَاقِها الْعَذَبُ

٨٧. وَمُطْعَـــمُ الصَّيْدِ هَبَّـــالٌ لِبُغْيَتِهِ ... ألفـــــــى أباهُ بذاكَ الكسبِ يكتسبُ

٨٨. مقزَّعٌ أطـــــلسُ الأطمارِ ليسَ لهُ ... إلا الضَّراءَ وإلاّ صيدَهـــــــا نشبُ

٨٩. فانصاعَ جانبـــهُ الوحشيُّ وانكدرتْ ... يَلْحَبْنَ لاَ يَأْتَلِـــــي الْمَطْلُوبُ وَالطَّلَبُ

٩٠. حَتَّى إِذَا دَوَّمَتْ فِـــي الأرضِ رَاجَعَهُ ... كبرٌ، ولو شاءَ نجَّـــى نفسهُ الهربُ

٩١. خَزَايَةٌ أَدْرَكَتْهُ بَعْـــدَ جَوْلَتِـــــهِ ... منْ جانبِ الحبلِ مخلوطـــاً به غضبُ

٩٢. فَكَفَّ مـــنْ غَرْبِهِ وَالْغُصْنُ يَسْمَعُهَا ... خَلْفَ السَّبِيْبِ مِـــن الإِجْهَادِ تَنْتَحِبُ

٩٣. حَتَّـــــى إِذَا أَمْكَنَتْهُ وَهْوَ مُنْحَرِفٌ ... أَوْ كَادَ يُمْكِنُهَا الْعُرْقُـــــوبُ وَالذَّنَبُ

٩٤. بِنَّتْ بـــــهِ غيرَ طيّاشٍ ولا رعشٍ ... إذ جلنَ في معركٍ يُخشى بـــهِ العطبُ

٩٥. فكرَّ يمشقُ طعناً فـــــي جواشنها ... كأنَّهُ الأجرَ فـــــي الإقبالِ يَحتَسِبُ

٩٦. فَثَارَةٌ يَخِضُ الأَعْنَاقَ عَـــنْ عُرُضٍ ... وَخضاً، وتُنتَظمُ الأسحـــــارُ والحُجُبُ

٩٧. يُنْحِي لَهَا حَـــــدَّ مَدْرِيٍّ يَجُوفُ بِهِ ... حالاً ويصردُ حـــــالاً لهذمٍ سلـــبُ

٩٨. حتّـــــى إذا كُنَّ محجوزاً بنافذة ... وَزَاهِقاً، وَكِلاَ رَوْقَيْـــــــهِ مُخْتَضِبُ

٩٩. ولَّـــــى يَهُزُّ انْهِزَاماً وَمنطَهَا زَعِلاً ... جذلانَ قد أفرختْ عن روعـــهِ الكُربُ

١٠٠. كَأَنَّهُ كَوْكَبٌ فِـــــي إِثْرِ عفْرِيَةٍ ... مُسَوَّمٌ فِي سَوَادِ اللَّيْـــــلِ مُنْقَضِبُ

---

٨٦. **الأعضاف الأخذى**: الذي مال طرف أذنه، **مهرتة الأشداق**: ذات أشداق مشقوقه واسعة، **السراحين**: الذئاب.

٨٨. **مقزع**: خفيف الشعر، **الضراء**: الصيد، **النشب**: المال، **الأطلس**: الثوب الخلق.

٨٩. **الأنصياع**: الذهاب سريعاً، **الوحشي**: الجانب الأيمن من الدابة، **والأنسي**: الجانب الأيسر، **الانكدار**: الانقضاض.

٩١. **خزاية**: أنف من الفرار، **الحبل**: حبل الرمل.

٩٢. **السبيب**: الذنب، **الانتحاب**: النفس أو الصوت الشديد يخرج من الصدر.

٩٣. **العرقوب**: خلف الكعبين.

٩٥. **يمشق طعنا**: يطعن طعنات متتابعة، **جواشنها**: الصدور، **الاحتساب**: طلب الثواب.

٩٦. **الأسحار**: الرئة، **ينتظم**: يشك.

٩٧. **الأنحاء**: الإقبال على الشيء، **المدرى**: القرن، **يصرد**: ينفذ، **سلب**: طويل.

٩٨. **زاهقا**: هالكا، **زهقت نفسه**: خرجت، **روقيه**: قرنيه.

٩٩. **الهز**: المر السريع، **زعل**: نشيط، **جذلان**: فرحا، **أفرخت**: كشفت.

١٠٠. **مسوم**: معلم، **المنقضب**: المنتقل من مكانه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠١. وهنَّ من واطئٍ ثنيـــــــيْ حويَّتِهِ ... وَنَاشِجٍ، وَعَوَاصِـــــي الْجَوْفِ تَنْشَخِبُ

١٠٢. أذاكَ أم خـــــاضِبٌ بالسَّيِّ مَرتَعُهُ ... أبو ثلاثينَ أمسى فهـــــو مُنقَلِـــبُ

١٠٣. شَخْتُ الْجُزَارَةِ مِثـــلُ الْبَيْتِ سَائِرُهُ ... مـــن المسوحِ خدبٌّ شوقـــتبٌ خشبُ

١٠٤. كَأَنَّ رِجْلَيْهِ مِسْمَاكَانِ مِـــــنْ عُشَرٍ ... صَقْبَـــــانِ لـــمْ يَتَقَشَّرْ عَنْهمَا النَّجَبُ

١٠٥. أَلْهَـــــــاهُ آءٌ وَتَنُّـــومٌ وَعُقْبَتُهُ ... مـــن لائِحِ المَرْوِ، والمَرعى له عُقَبُ

١٠٦. يظلُّ مختضعاً يبـــــــدو فتُكرهُ ... حالاً، ويسطـــــعُ أحيانـــــاً فينتسبُ

١٠٧. كَأَنَّهُ حَبَشِيٌّ يَبْتَغِـــــــــي أَثَراً ... أو منْ معاشرَ فـــــي آذانها الخُربُ

١٠٨. هَجَنَّعٌ رَاحَ فِـــــي سَوْدَآءَ مُخْمَلَةٍ ... منَ القَطائفِ، أعلـــــى ثوبِهِ الهدبُ

١٠٩. أو مقحمٌ أضعفَ الإبطانَ حادجـــهُ ... بالأمسِ، فاستأخرَ العـــــدلانِ والقتبُ

١١٠. أضلَّهُ راعيـــا كلبيَّةٍ صـــــــدرا ... عَـنْ مُطْلِبٍ وَطُلَى الأَعْنَـــــاقِ تَضْطَرِبُ

١١١. فأصبحَ البَكـــرُ فَرداً من صَواحبِهِ ... يَرْتَـــادُ أَخْلِيـــــةً، أَعْجَـــازُهَا شَذَبُ

١١٢. عليـــــــه زادٌ وأهـــدامٌ وأخفيةٌ ... قَـــد كَادَ يَستَلُّهَا عَـــنْ ظَهْرِهِ الْحَقَبُ

١١٣. كلٌّ منَ المنظرِ الأعلـــى له شبهٌ ... هـــذَا وَهـــذَانِ قَـــدُّ الْجِسْمِ وَالنُّقَبُ

---

١٠١. من واطئ: باك، الحواية: ما تجمع من الأمعاء.
١٠٣. الشخت: دقيق القوائم، خدب: ضخم، شوقب: طويل، خشب: غليظ وخشن.
١٠٤. المسماكان: عودان، العشر: شجر كبير، الصقب: الطويل من كل شيء، النجب: لحاء الشجر.
١٠٥. اللائح: ما لاح من نبت في مرعى ذي حجارة بيض وهي المرو.
١٠٦. مختضعاً: مطأطئاً رأسه، يسطع: يرفع رأسه وينصبه.
١٠٧. الخمائل: الملتف الشجر، يبتغي: يطلب، خربة: ثقب.
١٠٨. الهجنع: الظليم، المخملة: القطيف السوداء ذات الخمل ضرب من أكسية العرب، الهدب: هدب الأزرار.
١٠٩. البطان: حبل يشد على البطن، الحادج: الذي يشد على البعير.
١١٠. الكلبية: الإبل المنسوبة إلى بني كلب، المطلب: الكلأ والماء، الطلى: الأعناق.
١١١. البكر: الفتي من الإبل، يرتاد: يطلب، الأعجاز: الأصول.
١١٢. يستلها: يجتذبها، الحقب: حبل يشد على حقو البعير.
١١٣. الأخفية: الأكايس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١٤. حتى إذا الهيقُ أمسى شامَ أفرُخهُ ... وهـــــنَّ لا مؤيِسٌ نأياً ولا كثبُ

١١٥. يَزِقُّ فِـــــي ظِلِّ عَرَّاصٍ وَيَطْرُدُهُ ... حفيفُ نافجـــــةٍ، عثنونُها حصبُ

١١٦. تَبْرِي لَهُ صَعْلَـــةٌ خَرْجَآءُ خَاضِعَةٌ ... فالخرقُ دونَ بنـاتِ البيضِ منتهبُ

١١٧. كَأَنَّهَا دَلْوُ بِئْرٍ جَـــــدَّ مَاتِحُهَا ... حتَّى إذا ما رآهـــا خانهـــا الكربُ

١١٨. وَيَلُمُّهَا رَوْحَةٌ وَالرِّيحُ مُعْصِفَـــةٌ ... وَالْغَيْثُ مُرْتَجِزٌ، وَاللَّيـــــلُ مُقْتَرِبُ

١١٩. لا يذخرانِ مـــــن الإيغالِ باقيـــةً ... حَتَّـــــى تَكَادُ تَفَرَّى عَنْهُمَا الأُهُبُ

١٢٠. فكلُّ ما هبطا فـــي شأوِ شوطهما ... مـــــن الأماكنِ مَفعولٌ به عَجَبُ

١٢١. لا يأمنانِ سباعَ الأرضِ أو بـــرداً ... إنْ أَظْلَمَـــــا دُونَ أَطْفَالٍ لَهَا لَجَبُ

١٢٢. جاءَت من البَيضِ زُعراً لا لِباسَ لها ... إلا الدَّهـــــــــاسُ وأمُّ بَرَّةٌ وأَبُ

١٢٣. كأنَّما فُلِّقَتْ عنهـــــا ببلقعـةٍ ... جماجمٌ يُبَّسٌ أنـــــو حنظلٌ خربُ

١٢٤. ممّا تقيَّضَ عنْ عوجٍ معطَّفـــةٍ ... كأنَّها شاملٌ أبشارها جـــــــربُ

١٢٥. أشداقها كصدوعِ النَّبعِ فـــي قَلِلٍ ... مثلِ الدَّحاريجِ لم ينبُتْ بها الزَّغـبُ

١٢٦. كَأَنَّ أَعْنَاقَهَا كُرَّاتُ سَآنِفَـــــةٍ ... طارَت لَفائِفُهُ أو هَيْثَـــــرٌ سَلَبُ.

---

١١٤. الهيق: ذكر النعام، شام: نظر إلى موضع أفراخه.
١١٥. العراص: الغيم الكثير الرعد والبرد، حفيف: صوت، النافجة: ريح شديد، عثنونها: أوله.
١١٦. تبري: تعرض، صعلة: صغيرة الرأس، خرجاء: فيها سواد وبياض.
١١٧. الكرب: الحبل، الماتح: الذي يجلب الدلو.
١١٨. المرتجز: صوت الرعد والمطر.
١١٩. لا يذخران: لا يبقيان، الإيغال: شدة العدو، تفرى: تنشق، الأهب: الجلود.
١٢٠. الشأو: السبق، الشوط: العدو.
١٢١. اللجب: الصوت العالي.
١٢٢. الزعر: الطيور التي لا ريش عليها، الدهاس: الرمل اللين.
١٢٣. الفلق: الشق، البلقعة: الصحراء الخالية من النبات والشجر، خرب: أخرج ما في جوفهخ من الشحم.
١٢٤. تفيض: تفلق، عن عوج: عن فراخ رقابها مائلة، الأبشار: الجلود.
١٢٥. القلل: رؤوس الجبال.
١٢٦. السانفة: الرملة المستطيلة، لفائفه: أكمامه، الهشير: شجر أغصانه طويلة، سلب: سقط ورقه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقــد روي عن الأصمعي أنه قال: سمعت من يذكر عن ذي الرمة أنه لم يزل يزيد على البائية حتى مات (١). وها هو ذو الرمة يقول عن نفسه واصفاً الحالة التي كان عليها عندما كتب هذه القصيدة: " من شعري ما طاوعني فيه القول، وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جننت به جنونــاً... وأما ما جننت بــه فقولي: مَا بَالُ عَينِكَ مِنهَا المَاءُ يَنسَكِبُ" (٢). كما واعتبرها الشاعر جرير قصيدة كافية لوضع ذي الرمة في مصارف كبار الشعراء، أو أشعرهم، فقد قال: لو خرس ذو الرمة بعــد قصيدته: مَا بَالُ عَينِكَ مِنهَا المَاءُ يَنسَكِبُ، لكان أشعر الناس (٣).

وقد عدَّ القرشي هذه البائية من القصائد الملحمات، أي التي تتميز بالنظم الدقيق (٤)، ويكتمل معنــى التميز لهذه القصيدة حيــن نعرف أنها أفردت بالشــرح، دون بقية قصائد الديوان أكثر من مرة، فانكب عليها كبــار العلماء شرحاً ودراسة وبياناً لمــا غمض منها. وهكذا تتوالى الأقوال والأعمال مؤكدة أهمية هذه القصيدة، وتميزها.

هذه هــي البائية الكبرى، واحدة مــن عيون الشعر العربي، الغنية بالصور الجميلة والمعانــي الفريدة، التــي جعلت العلماء والشعراء يحسدونه عليهــا ويشــدون بها وبقيمتهــا الفنية العالية.

---

١. **الديوان**، ج١، ص١٦٨.
٢. الأصفهاني: **الأغاني**، ج١٨، ص٢٢.
٣. المرزوباني: **الموشح**، ص٢٧٢.
٤. حلاوي، محمود مصطفى: **شرح بائية ذي الرمة ــ لابي بكر الصنوبري**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مدخل عام إلى القصيدة:

تقع القصيدة في مئة وستة وعشرين بيتاً وهي من البحر البسيط. تبدأ بالوقوف على أطلال الحبيبة في الأبيات من (١ـ ٩):

فتبدأ بثنائية متخيلة، فيجرد من ذاته شخصاً يحاوره مظهراً شجنه وحزنه أمام أطلال الحبيبة في الأبيات من (١ـ ٦)، ثم يؤكد إجلاله لهذا الطلل في وصفه من الأبيات (٧ـ٩).

ثم ينتقل بعد أن فجرت هذه الأطلال عواطفه وأشجانه إلى رسم صورة وصفية لمحبوبته مي، في الأبيات من (١٠ـ ٢٤):

وهنا يأخذ في وصف جمال هذه الحبيبة حسياً ونفسياً في الأبيات من (١٠ـ ٢٢)، فيعيده الوصف إلى الحنين، والذكريات الجميلة، في الأبيات من (٢٣ـ٢٤).

وأمام قسوة الهجر يهرب إلى الخيال فيزور حبيبته في الأبيات من (٢٥ـ ٢٧).

فنلاحظ أن القصيدة تحدثت عن مي في (٢٧) بيتاً، ثم ينتقل إلى وصف الطبيعة الصامتة والمتحركة في، (٩٩) بيتاً.

حيث تمت الزيارة المتخيلة على ناقته، فيأخذ في وصفها، في الأبيات من (٢٨ـ١٢٦) عبر أربع لوحات:

الأولى: يصف ناقته نفسها في الأبيات من (٢٨ـ ٣٤).

الثانية: شبه ناقته في قوتها بالحمار الوحشي، فيروي قصة هذا الحمار ومعاناته في الأبيات من (٣٥ـ ٥١). ثم ينتقل إلى وصف المعركة التي دارت بين الصياد والحمار الوحشي، فيصف المعركة بينهما، وكيف نجا الحمار في الأبيات من (٥٢ـ ٦١).

الثالثة: يعود إلى ناقته ليشبهها ـ مرة أخرى ـ بالثور الوحشي، فيصوره في الأبيات من (٦٢ـ ٨٠). وهذا الثور له معاناته أيضاً مع كلاب الصيد، فيصف معركته معها، ونجاته في الأبيات من (٨١ـ١٠١).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرابعة: يقدم فيها صورة أخرى لناقته، إذ يشبهها بالظليم (ذكر النعام)، فيروي جانباً من صفاته ومعاناته، في الأبيات من (١٠٢ـ١٢٦).

وكما نجد في كثير من قصائد الشعر القديم ـ الجاهلي والإسلامي ـ تنتهي القصيدة نهاية مفتوحة.

إن نص ذي الرمة الذي بين يديّ يستلزم تعاملاً خاصاً يسعى لسبر أغوار العلاقات المتواترة بين دلالات الألفاظ القائمة على البحث عن المقولة الأساسية التي تحكم المطلع الشعري، وتسيطر على توزيع الألفاظ والأنساق اللغوية، ومحاولة الوصول إلى هذه المقولة من خلال تناول الأعمال الشعرية بمنهج الأسلوبية التي تستلزم من الدارس، كما قدمها سبيتزر، أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني، بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله، ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي (١).

تبدأ القصيدة بثنائية متخيلة أو موهومة، جرى عليها عرف الشعر العربي القديم، فبدأ ذو الرمة هذه القصيدة بمشهد حواري، تتصاعد معه نغمة الحزن منذ مطلع القصيدة، فيستخدم حوار الذات، حيث جرد ذو الرمة من ذاته شخصاً يسأله، فالآخر المتخيل هو الذي يسأل الشاعر عن سبب انسكاب الدمع من عينيه بغزارة، واستخدم الشاعر أسلوب التشبيه ليبين درجة الحزن المفرط، فشبه الدمع المنسكب من عينيه بغزارة، بالماء المنسكب من مزادة مرقعة، ثم يستوفي في البيت الثاني صورة البكاء، ويمعن في تجسيد غزارة الدموع، عبر وصفه لهذه المزادة.

---

١. سبيترز، برن: **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م، ص٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واستخدم ذو الرمة أسلوب التصريع في مطلع القصيدة، فقد وازن بين كلمتي (ينسكب وسرب) جاعلاً إياهما وصفاً للدمع، ولما شبه به مبالغاً في وصف كميته وقوة جريانه واختار كلمة (الماء) لبيان كثرته وانسكابه، وشبهه بالماء الخارج من المزادة المفرية ليوضح قوة خروجه وانهماره، فساعد التصريع في رسم تلك الصورة.

ونعود للحوار في البيت الثالث والرابع، فنجد أن الشاعر يطرح التعليلات المحتملة لسبب البكاء، فيأتي صوت الذات المجردة بسؤال الشاعر هل هذا البكاء لخبر جاءك من قبل القوافل القادمة عن المحبوبة مي؟ أم تذكرت شجناً من شجونك الفائتة، فازداد شوقك؟ بل لعل السبب أنك اكتشفت بعض أطلال دلتك على أن المحبوبة كانت تقيم في هذا الموقع، مما أهاج قلبك وأسال دمعك؟ فيكون الجواب إقراراً لهذا المعنى الأخير، الذي ورد في البيت السادس " لا بل هو الشوق من دار ". فالدار التي تخونها ضرب السحاب، هي التي أثارت الأشواق، فانفجرت عيناه دمعاً.

وقد جاء البيت الأول والثاني غنين بمد الألف، إذ كرره ذو الرمة، ومد الألف عند علماء اللغة أطول أنواع المد زمناً، فكان لهذا التكرار وظيفة في الإشارة إلى استمرارية حزن الشاعر بعد رحيل المحبوبة، وما فعله الطلل الذي هيج بركان الشوق في قلبه، كما استخدم ذو الرمة تكرار الحروف الانفجارية مثل (الباء والكاف والراء) وما تحمله هذه الصيغة من الاستمرارية الحركية، إضافة إلى أسلوب الحوار التجريدي الذي مثل الصراع الداخلي، واضطراب نفس الشاعر.

ذات متألمة	حوار	ذات متخيلة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكما جـرى الحوار وانفتح باب التساؤل، وذكـر أسباب البكاء في تسع أبيات، فإن وصف مي وجمالها الحسي والنفسي يأخذ حقاً موازياً في اثني عشر بيتاً تالية، فقـد رسم ذو الرمة عالم المرأة المرتبط بالطلل، هذه المرأة التي أصبح امتلاكها مستحيلاً، واستحالة امتلاك المرأة تستدعي مـن الشاعر رسم صورة مشرقـة لهذه المرأة، ونلاحـظ أن لغة الأبيات فـي هذه الصورة لغة انفراجية، إذ تقدم المرأة ـ متمثلة بمـي ـ على أنها سعادة، ووعد بالفرح.

كما ولاحظ الباحث أن ذا الرمة كان مادياً حسياً في وصفه لمحبوبته، وكان يميل إلى التفاصيل فـي ذكر أجزاء جسمها، فقد ذكـر جيدها، ولباتها، وعجزها وضمور بطنهـا، ووصف وجهها، والرائحة التـي تفوح مـن عرنينها المصبوغ بالمسك، والعنبر الهندي، ووصف أجزاء الوجه، الشفتين والأنياب والعينين والأذنين، فهـي تتجاوز بجمالها أجناس البشر، فلـم يشبهها عرب ولا عجم، وكأنما برزت من باطن الأرض، أو مـن غياهب السماء.

ويوظف الشاعر أسلـوب التشبيه للكشف عـن جمال مـي، مشبهاً إياها بالظبية، فالمشبه (مي) والمشبه به (الظبية) التي اختار لها مكاناً وزماناً وزينة، فالمكان متمثل في الفضاء الواسع فوق الرمال، والزمـن هـو الأصيل، قبيل الغروب، والزينة تتمثل فـي الأعشاب والنباتات الخضراء، فمـن هذه العناصر التي جمعها الشاعر حول الظبية، رسم صورة مـي، فقد تخير لظبية هذا الوضع الذي يبرزها في أجمل حالاتها، حين تخرج من بين كثبان الرمال إلى الفضاء الواسع، حيث تنتشر ضروب من النباتات والشجر، وقد أخذ الغروب يخلع على الصحراء أرديته الملونة، لإبراز جمال مي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم ينهي ذو الرمة حديثه في هذه الصورة بقوله: " تلك الفتاة..." ليفصح عن سبب بكائه وتقرح عينيه، فبعد ذكره لما تتمتع به مي من صفات وجمال، فبعد ذلك كله ألا تستحق البكاء والحزن الطويل؟

وهكذا كان القلق العاطفي، وأحزان الحب صانعة البداية في هذه القصيدة، وكان التماس العزاء والمواساة بالعودة إلى الأم الحنون الصحراء، فينتقل إلى الطبيعة ويصف ما فيها من متحرك وأخر صامت، وتتجلى فيها أنواع من الصراع: مع الليل والعطش، والمسافات الواسعة، والصيادين، وكلاب الصيد، فصراع العواطف، أو أحزان الحب ليست وحدها التي تحاصر الشاعر، وإن ألوان الصراع منتشرة، بدرجة تجعل الصراع حقيقة الوجود، وأساس العلاقة بين الكائنات.

ففي الأبيات من (٢٣ـ ٢٦)، يصف الشاعر نفسه ورحلته، فيستعيد أيام شبابه السعيد، وليالي اللهو، ويذكر كيف كانت ليالي اللهو وأيام الشباب، التي كانت تدعوه فيستجيب لداعي الهوى والصبا، أما الآن فقد انقضت هذه الأيام، فيشكو الدهر الذي حول الشباب القوي إلى هرم ضعيف، الذي يحول الشعب الواحد إلى شعوب متفرقة، وعلى الرغم من ذلك يبقى الشاعر وفياً لمبدئه، وحبه فمي لا تفارقه في حال النوم بسبب التعب بجانب الناقة في الصحراء، بعدما يجوبها، ولا في حال يقظته، فهي دنياه في حال صحوته، وأحلامه في نومه.

فتلك المقدمة الطللية، تنتهي إلى وصف المحبوبة مي، والتشوق إلى ديارها، مما يستدعي الرحيل إليها بالمنام أو الخيال، ثم تستولي هذه الرحلة بطقوسها ومراحلها المألوفة على وجدان الشاعر، فيصف ناقته، وكأنها البديل لتلك الحبيبة في صحبته إليها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقد اسقط ذو الرمة حاله علـــى هذه الناقة، فهـــي تشكو ما يلتصق بها تشكو الحزام الذي أذهب وردفها وزاد جراحها، وتشكو الخشاشة ومجر النسعتين، والرحلة التي رعت لحمها وشحمها ولم تبق منها إلا العظام، حالها حـــال صاحبها ذي الرمـــة ومع ذلك، فإنها تجاهد مـــن أجل توصيله إلـــى بغيته، مرة تثب وثب الحمار الوحشي، ومرة تصمد صمود الثور الوحشي، ومرة ثالثة تنطلق فـــي رشاقة ذكر النعام الحريص على العودة إلى وطنه وأفراخه، كما يحلم ذو الرمة بالعودة إلى محبوبته مي.

إن عنـــاصر الصورة الفنية فـــي الأبيات مـــن (٢٧ـ ٣٤) التـــي يرسمها ذو الرمـــة فـــي هذا المقطع تتضافر لتكون أنواعاً بلاغية مختلفة غير أن التشبيه يلعـــب فـــي تكوينها الدور الأبرز، فالشاعر الذي فقـــد الأمل من لقاء محبوبته مي في الواقع، لا يجد بدّاً من أن يلجأ إلـــى خياله، عله بذلك يطفئ بعضاً ممـــا في قلبه من شوق، وهكذا تبرز الناقة التـــي هي وسيلة الشاعر للترحال _ حتـــى في حلمه _ تصبح محور النص، فينقل حديث الشـــوق والوله إلـــى الناقة مسهباً فـــي الحديث عما تعاني ويعاني هو جرّاء الرحلـــة، ولعلّ انقيـــاده نحو التشبيه فـــي هذا المقام قد منـــح هذه اللوحة مقداراً أكبر مـــن الحيويـــة والقدرة علـــى التعبير، فالتماثل القائم بين حدي التشبيهات الواردة سواء أكـــان حسيـــاً أم معنويـــاً، يحيل ذهـــن المتلقي إلـــى صور فنية أكثـــر وضوحاً ونضجاً، فالشـــاعر فـــي قوله (تشكـــو الخشاش ومجرى النسعتين) يشير إلـــى ما تعانيه ناقته، فقد ترك الحـــزام الذي يلـــف حول جانبيها جروحـــــاً غائرة، فهـــي تشكو كل ما يلتصق بها ويقيدها، إنها تعاني وتئـــــــن وتشكـــو إلى صاحبها، وكأنها بمعاناتها تمثل صورة المريض الذي أعياه الداء، فلم يجد بـــدّاً إلاّ أن يشكو إلـــى أصحابه ما حلّ بجسده من سقم، والتمثل بين حـــدي هـــذه الصورة يبدو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

قائمـــاً بنـــاءً علـــى معطيات بصرية – سمعية، فالتماثـــل الشكلـــي قائـــم بيـــن جسد هذه الناقة التي أعيتها الجروح، وبين جسد المريض الذي أعيـــاه الداء، والتماثل السمعـــي يتجلى من خلال أنين هذه الناقة الذي يشبه أنين المريض وشكواه (كما أنَّ المريض عُوادِهِ الوصِبُ)، والشاعر في تبيان هذه الصورة يتكئ على عنصر الصوت، وهو عنصر يُظهر ما ألمَّ بالناقة من خلال الفعل (أنَّ) الذي يتسم بصوت خافت يخلو مـن الحـدة والشـدة فـي درجته لضعف من صدّر عنهن إذ بلغ به المرض مبلغاً جعله لا يقـوى معه علـى الصوت الشديد الحادّ، وهكذا حـال الناقة التـــي جعلها الشاعـر مكافئاً للمشبه به (المريض)، فهي تشكو ألمها ومعاناتها جراء ما التصق بها من خشاش ومجرى النسعتين، فالتشبيه هنا يمنح الناقة صفات إنسانية تتمثل بالشكوى والأنين.

وإمعاناً فـي إظهار كل ما ترك السفر، وكثرة الترحال فـي جسد هذه الناقة مـن هزال، يرسم الشاعر صوره يبدو حـدّاها لأول وهلـــة متناقضين، فالناقة تبدو فـــي عظمة خلقها وضخامتها وكأنها جمل ضخم، ثم إنها جراء كثرة الترحـــال تبدو هزيلـة لم يترك الترحال في الصحاري مـن جسدها شيئاً بادياً إلا عظامها وأعصابها، وهذا التناقض يمكن أن يفسر بناء علـــى ما يطرأ على جسد الناقة مـــن تبدل وتحول وأثناء الرحلة، إذ هـــي تشبه الجمل الضخم أوقات الدعة والاستقرار غيـر أن كثرة الترحال قـــد أعيت جسدها وأنحلته، فالناقة ضخمة قوية فـــي الأصل؛ ولذا تظل قوية صابرة علـــى المشاق، فهي لا يمكـن أن تخذل راكبها أو يظهر بها ما يعيبها على الرغم من كل ما حلَّ بها من التعب.

ويبرز التشبيه فـي هذا المقطع مـرة أخرى ليرسم صورة شكلية لهيئة صاحب الناقـــة (الشاعر)، في قوله: " كأن ركبها يهوي. بمنخرقٍ من الجنوب".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن الصورة المتمثلة في بنية التشبيه هنا، ترمي إلى تبيان هيئة الناقة الشكلية، وهي هيئة شكلية توحي بالسرعة والاندفاع والخفة والنشاط، وهي الصفات نفسها التي منحها لناقته رفيقة رحلته في سرعتها ونشاطها عندما تجاوزت كل المهالك والصعاب، ونجت من كل المخاطر، وهنا يظهر التماثل الشكلي بين طرفي التشبيه قائماً بناء على اشتراكهما في صفة السرعة والاندفاع .

ولعل سفره الطويل أخذ من جسده مثلما أخذ من نفسه، فبدا أثر الرحيل واضحاً على ذلك الجسد " تخدي بمنخرق السربال"، فهو يمنح جسده تشكيلاً هزيلاً رثاً يوحي بفقدان الاهتمام بحاجات الجسد، مقابل اهتمام بما يحمله من قيم وما يسعى لتحقيقه من وجود إنساني منفرد، وفي الوقت نفسه توحي البنية التشبيهية " منصلت مثل الحسام إذا أصحابه شحبوا " بالقوة التي يمتلكها راكب الناقة، فهو كالسيف الحاد عزيمة وإرادة وقوة على الرغم من تمزق قميصه الذي لم يضره شيئاً، ولم يقلل من قيمته كالسيف الذي لا يضره تخرق جفنه، فالجوهر ثابت باق مهما تغيرت الظروف، وتبدلت الأحوال، فصور ذلك الجسد الناحل الهزيل لكثرة سفره وترحاله سيفاً قاطعاً دليلاً على مضائه وعزمه وحدته وأصالته وصلابته وسرعته في القطع والقتل، فعلى الرغم من كل المصاعب التي اعترضت طريقه والتي أبلت ثيابه وأنهكته مثلما بلي جسد ناقته إلا أنه ظل قوياً صلباً متماسكاً.

يصف ذو الرمة ناقته عبر أسلوب التشبيه والاستعارة في ثلاث لوحات:

اللوحة الأولى: يشبهها بالحمار الوحشي، فيروي قصة هذا الحمار ومعاناته، ويكون الصياد المترصد للحمار الوحشي بعض هذه المعاناة، فيصف المعركة بينهما، وكيف نجا الحمار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللوحة الثانية: يشبه بها ناقتـــه بالثور الوحشـــي، وهذا الثور له معاناته أيضاً مـــع كلاب الصيد، فيصف معركته معها، ونجاته منها.

اللوحة الثالثة: يشبه بها ناقتـــه بالظليم (ذكر النعام) فيروي جانباً من صفاته ومعانته.

هكذا نجد أنفسنا أمـــام ثلاث لوحات متجاورة، لكل منها استقلالها، وكمالها الخاص، ولها كذلك خطها المشترك العام، وهنا لابد من الإشارة إلـى ما تقوم عليه هذه القصيدة من وحدة متكررة، مستمرة تعبر عن الثبات والاستمرار.

ونجد فـــي هذه اللوحات صيغة معينة تتكرر تسع مرات، فالأبيات التي تحمل أرقام: (٥٥، ٥٨، ٦٦، ٨٠، ٨٣، ٩٠، ٩٣، ٩٨، ١١٤)، هذه الأبيات التسعة جميعاً تبدأ بطريقة واحدة، وتتصدرها عبـارة: " حتـى إذا... " ولابد أن يلفتنا هذا الرابط بين أداة تحمل معنى الغاية أو الوصل أو النهاية، وأداة تحمل معنى البدء والمفاجأة والاستئناف.

وكان ذو الرمة يستخدم هذه الصيغة بعد أن ينتهي من رسم صوره ولوحاته الشعرية، فكانت هذه الوظائف وسيلـة لتوليـد إضافـة، أو استحداث حركة لم تكن داخلة في التكوين السابق، كذلك سنجد عبارة تتكرر مرتين، فـــي البيتيـــن رقم ٦٢، ورقم ١٠٢، وهما يبدآن بنفس الصيغة: " أذاك أم " وقد استخدم ذو الرمة هذه الطريقـــة فـــي الانتقال من لوحة إلى أخرى، كأنه يقـــول: أذاك الحمار يشبه ناقتـــي، أم الثور، ثم أذاك الثور يشبه ناقتـــي أم الظليم، وهكذا استخدم ذو الرمة عبارة " أذاك أم " لينهي الوصف لمشبه به أطال الوقوف معه، ويبدأ الوصف لمشبه به آخر سيطيل الوقوف معه.

فعبارة " حتـى إذا " كانت المدخل للزيادة فـــي وصف المشهد، أو استكمـــال أطرافه ومفرداته، إذ يضيف إليه الشاعر مـــا يتراءى له مـــن أنواع الحركة أو الأوصاف، كمـــا كانت عبارة " أذاك أم " سبيله إلى إضافة لوحة جديدة إلى جانب للوحات السابقة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللوحة الأولى: تشبيه الناقة بالحمار الوحشي في الأبيات من (٣٥ـ٦١):

فالناقة التي يمتطيها الشاعر تبدو حينما تثب كأنها حمار وحشي لما بها من رشاقة وسرعة، يقول: **تَثِبَ المُسَحَّجِ من عاناتِ مَعقُلَةٍ ...**

فذو الرمة يشبه ناقته بالحمار الوحشي مع أتنه، فرسم لها أجمل اللوحات الفنية، وقد استعان ذو الرمة بصورة حمار الوحش ليصور لنا قوة وسرعتها من جهة، وليحدثنا عن هذا الحيوان، فيرسم لنا من خلاله لوحة لتلك الفلاة التي أحبها الشاعر وعاش فيها معظم أيامه.

فحمار الوحش يعدو مسرعاً كأن حماراً آخر قد عضّه في جنبه، وهذا أدعى لسرعته، ولكن هذا الحمار ليس منفرداً، بل يسوق أمامه مجموعة من الأتن الرمادية، في يوم حار من أيام الصيف، وقد جفّت لحرارته البقول والأعشاب.

وهي تتابع سيرها حتى إذا حلّ المغيب، وسارت إلى الماء الذي تقصده لم تتقاعس عن السير، بل سراها السريع ليلاً، فرحلة حمار الوحش وأتنه نحو الماء تشبه رحلة الناقة، وهي بالتالي كرحلة ذي الرمة في الصحراء، وسعيه إلى محبوبته.

وإذا تفرقت هذه الأتن صاح فيها هذا الحمار ليعيدها إلى القطيع، وأحياناً يلجأ إلى عضّها كأنها مجنون قد أُصيب في عقله، وهذه الأتن تغدو مسرعة، فيشبهها بالإبل المأخوذة من الإغارة التي يصيحون بها لتعود مسرعة، وغاية حمار الوحش وأتنه ورود عين أثال، وذلك يتحقق آخر الليل عند شروق الشمس، أما عين أثال، فلا يغفل الشاعر عن وصفها، فقد ملأتها الطحالب والضفادع، وربما يكون الشاعر قد أورد ذكر الضفادع وصوتها ليبعد الوحشة عنه، وليضفي عنصر الحركة على لوحته، أما عين الماء، فيخترقها جدول كالسيف في مضائه، وقد التفت حوله أشجار النخيل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما كادت هـذه الحمر تصل إلـى عين الماء حتـى أحسّت بالخطر المحدق بها من صائد متربص عند المياه، ولكنها لم تستطع أن تقاوم خريـر الماء الذي دعاها واستمالها إليه، فأقبلت عليه والخوف يملأها، ومدت أعناقها لتشـرب، ولم يكد المـاء يصـل إلـى أجوافها حتى ظهر الصياد المتربص، وراح يرمي سهامـه، فما كـان منها إلا أن تركت المياه، وأخذت تعدو بأقصى سرعتها، فكاد الحصى يلتهب تحت أرجلهـا، ولكـن سهام الصائد لم تصب أحد منها.

فذو الرمة حشد في لوحته هذه الكثير من الصور عبر أسلوبي التشبيـه والاستعـارة لتوضيـح مـدى سرعـة وقـوة وصلابـة ناقتـه، ففـي بداية هـذه اللوحـة، ومـن خلال كلمة " وثب " ينتقـل الشاعر إلـى وصف سرعـة هـذا الحمـار المعضعض كأنـه مصاب فـي جنبه، وهو يسوق أتناً شديدة، وبعد حلول الصيف ويبس الكلأ وجفاف الماء، قرر قيادتها إلى نبع مـاء أخـرى، وليعبـر عـن تصميمـه وعدم تراجعه قال: " فراح منصلتا..كأنه معول " ولكن بلوغ العين محفوف بالمخاطر، فقـال: " والهمّ عين أثال "، وعندما تصل إلى عين الماء تتعرض لسهام الصـائد فتهرب بأقصى سرعتها، ولذلك يشبه سرعتها بسرعة الصقر الذي يشتهي اللحم، فيكون أسرع في جريه.

وقد استوفى الشاعر في لوحته عنصر الحركة، ووشحها بالألوان، فصور لون الأتن، ولون الصبح أول شروقه، ولون العين المطحلبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفـــي ظن الباحث أن هــذه اللوحة ما هــي إلا انعكاس لحياة الشاعر، ومرآة صادقة عنها، فحمار الوحش ما هو إلا الشاعر نفسه الـــذي يجوب الصحراء برفقة أصحابه بحثاً عن الاستقرار والطمأنينة، بعد أن كان يعيش آمناً مطمئنـــاً، ولكـــن ظروف حبـــه دفعتـه للرحيل عنها. وربما ترمز (عين أثال) إلى مية التـــي يبحث عنها الشاعـــر دائماً ليـــروي ظمأه، أما سهام الصائد فما هي إلا المخاطر التي تحفل بالشاعر ورفاقه في هذه الصحراء الموحشة مع كل ما ينتابهم مـــن مخاوف ووساوس، وكمـــا خاب أمل حمار الوحش وأتنه بالشرب والارتواء، فقد خابت آمال ذي الرمة في اللقاء بمحبوبته، ولكن الأمل لديه لا ينتهي، فهو في بحث وسعي دائمين عن محبوبته.

اللوحة الثانية: تشبيه الناقة بالثور الوحشي في الأبيات من (٦٢ـ ١٠١).

بعد استغراق الشاعر في الحديث عن هذا الحمار الوحشي وأتنه يعود الشاعر إلى ناقته مجدداً ليشبهها مرة أخرى بثور وحشي، يقول:**أذاكَ أم نَمِشٌ بالوَشمِ أكرُعُهُ...**

ويستطرد فـــي الحديث عن هذا الثور من خلال أربعين بيتاً من الشعر، مسترسلاً في وصفه والحديث عـــن معاناتـــه، وكعادته يترك المشبه، ويستطرد فـــي تفاصيل وجزيئات المشبه به، فيصور الثور قوياً قد امتلأ نشاطاً وحيوية، فأقام في مكانـــه مـــدة الشتاء يرعى ويستظل بشجرة الأرطى، حتـــى جاء الصيف وجف الكلأ والماء، فساءت حالته، ولذلك ترك المكان متوجهاً إلى وهبين التي تشتهر بالنبات، ورحلة الثور هنا تمثل رحلة ذي الرمة في بحثه عن حبه الضائع.

ونلاحظ قدرة الشاعر على رسم جزئيات لوحته، عبـــر أسلوب التشبيـــه والاستعارة، فحشد الشاعر الصور الجزئية كصورة شجر الأرطى والمسك والبرق والمطر، وهذا كله يضفي الكمال على صورته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعكس ذو الرمة قسوة الطبيعة التي واجهها الثور فاستخدم الاستعارة في بداية هذه اللوحة، يقول:

تقيَّظَ الرَّمـــلَ حتَّـــى هزَّ خلفتهُ تَرَوُّحُ البَرْدِ، مَـــــا فِـي عَيشِهِ رَتَبُ

ريلاً وأرطى نفتْ عنـــهُ ذوائبـــهُ كواكبَ الحـــــــرِّ حتى ماتتِ الشُّهبُ

فهو هنا يريد تصوير هناء عيش الثور الذي بقي متمتعاً بالنباتات على الرغم مما أصاب غيره من حيوانات من أثر الحر، فأراد تصوير الجو البارد الذي حلّ بعد، انتهاء فصل الصيف ومجيء الشتاء فاستعد لذهاب شهب الحر كلمة (ماتت) فكما الموت لا رجوع بعده كذلك ذهاب هذه الشهب لا رجوع بعده إلا في فصل الصيف القادم، وفي البيت استعارة أخرى في (كواكب القيظ) فجعل للقيظ كواكب نتيجة شدته وتمكنه، وجعل أغصان الأرض تظل ذلك الثور فتقيه حرارة القيظ وشهب كواكبه.

وينتقل الشاعر إلى تصوير الجزئيات في لوحته، فيتحدث عن بيت ذلك الثور الذي تحوّل إلى طين جرّاء المطر، ورائحة الأرطى المختلطة بالطين تحولت إلى رائحة طيبة، شبهها كأنها وعاء ملئ مسكاً، مسجلاً صورة شمية.

أما وميض البرق، فيوحي بوميض الأمل عند الشاعر، فيبدو الثور أثناءه ناصع البياض كأنه قد تلفح بملاءة بيضاء، وحبات المطر تتدرج على متنه كأنها حبات من الفضة، وقد قُطع الخيط الذي ينتظمها، مسجلاً صورة لونية.

وهنا نلاحظ قدرة الشاعر على رسم جزئيات لوحته، بحشد الصور الجزئية كصورة شجر الأرطي والبرق والمطر، وهذا كله يضفي الإحاطة والشمول على الصورة لديه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعود ذو الرمة لاستخدام أسلوب الاستعارة، فيرسم صورة الثور الوحشي وقد جنّ عليه الليل، فيتخيله أعرابياً في شملة سوداء راح يخلعها على هذا الثور ويضمها عليه:

ضَمَّ الظَّلاَمُ عَلَى الْوَحْشِيِّ شَمْلَتَهُ وَرَائِحٌ مِنْ نَشَاصِ الدَّلْوِ مُنْسَكِبُ

فللظلام شملة واسعة ضمت كل شيء بين دفتيها حتى الثور الوحشي المنفرد في ذلك المكان تلفع بها، فكأنه بفعله ذلك أسبغ عليه حناناً أنقذه من وحدته ومن خوفه الذي أصبح عليه يدلنا على ذلك قوله:

فَبَاتَ ضَيفاً إِلَى أَرْطَاةِ مُرْتَكِمٍ مِنَ الكثيبِ لها دفءٌ ومحتجبُ

وإذا كانت هذه الأبيات آتية في نسق قسوة الليل على الثور، فجعل ذو الرمة الأرطاة رجلاً مضيافاً والثور ضيفاً حل عليه، فاسبغ على ذلك النبات صفة الكرم التي يتفرد بها دون سائر الكائنات.

وبعد مجيء النهار وأشرقت الشمس، وزالت وحشة الليلة الظلماء، أخذ هذا الثور يرعى مطمئناً، ولكن الخطر ما زال محدقاً به؛ لأنه يرى صائداً يلبس ملابس بيضاء، ترافقه كلاب ضارية بلغ بها الجوع والعطش كل مبلغ، أما الصائد فأصلع كبير السن، وربما أراد الشاعر من وصفه هذا أن يدل على خبرته، وحنكته في الصيد، ودب الصراع بين كلاب الصيد، وهذا الثور الذي انتصر في النهاية. وهنا نلمس أثر الإسلام واضحاً في هذه اللوحة، فالثور شبهه الشاعر بالمسلم الذي يقبل على المعركة ابتغاء الثواب من الله تعالى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويــلاحظ الباحث ازدحام الصور فــي هذه اللوحة، فلا يكاد بيت يخلو من تشبيه أو استعارة، وهــذه الصور متداخلة يسلم بعضها إلــى بعض، ويرى أن هنـاك قفزة بعيـدة بيــن الصور الأساسية والصور الفرعية فــي الزمــان والمكـان، ولكننا لا نعـدم الرابط النفسي الذي يربط تلك الأجزاء والصور المتباعدة بما يوفر وحدتها النفسية.

حين تحدث الشاعر عن ظلمة الليل ورهبته وإطباقه على الثور جعله لباساً له، فقال: " ضم الظلام علــى الوحشـي ظلمنه " ، وما يحيــط بالكنــائس مــن ورق وبعــر شبهه بالفرصاد والعنب، ورائحة ورق الأرطى مع المطر شبهها برائحة المسك الرائج، فاستخدم كلمة (ينتهب) أي ربحها ظاهر، وصوت وقع المطر يشبــه صوت الوليد حين يسقط من بطن أمه، أما حباته فتشبه حبات عقد من الفضة قد انقطع الخيط الذي ينتظمه، وقلق الثور وأرقه صوره من خلال عبارة " قد بــات يشنزه ويسهره تذاؤب الريــاح "، وحين كــان متقوقعاً خائفاً سلط عليه ضوء البرق، فبدا كشيخ قد لبس ملاءة بيضاء، أو شعلة من النار تعلو مشرفاً من الرمل.

وبعد انتهاء المعركة فر مسرعاً كأنه شهاب راصد من السمــاء يتبــع جنــأ، وكذلك أضاف الكثير من الألفاظ التـي تخدم اللوحة وتزيد وضوحها وإيحاءها فالريح " تتذاءب " والمسك " ينتهب " ، والثور " زعلا جذلان ".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللوحة الثالثة: تشبيه الناقة بالظليم في الأبيات من (١٠٢ـ ١٢٦).

وينتقل ذو الرمة إلـى تشبيه ناقته بالظليم إلـى نهاية القصيدة، يروي فيها جانباً مـن معاناته وصفاته كمـا فـي اللوحتيـن السابقتيـن، يقـول: **أذاكَ أم خـاضِبٌ بالسَّيِّ مَرتَعُهُ...**

فراح يصور الظليم في مشهد طويل من الأبيات، فيرسمه بريشة فنان مبدع، فيصور شكله الخارجي، ويبدأ بقوائمه الطويلة التـي تشبه قوائم البيت الذي يقوم على العمد، وذكر " المسوح " ليدل علـى أن هذا البيت مـن الشعر مـن بيوت الصحراء، أما جسمه فضخم يشبه الخيمة المرتكزة على هذا العمـد، ورجلاه قويتان مثل عمودي البيت، ولذلك شبههما بعودين من شجر العشر، ولكنه لم يتقشر بعد، وذلك أدل على شكل أرجل النعامة ولونها. فمن الشكل الخارجي والنظرة الأولى استطـاع الشاعر أن يـرسم صورة واضحـة لهذا الظليم، ويشبهه ببيـت مـن بيوت العرب، وركز فـي وصفه علـى قوة أرجل الظليـم وضخامتها.

ويستمر الشاعر في رسم هـذه اللوحة، فهذا الظليم يرعـى الآء والتنوم وغيرها من الأعشاب، ويصوره وقد ألهته هذه الأعشاب عمن حوله، فلم يعـد يفكر فـي شيء آخر، وحين يرعى هذا الظليم يطأطئ رأسه، فـلا يستطيع الإنسان أن يميزه، أما حيـن يرفع رأسه فتبدو رقبتـه الطويلـة وجسمـه، ويتـراءى كحبشـي أسـود يقتفـي أثـراً، يلتـف بقطعة من القطيفة السوداء وقد ارتخت أهدابها علـى جانبيه، وهنا نلاحظ دقة التصوير، واختيار الألفاظ، فقد اختار القطيفة تحديداً لتكون قريبة الشبه مـن جسـم الظليم، وكذلك فحركة الظليم، وتنقله في المرعى دفعت الشاعر إلى رسم عـدة صور له، وهذا يدل على خصب الخيال عند ذي الرمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم ينتقل ليشبه هذا الظليم ببعير ضخم، فقال " مُقحَم" ليشبه الظليم بلونه الأسود، وهذا البعير لم يُشد الرحـــل عليه بإحكام، ولعل ذلك يقرب مـــن الصورة الظليم الذي استرخى جناحاه، فكأنما هما عِدلان لم يشدا، وهذا البعير أضله رعيان من كلـب غلبهمـــا النعاس، ولذلك راح يرتاد المرعـــى وحده، وعليه بقية أهدام كـــاد مـــرور الأيـــام يستلهـــا عـــن ظهره، ويلحظ الباحث هنا حرص الشـــاعر علـــى دقة التصويـــر، وتقريـــب التشبيه بيـــن عناصـــر صورته.

ورحلة هذا الظليم تبدأ عندما يتذكر فراخـــه الثلاثين، وهـــو يرعـــى ويلتقط الحصى، فيصوره الشاعر كرب أسرة يخاف على فراخه وهو في مكان بعيد، ومـــا يدفعه للإسراع في العودة صوت الرعد والريح الشديدة التي تحمل الحصى والتراب، وهنا يبـرز الشاعر رفيقة هـذا الظليم، فلا يعود منفرداً، بل مع النعامة؛ لأن خوفهما المشترك دفع بهما إلـى السرعة في العدو، وسرعة النعامة في الجري تشبه سرعة الحبل الذي قطـع أثناء خروجـــه مـــن البئر، ولأنهما خائفان من زحف الليل عليهما تراهما يعدوان حتـــى كـــأن جلودهـــا تنشق عنهما، يخيفهمـــا إدراك السبـــاع للفراخ، وينتقل الشاعر إلى وصف هـذه الفراخ، فهـــي تشبه القسي في اعوجاجها؛ لأنها صغيرة لم تستقم مشيتها، وجلودها لا ريش عليها، فكأن الجرب قد غطاها، أما أفواهها، فكأنها شقوق من خشب نبـع واختـــار النبع لصفرته، أمـــا أعناقها، فشبهها بأعناق نبات الكراث الذي ينبت في سائفة مـــن الرمل، فيكون ليناً، وقد طار قشره عنه، أو تشبه ثمر الهيشر الذي سلب ورقه عنه، وهنا نلمح دقـــة التصويـــر عنـــد الشاعر، فلم يهمل جزءاً واحداً من هذه الحيوانات، ونجد أن صوره حسية مستمدة مـــن البيئة الصحراوية، وما يقع تحت عينيه في هذه الصحراء، ونلمح التقارب فـــي الصـــورة بيـــن طرفي التشبيه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه اللوحة متكاملة العناصر عُني الشاعر برسم جزئياتها، فلم يغفل عن ذكر أدق التفاصيل فيها، فعني باختيار ألفاظه الموحية، وأسهب في رسم صورة الفراخ، وهذا يدل على حبّه لها وعطفه عليها.

وما يربط مشاهد الحيوان ولوحاته عند الشاعر عنصر الخوف الذي يؤكد عليه ويبرزه، وما هذا الخوف إلا انعكاس لنفسية الشاعر، ولمشاعر الخوف الكامنة في نفسه.

وهذه اللوحة تعكس أيضاً إرادة الشاعر في رسم صورة حيّة للأسرة، ولحنان الأم والأب وخوفهما على أولادهما، فهذه الفراخ لا مأوى لها إلا الرمال وما يخفف عنها وجود أم بارة بها وأب، وربما أراد ذو الرمة من ذلك أن يعوض الحرمان من الحب والحنان اللذين افتقدهما في حياته (١).

وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد انطلق ـ معتمداً على تشبيه ناقته ـ ليرسم ثلاث لوحات سيطرت على القصيدة إلى نهايتها، "فإذا قرأنا مقاطع القصيدة التي تضمنت ما يمكن اعتباره (المشبه به)، وهو الحمار الوحشي أو الثور الوحشي أو الظليم، لم نلمح أي محاولة لاستحضار (المشبه) ليظل له حضور يتخلل به صورة المشبه به حتى يشاركه في صفاته، أو أنه حاضر في ذاته"(٢)، مما يشي صراحة بأن الشاعر لم يقصد التشبيه بوصفه تشبيهاً يؤدي وظيفة التوضيح أو التزيين أو البرهنة أو الإقناع فحسب، ولكنه تشبيه يمكن أن نصفه كما وصفه بعض الباحثين أثناء دراستهم لأشعار السابقين، فذكر أحدهم أنه تشبيه "يضرب في أعماق الوجود الإنساني الذي يسعى إلى اقتناص الحقيقة" (٣)، ووصف آخر مثل هذه المشاهد بأنها " واجهات خارجية لمعان خلفية عميقة ومتعددة" (٤).

---

١. انظر: نصير، أمل: **حول نار الشعر القديم، مقاربات نقدية**، دار جهينة، عمان، ٢٠٠٦م، ص١٥٦.
٢. الغيث، نسيمة راشد: **الحركة البينة في البائية الكبرى لذي الرمة**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤م، ص١٢٤.
٣. أبو سويلم، أنوار: **الإبل في الشعر الجاهلي**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٦٣م، ج١، ص١٦٧.
٤. ينظر: الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**: دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، عمان، ٢٠٠٩، ص١٤١-١٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فما من شك أنّ لمثل هذه المشاهد والتشبيهات وظيفة فنية ومعنوية تليق بامتدادها وحيويتها وجمالها، لا تخرج عن المضمون العام للقصيدة، بل تزيد من ارتباطها بها.

ونجد في هـذه القصيدة سبع وثلاثون صورة من صور التشبيه، توزعت بإيقاع شبه ثابت بين مائة وستة وعشرين بيتـاً (١) ونـلاحظ أن التشبيهات توزعت على مساحة رقعة القصيدة حسب أداة التشبيه كالآتي:

أداة التشبيه:	عدد ورودها:	الأبيات التي وردت فيها:
كأن	٤ مرات	٣١، ٨٢، ١٠٤، ١٢٦.
كأنما	مرتان	٧١، ١٢٣.
كأنه	١١ مرة	١، ٣٥، ٤٥، ٤٦، ٧٢، ٧٤، ٨٤، ٩٥، ١٠٠، ١٠٧.
كأنها	٧ مرات	٨، ١١، ٢٠، ٢٩، ٤٧، ١١٧، ١٢٤.
كأنني	مرة واحدة	٢٣.
كأنهن	مرة واحدة	٦١.
الكاف	مرتان	٥١، ١٢٥.
كما	مرتان	٤، ٢٨.
مثل	٤ مرات	٣٢، ٨٦، ١٠٣، ١٢٥.
شبه	مرة واحدة	٤٤.
دون أداة تشبيه	مرتان	٣٥، ٧٥.

ونلاحظ أن تشبيهات ذي الرمة مـن النـوع الـذي يقتـرن بأدوات التشبيه، فالأداة كانت من أهم المؤشرات على تشبيهاته، ونلاحظ أنـه يفضل صيغة " كـأن " على أية صيغة أخرى لإقامة التشبيه، حتى نلاحظ أنـه جعـل منهـا وسيلة أساسيـة مـن وسائل التعبير والتصوير في قصيدته، ولعـل هذا الإلحـاح آت مـن ميل الشاعر إلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة (٢)، كما أن (كأنّ) توحي بالالتصاق بين المشبه والمشبه به، وتساهم في تأكيد الصلة بين المتشابهين، إذ أن معناها يحمل ذلك " فهـي تتكون مـن حـرف التشبيه

١. أنظر: الغيث، نسيمة راشد: الحركة البينة في البائية الكبرى لذي الرمة، ص٥٧ـ٥٨.
٢. الرباعي: عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٣٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الكاف)، ومن حرف التوكيد (أنَّ) وما الالتصاق بين الطرفي التشبيه إلا إشارة إلى حلول المشبه في منزلة المشبه به. وينضاف إلى ذلك أن أداة (كأنَّ) من خصوصيتها إبراز المشبه والتركيز عليه" (١)، كما وأن نسبة التشبيه البليغ الذي تحذف به الأداة لم يرد إلا مرتين وهذا دليل على أهتمامه بالتشبيه مع الأداة.

كما وأن هذه التشبيهات من صميم مشاهداته في البيئة الصحراوية البدوية، وهذه الميزة ليست غريبة على شاعر بدوي صرف، يعشق الصحراء بكامل مكنوناتها، فالعين الدامعة مثل المزادة التي يسح ماءها، والأطلال كأنها نقوش على قرب السيف، ومي المحبوبة كأنها ظبية، والناقة التي شبهها بالحمار الوحشي، والثور الوحشي، والظليم، كما وقد كثف ذو الرمة من استعانته بالتشبيهات في أبيات متتالية، بل قد ينطوي البيت الواحد على أكثر من تشبيه، فالأبيات: من ٤٤ إلى ٤٧ ينطوي كل بيت منها على تشبيه، التي اختصت فيوصف الحمار الوحشي وقطيع الأتن، وهكذا نجد أيضاً في البيتين: ٧١، ٧٢، وفي البيتين: ١٠٣، ١٠٤، وفي الأبيات: ١٠٧، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦ ففي كل منها تشبيهاً. ولم يصرف الشاعر عن أسلوب الاستعارة في بناء صوره، ولكن كان أسلوب التشبيه هو المسيطر على القصيدة.

---

١. العالم: إسماعيل أحمد: **ظواهر فنية في الشعر الأموي**، ص٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً قصيدة ذي الرمة التي مطلعها:

خَليلَيَّ لا رَسمٌ بِوَهبينَ مُخبِرُ وَلا ذو حِجاً يَستَنطِقُ الدارَ يُعذَرُ (*)

نص القصيدة:

١. خَليلَيَّ لا رَبعٌ بِوَهبينَ مُخبِرُ وَلا ذو حِجىً يَستَنطِقُ الدارَ يُعذَرُ

٢. فَسيرا فَقَد طالَ الوُقوفُ وَمَلَّهُ قَلائِصُ أَمثالُ الحَنِيّاتِ ضُمَّرُ

٣. أَصاحِ الَّذي لَو كانَ ما بي مِنَ الهَوى بِهِ لَم أَدَعهُ لا يُعَزّى وَيُنظَرُ

٤. لَكَ الخَيرُ هَلاّ عُجتَ إِذ أَنا وَاقِفٌ أُغيضُ البُكا في دارِ مَيَّ وَأَزفِرُ

٥. فَتَنظُرَ إِن مالَت بِصَبري صَبابَتي إِلى جَزَعي أَم كَيفَ إِن كُنتُ أَصبِرِ

٦. إِذا شِئتُ أَبكاني بِجَرعاءِ مالِكٍ إِلى الدَحلِ مُستَبدىً لِمَيَّ وَمَحضَرُ

٧. وَبِالزُرقِ أَطلالٌ لِمَيَّةَ أَقفَرَت ثَلاثَةَ أَحوالٍ تَراحُ وَتُمطَرُ

٨. يَهيجُ البُكا أَن لا تَريمَ وَأَنَّها مَمَرٌّ لأَصحابي مِراراً وَمَنظَرُ

٩. إِذا ما بَدَت حُزوى وَأَعرَضَ حارِكٌ مِنَ الرَملِ تَمشي حولَهُ العينُ أَعفَرُ

١٠. وَجَدتُ فُؤادي كادَ أَن يَستَفِزَّهُ رَجيعُ الهَوى مِن بَعدِ ما يَتَذَكَّرُ

١١. عَدَتني العَوادي عَنكِ يا مَيُّ بُرهَةً وَقَد يُلتَوى دونَ الحَبيبِ فَيُهجَرُ

١٢. عَلى أَنَّني في كُلِّ سَيرٍ أَسيرُهُ وَفي نَظَري مِن نَحوِ دارِكِ أَصوَرُ

١٣. فَإِن تُحدِثِ الأَيّامُ يا مَيُّ بَينَنا فَلا ناشِرٌ سِرّاً وَلا مُتَغَيِّرُ

---

* **الديوان:** ج ٢، ص٦١١.

١. **الربع:** دار القوم، **وهبين:** أرض بناحية البحرين لبني تميم، **ولا ذو حجة:** ولا ذو عقل ودين.

٢. **قلائص:** جمع قلوص وهي الأبل الفتية الطويلة القوائم، **الحانيات:** أي أشباه القسي في ضمرها وعوجاجها.

٣. **أصاح:** أي يا صاحبي، **التعزية:** الدعوة إلى الصبر، **ينظر:** يرقب وينتظر حتى يقف على الدار.

٤. **عجت:** عطفت، **أغيض البكا:** أي أسفح الدمع وأسكبه من عيني، **أزفر:** أرسل زفيري.

٥. **الصبابة:** الولع الشديد ورقة الهوى، **جزعي:** الجزع الخوف الشديد.

٦. **الدحل:** هوة في الأرض تجتمع فيها مياه السيول، **مستبدي:** موضع لصاحبته مي في الربيع، **محضر:** موضع مياه القوم في الصيف.

٧. **الزرق:** أكثبة الدهناء، **أقفرت:** خلت، **الأحوال:** جمع حول وهي الأعوام.

٨. **لاتريم:** لا تبرح.

٩. **حزوى:** موضع، **الحارك:** سنام من الرمل مرتفع، **العين:** البقر، **أعفر:** لونه يميل إلى الحمرة.

١٠. **يستفزه:** يستخفه، **رجيع الهوى:** أي ذهب ثم رجع.

١١. **عدتني العوادي:** أي صرفتني الصوارف، **والصوارف:** صروف الدهر ونوائبه، **برهة:** مدة من الزمن، **الالتواء:** المطل، **يتلوى:** لم يستقيم.

١٢. **أصور:** أي مائل، **والصور:** الميل. ١٣. **تحدث بيننا:** تبعدنا عن بعضنا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٤. أَقـولُ لِنَفسـي كُلَّمـا خِفتُ هَفـوَةً ... مِـنَ القَلبِ في آثارِ مَـيٍّ فَأُكثِرُ

١٥. أَلا إِنَّمـا مَـيٌّ فَصَبـراً بَلِيَّـةٌ ... وَقَـد يُبتَلـى الحُـرُّ الكَريمُ فَيَصبِـرُ

١٦. تُذَكِّرُنـي مَيّاً مِـنَ الظَّبـي عَينُـهُ ... مِـراراً وَفـاهـا الأُقحـوانُ المُنَـوَّرُ

١٧. وَفي المِرطِ مِن مَـيٍّ تَوالي صَريمَـةٍ ... وَفـي الطَوقِ ظَبيٌ واضِحُ الجِيدِ أَحوَرُ

١٨. وَبَينَ مَلاثِ المِـرطِ والطَـوقِ نَفنَـفٌ ... هَضيمُ الحَشا رَأدُ الوِشاحَيـنِ أَصفَـرُ

١٩. وَفـي العاجِ مِنها وَالدَمالِيجِ وَالبُـرى ... قَنـاً مالِـئٌ لِلعَيـنِ رَيّانُ عَبهَـرُ

٢٠. خَراعيبُ أُملـودٍ كَـأَنَّ بَنانَهـا ... بَنـاتُ النَقا تَخفَـى مِراراً وَتَظهَـرُ

٢١. تَرى نِصفَها نِصفاً قَنـاةً قَـويمَـةً ... وَنِصفـاً نَقاً يَرتَـجُّ أَو يَتَمَرمَـرُ

٢٢. تَنـوءُ بِأُخـراها فَلأَيـاً قِيامُهـا ... وَتَمشـي الهَوينا مِـن قَريـبٍ فَتَبهُرُ

٢٣. وَماءٍ كَلَـونِ الغِسلِ أَقـوى فَبَعضُهُ ... أَواجِـنُ أَسـدامٌ وَبَعـضٌ مُعَـوَّرُ

٢٤. وَرَدتُ وَأَردافُ النُجـومِ كَأَنَّهـا ... قَناديـلُ فيهِـنَّ المَصابيـحُ تَـزهَرُ

٢٥. وَقَد لاحَ لِلسّارِي الَّذي كَمُتَـلَ السُـرَ ... عَلـى أُخرَيـاتِ اللَيـلِ فَتـقٌ مُشَهَّرُ

٢٦. كَلونِ الحِصانِ الأَنبَـطِ البَطنِ قائِمـاً ... تَمايَـلَ عَنـهُ الجُـلُّ وَاللـونُ أَشقَرُ

---

١٤. هفوة: خفقة.

١٦. الأقحوان المنور: أي الذي خرج نوره وزهره.

١٧. المراط: الثوب غير المخطط توالي صريمة: أي مآخرها، والصريمة: الفرادى من الرمل، وفي الطوق: أي في الجيد، الواضح: الأبيض، الأحور: من الحور وهو شدة بياض وسواد العين.

١٨. اللوث: الطي، النفنف والمهوى: واحد وهو متذبذب المرط، هضيم الحشا: ضامر الخصر، رأد الوشاحين: جانر، أصفر: من الطيب، أي مضمخ بالطيب.

١٩. في العاج منها: أي الأسورة، الدماليج: جمع دملج وهو حلية تزين المعصم، البرى: الخلاخل، القنا: الاواصل، العبهر: الغليظ الممتلئ، الذي يملئ العين لحسنه.

٢٠. الخراعيب: أصابع، أملود: لينه ملساء، البنان: أطراف الأصابع، بنات النقا: دواب صغار تكون في الرمل.

٢١. نصفا: تشبيهها بالرمح، فنصف قامتها الأعلى كالرمح بجامع الطول، والنصف الأخر يشبه كثيب الرمل، يرتج: يتحرك.

٢٢. تنوء: تنهض متثاقلة، أخرها: عجيزتها، فلأيا: أي بطيئا، الهوينى: الرفق، فتبهر: من البهر وهو العياء.

٢٣. الغسل: نبات الخطمي وزهره أبيض وأحمر، أقوى: خلا وأقفر، الآجن: المتغير، المعور: المندفن، أسادم: متغيرة.

٢٥. لاح: بدا وظهر، السارى: السائر ليلا، كمل السارى: أي سار الليل كله، على أخريات الليل: أي في أواخره، الفتق المشهور: الصبح الذي شق ظلام الليل بنوره.

٢٦. الأنبط البطن: الصبح، يريد يحمر ثم يبيض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٧. تُهاوي بي الظَلماءَ حَرفٌ كَأَنَّها ... مَسَيَّحُ أَطرافُ العَجيزَةِ أَصحَرُ

٢٨. سِنادٌ كَأَنَ المِسحَ في أُخرياتِها ... عَلى مِثلِ خَلقاءِ الصَفا حينَ تَخطِرُ

٢٩. نَهوضٌ بِأُخراها إِذا ما اِنبَرى لَها ... مِنَ الأَرضِ نَهّاضُ الحَزابِيِّ أَغبَرُ

٣٠. مُغَمِّضُ أَطرافَ الخُبوتِ إِذا اِكتَسى ... مِنَ الآلِ جُلاًّ نازِحُ الماءِ مُقفِرُ

٣١. تَرى فيهِ أَطرافَ الصَحارى كَأَنَّها ... خَياشيتمُ أَعلامٍ تَطولُ وَتَقصُرُ

٣٢. يَظَلُّ بِها الحِرباءُ لِلشَمسِ ماثِلا ... عَلى الجَذلِ إِلا أَنَّهُ لا يُكَبِّرُ

٣٣. إِذا حَوَّلَ الظِلُّ العَشِيُّ رَأَيتَهُ ... حَنيفاً وَفي قَرنِ الضُحى يَتَنَصَّرُ

٣٤. غُدا أَكهَبَ الأَعلى وَراحَ كَأَنَّهُ ... مِنَ الضِحِّ وَاِستِقبالِهِ الشَمسَ أَخضَرُ

٣٥. أَنا اِبنُ الَّذينَ اِستَنزَلوا شَيخَ وائِلٍ ... وَعَمرَو بنَ هِندٍ وَالقَنا يَتَكَسَّرُ

٣٦. سَمَونا لَهُ حَتّى صَبَحنا رِجالَهُ ... صُدورَ القَنا فَوقَ العَناجيجِ تَخطِرُ

٣٧. بِذي لَجَبٍ تَدعو عَديّاً كُماتُهُ ... إِذا عَثَّنَت فَوقَ القَوانِسِ عِثيَرُ

٣٨. وَإِنّا لَحَيٌّ ما تَزالُ جِيادُنا ... تُوَطِّئُ أَكبادَ الكُماةِ وَتَأسِرُ

٣٩. أَخَذنا عَلى الجَفرَينِ آلَ مُحَرِّقٍ ... وَلاقى أَبو قابوسَ مِنّا وَمُنذِرُ

---

٢٧. **تهوي** ـ **حرف**: أي الناقة الضامرة، **المسيتح**: حمار الوحشي المخطط، **الأصحر**: الأحمر يضرب إلى البياض.

٢٨. **السناد**: الناقة المشرفة، **المسح**: الشليل يكون عند عجز الناقة، **أخرياتها**: عجيزتها، **حين تخطر**: حين تشول بذنبها.

٢٩. **نهوض**: نهاض، **انبرى لها**: اعترضها، **أخراها**: مؤخرتها، **الحزبي**: جمع حزباء وهو ما غلظ من الأرض.

٣٠. **الخبوت**: ما انخفض من الأرض، جمع خبت، **الآل**: السراب، **نازح الماء مقفر**: أي قليل الماء.

٣١. **الخياشيم**: الأنوف، **الأعلام**: الجبال، **وخياشيم الأعلام**: أنوف الجبال.

٣٢. **الماثل**: المنتصب، **الجذل**: أصل الشجرة بعد ذهاب الفرع، أو أعظمها.

٣٣. **الأكهب**: الأغبر المائل إلى السواد.

٣٤. **الضح**: الشمس أو ما طلعت عليه الشمس.

٣٥. **شيخ وائل**: وهو بسطام بن قيس بم مسعود وينتهي نسبه إلى مرة بن شيبان، **وبسطام** هو الذي قتلته بنو ضبة، **وعمرو بن هند**: ملك الحيرة قتله عمر بن كلثوم شاعر تغلب

٣٦. **سمونا**: ارتفعنا، **صبحنا**: من الصبح، **العناجيج**: الخيل الطويل.

٣٧. **ذو لجب**: الجيش الكثير الأصوات، **الكماة**: الفرسان، **والكمي من الرجال**: الذي يكمي شجاعته إلى وقت الحاجة، وقيل هو الذي يقهر عدوه، **العثان**: الغبار وأصله الدخان، **القوانس**: بيض الحديد جمع قونس، **عدي**: أخو تميم.

٣٨. **توطأ أكباد الكماة**: أي تركب أكتافهم، **الأكابد**: جمع كبد، **والكماة**: الفوارس الشجعان، جمع كمي.

٣٩. **أخذنا**: قتلنا، **الجفران**: بنران، **آل محرق**: من بطون اليمن، ومحرق أحد اللخميين، وهو جد أبي النعمان، **أبو قابوس**: النعمان بن المنذر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٠. وَأَبرَهَةَ اِصطادَت صُدورُ رِماحِنا ... جِهــارَاً وَعُثْنــونُ العَجــاجَــةِ أَكـدَرُ

٤١. تَنَحّى لَهُ عَمــرٌو فَشَـكَّ ضُلوعَهُ ... بِنــافِــذَةٍ نَجــلاءَ وَالخَيــلُ تَضبِــرُ

٤٢. أَبــي فارِسُ الحَــواءِ يَومَ هُبالَةٍ ... إِذ الخَيــلُ فــي القَتلــى مِنَ القَومِ تَعثُرُ

٤٣. يُقَدِّمُها لِلمَــوتِ حَتّــى لَبانُهــا ... مِــنَ الطَعــنِ نَضّــاحُ الجَدِيّاتِ أَحمَرُ

٤٤. كَأَن فُروجَ اللأَمَــةِ السَردِ شَدَّهــا ... عَلــى نَفسِــهِ عَبلُ الذِراعَيــنِ مُخدِرُ

٤٥. وَعَمّي الَّـذي قــادَ الرِبابَ جَماعَةً ... وَسَعداً هوَ الــرَأسُ الرَئــيسُ المُؤَمَّرُ

٤٦. يَزيدُ بنُ شَـدّادِ بنِ صَخرِ بنِ مالِكٍ ... وَذَلــِكَ عَمّــي العُدمُلِــيُّ المُشَـهَّــرُ

٤٧. عَشِيَّـةَ أَعطَتنــا أَزِمَّــةَ أَمرِهــا ... ضِــرارُ بَنــو القَــرمِ الأَغَــرِّ وَمِنقَــرُ

٤٨. أَبَت إِبِلــي أَن تَــعرِفَ الضَيمَ نِيبُها ... إِذا اِجتَنَــبَ لِلحَــربِ العَــوانِ السَنَــوَّرُ

٤٩. أَبَــى عِــزُّ قَومي أَن تَخافَ ظَعائِني ... صِياحــاً وَأَضعــافُ العَديــدِ المُجَمهِــرُ

٥٠. لَهــا حَومَــةُ العِزِّ الَّتي لا يَرومُها ... مُخيضٌ وَمِــن عَيــلانَ نَصــرٌ مُوَزَّرُ

٥١. تَجُرُ السَلوقــيُّ الرِبــابُ وَراءَها ... وَسَعــدٌ يَهُزّونَ القَنــا حِيــنَ تُذعَرُ

---

٤٠. أبرهة بن الصباح: من ملوك الحيرة، عثنون العجاجة: أولها، العجاجة: الغبار.

٤١. تنحى: انحرف وتوجه، له: أي لأبره، بالنافذة: أي بطعنة نافذة، نجلاء: واسعة، تضبر: تجمع بين قوائمها.

٤٢. قوله أبي: يعني مسعدة وهو جده من قبل أمه، والحواء: أسم فرس، يوم هبالة: من أيام العرب.

٤٣. لبانها: صدرها، الجديات: الدفع من الدم، جمع جدية، النضح: كل ما غلظ كالدهان، وهو أيضا كل ما رق كالماء ونحوه.

٤٤. فروج اللأمة: شقوق أسفلها، واللأمة: الدرع، السرد، حبك الحلق المسرودة، العبل: الغليظ، المخدر: الأسد المخبأ في أجمته كالجارية في خدها.

٤٥. عمه: الذي قاد الرباب، وهو عطية بن عوف أبو سهم العدوي، وقيل بل هو يزيد، الرباب: هم قبائل عكل وتيم وضبة وعدي، سمور الرباب لاجتماعهم كما سميت الخرقة التي تجمع القدح ربابة.

٤٦. قوم عمي: وهو يزيد بن شداد المكنى بأبي سهم.

٤٧. القرم: الفحل من الأبل، منقر: رهط من بني تميم.

٤٨. النيب: المسان من الإبل، جمع ناب، المسنور: الدروع، اجتيبت: لبست، الحرب العوان: التي كان قبلها حرب.

٤٩. عز قومي: كناية عن أطجادهم، الجمع المجمهر: المجموع.

٥٠. لها: أي للأبل، حومة العز: معظمه، المخيض: الذي يحمل دابته على خوض غمار الحرب، الموزر: الشديد.

٥١. السلوقية: الدروع المنسوبة إلى سلوق، وهي من قرى اليمن، القنا: الرماح، حين تذعر: أي الأبل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٢. وَعَمرٌو وَأَبنـــاءُ النَوارِ كَـــأَنَّهُم ... نُجومُ الثُريّـــا فـــي الدُجا حِيـــنَ تَبهرُ

٥٣. فَهَل شاعِرٌ أَو فـــاخِرٌ غَيرُ شاعِرٍ ... بِقَـــومٍ كَقَومـــي أَيُّهـــا النـــاسُ يَفخَرُ

٥٤. عَلا مَن يُصَلّـــي مِن مَعَدٍّ وَغَيرِها ... بِطَـــمٍّ كَأَهـــوالِ الدُجَـــى حِيـــنَ يَزخَرُ

٥٥. هُمُ المَنصِبُ العـــادِيُّ مَجداً وَعِزَّةً ... وَهُم مِـــن حَصـــى الدَهنا وَيَبرينَ أَكثَرُ

٥٦. وَهُم عَلَّموا الناسَ الرِياسَةَ لَم يَسِر ... بِها قَبلَهُم مِـــن سائِـــرِ الناسِ مَعشَـــرُ

٥٧. وَهُم يَومَ أَجـــراعِ الكُلابِ تَنازَلوا ... عَلـــى جَمـــعِ مَـــن ساقَت مُرادٌ وَحِميَرُ

٥٨. بِضَربٍ وَطَعـــنٍ بِالرِمـــاحِ كَأَنَّهُ ... حَريـــقٌ جَـــرى فـــي غابَـــةٍ يَتَسَعَّـــرُ

٥٩. عَشِيَّـــةَ فـــرَّ الحارِثِيّـــونَ بَعدَما ... قُضِيَ نَحبَهُ في مُلتَقى القَـــومِ هَوبَـــرُ

٦٠. وَقـــالَ أَخـــو جَرمٍ أَلا لا هَوادَةٌ ... وَلا وَزَرٌ إِلا النَـــجـــاءُ المـــشَمِّـــرُ

٦١. وَعَبـــدُ يَغوثٍ تَحجِلُ الطَيرُ حَولَهُ ... قَـــدِ اِحتَـــزَّ عُرشَيـــهِ الحُســـامُ المُذَكَّرُ

٦٢. أَبـــى اللَـــهُ إِلا أَنَّنـا آلَ خِندِفٍ ... بِنا يَسمَـــعُ الصَوتَ الأَنـــامُ وَيُبصِرُ

٦٣. لَنَا الهَامَةُ الكُبـــرى الَّتي كُلُّ هامَةٍ ... وَإِن عَظُمَـــت مِنهـــا أَذَلُّ وَأَصغَـــرُ

٦٤. إِذا ما تَمَضَّرنا فَمـــا النـاسُ غَيرُنا ... وَنُضعِـــفُ إِضعافـــاً وَلا نَتَمَضَّـــرُ

---

٥٢. عمرو: عمرو بن تميم، النور: فرع من بني عدي هم بنو حنظلة، الدجى: ظلمة الليل، تبهر: يغلب ضوؤها.

٥٣. هل: للنفي كأنه لا يفخر من لا يقول الشعر.

٥٤. علا من يصلي: أراد أهل الإسلام، الطم: العدد الكثير، يزخر: من زخر النبات ونحوه إذا كثر وتراكم، وأهوال الدجى: مخاوفة جمع هول.

٥٥. هم المنصب: أي الأصل، العاديّ: القديم أو التليد الموروث من أيام العيد، المجد: جمع أمجاد، وهو مجموعة المناقب والفضائل والمفاخر جمع هول.

٥٧. مراد وحمير: من قبائل اليمن، أجراع: جمع جرع، وهو منعطف الوادي، الكلاب: موضع ماء، يوم الكلاب: من وقائع الجاهلية.

٥٨. يتسعر: يزداد استعارا ولهبا.

٥٩. هوبر: هو زيد بن هوبر من بني الحارث بن كعب، الأسنة: رؤوس الرماح.

٦٠. أخو جرم: هو وعلة الجرمي، الهواد: اللين، وهنا بمعنى القرابة والصلح، الوزر: الملجأ.

٦١. عبد يغوث: هو عبد يغوث بن وقاص بن صلاء الحارثي من سادة بني حارث بن كعب الذي قتل يوم كلاب، العرشان: اللحمتان أو الأخدعان في العنق، الحسام المذكر: السيف القاطع، احتز: القطع.

٦٢. الأنام: الخلق.

٦٣. لنا الهامة الكبرى: يريد أن النبوة والخلافة في بني مضر.

٦٤. تمرضنا: رجعنا إلى مضر، نضعف إضعافا: أي نزيد على من يفاخرنا قبل الرجوع إلى مضر، أي يكفينا المفاخر والانتساب قبل بلوغ الأب الأكبر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٥. إذا مُضَرُ الحَمراءُ عَــبَّ عُبابُها ... فَمَــن يَتَصــدَّى مَوجَها حِيــنَ تَطحَرُ

٦٦. أَنا اِبنُ النَبِيّينَ الكِــرامِ وَمَن دَعا ... أَبــاً غَيرَهُــم لا بُــدَّ عَــن سَوفَ يُقهَــرُ

٦٧. أَلَم تَعلَموا أَنّي سَمَــوتُ لِمَن دَعا ... لَهُ الشَيــخُ إِبــراهيمُ والشَيــخُ يُذكَرُ

٦٨. لَيالي تَحتَلُّ الأَباطِــحَ جُرهُــمٌ ... وَإِذ بِأَبينــا كَعبَــةُ اللَــهِ تَعمُــرُ

٦٩. نَبــيُّ الهُــدى مِنّا وَكُــلُّ خَليفَةٍ ... فَهَــل مِثــلُ هَذا فــي البَرِيَّةِ مَفخَرُ

٧٠. لَنا الناسُ أَعطاناهُمُ اللَــهُ عَنوَةً ... وَنَحــنُ لَــهُ واللَــهُ أَعلــى وَأَكبَرُ

٧١. أَنا اِبنُ مَعَدٍّ وَابنُ عَدنــانَ أَنتَمي ... إِلــى مَــن لَهُ فــي العِزِّ وِردٌ وَمَصدَرُ

٧٢. لَنا مَوقِفُ الداعِينَ شُعثــاً عَشِيَّةً ... وَحَيــثُ الهَدايــا بِالمَشــاعِرِ تُنحَرُ

٧٣. وَجَمعٌ وَبَطحاءُ البِطاحِ الَّتــي بِها ... لَنا مَسجِــدُ اللَــهِ الحَــرامُ المُطَهَّرُ

٧٤. وَكــلُّ كَريمٍ مِــن أُناسٍ سَوائِنا ... إِذا ما التَقَينــا خَلفَنــا يَتَأَخَّرُ

٧٥. إِذا نَحــنُ سَوَّدنا اِمرأً سادَ قَومَهُ ... وَإِن لَــم يَكُن مِــنَ قَبــلِ ذَلِكَ يُذكَرُ

٧٦. هَلِ الناسُ إِلا نَحنُ أَم هَــل لِغَيرِنا ... بَنــي خِندِفٍ إِلا العَــواريُّ مِنبَرُ

٧٧. أَبونا إِيــاسٌ قَدَّنا مِــن أَديمِهِ ... لِوالِدَةٍ تُدهــي البَنيــنَ وَتُذكِرُ

٧٨. وَمِنّا بُناةُ المَجــدِ قَــد عُلِّمَت بِهِ ... مَعَــدٌ وَمِنّا الجَوهَــرُ المُتَخَيَّرُ

٧٩. أَنا اِبنُ خَليلِ اللَهِ وَابنُ الَّذي لَهُ ال ... مَشاعِرُ حَتّــى يَصدُرَ الناسُ تُشعَــرُ

---

٦٥. مضر الحمراء: مرمزاً للقبة التي كان نزار أعطاها إياه، عب عبابها: أي ثار موجها وهاج، العباب: الموج، تطحر: أخرج نفسه بأنين، تطرح: تدفع، يتصدى الموج: يتعرض له.

٦٦. أنا ابن النبيين: يشير إلى نوح وإبراهيم وإسماعيل عليهم السلام.

٦٨. تحتل: تنزل.

٦٩. البرية: الخلق، الناس.

٧٠. عنوة: قهرا.

٧١. معد: اسم جمع يطلق على قبائل العرب في شمالي الجزيرة ومنها مضر وربيعة، عدنان: هو إسماعيل بن إبراهيم من بني عدنان بنو معد.

٧٢. الداعون شعثا: الحجاج إلى بيت الله، الهدايا: الأضاحي، المشاعر: مناسك الحج.

٧٤. سَواء بالفتح: أي غير.

٧٥. سودنا امرءاً: جعلناه سيداً، ورفل: استعارة من ترفيل الثوب أي إسباله.

٧٦. نعيرهم المنابر: أي لا يصعد المنابر غيرنا.

٧٧. أبونا إياس: إلياس بن مضر الذي ينتهي نسبه إلى معد بن عدنان، قدنا: أي قطعنا واجتزنا، من أديمه: أي من جلد.

٧٨. الجوهر من كل شيء: اللب، المتخير: المصطفى.

٧٩. أنا ابن خليل الله: أي إبراهيم النبي عليه السلام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مدخل عام إلى القصيدة:

تقع القصيدة في تسعة وسبعين بيتاً وهي من البحر الطويل، وتبدأ بالوقوف على أطلال المحبوبة التي أقفرت " ثلاثة أحوال تراح وتمطر" والتي يقف الشاعر بينها باكياً مسترجعاً ذكريات حبه التي ضاعت فوق الرمال، بادئاً بإظهار شجنه وحزنه أمام أطلال الحبيبة النازحة، ثم يمضي إلى صاحبته نفسها مي، فيصف جمالها وما يحمله لها من حب وحنين، وهنا يأخذ في وصف جمال هذه الحبيبة حسياً، وأمام قسوة الهجر ينطلق ـ كعادته ـ إلى الصحراء، محبوبته الخالدة، فيقف على مياهها الآجنة ويصفها، ثم يصف ناقته التي " تهاوى به الظلماء" كأنها حمار وحشي في قوتها، فيروي قصة هذا الحمار ومعاناته، ثم يعود إلى الصحراء، فيصف السراب والحرباء، فالغزل والرحلة والوصف، قد استغرق نحو أربعة وثلاثين بيتاً، ثم يخرج من ذلك إلى الفخر خروجاً مفاجئاً لا تمهيد له، وتتخذ القصيدة من الفخر موضوعاً أساسياً لها، حيث يحتل الفخر الذي يبدأ من البيت الخامس والثلاثين حيزاً كبيراً ملحوظاً فيها، فقد خصه بخمسة وأربعين بيتاً، ولكن الفاحص الدقيق لمحتوى القصيدة يكشف لنا أن وصف الصحراء والرحلة ومعاناة الهوى هي الخطوط الأساسية التي كونت منظومة الصور والأفكار والعواطف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لم يخرج ذو الرمة على العرف القديم حيث البداية كانت بالوقوف على الأطلال، فهو تجسيد للخراب ورسمٌ لعالم مبعثر متناثر، وهناك علاقة قائمة بينه وبين من كان في الطلل، فالرؤية التي تقدمها افتتاحية القصيدة تكشف عن الأجواء النفسية التي يعيشها الشاعر، وشدة شوقه ولوعته لصاحبة الطلل. ويؤلف الحوار الخارجي (الديلوج) لب الأسلوب الذي شكل هذه المقدمة إذ يحاور الشاعر خليليه الذي بدا فيه صوت الشاعر هو الفاعل، وصوت الخليلين مستتر في نسيج النص، لكن ذلك لا ينفي أنه المحرك الأساسي للبنية الحوارية، ويستخدم الشاعر أسلوب الحوار ليصور أبعاد تجربته العاطفية، معبراً عن شوقه وعشقه لمحبوبته ليبوح لخليليه بالهموم والآلام، فبعد رؤيته للاندثار والجدب يتوالد مرارة الإحساس بالفناء الحتمي، فيلجأ لأقرب الناس إليه .

فهذا الاندثار المكاني يدعو إلى إثارة وجدان الشاعر؛ لأنه يقدم لنا حالة متحوّلة، والتحول ماثل في غربة أهل الدار عنها، وهذا يعني أن الرحيل والانفصال عن المكان هو الهاجس الذي يهيمن على الشاعر.

بدأ الشاعر الحوار بصوت الشاعر مكرراً أسلوب النفي مرتين بأداة النفي (لا) وهذا ينبئ عن محتوى القصيدة، ويطلعنا بها عن حالته النفسية الرافضة للحالة التي عليها، فينفي الشاعر لخليليه وجود أي شخص في الطلل يخبرنا عن صاحبة الطلل، ثم يستخدم النفي الثاني ليعبر عن شدة شوقه ولوعته مجسّداً الدار بشخص يحاوره، ويقول لخليليه بأنه لا يلام من يستنطق هذه الديار ويحاورها، ولم يجد الشاعر أقرب من خليليه يحاورهما ويبث لهما همومه ليشاركاه مصابه، وتظهر مشاركة الخليلين في محاورة الشاعر، بوجود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوت خفي يتضمنه السياق، بمواساة الشاعر، فيأتـي رد الشاعر عليهما فـي البيت الثاني بعـد مله مـن الوقوف طالباً منهما السيـر وتـرك الديـار " **فَسيـرا فَقَد طـــــالَ الوُقـوفُ وَمَلَّهُ** " وهنا يخلع الشاعر صفة المـلل علـى الناقـة، فيؤنسنهـا، ويمضـي بها لتصل درجة مـن الكمال الـذي يطمح إليـه ذو الرمة فـي رسـم الصـورة الشعرية الخاصة بالناقة، حيـث إن الناقـة أصبحت تشعر بما يشعر به راكبها، فهي تمل مما يمل، وتحن مثلما يحـن، وتشعر مثلما يشعر، فهي انعكاس للذات الشاعرة. فالشاعر قـد مـل الوقوف الذي لـم يشفِ وجع شوقه وحنين قلبه، حتـى إبله التـي شبهها بالقوس انحناءً قد ملت هذا الوقوف، فقد استطاع ذو الرمة بالتشخيص أن يعمق لنا دلالة الصورة، وينقل لنا عظم المعاناة التي يعيشها الشاعر إزاء من يحب ويعشق.

الشاعر	حوار	الخليلين

ثم يخلـع الشاعـر صفة خليليه علـى نفسه، بأنه لو أصيـب أحـدهما بمصاب لن يتركه بلا تعزيه، كما يفعلان معه، وعبر نسيج الحوار يدعو لهما بالخيـر علـى موقفهما منه، ويطلب منهما أن يأتياه حيث يقف على ديار مي يذرف الدمع، وتضيق نفسه بما فيها.

لقد استخدم ذو الرمـة ألفاظاً عبر فيها عن معنى المعاناة والمأساة التي يعيشها بعد الفراق منها كلمة (البكاء) حيث أن الشاعر كررها في قوله:

أُغِيـضُ البُكـــا فـــي دارِ مَـــيٍّ وَأَزفَرُ
إِذا شِئتُ أَبكانـي بِجَرعـاءِ مـــالـــكٍ
يَهيـــجُ البُكـــا أَن لا تَـــريمَ وَأَنَّها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واستخدم ذو الرمة هذا التكرار ليظهر مدى حزنه ومعاناته التي يعيشه، بعد فراق محبوبته، فهذا التكرار منح الجو العام للمقدمة حزناً شديداً، كما وأنه إلحاح من الشاعر لإبراز المرارة وتأكيدها في النفس، فالزوال هَمّ قد سيطر على الشاعر وأقلقه، وغدا هذا الهم مُوجّها للشاعر إلى حد استحالة إخفائه، فظهر مكرراً، وبذلك يترابط التكرار والحوار في تشكيل الرؤية المتمثلة في تضخم هذا الهم.

ويمضي الشاعر بحواره مع خليليه، فنفسه لا تتحمل الفراق والهجر، ويأتي جواب (**هلا عجت**) بقوله: (فانتظر) فشدة شوقي غلبت صبري، ولم أعد أحتمل فراق (مي) ويسأل الشاعر خليليه كيف إن زاد شوقي لمي؟

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم أسلوب التكرار مرة أخرى، ويكرر كلمة (صبر) في قوله:

فَتَنظُرَ إِن مالَت بِصَبري صَبابَتي ... إِلى جَزَعي أَم كَيفَ إِن كُنتُ أَصبِرِ

أَلا إِنَّما مَيٌّ فَصَبراً بَلِيَّةٌ ... وَقَد يُبتَلى الحُرُّ الكَريمُ فَيَصبِرُ

وهنا يكرر الشاعر أسلوب رد الصدر على العجز لنفس الكلمة (صبر) لما لهذا الأسلوب من دور في إضاءة رقعة النص الشعري ضمن تجربة الشاعر، بأنه لم يعد يستطع الصبر على النأي، وهنا دلالة على أن الحزن متجدد دائم، وهذا يعني القلق الداخلي الذي يشكل وضعاً نفسياً متأزماً، فأسلوب رد الصدر على العجز من الأساليب التكرارية، التي استخدمها ذو الرمة لإيصال فكرة عدم القدرة على الصبر والتأكيد عليها ، وحرصاً منه على إيجاد ترابط وإيقاع موسيقي داخل الأبيات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما وتأتي أهميتها في كونها عامل فعّال في تعميق المعنى الشعري، فالمعنى في الكلمة الثانية يعود إلى الكلمة الأولى المكررة (الصبر)، وبهذا تنغلق الدائرة على المعنى، وتعمقه لإثراء الصورة الشعرية.

أما قول ذي الرمة:

يَهيجُ البُكا أَن لا تَريمَ وَأَنَّها مَمَرٌّ لأَصحابِي مِراراً وَمنظَرُ

فقد عزّز استخدامه لكلمة (مرارا) في هذا البيت زيادة في موسيقى البيت الناجم عن تكرار الحروف في (ممر) و (مرارا)، زيادة على الجناس الحاصل بينهما، كما أن كلمة (مرارا) هنا فعالة في أداء المعنى، فتكرار رؤية الأطلال يؤدي إلى هيجان الشوق والحزن. فعاد الشاعر إلى الطلل الذي وصفه عبر أسلوب التشبيه في ارتفاعه بحارك الفرس الذي في لونه بياض إلى حمرة، فاستخدم ذو الرمة التشبيه لبيان لون الطلل الذي حرك عواطفه.

وفي قوله:

عَدَتني العَوادي عَنكِ يا مَيُّ بُرهَةً وَقَد يُلتَوى دونَ الحَبيبِ فَيُهجَرُ

عَلى أَنَّني في كُلِّ سَيرٍ أَسيرُهُ وَفي نَظَري مِن نَحوِ دارِكِ أَصوَرُ

فَإِن تُحدِثِ الأَيّامُ يا مَيُّ بَينَنا فَلا ناشِرٌ سِرّاً وَلا مُتَغَيِّرُ

إن خطاب مي في هذه الأبيات يتخذ شكلاً من أشكال الحوار المنقطع، ويعني ذلك أنه حوار ذو صوت واحد؛ وهو صوت الشاعر، وإن هذا الخطاب المتدفق غير المتريث مقترن بتلهف الشاعر للوصول إلى محبوبته بعد رحيلها عنه، إذ أن الشاعر فقد كل سبل الوصول إليها، مع ذلك يؤكد لها عبر أسلوب الحوار أنه في كل سير يسيره يراها، فلم يصرفه أي شيء عنها، ويؤكد ذلك في قوله:

فَإِن تُحدِثِ الأَيّامُ يا مَيُّ بَينَنا فَلا ناشِرٌ سِرّاً وَلا مُتَغَيِّرُ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقد سعى الشاعر من خلال هذه الحوارية المتشكلة في هذه الأبيات، إيصال معاناته لمحبوبته، وبيان بعض سرائر نفس العاشق لمحبوبته، والإفصاح عن الأجواء الداخلية أجواء القلق والحنين والشوق والحب العظيم.

الشاعر	حوار	محبوبته مي

ويعود الشاعر ليتخذ من حوار الذات سبيلاً إلى بيان معاناته في قوله:

أَقـولُ لِنَفسـي كُلَّمـا خِفتُ هَفوَةً مِـنَ القَلبِ في آثارِ مَـيٍّ فَأُكثِرُ

أَلا إِنَّمـا مَـيٌّ فَصَبـراً بَلِيَّـةً وَقَـد يُبتَلـى الحُـرُّ الكَريمُ فَيَصبِـرُ

حيث جـرد الشاعر مـن نفسه ذاتاً ليحاورها، فنفسه تزداد شوقاً لمحبوبته كلما خفق قلبه، وتذكر أيام الوصل، فتضطرب نفسه حنيناً وشوقاً، فيقول لها صبراً، فهذا ابتلاء نفس الكريم الحر، وهذا دليل وتأكيد آخر على عدم نسيانها.

تتوهج الرؤية في هذه الحوارية السريعة، فالتذكر لأيام الوصل هيج الذات وأفجعها، وولد في داخلها هموماً ما لبث وافتضح أمرها، ولا تجد الذات خيراً من تشكيل الآخر للبوح بما في داخلها من هموم وآلام، وبذلك يدور الحوار بين الذات المتألمة، والذات المتخيلة لتبوح الذات بما يدور في داخلها من أحاسيس، فيكون الحث على الصبر.

ذات متألمة	الحوار	ذات متخيلة

ونلاحظ تنوع الحوار في الأبيات السابقة وامتداده على طول المقدمة من حوار خارجي (ديالوج) بين الشاعر وخليليه، والشاعر ومحبوبته، والحوار الداخلي (المنولوج) بين الشاعر ونفسه، الذي بدا فيه صوت الشاعر هو الفاعل، وكلها مشدودة نحو نقطة محورية وهي شوق الشاعر وحنينه لمحبوبته، وعدم قدرته على

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

البعد عنها، وتأكيد منه على عدم تغيّر حاله بعد النأي، ومحاولة الصبر على هذا الحال، ورغبة منه في أن يشاركه المقربون منه أحاسيس الفجيعة والكارثة التي حلت به، ونلاحظ في هذه الحواريات كثرة الأفعال التي يريد بها الشاعر الدعاء والرجاء والتمني.

ويستخدم ذو الرمة أسلوب التكرار، فيكرر اسم محبوبته (مي) في الأبيات السابقة تسع مرات في الابيات (٤، ٧، ١١) في معرض الحديث عن بعدها عنه، وعدم قدرته على هذا البعد، الذي ملأ قلبه بالشوق إليها، ويكرر أسمها ليؤكد لها أنه لم ينسها ولم يتغير حاله بعد النأي، كما ويكرر اسمها في الأبيات من البيت الثالث عشر إلى البيت السابع عشر في وصفه لها تأكيداً منه على ما تتمتع به من صفات جمال.

وبعد أن طال وقوف الشاعر على الطلل ينتقل إلى وصف محبوبته يقول:

تُذَكِّرُنـي مَيّاً مِنَ الظَّبي عَيْنُهُ ... مِراراً وَفاها الأُقحوانُ المُنَوَّرُ

وَفي المِرطِ مِن مَيٍّ تَوالي صَريمَةٍ ... وَفي الطَوقِ ظَبيٌ واضِحُ الجِيدِ أَحوَرُ

وَبَينَ مَلاثِ المِرطِ والطَوقِ نَفنَفٌ ... هَضيمُ الحَشا رَأدُ الوِشاحَينِ أَصفَرُ

وَفي العاجِ مِنها وَالدَماليجِ وَالبُرى ... قَناً مالِيٌّ لِلعَينِ رَيّانُ عَبهَرُ

خَراعيبُ أُملودٍ كَأَنَّ بَنانَها ... بَناتُ النَقا تَخفى مِراراً وَتَظهَرُ

استخدم ذو الرمة في رسم الصورة الشعرية الواحدة تشبيهات كثيرة، تذكر الأداة في بعضها، وتحذف في البعض الآخر، ويكثر هذا النوع عند ذي الرمة في رسم الصورة الحسية للحبيبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ففي الأبيات الأربعة الأولى ذكر ذو الرمة صفة في (مي) وما يماثلها في الطبيعة من أشباه تكون تلك الصفة فيها تتميز به عن غيرها، فقد اختار من الظبي عينه وجيده ليجعلهما عين الحبيبة وجيدها، ومن الأقحوان زهره المنور ليجعله فاه الحبيبة، ومن الرمل مؤخرته ليشبه عجيزتها، وأحسن في ذكر مواضع الامتلاء في جسم الحبيبة بعد ذكر مواطن الضمور فيها، ليبرز جمالها بشكل أكبر، فالضد يظهر حسنه الضد.

ثم يذكر في البيت الخامس تشبيهاً ذكرت فيه الأداة، مثل صورة مليئة بالحركة بين فيها جمال أصابع الحبيبة ولونها في حركتها التي تشبه حركة تلك الدويبة.

وقد أحسن ذو الرمة في استخدام نوعي التشبيه، ففي ذكر الصفات وتعددها حذف الأداة ليجعل مية، وما يشابهها شيئاً واحداً مندمجاً، بينما ذكر الأداة في البيت الأخير؛ لأنه أراد إظهار صورة الأصابع المتحركة بهذه الصفة، فجعل الأداة مذكورة، واختار أداة التشبيه (كأن) التي تجعل الصورة ناهضة لذهن السامع فرصة أكبر للتخييل.

ويتخذ الشاعر من اللون الأصفر وسيلة للتعبير عن الطيب الذي تضمخ به خصر صاحبته، ولكنه لا يجعل من هذا اللون صفة للطيب، إنما يجعل منه صفة للخصر، فيخرج من دائرة الحقيقة إلى دائرة المجاز.

وفي قوله:

خَراعيبُ أُملودٍ كَأَنَّ بَنانَها بَناتُ النَقا تَخفَى مِراراً وَتَظهَرُ

كان لكلمة "مرارا" دور في إظهار صورة هذه الدويبة في التخفي والظهور، وبروز لونها الأبيض واختفائه من خلال حركتها تلك، فهي في ذلك تشبه أصابع حبيبته الطويلة الناعمة البيضاء، التي في تحريكه لها صورة من حركة هذه الدويبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظهرت الحبيبة مي في الأبيات السابقة بجمالها الفتان كمثير أصيل تدور حوله تلك التشبيهات، وتتداعى، إذ يؤدي التشبيه هنا وظيفة توكيدية، إضافة إلى الوظيفة الجمالية في تشكيل الصورة الفنية، إذ يبرز الشاعر من خلال التشبيه حجم ذلك الجمال من خلال تدفق التشبيه المسترسل الذي يقوم على تشقيق فكرة الجمال وإبرازها.

ونلاحظ في هذه المقطوعة الرقة العاطفية التي تتجسد في رقة الصياغة، فتختفي تلك الخشونة البدوية الجافة المألوفة في أشعار ذي الرمة، عادة، من جانب، ونرى كيف تجاوزت وتناغمت الصفات الحسية للمحبوبة، والمعاني القدرية العاطفية الراقية في سياق واحد، ليس في استعارة ما هو جميل في الظبي، وفي مجالي الطبيعة من النبات ما يؤثر على المستوى السامي النبيل من الإحساس بالأنثى والتفطن لبعض ملامحها الجميلة، لكنه يتجاوز هذا إلى " النقا يرتج أو يتمرمر"، وما يترتب على هذا الامتلاء من تقييد للحركة فهو محبوب في ذلك العصر بمقاييسه الجمالية الحسية، فهي " تنوء بأخراها" و "تمشي الهوينى" فيكون هذا جمالاً ودلالاً مبهراً لمن يقترب منها، ويرى تفاصيل حركتها، على أنه كان قد سبق، بغرس علامات العاطفة الرفيعة المتأملة، القدرية، الراضية بما قسم القدر:

عدتني العوادي عنك	فالبعد قدر
على أنني.. أصور	دائم الالتفات إليك
مي.. بلية	بلاء وقدر لابد من الصبر عليه

فليس هذا حديث الاشتهاء، وإنما هو التصبّر على المكابدة وتقوية النفس على الصمود في مواقف الابتلاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعد وصف الشاعر لجمال محبوبته مي ينتقل إلى وصف الصحراء وصفاً طويلا، لما فيها من طبيعة صامتة وأخرى متحركة، ليقف في محطات عديدة فيها، فيقف على مياهها الآجنة ويصفها، مستخدماً أسلوب التشبيه يقول:

وَماءٍ كَلَونِ الغِسلِ أَقوى فَبَعضُهُ أَواجِنُ أَسدامٌ وَبَعضٌ مُعَوَّرُ

فيشبه الشاعر ماء الصحراء بماء الغسل، وهو ذلك الماء الذي يضيف عليه العرب نباتاً عند الاغتسال للتطيب، فالماء في الصحراء أثمن شيء، وذلك لندرته أحياناً، ولبعده عن متناول اليد أحياناً؛ ولذلك أولاه ذو الرمة عناية فائقة، فصوره في هذه الصورة.

ينتقل ذو الرمة بعد ذلك عبر أسلوب التشبيه إلى وصف ليل الصحراء ليصور رجوع الأمل، فيجعل الليل المليء بالنجوم التي تشبه القناديل ينجلي عن صبح مشرق كلون الفرس الأشقر الذي إنجاب عنه السرج، فبدا لون بطنه، وكلما تمايل السرج عن الفرس بدا بطنه الأبيض، وهذا حال الليل عند انزياحه يبدو الفجر المشرق، وهنا نلمح فسحه من الأمل عنده. يقول:

وَرَدتُ وَأَردافُ النُجومِ كَأَنَّها قَناديلُ فِيهِنَّ المَصابِيحُ تَزهَرُ
وَقَد لاحَ لِلسّاري الَّذي كَمُتَلَ السُرَ عَلى أُخرَياتِ اللَيلِ فَتقٌ مُشَهَّرُ
كَلونِ الحِصانِ الأَنبَطِ البَطنِ قائِماً تَمايَلَ عَنهُ الجُلُّ وَاللَونُ أَشقَرُ

أراد الشاعر هنا تحديد صورة بياض الصبح أيضاً الذي ظهر منه شعاع يضيء ظلمة الليل، فقرنها بصورة مألوفة مليئة بالحركة، وهي صورة الحصان الأبيض وعليه السرج ملقى حيث صوره بأنه مال قليلاً مظهراً من تحته حيزاً من بياض بطن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحصان، فلم يكتـف بذكر لون الحصان، بل زاد عليه عنصراً آخـر وهو السرج الملقى علـى هذا الحصان، ولم يكـن الحصان واقفاً بـل تحرك ليميـل السرج قليلاً ليظهر ذلك البيـاض ولولا هذه الأشيـاء التـي وضعها فـي اعتباره لما بـرزت الصورة، وقربت لنا صورة ذلك الصبح.

يقول أبـو هلال العسكـري معلقاً علـى هذه الأبيات " ومـن الغريب ما قيل فـي الصباح مـن الشعر القديم قول ذي الرمة

ورَدتُ وَأَردافُ النُجـومِ كَأَنَّها قَناديـلُ فِيهِـنَّ المَصابِيـحُ تَـزهَرُ...

وقد أجمع الناس على انه أحسن الناس تشبيهاً، وهذا أحسن تشبيهاً وأكمله "(١).

وجاء في الأبيات السابقة في قوله (وماء كلون...، وردت وأرداف...، وقد لاح..) ما يتعلق بتكرار الحرف كصوت منفـرد، ففـي هذه الأبيات كرر ذو الرمة حرف الواو في بدايـة الأبيـات، فقـد أراد مـن ذلك توسيـع مساحـة الوصـف للصحراء، ومـا فيهـا مـن طبيعة صامتة، وأخرى متحركة.

كما شكـل الإيقاع الصوتي لتكـرار حـرف (الواو) فـي بدايـة الأبيـات وغيرها من أبيات القصيدة محوراً لخلق نسق تركيبي يمكنّه من رسم صورة متكاملة للصحراء.

ثم ينتقل إلى ناقته ليشبهها بالحمار الوحشي في لونها الأحمر الضارب إلى البياض، وهي شديدة الخَلق طويلة القوائم مسندة السنام، أما عجيزها، فيشبه الصفا بملاسته. يقول:

تُهاوي بي الظَلماءَ حَرفٌ كَأَنَّهـا مَسَيَّحُ أَطـرافُ العَجيزَةِ أَصحَـرُ

سِناداً كَأَنَ المِسحَ فـي أُخَـرياتِها عَلـى مِثـلِ خَلقـاءِ الصَفا حِيـنَ تَخطِرُ

---

١. العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني، مكتبة القدس، القاهرة، د.ت، ص٣٥٥،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وذو الرمة حينما يشبه ناقته بالحمار الوحشي إنما يقصد أولاً وقبل كل شيء أن يرينا أن ناقته قوية صلبة مثل هذا الحمار القوي المنطلق بالفلاة، ومن ناحية أخرى يرسم لنا تلك اللوحة الفنية الرائعة لذلك الحوار الذي يقطن تلك الفلاة التي أحبها شاعرنا، وأحب كل شيء فيها.

ثم ينتقل إلى السراب، فيتخذ منه الواسطة الأساسية لتحريك الجبال التي تعترض طريق الصحراء. يقول:

مُغَمَّضُ أَطرافَ الخُبوتِ إِذا اِكتَسى مِنَ الآلِ جُلاًّ نازِحُ الماءِ مُقفِرُ

تَرى فِيهِ أَطرافَ الصَحارى كَأَنَّها خَياشيمُ أَعلامٍ تَطولُ وَتَقصُرُ

فهذا السراب تهيأ له وكأنه قمم جبال تطول تارة، وتقصر تارة أخرى، فقد ساهم التشبيه في الابتعاد عن المباشرة، وزاد في إثراء المعنى، واستثار القارئ للبحث عن المعاني الخفية.

ينتقل بعد ذلك إلى الحرباء في صورة وصفية غاية في الروعة والجمال التوصيفي الشعري. يقول:

يَظَلُّ بِها الحِرباءُ لِلشَّمسِ ماثِلا عَلى الجِذلِ إِلا أَنَّهُ لا يُكَبِّرُ

إِذا حَوَّلَ الظِلُّ العَشِيَّ رَأَيتَهُ حَنيفاً وَفي قَرنِ الضُحى يَتَنَصَّرُ

غَدا أَكهَبَ الأَعلى وَراحَ كَأَنَّهُ مِنَ الضِحِّ وَاِستِقبالِهِ الشَمسَ أَخضَرُ

جمع ذو الرمة في هذه الصورة الوصفية القائمة على التشبيه بين متباعدات، فوصف الحرباء بتلونها بأنها مسلم في أول النهار اتجه إلى القبلة وقت الصلاة، ونصراني في آخره اتجه للشرق من أجل صلاته، فهو يتلون بلون المكان الذي يحل به.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونلاحظ في الأبيات التي رسم فيها ذو الرمة الصحراء وما فيها من طبيعة متحركة وأخرى صامتة تكراره لحرف التشبيه (كأن)، وحرف التشبيه (الكاف) لتفسحا المجال للشاعر حتى يصل من خلالهما إلى صورة وصفية متكاملة قادرة على خدمة الفكرة والبنية العامة للنص الشعري، فقد كان في كل تكرار لأداة التشبيه (كأن والكاف) يضيف شيئاً، وتكرار هذه الأداة أدى إلى توسيع المساحة الوصفية مما أدى إلى الوصول إلى الصورة المتكاملة التي قصد الشاعر إيصالها للمتلقي.

كما نلاحظ في هذه القصيدة اثنتي عشرة صورة من صور التشبيه، توزعت بإيقاع شبه ثابت بين تسع وسبعين بيتاً، وفي ذلك أشير إلى ثلاثة أشياء:

الأولى: أن ذا الرمة كان يفضل صيغة (كأن) عن أية صيغة أخرى لإقامة التشبيه:

كأن	تسع مرات	الأبيات: ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣١، ٣٤، ٤٥، ٥٣، ٥٩.
الكاف	أربع مرات	الأبيات: ٢٣، ٢٦، ٥٤، ٥٥.
مثل	مرتان	الأبيات: ٢، ٧٠.
من غير أداة	سبع مرات	الأبيات: ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٥، ٣٢، ٣٣.

الثاني: أن هذه التشبيهات من صميم مشاهداته في البيئة، كما ورد في القصيدة المحللة السابقة.

الثالث: أنه قد لجأ ـ غير مرة ـ إلى تكثيف استعانته بالتشبيهات في أبيات متتالية، بل قد ينطوي البيت الواحد على أكثر من تشبيه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ينتقل ذو الرمة بعد الانتهاء من وصف الصحراء إلى موضوع القصيدة الرئيس أي الفخر، فيدور في هذه القصيدة في الدائرة القبلية، فنراه يفتخر بآبائه، وأجداده وما أحرزوه من نصر في الأيام التي خاضوا غمارها، من فرسان أبطال يخوضون الحروب في شجاعة وبسالة، ومنهم السادة والرؤساء الذين تعطيهم القبائل أزمة أمورها، فيقودونها إلى النصر، ثم هم أباة للضيم، أعزاء لا يقدر عليهم أحد، كثير عددهم، حماة لظعائنهم.

إن ظل القبيلة ما زال يسيطر على ذهنه، ويطغى على تفكيره، وأمجادها ومفاخرها تلح عليه إلحاحاً عنيفاً، ولكنها ليست القبيلة في نطاقها الضيق؛ إنها ليست عديا قبيلته المباشرة، ولكنها القبيلة في نطاقها الواسع العريض، ودائرتها الفسيحة الشاملة، إنها مجموعة قبائل الرباب، بل هي تميم كلها، أو قل هي مضر في أوسع نطاق لها، فهو يفتخر بخندف كما افتخر من قبل بقيس ليضم في مجال فخره العريض كلتا الكتلتين المضريتين، بل إنه يمد نطاق فخره إلى ربيعة أيضاً حتى يشمل هذا الفخر القبائل العدنانية كلها، فنراه يفتخر بانتصارهم على ملوك الحيرة وملوك اليمن.

إن ذا الرمة يفتخر بالعرب العدنانية في دائرتها الكبرى، وينصّب من نفسه متحدثاً بلسانها، لقد اتسع مجال العصبية القبلية عنده، فلم يعد تعصباً ضيق الأفق لقبيلته المباشرة، وإنما أصبح تعصباً واسع الأفق بعيد المدى لعدنان كلها، وهو تعصب دفعه إلى التحليق بمجال فخره حتى وصل به إلى إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، فمضى يفتخر بأنه ابن الأنبياء الكرام، وأن نسبه يسمو إلى إسماعيل عليه السلام، وأن قومه يفخرون بأن منهم رسول الله صلى الله عليه وسلم،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأن الله فضلهم علـــى الناس جميعاً حيـــن بعث مـــن بينهم خاتـــم الأنبياء، وسيد المرسلين، وجعل أفئدتهم تهوى إليهم فـي مواسم الحج، وجعل لهم مشاعر الحج والمسجـــد الحـرام، فهم المتقدمون على كل الناس، وكل الناس يأتون بعدهم.

يريد ذو الرمة ترجيح كفة هذه الكتلة القبلية الضخمة من العرب فـي ميزان تشيل كفته الأخـرى بالكتلـــة اليمنية. وفـــي أغلب الظن أنه كـــان يهدف من القصيـــدة الـــرد علـــى بعض الشعـــراء المعاصرين له من اليمنية الذين كانوا يتعصبون لليمن. وهي ظاهرة كانت مألوفة في ذلك العصر إذ عرف الشعـراء بعصبيتهم الشديدة للكتلة القبلية التي ينتمون إليها. وتعرضهم بالهجـــاء الشديد للكتلة الأخرى، على نحو ما نـــرى عنـد الكميـت الأسدي في تعصبه لمضر، وهجائه لليمـن، وعند الأعور الكلبي في تعصبه لليمن، وهجائه لمضر.

ولعـــل ذا الرمة كـــان يقصد بها الأعور بالـــذات. وربمـــا هـــذا هو السر في تعرضه لانتصارات مضر علـــى اليمن في أكثر من موضع مـــن قصيدتـــه، وإلحاحه الواضح على يوم الكلاب الثاني الذي انتصرت فيه تميم على مذحج (١).

علـــى هذه الصورة كان الفخر فـــي شعر ذي الرمة فخراً يـــدور أكثره فـــي الدائرة القبلية التي ألف الشعراء العرب الدوران فيها، ولكن هذه الدائرة تتسع أحياناً اتساعـــاً بعيد المدى حتـــى تشمل عدنان كلها، بل حتى تصل إلى إسماعيل عليه السلام الجد الأكبر لهذه الكتلة الضخمة من العرب.

---

١. أنظر: خليف، يوسف: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ص٢٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد ورد في مواطن كثيرة من هذه الأبيات تكرار لكلمات وضمائر بعينها، وهذا التكرار لم يأتِ جزافاً، وإنما جاء لتأدية وظيفة بيانية وأخرى جمالية في رقعة النص الشعري. من هذه التكرارات اللافتة للنظر تكراره لأسماء معينة كنقطة ارتكاز تلتف حولها دلالات الألفاظ لتكوين البناء العام للنص الشعري، إذ أن هذه الأسماء لها حضورها في التاريخ، وهذا بدوره يفعّل مضمون الفخر الذي تناولته الأبيات، وسيطرة هذه الأسماء على رقعة النص ما هي إلا انعكاس للصورة التي أرادها الشاعر لقبيلته ونفسه، فهو ينحدر من نسل هؤلاء الأعلام.

ونلاحظ أن الشاعر، يستخدم تكرار لكلمة (أبي) عند انتقاله من فخر إلى فخر، ومن مجد إلى مجد في بداية الأبيات، وذلك ليضخم قبيلته وأفعالها في الحروب، حيث كان تكراره لكلمة (أبي) مفصل يبتدئ به حديثه عن تلك الوقائع، وعن نسبه العريق الذي تسلسل به حتى وصل به إلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. يقول:

أَبي فارِسُ الحَواءِ يَومَ هُبالَةٍ ... إِذ الخَيلُ في القَتلى مِنَ القَومِ تَعثُرُ

أَبَت إِبِلي أَن تَعرِفَ الضَيمَ نِيبُها ... إِذا اِجتَنَبَ لِلحَربِ العَوانِ السَنَوَّرُ

أَبَى عِزُّ قَومي أَن تَخافَ ظَعائِني ... صِياحاً وَأَضعافُ العَديدِ المُجَمهِرُ

أَبى اللَهُ إِلا أَنَّنا آلَ خِندِفٍ ... بِنا يَسمَعُ الصَوتَ الأَنامُ وَيُبصِرُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الظواهر الأسلوبية التي أثارتها اللغة وأسهمت بصورة فاعلة في خدمة موضوع الفخر تكراره لضمير المتكلم (أنا)، وضمير المتكلمين (نا)، إذ أدى تواشجهما مع بقية العناصر اللغوية إلى تحقيق رؤية الشاعر الإبداعية، فنلاحظ تكرارها بشكل لافت تضخم مع تلك الأسماء في توطيد معنى الفخر وترسيخه، كما وأن تكرارها، في قاع البيت ورويه، فيه إيقاع مدوٍّ، وحازم، ورنان، يوحي به صوت النون الذي يعكس الثقة، والأنفة والاعتزاز بالقبيلة، إذ يتجاوب هذا الصوت بما يحمله من موسيقى قوية ومؤكدة مع المعنى الذي أراده الشاعر، وهو إثبات حضور قومه وأمجادهم والتأكيد عليه.

كما واستخدم الشاعر في هذه الأبيات تكرار الفعل الماضي، الذي فيه مدعاة لإثارة المتلقي إذ أنها قادرة على إيصال رؤية الشاعر المتشحة بثوب الفخر، وهذا واضح من تلك الأفعال، مثلما كان استخدام الفعل الماضي وتكراره، لبيان مناقب قومه القديمة وما كانوا عليه، كما استخدم الفعل المضارع وكرر استخدامه ليدل على استمرار مناقب قومه وعزهم الذي لا ينقطع، ولا يذهب، ولا يزول، وأن آثارهم لا تزال خالدة مهما امتد بهم الزمن.

كما وكرر ذو الرمة أداة الشرط (إذا) في قوله:

إذا ما تَمَضَّرنا فَما الناسُ غَيرُنا وَنُضعِفُ إضعافاً وَلا نَتَمَضَّرُ

إذا مُضَرُ الحَمراءُ عَبَّ عُبابُها فَمَن يَتَصَدَّى مَوجَها حِينَ تَطحَرُ

فهي تتحد مع التركيب اللغوي لتشكيل أسلوباً شرطياً يمنح النص قيمة فنية جمالية. فبالإضافة إلى حفظ تسلسل الأبيات، فهي تشكل أيضاً رابطاً يعمل على تلاحمها و تواشجها،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد أسهم الشرط في تنامي موضوع الفخر، فقد خصَّ الشاعر قبيلته في مواجهة خطر الأعداء من خلال أسلوب الشرط وتكراره.

ولعب أسلوب الاستفهام وتكراره دوراً كبيراً في تأكيد معنى الفخر، ففي قوله:

فَهَل شاعِرٌ أَو فاخِرٌ غَيرُ شاعِرٍ بِقَومي كَقَومي أَيُّها الناسُ يَفخَرُ

أَلَم تَعلَموا أَنّي سَمَوتُ لِمَن دَعا لَهُ الشَيخُ إِبراهيمُ والشَيخُ يُذكَرُ

هَلِ الناسُ إِلا نَحنُ أَم هَل لِغَيرِنا بَني خِندِفٍ إِلا العَواريُّ مِنبَرُ

إنّ هذا الأسلوب الذي يوجه من خلاله الخطاب الاستفهامي إلى الآخر المجهول، يرمي إلى تقرير هذه الحقائق وإثباتها ولكن بشكل غير مباشر، فقد ساهم التكرار لأسلوب الاستفهام إلى إثراء معنى الفخر.

كما ويعكس استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (هل) وتكرارها، وتوظيفه لها في موضوع الفخر واتحادها مع ضمير المتكلمين (نا) رغبة الشاعر في قصر تلك الصفات على نفسه وقبيلته التي يفخر بها، والاستهتار بالآخر، فقد بدا أن الهدف من هذه الاستفهامات التي خرجت عن معناها الأصلي إلى تأكيد الفخر وتوطيده، والإخبار عن أمجاد الشاعر وقومه ونسبه العريق.

كما استخدم ذو الرمة تكرار البداية أيضاً في موضوع الفخر. يقول:

هُمُ المَنصِبُ العادِيُّ مجداً وعِزَّةً وهُم مِن حَصى الدَّهنا ويَبرينَ أكثَرُ

وهُم عَلَّموا الناسَ الرَّناسةَ لم يَسِر بها قَبلَهم من سائرِ الناسِ مَعشَرُ

وهُم يَومَ أجزاعِ الكُلابِ تَنازَلُوا على جَميعِ من ساقَت مُرادٌ وحِميَرُ

ملاحظة : تكرار الترقيم في الصفحتين 182،183 من المصدر نفسة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن تكـرار الشاعــر للضميــر (هم) فـي بدايـة الأبيات السابقة هو وسيلة للفت انتباه السامــع المتلقـي إلـى منـاقب وصفـات قومـه، ولإضفــاء إيقــاع موسيقـــي فـــي بنيـة النص. فهـم أمجاد النـاس منــذ القدم، وإن كثرتهم كبيرة إذ إنها تفـوق حصـى صحـــراء الدهنـــاء، وهـم الذين ساســوا النـــاس منـذ القــدم، وإن لهــم الأيـــام المشهورة منهـــا يـوم الكـلاب الـذي فر فيها أعداؤهـم خوف منهــم. فتكـــرار الضميـر (هم) فـي البداية أضاف مساحة خدمت الشاعر في إبراز مناقب ومفاخر قومه.

استخدم ذو الرمة البحر الطويل الذي يعــد من أكبر بحور الشعر وأوسعها استخدماً " فالعــروض الطويـــل فيه بهاء وقوة " (١) تناسب مع موضوع الفخر، فضلاً عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة.

وقد كـــانت القافية أيضاً عامـــلاً مساعداً للتغلغل فـي أعماق القصيدة حيث استخدم ذو الرمة (حرف الراء) الــذي ساعد على زيادة النغم الصوتـي، وزاد من النبضات الإيقاعية، وبما أن صوت الراء هو صوت تكراري جهور، فقد تناسب مــع المعطيات الدلالية التـي تجسد حالة الفخر والانتصار والجهــر بالمناقــب والأثــر، إذ أن الصوت وهــو يتكــرر يمثل وسيلة بلاغية، فعمل على تصوير الموقف وتجسيمه، فضلاً عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ مــن خصائص صوتيــه وطاقــة تناغمية مما يسهم فـــي إبراز المعنـــى المراد والتأكيد ليه.

نلاحــظ تنوع أساليب ذو الرمة فــي هذه القصيدة، فهناك فكرة ضارعة وملحة علـــى الشاعر، وهو يختار الأسلوب الذي يراه أكثر ملاءمة مع قومه؛ لأن الشاعـر يهمه أن ينقل تجربته للأخرين بصورة مباشرة.

---

١. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج٢، ص١٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد بنى ذو الرمـــة قصيدتيــه بنــاءً معتمداً على أسلوب الحوار ،والتكرار، والتشبيه، وهـــي أبرز العناصر التـــي تمثل شعرية هذا النص، الذي جاء بناؤه بناءً محكماً من خلال اعتماد الشاعر علـى هذه التقنيات الأسلوبيـة، التـي استطاعت أن تمثل الترابط بيـــن أجزاء النص، وتلاحمه وتماسكه، واستطاعت أن تقدم رؤيته وأن تعبر عن موقفه من أشياء العالم المحيط به سواء أكانت إنساناً أم جماداً.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمـــــــــة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمـــة

جاءت هــذه الدراسة محاولة للوقوف على بعض الملامح الأسلوبية الأكثر شيوعاً في شعر ذي الرمة، بالاتكاء علــى الدراسات النقدية القديمة، والدراسات الأسلوبية الحديثة، التــي أسست لمنهجية واضحة للولوج إلى فضاء النص الشعري، بوصفــه بنية متكاملة تقوم على أساس شبكة واسعة مــن العلاقات، ومن هنا تأتي أهمية الدراسة في أنها تهدف إلى تسليط الضوء على الجوانب الجمالية والفنية فيه.

وتعرضتُ فــي التمهيد النظري لمفهومــي اللغــة الأسلوبيــة، وأثرها في إبراز شعرية النص على اعتبار أن الأسلوبية توصل إلى اللغة، فتصبح اللغة أداة يبتغيهــا النص، ووسيلة للكشف عن جمالياته الفنية، كما تناولــت نزراً يسيــراً مــن حياة الشاعــر علهــا تضيء بعض الجوانب مــن منهجيته فــي تعامله مــع اللغة الشعرية، وبعــد ذلك تأتــي الظواهر الأسلوبية التــي صاغ فيها ذو الرمــة شعره لتكشف فاعليتها عــن القيمة الفنيــة للتشكيل الإبداعي، ومواطنه الجميلة.

جــاء الفصل الأول: لدراســة التشكيل التكراري، انطلاقاً مــن أربعــة محاور، بعد عرضٍ لآراء النقاد والبلاغيين القدمــاء والمحدثين فــي التكرار، وتبيّن للباحث فــي هذا الفصل القيمة الفنيــة التــي يقدمها التكرار، وأثر ذلك علــى ترابط النص وتماسكه علــى المستويين البنائــي والدلالي، ولقد أسهم التكــرار عند ذي الرمة فــي إضاءة دواخل الذات الشاعرة، وكشف خباياها، يشي بذلك تكرار الحروف، والكلمات، وتكرار البداية، والتكرار البديعي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد كشف الفصل الثاني عن فاعلية أسلوب الحوار عند ذي الرمة، حيث أشار الباحث إلى ظاهرة الحوار في الدرس البلاغي النقدي عند القدماء والمحدثين، وأثر هذه الظاهرة في الكشف عن نوازع الشاعر واتجاهاته من خلال حوار الذات: الذات المباشر، والذات من خلال التجريد، وحوار الآخر المتمثل في: حوار المحبوبة، وحوار الصاحب، وحوار النساء.

أما الفصل الثالث فقد تناولت فيه ظاهرة الصورة الفنية، حيث عرضت لمفهوم الصورة الفنية من خلال آراء النقاد القدماء والمحدثين، ومن ثمَّ عرضت لوسائل التصوير عند ذي الرمة وهي: التشبيه والاستعارة من خلال قراءة لبعض النماذج الشعرية التي تمثل هذه الظاهرة، مبرزاً قدرة هذه الظاهرة في نقل التجربة الإبداعية، حيث يمتاز شعره بكثرة الصور حتى يكاد ديوانه أن يكون مجموعة صور تتداخل في نسيجها أحياناً لترسم صوره كلية، ويغلب الطابع الحسي على تلك الصور على الرغم من وجود الصور الذهنية.

وفي الفصل الرابع والأخير: تم تحليل قصيدتين من قصائد ذي الرمة تحليلاً أسلوبياً جامعاً للأساليب الفنية التي تم تناولها في الفصول السابقة، حيث يعتبر هذا الفصل نموذجاً تطبيقياً للظواهر الأسلوبية في قصيدة واحدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المصـــادر والمراجع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية القديمة

القران الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٣، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار الرفاعي، ط٢، الرياض، د.ت.

٢. ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد: **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٨٢م.

٣. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٩م، ج٤.

٤. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، مصر، ١٩٥٨م.

٥. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م.

٦. ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري؛ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، ١٩٥٦م.

٧. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٢م.

٨. ــــــــــــــــــــــــ: **تأويل مشكل القرآن**، شرح: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٩. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري: **لسان العرب**، تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.

١٠. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**،تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، إسراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.

١١. البغدادي، عبد القادر بن عمر: **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

١٢. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: **مجالس ثعلب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٠م.

١٣. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.

١٤. ــــــــــــــــــــــــ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، (د.ت).

١٥. ــــــــــــــــــــــــ: **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

١٦. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٩م.

١٧. ــــــــــــــــــــــــ: **دلائل الأعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٨. الخاطبي، أبو سليمان: **ثلاث رسائل في إعجاز القران**، تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.

١٩. ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي: **ديوان ذي الرمة**، شرح الأمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الاصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

٢٠. السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علاء الغازي، المغرب، مكتبة المعارف، ١٩٨٠م.

٢١. السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن: **الإتقان في علوم القران**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧م.

٢٢. ـــــــــــــــــ: **شرح شواهد المغني**، ذيل بتصحيحات وتعليقات: الشيخ محمد محمود بن التلاميذ التركزي الشنقطي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

٢٣. الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي: **شرح مقامات الحريري**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨م.

٢٤. الطبري، محمد بن جرير: **تاريخ الأمم والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.

٢٥. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: **الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي؛ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، د.ت.

٢٦. ـــــــــــــــــ: **ديوان المعاني**، عن نسخة الإمامين الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، (د.ت).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢٧. القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٨. قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٢٩. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وزميليه، دار نهضة مصر، (د.ت).

٣٠. المدني، علي الدين ابن معصوم: **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م، ج٥.

٣١. المرزباني، أبو عبد الله بن عمران بن موسى: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من الشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د.ت).

٣٢. المصري، ابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حنفي محمد شريف، القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣١٣هـ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: المراجع العربية الحديثة

١. ابن سلام، أبو عبده الله محمد الجمحي (ت٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، ١٩٧٤م.

٢. أبو زيد، علي إبراهيم: **الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.

٣. نصرت، عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢.

٤. أمين، بكري شيخ: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٥. بدوي، طبانة: **قدامه بن جعفر والنقد الأدبي**، الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٦٩م.

٦. البصري، كمال حسن: **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

٧. البصير، كامل حسن : **بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي**، بغداد،١٩٨٧م.

٨. البطل، علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٩. الخلايلة، محمد خليل: **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، أربد، ٢٠٠٤م.

١٠. خليف، يوسف: **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م.

١١. ذياب، محمد علي: **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٣م.

١٢. ربابعة، موسى: **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، ٢٠٠١م.

١٣.الرباعي، عبد القادر : **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤

١٤. ـــــــــــــــ : **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، د.م، ١٩٩٩.

١٥. ـــــــــــــــ : **الصورة الفنية في النقد الشعري**: دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، عمان، ٢٠٠٩م.

١٦. الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥م.

١٧. الشنطي، محمد صالح: **في الأدب العربي القديم (عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسه منه)**، دار الأندلس، حائل، ط٢، ١٩٩٧م، ج١.

١٨. الصالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

١٩. ـــــــــــــــ: **الصورة في النقد العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٧٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٠. الصاوي، أحمد عبد السيد: **فن الاستعارة – دراسة تحليلية في البلاغة والنقد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

٢١. ضيف، شوقي: **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٧م.

٢٢. الطيب، عبد الله: **شرح أربع قصائد لذي الرمة**، مطبوعات جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٥٨م.

٢٣. عباس، حسن: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

٢٤. عبد المطلب، محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٢٥. عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م.

٢٦. عدنان بن ذريل: **اللغة والأسلوب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.

٢٧. عز آغا، ملك: **الأسلوبية من خلال اللسانيات**، الفكر العربي المعاصر، ع٣٨، ١٩٨٦م،

٢٨. عصفور، جابر أحمد: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤م.

٢٩. علي الصبح، علي، **الصورة الأدبية وتاريخ النقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٠. عياد، شكري: **اتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

٣١. عياد، شكري: **اللغة والابداع**، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال برس، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٢. عياش، منذر: **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٣٣. غريب، روز: **تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف**، بيروت، ١٩٧١م.

٣٤. فيصل، شكري: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧.

٣٥. القط، عبد القادر: **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٧م.

٣٦. كاظم، نجم عبد الله: **مشكلة الحوار في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٨م.

٣٧. كمال الدين، حازم علي: **دراسة في علم الأصوات**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م.

٣٨. الكومي، محمد محمد، **ذو الرمة حياته وشعره**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٠م.

٣٩. المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار البيضاء، تونس، ١٩٨٢م.

٤٠. مطلوب، أحمد: **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤١. مقلد، طه عبد الفتاح: **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون**، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٥.

٤٢. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨.

٤٣. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.

٤٤. نافع، عبد الفتاح صالح: **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

٤٥. ــــــــــــــــ: **الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة**، (د.ن)، (د.م).

٤٦. نصير، أمل: **صورة المرأة في الشعر الأموي**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م.

٤٧. ــــــــــــــــ: **حول نار الشعر القديم**، مقاربات نقدية، دار جهينة، عمان، ٢٠٠٦م.

٤٨. هلال: محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٤٩. الهيتي، عبد الستار: **الحوار (الذّات... والآخر)**، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ٢٠٠٤م.

٥٠. وهبة، مجدي؛ مهندس، كامل: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

٥١. اليافي، نعيم: **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثاً: المراجع المترجمة

١. شبلنر، برند: **علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة:** محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م.

٢. كانتينو، جان: **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية، تونس، ١٩٦٦.

٣. كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن**، تحقيق: سامي البارودي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م.

٤. كولوج: **النظرة الرومانتيكية**، سيرة أدبية، تحقيق: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.

٥. لوتمان، يوري: **تحليل النص الشعري-بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٦. ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

المقالات والبحوث:

١. ابن رمصان، فرج: محاولة في تحديد وضع القصص في الأدب العربي القديم، **حوليات الجامعة التونسية**، ع٣٢، ١٩٩١.

٢. ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، الأردن، **مؤتة للبحوث والدراسات**، مجلد٥، العدد الأول، ١١٩٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، **مجلة فصول**، مج١، ع٤، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٨١م.

٤. القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، **مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، مج١١، العدد٦، ١٩٩٦م.

٥. محجوب ، فاطمة: التكرار في الشعر، **مجلة شعر**، ع٨، مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

٦. نصير، أمل: التكرار في شعر الأخطل، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد٢٠، العدد٨، ٢٠٠٥م.

خامساً: الرسائل الجامعية

١. الأسعد، خولة محمد: **التشكيل التكراري في السورة المدنية**، ظاهرة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٩م.

٢. آغا، صالح: **حياة الصحراء في شعر ذي الرمة**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٧٠م.

٣. عليمات، يوسف: **بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Abstract

Hadrousi,Ahmad Mohammad, **Stylistic Features in the Poetry of Thi Rumma**, Master thesis, Yarmouk University,2011.

Supervisor
Dr. Amal Nusair

This study investigates some of the stylistic features in the poetry of Thi Rumma, in order to highlight the effectiveness of these features in the process of artistic creation.

This study which is entitled "stylistic features in the poetry of Thi Rumma" includes four chapters preceded by a theoretical prelude which presents the concept of stylistic and its impact on text building, and in revealing poetic elements. Then I present a short review of the life of the poet Thi Rumma.

The first chapter tackles the phenomenon of repetition, and the study discussed the concept of repetition by offering both ancient and modern critical views, then the study extrapolates some poetic forms of Thi Rumma, in an attempt to search for the effectiveness of repetition, from the the following themes: repetition of letters, repetition of words, and repetition of initials.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

The second Chapter is dedicated for studying the phenomenon of dialogue, then studying the effect of the dialogue as used by the poet through discussing both forms of dialogue, with others and with self.

The third chapter deals with the phenomenon of the figurative image. The study tackles the views of both ancient and modern scholars concerning the concept of figurative image. The chapter also presents the figurative forms appearing in the poetry of Thi Rumma, simile and metaphor where used in some samples of the poet's poetry so as to highlight the ability to this phenomenon in the transfer of creative experience.

The fourth and final chapter, it has focused on studying a poem taken as a model of the poems in the light of the stylistic features presented in the former three chapters.

Key words: **stylistic, repetition, dialogue, figurative image.**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University