# لغة شعر

# ديوان الهزليين

رسالة تقدم بها

علي كاظم محمد علي المصلاوي

الى مجلس كلية الآداب – جامعة الكوفة

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

اشراف

الدكتور حاكم حبيب الكريطي

جمادي الأول – ١٤٢٠ هـ

آب – ١٩٩٩ م

## قرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الأطروحة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونرى بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية بتقدير ( جيد جداً ) .

التوقيع :
الاسم : د. علي ناصر غالب
التاريخ : ٧/١١/ ١٩٩٩
(( رئيس اللجنة ))

التوقيع :
الاسم : د. شاكر هادي لعيبي
التاريخ : ٢/١١/١٩٩٩
(( عضواً ))

التوقيع :
الاسم : الدكتور انعام ذياب لازم
التاريخ : ٧/١١/١٩٩٩
(( عضواً ))

التوقيع :
الاسم : د. حاكم حبيب الكرعاوي
التاريخ : ٧/١١/١٩٩٩
(( عضواً )) (المشرف)

## مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية الآداب بجامعة الكوفة على قرار لجنة المناقشة

التوقيع :
الاسم : كاظم عويز عبود
التاريخ : ٢/١١/١٩٩٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين
أوتوا العلم درجات والله بما
تعملون خبير

صدق الله العلي العظيم

« المجادلة - ١١ »

# الإهداء

إلى مدينتي المعطرة بأريج الشهادة والبطولة،
وإلى أبي وأمي اللذين علماني الطيبة والتسامح،
وإلى إخوتي وأصدقائي الذين غمروني بعطفهم
السخي وبتشجيعهم المتواصل .م

المحتويـــــــــات


| الموضـــــــــوع | الصفحـــــة |
|---|---|
| المقدمـــــــة | |
| التمهيـــــــد | ١ــ ١١ |
| الفصل الاول ( الالفـاظ ) | ١٢ــ٨١ |
| مفتتـــــح الفصل | ١٣ــ١٥ |
| المبحث الاول ( الوضوح ) | ١٦ــ٦٤ |
| افعـال الرؤيـة والحس | ١٧ــ٢١ |
| اسمـاء الامكنـــة | ٢١ــ٢٧ |
| اسماء الاعلام ( النســاء ) | ٢٧ــ٣١ |
| اسماء الاعلام ( الاشخاص والقبائل والعشائر) | ٣٢ــ٣٥ |
| بدائـــل اسماء الاعلام | ٣٥ــ٤٠ |
| مايتصل ببدائل اسماء الاعلام | ٤١ــ٤٢ |
| الضمائـــــر | ٤٣ــ٤٩ |
| الســـلاح | ٤٩ــ٥٣ |
| المـــوت | ٥٤ــ٥٩ |
| الحيـوان | ٦٠ــ٦٣ |
| المبحث الثاني ( الغرابـة ) | ٦٤ــ٨١ |
| الفصل الثاني ( الصياغـة ) | ٨٣ــ١٥٩ |
| مفتتـــح الفصل | ٨٣ |
| الشـــرط | ٨٤ــ٩٦ |
| النفـــي | ٩٦ــ١٠٥ |
| الامر والنهي | ١٠٥ــ١٠٩ |
| الاستفهـام | ١٠٩ــ١١٥ |
| النـداء | ١١٥ــ١١٨ |
| العطف | ١١٨ــ١٢٢ |
| التاكيد | ١٢٢ــ١٢٧ |

| الموضـــــــوع | الصفحـــــة |
|---|---|
| التشبيـــه | ١٢٧ــ ١٣٤ |
| الاستعـاره | ١٣٤ــ١٣٨ |
| الكنايـة | ١٣٨ــ١٤٢ |
| الامثـال | ١٤٢ــ١٤٨ |
| القصصيـة | ١٤٨ــ١٥٩ |
| الفصل الثالث ( الايقاع ) | ١٦٠ــ٢٢٢ |
| مفتتح الفصـــل | ١٦١ــ١٦٢ |
| البحور الشعرية | ١٦٢ــ ١٦٨ |
| المطلـع | ١٦٩ــ١٧٢ |
| التدويـر | ١٧٣ــ١٧٤ |
| التضمين | ١٧٥ــ١٧٦ |
| الحذف والزيادات العروضية | ١٧٦ــ١٧٩ |
| الضـــرورة | ١٨٠ــ١٨٧ |
| التكرار | ١٨٨ــ٢٠٠ |
| التجنيـس | ٢٠٥ــ ٢٠٦ |
| التقطيـــع | ٢٠٦ــ٢١٢ |
| القافيـــة | ٢١٢ــ٢٢٢ |
| الخاتمـــة | ٢٢٣ــ٢٢٧ |
| ثبت المصادر والمراجع | ٢٢٨ــ٢٤١ |
| خلاصة البحث باللغة الانكليزية | |

# المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

## المقدمـــــة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أفضل الخلق أجمعين محمد الرسول الامين وعلى اله الطاهرين وصحبه المنتجبين ـ وبعد :

انَ نافذة اللغة لتطلّ على عالم مسحور بالتوقعات ، اذ تكشف الكثير من المدلولات الواقعية التي يرزح تحت وطأتها الانسان ويعانيها في حياته اليومية • واللغة الشعرية أشدّ خصوصيةً وملامسةً لواقع الحياة واعمق تصويرا لها وأكثر سبرا لاغوارها العميقة ، فالشاعر لا يصور بلغته ماألفته العيون وماتعوّدت عليه الاسماع ، انه يعمد الى هدم تلك الالفة وذلك التعود ليقوم عالما غير مالوف ولا مسموع ، عالما سحريا جميلا يعيش لذته هو قبل أن ينقلها لنا ليسحرنا بأجواء عالمه الجديد عن طريق اداته الشعرى المتميز•

ومن هذه النظرة لخصوصية لغة الشعر وطبيعة تجربة الشاعر المتفردة ، انطلق الباحث ليختار نصا شعريا قديما ، بعد ما وجدَ الدراسة في الشعر القديم اجدى للباحث المبتدئ لما يمثله من اولوية في تشكيل الفكر والخيال العربي •

وقد وقع الاختيار على شعر الهذليين لخصوصيته في الاداء اللغوى ، اذ يعد نسيجا وحده • وعلى الرغم من مقاربته للمرحلة الاخيرة من العصر الجاهلي التي شاع فيها التقليد وصناعة الشعر الحولي المحكك ، الا انَ الهذليين ظلوا حتى مجيء الاسلام وبعده محافظينَ على فطرة اللغة العربية في اداتهم اللغوى للشعر ، لذلك كانوا محلّ عناية كبيرة من قبل النقاد واللغويين القدامى الذين اتجهوا وجهتين في عنايتهم هذه : الاولى : طلب الغريب في اشعارهم ، والثانية : فنية شعرهم ومسحته الخاصة • وهاتان الوجهتان ليستا منفصلتين وانما متعاضدتان • ولعلهما كانتا وراء وصول ديوان الهذليين إلينا دون دواوين القبائل الاخر •

ومن الصعوبة بمكان دراسة لغة مجموعة من الشعراء مالم يلتقوا عند شيء ما يوحدهم ، ولم يكنْ الهذليون مجتمعين تحت غرض شعرى واحد فيسهل التعامل معه وايجاد الخصائص المشتركة بينهم كما فعل البعض[1] • ولكنْ مجموعهم صار واحدا • وان ظلت الخصوصية قائمة اذ وحدتهم البيئة واجواؤها ، وطبيعة الحياة فيها ، وماتمخض عنها من تقاليد وعادات

---

(١) تنظر رسالة ( لغة شعر ديوان الحماسة ـ باب الحماسة ) لعبد القادر باعيسى اذ درس من الحماسة غرضاً واحداً اوباباواحد اكماهو واضح من العنوان •

الفوهـا فيما بينهم ، مع تأصرهم وراثياً وقبلياً على المستوى الأعم ، وبالتالي توحدوا في أفق النظر للحياة والفن . ويسند ذلك قول حسان بن ثابت عند ما سئل عن أي الناس أشعر ؟ فقال : رجل بأذنه أم قبيل بأسره ؟ قال: قبيل ، فقال : هذيل فيها نيف وثلاثـــون شاعراً(١). فحسان لا يشير الى مجتمع قبلي بقدر مايشير الى مجتمع فني له تميزه الخـاص وسمته الخاصة التي وسم شعره بها .

وقد اختص البحث في لغـة شعر ديوان الهذليين وهو نسخة مصورة من دار الكتب المصرية ، دون شرح اشعار الهذليين بتحقيق عبد الستار احمد فراج وذلك للاسبـاب الآتية:

اولا : ان اشهر شعراء هذيل يقعون في الديوان ، ولعل في اشارة حسان بن ثابـت المتقدمة الى انهم نيف وثلاثون شاعرا قريباً من عدد شعراء الديوان .

ثانيا : ان شعر ساعدة بن جؤية وابي كبير الهذلي والمتنخل وغيرهم جاء كاملا في الديـوان مثلما جاء في شرح الاشعار ، وهؤلاء يمثلون الواجهـة الرئيسـة لشعراء هذيل وفـي شعرهم الكثير من الظواهر اللغوية التي ميزت هذيلاً من غيرها .

ثالثا : لم يستوعب الباحث ــ وهو يقلب صفحات شرح اشعار الهذليين ــ مايلفت النظر اليه بعيدا عن شعر الديوان ، على الرغم من ضخامة عدد ابيات شرح الاشعار الذي يقارب ضعف عدد ابيات الديوان .

على اننا لم نغفل كليا الاستعانة بشرح اشعار الهذليين اذ انه مكمل للديوان خاصة وان شارح الاثنين هو السكري( ت ٢٧٥ هـ ) فقد استعنا بـه في تدعيم وجود بعـض الظواهر التي تميزت بها لغة شعرهم ، كما استعنا بشرح مالم يشرحه السكري على ابيـات الديوان ، والاستفادة من الروايات المتضاربة للاشعار في تعزيز مانذهب اليه ، وزيادة علـى هذا فان الكثير من الظواهر ــ خاصة فيما يتعلق بالايقاع ــ لم يتركها الباحث دون مقارنـة بما توصلت له الدراسات التي اقيمت علـى شعر هذيل باكمله حرصا منه على استكمـال صورة واضحة للغة شعر الهذليين .

ومثلما اهتم النقاد واللغويون قديما بشعر هذيل ، فان الاهتمام حديثا لا يزال متواصلا به ، ومتماشيا مع ماتوصلت له المناهج النقدية واللغوية والرؤية الجديدة للشعر عامة وللشعـر الجاهلي خاصة . وقد ابتدأ هـذه الدراسات الدكتور احمد كمال زكي برسالة الماجستير الموسومة " شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي "(٢) ثم تلتهـا بعد ذلـك

---

(١) ينظر: ديوان الهذليين : ٢/ ٣٨ .

(٢) قدمت هذه الرسالة سنة ١٩٥٢م ، ونشرت كتاباً عام ١٩٦٩م .

رسائل ودراسات أخر ، منها ماتعلق بقبيلة هذيل واخبارها واشعارها[1]، ومنهاما اهتم ببعض الظواهر المميزة في شعر الهذليين[2] ، ومنها مااهتم بالجانب النحوي واللغوي في شعرهم[3]. ومنها ماانصب اهتمامه على شعر ابي ذؤيب خاصة ، اذ انه يشكل اكثر من ربع شعر الديوان وهي نسبة كبيرة لم يصلها احد من شعراء هذيل ، فضلا عن خصوصية تجربة ابي ذؤيب الشعرية.[4]

ولم تهتم هذه الدراسات بمجموعها ولم تتعمق كثيرا بدراسة الجانب الفني في شعرهم حتى قامَ الدكتور اياد عبد المجيد بدراسته القيمة والموسومة بـ " البناء الفني في شعر الهذليين "[5] ليستكملَ هذا الجانب المهم لشعرهم ـ الا أنَّ تركيزَه على هيكلية بناء القصيدة عند الهذليين جعلتْه يبتسر الحديثَ عن مميزات النسيج اللغوي لشعرهم ، الأمرَ الذي شجّع الباحثَ على توسيع الفصل الذي اقامه لهذا الغرض وتصييره رسالةً كاشفا عمّا أغفلَ ذكرَه مضيفاً لما ذكرَ موفقا فيما ذهب اليه من اراء في شعرهم سواء في القديم ام الحديث ، متخذاً المنهجَ الاستقرائي في رصدِ الظواهر المستكناة من القراءات المتتالية لديوانهم.

ولعلَ اعتمادَ هذه الدراسة على الاستقراء جعلها اقربَ الى التقييم الموضوعي منها الى التعميم الذي لا يسنده الاستقراء في كثير من الدراسات المعمولة .

وغالبا مايستدعي الاستقراء عمل الرموز لحصر انتشار الظاهرة ، فكانت الرموز (ج، ص، ب) وهي اشارة الى الجزء ، والصفحة ، والبيت ، للاشارة الى المواطن المستدل عليها لتدعيم الظاهرة وبيان مدى حضورها في الاشعار . وقد اكتفى الباحث في بعض مواطن الاستشهاد ـ والذي حصر وجوده في الهامش ـ بالاشارة لبعض النماذج المستقراة دون كليتها وذلك متعلق بطبيعة الموضوع او الظاهرة المستقراة من حيث الشيوع الاقوى في الديوان الامر الذي

---

(١) تنظر رسالة الدكتوراه الموسومة بـ" اشعار هذيل واثرها في محيط الادب العربي" ورسالة الماجستير الموسومة: " شعراء هذيل اخبارهم واشعارهم في القرن الاول الهجري" و" هذيل في جاهليتها واسلامها ".

(٢) تنظر رسالة الماجستير الموسومة" ظاهرة الشكوى في شعر الهذليين " ورسالة الماجستير الموسومة: " الطبيعة في شعر الهذليين".

(٣) تنظر رسالة الماجستير الموسومة: " الجملة الشرطية عند الهذليين " ورسالة الدكتوراه الموسومة ( لغة هذيل) ورسالة الدكتوراه " البنية المصدرية في ديوان الهذليين".

(٤) ينظر: ابو ذؤيب الهذلي حياته وشعره . والواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب الجاهلي .

(٥) بحث لنيل شهادة الدكتوراه ـ مقدم لجامعة بغداد ـ كلية الاداب ـ ١٩٩٠م.

يسهل العثورعليها في اغلب الصفحات كاسماء الامكنة والاعلام وبدائلها ـ الخ • ولا حاجة بعد ذلك ـ لارهاق الهامش •

وتجدر الاشارة الى استعمال الباحث مصطلح ( الشاعر القديم ، او الشعر القديم وكذلك الشاعر الجاهلي ، والشعر الجاهلي • ) دلالة على عدم حدوث التغاير في شعر الهذليين على الرغم من امتداده الزمني المتطاول •

وكان البحث مشتملا على ثلاثة فصول وهي (الالفاظ ، الصياغة ، الايقاع) وتمهيد ومقدمة وخاتمة •

توزع التمهيد على ثلاث فقرات ، الاولى حاولت الوصول لفهم شامل واقرب الى العلمية للغة الشعر، اما الثانية فقد تعلقت ببيان طبيعة لغة الشعر الجاهلي وبداية العصر الاسلامي ، اما الثالثة فقد ناقشت اهمية شعر هذيل من أقوال النقاد القدامى ، وهذه الفقرات مجتمعة اسست انطلاقة البحث نحو فهم اشمل واكمل لخصوصية التعامل مع لغة الشعر عامة ولغة الشعر الهذلي خاصة •

اما الفصل الاول فقد عرض ماللالفاظ واهميتها في سياق التكون الشعري، وانشطر حسب وضوح النسيج الشعري وغرابته الى مبحثين • الاول تكفل ببيان طبيعة الوضوح في لغة الشعر الجاهلي عامة ولغة الشعر الهذلي خاصة ، ثم تابع تجليات سمة الوضوح في النسيج اللغوي لشعر هذيل ، فرصد اهم المرتكزات اللفظية وسياقاتها وتجاوزاتها الدلالية ، فكانت الفاظ الرؤية والحس واسماء الامكنة ، والاعلام وبدائلها ، والموت ، والسلاح ، والحيوان تتحرك بشكل ملحوظ ومكثف فعززت في اظهار سمة الوضوح في اشعارهم • اما المبحث الثاني فقد رصد سمة مناقضة للوضوح وهي الغرابة التي كانت سمة مهمة من سمات الشعر الهذلي فعمل الباحث على كشف اسبابها وتجلياتها وطرقها واثر ذلك في السياقات الشعرية •

اما الفصل الثاني فقد عرض اهم المفاصل الصياغية التي شاعت في الديوان كالشرط، والنفي والاستفهام والنداء والتوكيد ، وكذلك التشبيه والاستعارة والكناية والامثال، واخيرا تضمن القصصية التي اشتهر الهذليون بمسحتهم المميزة فيها ، وقد حرص الباحث على بيان نقاط الالتقاء بين الهذليين في صياغتهم لنسيجهم الشعري •

وجاء الفصل الاخير ليكشف عن امكانات شعراء هذيل في استخدام ايقاع للتعبير عن مضامين افكارهم وتجاربهم الشعورية، وبيان اثر تعاضد الدلالة مع توقيعات اصوات الحروف في بيان المضمون الكلي للنص. وقد شمل موضوعات البحور المستخدمة عندهم وترابطها بتجربتهم الشعرية، والضرورة الشعرية، والتدوير والتضمين، والتقطيع والتكرار والقافية. على ان عزل البنية الدلالية عن البنية الصوتية لم يكن الا عزلا خارجيا لاغراض الدرس ليس الا.

وجاءت الخاتمة لبيان اهم النقاط التي توصل لها البحث عن طريق الاستقراء ثم التحليل لعناصر لغة الشعر عندهم.

ولا يسعني بعد شكر الله وحمده على توفيقه وحسن إعانته لاتمام هذا الجهد الا ان اتوجه بالشكر الجزيل لاستاذي الدكتور حاكم حبيب الكريطي على رعايته الكريمة وتشجيعه لي ومتابعتي منذ البدء باختيار الموضوع وتحديد قسماته حتى اخراجه بهذه الصورة التي بين ايدينا.

كما اشكر كلّ العاملين في مكتبة كلية الاداب ـ جامعة الكوفة لتزويدي بالمصادر والمراجع وعلى حسن التعامل والمساعدة.

واتقدم بالشكر لكل من مدّ لي يدَ العون من اساتذتي واصدقائي واهل بيتي واحبتي.

واخيرا فان سر عدم كمال الاشياء يبقى برهانا على الكمال الاشمل الذي يطمح الانسان لبلوغه، لذا فانّ القصورَ حليفُ اىّ عمل كان او سيكون، وهذا العملُ واحد منها اخلص الباحث ادائه قدر استطاعته وجهده، متاملا النصيحةَ والتقويم من ذوي الخبرة والاختصاص، وفوق كل ذي علم عليم ومن الله التوفيق.

# التمهيد

-١

لعلّ في محاولة ايجاد ارضية ثابتة لمصطلح (لغة الشعر) او( اللغة الشعرية ) كثيرا من المخاطرة ،ذلك لسعة المفهوم وتطوره بتطور المدارس الادبية واختلاف العصور، فلم يكن سهل التناول او ميسور الدلالة ، بل هو من اكثر المفاهيم الادبية تعقيدا شانه في ذلك شأن معظم مصطلحات الادب التي يلحقها الغموض وعدم الدقة في كثير من الاحيان ، وقد يرجع ذلك الى طبيعة الادب نفسه بوصفه من العلوم غير الدقيقة اصلا" (١).

ومهما يكن من امر وجب علينا ان نحاول تلمس مفهوم اقرب الى الوضوح اوالعلمية للغة الشعر ،مستفيدين من محاولة النقاد المحدثين للاقتراب من تحديده كلٌ حسب منطلقاته الفكرية والثقافية .

ان نظرة اولية لمصطلح ( لغة الشعر ) تنبئ بوجود شيئين متحدين وهما اللغة والشعر ، وتنبئ بوجود نقيض له وهو لغة غير شعرية ، فما اللغة ؟ وما الشعر ؟ وما اللغة غير الشعرية ؟ ولعل في تتبع هذه المصطلحات كلا مستقلا عن الآخر يبعدنا عن كشف مزايا لغة الشعر ، ولو اكتفينا بعرض تلك المزايا لكنا اقرب الى الالمام بالمصطلح واستجلاء ابعاده ، فضلا عن انجلاء مفهوم تلك المصطلحات اثناء عرض المزايا كما سيتضح ذلك .

واول ما ينبغي التنويه به هو ان " اللغة الشعرية نوع في اللغة "(٢) بمعنى ان لغة التفاهم الموضوعي لافراد المجتمع تنبع من بين جنباتها اللغة الشعرية وتستقي مواردها ، وبهذا الاستقاء تحقق استقلاليتها كشئ يفترق عن اللغة الموضوعية ــ ولا ينفصل عنه في " نوع الهدف والاتجاه والرؤية "(٣).

ولم يكن التمييز قائما بين الحقيقتين الشعرية والموضوعية في مراحل مبكرة من تاريخ الحضارة ، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في اكثر الاحوال ، اذ كانت جميع ضروب

---

(١) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدى العربي : ١٠ــ١٥ .
(٢) م . ن : ١٠ .
(٣) المعنى والكلمات : ٨٤ .

القول تجرى على صورة من الرمز التلقائي ، وكان التعبير في اكثره مجازيا ، والخيال دوما حاضرا ليصف عالم الحقيقة ويفسره [١] ولكن هذا التمييز لم يدم مع تطور الوعي البشرى وانتقاله من البساطة الى التعقيد بزيادة التراكمات الخبرية بالحياة والوجود وتوسع ابعادها الفكرية في وعي الانسان الامر الذى ادى الى مجموعة من الارهاصات نتج عنها نوع من التميز بين ( الادراك الموضوعي) نسبيا لاشياء العالم ووقائعة وظواهره وبين ( تخيلها ذاتيا) الامرالذي ألقى على عاتق اللغة مهمة مزدوجة في التعبير لا تزال تعانيها الى الان [٢].

والشعر بعد ذلك ليس لغة محضة ، ولا تعني اللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات بمجموعها تنتج لغة شعرية خاصة ، انما تعني " اللغة الشعرية تراكيب مكونة من الكلمات مصنوعة بانساق مخينة "[٣] وهي بذلك " لا تتميز عن سواها بمضمونها وانما ببنيتها "[٤] ، فتراكيب الكلمات ودلالاتها وشكلها الخارجي ليس " مجرد امارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[٥].

واللغة المتعارف عليها تلقائية فهي لذلك غير منتقاة وغير مرتبة وغير منفعلة بيد انها تشكل معظم النشاط الانساني ، اما اللغة الشعرية فهي تنزع نحو فردية خاصة في التشكيل والاختيار الواعي والدقيق للكلمات ، مما يخرجها من النمط العادى ، وهذا الخروج يكون بحدود ما يبدع صاحبها ويبتكر في استخدام طاقات اللغة للتعبير عن تجاربه الشعرية " فهو يقيم مع اللغة العادية " علاقة خاصة" باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيفة الى اللغة قواعد جديدة في الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام ، اى ان لغة الادب ـ بمعنى آخر تكشف عن الطاقات التعبيرية " الكامنة " في اللغة العادية ، والتي لا تظهر الا باستخدام " الفرد " لها استخداما متميزا " [٦]. ولو اتبع الاديب التركيب اللغوى الاعتيادى في ممارسته الشعورية لكان اقرب الى سطح الكلام دون استشكاف ابعاده الشعورية فيه ، الامر الذى يعكس افتقاره

---

(١) مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق : ١٧ .
(٢) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ١٥ .
(٣) نظرية البنائية في النقد الادبي : ٣٤٩ .
(٤) م . ن : نفسها .
(٥) قضايا الشعرية : ١٩ .
(٦) علم اللغة والنقد الادبي ـ مقالة في مجلة فصول ـ : ١١٧ .

الى رؤية فنية عميقة تجاه الاشياء وعدم قدره على استخدام اللغة للتعبير عن مشاعره الذاتية ونقلها للمتلقي لتحدث فيه الاستجابة المطلوبة .

" و اللغة في الشعر تكون شعرية ، حين تقيم علاقات جديدة ، بين الانسان والاشياء ، وبين الاشياء والاشياء ، وبين الكلمة والكلمة ، اى حين تقدم صورة جديدة للحياة والانسان "(١) . ولعل تكفلها باقامة تلك العلاقات الجديدة يضطرها الى التكثيف والاغراب ، واتلاف ما لا يأتلف الامر الذى يقربها الى حالة من السحر والادهاش فهي " تستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وامكانات كالمجاز والاستعارة والاسطورة والرمز وكل ما توحي به من تجريد ومن امكانات جمالية وفكرية " (٢) لترتقي الى المستوى الاستطيقي الذى لا يبلغه سواها (٣) .

وتعمل الكلمات الشعرية في نفس السامع غير ما تفعله الكلمات خارج الشعر ، فاذا كانت وظيفة الكلمات خارج الشعر التوصيل الذى يفترض فعلا واستجابة فوظيفتها في الشعر نبش الخزانة الفكرية للانسان مثيرة الانطباعات والتداعيات المختلفة (٤) اذ ان " السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات العادية لكثرة ما الفها وتعود عليها ، كما انه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالي ، اما الكلمات الشعرية المستحدثة فهي توقظ في السامع الاحساس بمستويات اللغة المختلفة "(٥) . لذلك كانت اللغة الشعرية مرنة " بل اميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما بتجدد الانفعالات "(٦)

ومما تقدم نجد ان لغة الشعر قد تميزت بمميزات جعلت منها " بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل . كما انه لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها "(٧) . فالكلمة في الشعر لها دلالتها الخاصة وضمن سياقها الانفعالي والتركيبي الذى وضعها الشاعر فيه ، فهي تكتسب الى جانب معناها المعجمي معنى اخر متولداً بتشكلها السياقي الجديد

---

(١) سياسة الشعر : ١٥٤ .
(٢) اللغة الشعرية في الخطاب النقدى العربي : ١٥ـ١٦ .
(٣) الشعر واللغة : ٥ .
(٤) ينظر : المعنى والكلمات : ٨٧ .
(٥) نظرية البنائية : ١٢٠ .
(٦) الاسس الجمالية في النقد العربي : ٣٤٠ .
(٧) نظرية البنائية : ١٢١ .

ونظم علاقاتها الدلالية ، وشحنهـا بانفعال متجدد كما ان " القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تتاتي من معناها وحده ، بل من طبيعة شكلها الصوتي ايضا "[١] وفي هذا اشارة الى اثر ايقاع حروف الكلمات وترتيبها الموسيقي في المضمون ، لذلك تتشكل لغـــة القصيدة من بنية دلالية حقيقية ومجازية ومن تنظيم بنية ايقاعية ( جرس ، اسلوب ، وزن قافية ) بحيث يكون الشكل هو الوجه الاغنى للمضمون ومن هذا التـواشج الشامـل للعناصر الداخلة في بنية القصيدة يمكن ان يعزى تاثير الشعر وسحره .[٢]

وعليه فلغـة شعر اى شاعر هي تنظيم متناسق مقصود للكلمات ، يعبر عـن انفعال نفسي حاول الشاعر استجلاءه بهذا التنظيم مما حملها بطاقات ايحائيـة " انبجست من تزاوج علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة والبناء بالايقاع من جهة اخـرى "[٣] وادت التاثير المطلوب في المتلقي .

٢ —

جاء الشعر الجاهلي كامل الصياغة من حيث تمام التراكيب ومدلولاتها المعبـرة عنها وهي في الغالب حسية ، لا تمتلك مرونة الايحاء اى ان اللفظة لا تخرج عـن نطاق مدلولها المعجمي . وقد مثل هذا الشعر مرحلة متاخرة[٤] من مراحل تطـور اللغة الشعرية بكل ما تحمل المرحلة المتأخرة من نضج واستواء وبعد عن الاصـول الاولى وهذا التكامل يدلل على تعاور الشعراء وسيرهم على طرق محددة ومتشابهة في بنائهم الشعرى . فقد " كان الشاعر الجاهلي يحاول ان يوفر في شعره كثيرا مـن القيم " الصوتية والتصويرية " ، وكان يلقي عناء شديدا في هذا التوفير اذ نراه يتقيد بقيود كثيرة لا تقف عند الموسيقى والتصوير ، بل تتعدى ذلك الى الموضوعات والالفاظ والمعاني "[٥] فقد ادى عدم تنوع البيئة التي احاطت بالشاعر ونشأ فيها الى الحـد من خياله وافتقار صوره الى الجدة وكلماته الى الايحائية في اغلب الاحيان . كمـا

---

(١) الافكار والاسلوب : ٤٥ .
(٢) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ٣٠ .
(٣) م . ن : ٣٠ .
(٤) حدد الجاحظ عمر الشعر بقوله : " اما الشعر فحديث الميلاد صغير السن ... فاذا استظهرنا الشعر وجدناه — الى ان جاء الله بالاسلام — خمسين ومائه عام ، واذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام " الحيوان : ١/٧٤ .
(٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢١ .

" ظل النسيج العام للقصيدة متألفا عادة من جمل خبرية ترمي الى استحضار ممارسة الشاعر وقائع الحياة القائمة او تشخيصها بتركيب بسيط هو الزمن الماضي في الاكثر ، وارتباط ذلك وتركيزه بالزمن بزيادة تشخيص الحدث في الجملة عن طريق ربطه بعلاقات ظرفية ( امكنة ، ازمنة ، جهات ، وما اشبه ) ، او بتوكيده اضافة الى وصفه بالابعاد والالوان ( النعت ، الخبر ، الاضافة ، التشبيه ) كما يوطأ له بادوات مثل الا ، ربّ ، الواو ، الفاء وسواها تبعا لما يسمح به الوزن .

ولما كان الطابع الخبرى الوصفي هو الغالب ، فان الوصف اما ان يكون تراكميا يرتبط بالعطف والجر والاضافة والنعت وما الى ذلك ، واما تنويعيا ـ تلوينيا يطغى عليه التشبيه التحادلي بالادوات ( كأن ، الكاف ، مثل ، شبه .. ) ، والوصف في كلا الحالين ، يرمي الى النمذجة غالبا " (١) . ويتدخل انفعال الشاعر ساعة ابداعه الشعرى في الصيغ الاسلوبية والتركيبية وتوشيحها بتلك الانفعالات الامر الذى يجعلها اكثر تنوعا وايحائية وهذه " لا تختلف من شاعر لاخر فحسب انما تختلف ايضا من غرض لاخر حتى لدى الشاعر نفسه ، تبعا لصلة الموضوع بذات الشاعر ، وطريقة رؤيته ، ومدى تمكنه من تمثل الحصيلة الفنية التي انتهت اليه "(٢) .

على ان بعض المتاخرين من الشعراء بدؤوا يحسون بوطأة التقليد والاعادة والقول المكرور ، وادى شعورهم هذا الى ان تطغى الصنعة على شعرهم ، فكل شاعر ينقح ويهذب ، ويعمل جهده ليثبت براعته على الصعيد الصياغي للعمل الشعرى فالموضوعات ( مدح ، هجاء ، رثاء ... الخ ) وما يتصل بها من معان ظلت هي هي ليس هناك تغيير الا ما ياتي نادرا ، وعليه فانهم اتجهوا الى قوالب التعبير ، فاصبح المدار على القالب اكثر من مداره على المدلول او المضمون وبالغوا في ذلك حتى كان منهم من يخرج قصيدته في عام واحد ، يعيد نظره في صيغها وعباراتها حتى تصبح تامة مستوية البناء (٣) .

وعلى الرغم من تغلب الاصطلاح على لغة الشعر ظل هناك شعراء يستقلون باتجاهاتهم ويصغون الى جوهر اللغة وفطرتها ، وهؤلاء هم الصعاليك الذى مثل

---

(١) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ٤١ .
(٢) م . ن : ٤١ .
(٣) البيان والتبين : ٢/١٢، ١٣ .

سفرهم " اتجاها فنيا اقرب الى الشعبية منه الى الادب الرسمي " (١) فكما تحلل هؤلاء من ( العقد الاجتماعي ) بينهم وبين قبائلهم تحلل شعراؤهم من ( العقد الفني ) الذى تعارف عليه شعراء القبائل ، فقد خلا شعرهم من المقدمات الطللية التي عرفها الشعر في عصرهم ، وظهرت محلها مقدمات فروسية ، وكان شعرهم عبارة عن مقطعات متوحدة الموضوع ينزع صاحبها الى القصصية في تصوير الاحداث او المغامرات التي شهدها بنفسه ، وكان حريصا على النقل الامين لوقائع الاحداث التي نزلت به ، لذلك قلت عنايتهم بالمحسنات البديعية ، وكثر استعمالهم للغريب من الالفاظ في محاولة لاستيفاء ملامح الصورة وتلوينها الحسي ، ولعل وراء نزوعهم هذا هي تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فنٌ يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده ، واعادة النظر فيه ، كما كان يفعل الشعراء القبليون ، ولعل الصعلوك لم ير حاجة ماسة الى ذلك التطويل والتجويد ليعبر عما يمرُّ به من احداث او مشاعر وانما يكتفي بما ينفّس عن نفسه وبالطريقة التي يرتاح لها ، ومن جراء ذلك ايضا عدم تصريعه مطالع قطوعاته ، على ان الصعاليك لم ينجوا كليا من سطوة التقاليد الشعرية واثارها في نسيجهم الشعرى ، فلم تزل هناك ملامح هذا التقليد في اشعارهم بالرغم من تمردهم عليه ، ومحاولتهم الابتعاد عنه (٢) .

وعلى الرغم من الانقلاب الحضارى الذى حدث في الجزيرة العربية بنزول القرآن الكريم الذى مثل تحديا كبيرا للعرب المتمسكين بتراثهم الثقافي ، والمعتزين به ايما اعتزاز ، الا ان ذلك لم يؤثر كثيرا في نظرتهم الى المثالية الجاهلية في النظم والصياغة والتفكير ، فقد بقيت فنون الشعر على اسلوبها القديم سواء في الهجاء ام في المديح (٣) ، لذلك عدَّ من عاش الفترتين الجاهلية والاسلام ضمن الجاهلية عموما وذلك تقليد ابتدعه ابن سلام الجمحي في عد اكثر المخضرمين من الكبار من الجاهليين (٤) ، ولعل التجذر الطويل في الجاهلية لم يقلع بين ليلة وضحاها وانما يكون تدريجيا مع امتداد الوقت ، لذلك لم تظهر كل الظهور نفحات عصر الانقلاب في مناحي فنهم

---

(١) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : ٢٦ .

(٢) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٣١١ ، وحركات التجديد في الادب العربي : ٢٨ .

(٣) ينظر . التطور والتجديد في الشعر الاموى : ١٢ .

(٤) ينظر : شعر المخضرمين واثر الاسلام فيه : ٣ .

الشعرى فضلاً عما احدثه اسلوب القرآن في نفوس شعراء تلك الفترة الانتقالية من انبهار وتعجب وصل معه احد الشعراء وهو لبيد الى التوقف عن قول الشعر وعزوفه عنه مكتفيا بما قاله القرآن الكريم (١) .

وكان لانغلاق الهذليين على انفسهم في سفوح الجبال وشعابها العالية كبير الاثر في تشبثهم بالاصول التي الفوها واعتادوا عليها ، لذلك لم يكن شعرهم في الاسلام وبعده ببعيد عن اصوله الجاهلية بل هو مترسخ في جاهليته رسخ الصخور في جبالهـا . لذا جاء تعاملنا معه على اساس منحاه الغالب وهو المنحى الجاهلي بكل ما حفل به من مميزات فنية او بنائية مشيرين ان ثمة اشارة الى ما افرزه تقدم الزمن وتطور الحياة من ملامح فنية انعكست في النسيج اللغوى لقصائدهم .

٣ـ

جاءت منزلة هذيل الكبيرة من منزلة شعرها ومكانة قائليه ، ويتردد قول حسان ابن ثابت عندما قيل له « اى الناس اشعر ؟ فقال : رجل باذنه ، ام قبيل باسره ؟ ( قال بل قبيل ) قال : هذيل فيهم نيف وثلاثون شاعرا او نحو ذلك ، وبنو سنان مثلهم مرتين ليس فيهم شاعر واحد » (٢) وزاد ابن سلام على قول حسان « واشعر هذيل غير مدافع ابو ذؤيب » (٣) وكانه يذهب لمثل ما ذهب اليه حسان من تقديمه هذيلاً على باقي القبائل .

ولعل كثرة الشعراء المجيدين في هذيل كانت وراء الاشارة لهم بمزية التقدم وليس من وراء كلام حسان من امر تقديمهم الا الناحية الفنية التي جعلتهم متميزين من باقي

---

(١) ينظر : الشعر والشعراء : ١/ ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

(٢) ديوان الهذليين : ٢/ ٣٨ ، وقد اضيفت الى روايتها الكلمة المحصورة بين قوسين ليتواصل الكلام بها .

(٣) طبقات فحول الشعراء : ١/ ١٣١ ، وينظر : العمدة : ١/ ٨٨ .

القبائل وهذا ما نجده ايضا في قول عبد الملك بن مروان "اذا اردتم الشعر الجيد فعليكم بالرزق من بني قيس بن ثعلبة ، وهم رهط اعشى بكر ، وباصحاب النخل من يثرب يريد الاوس والخزرج وباصحاب الشعف من هذيل "(١) كما نجد ذلك في اشارة الاصمعي عندما سئل عن بعض شعراء هذيل وهم ساعدة بن جوئية ، وابو ذؤيب ، وابو خراش فعدّ كل واحد منهم فحلا ، فضلا عن روايته مقولة حسان السابقة (٢) ، الامر الذى يشير ضمنا الى موافقته لما ذهب اليه حسان ، كما ان الاصمعي نفسه قد صحح اشعار هذيل واعتنى بها ايما اعتناء ، وقد صححها على فتى من قريش يقال له محمد بن ادريس الشافعي الذى "كان يحفظ عشرة الاف بيت من شعر هذيل باعرابها وغريبها ومعانيها"(٣) .

ولم تكن الغرابة التي تميز بها شعر الهذليين مدعاة استبعاد الذوق الشعرى له ، بل ان الغرابة التي تنبه لها القدماء كانت وراء الاقبال الشديد على شعرهم ، فقد قرن العلماء القدامى امر الغرابة بالفصاحة ، بعد ان حددوا اماكن الفصاحة في بلاد الجزيرة العربية ، وكانت هذيل من اول القبائل المحتج بها (٤) ولعل الاهتمام المتزايد بالشعر الهذلي — مع اختلاف غايات رواته ودارسيه وبما حوته من روعة شعرية سمت به الى مرتبة اعلى من المستوى العام لدواوين القبائل يقف وراء بقائه وشيوعه دواوين القبائل التي لم يُعثر في التاريخ الا على اسمائها واسماء واضعيها ، ولم تصل الينا (٥) .

ولم يكن مع اجادة العلماء واللغويين والنقاد لشعر هذيل الا ان يقول عنهم ابن منظور والزبيدي "وهذيل .. أعرقت في الشعر"(٦) دليلا على الاحتفاء بها وبشعرها الفصيح البليغ ، كما قيل بأنّ لهذيل مائة وثلاثين شاعرا ما فيهم الا مفلق ، ومع ما في هذا القول من اسراف في وصف شعراء هذيل جميعا بالتفوق والاجادة فانه اقرب الى الواقع في التعبير عن كثرة شعر هذيل وشعرائهم (٧) .

---

(١) العقد الفريد : ٥/ ٢٧٣ .
(٢) فحولة الشعراء : ٣٧ .
(٣) المزهر : ١/ ١٦٠ .
(٤) سيفصل ذلك في مبحث الغرابة في الفصل الاول .
(٥) ينظر : شعر الهذليين في العصر الجاهلي والاسلامي : ١١٧ .
(٦) اللسان والتاج : مادة (هزل) .
(٧) البناء الفني في شعر الهذليين : ٥ .

وتجدر الاشارة الى ان الهذليين كانوا يملكون سوقا في الجاهلية اسمه ( ذو المجاز) على ناصية ( كبكب ) احد جبال هذيل وكان العرب يقصدونها حين يرون هلال ذي الحجة ويقيمون بها سوقهم ثمانية ايام متتابعات[١] ولا ينكر ما لهذا السوق والاسواق الاخرى كعكاظ وغيرها من دور في تهذيب اللغة العربية وتخليصها من مستقبح اللهجات والوصول بها الى مرحلة الكمال التي اهلتها لنزول القران الكريم ، وان تنتقل به اللغة الى دور جديد ، كما لا ينكر دلالة هذه الاسواق على رقي فكري وفني وصل اليه العرب بعقدهم المؤتمرات الادبية ضمن اطار بيعهم وتجارتهم[٢] . وفضلا عن هذا فان شاعر هذه الاسواق يمثل واجهة قبيلته فهو يحرص على اعلاء شأنها بين القبائل الاخرى ، ويذيع افتخاراتها وبطولاتها وايامها ، كما انه يعوض مهارته اللغوية والفنية في عرض قضاياه بصورة شعرية مؤثرة في سامعيه ، كان سبيلها الانشاد ، اذ ان عرب الجاهلية كانوا يعدون انشاد الشعر موهبة اخرى تضاف الى موهبة قوله[٣] .

ولم يكن الشعر حين ذاك مشاعا بين القبائل على الرغم من كثرة تغيرها وعددها ولما نها الشعر نحو الصنعة الشعرية قبيل الاسلام — كما اشرنا الى ذلك — فان الهذليين لم يكونوا ببعيدين عن هذا الواقع ، فنجد الاشارة سباقة الى ان ابا ذؤيب كان راوية لاستاذه ساعدة بن جؤية وسد عليه في اشياء كثيرة ، فذكر في قافيته والحج في شعرهم[٤] كما كان للدور الوراثي اثر في استقطاب هذيل الشعر ، فنجد السكري يشير الى ان بني مرة عشرة : ابو جندب ، وابو خراش ، والايح ، والاسود ، وابو الاسود ، وعمرو ، وزهير ، وجناد ، وسفيان ، وعروة ، وكانوا دهاة شعراء[٥] كما نجد ابن قتيبة يشير الى ان مالك بن الحارث واخاه اسامة شاعران مجيدان[٦] ، وهناك ترابط على مستوى القرابة كالذي نجده بين ابي ذؤيب وابن اخته خالد بن زهير[٧] ، وفضلا عن هذه الاشارات تلاقى الهذليون على مستوى النسب والانتماء القبلي ، واذا اضفنا الى عامل الوراثة عاملاً مهماً آخر وهو البيئة التي جمعت الهذليين ، ووحدتهم في مناخ واحد وسيرتهم على تقاليد بعينها ، كل ذلك

---

(١) معجم البلدان : ٥/ ٥٥ .
(٢) ينظر : من قضايا الادب الجاهلي : ١٤، ١٥ .
(٣) الشعرية العربية : ٧ .
(٤) فحولة الشعراء : ٣٩ .
(٥) ديوان الهذليين : ٢/ ١٧٢ .
(٦) الشعر والشعراء : ٢/ ٦٦٦ .
(٧) ديوان الهذليين : ١/ ١٥٦ .

يخلق فيهم نوعاً من الاستقلال الفكري والعاطفي ،ولا بدّ ان يكون لهذا اثره في نتاجهم الشعري ولعل هذه الاسباب مجتمعة تجيز لنا ان نجعل هذيلاً مدرسة شعرية ،لها مميزاتها الخاصة بها ، والتي افترقت عن بقية المدارس بملامح فنية معينة ،جعلت متذوقي الشعر يفضلونها على غير قليل من القبائل وكأنّهم لم يشيروا الى قبيلة هذيل بقدر ما يشيرون الى مجتمع شعري له اسلوبه الخاص والمتميز ·

لذلك عمد الباحث الى دراسة لغة شعرهم وما تميزت به على مستوى الالفاظ والصياغة والايقاع ،اذ ان لغة اى شاعر تفصح عن مكنون افكاره ومشاعره واحاسيسه تجاه الكون والاشياء ،كما انها تفصح عن مدى براعة الشاعر في استعمال اللغة للتعبير عن تجاربه الشعرية ·

# الفصل الاول

# الألفاظ

-١

يقتضي البحث عن دلالة الالفاظ في ديوان الهذليين ان نبدأ بتوضيح ماللالفاظ من قيم وابعاد نفسية في نظر النقد العربي قديمه وحديثه .

فمما لا شك فيه ان الالفاظ لا تراد بذاتها وان كان لها مذاق وشكل خاص يحددها دون معناها ، فاللفظ والمعنى متداخلان يؤثر بعضهما في البعض الاخر بدرجة متساوية.

وكان الشرط في الالفاظ الانتظام الذي بدونه تبقى مواد اولية لا قيمة لها بذاتها(١) ، اذ انها لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وانما تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها او ماشبه ذلك مما لا تعلق بصريح اللفظ(٢).

واللغة بعد ذلك ليست مجرد الفاظ ومعان ، فهي تختزن كثيرا من النواحي الموسيقية والوجدانية والخيالية فضلا عن الايحاء والرمز والايماء وهذه يمكن الوصول اليها عن طريق تتبع جرس اللفظ المرتبط بمضمونه اذ ان "للشعر موسيقيته التي ترتبط بمدلولات الالفاظ"(٣).

واذا تقصينا نظر النقاد القدامى لقضية اللفظ والمعنى فاننا نجدهم قد دللوا بما يوحي بتفريقهم بينهما وان لم يقصدوا ذلك لان بعضهم ركز على تجلية الخصائص الشكلية الخارجية للالفاظ اكثر من دلالتها المعنوية والتركيبية ، بينما البعض سلك عكس ذلك(٤).

وقد ظلت مقولة الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الشهيرة(( المعاني مطروحة في الطريق ..(٥)) على السنة النقاد الذين جاءوا من بعده ، وظنوا الجاحظ قد فصل بين اللفظ والمعنى وماهو بالفصل ، اذ جعل مدار الامر على السبك والصياغة التي تجمع اللفظ والمعنى في وحدة لا تتجزأ ولا تنفصل وهؤلاء النقاد هم : قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) وعلي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب ( الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ ت٣٦٦هـ) وابو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) وابو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) وابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) وهم مع اهتمامهم باللفظ لم ينسوا ماللمعاني من اثر بالغ في التكوين الشعري .

---

(١) التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القران: ٦٩.
(٢) ينظر: دلائل الاعجاز: ٩٧.
(٣) دراسات في النقد الادبي ، ٢٠٠.
(٤) لمزيد من التوضيح ينظر: البلاغة ( محاضرات السنة الاولى ، الفصل الاول ( كلية الفقه ): ٨٧ ومابعدها.
(٥) الحيوان : ٣/١٣١.

اما ابن قتيبة فقد قسم الشعر على اربعة اضرب وجد ها حرية ان يقسم عليها فضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا واذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى،وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه ، وضرب تاخر معناه وتاخرت الفاظه (١).

اما ابن طباطبا العلوي( ت ٣٢٢هـ) فقد اشار الى الوحدة العضوية بين اللفظ والمعنى بقوله " ان للكلام الواحد جسدا وروحا ،فجسده النطق وروحه معناه "(٢) . وذهب ابن رشيق (ت٤٥٦هـ ) الى المعنى نفسه مؤيدا الوحدة العضوية بينهما(٣) .

اما عبد القاهر الجرجاني ت ( ٤٧٤هـ) فقد اهتم بالمعنى مع اهتمامه بالصياغة التي اشار الجاحظ لها من قبل ، فقد ذهب الى ان الالفاظ خدم للمعاني واوعية لها ، فهي تتبعها في حسنها وجمالها وقبحها ورداءتها(٤) .

اما في العصر الحديث فقد اهتم اللغويون في دراساتهم بالنظام النحوي لانه قلب الانظمة اللغوية جميعها وواسطة العقد بينها ، فهو الذي يصل بين الاصوات والمعاني (٥).

"ونظرا لصعوبة البحث اللغوي العلمي في الكلام المتصل اتخذت غالبية المدارس اللغوية التي ظهرت منذ الربع الثاني من القرن الحالي ، الجملة وحدة لغوية مناسبة للدراسة ولم تتعداها "(٦).

وعلى الرغم مما توصلت له هذه الدراسات فلا زال " تحليل العمل الادبي ذي الطبيعة الفنية يجابه مشكلات موازية للمشكلات السابقة في حقول وحدات المعنى وتصنيفها النوعي لاغراض جمالية ، ان مشكلات كمشكلات دلالة الالفاظ واستخدامها في النص والتصوير قد اعيد ادخالها بصيغة جديدة ومزيد من العناية"(٧).

وبعد هذا العرض المقتضب لاهمية الالفاظ ودلالاتها نشير الى ان الشاعر القديم كان يتحسس الالفاظ صوتيا ودلاليا ثم يضعها بانضباط محكم في سياق التعبير الذي يريد نقله للمتلقي فهو شديد العناية بما تدره خصائص الالفاظ الصوتية من ايحاءات دلالية

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ١/ ٦٤، ٦٥.
(٢) عيار الشعر: ١٢١.
(٣) ينظر: العمدة ، ١/ ١٢٤.
(٤) ينظر: دلائل الاعجاز ، ٩٥، ٩٧.
(٥) ينظر: اضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة : ٢٨٥ و٣١٥ ومابعدها.
(٦) م . ن : ٢٨٦.
(٧) نظرية الادب : ١٩٨.

يستثمرها لنقل تجربته الشعرية ، خاصة وهو ينشد اشعاره امام متلقيه ، فكان من الضرورة ان يهتم بهذا الجانب الحيوي من التعبير ، ومع هذا لم يعن كثيرا بشحن الفاظه بطاقات ايحائية او رمزية تزيد عما في المعجم اللغوي المعروف لمتلقيه ، وكانت الفاظه واضحة وخالية من التعقيد والغموض في الغالب ، الا ان وجوده في بيئة خشنة ادى الى ان يشوب وضوحه بعض الغرابة التي لم تالفها وكانت اليفة مفهومة بالنسبة له وربما لمتلقيه . لذلك كله جاء النسيج الشعري القديم متخللا لا هم سمتين متناقضتين وهما : الوضوح والغرابة وكانتا اشد تجليا في شعر الهذليين الامر الذي دعانا الى تقسيم هذا الفصل الى مبحثين معنونين احدهما بالوضوح والثاني بالغرابة ، محاولين استقصاء ابعادهما واشكالهما في النسيج اللغوي للشعر الهذلي .

## المبحث الاول

## ٢ـ الوضوح

لعل سمة الوضوح في لغة الشعر الجاهلي عامة، وفي لغة الشعر الهذلي خاصة مستمدة من البيئة البدوية الممتدة بصحرائها وسهولها وفضائها الرحب ، وشمسها اللاهبة ، وبما يتحرك فيها من حيوان ، وماينبت فيها من عشب واشجار ، فضلا عن حياة الشعراء البسيطة السهلة الخالية من التعقيد والغموض وتشابك العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كما هو الحال في المجتمعات المستقرة . وقد ترتب على هذه الحياة صفاء في الذهن ، واعتدال في المزاج ، ونمّ عن عقلية هادئة ، رزينة لا اضطراب فيها ولا قلق الا ماكان يحدث بين الحين والاخر من حروب داخلية بين القبائل المتنازعة على موارد المياه والكلا ، والتي توطن لها البدوي بشكل عام . اذ انها جزء مكمل لطبيعة الصحراء القاسية التي كان يعيش اجواءها[١] .

وكان من الطبيعي ان يستمد الشعراء صورهم واخيلتهم من الواقع الممتد امامهم وكانت وسيلتهم في الاصطدام بهذا الواقع هي حواسهم التي اعتمدوا عليها بشكل رئيس في بلورة تجاربهم الشعرية ، وتشكلها باللغة ، لذا اقتصر الشعر الجاهلي على هذا الواقع المحسوس الا ان " هذا الاقتصار لا يجرده من الطابع الفني الصادق ، ولا يدخله في دائرة التسجيل اللافنيّ الجاف ، ... ، فالذي نجده فيه ليس الحياة " الخام" نفسها ولا حقائق المادة المسجلة تسجيلا آليا مقتصرا على المحاكاة ، بل كما تصورها الشاعر الفنان وانفعل بها وتذكرها ، تصورا وانفعالا وتذكرا تزيدها حدة وغنى ، وتزيدنا بها وعيا وادراكا وتاثرا "[٢] . فهمّ الشاعر ارضاء عينيه بما يشاهده ، ويرضي كل حواسه ، "ولا يفرض نفسه على الاشياء ، بل يحاول نقلها في اطار من الشعر نقلا امينا يبقي على صورها الحقيقية"[٣] . ويدعها تستولي عليه بلذة وعنف فيعانقها فلايشعر بمحاصرتها لطاقته الخيالية ، واذا ما " اتيح لذهنه امكانية الانفلات منها عاد يجلوها بخصائص بيانية اشد تميزا "[٤] فما وصف شيئا الا وقرنه بما يماثله او يشبهه من واقعه الحسي ، فهو يدور في فلك الواقع المحيط به ، ويشده اليه حنين التراب الذي صنع منه ، وصنعت منه الاشياء المبثوثة في الوجود .

---

(١) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٨٣ .
(٢) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٣٩٦ .
(٣) الاصول الفنية للشعر الجاهلي : ٦٥ .
(٤) لغة شعر ديوان الحماسة: ١٣ .

٣ـ

تشترك في صنع سمة الوضوح في لغة شعر الهذليين وحدات عدة ، تتشكل فيما بينها لتفصح عن النسيج الخاص لتجربة الشاعر الهذلي ، واول هذه الوحدات التي تطالعنا بامتدادها في الديوان وتواشجها فيه ، هي عدد من الافعال ومشتقاتها ، والتي تترك بصماتها الواضحة بنشاطها وتحركها الملحوظ ، وبتكررها الذي يتضح لقارئ الديوان وهي الافعال " راى ، علم ، وجد ، شهد ، ابصر " وهذه ترتبط بحاسة البصر ويقل الفعل (أبصر) بين هذه الافعال ورودا لوجود مايسد مكانه الدلالي ـ كما سيتضح لاحقا ـ بينما يثبت الفعل ( راى ) ومشتقاته حضوره الفعلي والدلالي في لغة الديوان بشكل كبير ، ويتبعه الفعل ( علم ) وبقية الافعال .. ولفعالية حضور هذه الافعال في ممارسة الشاعر لصياغة تجربته الانفعالية باللغة ، فانها حالت دون الابتعاد عن الواقع المحسوس وانفتاح ذهن الشاعر على ماتدره مخيلته من علاقات مجازية جديدة مبتكرة.

الاستدلالات : ـ ابصر ـ

قال ابو خراش :

انّك لو أبصرتِ مصرعَ خالدٍ * بجنبِ الستارِ بين أظلمَ فالحَزمِ
لأيقنتِ أنّ البكرَ ليس بزيّةً * ولا الناب لا انضمّتْ يراكِ على غُنمِ (١)

ـ شهد ـ

قال ساعدة بن جوئية :

فقد أشهدَ البيتَ المحجّبَ زانهُ * فراشٌ وجدرٌ موجحٌ ولطائمُ (٢)

وقال المتنخل :

لا ينسأُ اللهُ منّا معشَرا شَهِدوا * يوم الأُميلح لا غابوا ولا جَرَحوا (٣)

ـ وجد ـ

قال بدر بن عامر:

إنّي وجدتُ أبا العيال وعزّه * كالحِصْنِ لزّ بجندلٍ موضونِ (٤)

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/ ١٥٤ . اظلم والحزم : جبلان.
(٢) م.ن : ٢/ ٢٢١. اللطائم : العير التي فيها الطيب .
(٣) م.ن : ٢/ ٣١. لا ينسا الله : لا يؤخر الله اجالكم.
(٤) م.ن : ٢/ ٢٥٧. لز بجندلٍ موضون: يريد ان هذا الحصن محكم البناء منسوج نسجا صلبا.

وقال ابو ذويب :

فسوفَ تقولُ إنْ هي لمْ تجدني * أخانَ العهدَ أم أثِمَ الحليفُ (١)

ـ نظر ـ

قال ابو ذويب :

فانكَ ـ عمرى ـ أيّ نظرة عاشقٍ * نَظَرتَ و (قدسٌ) دونَنا و (دجوجُ) (٢)

وقال امية بن ابي عائذ :

بيضاء صافية المدامع هَولَة * للناظرين كدرّةِ الغوّاصِ (٣)

ـ علم ـ

قال ابو جندب :

لقد علمتْ هُذيلٌ ان جاري * لدى أطرافِ غيناً من ثبيرِ (٤)

وقال المتنخل :

فهذا ثمَّ قد علموا مكاني * إذا قالَ الرقيبُ ألا يعاطِ (٥)

ـ راى ـ

قال ابو ذويب :

وأرى البلادَ إذا سكنتِ بغيرها * جدباً وإنْ كانتْ تطلّ وتخضبُ

ويحلّ أهلي بالمكانِ فلا أرى * طرفي بغيركِ مرّة يتقلّبُ (٦)

وقال ابو العيال :

فترى النبالَ تعير في أقطارنا * شمسا كأنّ نصالهنّ السبيلُ (٧)

---

(١) م ٠ن : ١/ ٩٩٠

(٢) م ٠ن : ١/ ٥١ "قدس : جبل ، ودجوج : موضع (٣) م ٠ن : ٢/ ١٩٢٠

(٤) م ٠ن : ٣/ ٩١٠ وغيناً : قلة، وثبير: جبل يريد ان جاره في منعه وعز فكانه في جبل لا يقدر عليه ٠

(٥) م ٠ن : ٢/ ٢٣ يعاط: اى يصوت لينذر قومه اذا راى جيشا ٠

(٦) م٠ن : ١/ ٦٣٠

(٧) م٠ن : ٢/ ٢٥٥ ٠ وتضاف الى النماذج المتقدمة :

جـ١، ص٣ ب ٥، ٧/ جـ١، ص٥ ب ٢/ جـ١، ص٣٦، ب١/ جـ١، ص٤٤، ب١/ جـ١، ص٧٤ ب ٢/ جـ١، ص ٩١، ب١/ جـ١، ص١٢٩ ب٥/ جـ١، ص١٥١ ب٥/ جـ١ ص١٦٢، ب١، ٨ جـ١، ص١٩٤، ب٣/ جـ١، ص٢٠٩ ب١/ جـ١، ص٢٠٩ ب١/ جـ١، ص٢١٤، ب٣/ جـ١، ص٢٢٦ ب٢/ جـ١، ص٤٠ ب٢/ جـ١، ص٤٠ ب٢/ جـ١، ص٢٤١ ب٣/ جـ٢ ص٤٦

==

والملاحظ ان هذه الافعال تنتمي الى حقل معجمي واحد ، وتتبادل المواقع بينها[١] ، ونجد السكري في شرحه لبيت ابي بثينة :

فيقتل او يبرى فبنا مبينا * وذلك لو علمت به نصور[٢]

يصرح قائلا : " اى ليته شهد اني نصور"[٣] فابدل الافعال بعضها من بعض لتقاربها الظاهري دلاليا ، ولتقريبها الى الاذهان . كما افرز الاستقراء نماذج تتعاقب فيها هذه الافعال في البيت الواحد كما في المثال المنصرم ، ومثله قول ابي خراش :

تقول اراه بعد عروة لاهيا * وذلك رزء لو علمت جليل[٤]

وايضا استعمل الفعل ( تعلّم ) بمعنى ( اعلم ) في قول المعطل :

وقال تعلّمْ ان مابين ( سايةَ ) * وبين ( دفاق ) روحة وغدانيا[٥]

وعلق السكري عليه بقوله : " اى قالت ضمياء[٦] اعلم ان مابين سابة ودفاق — وهما بلد ان — مسيرة يوم ، ان لم يبعد عليك الموضع فان شئت فزر"[٧] .

وهناك طائفة من الافعال التي تشترك في دلالتها مع الافعال المتقدمة لتتظافر على اعطاء سمة الوضوح في النص ، وتحد من امكانية خروج الشاعر عن الحقل المعجمي لها . وهذه الافعال هي : " بان ، رمق ، بدا ، انس ، اعشى ، لاح ، طالع " . وتنتمي هذه ايضا الى حقل معجمي واحد[٨] ، حيث تدل على الظهور والوضوح ، واكثرها تردادا في الديوان ( بان ) ومشتقاته :

الاستدلالات :

— طالع —

قال ابو كبير :

أمّ من يطالعه يقل لصواحبه * إنَّ الغريفَ تجنّ ذات القُنْطُر[٩]

---

== ب٣/جـ٢، ص٥٤ ب٣/جـ٢، ص٦٧، ب٤/جـ٢ ص٧٦ ب٣/جـ٢ ص٨٧ ب١، ٣/جـ٢، ص٩٣ ب٢/جـ٢، ص١٠٢ ب٢/جـ٢، ص١١٧، ب٣/جـ٢، ص١٢٣ ب١/جـ٢، ص١٣١ ب٣/جـ٢ ص١٦٦ ب١/جـ٢، ص١٧١ ب٢/جـ٢، ص١٩٣ ب٥/جـ٢، ص٢١٥ ب١/جـ٢، ص٢٢٧ ب١ جـ٢، ص٢٤٩، ب٢/جـ٢، ص٢٥٤ ب٢/جـ٢، ص٨، جـ٣، ص١٦ ب١/جـ٣، ص٣٨، ب٣/جـ٣، ص٥٢ ب٢/جـ٣، ص٦٩ ب١/جـ٣، ص٨٧ ب١، ٣/جـ٣، ص١١٣ ب٢/جـ٣ ص١٢٦ ب٢

(١) ينظر: لسان العرب المواد (شهد ، ابصر ، نظر ، علم ، راى) . (٢) ديوان الهذليين : ٣/٩٦ .
(٣) م . ن : ٣/٩٦ . (٤) م . ن : ٢/١١٦ . (٥) م . ن : ٣/٤٩ .
(٦) وهو اسم المراة التي خاطبها الشاعر في مفتتح قصيدته (٧) شرح اشعار الهذليين : ٣/٦٣٥ .
(٨) ينظر: لسان العرب المواد : ( بين ، رمق ، بدا ، لوح ، انس ، عشا ، طلع ) .
(٩) ديوان الهذليين : ٢/١٠٤ ، الغريف: شجر ، والقنطر: الداهية .

— لاح —

قال ابو ذؤيب :

وزعتهم حتى اذا ماتبددوا * سراعا ولا حت اوجه وكشوحُ (١)

— اعشى —

قال ساعدة بن جؤية :

شهابي الذى اعشو الطريق بضوئه * ودرعي وليلُ الناسِ بعدَكَ أسودُ (٢)

— انس —

قال ساعدة بن جؤية:

واذا يجيء مصمت من غارة * فيقول قد انست هيجا فاركبوا (٣)

— بدا —

قال ابو قلابة :

بزّبه أحمي المضاف إذا دعا * وبدا لهم يومٌ ذنوبٌ أحمسُ (٤)

— رمق —

قال ابو ذؤيب :

وماأمّ خشفٍ بالعلاية ترتعي * وترمقُ أحياناً مخاتلةَ الحبلِ (٥)

وقال ابو العيال :

فلقد رمقتُكَ في المجالسِ كلّها * فإذا وأنتَ تُعينُ من يبغيني (٦)

— بان —

قال صخر الغي :

فقلتُ لها قامّا ساق حرٌّ * فبانَ مع الاوائلِ من ثمودِ (٧)

وقال ابو ذؤيب :

أُحاذرُ يوماً أن تبينَ قرينتي * ويسلمُها جيرانُها ونصيرُها (٨)

---

(١) م٠ن: ١/١١٥٠ (٢) م٠ن : ١/٢٣٨٠

(٣) م٠ن: ١/١٨٧٠ المصمت : الذى يتنبا بغاره ٠

(٤) م٠ن: ٣/٣٤٠ بز: سلاح ، المضاف: الملجا ٠يوم ذنوب: اى طويل لا يكاد ينقضي كانه يجر ذيلا وذنبا طويلا٠ (٥) م٠ن: ١/٣٦٠ ام خشف: كنية للظبية وارادحبيته ٠

(٦) م٠ن: ٢/٢٦٠٠ (٧) م٠ن: ٢/٦٧٠

(٨) م٠ن: ١/١٥٥٠ وتضاف بالنماذج :

جـ١ ص٤٣ ب٢/جـ١ ، ص ١٢٨ ب١/جـ١ ، ص٠ ١٤ ب٣/جـ١ ، ص١٥٦ ب٧/جـ١ ، ص١٦٤ ب٢/جـ٢ ، ص١١٧ جـ٤/جـ٢ ، ص١١٧ ب٤/جـ٢ ، ص ١٤٩ ب٥ ، جـ١ ، ص٤٧ ب٤/جـ٣ ، ص١٠٦ ب٢/جـ١ ، ص١٠٣ ب٣٠

كما افرز الاستقراء عن وجود بعض التراكيب التي تشير الى النظر والرؤية الحسية واستعمال اسم الحاسة او مايرادفها .

قال ابو ذؤيب :

رفعت لها طرفي وقد حال دونها * رجال وخيل بالشباة تغير(١)

وقال حبيب الاعلم:

رفعت عيني بالحجا * زالى اناس بالمناقب(٢)

وقال ساعدة بن جؤية:

ثم انتهى بصري واصبح جالسا * منه لنجد طائف متغرب(٣)

ويتضح مما تقدم ان سمة الوضوح في شكل الافعال ومشتقاتها حال دون انفتاح النصوص على موارد مجازية مثيرة ولافتة، لذلك جاءت العبارة الهذلي مستوعبة لمدلولها الدقيق ، وكانت لغة فطرية ليس فيها بعد او اغراق في الخيال ، فمعانيها تتحدث عما يقع تحت ابصارهم ..."(٤) . وهذه السمة ليست سلبيةوان ابرزت ، فقد عالج الشاعر الجاهلي عموما . هذا الوضوح . بالايجاز وتكثيف العبارة ، والذي دعا لذلك "طبيعة الحياة الجاهلية ، ومافيها من نقلة سريعة ، وحركة دائبة غير مستقرة ولا مترويه ، ومناخ الصحراء القاسي في حره وقره"(٥) ، فهو لا يطيل العبارة ، ولا يشقق المعنى ، فهذا مالا يتناسب وطبيعته .

٤ـ

والى جانب افعال الرؤية والحس ، يلحظ الباحث اسماء الامكنة الكثيرة، والمتواشجة في نسيج اشعار الهذليين :

حنين ، عورش ، بطن شريان ، ذي سلع ، الحجاز ، الشام ، نعمان ، الاحث ، البان ، البوين ، المنباء ، الرجيع ، مهور ، عواهن ، ساية ، دفاق ، مكة ، الرقمتين ، الدخول ، عرعر ، عكاظ ، العرج ، شمنصير ، بطن الليث ، المقراة ، ذي دوان ، الخيف ، تلاح تريم ، مياه بدر ، الحلياء ، المناصب ، بطن أنف ، نجد ، قدس ، محيط ... الخ .

---

(١) م .ن : ١/١٣٧ الشباء . موضع .
(٢) م .ن : ٢/٨١ .
(٣) م .ن : ١/١٧٤ .
(٤) البناء الفني في شعر الهذليين : ٤٣ .
(٥) الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه : ٨٧ .

ـ دار ، ارضـا ، بلاد

ـ منصح ، المناعة ، قرامى ، بطن ليه ، بطن رهاط

ـ مكان ، منازل

" وهذه الامكنة هي اما :

١ ـ مواضع ماء للقبائل ، او مواطن نزولهم ، او مواقع اقامتهم ، او منازل اعتقالهم او اسرهم او ساحات قتالهم ، او اماكن مراقبتهم وحراستهم ، او مواقع تخاذلهم وانهزامهم او مواضع صيحهم الطيب وافعالهم .. الخ .

٢ ـ او هي اماكن اعلق بشؤون الشاعر او قومه او من يتحدث عنهم .

٣ ـ او هي الفاظ المكان المبهمة التي لا تدل على معين ."(١)

قال ابو قلابة :

يادارُ أعرفُها وحشاً منازلُها * بينَ القوائمِ مِن رهطٍ فألبانِ

فدمنةِ برُحَيّاتِ الاُحَتِّ الى * ضوجى دُفاقٍ كسحقِ الملبسِ الفانِي(٢)

وقال : امية بن ابي عائذ :

لمن الديارُ بَحَلسى فالأخراصِ * فالسَّودتين فمجمعِ الأبواصِ

فضهاءِ أظْلَمَ فالنطوفِ فشادقٍ * متْنَ الصفا المتزحلفِ الدَّلاّصِ(٣)

وقال المتنخل :

هل تعرف المنزل بالاهيلِ * كالوشمِ في المعصم لم يجملِ(٤)

وقال ابو ذويب :

عرفتُ الديارَ لأمِّ الرهين * بينَ الظِّباءِ فوادي عَشَرْ

أقامتْ به وابتَنَتْ خيمةً * على قَصَبٍ وفراتِ النَّهَرْ(٥)

---

(١) لغة شعر ديوان الهذليين ٣/٣٦، ٣٧ .

(٢) ديوان الهذليين ٣/٣٦، ٣٧ .

(٣) م ن : ٤/١٩١ .

(٤) م ن : ٤/١ .

(٥) م ن : ١/١٤٦ . وتضاف اليها هذه النماذج :

ج١ ، ص٢ ، ب٣/ج١ ، ص٦ ب ١ /ج١ ، ص٢٤ ب٤/ج١ ، ص٣٣ ب١ /ج١ ، ص١٤ ب١ ج١ ، ص٤٦ ب ١ ، ٢ ، ٣ / ج١ ، ص٥٥ ب٢ ، ٣/ج١ ، ص٦١ ، ب١ ، ٥ ، ٦/ج١ ، ص١٨ ب٢ /ج١ ، ص٨٦ ب٣ /ج١ ، ص١٨ ب٣ ، ٤/ ج١ ، ص٥٠ ١١ ب٢/ ج١ ، ص١٢٤ ب٢ ، ٤/ج١ ، ص ١٣٨ ب٥/ج١ ، ص١٤٧ ب١ /ج١ ، ص١٦٤ ب٢ ، ٣/ج١ ، ص١٧٢ ب٣/ج١ ، ص٩٩ = ب١ ، ٣/ج١ ، ص٢٠٧ ب٢/ج١ ، ص٢٢٩ ، ب٣/ج١ ، ص٢٣٧ ب١ ، ٢ ج١ ، ص٦ ب٣/ج٢ ، ص٩ ب١ ، ٢ ، ٣/ج٢ ، ص٢٠ ب٣/ج٢ ، ص٣٥ ب٤/ج٢ ، ص ٤٤ ب١ ، ٢/ج٢ ، ص ٥٢ ب٢/ج٢ ، ص ٦٠ ب٢ /ج٢ ، ص٦٧ ب١ /ج٢ ، ص٧٢ ب١ ، ٢

===

ولعل اهتمام الهذلي باسماء الامكنة والالحاح عليها له دلالته النفسية من حيث ارتباطها بصيرورة التجربة الشعرية وادائها باللغة فمشهور عن العربي حبه لارضه التي احتضنته واحبته " فاذا هي جزء من نفسيته ، واذا هي مرتع ذكرياته ومجتلى خيالاته ، ففي كل مكان ذكرى ، ولكل جبل معنى ، ولكل ارض مذاق وطعم ، تبعا للاحداث التي امتزجت بها او كانت فوقها ـ لذلك كان الشاعر يتسع لارضه ويضم عليها قلبه على مثال مايتسع لاحبته ويضم عليهم قلبه "(١). وكان " كالذي يشعل النار والنشاط في كل مكان ، ليصبح المكان جذوة من اللهب ، لا شيء يصبح منسيا ومهملا او مكبوتا مضيعا ، "(٢) ولا نبتعد اذا قلنا ان المكان يمثل وجوده ودوامه وحبه بالبقاء. وعلى هذا فقد وظف الهذلي اسماء مواضع بيئته الهذلية ليسقط عليها نفسه ، فجاءت مواضعه ودياره تثير الشجن القديم ، وتمده بروافد طللية يحقق من ورائها بناء القصيدة(٣). الا ان هذه العاطفة النفسية قد استترت خلف الحجب الكثيفة من اسماء الامكنة ، وكذلك اسماء الاعلام التي سنعرض لها تباعا ، حال دون ان نتبين عمق العاطفة وحدتها ، وانعكس ذلك سلبا على اداء الهذلي الشعري ، فلم تكن اسماء الامكنة موحية اكثر مما يعطيه تنسيق الحروف من ايقاع صوتي يثير مخيلة المتلقي ، ولم ترتبط بسياقات مجازية تجعلها اكثر حيوية ، واكثر استيعابا لمدالول الشاعر النفسية ، اننا لا نجد سوى اسماء متتالية ومتلاحقة بحروف العطف ، كما ادت كثافة المكان حضوريا الى واقعية التشكيل اللغوي فاتسم بسمة الوضوح والتجلي مع مايرافق المكان من اسماء اشخاص وافعال الرؤية والحس فلم يتعد النص اكثر مما تعطيه واقعيته الملموسة من حس جمالي سلبا ام ايجابا ، الا اننا لا نعدم بعض الامثلة التي يخرج فيها الهذلي عن واقعيته فيتحرك خياله ولكن بقيود ، فاعطى هذه النماذج من الاداء :

---

== جـ٢، ص١٨ ، ب٢/ جـ٢ ، ص١٠٢ ب٥ / جـ٢ ، ص١٤٧ ب٤/جـ٢ ، ص ١٥٥ ب ١ جـ٢، ص١٧٦ ب ٤ /جـ٢، ص١٩٤ ب١ / جـ٢ ، ص٢٠٨ ب١ / جـ٢، ص٢١٣ ب١ ، ٢ جـ٢، ص٢٢٠ ب٣ /جـ٢، ص٢٢٣ ب٤/جـ٢، ص ٢٤٤ ب٦/ جـ٢ ، ص٢٥٧، ب٢، ٤، ٦ جـ٣، ص٩ ب٢، ٣ /جـ٣، ص٩٢ ب٣/جـ٣، ص٤٠ ب١، ٢ /جـ٣ ، ص٩٤ ب٣، ٤/جـ٣، ص٦١ ب٣، ٤، ٥ / جـ٣ ، ص٧٤ ب٣/جـ٣ ، ص٨٤، ب٣/جـ٣، ص٩ ب٣/جـ٣، ص١٠٨، ب٥/ جـ٣ ، ص١١٣ ب٢، ٣/جـ٣ ، ص١١٩ ب ٤، ٥/ جـ٣ ، ص١٢٥ ب٣.

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام : ١١٧.

(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم : ٥٥.

(٣) البناء الفني في شعر الهذليين : ٤٦.

قال مالك بن خالد الخناعي :

ولمّا رأوا نقْرى تَسيلُ أكامها * بأرعَنَ جرّارٍ وحاملةٍ غُلبِ
تَنادوا فقالوا ايالَ لحيان ماصِعوا * عن المجدِ حتّى تُثخنوا القومَ بالضربِ (١)

لقد اعطى الشاعر المكان ( نقرى) فعالية الحركة حين جعله يسيل جيشا جرارا من الاعداء ، مما يبث في صفوف قومه الحمية والدفاع المستميت عن مجدهم وعزتهم.

وقال امية بن ابي عائذ في ناقته :

وأنجو بها عن ديارِ الهوا * نِ غير انتحالِ الذليلِ الموالي (٢)

ان احساس الشاعر بصعوبات الحياة والاقامة فيها جعله يتصورها دار هوان عليه ولم يكن مايسلّ الهم عن روحه سوى ناقته التي يرتحل عليها ويجوب الافاق.

وقال ساعدة بن جؤية في رثاء احد احبائه :

ومضطَجَعي نابٍ من الحيّ نازحٌ * وبيتٌ بناهُ الشوكُ يَضحى ويصردُ
تذكّرتُ ميتاً ( بالغرابةِ) ثاوياً * فما كادَ ليلي بعدَماطالَ ينفَدُ (٣)

ولعل حزن الشاعر على موت من يحبه جعله يتخطى حواجز الواقع ويسمح لنفسه بالاستسلام لموج عواطفه الحزينة، مطلقا خياله الرهيف ضد واقعه الذي سلب عزيزه منه . فقد عمد الى اعطاء الشوك فعالية بناء بيته القصي النائي عن العيون الامر الذي يشعر بغربة الشاعر ووحدة بيته في ذلك المكان المقفر الذي تلفحه الشمس في الصيف ويداهمه البرد في الشتاء ، والذي لا يصل احد اليه ، وفي غربته الموحشة هذه يتذكر مرثيه الذي رحل وتركه وحيدا مع غربته وعزلته .

وقال ابو ذؤيب :

وأصبحتُ أمشي في ديارٍ كأنّها * خلافَ ديارِ الكاهليةِ عُورُ (٤)

لقد اعطى السياق حيوية لموضحية الدار وواقعيتها ، فلونها بمخيلته ، وان كان هذا التلوين ليس ساطعا بالنسبة للباحث ، الا انه ارضى الشاعر الهذلي حيث بث فيه عاطفته فتوشح نسيج شعره بها واخرجها بذلك من واقعيتها الى حيز الخيال والتلون.

وتجدر الاشارة الى اهتمام الهذليين وخاصة الصعاليك منهم بالاشارة الى اماكن تربصهم باعدائهم ، وترصدهم لهم فوق المرتفعات العالية التي يشرفون منها على الطرق

---

(١) ديوان الهذليين : ٣/١٦.
(٢) م.ن : ٢/١٨٩. وينظر النموذج ، ( ج٢ ، ص٢١٠ ب٣).
(٣) م.ن : ١/٢٣٧، ٢٣٨.
(٤) ديوان الهذليين : ١/١٣٨، وينظر: ١/١٦٢.

بحيث يرون غيرهم ولا يرونهم ، وكانوا يسمونها ( المراقب )، وربما استعملها الصيادون لتحين الفرص للانقضاض على صيدهم الذي يكون امنا في تلك المنعة من المرتفعات ، فيراهم الصياد حيوانه المبتغى ليودع سهامه او رماحه فيه ، فيكون حتفه الذي لا مهرب له منه . جاء ذلك في قول مالك بن خالد الخناعي :

فثار من مرقب عجلان مقتحماً * ورابَهُ ريبة منهُ وإيجامُ(١)

وربما عمد الشاعر الصعلوك للتخفي من اعدائه الطالبين قتله ، وتراه يشهد لهم بتشددهم في الرقابة التي تدل على المنعة والقوة ، اذ ان هذه المراقب لا تخلو من رجال يرقبون فيها ، قال مالك بن خالد الخناعي :

وكان لهم في رأس شعب رقيبهم * وهل تُوحِشَنْ مِنَ الرِّجال المَراقِبُ(٢)

وكما كانت الرقابة دليلا على الفروسية والذكاء والفطنة ، فانها كانت محل افتخار في حياتهم وبعد مماتهم ، فابو المثلم حين رثى صخر الغي وهو صعلوك مشهور نعته بانه ( رَبّاءُ مرقبة )(٣). ويتحدث ابو ذؤيب الذي ربما مارس الصعلكة يوما من حياته عن مرقبة عيطاء اي طويلة العنق ، عالية الارتفاع ، وقد بات فيها مع اصحابه الشعث المغبرين لطول مايخزون او لطول اقامتهم على هذه المرقبة التي تلفحها سموم الصيف القاتلة وقد لفوا عمائمهم على وجوههم ، قال :

هذا ومرقبةٍ عَيطاءَ قُلتُ لها * شَمّاءُ ضاحيةٌ للشمسِ قِرواحُ
قد ظَلتُ فيها مَعِي شُعثٌ كأنَّهمُ * إذا يُشبُّ سعيرُ الحربِ أرماحُ
لا يَستظلُّ أخوها وهو مُعتَجِرٌ * لريدِها من سَموم الصَّيفِ مُلتاحُ(٤)

اما عمرو ذو الكلب فان المرقبة التي يتربص فوقها يحار الطرف في رؤيتها ، اذ انها مخفية لفرط علوها الشاهق ، كما انها واسعة ملساء ، وقد اقام فوق حرفها طوال يوم كامل مخفيا شخصه عن العيون ، واذا ماحانت الفرصة تحدّر منها كما يتحدّر الماء الزلال بخفة ورشاقة :

---

(١) م . ن : ٣/٣ .
(٢) م . ن : ٣/١٢ .
(٣) م . ن : ٢/٢٣٩ .
(٤) م . ن : ١/٤٩، ٥٠ . معتجر : الاعتجار : لف العمامة على الراس من غير ادارة تحت الحنك والريد : الحرف الناتيء من الجبل ، ملتاح : متغير لونه من السموم .

وَمرقبةٍ يَحارُ الطَّرفُ فيهـــا * تَزلّ الطيـــر ، مشرفةِ القَـــذالِ
أُقمتُ بريدِها يوماً طَويـــلا * ولم أُشرِفْ بها مثـــلَ الخَيالِ
ولم يشخصْ بها شَرَفـــي ولكنْ * دنوتُ تَحدّرَ المـــاءِ الزلالِ
وَمقعدِ كُربـةٍ قد كنـــتُ فيهـا * مكانَ الإصبَعيـن مـــن النعـالِ (١)

اما مرقبة ابي خراش فصورتها اشمل واكثر تفصيلا ، فهي مرقبـة في نتوء مشرف من جبل كانه حد الفاس لملاسته ، يشرف على طريق ضيق جدا ، وفيه الناس تمشي متلاحقة بعضهم وراء بعض ، اما عرشهـا الذى يستظل تحته الرقيب فلم يبـق منه سوى دعامتين واحـدة منهدمة واخرى قائمة. ولم يكن ابوخراش وحيدا في هذه المرقبة اذ كان معه صاحبـه الذى ترك النوم ودفأه ليقوم برقابته في ذلك الليل البهيـم القاسي ، وهو كثير الاعجـاب والفخر بذلك الصاحب :

لستُ لمُـرّةَ إنْ لـم أُوفِ مرقبَـةً * يَدولي الحَـرفُ منهـا والمقاضيـبُ
في ذاتِ رَيـدٍ كذلقِ الفأسِ مُشرفـةٍ * طريقُها سَـرَبٌ بالناسِ دُعبـوبُ
لم يَبـقَ من عرشِها إلاّ دِعامتُهـا * جِذلانِ مُنهـدمٌ منهـا ومنصـوبُ
بصاحبٍ لا تُنالُ الدهـرَ عُرّتُـهُ * إذا افتَلَـى الهَدَفَ القِـنّ المعازيبُ
بعثتُهُ بسـوادِ الليـلِ يرقبُنـي * إذْ آثـرَ النومَ والدِّفءَ المَناجيـبُ (٢)

وربما لم يسمها الشاعر بالمرقبة وانما يسميها باسم قريب منها لتدل ايضا على المراقبـة والترصد والمغامرة . فساعدة بن العجلان قد ختل لاعدائه وطلع عليهم من شمراخـه الجبل اى قلته وهي تيهورة اى صعبة المصعد ، عالية مشرفة ، وهي ملساء كرامِ الاصلـع ، ولكنه يهوى اليها دون مخافة او وجل كما تهوى العقاب الجرثيـة السوداء والتي تخـدو لتطعيم صغيرها في الصباح ويؤرقها اذا لم يشبع بعد ذلك :

فَطلَعْـتُ من شمراخِهِ تيهـــورةً * شمّـاءَ مُشرقـةً كرامِ الأَصْلَـــعِ
أهوي على اشرافِها لا أتّقـــي * كزفيفِ فَتخـاءِ القَوادمِ سَلْفَـــعِ
تخدُو فتُطعِـمُ ناهضاً في عُشّهـا * صُبحاً ويُؤرِقُها إذا لـــم يَشْبَـــعِ (٣)

---

(١) م٠ن : ٣/١٩ (وخرجت الابيات على شرح اشعار الهذليين : ٢/٥٧١ لانضباط الرواية وتكامل معنى الشاعر بها .
(٢) م٠ن : ٢/١٥٩ ، ١٦٠ . جذلان : عودان ، المناجيب : الضعفاء الذين لا خير فيهم .
(٣) م٠ن : ٣/١٠٧ .

كما تحدث ابو كبير عن مراقبته لاصحابه المتواكلين طوال ظهيرة قاسية ، في رأس مشرفة عالية قد اطرها السحاب لفرط علوها ، وكيف علا ربيئة يرهب ان يرقى لها ، فهي طويلة العنق لم يطاها راق او راع ، ولم يكن انيسها سوى طائر يدعى ( ورق الحمام ) ، وقد نصب عليها عرش يستظل به من حر او مطر ، ويزيد الشاعر مغامرته جرأة وتشويقاً حين تخرج ذئبة عجفاء حديدة الناب من تلك الربيئة التي كان بها ، فلم يجفل لها ولكنه عمد زجرها فتهرب مذعورة من امامه ، ولا شك انها مغامرة ممتعة بتسلسل احداثها ومارافقها من وصف ناتج عن عقلية دقيقة في وضع لمسات التصوير:

ولقد رأيتُ إذا الرجالُ تواكلـــــوا * حَمَّ الظَّهيرة في اليفـــاعِ الأطْولِ
في رأسِ مشرفةِ القـــذالِ كأنَّهـــا * أَطْرُ السَّحاب بها بيـــاضُ المِجْدَلِ
وعلوتُ مُرتبئـــاً علـــى مَرهوبـــةٍ * حَصّاءَ ليس رقيبُهـــا في مَهْمـــلِ
عَيطاءَ معنقـــةٍ يكـــون أنيسهـــا * وُرْقُ الحمـــامِ جميعُهـــا لم يُوهَلِ
وَضَعَ النَّعامـــاتِ الرِّجالُ بَريدهـــا * من بيـــنِ شَعْشاعٍ وبيـــنِ مظـــلَّلِ
أُخرجتُ منها سِلقـــةً مهزولـــةً * عَجفـــاءَ يَبْـرُقُ نابُهـــا كالمعـــوَلِ
فزجرتُهـــا فتلفَّتـــتْ إذ رُعتُهـــا * كتلفُّتِ الغَضْبـــانِ سُبَّ الأقْبَـــلِ(١)

وبعد : فقد ارتبطت المرقبة بحياة الهذليين عموما لما سمحت به بيئتهم وطبيعة حياتهم القائمة في الاساس على الاغارة والغزو ، وكان هذا يشهم عنها حديث مغامر لا ينتهي من مغامرة حتى يبدأ غيرها وخاصة لدى الصعاليك من هذيل اذ كانت واضحة متميزة عن غيرهم من الشعراء الاخرين(٢) . ويلفت نظر الباحث تكرار بعض الالفاظ في وصف تلك المراقب كـ ( شماء ، مشرفة الذال ، عيطاء ، ريد ) وتكرار المعاني نفسها مع الاختلاف بالتصوير والجزئيات التي تناولوها . وهذا شيء نابع من تماثل الظروف والاهداف المقصودة من وراء ذلك .

٥ـ

وتتخلل اسماء الامكنة التي بثها الهذلي في مطالع قصائده اسماء لنساء عدة مثلت حضورا مميزا فيها ، وهي اسماء اقرب الى الواقع منه الى الخيال والتصور ، فالشاعر

---

(١) م . ن ٢/٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .

(٢) ينظر: شعر الشنفرى الازدي : ١٠٤ ، وشعر تأبط شرا : ٨٤ .

يستذكر الديار ويسميها من اجل عيون حبيبته اسماء ، اوضمياء ، او غضوب او ام عمرو ... الخ . والمراة زوجة كانت ام حبيبة ، اقدر على امتصاص هموم الشاعر من غيرها واقدر على اثارته بشتى الانفعالات والاحاسيس .

ولم تكن المرأة في هذيل ليمنعها حياؤها ولا تحفظها من الاقبال على الرجال ولا هم من الاقبال عليها[١] ، وهذه الحرية التي اعطتها هذيل لها مكنتها من ممارسة رغائبها المتنوعة " فشاركت الرجل وشاطرته الحياة فتعرضت للسبي والقتل وفعل الشائنة ، وكانت حرة وفاجرة وخليلة ، وهي تهجن دون مراعاة لقرابة او حرمة من حرائر"[٢] ، ومرجع ذلك الى طبيعة حياتهم المضطربة التي يستحيل معها ان تثبت اى قيمة اجتماعية ، والرذيلة اقرب ان تكون في مثل احوالهم متنفسا طبيعيا للتوازن النفسي المضطرب عندهم[٣] . ولذلك جاء طلبهم - بعد ان دخلوا الاسلام - من الرسول الاكرم ( صلى الله عليه وسلم) ان يبيح لهم الزنا[٤] على الرغم من تحريمه وقصاص من ياتيه فليس من القبائل العربية الاخرى قد تعرض لمثل ماتعرضت له هذيل وعاشت وطأته سنين طويلة وجاء هذا الطلب نتاجا طبيعيا لظروفهم .

ويجلب نظر الباحث ان النساء المتغزل بهن امهات وزوجات خاصة عند ابي ذؤيب الرجل الاكثر تغزلا من شعراء قبيلته بهن[٥] ، ولعل سبب ذلك عائد لامعانهم في المفسدة التي الفوها فنجد ( ام عمرو ، ام وهب ، ام سفيان ، ام الحويرث ، ام الرهين ) في شعر ابي ذؤيب ، وتردد اسم( ام عمرو ) عنده في اكثر من قصيدة اذ كان له معها قصة غرامية غنية بالميثولوجيا[٦] ، وعند غيره من الشعراء نجد ( ام عمر ، ام الصبيين ، ام الديير ام نافع ، ام سكن .. ) ومن غير الامهات عند ابي ذؤيب فطيمة ، وخثماء ، وليلى ، واسماء التي لها بعل يخشاه فنراه يقول :

وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها * سنينَ فأخشى بعلها او أهابها[٧]

وعند غيره نجد ( امامة ، غضوب ، سلمى ، اسماء ، مي ، فطيمة ، ضمياء ، ليلى نعم ) وهذه الاسماء ربما استخدمها الشاعر كمدخل يشد به الاسماع ويجلب اليه القلوب

---

(١) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ١٠١ .
(٢) ينظر: ديوان الهذليين : ١/ ٢٢٠ . والبناء الفني في شعر الهذليين : ١٤٣ .
(٣) ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين : ١٤٣ .
(٤) ينظر: خبر ذلك في : الكامل في اللغة والادب : ٢/ ١٠١ .
(٥) ينظر: الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب : ١١٤ .
(٦) م.ن : ١١٤ .
(٧) ديوان الهذليين : ١/ ٧١ .

حتى يصل الى غرضه الرئيس[١] ، ومن شعراء هذيل من تقصده لياتي بموضوع قصيدته وهو قصة اشتيار العسل او رحلة الخمرة المعتقة ليوازن بين طيب ثغر حبيبته وطيب العسل او الخمرة او كليهما • فهو لم يقصد التغزل لذاته قدر مايريد اظهار براعته في القص • وهذا ماسنشير له في موضع اخر من البحث •

وعلى العموم فقد " اخضع الهذلي مكوناته الفنية في لوحة الافتتاح الى البواعث النفسية ، وطبيعة تجاربه ، وقد اختلفت في مجمل الحصيلة التراثية من شعرهم الاوصاف الجمالية للمراة واكتفوا برموزها[٢] • ولم يكن الهذليون بعيدين عن التاثر بالنمط العام للتسجيل الصوري للمراة فقد " افادوا من الصيغ التراثية ، دون ان يضيفوا جديدا فقد تشاركوا في المعاني العامة وتماثلوا في اتجاهاتهم العاطفية • واذا كان غزلهم الجاهلي متمثلا بالازدواج بين رقة الطبع وخشونة الحياة ، فان الشاعر الهذلي الاسلامي كان يعتني باختيار الفاظه ومعانيه الاليفة ، وكان حضريا في العلاقة بين الالفاظ والمعاني بدويا في الوصف"[٣] فساعدة بن جؤبة وهو شاعر جاهلي يفتتح احدى قصائده الطويلة بذكر غضوب ومعاناته في حبها واباء فؤاده من ترك ذكرها ، ثم يمهد للقائه بها ويرسم صورة ذلك اللقاء بظبي صغير يتراقص امامه وهو ياكل الاعشاب • مهيئا بوصفه هذا لنمو القصيدة وتكامل بنائها الموضوعي • قال:

هجرت غضوب وحبّ من يتصبّبُ * وَعَدتْ عوادٍ دونَ وليك تشعبُ
ومن الحوادث ان تقتّلكَ ببغضةٍ * وتقاذُفٍ منها وأنّكَ تُرْقَبُ
شابَ الغرابُ ولا فؤادُكَ تاركٌ * ذكرَ الغضوبِ ولا عتابكَ يُعْتَبُ
وكأنّما وافاكَ يومَ لقيتها * من وحشِ " وجرةَ " عاقدٌ متربّبُ
خَرِقٌ غضيضُ الطرفِ أحورُ شادنٌ * ذو حُوَّةٍ أنفُ المسارِبِ أخْطَبُ[٤]

فاختيار الشاعر للفظة ( غضوب ) تناسب بداوته ولربما استرعاه انفعال الغضب من جراء كمده لطول مماطلة هذه الحبيبة معه ، اما السياق الذي جاءت به اللفظة فقد

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء : ١/ ٧٥•
(٢) البناء الفني في شعر الهذليين : ٦٩
(٣) م•ن : ٧٠•
(٤) ديوان الهذليين : ١/ ١٦٧ ، ١٦٨ • عاقد متربب: ظبي صغير ثنى عنقه في النبت ليأكل ، خرق: صغير الظباء اذا فاجاته خرق وانقبض ان يعدو ، ذو قوه : اي في هذا الظبي الصغير خطوط تضرب الى السواد ، انف المسارب اخطب ، يريد ان هذا الظبي يرتع في اراضي ربيعية خضراء •

تراوحت الفاظه بين الرقة والخشونة ولكنها اميل الى الرقة منها الى الخشونة وانت تقرؤها تشعر بصدق العاطفة التي انطلق منها الشاعر في معالجة قصيدته .

اما ابو ذؤيب فيختار كنية ( ام سفيان ) وسفيان اسم مالوف عند العرب ـ ليبث شجونه وهمومه من حبه لها بعد ما سرى طيفها نحوه فارق قلبه المقروح :

أمِن أُمِّ سُفيانَ طيفٌ سَرى * هُدُوًّا فأَرَّقَ قلباً قَريحا
عصاني الفُؤادُ فأَسلمتُهُ * ولم أكُ مِمَّا عَناه ضَريحا
وقد كُنتُ أُغبِطُهُ أن يَريـ * ـعَ من نَحوهنَّ سليماً صحيحا
كما تَغبِطُ الدَّنَفُ المُستَبِلَّ بالبُرءِ تُنبَؤُهُ مُستَريحا (١)

فالفاظ السياق الذى جاء فيه هذه الكتية واضحة سلسلة وان توشحت بطبع بدوى ظاهر .

اما اميةُ بن ابي عائذ وهو اسلامي اموى فقد استغل الغزل سلما لعتابه لابن خاله الذى انبه لاعطائه نصره لغير قومه مردداً اسم ( ليلى ) و ( ام نافع ) في مدحه الخزلي :

تمدّحتَ ليلىَ فامتدِح أُمَّ نافعٍ * بعاقبةٍ مِثلِ الحَبيرِ المُسلسَلِ
فلو غيرُها من وُلدِ عمرٍو وكاهِلٍ * مدحتَ بقولٍ صالحٍ لم تُغَيَّلِ
الا ليتَ ليلىَ سايرتْ أُمَّ نافعٍ * بوادٍ تَهامٍ يومَ صَيفٍ ومَحفِلِ
وكِلتاهما مِمّا عدا قبلُ أهلُها * على خيرِ ماساقوا وردّوا لمَرْحَلِ
فذلك يومٌ لن تَرى أُمّ نافعٍ * على مُنفَرٍ من وُلدِ صعدةَ قَندَلِ (٢)

واوما الشاعر ان ليلى واهلها ارباب زرع وبقر وحمير ، اما ام نافع فان اهلها اصحاب ابل ، اى بدوية ، وقد رمز الشاعر بهذين الاسمين لعلاقته بابن خاله وعتابه له ، ولربما كان هذا اللون من الغزل يتمثله الشاعر للدعاية لنساء قبيلته .

ويجنح ابو كبير الهذلي الى تصغير اسم ابنته ( زهيرة ) ليفتتح اربع قصائد له في الديوان بهذا الاسم (٣) .

---

(١) ديوان الهذليين : ١٢٩/١ . المستبل : الذى قد افاق وبرا من مرضه .
(٢) م . ن : ١٩٣/٢ . الحبير المسلسل : الثياب الموشية مثل السلاسل . اراد امتداحها مدحا حسنا ، تغيل : يقال رجل فائل اى ضعيف الراى . وقوله : لن ترى ام نافع على مثغر : اى لن تراها تركب حمارا من ولدة صعدة ويقال للحمير بنات صعدة . والقندل : الضخم والضخم الراس .
(٣) ينظر قصائد ابي كبير في ديوان الهذليين ٨٨/٢ ومابعدها .

ويخاطب ابوخراش ( ام الا دبير ) ولعلها زوجته في امر انفاقه وعدم ابقاء مايسد حاجتهم من الطعام فهو قساد رعلى ان ياتي به ، ويخبرنا بان جوفها يحن كما يحن البعير فهي ليست جلدة لتتحمل فراقها عن اهلها وبلدها :

لقد علمتْ أُمُّ الأُدَيبرِ أنَّني * أقولُ لها هَدِّي ولا تَذْخَري لَحمي
فإنَّ غداً إن لم نَجد بعضَ زادنا * نُفِيءُ لكِ زاداً أو نُعَرِّكِ بالأَزْمِ
اذا هي حَنَّتْ للهوى حَنَّ جَوفُها * كجوف البعيرِ قلبُها غيرُ ذي عَزْمِ
فلا وأبيكِ الخير لا تَجِدينَهُ * جَميلَ الغِنَى ولا صبوراً على الرُّغْمِ (١)

والواقع ان ابا خراش قد غلبت عليه البداوة وحياة الصعلكة وماتوعده به من فقر وجوع ومخاطرة ، وانعكس ذلك على الفاظه في مخاطبة زوجته ذات الكنية البدوية الخشنة .

ونجد في شعرهم كنية ( ام واحد ) خاصة عند ساعدة بن جؤية وابي ذؤيب ، وهذه الام حريصة على ولدها الوحيد الذي مات والده وربته وعلقت عليه التمائم واحاطته بالرعاية فشب لها مثل السنان ، وهذه الام وولدها يتخذها الشاعر اقصوصة ليوازن بين وجده لحبوبته ورعايته لها وخوفه عليها وبين حب هذه الام لواحدها ، فيرجّح وجده على وجد تلك الام .

وفي شعرهم ايضا ترد اشارات الى الاماء والقيان النواهد (٢) ، والنساء النائحات الضاربات صدورهن ووجوههن بالنعال على من فقدن ، وهذا تقليد معمول عند العرب عامة .

وبعد فقد تبين من العرض المتقدم والنماذج المستقراة (٣) ضلوع اسماء النساء في تشكيل تجربة الشاعر وشحنها بانفعالات متنوعة ، ساعدت على اضفاء سمة الوضوح في النسيج المتخللة فيه ، كما ساعدت على تهيئة كثير من مداخل الشاعر لموضوعاته قصائده فجلبت الاسماع والفتت اليها القلوب .

---

(١) م.ن : ٢/١٢٥ . الازم : امساك الفم عن الطعام .
(٢) م.ن : ج١ ، ص ١٢٢ ب٣ ، ٤ .
(٣) تنظر النماذج :
ج١ ، ص٢ ، ب١ / ج١ ص١٢ ب٣ / ج١ ، ص٢٦ ب١ / ج١ ، ص٢٧ ب٣ / ج١ ، ص٥٥ ب١ ج١ ، ص٥٨ ب١ / ج١ ، ص٦٣ ب١ / ج١ ، ص٧٠ ب٣ / ج١ ، ص٩٨ ب٣ / ج١ ، ص١١٥ ب١ / ج١ ، ص١٢٢ ب٢ ، ٣ ، ٤ / ج١ ، ص١٤٦ ب١ / ج١ ، ص١٦٢ ب١ / ج١ ، ص ٢١١ ب١ ، ٢ ، ٤ / ج١ ، ص٢٢٨ ب٢ / ج١ ، ص٢٣٧ ب٣ / ج٢ ، ص٤ ب١ / ج٢ ، ص١٠ ب٢ ج٢ ، ص٢٣ ب٢ / ج٢ ، ص٣٩ ب١ / ج٢ ، ص٤٨ ب٧ / ج١ ، ص٦٨ ب١ / ج٢ ، ص١١٦ ب١ ، ٢ / ج٢ ، ص١٣٠ ب١ / ج٢ ، ص١٥٠ ب٥ / = ٢ ، ص١٧٣ ب٢ ، ٦ / ج٢ ، ص٢٠١ ب٣ ، ٤ / ج٢ ، ص٢٥٦ ب١ ، ٣ / ج٣ ، ص١ ب١ ، ٣ / ج٣ ، ص١٣ ب٢ / ج٣ ، ص١٥ ب٢ ج٣ ، ص٣٢ ب١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ / ج٣ ، ص٤٣ ب٣ ، ٤ / ج٣ ، ص٤٩ ب٢ / ج٣ ، ص٥٨ ب١ ج٣ ، ص٦٤ ب١ / ج٣ ، ص٨١ ب١ / ج٣ ، ص٩٨ ب١ / ج٣ ، ص١١٩ ، ٤ ، ٥ / ج٣ ، ص١٢٢ ب٤ .

٦ـ

واذا ماتجاوزنا اسماء المكان والنساء طالعتنا مجموعة كبيرة وكثيفة الحضور من اسماء القبائل والعشائر والاشخاص ، بعضهم نال حظا من الشهرة ، واغلبهم من المغمورين الذين لولا تدوين الشاعر لاسمائهم لكانوا في طي النسيان او كادوا . وهذه الاسماء اما مفردة كـ ( خالد ، تليد ، نشيبة ... ) او اسماء كاملة كـ ( معاوية بن صخر ، رباح بن سعد ... ) او مكناة ( ابو المثلم ، ابو وهب .. ) او منسوبة ( بنو الرمداء ، البو عزيز ، بنو كاهل .. ) . يقول حبيب الاعلم :

أعبدَ اللهِ ينذرُ بالسعدِ * دمي إنْ كانَ يصدقُ مايقُولُ(١)

وقال ساعدة بن جؤبة :

رأى شخصَ مسعودِ بن سعدٍ بكفِّهِ * حديدٌ حديثٌ بالوقيعةِ مُعْتَدِ(٢)

وقال ابو بثينة :

ألاَ أبلغ لديكَ بني قريمٍ * مغلغلةً يجيءُ بها الخبيرُ
الا ياليت أعبانَ بن لمطٍ * تلقَّتَ وسْطَهم حين استثيرُ(٣)

وقال ابو خراش :

حمدتُ إلهي بعدَ عروةَ إذ نجا * خراشٌ وبعضُ الشرِّ أهونُ من بَعضِ(٤)

ويتضح من هذه النماذج والنماذج المستقراة(٥) ان هذه الاسماء تمثل حضورا فعليا ناصعا في وعي الشاعر الهذلي لارتباطها بمواقف حياتية معينة اثرت عميق الاثر بعاطفته

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٨٥ .
(٢) م.ن : ١/٢٤ .
(٣) م.ن : ٣/٩٥ .
(٤) م.ن : ٢/١٥٧ .
(٥) النماذج هي :
ج١ ، ص٢ ، ب٣ ، ٤/ج١ ، ص٧ ب٣/ج١ ، ص٩ ب٢ ، ٤/ج١ ، ص٥ ب٤ ، ٣/ج١ ، ص٥٢ ب٣/ج١ ، ص٦٤ ب٤/ج١ ، ص٧٨ ب٢/ج١ ، ص٨٦ ب٢/ج١ ، ص٩١ ب٤/ج١ ، ص٩٦ ب١ ، ٢/ج١ ، ص١١ ب١/ج١ ص١٢٠ ب٢ ، ٣/ج١ ، ص١٢٨ ب٣/ج١ ، ص١٣٥ ب٢/ج١ ص١٣٩ ب٤/ج١ ، ص١٥٠ ب١ ، ٢ ، ٤/ج١ ، ص١٥٧ ب٦/ج١ ، ص١٦٠ ب٢/ج١ ، ص١٦٢ ب١ ، ٢ ، ٦/ج١ ، ص٢٠١ ب٢/ج١ ، ص٢٢٦ ب٢/ج٢ ، ص١٧ ب١/ج٢ ، ص٢١ ، ب١ ج٢ ، ص٣٠ ب٢/ج٢ ، ص٣٢ ب١/ج٢ ، ص٤٣ ب٢/ج٢ ، ص٤٦ ب٢/ج٢ ، ص٤٨ ، ب١ ، ٣ ، ٥/ج٢ ، ص٥٩ ب١ ، ٢/ج٢ ، ص٦٢ ب٤/ج٢ ، ص٦٤ ب٢/ج٢ ، ص٦٧ ب٢ ، ٣ ، ٤/ج٢ ، ص٨٠ ب٣/ج٢ ، ص١٠١ ب٦/ج٢ ، ص١٢٠ ب١/ج٢ ، ص١٢٥ ب١ ، ٢ ، ٣

فكانت واضحة بارزة قد روضوحها وبروزها في وعيه ، مما ادى الى تقربه لواقعية وصدق التجربة التي مر بها ، فهو لا يهضم محتوى التجربة ليعبر انفعاليا دون اسماء او اماكن ، لان طبيعته البسيطة لا تسمح له بالانفصال عن واقعه المتشرب به ، لذلك يسعى ليكسب تجربته الحضور الفعلي الواقعي فيسمي الشخوص ومن ولد هم وعشائرهم ، وكذلك يعنى بمنازلهم ومايحيط بها من جبل او عين يغيرتون منها وحيواناتهم ، ولذلك ايضا تجد اسماء الاعلام عمومـــا مرتبطة بالمكان ومتداخلة فيه تداخلها في الواقع المعاش .

لقد جاءت هذه المسميات في اطر موضوعية اطرها الشاعر بها ، كاثبات قيم معنويـــة او حســية كانت محل افتخار ومديح وزهو وخيلاء بالنسبة للشاعر ، او كانت في محل نفـــي اي قيمة معنوية او حسية عنها ، وبعض هذه الاسماء يحلو للشاعر ترداده كأن يكون اســـم فقيد له اذ بترديد اسمه مايزيد شجونه وحرقة بكائه عليه ، الامر الذى يخفف وينفي عـــن الشاعر حزنه الاليم عليه . ومنهاماجاء في سياق قصة موضوعية حول الحيوان الذى يترصده القدر فيبعث اليه الصائد الذى يودع سهامه القاتلة فيه ، فيهتم الشاعر بتسمية ذلك الصياد ومن اى قبيلة هو ، وربما دل عليه بالفاظ تبين طبيعة مهنته كـ ( رام ، قانص ، رب الكـــلاب ) وربما صغر من شانه بنعته بـ ( الاغيبر او اغبر نابل ، او اقيدر ) دلالة منه على بـــؤس حاله وضعة شانه مما يهيئ فجيعة قاسية للمتلقي حين يسمع بقتل ذلك الحيوان المتمنع في رؤوس الجبال على يد ذلك الصائد البائس (١).

ويلمح الباحث بعض الاسماء التاريخية كاسم النبي ( داود ) عليه السلام الذى نســـب اليه ابو ذؤيب وبعض شعراء الجاهلية(٢)، الدروع الجياد ، واسم ( تبع ) الذى صنـــــع الدروع الســـوابغ ، كما وصفه ابو ذؤيـــب ، اى الحاذق بصنع الدروع وذلك في قولـــه فـــي قصة الفارسين في عينيته الشهيرة:

وعليهما مسرودتان قضاهمـــــــا * ( داود ) او صنع السوابغ ( تبـــّـعُ )(٣)

---

== جـ٢، ص١٣٥ ب١، ٢/جـ٢، ص١٤٨، ب٣/جـ٢، ص١٥٧ ب١، ٢/جـ٢، ص١٦٥ ب٦ / جـ٢، ص٢١٢ /جـ٢، ص١٢٢ ب٤/ جـ٢، ص٢٥٧ ب٣، ٤/جـ٣، ص١، ب٢/جـ٣، ص٧ ب١/جـ٣، ص١٦ ب٢/جـ٢، ص٢ ب٢، ٣/جـ٢، ص٢٨ ب١/جـ٣، ص٣١ ب٣ /جـ٣ ، ص٤٣ ب١/جـ٣، ص٤٥ ب٣، ٤/جـ٣، ص٤٥ ب١، ٢، ٣/جـ٣، ص٦٦ ب١/جـ٣، ص٧٣ ب٢/جـ٣، ص٨٦ ب١، ٣/جـ٣، ص٤٥ ب١، ٢/جـ٣، ص١٠٥ ب١/جـ٣، ص١٢٠ ب١/ جـ٣، ص١٢٥ ب١، ٢، ٣.

(١) ديوان الهذليين : جـ٢ ، ص٦٣ ب١ ، جـ٢ ، ص٢٠٧ ، ب٥ ، جـ٣ ، ص١٠٠ ب٣.

(٢) ينظر مثالا لا حصرا : ديوان الاعشى : ٩٩/١١ ، وديوان طرفة بن العبد : ٨٧.

(٣) ديوان الهذليين : ١٩/١.

ومن هذه الاسماء ايضا ( كليب وائل ) سيد تغلب الذى ادى قتله الى حرب ضروس بين بكر وتغلب ، و( احمر عاد )[١] وهو الذى عقر ناقة صالح ( عليه السلام ) و ( مالك وعقيل ) وهما نديما جذيمة الابرش ، وبهما يضرب المثل في الاجتماع وعدم التفرقة ، قال ابو خراش :

ألم تعلمي ان قد تفرَّقَ قبلنا * خليلا صفاءٍ مالكٌ وعقيلُ[٢]

ونجد ذكرا لثمود والقارضين ، وذبيان ونداحس ، وقد كانت هذه الاشارات الاسمية التاريخية في الغالب تختزن اقصوصة حكمية يستحضر بها السامع ، وقد وظفها الهذلي في مواضيع عدة كالتحذير والوعيد وبيان نتائج الامور .

كما افرز الاستقراء بعض النماذج ، كان فيها الاسم مضافا اليه نحو ( سيف المرادى ، انضاح الخزاعي ، خرق العامرى ، بدن اياد ، ربابة ايسار ) وهذه التراكيب اتخذها الهذلي لتلوين نسيج شعره بها ، بجعلها طرفاً تشبيهيا في عقد مقارناته بين الاشياء وقد يسبقها في الغالب كاف التشبيه .

ومهما يكن من امر فقد ساعدت هذه الاسماء بوفرة وجودها في النصوص الشعرية على اكساء نسيجها ووسمه بسمة الوضوح الذى قربه من الاعتيادية والتقريرية في الغالب ولم يعثر الباحث الا على نماذج قليلة سجلت انفتاحات تخيلية استولدتها السياقات التي دخلت تركيبها اسماء الاشخاص . من ذلك قول صخر الغي :

أبا المثلَّم إنّي غيرُ مهتضمٍ * إذا دعوتُ تميماً سالتِ المُسُلُ[٣]

لقد ربط الشاعر بين قوة اندفاع الماء وتفجره ، وبين سرعة استجابة تميم ورجالها لصوت دعواه وتفزعه بهم مما يولد في نفس المخاطب الرهبة والخوف من مواجهة هذا النفر القادم اليه .

وقال حذيفة بن انس :

بنو الحرب ارضعنا بها مُقْمَطِرَّةً * فمن يُلقَ منا يُلقَ سيدُ مُدَرَّبُ[٤]

---

(١) الذى عقر الناقة هو احمر ثمود وليس احمر عاد ، ولكن الشاعر ذكر احمر عاد ويريد به احمر ثمود لتلازم اسمي عاد وثمود في الغالب .
(٢) ديوان الهذليين : ٢/ ١١٦ .
(٣) م.ن : ٢/٢٢٨ .
(٤) م.ن : ٣/٢٥ .

ان حمس الشاعر بقوة قومه وباسهم في الحروب يجعله ينسبهم الى الحرب ، وانهم ارضعوا الدواهي والحوادث الخطيرة ، فمن ينازلهم ينازل اسودا ضارية ، انها صورة حماسية ملتهبة تقذف الرعب والرهبة في قلوب الاعداء ، وتلقي في نفوس قومه العزيمة والافتخار والاعتزاز بالنفس وبالانتماء .

وتجدر الاشارة الى وجود ابيات اسمية[1] ـ ان صح التعبير ـ خالصة او تكاد افرزها الاستقراء والى وجود قصائد ومقطعات كان للاسم المكرر حضوره الثقيل فيها[2].

٧ـ

وتبرز الى جانب اسماء الاعلام الفاظ اخرى تشكل في دلالتها بديلا عن الاسماء الظاهرة وهذه البدائل بعضها تجريد لمسميات الاعلام السالفة . ويمكن تقسيم هذه البدائل من حيث ارتباط المشاعر بها عموما وخصوصا ، فمن حيث العموم نجد الالفاظ : القوم العشيرة المعشر ، عصبة ، رهط ، .. الخ . ومن حيث الخصوص نجد : الاخ والاب ، العم الصاحب .. الخ . وهذه البدائل تحل في الغالب محل الاسماء الظاهرة :

قال ابو الصمال :

على عبد بن زهرة طول * هذا الليل اكتئب
أخ لي دون من لي من * بني عم وإن قربوا
طوى من كاثذا نسب * إلى وزاده نسب[3]

وقال البريق:

أصبن أبا زيد ولاهيّ مثله * وكان أبو زيد أخي وندي[4]

وقال ابو جندب :

ألا ليت شعري هل يلومنّ قومه * زهيراً على ما جرّ من كلّ جانب
بكفّي زهير عصبة الحي منهم * ومن يبغ في الركنين لخمٍ يغالب[5]

---

(١) ينظر: ديوان الهذليين : ج١ ، ص١٢٠ ب٢، ٣، /ج٣، ص١٦٩ ب٣/ ج٣، ص١٧، ب١/ ج٣، ص٩١ ب٤/ ج٣ ، ص١٨ ب١ .
(٢) ينظر: م.ن : ٢/٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ .
(٣) م.ن : ٢/٢٤٤ .
(٤) م.ن : ٣/٦١ .
(٥) م.ن : ٣/٨٧، ٨٨ .

ومن النماذج المتقدمة والمستقراة[١] يتبين ان هذه المسميات قد جاءت ايضا في اطر اثبات قيم او نفي قيم ، او استذكار من ماتوا او قتلوا ، او وصف مجريات معركة ما خاضها الشاعر او حيكت له فاستلهمها في شعره ، فكان الشاعر مهتما باحضار تلك المسميات ليعطي تجربته الشعرية الصدق الواقعي الذي يحرص على توصيله لمتلقيه وابلاغه به ليتواصل هذا معه ولا يتقاطع ، وقد ادى ذلك الى وسم النصوص الشعرية بسمة الوضوح .

وافرز الاستقراء بعض التراكيب الاضافية التي نلمح فيها توليد دلالات تستحق الاشارة لها ، وهذه التراكيب الاضافية اما معنوية كـ ( اهل مودتي ، صاحب صدق ، اخو ثقة ، اخو مدافعة ، ابن الدجى ، اخو جنة ، اخوان الصفا ، اخو الحرب . ) او مادية كان ينسب الشاعر المكان الذي قتل فيه مرثيه او دفن فيه اليه ، اذ يصبح المكان اخا لذلك الفقيد كـ ( اخا العقي اخو العلداة ، ذي ضهاء اخو الاباءة ) وربما نعت الشاعر مشتار العسل لطول مايتسلق الصخور الجبلية ويلتصق بها بانه اخوها . كما في قول ساعدة بن جؤية:

أُتيحَ لها شثنُ البنانِ مكدّم * أخو حَزَنٍ قد وقّرتْهُ كلومُها[٢]

كما افرز الاستقراء الفاظا كانت تجسد ظاهرة بارزة عند الهذليين وهي ظاهرة ( العدو والفرار ) فقد اشتهر الهذليون بسرعة عدوهم الهائلة ، حتى قيل عنهم: " ليس في هذيل الا شاعر او رام او شديد العدو "[٣] وقيل ايضا : " ان فاتك الهذلي ان يكون شاعرا او ساعيا او راميا فلاخير فيه "[٤] . كما اشاروا لمسالة اخرى مترابطة مع العدو

---

(١) ج١ ، ص٢ ب١ / ج١ ، ص٣٦ ب٥ / ج١ ، ص٤٢ ب١ / ج١ ، ص٩٤ ب١ / ج١ ، ص١١٣ ب٢ ، ج١ ، ص١٥٦ ، ب١ ، ٢ / ج١ ، ص١٢١ ب٣ / ج١ ، ص٢٢٨ ب٥ / ج١ ، ص٢٣٤ ب٣ / ج١ ، ص٣٧ ب١ / ج٢ ، ص١٧ ب١ / ج٢ ، ص٢٢ ب٤ / ج٢ ، ص٣١ ب١ / ج٢ ، ص٤٠ ب٢ / ج٢ ، ص٦٧ ب٥ / ج٢ ، ص٧٧ ب١ / ج٢ ، ص٨١ ب٤ / ج٢ ، ص٩٤ ب٥ / ج٢ ، ص١٥٥ ب١ ، ج٢ ، ص١٦٥ ب٢ ، ٤ / ج٢ ، ص١٧٢ ب١ / ج٢ ، ص١٩٠ ب٢ / ج٢ ، ص١٩٦ ب٥ / ج٢ ، ص٢٠٠ ب٣ / ج٢ ، ص٢١٧ ب٤ ، ٥ / ج٢ ، ص٢٣١ ب١ ، ٤ / ج٢ ، ص٢٤٤ ب٤ / ج٢ ، ص٢٥٢ ب٤ / ج٢ ، ص٢٦٧ ب٢ / ج٣ ، ص١ ب١ / ج٣ ، ص٩ ب٢ / ج٣ ، ص١٢ ب٣ / ج٣ ص٢١ ب١ / ج٣ ، ص٣٤ ب٣ / ج٣ ، ص٣٥ ب٢ ، ٣ ، ٤ / ج٣ ، ص٤٩ ب١ / ج٣ ، ص٥١ ب١ ، ٣٢ / ج٣ ، ص٥٧ ب٣ / ج٣ ، ص٦٣ ب١ / ج٣ ، ص٦٩ ب٢ / ج٣ ، ص٧٣ ب٢ ، ٥ ج٣ ، ص٨٢ ب٣ ، ٤ / ج٣ ، ص١٨٧ ب١ ، ٣ / ج٣ ، ص٩٢ ب١ ، ٢ ، ٣ / ج٣ ، ص١٠٤ ب٢ / ج٣ ، ص١١ ب١ / ج٣ ، ص١٢ ب٢ .

(٢) ديوان الهذليين : ١ / ٢٠٨ .

(٣) البيان والتبيين : ١ / ١٧٤ .

(٤) الاغاني : ٢١ / ٢٠٨ .

والفرار الا وهي انهم كانوا يغيرون رجالة[١] يسعون على ارجلهم في الغزو ، ولما كان يداهمهم الخطر كانوا يعدون من اجل النجاة[٢]. وكانت هذه المزية اكثر بروزا في شعر الذوبان او الصعاليك من هذيل[٣].

وابرز هذه الالفاظ الملحوظة لفظة ( العادية ) التي تعني قوما يعدون ، و( أُلـي عدى ) اى اصحاب عدو ( وعدى القوم ) و ( سراع القوم ) و ( ريحان السعاة )[٤]. اما الالفاظ المتعلقة بالسير على الارجل فهي ( الراجل ، ذو رجلة، الرجلان ، رجلا ، رجل بني كعب ) وقد ساندت هذه الالفاظ الافعال التي دلت على العدو ، وقد اتصلت بعضها بالضمائر ك ( عدونا عدوة ، فعديت شدا ، عدوت ، يعدو ، لهم عدوة ، ) كما نجد تراكيب من نحو ( لا يشتد شدى ، لا ينجو نجائي ، فنجوت شدا ، كفيت النسا نسال ، دراك الشد ) وقد دلت على هرب الشاعر وفراره مما احاق به من خطر.

وكان الشاعر الهذلي مهتما برسم صورة ذلك العدو السريع ، وغالبا ما ياتي تصويره باسلوب التشبيه القريب الى سطح اهتماماته الحسية البسيطة.

قال ابو ذويب :

وعادية تلقي الثياب كانها * تيوس ظباء محصبا وانبتارها[٤]

وقال ايضا :

وعادية تلقي الثياب كانها * تزعزعها تحت السمامة ريح[٥]

وقال ساعدة بن جوية :

تدارك أولي عدي كانهم * على القوت عقبان الشريف الخواطف[٦]

وقال صخر الغي في صاحبه :

ويعدو كعدو كدر تري * بغائله ونساه نسوفا[٧]

---

(١) ينظر: ديوان الهذليين : ١/ ٢٣٤، وشرح اشعار الهذليين : ١/ ٣٥.
(٢) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٨٥. في اسباب اشتهار هذيل بالعدو والفرار.
(٣) م.ن : ١٩٠.
(٤) ديوان الهذليين : ١/ ٣٢.
(٥) م.ن : ١/ ١١٥.
(٦) م.ن : ١/ ٢٢٦.
(٧) م.ن : ٢/ ٧٦.

ونلحظ اهتمام الهذلي بعقد موازناته التشبيهية ـ غالبا ـ مع الحيوان ، ولعل هذه الحيوانات كانت اسرع مايراه في بيئته ، ولربما ساعدت نتيجة لاختلاطه بها ومطاردته لها على تنمية طاقة الحدو فيه [١] . ولم يكتف الهذلي بهذه اللمحة التشبيهية في الموازنات بينه وبين الحيوان ، فراح يوازن باسلوب قصصي بينه وبين الحيوان المختار بالسرعة ، مستثمرا مالاسلوب ( ما ) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة من شد قصصي محكم ناسب امكانيته في تطويع لغته الشعرية لهذا البناء الفني . فوازن بينه وبين العقاب [٢] ، وبينه وبين النعامة [٣] ، وبينه وبين حمار الوحش [٤] . ولم يوجد ذكر للضبيل في موازناتهم التشبيهية او القصصية على الرغم من ان سرعة هذا الحيوان لم تقل عن سرعة انداده من الحيوانات الاخرى التي وازن الشاعر بينه وبينها في مجال السرعة . وهذا مما له علاقة بمسار حياتهم اذ انهم ـ كما قال الاصمعي ـ اصحاب جمال [٥] . ولم تكن لهم خيل ، وفي ذلك اشارة الى واقعهم الفقير ، فضلا عن طبيعة منطقتهم الجبلية التي لا تسمح بتربية الخيول لجدبها ووعورتها ، لذلك لم تكن لهم صلة دائمة بها ، ( واذا ما كانت فانها علاقة عداوة ، اذ ان الغائرين عليهم اغلبهم من الفرسان مما يجعل نفوسهم مشبعة بالسخط على ذلك الحيوان السريع الذي يستغله اعداؤهم في مطاردتهم ، ولكنهم ـ في الغالب ـ يتخلصون من سرعة عدو الخيول بوعورة المنطقة الجبلية [٦] وتشير جنوب في رثاء اخيها عمرو ذي الكلب الى ان الفرسان بسرعة خيولهم لم يستطيعوا اللحاق به ، فهو اسرع منهم واشد قوة :

وخيلٍ سرتَ لَكَ فرسانُها * فولّوا ولم يستقلّوا قبالا [٧]

وحرص الهذليون على تصوير حركة ثيابهم اثناء عدوهم السريع ـ وقد مر بنا وصف ابي ذؤيب للعادية وهي تلقي الثياب من شدة عدوهم . اما عادية ابي خراش فيصورها

---

(١) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٨٥ .
(٢) ينظر : ديوان الهذليين : ٢/١٣٣ .
(٣) ينظر : م.ن : ٣/١٤ .
(٤) ينظر م.ن : ٢/١٤٥ .
(٥) شرح اشعار الهذليين : ١/٣٥ .
(٦) ينظر : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٨٥ ، والشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٢٤ .
(٧) ديوان الهذليين : ٣/١٢٣ .

بقولـه :

وعاديـةٍ تُلقـي الثيـابَ وزعتُها * كرِجـلِ الجَـراد ينتحـي شَرَفَ الحَزْمِ(١)

وكان ابو خراش بارعا في تصوير حركة د ريسه (ثوبه) بعد ان فر من اعدائه :

فعدیت شیئـا والد ریس کانما * یزعزعـه ورد من المـوم مـرد مُ(٢)

وقد يضيق به العدو وثيابه عليه فيلقيها بالعراء ليعدو بخفة اكبر مما لو كانت ثيابه عليه :

ورفعتُ ساقاً لا يخـاف عثارهـا * وطرحـتُ عني بالعـراء ثيابـي(٣)

اما حبيب الاعلم فقد صور رداءه حين كان جذيمة وهو من اعدائه يعدو وراءه كانه باقب يطلب الماء :

يخـرى جذيمـة والـرداء * كأنّـه بأقـب قـارِبْ(٤)

وبعد : لقد شكلت احاديث الفرار والعدو ظاهرة بارزة في شعر الهذليين، فكانوا حريصين على اثبات هذه المزية وجعلها محل افتخار وزهو لهم. قال رجل من هذيل :

أقبلـتُ لا يشتدُّ شـرّي ذو قـدمْ * وفي الشمـالِ سمحةٌ مـن النشمْ(٥)

وقال مالك بن الحارث :

فلا ينجـو نجائـي ثـمَّ حـيٌّ * من الحيـوانِ ليسَ لَـه جَنـاحُ(٦)

كما كانت احدى الصفات التي يسبغها الشاعر على مرثيه، كما في قول ابي المثلم في رثاء صخر الغي، فقد نعته بانه (هياط اودية)(٧) اي كان كثيرا مايهبط الاودية عدوا. ويصرح لنا ابو خراش بانه لولا ادراك الشد اي سرعته في العدو والجرى من اعدائه لآمت امراته ويتم ابنه خراش :

---

(١) م.ن : ٢/١٣٣.
(٢) م.ن : ٢/١٤٤.
(٣) م.ن : ٢/١٦٨.
(٤) م.ن : ٢/٧٨ وتنظر النماذج : ج٢، ص٨٣ ب٦ / ج٢، ص٨٤ ب٢ / ج٣، ص١٣ ب١ / ج٣ ، ص١٠٩ ب٢.
(٥) م.ن : ٣/٩٧.
(٦) م.ن : ٣/٨٥.
(٧) م.ن : ٢/٢٣٩.

ولولا ادراكُ الشـــدِّ قالت حليلتي * تخيّرُ من خُطّابها وهـي أيِّـــمُ
فتقعُـدَ او ترضَ مكانـي خليفـــةً * وكاد خِراشُ بعضَ ذلك يَيْتَـــمُ(١)

ويخاطب امراته في ابيات اخرى فيقول في المعنى نفســه :

لحـى اللهُ جدّاً راضعـــا لو أفادني * غداةَ التقى الرّجـلان في كفِّ ساهِكِ
فإنْ تزعمي أنّـي جبُنْـــتُ فإنّـني * أفِرُّ وأُرمي مـــرّةً كـــلَّ ذلـــكِ
أقاتـلُ حتّى لا أرى لـــي مُقاتَـلا * وأنجو إذا ماخِفتُ بعضَ المَهالـــكِ(٢)

فهو لا يفر لانه جبان ، اذ كان الى جانب فراره مقاتل شجاع ، ولكنه يجد في فـراره فرصة ثانية للمواجهة دون الاولى التي يقتل فيها بلافائدة ، لذلك كان لا يكف عن القتـال اذا لم يجد بدا منه لذلك ايضا يرى في قراره او قدرته على الانفلات من الموت المحقـق مفخرة تستحق الذكر والتخليد ، وهذا الشيء عند غير العدائيـن من العرب عموما يعـد عارا وخزيا على صاحبـه الذى خشي اعداءه لخشيته الموت ولكن لكل قاعدة شـــواذ والعدائون هم الشواذ لهذا العرف المشهور عند العرب .

وعلى العموم فقد تواصلت الفاظ العدو والفرار مع اسماء الاعلام وبدائلها مضفية علـى النسيج الشعرى وضوحا كان ناصعا في مجمله ، واستطاعت هذه الالفاظ ان تثير مخيلـة الشاعر في محاولة لوصفها ورسم صورةلها بادوات بيانية مما يؤكد تمثلها في وعيـه تمثـلا كبيرا اعطى ثماره بذلك التلوين(٣).

---

(١) م.ن : ٢/١٤٨ .
(٢) م.ن : ٢/١٦٩ .
(٣) ينظر مواضع الفاظ العدو والفرار في الديوان :
ج١ ، ص٣٢ ب٢ ، ٣/ج١ ، ص٨٣ ب٣/ج١ ، ص٩٢ ب١/ ج١ ، ص١٠٢ ب٣/ ج١ ، ص١١٥ ب٣/ج١ ، ص ١٨٠ ب١/ج١ ، ص٢٣٤ ب٤ ج٢ ، ص٢٣ ب٣/ج٢ ، ص٣٩ ب٢/ ج٢ ، ص٥٠ ب٣/ج٢ ص ٨٥ ب١/ج٢ ص١٣٠ ب١ ، ٣ /ج٢ ، ص١٣٢ ب٢/ج٢ ، ص ١٣٣ ب١ ج٢ ، ص١٣٤ ب٢/ج٢ ، ص١٣٥ ب١/ج٢ ، ص١٤٠ ب٤/ج٢ ، ص١٤٤ ب٣/ج٢ ص١٤٧ ١ ، ٢/ج٢ ، ص١٦٩ ب١/ج٢ ، ص ٢٠٠ ب٢ /ج٢ ، ص٢٣٧ ب٢/ج٣ ، ص١٢ ب٣/ج٣ ، ص١٥ ب٢/ج٣ ص٢٧ ، ب١/ج٣ ، ص٣٥ ب٤/ج٣ ، ص٦٣ ب٣/ج٣ ، ص٦٧ ب٤/ج٣ ، ص ٦٨ ب٥/ج٣ ، ص٨٣ ب٣/ج٣ ، ص١٠٥ ب١/ج٣ ، ص ١٠٩ ب٢ .

ـ٨

ويلحظ الباحث ايضا بعض الالفاظ الاسمية التي تتواصل مع اسماء الاعلام وبدائلها ولا تقل عنها موضوعية ومباشرة ، ولكنها اكثر تجردا وعمومية منها . لذلك غلب عليها الطابع الحكمي والافتخاري . وهذه الالفاظ : ( الفتى ، الناس ، الانسان ، المرء ، الرجال الاعداء ، الفرسان ... الخ " .

ومن نماذج دلالتها على معين معلوم قول ابي الحيال :

وقالوا من فتىً للحرب * ب يقربها ويرتقبُ
فلم يوجد لشرطتهم * فتىً فيهم وقد ندبوا
فكنتَ فتاهمُ فيها * إذا تُدعى لها تثبُ(١)

وقال ابو كبير:

هل أسوة لكَ في رجالٍ صرّعوا * بتلاعِ تربم هامهم لَمْ يقبرِ(٢)

وقال ابو الحيال:

هلّا رأتَ الخصمَ حينَ رأيتهم * جَفَلوا علىّ بألسنٍ وعيونِ(٣)

وارتبطت هذه النماذج وغيرها(٤) بانفعالات كثيرة كالحزن ، والغضب والزهو والخيلاء وساعدت على عدم انسلال الشاعر وتحرره من واقع الحياة بكل مايحمل من هموم ومسميات فنتج من ذلك وضوح في النسيج الشعري الذي دخلت فيه هذه المسميات .

ومن نماذج دلالتها على غير معين قول جنوب :

كلّ امرئ بطوالِ العيشِ مكذوبُ * وكلّ من غالبَ الايامَ مغلوبُ
وكلّ حيٍّ وإنْ طالتْ سلامتهُ * يوما طريقتهُ في الشرِّ دعبوبُ

---

(١) م.ن : ٢/٢٤٥.
(٢) م.ن : ٢/١٠٢.
(٣) م.ن : ٢/٢٦٠.
(٤) النماذج :
ج١، ص٤٢ ب١ / ج١، ص٦٢ ب٢ / ج١، ص٧٣ ب٢ / ج١، ص٨٣ ب٣، ٤ / ج١، ص١١٣، ب٢ / ج١، ص١٣٦ ب٣ / ج١، ص١٥٣ ب٢ / ج١، ص١٧١ ب٢ / ج١، ص١٩٩ ب٢ / ج١، ص٢٢٤ ب١ / ج١، ص١٣٤ ب١ / ج١، ص٢٣٧ ب١ / ج٢، ص١٥ ب٣ / ج٢، ص٢٩ ب١ ج٢، ص٥ ب١ / ج٢، ص١٨ ب ٢ / ج٢، ص٩٦ ب٣ / ج٢، ص١٠٢ ب٥ / ج٢، ص١١٣ ب٤ ج٢، ص١٥٠ ب٦ / ج٢، ص١٦٦ ب٣ / ج٢، ص١٩٠ ب١ / ج٢، ص٢١٧ ب٣ / ج٢، ص٢٣٣ ب١ / ج٢، ص٢٤١ ب١ / ج٢، ص٢٥٠ ب٤ / ج٢، ص٢٦٥، ص٢٦٥ ب٣ / ج٢ ص٢٦٦،

وكلٌ من غالبَ الايـــامَ من رجـــلٍ * مودٍ وتابعـــه الشبّان والشِـــيبُ
بينـا الفتى ناعـــمٌ راضٍ بعيشتـهِ * سيقلـه من دواهي الدهر شوءبوبُ(١)

وقال ابو ذؤيـــب :

وماأُنفِضِ الفتيـان إلاّ قرائـــــن * تبيـنُ ويبقـــى هامُهـا وقبورُهـا(٢)

وقال مالك بن الحـارث :

ومَن تَقـللْ حلوبتُـهُ وينكُـــلْ * عن الأعـــداءِ يغبقـــه القَـــراحُ(٣)

وفي هذه النماذج وغيرها(٤) كان الشاعر مندفعـــا ليسوق الحقائق التي اثمرتهـا تجاربه في الحياة ، وليقررها كما عرفها وخبرها ، وقد استخلها للتنفيس عن نفسه وتصريف انفعالاته الحزينة خاصة ، ولتكـون عبرة يستعبر بها اذا مر المرء في مثل هذه التجـارب القاسـية كما انه استخلها في التحذير والتحريض بالمخاطب وبيان عواقب الامـــور له اذا ماتمادى في جهلـه وماعليـه من حقوق اتجاه الشاعر او قومه .

---

== ب٢، ٣ /جـ٣، ص٤ ، ب٤/جـ٣، ص١١ ب٣/جـ٣، ص٢٥ ب٢/جـ٣، ص٣١ ب٥ / جـ٣، ص٤٥ ب٣/جـ٣، ص٥٧ ب٢/ جـ٣ ، ص٦٩ ب٣/ جـ٣، ص٨٦ ب١/ جـ٣، ص١١٥ ب١ جـ٣، ص١٢٠ ب١ /جـ٣ ، ص١٢٣ ب٤.

(١) م.ن : ٣/١٢٤. شوءبوب : الرفعة من المطر.

(٢) م.ن : ١/١٥٦.

(٣) م.ن : ٣/٨٢.

(٤) النماذج :

جـ١، ص١١٦ ب٥/جـ١، ص١٣٨ ب٢ /جـ١، ص١٥٢ ب٢/جـ١، ص١٧١ ب٣/جـ١ ، ص١٩١ ب٢/جـ١ ، ص٢١٤ ب١/ جـ١، ص٢١٣ ب٣/جـ٢، ص٣٥ ب٤/جـ٢، ص١٥٣ ب٤/جـ٢، ص١٧١ ب٤/جـ٢، ص١٧٤، ب١/ جـ٢، ص٢٠٨ ب٣/جـ٢، ص٢٤٦ ب ٢ / جـ٢، ص٢٥٠ ب١/جـ٣، ص١ ب٣/جـ٣، ص١٣ ب١/جـ٣، ص٢٩ ب٣/جـ٢ ، ص٣٩ ب٣/ جـ٣، ص٤٢ ب٤/جـ٣، ص٤٧ ب١ / جـ٣ ، ص٥٥ ب١ /جـ١ ، ص٩٣ ب٢.

-٩-

عنت للباحث وهو يستعرض ماللاسماء وبدائلها من شان في وضوح لغة شعر الهذليين ومباشرتها الواقع الحسي في محاولة الشاعر اكسابها صدق الحدوث الفعلي في الواقع المعاش عنت ضمائر متنوعة منها المتصلة وهو اكثرها ومنها المنفصلة وهو اقلها اذ عوضت عنها الضمائر المتصلة الاخرى ، وشكلت هذه الضمائر محاور انطلاق الشاعر في عرض وقائعه وافتخاراته الذاتية وكذلك الجمعية متداخلة بذلك مع اسماء الاعلام وبدائلها ويتصل بالبدائل ـ كما ستبينه الامثلة . وقبل ان نرصد تحركات الضمائر واثرها في تجربة الشاعر ومساهمتها في اكساب سمة الوضوح في النصوص الشعرية كان من الضرورة ان نتبين مسالة مهمة وهي : موقف الشاعر من قبيلته ، أهو موقف الذائب فيها ، ام المستقل عنها ، ام المتارجح بين الذوبان والاستقلالية ؟

ليس من الحكمة ان نطوع راي اي ناقد تعرض لمثل هذا الموضوع واجاب عليه لنلقيه على الهذلي دون ان نتبين طبيعة الظروف التي كان يواجهها ، وطبيعة المكان واثره في تلك الظروف ، فحياة الجبل تفترق عن حياة السهل ، وليس انسان الجبل كانسان السهل وان تشابها في التكوين الجسدي الظاهري .

لقد نزلت هذيل ـ كما هو معروف عنها في ارض الحجاز ، وكان لهم جبال السراة الشمالية[1] التي حالت دون اي تجمّع كبير للقبيلة ، الامر الذي جعل سكانها في تشتت وتفرقة ـ وهذا معروف عن سكان الجبال عموما ـ وقلما تجمعهم رابطة الا اذا كان مبعثها القوة . وهذا الامر نفسه سبب تلك السرعة التي ذابت بها هذيل في المجتمع الاسلامي ، واستطاعت ان تجذبها الممالك الاسلامية في وقت وجيز ، حتى اننا لا نستطيع ان نلمس لهذيل مجتمعا كبيرا في العصور الاسلامية ، فكان تاريخها خاليا من الاحداث المهمة .

ولما كان الجبل يجعل من الانسان ذا بنية تحمل من الكبر والاباء شيئا كبيرا ، فقد كانت ايضا وراء جهله بحياة الجماعة ، اذ دعته الى العمل منفردا بما ضخت في نفسه من تحسب وتوجس جعله يقظا جريئا لا يهاب شيئا ، وهذا مايفسر كثرة الشذاذ فيهم . وعليه كانت روح الهذلي روحا فردية بما احبطت بيئته احساسه بذلك التوحد الجماعي ، وكان لها الاثر الاظهر فيهم بعد ما حددت حركاتهم ورسمت لهم افاقهم فعاشوا في جملتهم يتغلون بحياتهم الخاصة لا يعنيهم احد ، ولا يسعون الى احد ، يقبلون على

---

(١) معجم مااستعجم : ١/٨٨ .

ماتاتي به الايام ، الا ان يكونوا عبيدا لرهـط من الارهاط او نفر من الناس (١).

وعلى الرغم من فردية الشاعر الهذلي البارزة فان هناك شعراء تغنوا على جانـب فرديتهم بحياة القبيلة واعلوا من مفاخرهـا . فهذا ساعدة بن العجلان يدافع عن بني خثيم من هذيل ويهجوا حصيبا الضمري قائلا :

فلا تعرض لذكـر بني خثيـم * فأنهم لدى الهيجـا اسـودُ
هم تركـوا صحابـكَ بين شـاصٍ * ومرتفقٍ على شـزنٍ يعيـدُ
وهم تركوا الطريـقَ وأسلكوكـم * على شـمّاءَ مَسلكهـا بعيـدُ (٢)

ويعجب المعطل بقومه الذين تزورهم القبائل الاخرى صاغرة امام هيبتهم وقوتهم وهـم لا يعفون عن دين الحروب الا بسيوف تلتمع وتتموج على هاء الغدير عندما تمر عليه الريـاح السائن فتحركها . فهم اناس ذووا بطش شديد .

اذا ماجلسنـا لا تزال تزورنـا * سليمٌ لدى أبياتنـا وهـوازنُ
فايّ أُنـاسٍ نالنـا سـومُ غزوهـم * إذا علقوا أديانـا لا ندايـنُ
أبينـا الدنيـان غير بيـضٍ كأنّهـا * فضول رجـاعٍ رفرفتها السنائـنُ (٣)

على ان الشاعر عموما لا ينظم فخره القبلي لمجرد انه الراى السائد في مجتمعـه ، ولا لانـه راى ان " واجبه " هو ان يروج لاراء جماعته ويقوم بالدعاية لهم بل لانه احس احساسا عنيفا قاهرا بهذه العاطفة ، فاجتاز مرحلة ذاتية اضطرمت فيها نفسه واتقد وجدانه بها ، وهي حين ينظم فخره القبلي لم يكن دافعه المباشر الا ان ينفس عن الانفعال الذى غلب على مشاعـره من حب ملتهب لقبيلته ، وفخر مجلجل بمآثرها وسعادة مجتحـة بانتمائه اليها وابغض اعدائها واحتقـار ذريع لهم "(٤). والشاعر اذ يلتقي مـع افـراد قبيلته بهذا الانفعال فانه يفترق عنهم بصياغته اللغوية له .

ونخلص مما تقدم الى القول : ان الهذلي كان ينزع في شعره نزوعا فرديا ، كان من ثمار البيئـة الجبلية التي جعلتـه اقرب الى التشتت الانفرادى او التجمع المحدود علـى شكل تكتلات صغيـرة منه الى التجمع القبلي الكبير ، ولكنه برغم نزعته الفردية الظاهرة نجـد

---

(١) ينظر ماقاله د . احمد كمال زكي في شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامـي في الصفحات : ٢١ و ٢٥١ .
(٢) ديوان الهذليين : ٣/١٠٩ ، ١١٠ .
(٣) م . ن : ٣/٤٦ ، ٤٧ .
(٤) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٢١٤ ، ٢١٥ .

شعوره الجمعي يظهر في مناسبات القوة والافتخار عندما يحقق مجموعه القبلي انتصارا على اعدائه من التجمعات القبلية الاخرى كما صرحت به الامثلة المتقدمة وغيرها(١).

وعند ترصد الضمائر بنوعيها المتصلة والمنفصلة المنتشرة في مساحة النصوص الشعرية تنبئ سياقاتها عما كان يدور في حياة الفرد ، ومايضطرب فيه ، وايضا حياة الجماعة ومامنيت به من فرح او حزن . قال ابو قلابة :

فمنا عصبةٌ لاهم حماةٌ * ولاهم فائتونا في الذهابِ
ومنا عصبةٌ أخرى حماةٌ * كحلي النار حشّتْ بالثقابِ
ومنا عصبةٌ أخرى سراعٌ * زفتها الريحُ كالسننِ الطرابِ(٢)

ففي قوله هذا الحاح على مركزية الانا الجمعية ، وهذا الالحاح اندفع اليه الشاعر لبيان موقف جماعي اثناء اندفاعهم في الغزو . فعصبة قد قعدت عن الذهاب ، واخرى بقيت تحمي الديار، واخرى قد انطلقت سريعا في مقابلة الاعداء .

وفي قول مالك بن خالد الخناعي موقف اخر اذ يقول :

آمالُ بنَ عوفٍ إنّما الغزو بيننا * ثلاث ليالٍ غيرَ مغزاة أشهرِ
متى تنزعوا من بطنِ لبّةَ تصبحوا * بقرنٍ ولم يُضمر لكم بطنُ محمرِ
فلاتتهددنا بقحمةَ انّنا * متى تأتنا ننزلك عنه ويعقرِ(٣)

ويلحظ فيه تحرك الضمائر بشكل ملحوظ من ضمير ( نا ) المتكلمين المتصل بـ ( بين ) في البيت الاول ، وضمير الجمع ( الواو ) للمخاطبين ( تنزعوا ) ، ( تصبحوا ) ، ومعه الضمير ( كم ) المتصل بحرف الجر ( اللام ) في البيت الثاني ، ثم تنفجر الـ ( نا ) المتضخمة في وجه ( الانا ) التي تمثل جماعة المخاطبين العائدة على ( ابن عوف ) ولم يعيده الشاعر على ضمير المخاطبين الغائب ( كم ) ليتسنى ظهور الـ ( نا ) بشكل ظاهر ولافت، وابتقليل وتحقير المخاطب وشانه بمخاطبة المفرد فجاء البيت الثالث مشبعا بقوة الـ ( نا ) على امتداد البيت لتحسر ضمير المخاطب وتضيعه في طغيانها الكاسح .

---

(١) ينظر: شعر عبد مناف بن ربع في ديوان الهذليين : ٣٨/٢ ومابعدها ، ومقطوعة مالك بن خالد الخناعي : ٥/٣ ومابعدها ، وقصيدة حذيفة بن انس : ٦/٣ ومابعدها
(٢) ديوان الهذليين : ٣٥/٣ .
(٣) م.ن : ٧/٣ .

ونجد في قول معقل بن خويلد تنوعا اخر لضمير الـ( نا ) الجمعية• قال:

وقد علمت ابناء خندف اننا * اذا بلغ المعروف كنا معاقلا
بنو عمنا في كل يوم كريهة * ولو قرب الانساب عمرا وكاهلا
اذا اقسموا اقسمت انفك منهم * ولا منهما حتى نفك السلاسلا (١)

ولعل الشاعر قد راعه ان يرى هذا التنازع بين ابناء القبيلة الواحدة(٢)، فانسحب موقفه هذا بتحرك الضمائر في مقطوعته، فهو يعلم عن قوتهم وباسهم وبانهم معاقل، وقد علمت ابناء خندف بذلك، وكانه يريد من وراء ذلك ان يقول: ان باستطاعتنا ان نهزمكم بقوتنا وجبروتنا متى مانشاء، ولكن ذلك يحز في نفسه ان يقع فيتراخى موقفه هذا فيذكرهم بانتسابهم وبانهم ابناء عمومة في محاولة منه لتجنب سفك الدماء بين ابناء القبيلة، ونجده يتراخى بيامر فيظهر صوت الانا بـ ( تاء ) الفاعل في ( اقسمت ) والكاف في ( انفك ) مدموجا بضمائر الـ ( هم ) و الـ ( هما ) في البيت الثالث، لانه يعلم صعوبة واستحالة عزف الطرفين عن القتال وسفك الدم بينهم فهو بالرغم من ذلك كله لا ينفك منهم ومنهما حتى النهاية•

وقال ابو جندب مفتخرا:

لقد امسى بنو لحيان منّي * بحمد الله في خزي مبين
جزيتهم بما اخذوا تلادي * بنبي لحيان كيلا يحربوني
تخذت غرار اثرهم دليلاً * وفرّوا في الحجاز ليعجزوني
وقد عصبت اهل العرج منهم * بأهل صوائق اذ عصبوني (٣)

ويلحظ على هذه الابيات تضخم ( الانا ) الظاهر في تحرك ياء النسب في ( منّي، تلادي، يحربوني، يعجزوني، عصبوني ) وكذلك في تاء الفاعل في ( جزيتهم، تخذت، عصبت )

---

(١) م•ن: ٣/٧١•
(٢) لهذه الابيات حدث استرعاها رواه الاصمعي بقوله: " تحاربت بنو لحيان بن هذيل وبنو خناعة بن سعد بن هذيل، فكانوا لا يزالون متحاربين، فاذا اصابت بنو خناعة من بني لحيان احدا قتلوه، فاذا اصابت بنو لحيان من بني خناعة احدا باعوه، فاخذت بنو خناعة عمرا وموملا فاسروهما واراد وا قتلهما، فخرج معقل بن خويلد بن واثلة بن مطحل السهمي في نفر من اشراف قومه فاتى بني خناعة وكان سيدا مطاعا فلم يزل يكلمهم في ذلك حتى اطلقوهما، وقالوا: يابني لحيان: اثيبوا اخوانكم واحسنوا، فانهم قد اطلقوا لكم اخوانكم، فبينما معقل على ذلك يلتمس لبني خناعة الثواب اذ قيل له، ان بني لحيان يريدون ان يقتلوك ومن معك ويغدروا، فقال في ذلك" • ينظر: م•ن: ٣/٧٠•
(٣) م•ن: ٣/٩٠•

حيث حسرت من تحرك المخاطب ، وهم جماعة ( بني لحيان ) المتكرر في البيت الاول والثاني والضمير المشار لهم ( هم ) في ( جزيتهم ) اثرهم ، منهم ) وفي واو الجماعة في ( اخذوا ، فروا ) مما ابان طغيان ( الانا ) على ( الهم ) ، ولربما لصعلكة ابي جندب دخل كبير في تضخم ( اناه ) اذ غالبا مايشعر الصعلوك بتضخم ذاته وترفعها على المجتمع الذى ينظر اليه نظرة المظلوم لظالمه وسالب حقه في العيش الرغيد .

ويقول المتنخل في طائيته ، مفتخرا بما حازته ( اناه ) من متع وملذات :

فحور قد لهوتُ بهنّ وحدى * نواعم في المروطِ وفي الرياطِ
لهوتُ بهنَّ اذ ملقي مليحٌ * واذ أنافي المخيلة والشطاطِ
أُبيتُ على معارِيَ فاخراتٍ * لهنّ ملوبٌ كدَمِ العباطِ
يقالُ لهنَّ من كرمٍ وحسنٍ * ظباءٌ تبالة الأُدمِ العواطي (١)

نلحظ التاكيد على فعلية الفعل وانتسابه للفاعل دون احد غيره كتاكيد على السرية واعطاء صفة المغامرة مع ضمير النسوة ( هن ) ونلحظه في الافعال المتصلة بتاء الفاعل وهي ( لهوت ) في البيت الاول وبداية البيت الثاني ، وياء النسب في البيت الاول في ( وحدى ) وفي البيت الثاني في ( ملقي ) وعززها بالضمير المنفصل ( انا ) لتنغلق حلقة الفراغ على ( انا ) الشاعر وضمير النسوة ( هن ) كما هو واقع او متخيل . ثم جاء بالفعل المسند بتاء الفاعل ( ابيت ) فقابل ضمير النسوة ( لهن ) في البيت الثالث ليعطي دلالة انقياد ضمير النسوة ( هن ) لضمير الشاعر استجابة لملقه واغوائه لهن .

وقالت جنوب راثية اخاها عمرو ذا الكلب :

وقد علم الضيفُ والمرملون * اذا اغبرَّ افقٌ وهبتْ شمالا
وخلّتْ عن أولادها المرضعات * فلم تَرعينُ لمزن بلالا
بأنّكَ كنتَ الربيع المريع * وكنتَ لمن يعتفيكَ الثمالا
وكنتَ النهارَ بهِ شمسَهُ * وكنتَ دجى الليلِ فيه الهلالا (٢)

---

(١) م.ن : ٢/١٩ ، ٢٠ .
(٢) م.ن : ٣/١٢٢ ، ١٢٣ قبل البيت الاخير من الابيات الاربعة المذكورة هناك بيت اجده متمحلا في موقعه في سياق القصيدة واجد ان البيت الذى جاء بعده متقدم عليه لتكتمل نبرة الحزن لدى الشاعرة . لذلك لم اذكره هنا .

ونلحظ تكرار ضمير المخاطب الغائب ( التاء ) المرتبط بـ ( كان ) الدالة على موت الغائب مما يعطي نبرة تحسر عميقة الغور في نفس الرائي بالاحاح على ضمير الغائب وتشبيهه بالشمس في النهار والهلال في الليل.

وبعد : فهذه النماذج المتنوعة والتي جاء انتقاؤها على وفق طبيعة تحرك الضمائر فيها لبيان اهمية هذه الضمائر في اكساب النص سمة شعرية ودلالية ، حاول الباحث من خلالها ان يبين ـ حسبما امكنه ـ كيفية توظيف الشاعر الهذلي ضمائره على وفق مايعطيه السياق من دلالات نفسيةمرتبطة بها وبما هو واقع من تجارب (١).

ومما تقدم نتبين مايأتي:

١ـ تداخل اسماء الاعلام وبدائلها والضمائر وكذلك اسماء الاشارة وافعال الرؤية والحس في النسيج الشعري مما اضفى على النص وضوحا ظاهرا.

٢ـ غلبت الضمائر المتصلة حضوريا في النصوص الشعرية على الضمائر المنفصلة القليلة الحضور حيث عوضت عنها الضمائر المتصلة وكذلك المستترة.

٣ـ قدرة الشاعر الهذلي وتمكنه من السيطرة على حركة ضمائره وتنوعها للحصول على دلالات مقصودة ، فضلا عن تجانساتها الايقاعية التي استولدتها بالتكرار.

٤ـ ان الاحساس بالانا عند الشاعر الهذلي كان اكثر شيوعا ، فتوارى شاعر القبيلة الى حد ما وان يكن ثمة من ظل يتكلم بلسانها (٢).

٥ـ جاء استعمال ضمير الجماعة ـ خاصة عند الصعاليك من هذيل ـ في الغالب ، لا ليعبروا عن حسهم القبلي وانما ليعبروا عن رفاقهم في الغزو والعدو والاغارة ، وقد مر بنا ورود الفاظ ( الصحب ، الصحاب ، الفتيان ... الخ ) في شعرهم.

٦ـ ضعف الحس القبلي الذي وجد في شعرهم في العصر الاسلامي ، بعد ضمور شأن الوقائع والايام التي تثير ذلك الحس وتعليه ، اما في العصر الاموي الذي اعلى من شأن العصبية القبلية فان شعراء هذيل قد ذابوا في الممالك الاسلامية ولم يعد لهم اي تجمع يذكر.

---

(١) ويمكن اضافة مجموعة اخرى لنماذج متنوعة سيتكفل الجدول بالاشارة اليها.
جـ١ ، ص٨٢، ٨٥ / جـ١ ، ص٩١ / جـ١ ، ص٤٨ / جـ٢ ، ص٩٤ـ٥٠ / جـ٣ ص١٥ـ١٧ / جـ٣ ، ص١٨ـ٢٢ / جـ٣ ص٢٣ـ٢٥ / جـ٣ ، ص٢٦ـ٢٧ / جـ٣ ، ص٣٤ـ٣٥ / جـ٣ ، ص٤٥ـ٤٩ جـ٣ ، ص٨١ ، ٨٥ / جـ٣ ، ص٨٨، ٨٩ / جـ٣ ، ص١٠٥ـ١٠٧.

(٢) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٦٤.

واعثرنا الاستقراء على انتقالات للضمائر من المخاطب الغائب الى الحاضر او العكس . ففي باب تحول الخطاب من الغائب الى الشاهد قول ابي كبير الهذلي :

يالهف نفسي كان جدّةُ خالدٍ * وبياض وجهك للتراب الأعفر[1]

كما وجد الباحث انتقالهُ من المخاطب الغائب الى الشاهد ،وذلك في قول ابي خراش :

ولم يكُ فظاً قاطعاً لقرابةٍ * ولكن وصولا للقرابةِ ذا رَحْمِ
وكنتَ إذا ساجرتَ منهم مساجراً * صفحتَ بفضلٍ في المروءةِ والعلم[2]

ولعل حزنه القوي على من فقده وقلبه الناهب عليه حالا دون تبين هذه الانتقالة ،ولعل هذا السبب ايضا وراء انتقالة الضمير في بيت ابي كبير السابق . الا ان هناك انتقالة مقصودة في احدى قصائد ابي كبير اذ يقول :

ولقد شهدتُ الحيَّ بعدَ رقادِهم * تفلي جماجمهم بكلّ مقلّلِ
حتى ربأتهم كأنّ سحابة * صابتْ عليهم ودقها لم يثقلِ
نضعُ السيوفَ على طوائف منهم * فنقيم منهم ميلَ مالم يعدَلِ[3]

ففي البيت الاول نلحظ تحرك تاء الفاعل في ( شهدت ) و ( رايتهم ) امام ضمير المخاطبين الغائبين ( هم ) الا ان الشاعر اشرك نفسه في البيت الثالث حيث تصدر الفعل ( نضع ) المستتر فيه ضمير الـ ( نحن ) كما اشرك نفسه في اقامة ميل مالم يعدل ، فكان المشاهد في بداية الامر الا انه وجد المشاهدة تقصره على نقل الحدث كما وقع وتبعده عن المشاركة فيه وبالتالي تقلل من هيبته امام نفسه والاخرين ، فاوغل مع اصحابه الذين جمع منهم سرية وقادهم لهذا الغزو[4].

-١٠-

طالعت الباحث الى جانب الاسماء وبدائلها والضمائر العائدة عليها الفاظ السلاح وهي تجذب الشاعر بالاهتمام بها ايما اهتمام ،فقد فرضت الحياة الصعبة التي عاشها العربي ـ على العموم ـ وماانبثقت عنها من عصبيات وحروب الى ان يهتم بوسائل دفاعه وحمايـة

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٠١ . وقد اشار الى ذلك ابن فارس ولم يسم الشاعر، ينظر: الصاحبي : ٢١٥.
(٢) م.ن : ٢/١٥٢.
(٣) م.ن : ٢/٩٥.
(٤) ينظر: القصيدة في م.ن : ٢/٨٨.

مقدساته ، فحرص على اقتناء القوس والنبال والرماح والسيوف ، وتفاخر بها وبجودتها وتغنوا في صناعتها ونسبها(١). فضلا عن اعتماد العربي على اسلحته في كسب قوته من صيد الحيوان المنتشر في بيئته الصحراوية القليلة الحظ من الزراعة ان ذاك . فلم يكن الشعراء من هذيل مولعين بالزراعة قدر ولوعهم بالغزو والاغارة والصيد لان طبيعة بيئتهم الجبلية الصخرية هيأت هذا المنحى الصعب من العيش ، وكيف يكون العيش المعتمد على دم الاخرين وسلبهم مايملكون فلم يكن للهذلي حيلة الا ان يحد سيفه ، ويمرن وتر قوسه ، ويبري نصال سهامه ويستعد لاى غارة نازلة بهم ، واى غارة يغيرها على الاخرين لانتزاع مايمكن انتزاعه منهم ، او اى حيوان يجد فيه مسدا لرمق جوعه وجوع عياله ، وايضا ضيوفه المقبلين عليه ، والذين معهم لا يجد بدا من تفضيلهم على عياله الجياع عادة العربي الاصيل(٢). فكان السلاح بالنسبة للعربي رمزا تنطوي تحته كثير من المعاني ، فرفعه فوق الرأس من اسمى ايات الاحترام ، وتحطيمه يعني الضعة والذلة ، وتسليمه يعني الخضوع والمسكنة .

وماكان العربي يتمنى شيئا سوى رمح مدبب ، وسيف صقيل ، وفرس جرداء ، ودرع سابغة فهي عدته في الحياة ، وعماده الذي يعتمد عليه ، وسببه الى العزة والسيادة(٣). يقول صخر الغي متوعدا الذين وعدوه بالقتل بعد ان ابلغهم :

انّي سينهى عنّي وعيدهم * بيضٌ رهابٌ ومجناةٌ أجُدُّ
وصارمٌ أُخلصتْ خشيبتُهُ * أبيضَ مَهْوٌ في متنه رُبَدُ
فليت عنه سيوفَ اريحَ حتى باءَ بكفيّ ولم أكَدْ أجدُ
فهو حسامٌ تُتِرٌ ضربته ساق المذكّي فعظمها قصِدُ
وسمحةٌ من قسيّ زارة صفراءُ هتوفٌ عاداها غردُ
كأنّ إرنانها اذا رُدمتْ * هزمٌ بغاةٌ في إثرِ ما فقدوا
ذلك بزيّ فلن أفرطه * أخافُ أنْ ينجزوا الذي وَعَدوا (٤)

---

(١) الصيد والطرد في الشعر العربي : ٢٢٧ .
(٢) ينظر قصيدة ابي خراش في الديوان : ٢/١٢٥ ومابعدها .
(٣) الفروسية في الشعر العربي : ١٦٥ .
(٤) ديوان الهذليين : ٢/٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ . بيض رهاب : اى سهام مرهفة رقاق . بجنا : ترمي محدودب . أجد : شيد صلب . اخلصت خشيبته : اى اخلص طبعه . مهو . رقيق ، ربد المع مخالفة لسائر لونه الى الواو . باء بكفي ولم اكد اجد : يريد : اني لم اجد نظير هذا السيف الذي صار بكفه . تتسر : تقطع . المذكي : المسن . قصد : كسر . ارنانها : اى صوت قسية ، اذا ردمت : اذا اشتد وتر القسي . بزي : سلاحي .

ان الشاعر ليجد في اسلحته الامان من كل شر ، وكأن حياته مرتهنة بوجود سلاحه ، ومرتبطة ايضا بعيشه ماجدا او جبانا خائفا . وغالبا مايرتبط ذكر السلاح بذكر الموت وكان السلاح هو آلة الموت وانه لصق به ، قال ساعدة بن جؤية :

فقالوا بشير او نذير فسلّموا * وألكدَ آياتِ الصنى بالحمائلِ(١)

وقد يعدّ به الشاعر فيصبح السلاح الموت نفسه ، قال حذيفة بن انس :

وعمّ عليه الموت يأتي طريقه * سنان كعسراء العقاب ومنهبُ(٢)

وقد يغدو العقل ( جرازاً ) اى سيفاً قاطعاً به يقم الشجاع . قال صخر الغي :

فيخبره بأنّ العقل عندي * جرازٌ لا أفلّ ولا أنيثُ
به أقم الشجاع له خِصاصٌ * من القطمين اذ فرّ الليوثُ(٣)

ويغدو السلاح انسانا والانسان سلاحا في مواقف معينه شديدة العاطفة مشحونة الاثارة تجد ذلك في قول المتنخل في رثاء ولده الذى جعله رمحا قويما في الحروب والنوازل :

أقولُ لما أتاني الناعيان به * لا يبعدْ الرمحُ ذو النصلين والرجلُ
رمحٌ لنا كان لم يغللْ نتوءٌ به * توفى به الحربَ والعزاءُ والجللُ(٤)

وقد يسند الشاعر للسيف فعل الفارس ، فيغدو ان شيئا واحدا . قال ابو كبير:

حتى رأيتُ دماءهم تغشاهم * ويغلّ سيفٌ بينهم لم يسْلَلِ(٥)

وقد يتوحد الشاعر مع سلاحه ليكونان صورة الموت الذى ليس له بديل. قال حبيب الاعلم :

متى ماتلقني ومعي سلاحي * تلاقِ الموتَ ليسَ له عديلُ(٦)

---

(١) م.ن : ٢/٢٢٠. الكد : الصق . الصنى : القدر ، المنية. يقول: ان الموت لصق بحمائل السيوف .
(٢) م.ن : ٣/٢٣. عسراء القلب : ريشة بيضاء تكون في جناحها . منهب: فرس كان عندهم لقريش.
(٣) م.ن : ٢/٢٢٣. افل : اى ليس بمفلول . انيث : اراد بان حديده ذلك السيف ذكر. القطين : اى كانهم فحول قد اغتسلت.
(٤) م.ن : ٢/٣٧.
(٥) م.ن : ٢/٨٩.
(٦) م.ن : ٢/٨٥.

وفي المواقف غير الموترة لا نجد هذا المرّ من الاثارة والعاطفة فيغدو السلاح تمثيلا اعتياديا يعجب بجزالته ووضوحه . قال ساعدة بن جوبة :

فشبّ لها مثل السنان مبرّأً * أشمّ طوال الساعدين جَسيمُ(١)

وقال ابو خراش :

أشمّ كنصل السيف يرتاح للذرى * بعيد عن الآفات والخُلق الوخمِ(٢)

وقد اعجب الهذلي الذى اشتهر الى جانب كونه شاعرا وعداءً بانه رام ماهر بصوت قسيه عند انطلاق السهم منها . ولعل هذا الصوت يشعره بالجرأة وسداد الرمية التي يصوبها نحو خصمه من الحيوان او الانسان ، كما يشعره ذلك بالامان الذى يتداعى الى روحه بترددصدى وترقوسه القوية عند اطلاقه السهم . قال ابو ذؤيب :

ويكرّ كلّما مسّت أصابت * ترنّم نغم ذى الشرع العتيقِ(٣)

وقال عبد مناف بن ربع مشبها صوت قسيه بحص رياح الجنوب وهي تسوق الماء والبرد :

وللقسيّ أزاميل وغمغمة * حمرّ الجنوب تَسوقُ الماءَ والبردا(٤)

اما اسلحة الدفاع فقليلة الحضور في شعر الهذليين على العموم ذلك لاشتهار اغلبهم بالعدو والفرار من المخاطر اذا مانزلت بهم فلايحتاج لمثل هذه الاسلحة وسلاحهم معهم دائما ، فضلا عن انهم لم يكونوا فرسانا حتى يحتاجوا الى مثل هذه الاسلحة التي تقيهم خطر العدو وباسه . ولكنه يلحظ معنى ( الدرع ) في قول ساعدة بن جوبة قد جاء مجازيا بمعنى المدافع او المحامي ، وهذا شيء اعتيادى التمثل في مواقف كالرثاء الذى انطلق منه ساعدة :

---

(١) م.ن : ١/٢٢٨.

(٢) م.ن : ٢/١٥٣ . وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص٥٠ ب١ /جـ١ ، ص١١٤ ب٤/ جـ١ ، ص١٢١ ب١ /جـ١ ، ص١٣٥ ب١ ، ٢/جـ١ ، ص١٥٠ ب٤/ جـ٢ ، ص٣٠ ب١/ جـ٢ ، ص٩٤ ب٤/جـ٢ ، ص١٠٢ ب٣/جـ٢ ، ص١١٥ ب٢ /جـ٢ ، ص١٦١ ب٢/ جـ٣ ، ص٥٦ ب٤.

(٣) م.ن : ١/٩٠.

(٤) م.ن : ٢/١٤٠ وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص٨٤ ب٢/جـ١ ، ص١٢٣ ، ب١ /جـ٢ ، ص١١ ب٣/جـ٣ ، ص١٠٢ ب٢.

شهابي الـذى اعشو الطريق بضوئه * ودرعي وليـل الناس بعدك اسـودُ (١)

وكذلك نجد هذا المعنى في قول ابي خرامش ، وقد اعطى معنى حكميا :

ولا والله لا ينجيـــــك درع * مظاهـــرة ولا شبح وشـــــيدُ (٢)

وعلى العموم فقد كانت الفاظ السلاح محل عناية الهذلي ، واستطاعت لفرط تمثلها في وعيـــه ان تحمله على ايجاد موازنات تشبيهية بينـه وبينها او بين مرثيه او ممدوحه .. وبيـنهـا ، ولذلك بين صوت قسـية وبين طائفة من الاشياء الحسية المتوافرة في بيئته ، كما جاء بصـور جميلة باثارتها ذهن المتلقي ، وصدق تعبيرها الانفعالي . من ذلك قول حذيفة بن انس مصورا شجاعة قومـه وبلائهم في الحروب :

وكنّـا أُناسـا أنطقتنـا سيوفنـا * لنا في لقـاء الموت حدٌّ وكوكـبُ(٣)

وقول ابي العيال مصورا جو المعركة ومايخطر ويلتمع فيها من سيوف ورماح :

ترى فرسانهـم يـــــــردون * ن إرداء إذا لغبـــــــوا

كأنَّ أسـنَّةَ الخطـــــيِّ تخطـــز بينهـــم شهبُ(٤)

على انه لا يعدم احتفاظ بعض الفاظ السلاح باعتيادتها في النسيج اللغوى لشعرهم وقد جاءت بعضها مضافة الى الضمائـــر فاكسبتها دفقا شعوريا مضافا . وفي هـــــذا وذاك كان لهم نصيب في وضوح لغة شعر الهذليين (٥).

---

(١) م.ن : ١/٢٣٨.

(٢) م.ن : ٢/٦٧١. الشبـح : الباب العالي البنـاء . وشيـد : جص . يقول : لا ينجيك باب وبناء.

(٣) م.ن : ٣/٢٥.

(٤) م.ن : ٢/٢٤٩. لغبوا : فتروا . يردون : ضرب من السير.

(٥) هذا جدول يضاف الى ماورد ومن الفاظ السلاح :
جـ١ ، ص١٤ ب٣ /جـ١ ، ص٢٠ ب١ ، ٢/جـ١ ، ص٢٩ ب٢ /جـ١ ، ص٦٢ آب٢ /جـ١ ، ص٩٠ ب١ ، ٢ جـ١ ، ص١٠٤ ب١ /جـ١ ، ص١٤٣ ب٢ /جـ١ ، ص١٨٨ ب٣ ، ٤/جـ١ ، ص٢٠٠ آب١ /جـ١ ص٢٣١ ب١ ، ٢ /جـ٢ ، ص١١ ب٢ /جـ٢ ، ص٤٨ ب٥ /جـ٢ ، ص٦٦ ب١ /جـ٢ ، ص٩٩ ب١ /جـ٢ ، ص١٦٤ ب٢ /جـ٢ ، ص١٨٩ ، ب١ ، ٢/جـ٢ ، ص٢٢٢ ب١ /جـ٢ ، ص٢٥٤ ب٣ /جـ٢ ، ص٢٥٧ ب٥ /جـ٣ ، ص٣ ب٤ /جـ٣ ، ص٦ آب٣ /جـ٣ ، ص٣٣ ب١ ، ٢/جـ٣ ، ص٥٠ ب٣ /جـ٣ ، ص٥٦ آب١ جـ٣ ، ص٨٧ ب٢ /جـ٣ ، ص٩٧ ب٢ ، ٣/جـ٣ ، ص١١٦ ب١ /جـ٣ ، ص١١٨ ب٢ ، ٣ ، ٤.

-١١-

وخلال استعراض الفاظ السلاح ، كانت الفاظ الموت ومايدل عنها تبزغ من بين اسنة الحراب ولمعان السيوف ، واقترنت بها ايما اقتران . والموت والاحساس به موقف يعرض لكل انسان ويختلف الناس عامة بدرجة الاحساس به سلبا ام ايجابا ، واحس الجاهليون احساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، بلغ درجة العنف ، وذلك لقسوة الطبيعة عليهم قسوة نادرة النظرة ، فقد اجبرتهم الصحراء ومناخها القاسي على العيش في وحدات قبلية منفصلة ومتناحرة في سبيل الاستيلاء على الماء النزر ، والمرعى الشحيح الفناء ، وهذا الامر جعلهم في مواجهة الموت الذي كان خطره ماثلا ابدا في نفوسهم ، لذلك كان احساسهم بقصر الحياة وتهددها الدائم حادا عنيفا ، وكان ادراكهم لتقلب الدهر قويا بليغا(١) .

قال ابو خراش راثيا خالد بن زهير:

أتتْهُ المنايا وهو غضّ شبابه * وما للمنايا من حمى النفس من عَزِم
وكلّ امرئٍ يوما الى الموت صائر * قضاءٌ اذا ماحان يوخذ بالكظم
وما أحَدٌ حيٌّ تأخّر يومه * بأخلدَ ممّن صار قبلُ الى الرَجْم
سيأتي على الباقين يوم كما أتى * على من مضى حتمٌ عليه من الحتم (٢)

ان الشاعر يلجا الى دفاعاته النفسية في محاولة التخفيف من حدة حزنه على مرثيه بالاستعبار حين يقرر ان النفس لا تدفع المنايا وليس هو في حمى منها ، وان كل حي صائر الى الموت فهو ليس بخالد خلود من اسس في رمسه ، ومهما طالت حياة المرء لابد ان ياتي دوره في الموت فهذا حتم وسنة جارية لا سبيل الى تغييرها .

اما المتنخل فيذهب بالنظر عميقا الى الموت ، اذ يراه مكتوبا على الانسان وهو بعد في بطن امه ، وان الميت قد علّق الحي بعده بالموت بعد ان انقطع هو بموته ، وقد قرر قبل ذلك ان مصير الفتى للضبع والشيبة والمقتل :

مما أقضّي ومحار الفتى * للضبع والشيبةِ والمَقْتَلِ
وان يمسى نشوانُ بمصروفةٍ * منها يرى وعلى مرجلِ
لاقه الموتَ وقيّاته * خطّله ذلك في المحبلِ

---

(١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٤١٩ ، ٤٢٠ .
(٢) ديوان الهذليين : ٢/١٥٣ .

ليس لميت بوصيل وقد * علق فيه طرف الموصلِ
أودى اذا انبتت قواه فلم * يركب اذا ساروا ولم ينزلِ[١]

وقال ابو ذؤيب في عينيته الشهيرة الباكية اولاده الخمسة:

سبقوا هويَّ واعنقوا لهواهم * فتخرّموا ولكلّ جنبٍ مصرعُ
فغبرتُ بعدهم بعيش ناصب * واخال انّي لاحقٌ مستتبعُ
ولقد حرصتُ بأنْ ادافع عنهم * فاذا المنية أقبلتْ لا تدفعُ
واذا المنيّة أنشبتْ أظفارها * ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[٢]

وفيما يقول ايضا:

لا بد من تلف مقيم فانتظر * ابارض قومك ام بأخرى المصرعُ[٣]

فهذه الابيات والابيات السالفة لابي خراش تذكر بقوله تعالى ((كل نفس ذائقة الموت))[٤] وقوله: ((اذا جاء اجلهم لا يستاخرون ساعة ولا يستقدمون))[٥] وقوله: ((وما تدرى نفس باى ارض تموت))[٦] وقوله: ((كل من عليها فان))[٧] وغيرها من الايات القرانية الكريمة التي تشير الى واقع امر الله عز وجل في حياة الانسان وموته، واذا ماتطلعت لعينية ابي ذؤيب وتفحصتها فانك لا تجد نظرة الاسلام لواقع الموت، تلك النظرة المتفتحة التي ترى في الموت انتقالة من حياة العناء الى حياة الهناء والدعة، بل تجد بدلها نظرة تشاؤمية باكية نافرة تنسب الافعال لغير فاعلها الرئيس وهو (الله) عز وجل، فقد الح ابو ذؤيب على فاعلية الدهر في مصير ابنائه منذ البيت الاول من قصيدته (والدهر ليس بمعتب من يجزعُ) وقوله (اني لريب الدهر لا اتضعضعُ)، وقوله (فلئن بهم فجع الزمان وريبه) وتنقلات قصيدته باستخدام عبارة (والدهر لا يبقى على حدثانه) في الابيات ١٩، ٢٠، ٤١، ٥٤ من القصيدة وهذه الفكرة التشاؤمية هي من نتاج عصر الجاهلية والتي لم تزل في نفس ابي ذؤيب عالقة بل راسخة بعمق فيه، وقد اشار

---

(١) ديوان الهذليين: ٢/١٣، ١٤، ١٥.
(٢) م.ن: ١/٣٤٢.
(٣) م.ن: ١/٣٠.
(٤) آل عمران: ١٨٥، الانبياء: ٣٥، العنكبوت: ٥٧.
(٥) يونس: ٤٩.
(٦) لقمان: ٣٤.
(٧) الرحمن: ٢٦.

احد الباحثين[١] الى جاهلية معاني القصيدة وداليتها الفني بالرغم من اعتناق صاحبها الاسلام ويزمن ليس بالقليل . على ان " الشعر الجاهلي ـ على العموم ـ ماعدا ابياتا قليلة جدا لا يصور الا فلسفة دنيوية محضة خالصة من اليقين الديني الذي يفعل فعله العظيم في مداواة جرح الانسان وشفاء نفسه وتصبيره على كرب الحياة وتقلبها ، وعلى رهبة الموت ولذعه ، ... ولم يكن في الديانة الوثنية ( للجاهليين ) مايغني الانسان من ذعره من الموت ، لان سلطة الهتهم واربابهم كانت مقصورة على الحياة ولا تتعداها لا الى الخلق ولا الى الميعاد "[٢] . وبالرغم من مجيء الاسلام وجهاده لتغييراوتبديل هذه الفكرة التشاؤمية الملحدة الا ان رواسبها بقيت ولما يزل الاسلام غضا في نفوس اصحابه . وهذا ماكان من امر ابي ذؤيب وقصيدته ، فقد انساه حزنه وفاجعته على ولده امر اسلامه وارجعه متضعضعا الى الوراء الى ماامن به حقا ولم يرتب به يوما ، ويعزز ذلك وجود قصيدة له في رثاء نفسه وكيف ينزلوه الى اللحد وبكاء بناته ولطمهن عليه بنعال السبت ومالى ذلك من تفجع على نفسه وهو بعد لم يقبر ، وهذه القصيدة جاهلية الانشاء[٣] .

وعلى العموم فقد استعمل الشاعر الهذلي الفاظ ( الموت ، المنايا ، المنية ، ريب المنون .. ) وخاصة في الرثاء ومواقف القتال والحرب ، حيث تتركز فاعلية الموت مشخصة واضحة تكسب النص قوة وتبعده عن المباشرة والتقريرية في التناول ، وتدهش بواقعيتها الحتمية وعمق احساس الشاعر بها . قال : معقل بن خويلد :

ولا عند جبنهما انيس * ولم اجزع من الموت الزؤام
وجاءوا عارضا بردا وجئنا * كموج البحر يقذف بالجهام
فما جبنوا ولكن واجهونا * بسجلٍ من سجال الموت حامي[٤]

وقال ابو خراش :

فلا وابيك الخير لا تجدينه * جميل الغنى ولا صبورا على العدم
ولا بطلا اذا الكماة تزينوا * لدى غمرات الموت بالحالك الفدم[٥]

وقال ابو الحيال :

كان اسنة الخطى تخطر بينهم شهبُ

---

(١) د . محمد النويهي في الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٢/٦٥٠ .
(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٤٢١ .
(٣) ديوان الهذليين : ١/١٢٠ ومابعدها .
(٤) م . ن : ٣/٦٧ .
(٥) م . ن : ٢/١٢٦ .

وحمّـــج للجبـــان المـــــوت حتّـــى قلبـــه يجـبُ(١)

وقال ابو ذويـــب راثيـــا :

ولو انـــي استودعتـه الشمس لارتقتْ * إليـه المنايا عينُهـا ورسولُها(٢)

فانت تجد في هذه النماذج التراكيب ( الموت الزؤام ، سجال الموت ، غمـــرات الموت) كما تجد الشاعر قد جعل الموت يحمـج في وجـه الجبان فاعطاه صورة مشخصة كما شخص المنايا حين جعل لها عيـناً ورسولاً ، فقد ادت هذه الصور المجسمـــة او المشخصة الى شحن الابيات بشحنات دلالية موحية ، اذ كان وراءها انفعـال قـــوى استطاع به الشاعر ان يجتاز حدود الواقع ويخرج لنا بهذه الصورة ذات الفعاليـــة في الايحاء الدلالي .

وتضاف الى التراكيب المتقدمة ( المنايا عجالا ، صرح الموت ، كارب الموت ، ريـــب المنون ، ريح الموت ، المنايا غالبات ، سبق الحمام ، للمنايا مصارع ، ساقته المنيـة ... ) تتواشـج في النسيج الشعري وتكسبه قوة ووضوحا وتبعده بوهج احساسها عن التقريريـــة والمباشرة بخلق جو حسي مترقب يصدر من احساس الشاعر بحتمية الموت والرهبة منـــه . ولا يعدم العثور على بعض النماذج كانت فيها الفاظ الموت ومرادفاته فاقدة تاثيراتهـــا العميقة في الايحاء(٣) .

وقد تعاور شعراء هذيل عبارة ( والدهر لا يبقي على حدثانه ) اذ وردت ثلاث عشـــرة مرة ، مرة واحدة منها عاد انتصاب فعل الحدثان الى ( الله ) ، اما البقية فقد عاد علـــى الدهر ، مما يدلل على ايمان الهذلي بفعلية الدهر الذي لا يبقي حيا من الانس والحيوان والطير الا واهلكه واختلسه من بين احبائه حيث الدهر مرادفا للموت . وكان الهذلـــي يستخدم هذه العبارة ليبدأ بسرد قصة حيوان معين بالنسبة له يقتل على يد الصائـــد ،

---

(١) م.ن : ٢/٢٤٩ .

(٢) م.ن : ١/٣٣ .

(٣) تضاف النماذج :
ج١ ، ص٣٨ ب٢ / ج١ ص٦٨ ب٢ / ج١ ، ص٧٨ ب٣ / ج١ ، ص٩٢ ب١ / ج١ ، ص٩٧ ب١ ج١ ، ص١٠٠ ب٢ / ج١ ، ص١٠٤ ب١ / ج١ ، ص١٠٩ ب٣ ، ٤ / ج١ ، ص١٥٠ ب١ / ج١ ، ص١٥٢ ب٢ / ج١ ، ص١٠٢ ب٢ / ج١ ، ص١٣٢ ب٤ / ج٢ ، ص١٥ ب١ ، ٢ / ج٢ ، ص٦٢ ، ب٣ ، ٤ / ج٢ ، ص٨٥ ب٤ / ج٢ ، ص١٠٤ ب٦ / ج٢ ص١١٢ ب٢ / ج٢ ، ص١٣٠ ب١ / ج٢ ، ص١٥٢ ب٨ / ج٢ ، ص١٧١ ب٤ / ج٢ ، ص١٧٣ ب٧ ، ٨ / ج٣ ، ص١١ ب٣ ، ٤ / ج٣ ص٢٣ ، ب٢ / ج٣ ، ص٣٩ ب٣ / ج٣ ، ص١٤ ب١ / ج٣ ، ص٤٢ ب١ / ج٣ ، ص٨٣ ب٤ / ج٣ ، ص٨٧ ب٣ / ج٣ ، ص١٠٩ ب٣ / ج٣ ، ص١١٧ ب٢ / ج٣ ، ص١٢٠ ب٣ / ج٣ ، ص١٢٣ ب٥ .

ليدلل على حتمية الموت كما توهما . قال مالك بن خالد الخناعي يخاطب امراته وقد فقدت اولادها فبكت فقال لها :

يامَيّ إنْ تفقدي قوما ولدتهم * او تخلسيهم فإنّ الدهرَ خلاسُ
عمرو وعبد مناف والذي علمتْ * ببطن مكةَ أبي الظيمِ عبّاسُ
يامَيّ إنّ سباعَ الارض هالكةٌ * والأدمُ والعفرُ والآرامُ والناسُ(١)

وقال ابو كبير مخاطبا ابنه ( خلاوة ) :

أخلاو إنّ الدهرَ مُهلكُ من ترى * من ذي بنينِ وامهم ومن ابنمِ
والدهرُ لا يبقى على حَدَثانه * قبٌ يردنَ بذي شجونٍ مبرمِ(٢)

ونجد التراكيب ( الدهر ذو تلوين ، ريب الدهر ، صرف الدهر ، حتوف الدهر ، حدثان الدهر ، بالدهر من عجب ، يد الدهر .. ) حيث تشير هذه الى فعالية الدهر وقوته ، فاكسب النص الشعري امكانية الانفتاح شعريا وايجاد حالة من الترقب الحسي والرهبة المتأتية من سطوة الدهر وقوته . واشار احد الباحثين الى ان هذه الدهرية التي اعتنقها الشاعر الجاهلي " هي دهرية متشائمة لا تخطر الا ساعة الالم والحزن .. ويكثر ورودها في شعر الشيوخ والمصابين . ومن هنا فهي في حقيقتها تدور حول القدر الظالم الذي لا ينجو منه احد "(٣) . فهم كما قال القران الكريم على لسانهم ﴿وقالوا ماهي إلاّ حياتُنا الدّنيا نموتُ ونحيا ومايهلكنا إلاّ الدهرُ﴾(٤) واذا كان الشعراء غالبا مايذكرون القدر والدهر في حالات اليأس والقنوط ، ويذكرون ارادة الله عز وجل في حالات التأمل الهادئ(٥) ، فالباحث لم يعثر للهذليين الا على مايثير اليأس والقنوط ذلك لانهم " كانوا مستسلمين لمصيرهم يصرحون ان الموت حق وان الخلود محال فالفناء لاحق بالانسان والحيوان ، وكل ذي نسم ، لاحق بالمرء ولو اعتلى الشمس ، ومصيب الحيوان ولو كان قويا كثور الوحش وحمار الوحش ، والوعل الصدع الذي يعتصم في القلال ، والعقاب التي تتخذ وكرها في قمم الجبال "(٦) وبقي احساسهم هذا متواصلا

---

(١) م.ن : ١/٣ .
(٢) م.ن : ١١١/٢ .
(٣) د . مصطفى جياووك ، الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ٩٨ .
(٤) الجاثية : ٢٤ وتتمة الاية (( وما لهم بذلك من علم ان هم الا يظنون ))
(٥) الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ١٠٠ .
(٦) الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب الهذلي : ٤٩ .

على الرغم من اسلامهم ــ كما سلفت الاشارة الى امر ابي ذويب في عينيته الشهيرة [١] .

والدهر بعد ذلك يشير الى الوقت الزمني حيث يعرّفه ابو ذويب بقوله :

هل الدهر إلاّ ليلة ونهارها * وإلاّ طلوع الشمس ثمّ غيارها [٢]

وقد تحل الايام محل الزمان الذى يرادف الدهر . قالت جنوب :

كل امرئ بطوال العيش مكذوب * وكل من غالب الايام مغلوبُ
وكل من غالب الايام من رجل * مود وتابعه الشبان والشيبُ [٣]

وقال صخر الغي :

أرى الأيّام لاتبقي كريما * ولا العصمَ الأوابد والنعاما [٤]

وبعد ، لقد احس الشاعر الهذلي بالدهر وسطوته عليه احساسا عنيفا ، فبان في شعره خائفا منه ، ثائرا عليه ، مترقبا له ومشخصا ، يلقي عليه انفعالاته الحزينة المتشائمة ، فاكسب النصوص ذلك الحزن وذلك التشاؤم ، واظفرنا بعد ذلك بتعابير مجازية كانت منافذ تطل على خيال الشاعر الهذلي المتحفز ، وتوشج نسيج شعره بالحكمة المركزه التي جاءت بعد تامل الشاعر عميقا بعواقب الامور وبد الدهر فيها [٥].

---

(١) قال د . احمد كمال زكي في شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٤٧ ، ١٤٨ مانصه : " .. بل قد تدهش حين نقول ان معظم الشعراء الذين عرفوا في هذيل كانوا مخضرمين ، ولكن اثر الاسلام في شعرهم لم يكن واضحا ملموسا " .

(٢) ديوان الهذليين : ١/ ٢١ .

(٣) م . ن : ٣/ ١٢٤ .

(٤) م . ن : ٢/ ٦٣ .

(٥) وتضاف الى ماسبق النماذج :
جـ١ ، ص١٨٣ ب٣ / جـ١ ، ص١٩٣ ب٣ / جـ١ ، ص٢٠٠ ب٣ / جـ١ ، ص ٢٤٠ ب٢ / جـ٢ ، ص ٣٣ ، ب ٢ ، ٤ / جـ٢ ، ص٤٨ ب١ / جـ٢ ، ص ٥٢ ب١ / جـ٢ ، ص٥٧ ب٢ / جـ٢ ، ص١١٧ ب٣ / جـ٢ ، ص ١٥١ ب٤ / جـ٢ ، ص١٥٧ ب١ ، ٣ / جـ٢ ، ص١٦٠ ب٢ / جـ٢ ، ص ١٦٣ ب ٣ / جـ٢ ، ص١٦٤ ب٣ / جـ٢ ، ص١٩٤ ب٣ / جـ٢ ، ص٢٠٢ ب٤ / جـ٢ ، ص٢١٨ ب٥ / جـ٢ ، ص٢٣٨ ب٢ / جـ٢ ، ص٢٦٤ ب٣ / جـ٣ ، ص٣٧ ب٢ / جـ٣ ، ص٦٠ ب ٥٠ جـ٣ ، ص ٧٤ ب٣ / جـ٣ ، ص ١١٥ ب٢ / جـ٣ ، ص١٢٤ ب٤ .

١٢ـ

وتجذب نظر الباحث الاسماء الكثيرة للحيوانات الاليفة والمتوحشة الموجودة في البيئة المحيطة بالهذليين واماكن سكناهم. ومن الطبيعي ان شعراءهم لم يتحدثوا عنها جميعا بدرجة واحدة ، فان بعضها اقرب الى طبيعة حياتهم ، واد ل تصويرا عليها ، واصلح للانتفاع بها في فنهم. ومن هنا تفاوت اهتمامهم بهذه الانواع تفاوتا كبيرا. فنجد اسماء الحيوان ك ( الكلاب ، الخيل ، الجمال ، النمور ، الضباع ، الصقر ، العقاب ، الوعول الظباء ، النعل ... ) حيث تمثل هذه الحيوانات مجموعة من العلاقات المهمة بالنسبة للشاعر ، وهذه العلاقات هي :

١ـ اعتماده عليها معاشيا عن طريق صيدها ، او تربيتها ، او نقل الحمول المتنوعة عليها.
٢ـ اعتماده عليها في التنقل والاغارة والصيد.
٣ـ اعتماده عليها جماليا في الطرد والمسابقات.
٤ـ اعتماده عليها فنيا باستعمالها رمزا يلقي عليه ظلاله النفسية ، او يستخدمها في تلوين نسيجه الشعري.

قال صخر الغي راثيا ابنه ( تليدا ) :

وذكرني بكاي على تليدٍ * حمامةَ مرّ جاوبت الحماما
ترجّع منطقا عجبا وأوفت * كنائحةٍ أتت نوحا قياما
تنادي ساقَ حرٍّ وظلتُ أدعو * تليدا لا تبين به الكلاما (١)

لقد استهل الشاعر الحماسة ركيزة يلقي عليها ظلال نفسه الحزينة من جراء موت ابنه ، فقد جعله احساسه المر بالمصيبة يستوحش الناس ، ولم يجد من يسليه سوى الحمامة التي شاركته وماثلته المصيبة اذ هي ايضا فقدت ولدها وراحت تبكي وتنوح عليه ، فراح يحادثها ويشها حزنه على ولده اذ ان المحزون لا يجد من يسليه الا من هو احزن منه واكثر الما مما اصابه. وقال المتنخل متحدثا الى ( اميم ) :

وماء قد وردتُ أميم طامٍ * على أرجائه زَجِلُ الغطاطِ
قليلٌ وردهُ إلاّ سباعا * يخطنَ المشي كالنبل المراطِ
فبتُّ أنهنه السرحان عني * كلانا وارِدٌ حرّانَ ساطي
كأنّ وَغى الخموش بجانبيه * وَغى ركبٍ أُميم ذوي هياطِ

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٦٦.

كأنّ مزاحفَ الحياتِ فيه * قبيلَ الصبحِ آثارُ السياطِ(١)

فالشاعر في مغامرته هذه يذكر مجموعة من الحيوانات ( القطاط ( القطا ) ، السباع، السرحان الخموش ( البعوض ) ، الحياة) والتي فتحت منافذ الخيال لديه فاستدعت بتصويرها وحركتها في ذلك المستنقع الذى ورده ، بحيث جاء تصويره نابضا بالاياء والحركة.

وقال حبيب الاعلم يذكر فراره من اعدائه وخوفه منهم :

وخشيتُ وقْعَ ضَريبةٍ * قد جرّبتْ كلّ التجاربْ
فأكون صيدَهُم بها * واصبرُ للضبعِ السواغبْ
جزرا وللطيرِ المربةُ * والذئابِ وللثعالبْ
وتجرّ مجريةٌ لها * لحمي الى أُجُرٍ حَواشبْ
سودُ سحاليلٌ كأنّ جلودهنّ ثيابُ راهبْ
آذانهنّ إذا احتضرنَ فريسةً مثلُ المذانبْ
ينزعنَ جلدَ المرءِ نزعَ القينِ أخلاقَ المذاهبْ(٢)

فالشاعر هنا يذكر طائفة من الحيوانات المتوحشة ( الضباع ، الطير المربه ، الذئاب الثعالب ) وكان شعوره تجاهها شعور الخائف المضطرب المرعوب مما ستحدث به لو وقع في قبضتها فسوف تقطعه اربا وتنزع جلده كما ينزع صانع السيوف ( القين ) السيف من بطائن مذهبة وهذه الصورة الخاطفة في ذهنه المفصلة في شعره مرت سريعة عليه واعداؤه يركضون خلفه فكانت دافعا في تحفيز جميع طاقاته للنجاة منهم، ولعل الشاعر لكثرة عيشه في الصحراء والجبال الموحشة انس مشهد الضباع وهي تاكل الحيوان اوالانسان وتنزع جلده نزعا ، فكانت صورته عنيفة بواقعيتها القاسية.

وقال سأعرابيّ جوابية مخاطبا نفسه :

شابَ الغرابُ ولا فؤادكَ تاركَ * ذكر الغضوبِ ولا عتابك يُعْتَبُ(٣)

انه يعلم باستحالة عزوف قلبه عن ذكر حبيبته ، وحتى ولو شاب الغراب اى تقطعت اسبابه

---

(١) م.ن : ٢/ ٢٤، ٢٥. طام: الماء الذى ترك حتى ظما وعلا. الفطاط : نوع من انواع القطا ساط: ذو سطوه اذا حمل. الهياط: الصياح والمجادلة.

(٢) م.ن : ٢/ ٧٩، ٨٠. مجرية : ذات اجر ومفرد جرد . حواشب: منتفخات البطون ، المذانب : المغارف التي يغرف بها ، والواحد مذنبة. اخلاق المذاهب ، بطائف مذهبة تغشى لها اجفان السيوف تنقش بالذهب او غيره .

(٣) م.ن : ١/ ١٦٨.

معها فهو لم يفتا يذكرها ويحاتبها لبعدها عنه ، ولعدم استجابتها حبه [١].

وتجدر الاشارة الى اهتمام ابي ذويب وساعدة بن جوية دون شعراء هذيل عموما بوصف النحل الذى انتشر في بيئتهم الجبلية، وكان مصدر رزق لكثير من افراد هذه القبيلة ، ولعل في استقرار حياة ابي ذويب وساعدة دخلاً في هذا النزوع ، اما بقية الشعراء فلم تتوافر لهم فرصة الاستقرار ـ كما ذكر سلفا ـ بيد ان بعضا منهم اعجب بسرعة النحل الشديدة ، فوازن بينها وبين اطلاقه السهم من وتر قوسه فناسب بين السرعتين وفعل بعضهم عكس ذلك كما نجد في قول ابي كبير:

يأوى الى عظم الغريف ونبله * كسوام دبر الخشرم المشور[٢]

اما ابو ذويب فقد نعت بانه شاعر النحل عند العرب لما نال النحل عنده من الاهتمام مالم ينله عند شاعر اخر في الجاهلية والاسلام[٣]. ولعل السمة البارزة في شعره عنايته بها[٤]. الا ان المعلم ساعدة بن جوية لم يكن قاصرا في تتبعه التفصيلي لحركة النحل وطباعه واماكن وجوده . ولا ينكر مالدور المعلم في تلميذه .

وعلى العموم فقد ارتبط الحديث عن النحل وعسله واشتيار المشتار له وعنائه في ذلك في شعر ابي ذويب وساعدة بذكر فم الحبيبة وطيب مقبلة ـ وسيمر تفصيل ذلك في فصل الصياغة ـ اما على صعيد الالفاظ المتعلقة بالنحل فيتردد ذكر( اليعاسيب ، الجوارس ، الثول ، الدبر ، مليكها ( وهو المتصرف بامر النحل) ، مطافيل ابكار..) اما الالفاظ التي دلت على العسل وعمله فنجد ( ارى ، جنى ، سلافا ، ضرب بيضاء ، المزج ، جرست ، عاسل ) وقد رافق هذه الالفاظ اشارة الى اماكن وجود النحل في قمم الجبال الشاهقة ، وايضا اشارة الى خلية النحل( الوقبة ) ، وكان الشاعران بارعين بوصف حركة

---

(١) وتضاف الى النماذج السابقة :
جـ١ ، ص٥٠ ب٢، ٣/جـ١ ، ص٢٢ ب٢/جـ١ ، ص٣٢ ب٣/جـ١ ، ص٤٥ ب٢/جـ١ ، ص٥٥ ب١ جـ١ ، ص٦٩ ب٢/جـ١ ، ص٩٧ ب٢/جـ١ ، ص١١٤ ب٣/جـ١ ، ص١٣٣ ب١/جـ١ ص١٥٨ ، ب ٦ ، ٨/جـ١ ، ص١٩٣ ب٣/جـ١ ، ص٢٠٦ ب١/جـ١ ، ص٢٢٣ ب١/جـ١ ، ص٢٣٧ ب ١ جـ٢ ، ص٤ ب/جـ٢ ، ص٢٠ ب٣/جـ٢ ، ص٣٦ ب٥/جـ٢ ، ص٦٣ ب١ ، ٥/جـ٢ ، ص٩٧ ب٣ جـ٢ ، ص١٢٩ ب٣/ جـ٢ ، ص١٥٩ ب١ /جـ٢ ، ص١٧٤ ب٤/جـ٢ ، ص١٨٦ ب٤/جـ٢ ، ص٢١٠ ب٢/جـ٢ ، ص٢٣١ ب١ /جـ٢ ، ص٣٦ ب٢/جـ٢ ، ص٢٦٨ ب١/جـ٣ ، ص١ ب ٣ جـ٣ ، ص٤ ب٣/جـ٣ ، ص١٤ ب١/جـ٣ ص٣١ ب٥/جـ٣ ، ص٦٣ ب٤/جـ٣ ، ص٧٤ ب١ ، ٢ ، ٣ جـ٣ ، ص٩٦ ب٦/جـ٣ ، ص١٠٧ ب٢/جـ٣ ، ص١٢٥ ب٥/جـ٣ ، ص١٢٦ ب٢ ، ٧ ، ٨.
(٢) م.ن : ٢/١٠٣.
(٣) د. نصرت عبد الرحمن ، الواقع والاسطورة في شعر ابي ذويب : ٦٨.
(٤) ينظر: العصر الاسلامي : ٧٣.

النحـــل الدائبـــة في الصعود والنزول ، وطباعها الاخرى • على ان في وصف النحـــل وعاداته واماكن سكناه من الالفاظ الغريبة الشيء الكثير والاوفر ، وقد يخمط على غير ابـــن البيئـــة المتوافر فيها النحل معناها بسبب غيـــاب النحل عن بيئته ، ولكن الشاعر استعـــان بالادوات التشبيهية وغيرها على سبيل التوسع في تقريب مايريد ايصاله على نحو مااستعمل ابو ذويب لفظة ( المباءة ) وتعني مرجع الابل ليدلل على ان النحل قد رجـــع الى مكـــان واسع كثير العسل يشبه مرجع الابل :

تمنى بهـــا اليعســـوب حتى اقرها * الى مالـــف رحب المبـــاءة عاســـل(١)

ومما سبق ذكره مع ماوصدتـــه الاستدلالات السابقة في حقل الحيوان نصل الى مايلي :

١ــ حضور الحيوان في وعي الشاعر الهذلي بشكل مكثف وواضح •

٢ــ اصطباغ النسيج الشعري باسماء الحيوان بانفعالات عاطفية متنوعة كالحزن والخوف• • الخ مما يكسب المتلقي تفاعلا حيويا مع النص وشاعره •

٣ــ شكل الحيوان محورا بارزا في منطلقـــات الشاعر في التعبير عن الوجود والاشياء بمـــا اثاره في مخيلته من صور وموازنات تشبيهيـــة •

٤ــ استعمال الهذلي بعض الحيوانات خاصة حمار الوحش والوعـــل ، وثور الوحش والعقاب ليسقط عليها انفعالاته النفسية وخاصة الحزينة ، مما حولها الى رموز حسية صاغهـــا باسلوب قصصي سنتبينه في فصل الصياغـــة •

٥ــ لم يحتن الهذليون بوصف الناقة او الفرس ، وحتى الذين وصفوا ــ خاصة الاخيرــ قـــد اخطؤوا في وصفه لانه لم يكن في حياتهم دائما(٢) •

٦ــ تواشج اسماء الحيوان مع افعال الرؤية والحضر ، واسماء الامكنة والاعلام وكذلك مع الفاظ الدهر والمنية ، وهذه كلها تصب في واقع الحياة المعاشة وتندمج فيها •

٧ــ ادى تتبع الشاعر لوصف اعضاء الحيوان وطريقة عيشـــه ومكانه ، وكل مايتعلق به الـــى استعمال الفاظ غريبة ناسبت مايرمي اليه ، فوسمت كثيرا من النصوص بسمة الغرابة الامـــر الذي ادى الى انحسار سمة الوضوح فيها وبروز سمة الغرابة وهذه ماسنبينها لاحقا •

---

(١) ديوان الهذليين : ١ / ١٤٢ • وفيمايلي اشارة الى الفاظ النحل ، العسل ، ومايتعلق بها في ديوان الهذليين :
ج١ ، ص٧٥ ب١ ، ٢ / ج١ ، ص٣٦ ب١ ، ٢ / ج١ ، ص٨٧ ب١ / ج١ ، ص٨٨ ، ب٢ / ج١ ، ص٨٨ ب٢ / ج١ ص٨٩ ب١ ، ٢ / ج١ ، ص١٤ ب٤ / ج١ ، ص١٤٢ ب١ ، ٥ / ج١ ، ص١٤٣ ب١ ، ٢ ج١ ، ص١٢٢ ب١ / ج١ ، ص١٤٣ / ج١ ، ص٤٢ ب١ ، ٢ / ج١ ، ص١٧٧ ، ب١ ، ٢ ، ٣ / ج١ ، ص١٧٩ ب١ / ج١ ، ص٢٠٧ ب٢ / ج١ ، ص٢٠٩ ب١ ، ٢ ، ٣ / ج١ ، ص٥٠ ب١ ، ٢ / ج٢ ، ص١١ ب٣ / ج٢ ، ص٢٧ ب١ ، ٢ / ج٢ ، ص١٦٦ ب١ / ج٢ ، ص١٨٥ ب١ •

(٢) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢١٤ •

## المبحث الثاني
## الغرابة

عند متابعة سمة الوضوح وتجليها في النصوص الشعرية لم يغب عن الباحث وكذلك على من يقلب صفحات الديوان ذلك المد المتضخم من الالفاظ الغريبة والمغلقة بغموضها والتي حالت دون فهم النصوص واستشعار جماليتها الفنية.

وشيوع الغريب في شعر الهذليين ظاهرة بارزة كل البروز ، تنبه اليها قديما الرواة والعلماء وقد انبانا بذلك الاصمعي حيث قال: تقول الرواة والعلماء: " من اراد الغريب فعليه بشعر هذيل "[1] وفي استشهاد كثير من كتب اللغة ومعاجمها بالشعر الهذلي مايخبرنا ضمنا بتلك الغرابة. وهذا احصاء باستشهاد بعض المعاجم باشعارهم:[2]

| المعجم | عدد الشواهد الشعرية للهذليين |
|---|---|
| اللسان | ٢١٧٠ |
| التاج | ١٩١٨ |
| الصحاح | ٤١٢ |
| المخصص | ٤٠٠ |
| جمهرة اللغة | ٢٤٥ |
| اساس البلاغة | ١٦٢ |

وهناك طائفة من اللغويين اهتموا بتفسير غريب شعر هذيل واولوه من العناية والاهتمام شيئا كثيرا[3] . كما اختلفوا في تفسير كثير من الالفاظ الهذلية[4]. الامر الذي يعكس ـ في الغالب ـ اهتمامهم بالمفردة على الصعيد المعجمي لها دون بنيتها السياقية في اطار البيت او القصيدة.

---

(١) المصون في الادب : ١٦٩.
(٢) البناء الفني في شعر الهذليين : ٣٥٠.
(٣) ينظر: الاضداد ( الاصمعي ) ٤١٠، النوادر في اللغة: ٢٦، الاضداد ( لابن السكيت ): ١٧٧، اصلاح المنطق: ٥١، الاضداد ( السجستاني ): ٩١، والخصائص : ١/ ١٥٢، ٢٢٠، ٢٤٨، ٢٥٩، ٣١١، ٣٤٩، ٢/ ٧٥، ٨٢، ٨٧، ١٥٥، ٣١١، ٣١٦، ٤١٥، ٤١٨، ٤٣٥ ٣/ ١٧، ١٢٤، ١٢٥، ١٩٩، ٣٠٧.
(٤) ينظر: امالي القالي : ١/ ٣٨، ٥٩، ١٠٢، ١٦٨، ٢٢٩، ٢/ ٣١٠، واللسان مادة ( رزز ) و( جلب ) و( رحم ) والتنبيه على اوهام ابي علي في اماليه : ١٣٠.

وكان مرد ذلك الاهتمام عدهم هذيلاً من القبائل الفصيحة(١)، وان لغتها مما نزل عليه القران الكريم(٢)، "فقد ميز هؤلاء القبائل العربية من حيث الفصاحة ، فوجدوا كلام بعضها فصيحا فاخذوه ، ولم يعنوا بما كان غير فصيح عناية واضحة"(٣). بعد ان ربطوا الفصاحة بالغرابة وحددوها باماكن معينة من الجزيرة العربية ، وكان قسما منهم قد اتخذ الغرابة سمة بارزة في احاديثهم بين الناس(٤) ، وكان المفضل الضبي يختار من الشعر ماقل تداوله على السن الرواة وكثر فيه الغريب(٥).

ولم تكن غرابة الالفاظ في اشعار هذيل مما يشوه جمالها بل اضفت عليها هالات من الجلال وظللتها بظلال رائعة ، ويشهد على ذلك الجاحظ بقوله : " فان كانوا انما رووا هذا الكلام لانه يدل على فصاحة فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة ، وان كانوا انما دونوه في الكتب ، وتذاكروه في المجالس لانه غريب ، فابيات من شعر العجاج وشعر الطرماح واشعار هذيل تاتي لهم مع حسن الرصف على اكثر من ذلك "(٦). فنعت الجاحظ غريبهم وغريب العجاج والطرماح بحسن الرصف الذي يعني عدم التكلف في الاتيان به وطبيعته بالنسبة لهم(٧). اما كلام الرواة من اهل عصره فهو من الغريب المتكلف النابي الطبع .

وقد ظلت الغرابة سمة الشعر الهذلي حتى بعد ان جاء الاسلام ، واستقر في نفوس العرب ، ودفع بهم الى خارج جزيرتهم ، وعلى الرغم من التغيرات التي حصلت للغة والفاظها فانهم آثروا الغريب في اشعارهم وولعوا به (٨)، اذ ليس من السهولة ان يسرق شعرهم في فترة قصيرة من الزمن بعد ما عاشوا شطر حياتهم الاقوى في نشاتهم في بلاد بعيدة عن الاختلاط بمن ليس عربيا . فطرق القوافل التجارية وطرق الحجاج الذين ياتون من خارج الجزيرة كلها لا تمر بهذه السروات ، ومن هنا قل اختلاط اهلها بالاعاجم ،

---

(١) ينظر: الحروف : ١٤٧ ، ومقدمة ابن خلدون : ٥٥٥ .
(٢) الاتقان : ١/ ٤٨ .
(٣) الفصاحة في العربية : ١٤٤ .
(٤) ومن هؤلاء : يحيى بن يعمر (ت٨٣هـ) وعيسى بن عمر الحضرمي (ت١٤٩هـ) . ينظر: نزهة الالباء في طبقات الادباء : ٢٤ ، ٢٨ .
(٥) كتاب الصناعتين : ٩ .
(٦) البيان والتبيين : ١/ ٣٧٨ .
(٧) ينظر: كتاب الصناعتين : ١٦١ ، ١٧٠ ، ١٧١ في مصطلح حسن الرصف .
(٨) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٤١ ، وينظر قصيدة اسامة بن الحارث في الديوان : ٢/ ١٩٥ . ومابعدها وقصيدة امية بن ابي عائذ : ٢/ ١٧٢ ومابعدها وهما شاعران مخضرمان .

فصفت لغتهم ، وخلصت من العجمة"(١) . ولذلك ايضا لم يعثر في شعرهم على الدخيل الا الفاظا قليلة كانت نتاج اختلاطهم بالامم في الفتوح الاسلامية(٢).

وكان للنقاد القدامى اراء في الغريب واسبابه ومقاييس متبعة في الحكم على الالفاظ من ناحية الغرابة، والتي كانت عونا للباحث في الحكم على غرابة الفاظ هذيل، ومن تتبع ماكتبوه نجد مايلي :

١ــ لم يجدوا عيبا في غريب القدماء ، ولكنهم عابوا غريب المحدثين وفي ذلك اشارة الى ان لكل عصر لغته ، وان مايعد غريبا في عصر ليس بالضرورة عده غريبا في عصر اخر فلم تكن الالفاظ التي استعملها القدماء في عصرهم غريبة بل كانت مما يألفونه ويتداولونه (٣).

٢ــ وهذه النقطة سبب للاولى وهي عدم تكلف القدماء لغريب اللفظ وتقصدهم اياه فنحتوه لهم بحسن الرصف ، وهو عكس مانحتوا به غريب المحدثين (٤).

٣ــ ربطوا الغرابة في امر استعمال اللفظ او عدمه او ندرته او ايثار صيغة مستعملة دون اخرى غير مستعملة(٥).

٤ــ ربطوا الغرابة بالبيئة وطبع البدوي وايثار الالفاظ الخشنة والوحشية التي حاكت بجرس حروفها جفاف البيئة وخشونتها(٦).

٥ــ ربطوا بين طبع الشاعر وتردده بين البداوة والتحضر واثره في رقة الالفاظ واغرابها وفي ذلك اشارة الى تعلق الغرابة وعدمها او ندرتها بغرض الشاعر(٧) .

---

(١) الفصاحة في العربية: ١٦٥ .
(٢) لم نعثر على الفاظ دخيلة سوى لفظة( باله ) في قول ابي ذويب في الديوان : ١/ ٥٩ وينظر: المعرب: ٩٩، ولفظة ( البهار) في قول البريق في الديوان ٣/ ٦٢ . وينظر المعرب : ١١٠ . ولفظة( سنمار) في قول البريق ايضا في الديوان : ٣/ ٩٤ . وينظر المعرب: ٢٤٣ .
(٣) ينظر: نقد الشعر: ١٧٢، ١٧٣، والصاحبي في فقه اللغة: ٧١، ٧٢ .
(٤) ينظر: نقد الشعر، ١٧٢، ١٧٣ والبيان والتبيين : ١/ ٣٧٨، والمثل السائر : ١/ ١٥٦، ١٥٧ .
(٥) ينظر: المثل السائر: ١/ ١٦٣ .
(٦) ينظر: نقد الشعر : ١٧٢ . والوساطه بين المتنبي وخصومه : ١٧ .
(٧) ينظر: الوساطة: ١٨ .

٦ــ جوزوا الغرابة في اللفظ اذا دعت له ضرورة الوزن او القافية[١].

٧ــ جوزوا الغرابة اذا كان اللفظ اكثر ايحائية وتماسا للمعنى الذى يريده الشاعر ضمن شروط معينة[٢].

٨ــ اشاروا الى اهمية السياق في عكس سمة الغرابة في اللفظة او عدمها واهمية مايجاورها من الالفاظ[٣].

٩ــ ولربما اشتق الشاعر بما مكنته ثقافته اللغوية وشاعريته بعض الالفاظ غير المسموعة من الالسن الفصيحة ليدلل على معنى معين اثره بهذا الاشتقاق بعد ان وجده اكثر تحقيقا للمعنى الذى قصده خاصة وهو الامير الذى يتحكم بالكلام ويصرفه كيفما يشاء وانى شاء كما نعته الفراهيدي[٤] وهو الفصيح الذى يعول عليه في حفظ اللغة.

١٠ــ ولربما اختصر الشاعر بعض اللفظ او زاد في حروفه ، او قلب بعض حروفه او ابدالها بما يجانسها من الحروف الاخرى ، لاداء الوزن او القافية او معنى يريده ، فاغرب على السامع الذى لم يالف هذه التغيرات في اللفظة .

اما النقاد المحدثون فلم يجدوا مايضيفونه على ماصرح به القدامى فيما يتعلق بالغرابة سوى انهم وضحوا الامر باسلوبهم الخاص الذى يحاكي العصر بحلميته التي تحد الاشياء وتزيد من ترتيبها وتبسيطها[٥] على ان ماينبغي ان نشير اليه هنا ، ان الشاعر العربي القديم لم يستعمل هذه الالفاظ الغريبة الخشنة لانه جاهلي بدوى بل لانه يصور صورة قوية شديدة ، فيتخذ لها الفاظا تحكيها حكاية صوتية لتوافق مضمون بيئته ، ولربما جاء بالالفاظ المتنافرة لتناسب الصورة المتنافرة التي يريد نقلها الى المتلقي ، وهو لم يخرج بذلك عن الافصاح الذى يتوخاه النقاد واشاروا له .

والشعراء بعد ذلك لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة الى وضعه ، بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة في جمل او ابيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بايقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم. ولما كانت اللغة العربية اشد اتصالا باصواتها البدائية التي

---

(١) ينظر: الجامع الكبير: ٤٨.

(٢) ينظر: الموازنة : ١/٤٤٣، ٤٤٤.

(٣) ينظر: العمدة: ٢/٢٦٥.

(٤) زهرة الاداب وثمر الالباب: ٢/٦٣٣.

(٥) ينظر: تاريخ الادب العرب: ٣/٢٤٦، القيان والغناء في الشعر الجاهلي : ٢٠١ ومابعدها ، العربية بين امسها وحاضرها : ١٢٥ ، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ١٥٣ ومابعدها .

تقوم على قدر كبير من حكاية الاصوات الطبيعية. فان الشعراء القدامى كانوا اقرب صلة بالطبيعة البدائية للغتهم واقدر على استثمار ما للاصوات الطبيعية في توصيل مضامين افكارهم ومشاعرهم. على ان صحوة اللغة وموت الكثير من الفاظها وتراكيبها، وفقد الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتها العاطفية الرقيقة التي سمعها اهل ذلك العصر السحيق، جعلت من الصحوة البالغة استبصار تلك الظلال وتبيانها، ومهما بذل من جهد في ذلك فلا بد ان الكثير منها يغيب علينا وقد فقدناه الى الابد (١).

واذا ماتلمسنا الغرابة في الفاظ الهذليين على وفق ماقدمه النقاد القدامى والمحدثون من مقاييس، ومافادنا السكري في شرحه لديوانهم واشعارهم، ومانقله عن الاصمعي وائمة اللغة من ملاحظات في امر غريبهم، فضلا عما افادتنا بعض المصادر اللغوية والمراجع في ذلك نجدها في استعمال الهذليين لالفاظ شاعت في قبيلتهم وانحسرت دونها وهي مستوحاة من بيئتهم البدوية الخشنة بجبالها ووعورتها وصعوبة العيش فيها، كذلك يرجع بقاء استعمال الهذليين لها دون غيرهم من شعراء الجاهلية والاسلام، وقد يكون لعامل ضياع الكثير من الشعر الجاهلي سبب في الغرابة لان "ماانتهى الينا من كلام العرب هو الاقل ولو جاءنا جميع ماقالوه لجاء شعر كبير وكلام كثير" (٢). لذلك نجد حيرة الاصمعي وغيره من علماء اللغة في تفسير بعض تلك الالفاظ كما يرجح ايضا تقصد الشاعر امر الاتيان بالغريب لسبب او لاخر، وايثاره صيغا جديدة يبتدعها ليدل على معنى يريده بذاته. كما سيمر ذلك في الامثلة تباعا.

١ــ ومن امثلة استعمال الهذلي الفاظا يكاد ينحسر استعمالها بمعنى معين دونهم لفظة ( مغرم ) في قول البريق :

وهيَّ حلولٍ لهم سامرٌ * شَهدتُ وشَعبهم مَغْرمُ (٣)

مغرم : مملوء" قال ابو سعيد : وكذلك سمعته من اهل ذلك الشق ولم يعرفه من كان في شقنا" (٤).

وفي قول مالك بن خالد الخناعي :

في رأسِ شاهقةٍ أُنيوبها خَصِرٌ * دونَ السماءِ له في الجوِّ قرنامُ (٥)

---

(١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه في الصفحات: ١/ ٤٦، ٤٧، ٦٩، ٧٠، ١٠٩، ٣٢٨ ومقاله في اللغة الشعرية: ٦٠.

(٢) الصاحبي في فقه اللغة: ٦٧. (٣) ديوان الهذليين: ٣/ ٥٥.

(٤) م.ن. (٥) م.ن: ٣/ ٢.

نجد لفظة ( انبوب ) التي قال عنها صاحب اللسان : " انبوب الجبل طريق فيه " هذلية وانشد هذا البيت وفسره فقال: " الانبوب : طريقة نادرة في الجبل ، وخصر: بارد ، قرنامر: رامي الجبل "(١).

وقال صخر الغي :

فنادى أخاه ثمّ طارَ بشفرةٍ * إليهِ اجترارَ الفعفعيّ المناهبِ(٢)

الفعفعي : الخفيف: يقول: حين راى اخاه صاحبه ،ثم ظهر يجتزز"(٣) . وورد في اللسان مادة ( فعفع ) ان الفعفعاني هو الجزار ، هذلية ،وانشد هذا البيت(٤).

وقال المتنخل واصفا السحاب :

حارَ وعقّت مزنةُ الريحِ واد قار به العرض ولم يَشملِ(٥)

حار : يريد تحير وتردد ، وعقت : شقت الريح السحاب. وانقار يقول : انقطعت منه قطعة من عرضه ، وهي لغة لهم ، ومنه قولهم: قور الاديم اذا قطعه . وقوله : ولم يشمل ، اى لم تصبه شمال فيذهب كله ، يقول هو يمطر على حاله (٦).

وقال ابو ذؤيب :

صَخَبُ الشوارب لا يزال كأنّه * عبدٌ لآلِ أبي ربيعة مسبعُ (٧)

قال ابن فارس : " فقوله : مسبع مافسر حتى الان تفسيرا شافيا " وكان قد اشار الى ان علماء اللغة " لا يكاد احد منهم يخبر عن حقيقة ماخولف فيه بل يسلك طريق الاحتمال والامكان "(٨). وهذا المثال وغيره دليل ابن فارس على ان الذى انتهى الينا من كلام العرب هو الاقل بالنسبة للكثرة الضائعة منه . وجاء في معجم لغات القبائل انه " يقال قد ( إسبعت ) عبدك على الناس : اى اهملته : وكذلك هو في لغة هذيل كانه خلا فصار سبعا ، وفي لغة غيرهم من العرب " مسبع " دعي "(٩).

---

(١) اللسان: مادة ( نبب ).
(٢) ديوان الهذليين : ٢/٥٥.
(٣) م.ن.
(٤) اللسان: مادة ( فعفع ).
(٥)٦) ديوان الهذليين : ٢/٨.
(٧) م.ن : ١/٤.
(٨) الصاحبي في فقه اللغة: ٦٩.
(٩) معجم لغات القبائل: ١٣٤.

وقال ابو ذويب ايضا :

لقد لاقى المطيّ بجنب عفرٍ * حديث لو عجبت له عجيبُ(١)

" قال ابو سعيد : المراد بالمطي هنا الرفاق في السفر ، الواحد مطو بكسر اوله وسكون ثانيه او مطا بفتح الميم وهي هذلية "(٢).

وفي لغة هذيل ( الثواب ) بمعنى اخر قال ابو جندب :

ألا أبلغا سعد بن ليث وجندعا * وكلبا أثيبوا المنّ غير المكدّرِ(٣)

قال ابو سعيد : اثيبوا من الثواب وهو الشكر بلغة هذيل "(٤).

وتسمي هذيل الاسد ( السرحان ) قال ابو الهثلم يرثي صخرا :

هبّاط أودية ، حمّال ألوية * شهّاد أندية ، سَرْحانُ فتيانِ(٥)

" قال ابو سعيد : السرحان في كلام هذيل الاسد ، وفي كلام غيرهم الذئب "(٦)

كما تسمي هذيل ( الاسد ) ( السيد ) . قال حذيفة بن انس :

بنو الحرب أرضعنا بها مقمطرة * فمن يلق منا يلق سيدُ مَدرَبِ(٧)

وذكر ابو سعيد ان السيد في كلام هذيل الاسد (٨).

وتسمي هذيل ( النمر ) بـ ( السبنتي ) قال ابو الهثلم :

ياصخر ثم استقى ثم استمرّ كما * يمشي السبنتي سروبُ ظَهره خَضِلِ(٩)

وقال صخر الغيّ :

وماءٍ وردتُ على زورةٍ * كمشي السبنتي يراح الشَفيفا(١٠)

السبنتي النمر ، وهو من اسمائه ثم صار كل جريء الصور بعد ذلك سبنتي (١١). وقال صاحب اللسان السبنتي الجريء من كل شيء هذلية(١٢).

وقال ابن دريد ان ( الهكر ) عند هذيل هو ( العجب ) ، وقال ابو سعيد هو اشد العجب(١٣)

---

(١ ، ٢) ديوان الهذليين : ١/ ٩٢ .
(٣ ، ٤) م.ن : ٣/ ٩١ .
(٥ ، ٦) م.ن : ٢/ ٢٤٠ . وينظر : ج٢ ، ص٢٥ ، ب٢ .
(٧ ، ٨) ديوان الهذليين : ٣/ ٢٥ .
(٩) م.ن : ٢/ ٢٣٤ .
(١٠ ، ١١) م.ن : ٢/ ٧٤ .
(١٢) اللسان : مادة ( سيد ) .
(١٣) جمهرة اللغة : ٣/ ٤٨١ .

قال ابو كبير:

فَقَدَ الشبابَ أبوك إلاّ ذكرَهُ * فاعجب لذلك فعلَ دهرٍ واهكرِ(١)

فقال صاحب تاج العروس ان( العدى ) كغني الجماعة بلغة هذيل يعدون للقتالِ(٢)

مالك بن خالد الخناعي:

لمّا رايت عدىً القوم يسلبهم * طلحَ الشواجنِ والطرفاءَ والسلمُ

كفّتُ ثوبي لا ألوى على أحدٍ * انّي شئتُ الفتى كالبكرِ يختطمُ(٣)

وقد مر تردد هذه اللفظة في شعرهم ، ولعل في السياق الذى جاءت به مايوحي بمعناها ويزول عنها الاغراب .

وتتردد في شعرهم ايضا لفظة ( شيح ) ومشتقاتها ( المشايح ) و ( شايح ) و(مشيح ) وتعني الجاد الحامل في كلام هذيل ، قال ابو خراش:

وشوط فضاح قد شهدتُ مُشايحا * لأدركَ دحلا او أُشيفَ على غُنمِ(٤)

" شوط فضاح : يقوى: ان سيق فيه رجل افتضح ، والمشايح : الجاد الحامل في كلام هذيل وقول اشيف على غنم : اى اشرف على غنيمة "(٥).

وكذلك تتردد " لفظة ( طرف ) التي تعني في لغة العرب : الفرس الكريم، فاستعارته هذيل للكريم من الفتيان . في اشعارهم ايضا .

قال ابو ذويب :

يقولوا: قد وَجدنا خيرَ طرفٍ * برقيَةَ لا يهدُّ ولا يخيبُ(٦)

" الطرف : الفتى الكريم، ويهد : يكسر ورقية : بلد "(٧).

وقال ساعدة بن جوءيه :

هو الطِرفُ لم تُحشش مطيٌّ بشله * ولا أُنسٌ مستوبر الدارِ خائفُ(٨)

والطرف في لغة هذيل هو الكريم .. "(٩).

ومن هذه الامثلة وغيرها(١٠) نجد ان السياق الذى جاءت فيه لفظة ( طرف )

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٠١.
(٢) تاج العروس : مادة ( عدا ) .
(٣) ديوان الهذليين : ٣/١٢.
(٤،٥) م.ن : ٢/١٣٠والنماذج الاخرى: جـ١، ص٦١١ ب١ /جـ٢ ص٢٤٧، ب ١ .
(٦،٧) م.ن : ١/٩٣.
(٨،٩) م.ن : ١/٢٢٣.
(١٠) جـ١، ص١١٤، ب٤/جـ٣، ص١١٠ ب٣.

يدل على معناها الذى اراده الشاعر الهذلي فلم تشكل كثيرا على المتلقي على الرغم من استعارة الشاعر للفظة في غير موضعها المعروف عند العرب .

٢ـ وقد يشتق الشاعر بعض الالفاظ ويولدها او يرتجلها لتلائم حدثه النفسي الذى استدعاها فغابت وغاب معناها عن الاصمعي وغيره من علماء اللغة ، من ذلك لفظة ( زخة ) في قول صخر الغي :

فلا تقعدنّ على زخة * وتضمرَ في القلبِ وجدا وخيفا (١)

"على زخة اى على غيظ قال والكلام للسكرى : ولم اسمعه في كلام الشاعر ولا في اشعارهم الا في هذا البيت ، ويقال : زخ في صدره يزخ زخا اذا وقع في صدره وقوله : وخيفا جمع الخيفة" (٢).

ولفظة ( سحاليل ) في قول حبيب الاعلم :

وتجرّ مجرية لها * لحمي الى أجرٍ حواشبْ
سودٌ سحاليلٌ كأنّ جلودهنّ ثياب راهبْ (٣)

قال السكرى : " يريد ان ثياب الرهبان سود ، وسحاليل : لينه ، فهذه الضباع واحدها سحليل ، ولا اعرفه بثبت" (٤). ولم نجد فيما راجعناه من كتب اللغة هذا التفسير للسحاليل والذى ذكره السكرى ان واحد السحاليل سحلال وهي العظام البطون ، ويقال : انه لسحلال البطن اذا كان عظيم البطن ، ثم نقل عن الاصمعي انه لا يعرف السحاليل . والذى وجد في كتب اللغة ان السحليل الناقة العظيمة الضرع التي ليس في الابل مثلها فتلك ناقة سحليل ، ولم نجد السحليل بالمعنى الذى ذكره هنا (٥). وقد عدت سنية احمد كلمة ( سحاليل ) من المجهول الذى استعص على ناقد القرن الثاني بل من المجهول التام (٦).

ولفظة ( مصنتع ) في قول ساعدة بن جؤية :

مصنتعٍ أعلى الحاجبين مسبّل * له وبر كأنّه صوفُ ثعلبِ (٧)

" قال الشيخ ابو عمران : لا ادرى هل قرات هذا البيت على ابي بكر بن دريد ام لا ، يعني (مصنتع اعلى الحاجبين)" (٨) والظاهر ان السكرى حائر في ( مصنتع ) هذه ينقله حيرة غيره

---

(١، ٢) م.ن : ٢/ ٧٤.
(٣، ٤) م.ن : ٢/ ٨٠.
(٥) اللسان ماده ( سحل ).
(٦) النقد عند اللغويين في القرن الثاني : ٢٣٥.
(٧، ٨) ديوان الهذليين : ٢/ ٢٢١.

من علماء اللغة. ولم نجد في كتب اللغة ( مادة صنتع ) انه يقال ( مصنتع ) والذى وجدناه الصنتع بضم الصاد والتاء وسكون مابينهما ، وهو الناتئ الحاجبين ، الصلب الرأس ، العريض الجبهة ويقال ذلك للحمار الوحشي [١]. ولعل هذه اللفظة من اشتقاقات الشاعر الخاصة لمناسبتها المعنى المراد الذى غاب على اللغويين شرحه .

٣ـ وقد يقصد الشاعر في تغيير شكل اللفظة بالزيادة او النقصان ، او القلب او الابدال في حروف الكلمة لاداء معنى اراده بذاته دون غيره ، وقد تكون لضرورات الوزن ، وبالتالي يشكل معنى اللفظة على المستمع ، وبعض ذلك لغة لهم دون غيرهم . ومن ذلك ماروواه صاحب المخصص " عن ابي زيد الرائد : الذى يرسل في التماس النجعة ، والجمع رواد وفي شعر هذيل : رادـ اى رائد "[٢] وجاء بها ابو ذؤيب في قوله :

فباتَ " يجمع " ثمَّ تَمَّ الى " منى " * فأصبح رأداً يبتغي المزجَ بالسَحلِ[٣]

وقوله " يجمع " يعني المزدلفة ثم تم الى منى ، واصبح رادا يعني رائدا : طالبا ، يبتغي المزج : يعني العسل ، بالسحل يعني نقد الدراهم ، يقال سحله مائة سوط اى عجل له ذلك "[٤].

وكذلك لفظة " المر " في قول ابي خراش :

جمعتَ أُموراً يفذُ المرَّ بعضها * من الحلمِ والمعروفِ والحسبِ الضَخمِ[٥]

علق عليها السكرى بقوله : المر بلغتهم ، يريد المرء ياهذا . يقول : بعض هذه الامور التي فيك تجعل المرء نافذا فكيف كلها ، فقد اجتمعت فيك "[٦].

ولفظة ( بغاضتي ) في قول البريق :

أبا معقلٍ لا توطئنكَ بغاضتي * رؤوسَ الافاعي في مراصدِها العَرمِ[٧]

علق عليها السكرى بقوله : " بغاضتي : بغضي ، ومعناه : لا يحملنك على ان تركب الذى يهلكك كما يهلك الافاعي من وطء رؤوسها "[٨] . ولعل في تحويل الصيغة من التذكير الى التانيث بزيادة الالف والتاء يعطي معنى شدة اللفظ وقوته .

---

(١) اللسان ماده ( صنتع ).
(٢) المخصص : ١٣/١٥٠.
(٣،٤) ديوان الهذليين : ١/٤١.
(٥،٦) ديوان الهذليين : ٢/١٥٣.
(٧) م.ن : ٣/٦٥.
(٨) شرح اشعار الهذليين : ١/٣٨٣.

ولفظة ( جيّار ) في قول المتنخل :

كأنّما بين لحييه ولبّته * من جلبة الجوع جيّار وأرزيز[١]

علق عليها السكرى بقوله : " جلبه : اى ازمة، والجلبة السنة الجدبية. والجيار: حر يخرج من الجوف قال ابو سعيد : اراد بجيار جائرا حول الهمزة،.. "[٢] والارزيز برد صفار شبيه بالثلج ، وربما حول الشاعر جائر من اسم الفاعل الى صيغة المبالغة لبيان شدة حر جوفه من الجوع والجهد ، فجائر تعطي معنى الثبات والاعتيادية ، ولكن الشاعر وجدها لا تفي بمايريده من معنى ابعد واقوى فغير من شكلها.

ولفظة ( طوقك ) في قول ابي ذويب :

فقيل تحمّل فوقَ طوقِكَ انّها * مطبقةٌ من يأتها لا يضيرُها[٣]

علق عليها السكرى بقوله : " مطبقة مملوة . طوقك ، يقول طاقتك "[٤] ولعل في ( طوقك ) قوة متانية من تجاور الطاء المطبقة والواو تزيد من الثقل او الحمل على كاهل ذلك الرجل بينما لو استعمل غيرها لما حصل على هذا المعنى . ولربما كان لاستقامة وزن البيت داخل في ذلك . كما نجد في غير هذه الالفاظ ان الهذلي غير من شكلها لاداء معان معينة[٥] قصدها او كانت الضرورة تحكم فيعمد الى هذا التغيير. فنجده حول الجأب الى جنب وتضاءل الى تضال[٦] وهائر الى هار[٧]، وتواجهنا الى تجهنا[٨]، وسائر الى سارها[٩] ، وهذه التغيرات وان تشكل على المتلقي فانها دلت على ان الهذلي طوع اللغة لمقتضياته الشعرية وهذا باب جوز له ، كما اسهم في توسيع نطاق اللغة بهذه التغيرات.

٤ـ وبعض الالفاظ الغريبة يتخيرها الشاعر دون غيرها لسبب راه ، ولم يتحر السكرى ولا غيره من علماء اللغة عنها ، بالرغم من وجود البديل الاوضح والاسهل لها وتناسبه في الوزن ايضا . من ذلك لفظة ( يعانش ) في قول ابي خراش:

اذا الا تاه كل شاك سلاحه * يعانش يوم البأس ساعده جدل[١٠]

---

(١،٢) ديوان الهذليين : ٢/١٦٠.
(٣،٤) م.ن : ١/١٥٤.
(٥) جـ١، ص١ ٢٤ ب١.
(٦) جـ٢، ص١ ١٥ ب٤.
(٧) جـ٢، ص ١٥٥ ب٢.
(٨) جـ٢ ص ٦٧ ب٢
(٩) جـ١ ، ص ٢٤ ب١.
(١٠) ديوان الهذليين : ٢/١٦٥.

قال السكري: قول : كل شاك سلاحه : ذو شوكة ، يعانش يعانق ، جدل : مجدولة"[١] ولعل ابا خراش لم يالف سوى القوة والخشونة التي اخذها من بيئته وصعلكته فيها ، فكان من الطبيعي ان تاتي الفاظه قوية خشنة تلمسها في اصوات الفاظه الغليظة ، فضلا عن ( يعانش ) بجرس حروفها وموقعها في السياق اقوى من دلالة ( يعانق ) التي تعطي معنى الارتخاء لا القوة • ونلاحظ تجنيس الشاعر لحرف الشين في شاك ويعانش قد اعطى صورة الاشتباك والتقاتل، لذلك آثرها الشاعر فيما احسب على ( يعانق ) •

وقد وردت ( عناش ) ايضا في قول ساعدة بن جوية :

عناشُ عدوٍّ لا يزالُ مشمّرا * برجل إذا ماالحربُ شبّ سعيرها[٢]

ولا يخفى ايضا اثر التجانس في شين عناش و ( مشمر ) في اداء معنى القوة في منازلة الاعداء •

ومن ذلك ايضا لفظة ( نشيت ) التي تعني ( شممت ) في قول ابي خراش :

فنشيتُ ريحَ الموتِ من تلقائهم * فكرهتُ كلَّ مهنّدٍ قضّابِ[٣]

وكان بامكانه ان يقول ( شممت ) ولكنه اثر نشيتُ لان في صوت الشين ومد الياء بطول معين في ( نشيت ) يعطي معنى عمق شهيق ابي خراش مع قوة حدسه من اقتراب موته بسيوف اعدائه • وهذا مالم تعطه ( شممت ) لو حلت محلها •

ويذكر هذا الامر بما نعت به ابن الاثير لفظة ( جحيشا ) في قول تابط شرا :

يظل بموماة ويمسي بغيرها * جحيشا ويعروى ظهور المهالكِ[٤]

اذ قال : " فان لفظة ( جحيش ) من الالفاظ المنكرة القبيحة ، وبالله العجب اليس انها بمعنى ( فريد ) وهو لفظة حسنة رائعة ، ولو وضعت في هذا البيت موضع ( جحيش ) لما اختل شيء من وزنه "[٥] وهذا صحيح ولكنه يخل بالمعنى الذي يريده تابط شرا " لان اللفظ الذي استعمله اكثر غرابة واقوى جشه فهو اكبر ملاءمة لمعناه "[٦]. وهذا مالم يلتفت اليه ابن الاثير •

والشاعر بعد ذلك يرى مالا يراه الناقد في اختياره لالفاظه ، فدرجة احساس الشاعر

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٦٥ •
(٢) م•ن : ٢/٢١٥ •
(٣) م•ن : ٢/١٦٨ •
(٤) شعر تابط شرا : ١١٦ •
(٥) المثل السائر : ق١/١٨١ •
(٦) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٨١ •

بها ادق واعمق من احساس الناقد بها. فالاقرابة ان نجد استهجان الناقد بعض الالفاظ التي يستعملها الشاعر ، ولم يتبين لهم مقصده حينما اثر هذه اللفظة القبيحة في نظرهم على بدائلها.

وقال ساعدة بن جوية :

بأصرق باسٍ من خليلٍ ثمينةٍ * وأمضى إذا ما أفلط القائمَ اليدُ (١)

فسر صاحب اللسان مادة ( فلط ) الافلاط بالافلات ، قال : افلطني الرجل افلاطا مثل افلتني افلاتا ، وقيل لغة في افلتني تميمية قبيحة ، وقد استعملها ساعدة بن جوية فقال : وانشد هذا البيت ، ثم قال : اراد افلت القائم اليد ـ اى يرفع القائم ونصب اليد فقلب ، على انه قد ورد في هذه المادة ايضا ان افلط بمعنى ( فجاه ) وذكر انها هذلية (٢). ويبدو ان الشاعر استعمل هذه اللفظة التميمية لان قبيلة تميم يغلب عليها البداوة والبدو يميلون في نطقهم الى الحروف المفخمة لان لها رنة قوية في الاذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم ولا شك ان الطاء في مثالنا حرف مطبق نظيره التاء فاختصت الحروف المطبقة باللسان البدوى ومما يرجح ذلك ان سيبويه " ينسب صيغة قحطط برجلك ، وحصحص يريد حصت وفحصت الى تميم" كما ارجح ان هذا الهذلي وان كان من القبائل التي يغلب عليها التحضر ، متاثرة بالبراوة ولا سيما وان لهجات الهذليين متاثرة بمجموعة اللهجات الشرقية. وبيت ابن جويه السابق لا يمكن ان نخرجه على ان هناك ضرورة شعرية اقتضته ان ينطق بالطاء بدل التاء لان الميزان الشعرى قائم في كلا النطقين بالتاء والطاء"(٤). ويبدو ان ساعدة قد آثر افلط على افلت لا لان للطاء رنة فخمة تلائم طبعه البدوى فقط وانما لان في الطاء وصوتها المفخم دلالة القوة والرجولة التي تناسبت انفعال الشاعر حيث اراد ان يكسب مرثيته قوة مسك السيف ومضاء العزيمة ، فعزف عن التاء ذات الصوت المهموس(٥) الذى يعطي معنى الارتخاء والتي لا تتناسب وصفة الرجولة والقوة التي اضفاها على مرثيته.

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ٢٤٠.

(٢) اللسان ماده ( فلط ).

(٣) اللهجات العربية في التراث : ٤٠.

(٤) م.ن : ٦٨.

(٥) الاصوات اللغوية : ٦١.

٥ــ وقد وردت بعض الابيات في الديوان متضمنة الفاظا غريبة بمعانيها : وايضا يجرس حروفها الوعر المتاتي من قرب مخارج حروفها ، ولربما قصد الشاعر اليها قصدا لاداء معنى استشعره بها نحاول ان نتبينه قدر المستطاع من ذلك قول جنوب في رثاء اخيها :

الطاعن الطعنة النجلاء يتبعها * مثعنجرٌ من دماءِ الجوفِ إثعوبُ[١]

وفي رواية( من نجيع الجوف اثعوب ) وشرحه السكرى فقال : " النجلاء الواسعة ، والمثعنجر السائل الذى يتصبب ، والنجيع الدم . واثعوب ، ينثعب ( اى ينسكب ) ، قال ويروى " اسكوب " واسكوب من السكب اى المنسكب "[٢] واجد في رواية البيت ( من نجيع الجوف اثعوب ) اوفق من رواية الديوان من ناحية الالفاظ المبدلة هي بنفس المعنى ولكنها اقرب الى طبيعة لغة شعر الهذليين القوية المفخمة . فضلا عن تجانس صوت الجيم في ( نجيع ) مع ماقبلها ( مثعنجر ) ومابعدها ( الجوف ) اذ اعطى هذا التجانس قوة تفجر الدم مع قوة الضربة التي اوحتها اصوات الطاء والعين في الفاظ الشطر الاول . فجاءت ( مثعنجر ) بالرغم من فخامة جرسها وغلظته ليعبر عن معنى لم يكن لو ابدلت بغيرها .

ومن ذلك ايضا لفظة ( مشمخرة ) التي تعني هضبة طويلة في السماء ذاهبة في قول ساعدة بن جؤية :

رأى عارضا يهوى الى مشمخرّةٍ * قد احجم عنها كلّ شيءٍ يرومها[٣]

كما ترددت هذه اللفظة او مشتقاتها في غير هذا الموضع من الديوان[٤]. وهي بجرس حروفها ووعورته قد اعطت معنى توحش المكان وغلظته ووعورته ، فحاكت بجرسها واقع حال هذه الارض التي لا يسكنها الا الحيوان الذى وجد فيها مامنا من الصيادين .

ولفظة ( تتمجموا ) في قول ابي العيال :

من أبي العيالِ ابني هذيلٍ فاعرفوا * قولي ولا تتمجَمجوا ماأُرسلُ[٥]

ولعل في ( التمجمج ) اشارة الى تكلف عدم استبانة رسالة الشاعر التي ارسلها الى بلاط

---

(١) ديوان الهذليين : ٣/ ١٢٥ .
(٢) شرح اشعار الهذليين : ٢/ ٥٨٠ .
(٣) ديوان الهذليين : ١/ ٢٠٩ .
(٤) م.ن : ج١ ، ص١٩٤ ب١ ، ج٣ ، ص٢ ب١ .
(٥) م.ن : ٢/ ٢٥٢ .

الخلافة الاموية لطلب الحون منهم ، و تنبيههم على عدم الاستهانة بها والتراخي في فهم مضمونها واداء اللازم للاغاثة[١]. وهذا ماأحدثته اصوات الحروف المتشكلة بشكل ممج .

ولفظة (عفشليل) في قول ساعدة بن جؤية :

كمشي الأقبل السارى عليها * عفاء كالعباءة عَفشَليل[٢]

و" العفشليل: الجافي . ويقال : ثوب عفشليل اى بجاف ثقيل وقال : يقول تمشي يصف الضبع ـ كمشي الاقبل الذى يسير بالليل فكانه يتلفت يدير عينيه"[٣]. واى جفاء تصوره هذه الحروف باصواتها واى ثقل تنقله الى السامع ، وحتى لو لم نعلم معناها لشعرنا بثقلها وجفائها من نطقنا لها وبمن شكلها .

ومن الابيات التي وجدها علماء اللغة مبهمة بل ومغرقة في غرابتها قول المتنخل : في طائيته التي اختارها ابو زيد القرشي ضمن جمهرته وجعلها من المنتقيات[٤]، والتي قيل عنها انها احسن ماقيل في الطاء قافية :[٥]

خواط في الجفير مخويات * كسين ظهار أصحر كالخياط[٦]

قال السكرى: " لا يعرفه الزيادى ولا الرياشي . قال ابو العباس ، رواه ابو عمرالشيباني الخياط زق زيت اى كانه وعاء للزيت ، فربما شق فجعل مثل القرو "[٧] ولم نجد في كتب اللغة التي بين ايدينا الخياط بهذا المعنى الذى ذكره السكرى هنا ، والذى وجدناه ان الخياط مايخاط به ، ولم يفسر الشارح اى السكرى بقية الفاظ البيت . وكذلك لم نجد لقوله : " مخويات " معنى يناسب سياق البيت فيما راجعناه من كتب اللغة . ولعل المتنخل اراد ان يحلي بعض الفاظه هذه والتي لم يعرفها علماء اللغة ولم تزودنا المعاجم اللغوية بمعناها اراد معنى الصلابة والقوة للصاله وانها ترهب وتخيف بهيئتها التي صنعت بها اعداءه المتربصين له في كل وقت ومكان ، وهذا المعنى نحسه من توالي اصوات الحروف المفخمة والمتشكلة بتقصد لاداء هذا المعنى . فمن اول صوت

---

(١) ينظر: القصيدة كاملة في الديوان : ٢/ ٥٢.
(٢)٣) م.ن : ١/ ٢١٦.
(٤) جمهرة اشعار العرب: ١١٨
(٥) الشعر والشعراء : ٢/ ٦٥٩.
(٦، ٧) ديوان الهذليين : ٢/ ٢٨.

وهو الخاء مع الواو والالف الممدودة والطاء المنونه الكسر ،وفي مد الياء في ( جفير)، ومد الالف في ( مخويات ) مع صوت مقطع الخاء والواو المشددة فيها تشعر بتصاعد الخوف في نفوسنا .

ومن الابيات المخلقة ايضا ماقاله حبيب الاعلم :

تشايعُ وَسْط ذودِك مقبئناً * لتحسبَ سيداً ضَبعاً تَبولُ
عَشنزَرةً جواعرها ثمانٍ * فُويقَ زمامِها وشمٌ حجولُ
تراها الضبع أعظمهنَّ رأساً * جراهمةٍ لها جرة وَثيلُ(١)

فهذه الالفاظ اقرب الى الطلاسم اللفظية المستغلقة(٢)، وهذا الحكم يصدق لو اقتطعنا هذه الابيات من المقطوعة التي قالها الشاعر اجمالا . ولكن حالما نرجع الى البيتين اللذين يسبقان هذه الابيات فاننا نجد الداعي الذي اثار الشاعر ليقول مقطوعته وهذا شيء مهم ،فطبيعة الانفعال الذي اثار الشاعر يستدعي الفاظا دون الفاظ أخر . قال حبيب :

أعبدَ اللهِ ينذرُ بالسعدِ * رمي إنْ كانَ يصدقُ مايقولُ
متى ماتلقني ومعي سلاحي * تلاقي الموتَ ليس له عديلُ(٣)

اذ نلحظ فيها توعداً ووعيداً وغضب الشاعر من الذي اهدر دمه وتوعده القتل ،وهي ابيات واضحة بعيدة عن التعقيد والغموض والاشكال ثم تاتي الابيات التي هي محل الشاهد ويعقبها ببيتين لينهي مقطوعته :

وإنَّ السيدَ المعلومَ منّا * يجودُ بما يضنُّ به البخيلُ
وإنَّ سيادةَ الأقوامِ فاعلم * لها صعداءُ مطلعُها طويلُ(٤)

وهي واضحة الالفاظ ليس فيها اغراب او غموض ، فما الذي دعا الشاعر لياتي بتلك الابيات ذات الالفاظ الوعرة والثقيلة باصواتها على السمع ويدخلها مع هذه الابيات

---

(١) م.ن : ٢/٨٦. المشايعة : دعاء الابل، وهو الشياع. والمقبئن : المجتمع ، الذود : مابين الثلاثة الى العشرة من الابل. العشنزرة : الغليظة . جواعرها ثمان : يقول: ان للضبع في دبرها خروقا عدة . الزماع جمع زمعة : شعرات مجتمعة مثل الزيتونة . وشم : خطوط . الجراهمة : عظمة الرأس . وجرة يعني حرا يريد انها خنثى . والثيل : جراب قضيب البعير.
(٢) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٣١٣.
(٣) ديوان الهذليين : ٢/٨٥.
(٤) م.ن : ٢/٨٧.

الواضحة لو لم يكن من ورائها غاية ما • ونحسب ان الشاعر قد جاء بالفاظه تلك والتي يتعثر بها اللسان ، وينفر من سمعها ليعطي معنى السخرية والاستهزاء من الذى توعده بالقتل ، وهذا واقع لا محاله ، فما الذى تنتظره من شخص توعدك القتل وهو دونك شجاعة واقداما ومراسا في الحرب الا ان تستهزا به وتسخر منه ومن وعيده ، وهذا ماتخبرنا به الابيات الحكمية الموجهة للذى توعده • ومانستشفه من خلف كواليس الكلمات الوعرة عند ما نراجع دلالاتها المعجمية •

ومن الاستعراض المتقدم لهذا البحث نجد مايلي :

١ــ ادت عزلة الهذليين مكانيا وابتعادهم عن مراكز التحضر الى نقاء لغتهم وخلوصها في الغالب من الدخيل ، الامر الذى كان داعية الى عد هذيل من القبائل الفصيحة ولان لغتها مما تنزل عليه القران الكريم ، لذا جاء رصيدهم من الاستشهاد باشعارهم في كتب اللغة ومعاجمها متضخما كبيرا •

٢ــ اسهم الهذليون في توسيع اللغة بما اشتقوا من الفاظ ومما ابتدعوا من صيغ وبما طوروا من دلالات ، وان كان فيما فعلوه اغراب وقف عنده اللغويون القدامى شارحين ومفصلين اوناكرين مستغربين •

٣ــ انحسرت بعض معاني الالفاظ التي استعملها الهذليون في بيئتهم ، فانغلق معناها او كاد على من كان خارجها ، ولعل اثر اللهجات لم يزل يحوم بالرغم من توحد قبائل الجزيرة في لغة واحدة •

٤ــ لقد حاكت كثير من الالفاظ الغريبة بيئة الهذليين الخشنة الجافة فجاءت الفاظهم معبرة بصدق عنها وكاشفة عن مدى تاثرهم بها •

٥ــ ادى الحذف او الزيادة او التغيير في شكل الالفاظ الى تغيير في بنيتها الصوتية وبالتالي بنيتها الدلالية وغياب ذلك على المتلقي واغرابه ، الامر الذى يرجع الى احتكام الوزن او القافية ، او لمعنى تقصده الشاعر ، او لاستعمال لهجي غير متعارف عليه خارج حدود مجتمع الشاعر •

٦ــ حاكى الهذليون شانهم شان جميع الشعراء القدامى اصوات اللغة الطبيعية وعبروا عن مضامين افكارهم بتلك الوسيلة الصوتية ، الا ان صعوبة اللغة وموت الكثير من الفاظها وتراكيبها ، وفقدان الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتها العاطفية التي سمعها اهلها في ذلك العصر ، جعلت من الصعوبة البالغة استبصار تلك الظلال وتبيانها •

٧ـ كانت لغة الهذليين وليس فقط لغة الصعاليك منهم ـ اقرب الى فطرة اللغة العربية واصدق تمثيلا لها • ولذلك لم يجد النقاد القدامى فيها من العنت والتكلف وابعدها عن طبيعتها وواقعيتها التي نشات فيها ،بل نعتوا غريبهم بعكس ذلك • وهذا الامر يعد سلبية الغرابة عن شعرهم لمن يعد الغرابة مضرة بالفصاحة ومشوهة لجمال الاشعار•

# الفصل الثانى

# الصياغة

## ـ الصياغـــــــة ـ

١ـ

اللغة مادة خام يشكّلها الشاعر كيفما يشاء ليعبر عن انفعالاته النفسية المختلفة، على انّه يفترق بصياغته للغة عن اطارها العادي في الحديث اليومي ، اذ يخرجها الى حيز الابداع والخلود •

وتتحدد الاساليب الصياغية بتنوع احاسيس الشاعر والهدف الذي يرمي اليه من ايثار هذا الاسلوب على غيره ، ومن هنا كان التباين في اساليب الصياغة ليس من شاعر لاخر فحسب وانما تتباين عند الشاعر نفسه ، اذ تتحكم درجة الاحساس والانفعال الشعوري ساعة الابداع القولي بمدى ذلك الايثار • فاختلف الشعراء ـ والهذليون منهم ـ وتباينوا في اساليبهم الصياغية تبعا لذلك •

على اننا لا ننكر طبيعة الشعر البدوي التي تميل الى التشابه اكثر مما تميل الى التباين لاسباب تكمن في البيئة المتشابهة التي عاشها الشعراء القدامى والتي خلقت مواقف متشابهة ، واحساسات كادت تكون متشابهة ، وتكمن ايضا في الموروث اللغوي لوسائل التعبير من مفردات وتعبيرات سابقة ، الامر الذي انعكس على محدودية الابداع والخروج عن التقليد الادبي المتوارث[1] • ولكن هذا لا يلغي التباين وسببه ـ كما اشرنا له ـ بيد انه يغرينا في اقتناص سمات اسلوبية صياغية مشتركة تجمع الهذليين ، لانهم اكثر تخصّصا من تلك الطبيعة العامة للشعر البدوي لاسباب تكمن في البيئة واسلوب عيشهم فيها وتفاعلهم معها •

ومن هذا المنطلق سنعرض في هذا الفصل لاهم واكثر الاساليب شيوعا في الديوان والتي شكّلت بتظافرها وحضورها سمات الشعر الهذلي وخصائصه الفنية التي امتاز بها وافترق من غيره ، وشكل بؤرة لا يمكن لدارس الادب القديم الا ان يلتفت اليها ويوليها عنايته من الدرس والتمحيص ، كما التفت نقادنا القدامى لبعض منها كما سياتي ذكره في ثنايا الفصل •

ولا يمكن اهمال الاشارة الى انّ الاساليب الصياغية التي سيعرضها الفصل ليست ببعيدة عن سمتي الوضوح والغرابة التي عرضها الفصل الاول بل هي متداخلة فيه ومعه مؤثرة في قوته وايحاءاته سلبا او ايجابا وهي لذلك امتداد طبيعي له •

---

(١) ينظر: الشعراء نقادا : ١١٨ ، ١١٩ •

٢ـ

واول مانبدا الحديث عنه اسلوب الشرط ، اذ يطالعنا بوفرة حضوره ، وتنوع انماطه بين دفتي الديوان مع تعدد ادواته الشرطية بتعدد الوظائف التي تؤديها • ولعل الهذلي قد وجد في هذا الاسلوب مايصرف شتى انفعالاته العاطفية ، اذ كان اقدر على امتصاصها والتعبير عنها ، فضلا عما يدره الشرط بادواته من خلق صور شعرية حققت بتعانقها وتشكلها عنصر المفاجاة والترقب ، وحققت ايضا التوازن النفسي لدى المتلقي ، اذ ان جملة الشرط تبقي ذهن المتلقي متحفزا لحين مجيء الجواب الذي يتاخر عادة وعند ذلك تتوازن كفتا الشرط فتكتمل معه الصورة التي رسمها الشاعر به ، فيحدث ذلك التوازن النفسي في ذهن المتلقي •

ولعل من اكثر الادوات الشرطية استعمالا عند الهذليين ( اذا ) والاصل فيها " ان تكون للمقطوع بحصوله وللكثير الوقوع " (١) ، وقد ارتبطت اكثر من الادوات الشرطية الاخر بتجارب الهذلي الشعرية • وغالبا ماتقع في الصدارة وحدها او تكون مسبوقة بـ ( الفاء ) او بـ ( الواو ) او تليها ( ما ) الزائدة ، ولربما تصدرت الشطر الاول من البيت ، وتصدَّرت ايضا شطره الثاني متتابعة بعطف على الاول ، فيعمل هذا على ترافد الصور وانثيالها وتلاحقها ، مع احداث اثر ايقاعي متزن بتوزيع الاداتين على شطرى البيت • قال ساعدة بن جؤية :

فاذا تحومي جانب يرعونه * واذا يجيء نذيره لم يهربوا (٢)

فالشاعر يرسم صورتين ، الاولى خوف الناس من النزول بمكان مانزل القوم ، والثانية انهم اذا نبئوا بشر لا يهربون ، فتظافرت الصورة الاولى مع الثانية لتدلل على رهبة الناس من اولئك القوم وشدة مضاء عزيمتهم وباسهم بالقتال •

وقال ابو كبير :

فاذا دعاني الداعيان تأيَّدا * واذا أحاول شوكتي لم أبصر (٣)

فالشاعر يرسم لنفسه صورة الرجل المسن الذى لا يسمع ولا يرى ، فهو اذا دعي لم يسمع صوت من يدعوه ، واذا دخلت في رجله شوكة فانه لا يبصرها ، فحققت الصورة الاولى مع الثانية دلالة الهرم والعجز حتى فقدان الحواس •

اما تصدر ( اذا ) الابيات فهو يشكل النسبة الغالبة في الديوان • من ذلك قول ابي ذؤيب :

---

(١) معاني النحو : ٤/ ٤٥٠ •
(٢) ديوان الهذليين : ١/ ١٨٤ •
(٣) م•ن : ٢/ ١٠١ •

إذا نزلتَ سراةَ بني عمرٍ * فسلهم كيفَ ماصعهم حَبيبُ(١)

وقول ابي خراش:

إذا هي سنَّتْ للهوى حنَّ جوفها * كجوفِ البعيرِ قلبها غير ذى عزمِ(٢)

وقول ابي العيال :

فإذا الجوادُ ونى وأخلفَ منسرا * ضمرا فلا تتوقن له بيقينِ (٣)

وقول ابي جندب :

إذا مَعْشَرٌ يوما بغونى بغيتهم * بمسقطَةِ الأحبالِ فَقماءُ قنطرِ

إذا ادركتْ أولاهم أخرياتهم * حنوتُ لهم بالسند ريٌّ الموترِ(٤)

وقد دلت هذه النماذج وغيرها(٥) على بيان الحال والوصف ، وقد توشحت تلك الابيات بانفعالات متنوعة كالغضب والتهديد والوعيد ، واظهار القوة والبأس .. اما تصدر ( اذا ) مع ( ما ) الزائدة فهو اقل منه ..

قال خالد بن زهير:

إذا مارايت نسوة عندَ سوقةٍ * فإنّ نساءَ معقلٍ أخواتُها(٦)

وقال المعطل :

إذا ماجلسنا لا تزال تزورنا * سليمُ لدى أبياتنا وهَوازنُ(٧)

ومع افادة ( ما ) التوكيد فيما يذهب اليه الشاعر فانها قد دلت في بعض منها على الابهام

---

(١) ديوان الهذليين : ١/٩٣.

(٢) م.ن : ٢/١٢٦.

(٣) م.ن : ٢/٢٥٩.

(٤) م.ن : ٣/٩٣.

(٥) ينظر النماذج في الديوان :
ج١، ص٣ ب١ /ج١ ، ص٢٨، ب١، ٢/ج١، ص٣٤، ب٣/ج١، ص٥٢ ب١ /ج١، ص٧٦ ب١ ج١، ص٨٦ ب٣/ج١ ص٩٨ ب٤/ج١، ص١٣٩ ج١ /ج١، ص١٩٢ ب١ /ج١، ص٢٢١ ب٣، ب/ج١، ص٢٧٣ ب/ج٢، ص٣٠ ب٢/ج٢، ص٩٩ ب٣/ج٢، ص١٣٠ ب٤/ج٢، ص١٥١ ب٢/ج٢، ص١٦٦ ب٣/ج٢، ص١٩٦ ب٣/ج٢، ص٢٠٤ ب٣ /ج٢، ص٢٠٧ ب١ ج٢، ص٢٤٩ ب١ /ج٢، ص ٢٥٨ ب٣/ج٣، ص٦٤ ب٥/ج٣، ص٧١ ب٦ /ج٣، ص٧٣ ب٣/ج٣، ص٨٠ ب١ / ج٣ ، ص٨٤ ب٣.

(٦) م.ن : ١/١٦٢.

(٧) م.ن : ٣/٤٦.

والعموم[١] الذى ينسجم من انفصال الشاعر وغايته من وراء ذلك كما في النموذج الاول .

وربما تصدرت ( اذا ) او ( اذا ما ) الشطر الثاني من البيت ، وقد يتقدم جوابها على فعلها ، الامر الذى يدفع بالمتلقي الى اعادة ترتيب الصورة الشرطية ـ ان صح التعبير ـ ليحصل من وراء ذلك على لذة الاكتشاف بالاعادة .

قال ابو ذؤيب :

لا تأمنَنْ زباليا بذمتِه * إذا تقنَّعَ ثوبَ الغدرِ وائتزرا[٢]

وقال حذيفة بن انس :

نشأنا بني حربٍ تربّت صغارنا * إذا هي تمرى بالسواعدِ كرَّتِ

ونحمل في الأبطالِ بيضا صوارما * إذا هي صابتْ بالطوائف تـرَّتِ[٣]

وقال ابو خراش :

وليلة دجنٍ من جمادى سريتُها * إذا ما استهلَّتْ وهي ساجيةٌ تَهمي[٤]

وقال المحطل :

تبين صلاة الحربِ منّا ومنهم * إذا ما التقينا والمسالمُ بادنُ[٥]

ولا ينكر ما للتصدر الاداة الشرطية من حسٍّ ايقاعي ، اذ كانت اشبه بمحطة استراحة مشحونة بالتوقع والاثارة التي يخلقها الشرط بتعاقب جملتيه او تقدم جملة الجواب على الشرط ، ونلمس ذلك ايضا في تداخل ( اذا ) او ( اذا ما ) في نسيج البيت .

قال ابو العيال :

يمشي اذا يمشي ببطنٍ جائعٍ * صفرٍ ووجهٍ ساهمٍ مرهونِ[٦]

وقالت جنوب :

أُطعمتَ فيها على جوعٍ ومسغبةٍ * شَحمَ العشارِ اذا ماقامَ باغيها[٧]

وقال المتنخل :

---

(١) ينظر: معاني النحو : ٤/ ٤٧٢ ، ٤٧٤ .
(٢) ديوان الهذليين : ١/ ٤٤ .
(٣) ديوان الهذليين : ٣/ ٢٩ .
(٤) م.ن : ٢/ ١٣٠ .
(٥) م.ن : ٣/ ٤٧ .
(٦) م.ن : ٢/ ٢٦٧ .
(٧) م.ن : ٣/ ١٢٦ .

غرّ الثنايـــا كالاقاحـــــي إذا * نوّر صبـــح المطـــرِ المنجلـــي (١)

وقد يفاجئنا الشاعر بتلاحق الصور وانثيالها وتعانقهـا متخذاً من تصرر الاداة ( اذا ) او ( اذا ما ) او تداخلها في نسيج البيت او كلاهما ، اداة لرسم الصورة لتستوعب المشهـد الداخل ضمن حساسية الشعور عنده ولتستكمل تلوين ابعادها واخراجها بشكل يشـد المتلقي ويزيد انتباهه . نجد ذلك في وصف ابي كبير لتابط شرا اذ يقول :

فإذا طرحتَ لَـه الحصـاةَ رأيتَـهُ * ينزو لوقعتهـا طمـورَ الأخيـلِ

وإذا رميتَ له الفجـاج رأيتـه * ينضو مخارمهـا هوىَّ الأجـدلِ

واذا نظـرتَ الى أسرَّة وجهـهِ * بَرقتْ كبـرقِ العارضِ المتهلّـلِ

واذا يهـبّ من المنـام رأيتـه * كرتـوبِ كعبِ الساقِ ليسَ بزمَّـلِ (٢)

لقد واشج الشاعر بين اسلوب الشرط والتشبيه في اخراج الصورة التي رسمها لتابط شرا ، والتي اوضحت اعجابه بسرعته وخفة حركته ، ويقظته وشجاعتـه في الحرب والقتال .

وقال ابو العيال في رثاء ابن عمه :

ولا زميلـــةرعديـــدةٌ * رعـــشٌ إذا ركبـــوا

ولا بكهامـــةٍ بـــرمٍ * إذا ماشتـــذّتِ الحقبُ

ولا حصـــرٌ بخطبتـــهِ * إذا ماعـــزّتِ الخطـــبُ (٣)

---

(١) م٠ن : ٢/ ٥ وتضاف النماذج :
ج١ ،ص٢، ب٣ /ج١ ،ص٦ ٢ ب٣ /ج١ ،ص٢٧ ب٣ /ج١ ،ص٣٦ ب١ /ج١ ، ص٠ ٩ ب١ ج١ ،ص٦٢ ب ٢ /ج١ ،ص٧٥ ب ١ /ج١ ،ص٩٨ ب ١ /ج١ ،ص٦ ١١ ب ٥/ج١ ،ص١ ١٢ ب٢ /ج١ ،ص١١ ٢ ب١ /ج١ ،ص١ ٢٣ ب٣ /ج١ ،ص١ ٢٤ ب ٢ /ج١ ،ص٢٤٢ ب١ /ج ٢ ص١ ٢١ ب٣ /ج٢ ،ص٣٤ ب١ /ج٢ ،ص٦٣ ب ٢ /ج٢ ،ص٩٤ ب ٥/ج٢ ،ص٢٧ ١ب ٢/ج٢ ص٠ ١٦ ب ٢/ج٢ ،ص١٨٥ ب ٣ /ج٢ ،ص٩٦ ١ب ٢/ج٢ ،ص٠ ٢٠ ب ٢/ج٢ ص١ ٢٢ب ٢ ج٢ ،ص٢٢٨ ب ٤/ج٢ ،ص٩ ٢٢ ب١ /ج٢ ،ص٢٣٥ ب١ /ج٢ ،ص٢٤٥ ب ٣/ج٣ ،ص٦ ب١ /ج٣ ،ص٢٧ ب ٤/ج٣ ،ص٤٤ ب٦/ج٣ ،ص٥٢ ب ٢/ج٣ ،ص٦٣ ب ٣/ج٣ ،ص٧١ ب٤/ج٣ ،ص٨٢ ب ٣/ج٣ ،ص٨٣ ب١ /ج٣ ،ص٨٤ ب ٢/ج٣ ،ص٩٦ ب ٢ ،٤/ ج ٣ ، ص١١٨ ،ب٤/ج ٣ ،ص١٢٢ ب ٦ .

(٢) ديوان الهذليين : ٢/ ٩٣ ، ٩٤ .

(٣) م٠ن : ٢/ ٢٤١ . كهامة : هو الكليل اللسان . وتضاف النماذج :
ج١ ،ص٢٧ ب ٣ ،٢/ج١ ،ص٢٨ ب ٢ ،١/ج١ ،ص٣٢ ،ب ٢ ، ٣ ، ٤/ج١ ،ص٦٩ ب ٣ ، ٤ ج١ ،ص٩٨ ب ٣ ،٤/ج١ ،ص١٨٤ ب ٢ ، ٣ ، ٤/ج١ ،ص٢٤١ ب ٣ ، ٤/ج٢ ،ص٢٢ ب ٢ ،٣ ج٢ ،ص٨٢ ب ٢ ، ٣ /ج٢ ،ص٨٣ ب ٤ ، ٥/ج٢ ،ص١٥٢ ب ٦ ،٧/ج٢ ،ص١٩٦ ب ٣ ، ٤ ج٣ ،ص٦ ب ٢ ،٣/ج٣ ،ص٢٩ ب١ ، ٢/ج٣ ،ص ٨٤ ب ٢ ، ٣ .

فالشاعر يستعمل النفي مع الشرط لرسم صورة المرثي ، فهو ليس بضعيف حيث يركب القوم للحرب ، وليس بهياب اذا ماراها ، وليس به حصر اذا ماخطب ، فهو فتى باسل شجاع .

وقد يعمد الشاعر الهذلي الى اطالة مسافة الالتقاء بين فعل الشرط وجوابه ، مما يؤدي الى استفزاز ذهن المتلقي وتشويقه وشد انتباهه لمعرفة الجواب ليستكمل حلقة الشرط التي اثارها الشاعر ، فضلا عما يومئ اليه من قدرة الشاعر وسيطرته على قصيدته ، دون ان تتبعثر خيوطها ، فهو يشد لحمة القصيدة بهذا الاداء اللغوي المتميز على ان طول المسافة او قصرها تحدده امكانية الشاعر ومهارة سيطرته في استعمال هذا الاسلوب في خلق صور شعرية .

قال ابو ذؤيب :

إذا كانَ عامٌ مانحٌ القطرِ ريحه * صبا وشمالٌ قرّةٌ ودبورُ
وصرّادُ غيمٍ لا يزال كأنّه * ملاءٌ بأشرافِ الجبالِ مكورُ
طخاءُ يباري الريحَ لا ماءَ تحته * له سَنَنٌ يَغْشى البلادَ طَحورُ
فإنّ بني لحيانَ امّا ذكرتهم * تناهم إذا أخنى اللئامُ ظَهيرُ (١)

لقد عمد الشاعر الى اطالة مسافة الالتقاء بين طرفي التشبيه ليتسنى له اظهار حالة البؤس والجدب وقلة الامطار مما دعته الى ذكر بني لحيان حتى يكونوا ظهراء له وعونا على جوعه وفقره في ذلك العام اللئيم فجاءت فاء الجواب المتصلة بـ ( ان ) التوكيدية لتخبر عن كرم بني لحيان وانقاذهم له ، وبذلك يستكمل حلقة الشرط الذي بداه بجوعه وانهاه بكرم بني لحيان له .

وعمدت جنوب الى استعمال الاسلوب نفسه الذي استعمله ابو ذؤيب ، وكان في رثاء اخيها عمرو ذي الكلب حيث قالت:

وقد عَلِمَ الضيفُ والمرملونَ * إذا اغبرّ أفق وهبّتْ شمالا
وخلّت عن اولادها المرضعاتُ * فلم تَرعينْ لمزنٍ بلالا
بأنّكَ كنتَ الربيعَ المريعَ * وكنتَ لمن يعتفيك الشمالا (٢)

فكرم اخيها وربيعه المريع ليس في الايام العادية المتواترة بها كل مايسد حاجة الانفس وانما في وقت مجدب يصل معه الامر الى ان يجف لبن المرضعات في اثدائهن والاعين شاخصة الى السماء ولم ترمزنة واحدة لتستبشر بها خيرا ، حين ذاك يكون اخوها ربيعا مريعا

---

(١) ديوان الهذليين : ١/١٣٩ .
(٢) م.ن : ٣/١٢٢ ، ١٢٣ .

ويكون عونا لكل طالب لـه • وقد استعملت اسلوب الشرط والاطالـة بين طرفيه لاستكمـال الصورة ، فمثلت الاداة ( اذا ) وجملـة فعلها الجوع والجدب والبوس ومثل الجواب الخير والعطاء والكرم من قبل اخيهـا المرثي •

وقال ابو كبيـر في رثاء عزيز له :

واذا الكماة تعاوروا طعـن الكلـى * نَذر البكـارةِ في الجزاء المضعـفِ
وتعاوروا نبـلا كـأنّ سوامهـا * نفيـان قطـر في عشـيّ مـردفِ
وتبوأ الأبطـال بعـدَ حزاحـزٍ * هكـعَ النواحزِ في مناخ الموجفِ
عَجلـتْ يـداكَ لخيرهـم بمرشّـةٍ * كالعـطّ وَسْـط مزادة المستخلـفِ(١)

والشاعر هنا يصـور بالاداة وجملـة فعل الشـرط صورة اعداء لهم باس وقوة ومنعـة يرهبون ولا يرهبون وقد استغل مساحة اربعة ابيات لذلك ، ثم جاء بالطرف الثاني مـن الشرط الذى بيَّنَ فيه اغارة مرثيـة واقتحامه لهؤلاء القوم وضرب خيارهم ضربا ذا قـوة وباس • وبذلك يستكمل الشاعر الحلقة التي بـدأها والصورة التي اراد ان يرسمهـا لمرثيتـه باستعمال هذا الاسلوب•

وتلي ( اذا ) ( ان ) الشرطية من حيث حضورها وتنوعها في اشعار الديوان ، والاداتـان لا تختلفان عن بعضهما من حيث التوجيه المعنوى وان تختلفان بالقدر الذى يستجيـب له الوزن الشعرى(٢) • وان كان الاصل فيها للمعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في وقوعها(٣) •

ونلحظ تصدرها لابيات كثيـرة مسبوقة بواو او فاء او بدونهما • من ذلك قول ابـي ذؤيـب :

فإنْ تزعمـيني كنـتُ أجهلُ فيكـم * فانّي شـربتُ الحلـمَ بعدَك بالجهلِ(٤)

وقال اميةُ بن ابي عائذ :

فإنْ يلق خيـلا فمستضلـعٌ * تزحزح عن مشرعات العوالـي (٥)

وقال ساعدةُ بن جؤيـة :

فإنْ يكُ عتّـابٌ أصـاب بسهمـه * حشاه معنـاه الجوى والمحـارفُ(٦)

وقال المعطل :

فإنّ تنتقص منـا الحروبُ نقاصـةً * فانّي طعـانٍ في الحروبِ نطاعـنُ(٧)

---

(١) م•ن : ٢/١٠٨ ، ١٠٩ •
(٢) البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي / مجلة الضاد / ١٦٠ •
(٣) معاني النحو : ٤/٤٤٨ •
(٤) ديوان الهذليين : ١/٣٦ •
(٥) م•ن : ٢/١٨٩ •
(٦) م•ن : ١/٢٢٦ •
(٧) م•ن : ٣/٤٧ •

وهذه النماذج وغيرها(١) تشير الى مركزية الاداة في انطلاق الشاعر نحو رسم انفعاله باللغة اذا كانت ذا القوة في توجيه انفعاله بالشكل الذي يسمح له بتشكيل الصورة عن طريق عنصري الشرط الفعل والجواب • ونلحظ ايضا اقتران كثير من اجوبة الشرط بالفاء الامر الذي يعكس ترابط وعي الشاعر بطرفي الشرط مع ماتخلقه فاء الاداة. وفاء الجواب من حس ايقاعي ناتج من التكرار المتتابع•

وقد تتصدر (ان) الشطر الاول من البيت وكذلك الشطر الثاني منه بالعطف ، فيحدث توازنا في موسيقى البيت ، فيعطي ذلك فرصة لتامل المتلقي في لوحتي الشرط التي اصطنعها الشاعر في البيت • قال ابو ذؤيب :

فإنْ تعتذر منها فإنّي مكذبٌ * وإنْ تعتذر يردد عليكَ اعتذارُها(٢)

وقال العجلان بن خليد :

فإنْ تشكروني تشكروا لي نعمة * وإنْ تكفروني لا أُكلفكم شكري(٣)

وقد يكون التعاقب اسرع من ذلك ، اذ نجد الشاعر يلاحق الجمل الشرطية بالعطف او بتكرارها في الابيات على التوالي لينتج عن ذلك سرعة اخرى في الاثارة والتحفز يحدثها هذا التلاحق ، وقد يؤخر الشاعر جواب الشرط ليزيد من تشويق المتلقي واثارته ، وليستكمل الصورة التي ارتاى اخراجها بهذا الشكل• قال ابو ذؤيب :

فإنْ تصرمي حبلي وإنْ تتبدلي * خليلا واحدا كنّ سوءٌ قصارُها
فانّي اذا ماخلة رث وصلها * وجدّ بصرم واستمر عزارُها
وحالتْ كحول القوسِ طلّتْ وعطّلت * ثلاثا فزاغ عجسها وظهارُها
فانّي جديرٌ أنْ أُودّع عهدها * بحمدٍ ولم يرفع لدينا شنارُها(٤)

ونلحظ الشاعر قد جاء بجملتين شرطيتين متلاحقتين بعطف في البيت الاول دون ان ياتي بجواب لهما• ثم يكون الجواب على شكل جملة شرطية اخرى باستخدام (اذا) واطال

---

(١) تنظر النماذج : جـ١ ، ص٢٨ ب٣ / جـ١ ، ص٣٧ ب١ / جـ١ ، ص٦٠ ب٢ / جـ١ ، ص١٥٨ ب٥، ٦ جـ١ ، ص١٩٢ ب٣ / جـ١ ص٢٢٦ ب١ / جـ١ ، ص٢٢٧ ب١ / جـ١ ، ص٢٢٨ ب١ / جـ٢، ص١١٦ ب٢ / جـ٢، ص١٦٩ ب٥ / جـ٢، ص١٧٥ ب٤ / جـ٢، ص٢١٢ ب١ / جـ٢، ص٢٢٤ ب٦ / جـ٢ ص٢٢٧، ب٣ / جـ٣، ص٣١ ب٢ / جـ٣، ص٤٤ ب٢، ٥ / جـ٣، ص٤٧ ب٣ / جـ٣، ص٥٨ ب٤، ٥ جـ٣، ص٧٩ ب٤ •

(٢) م•ن : ١ / ٢٢•

(٣) ديوان الهذليين : ٣ / ١١٣ ، وينظر: جـ١ ، ص١٤١ ب٣•

(٤) م•ن ١ / ٢٨، ٢٩•

جملة فعل الشرط اذ بيّن فيها انه اذا انقطعت خلته عنه وانقلبت كما تنقلب القوس عند عطفها وقد اصابها الندى ولم يرم بها مدة ثلاثة اشهر وانه والحالة هذه جدير ان يودع مابينه وبين خلته دون ان يحدث ضجة حول علاقته بها ويجلب العار عليه وعليها • وهذا التصوير الذى ضربه ياتي جوابا للجملتين الشرطيتين اللتين ابتدا بهما حديثه مع حبيبته المتمنعة عليه • واستطاع الشاعر ان يدخل ادوات الشرط ( ان ) و ( اذا ) وان يشد المتلقي اليه ، ويثير مخيلته ويفاعله معه في حدث تجربته الشعورية •

وقال البريق :

فإنْ تكُ في رسمِ الديار فانّها * ديار بني زيدٍ وهل عنهم صبرُ
فإنْ امسِ شيخا بالرجيع وولده * وتصبح قومي دون دَارهم مصرُ
أُسائلُ عنهم كلّما جاء راكب * مقيما بأملاحٍ كما ربط اليعرُ (١)

الشاعر هنا يبث شجونه واشتياقه الى اهله الذين غادروا الديار الى مصر ، وياتي بكاؤه وعدم صبره في الجملة الشرطية الاولى مخاطبا نفسه فيها محاولا امتصاص حزنه وبكائه وشكواه من قلة صبره على فراقهم ، ثم ياتي بجملة شرطية اخرى ليبين كبر سنه وقد غادره اولاده واصبحوا بعيدين عنه ، وهو مع شوقه لهم وحنينه اليهم يسال كل راكب عنهم عله يخبره بما يطمئنه ويخفف من حزنه وبكائه عليهم• وقد استطاع الشاعر في تتابع الجملتين الشرطيتين ان يبث شجونه وحنينه الى اولاده وقد ناسب تتابع الجملتين الشرطيتين تصاعد نبرة الحزن والالم عند الشاعر•

وتلي ( ان ) ( لو ) الشرطية وهي فاصلة بين صورتين الاولى مفترضة والثانية مستنتجة" (٢) وتستعمل ( لو ) " للتعبير عن البعيد التحقق ، او الممتنعة ، والشرط بلو يعبر عن امنية من الاماني ، او عما لا رجاء في تحققه ، ولا طمع في وقوعه ،"(٣) وغالبا ماتتصدر الكلام مفردة او يسبقها ( الواو ) او ( الفاء ) ويعقبها ( كان ) او فعل ماض ، او مسبوق بقسم قال ابو ذؤيب :

لو كان مدحة حيّ أنشرتْ أحدا * أحيا أبوَتك الشّمُّ الأماديحُ (٤)

(١) م•ن : ٣/٥٨، ٥٩ • وتنظر النماذج : جـ١ ، ص٦٠ ب ، ص٦١ ب١ ، ٢/جـ٣ ، ص٤٤ ب ٢، ٣ / جـ٣، ص١١٩ ب ٥، ٤•
(٢) الصورة الفنية معيارا نقديا : ٤٠٥•
(٣) في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٩٧•
(٤) ديوان الهذليين : ١/١١٣•

وقال ابو خراش:

لو كان حيّا لفاد اهم بمترعة * فيها الرواويق من شيزى بني الهَطَفِ[١]

وقال ابو المثلم:

لو كان للدهر مالٌ عند متلده * لكان للدهر صخرٌ مالَ قنيانِ[٢]

وقال جنادة بن عامر:

ولو سلمتْ له يمنى يديه * لعمر أبيك أطعمه السباعا[٣]

وهذه النماذج وغيرها[٤] دلت على عمق احساس الشاعر بالحيف المختلط بالحزن والغضب على اشياء تمنى لو كانت تتحقق او انها تحققت، ولكنه يعلم باستحالة وقوعها فيتسلل الجزع الى نفسه فيعمد الى الانكفاء نحو الداخل حيث الحزن الذي يملأ قلبه. وهذه الحالة نجدها في مواقف الرثاء خاصة.

وقد يلاحق الشاعر شروطه بـ (لو) او يعمد الى زيادة الجمل الداخلة في الجواب بالعطف يدفعه لذلك احساسه القوي باستحالة وقوع الاشياء التي يطمح الى تحققها وعمق المه على ذلك كما في الامثلة الآتية:

قال ابو ذؤيب:

ولو عثرت عدى اذا مالحيتها * بعثرتها ولا أسيء جوابها

ولا هرّها كابي ليبعد نفرها * ولو نبحتني بالشكاة كلابها[٥]

وقال المتنخل:

فلو قتلت ورجلي غير كارهة الادلاج فيها قبيضَ الشدّ والنسلُ

إذا لاعملتُ نفسي في غزاتهم * أولا بتعثت به نوهاً له زَجَلُ[٦]

---

(١) م.ن: ٢/١٥٦.

(٢) م.ن: ٢/٢٣٨.

(٣) م.ن: ٣/٣١.

(٤) النماذج: ج٢، ص٣٣ ب٢/ج١، ص٨١ ص٣/ج١، ص١١٦ ب٥/ ج١، ص١٤٢ ب٣ ج١، ص١٤٤ ب٤/ج١، ص١٥١ ب١/ج١، ص١٥٢ ب٥/ ج١، ص١٦١ ب٢/ ج١، ص١٩٣ ب٢/ج١، ص٢٣٦ ب٤/ج٢، ص٣٦ ب٤/ج٢، ص١٦٥ ب٣، ٦ ج٢، ص٢١٨ ب٢/ج٢، ص٢١٨ ب٢/ ج٢، ص٢٣٦ ب١، ٣/ج٢، ص٢٣٧ ب٢/ج٢، ص٢٥٩ ب٣ ج٣، ص٨٦ ب٢/ج٣، ص١٠٨ ب١.

(٥) م.ن: ١/٨١.

(٦) م.ن: ٢/٣٦، ٣٧.

وقال ابو خـراش :

فوالله لو لاقيتـــه غير موثـــق * لأبـــكَ بالجـزعِ الضباعُ النواهـــلُ
وانّك لو واجهتـــه اذ لقيتـــه * فنازلتـــه او كنـــتَ ممن يُنـــازلُ
لظلّ جميـلٌ أسوا القـوم تلـــة * ولكن قـرن الظهـر للمـــرءِ شاغـلُ(١)

وقد يعمد الشاعر الى اطالة جملة فعل الشرط فيرسم صورة مفترضة تمثل حالـــة شعورية معينة عنده ، ثم يجيء بعد ذلك الجواب الذى يمثل صورة واقعة، وكأنه يضرب للمتلقي مثلا بحالتين شعوريتين مختلفتين تلتقيان عند نقطة ما هي وجه الشبه بينهمـا . كما في قول المتنخل :

لو انّه جاءني جوعـان مهتلـكٌ * من بؤسى النامن عنـه الخيرُ محجـوزُ
أعيا و قصّر لمّا فاتـــه نقـــم * يبادر الليلَ بالعليـــاءِ محفـــوزُ
حتى يجيء وجنّ الليل يوغلـه * والشوكُ في وَضَـح الرجليـن مركـــوزُ
قد حال دون دريسه موؤبـــة * تسع لها بعضاه الارض تهريـــزُ
كأنّما بيـــن لحييـــه ولبّتـــه * من جلبـــةِ الجوعِ جيّـــار وارزيـــزُ
لبات أسوة حجـاج واخوتـــه * في جهدنـــا أو لـــه شفّ وتمزيـــزُ(٢)

فالشاعر هنا يعمد الى تصوير حالة هذا الفقير البائس الذى كان يرعى الغنم في مكـــان مرتفع في الجبل ، وجن عليه الليل وهو يوغل والاشواك قد ثبتت في بياض رجله وركـــزت وهبـــت الريـــح في الليل تهز الاشجار فتحدث صوتا ، واحدث ماأحدث هذا الوضع فـــي جسم هذا البائس وكان جوعه يخرج من جوفـــه الحر الملتهب والثلج البارد ، وهـــو والحالة هذه لبات أسوة حجاج واخوته في قرى الشاعر وكان له فضل وميزة افضل ممـــا لغيره .

لقد ادى طول المسافة بين جملة فعل الشرط وجوابها الى توتر حدة الانتبـــاه لدى المتلقي وايلاجـــه حالة التوقع والترقب الذى نتج عن هذا الاخيـــر .

(١) ديوان الهذليين : ٢/ ١٥٠ . وتضاف النماذج : جـ٢، ص٢٣٦ ب١ ، ٢، ٣ / جـ٢، ص٢٣٧ ب١ ، ٢ .
(٢) م . ن : ٢/ ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

ولعل طول المسافة التي يتحكم الشاعر بها بين اداة الشرط ( لو ) وفعلها وبين جوابها كما وجدنا من تاخير جواب ( اذا ) المشار له سابقا قد يكون دليلا على ان الشعراء كانوا واعين في استخدامهم لهذا الشكل ، ومدركين لهذه الصورة المتداخلة في اطار الصورة الكبيرة التي تلم اشتات القصيدة ، ومن الجائز ان تكون هذه الاستخدامات عفوية او نقلية ولكنها تدل على ان الشاعر كان يحسن استخدامها ويجد في هذا الاستخدام قدرة على التعبير اوثق ، وقابلية على الشد احكم ، لانه يستخدمها ضمن اشكال اسلوبية معينة لا تقتصر على الصيغ العابرة او الشكل السريع ، وانما يختار منها مايكون له صلة تربطه ، او وشيجة لازمة لا يستطيع التفريط بها ، وهي وسائل يلمس منها التحسس الشعري القائم على التماسك الحسي والربط الموضوعي "(٢).

وتاتي الادوات الشرطية تباعا حسب توظيف الشاعر لها في التعليق والربط ، فنجد نظير ( لو ) في الافتراض والاستنتاج ( متى ) و ( من ) ، وتكاد (حتى ) المنصرفة كلية للزمان ان تكون بمثابة( اليساوى = ) الذى جعل اللاحق نتيجة للسابق (٣). ونجد الادوات ايضا ( لولا ) و ( لما ) و ( مهما ) و ( ايان ) واخيرا ( كلما ) ، وقد وشحت ابيات الديوان سواء بتصدرها الابيات او تداخلها في نسيجها الشعرى(٤).

---

(٢) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١١٥ .

(٣) الصورة الفنية معيارا نقديا: ٤٠٥ .

(٣) هذا جدول يبين فيه مواضع الادوات الشرطية في الديوان .

متى : جـ١، ص١٥٦ ب٦/ جـ٢، ص٨٥ ب٤ /جـ٢، ص٢٢٤ ب٥/جـ٣، ص٧ ب ٢، ٣/ جـ٣، ص ٨ ب٥/جـ٣، ص١٢٢ ب١ .

من : جـ١، ص٣ ب٥ /جـ٢، ص١٠٤ ب٢، ٣/جـ٢، ص٢٢٥ ب٢ /جـ٢، ص٢٢٦ ب٥، ٦ جـ٢، ص٢٦٦ ب٢/جـ٣، ص٢٥ ب٣ /جـ٣، ص٢٩ ب٣/جـ٣، ص٤٣ ب١ /جـ٣، ص٨٢ ب١ /جـ٣، ص٨٨ ب١/ جـ٣، ص ٩١ ب٢ .

لولا : جـ١، ص٣٤ ب٣/جـ١، ص٩٤ ب١ /جـ٢، ص٩٤ ب٣/جـ٢، ص٩١٢ ب١ /جـ٢، ص١٣٥، ب٢/جـ٢ ، ص١٤٨ ب٢/جـ٢، ص٥٠ ب١ /جـ٣، ص٢٧ ب١ /جـ٣ ، ص٥٤ ب٣/جـ٣، ص١٠٩ ب٣ .

===

ونلحظ في بعض الابيات ورود اداتين شرطيتين ، وقد تتصدر الاداة الاولى صدر البيت والاداة الثانية صدر الشطر الثاني منه . ولما كانت وظيفة ادوات الشرط " التعليق والربط الشرطيين ، دخلت في نطاق الترادف بينهما "(١).

قال المتنخل:

إذا سدّتَه سُدّتَ مطواعةً * ومهما وكلتَ إليه كفاه(٢)

وقال اميمة بن ابي عائذ :

اذا النعجة الأدناء كانت بقفرة * فايان ماتعدلْ لها الدهر تنزل(٣)

وقال عبد مناف بن ربع :

فوالله لو أدركته لمنعته * وإنْ كان لم يتركْ مقالا لقائلِ(٤)

ولا ينكر مالدور هذا التعاقب في خلق صور متتابعة ناسبت انفعال الشاعر وشدت ذهن المتلقي ، فضلا عن الاثر الايقاعي المتميز الذي يخلقه ذلك التوزيع والتناسب بين الاداة وفعلها وجوابها ، والاداة الثانية وملحقاتها الشرطية.

وتجدر الاشارة الى اصطباغ بعض الابيات الشرطية ـ ان صح التعبير ـ بالحكمة التي هي خصيصة فنية من خصائص شعر الهذليين (٥) مما جعلها قريبة من الامثال ،بل عد بعضها امثالا . وقد تناولت هذه الابيات في اغلبها حقيقة الموت

---

=== لما : جـ١ ،ص٧٤ ب٢/جـ١ ،ص٧٩ ب٢/جـ١ ،ص١٥٥ ب٤.
مهما : جـ١ ،ص١٩٨ ب١/جـ١ ص ٢٠٢ ب٢/جـ٢ ،ص٣٠ ب٢.
ايان : جـ١ ،ص١٢٢ ب٢/جـ٢ ،ص١٩٤ ب٣.
كلما : جـ١ ،ص٩٠ ب١/جـ٢ ،ص١٠١ ب ٢.

(١) السيابونازك والبياتي ، دراسة لغوية ، ٧٧.
(٢) ديوان الهذليين : ٢/٣٠.
(٣) م.ن : ٢/١٩٤.
(٤) م.ن : ٢/٤٧. وتضاف النماذج : جـ١ ،ص٣ ب٨ /جـ١ ،ص١١٦ ب٥/جـ١ ،ص١٢٦ ب١/جـ٢،ص٩٠ ب١/جـ٣،ص٢٦ ب١.
(٥) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٨٠.

وحتميته مما غلفهـا بالقتامـة والحزن الذى عرف عن الهذليين •

قال ابو ذويب :

والنفس راغبـةٌ إذا رغّبتَهـا * فإذا تردّ الى قليـلٍ تَقنـعُ
فلئـن بهـم فجع الزمان وريبـه * إنّي بأهلِ مودّتـي لمفجّـعُ(١)

وقال ابو خراش :

وكلّ امرئٍ يوما الى الموت صائر * قضاءٌ إذا ماحان يوماً بالكظمِ(٢)

وقالـت جنوب :

وكلّ حيّ وإنْ طالـتْ سلامتـه * يوماً طريقتـه في الشرّ دعـوبُ(٣)

ومما تقدم يظهر لنا ان الهذليين توارد وا على استعمال ادوات الشرط بتنـوع مقصود لخدمة صورهم المرسومة وبما يحقق الاستجابة المطلوبه في المتلقي ، وكشف لنا مدى مقدرة الهذلي على مسك ادواته الشرطية وتحكمه بها للتعبير عن تجاربه الشعرية، حيث استطاع ان ينقل الى المتلقي ماأحسه وان يؤثـر به عظيم الاثر •

٣ــ

ويلي اسلوب الشرط اسلوب النفي حضورا في الديوان ، وهو اسلوب لغوى تحدده مناسبات القول ، كما انه اسلوب نقض وانكار يستخدم لدفع مايتردد في ذهن المتلقي مـن امور اعتقد او شك في صدورها من المتكلم عموما ، فيعمد المتكلم الى ازالة ذلك الاعتقـاد ومحو ذلك الشك بالنفي والانكار(٤)• والشاعر وان كان المخاطب خالي الذهن من اى شك او اعتقاد فانه يفترض ذلك ويبني عليه اداءه الشعرى ، فينفي ماراه ليس به او بخيـره ليثبت من خلال نفيه خصالا مضادة لما نفاه وانكره ، وقد يخرج النفي لمعـان مجازيـة متعددة بتعدد انفعالات الشاعر فيما يرسله لمتلقيه او الذى يخاطبـه •

ويتركز اسلوب النفي فـي شعر هذيل على محاور عدة منها الذات او ( الانـا ) ، اذ اسـتطاع الشاعر ان يقر الصفات ويثبتها في وصف حاله ورسم انفعالاته بصور كان ادواته فيها النفي ، فجاءت معبرة مشحونة باحاسيس متنوعة نقلها لنا بوضوح •

---

(١) ديوان الهذليين : ١/٣٠
(٢) م•ن ٢/١٥٣•
(٣) م•ن : ٣/١٢٤•
(٤) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيـه : ٢٤٦•

قال ابو ذؤيب :

على الكره منّي ماأُكفكف دمعةً * ولكن أُخلّي سربها فتسيحُ(١)

وقال ساعدةُبن جؤية :

ولا حَسَبٌ سمعتُ به قلاني * أُخالطهُ أُميم ولا خليلُ

أُنذ من القِلى واُصون عرضي * ولا أَذَأُ الصديقَ بما يقولُ(٢)

وقال صخر الغي :

فلستُ عبد الموعدي ولا * أُقبل ضيماً يأتي به أحدُ (٣)

ونجد مقابلا لمحور ( الانا ) محور الـ ( هو ) ، اذ يعرض لنا الهذلي صورة المخاطب الغائب بنفي الصفات السلبية عنه ، واثبات عكسها في حالة المدح او الرثاء ، وبنفي الصفات الايجابية واثبات عكسها في حالة الهجاء ، وفي كل منها خلل الشاعر شعوره اتجاهه سلبا ام ايجابا . قال المتنخل :

ليس بعلّ كبير لا شبابَ له * لكن أُثيلة صافي الوجه مُقتبلُ(٤)

وقالت جنوب :

فلم يروا مثلَ عمرو ماخطتْ قَدَمٌ * ولن يروا مثله ماحنّت النيبُ (٥)

وقال جنادة بن عامر:

لعمرك ماونى ابن ابي أُنيس * وماخام القتالَ وما اضاعا(٦)

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ١١٦ .

(٢) م.ن : ١/ ١٣٠ .

(٣) م.ن : ٢/ ٦١ . وتضاف النماذج :
ج١ ، ص٩ ٢ ب٣ / ج١ ، ص٩ ٣ ب٢ / ج١ ، ص٤٧ ب٢ / ج١ ، ص١٨ ب٣ ، ٤ / ج١ ص١٢٣ ب٥ / ج١ ، ص١٣٨ ب٥ / ج١ ، ص١٦٤ ب٢ ، ٣ / ج٢ ، ص٥٢ ، ب١ / ج٢ ، ص٦٢ ب٢ / ج٢ ، ص٧٨ ب٢ / ج٢ ، ص ٨٥ ب١ / ج٢ ، ص١٠٧ ب١ / ج٢ ، ص١٥٣ ب٧ / ج٢ ، ص١٥٨ ب١ ، ٣ / ج٢ ، ص١٦٩ ب١ / ج٢ ، ص١٩٢ ب١ ، ٤ / ج٢ ، ص٢١٠ ب٣ / ج٢ ، ص٢١٨ ب٤ / ج٢ ، ص٢٢٣ / ب٢ / ج٢ ، ص٢٦٠ ب٤ / ج٢ ص٢٦٥ ب١ ، ٥ / ج٢ ، ص١٤ ب٢ / ج٣ ، ص٩ ٥ ب٢ / ج٣ ، ص٦٢ ب١ / ج٣ ، ص٦٧ ب١ / ج١ ، ص٧٧ ب٦ / ج٣ ، ص٨٥ ، ب٢ ، ٣ / ج٣ ص٩٧ ب١ / ج٣ ، ص١٠٧ ب٢ / ج٣ ، ص١١٩ ب٢ ، ٤ ، ٥ .

(٤) ديوان الهذليين : ٢/ ٣٥ .

(٥) م.ن : ٣/ ١٢٦ .

(٦) م.ن : ٣/ ٣٠ .

وقال ابو ذويب :

نشيبة لم توجدْ له الدهر عثرة * يسوحُ بها في ساحةِ الدارِ ناطقُ(١)

ويتركز النفي ايضا على محور الـ ( نحن ) او الـ ( هم ) فكان النفي يتخلله اثبات الافعال الحسنة والافتخار والتسامي بالافعال البطولية ، كما تضمن هجاء الاعداء والتعريض بهم وبيان افعالهم المنكرة . قال ساعدة بن جوءبة:

لا يكتبون ولا يكتب عديدهم * حَفلت بجيشهُمُ كتائبَ أوعبوا(٢)

وقال المتنخل معرضا بجماعة :

لا يسلمون قريحا كان وسطهم * يومَ اللقاءِ ولا يشوونَ من قرحوا(٣)

وقال حذيفة بن انس مفتخرا بقومه :

ومانحن إلاّ أهل دارٍ مقيمةٍ * بنعمان من عادتْ من الناسِ ضِرَّتِ(٤)

ولشدة حفاوة الهذلي بسلاحه راح ينتقي صفاته ويثبت مايجب ان تكون عليه صورته المثلى . قال المثلم:

او كنت ذا صارمٍ عَضبٍ مضاربه * صافي الحديدةِ لا نكسٌ ولا جبلُ

وسمحة من قسيّ النبع كاتمة * مثل السبيكةِ لا نابٌ ولا عطلُ(٥)

وقال ابو المثال :

ومطّرد من الخطيّ لاعارٌ ولا ثلبُ(٦)

وقال ابو قلابة :

---

(١) م٠ن ١/١٥٣٠ وتضاف النماذج :
ج١، ص٥٠ ب٢/ج١، ص٩٣ ب٢/ج١، ص٩٠ ب٢/ج١، ص١١٦ ب٤/ج١، ص١٥٢ ب١/ج١، ص١٨٢ ب١/ج١، ص٩٢ ب١/ج١، ص٢٢٣ ب١/ج٢، ص١٥ ب١/ج٢، ص٩ ب٢، ٣/ج٢، ص٤٤ ب٢، ٣/ج٢، ص٦٢ ب٥/ج٢، ص٧٦ ب٢/ج٢، ص١٢٤ ب٢ ج٢، ص١٥٢ ب٣، ٤، ٥/ج٢، ص١٥٨ ب٤/ج٢، ص١٦٧ ب١/ج٢، ص٢٠٨ ب٣/ج٢، ص٢٢٨ ب٣/ج٢، ص٢٣٨ ب٣/ج٢، ص٢٤١ ب١، ٢/ج٢، ص٢٤٥ ب٢/ج٢، ص٢٦٧ ب٥/ج٣، ص٩ ب٣/ج٣، ص٢٢ ب٣/ج٣، ص١٥ ب١، ٢/ج٢، ص٦٠ ب٤/ج٣، ص٦١ ب١/ ج٣، ص١٢٦ ب٤٠

(٢) م٠ن : ١/١٨٧٠ (٣) م٠ن : ٢/٣٢ (٤) م٠ن : ٣/٢٩ وتضاف النماذج :
ج١، ص٣٧ ب٣/ج١، ص١٠٩ ب١/ج١، ص١٢٣ ب٢/ج١، ص٢٠٢ ب٣/ج٢، ص١٣ ب١ ج٢، ص٤٨ ب٨/ج٢، ص٩١ ب١/ج٢، ص٩٤ ب٥/ج٢، ص١٦٥ ب١/ج٢، ص١٣١ ب٤ ج٢، ٣٨٩ ب١/ج٢، ص٢٥٢ ب٤/ج٣، ص٩ ب٢/ج٣، ص٣٥ ب٢/ج٣، ج٣، ص٥٠ ب١/ج٣، ص٦٧ ب٣، ٤/ج٣، ص١٧ ب٣/ج٣، ص١٢٢ ب٤، ٥/ج٣، ص١٢٣ ب٤/ج٣، ص١٢٦ ب٢٠ (٥) ديوان الهذليين : ٣/٢٢٠ (٦) م٠ن : ٢/٢٤٨٠

عضب حسام لا يليق ضريبه * في متنه دخن واثر اخلس[١]

ولربما اشتد النفي على حقيقة من الحقائق المرة لدى الهذلي الشاعر والانسان الا وهي قضية الدهر الذى لا يبقي حيوانا او انسانا الا واهلكه ، لذلك نجد إلحاحا قويا على الشكوى من الدهر وجعله عدا لا يمكن ان يغلب ابدا ، وامامه وامام الموت يخضع الهذلي ويرق ، ويستغرق في حزنه العميق ، وينفر مرة ، ويستسلم اخرى ، جاعلا نفيه هذا بداية موضوع قصصي ساخن بالاحداث المؤلمة كما سنبينه لاحقا .

قال ابو ذؤيب :

والدهر لا يبقى على حدثانه * في رأس شاهقة أعزّ ممنّعُ

والدهر لا يبقى على حدثانه * جونُ السراةِ له جدائدُ أربعُ[٢]

وقال صخر الغيّ :

أرى الايام لا تبقي كريما * ولا العصمُ الاوابدُ والنعاما[٣]

وقال ابو خراش :

ولا والله لا ينجيك دِرَّ * مظاهرةٌ ولا شبحٌ وَشيدُ

ولا يبقى على الحدثانِ علجٌ * بكلّ فلاة ظاهرة يَرودُ[٤]

كما استعمل الهذلي النفي في اثبات حقائقه الحكمية التي استمدها من تجارب الحياة وبيئته اذ "ان الحقيقة قد تقرر ضمن اطار النفي كما تقرر ضمن اطار الاثبات"[٥] وقد غلب على هذه الحكم طابع القتامة والحزن المستوحاة من عمق احساس الشاعر بالموت والمنية وان لا شيء يمنعه او يغني عنه . قال ابو ذؤيب :

---

(١) م٠ن ٣٤/٣٣٠ لا يليق : لا يدع شيئا الا مربه . دخن : سواد . الاخلس : الذى وسطه لون يخالف لونه . وتضاف النماذج : جـ١ ، ص١٣٥ ب٢/جـ١ ، ص١٣٥ ب٢ جـ٢ ، ص١١ ب٣/جـ٣ ، ص١٠١ ب٣٠

(٢) م٠ن : ١/ ٤٠

(٣) م٠ن : ٢/٦٣٠

(٤) م٠ن : ٢/ ١٦٢٠ وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص١٠ ب٢/جـ١ ، ص١٥ ب٣/جـ١ ، ص٢٤ ب٢/جـ٢ ، ص٣٣ ب٤/جـ٢ ، ص١١ ب٤/جـ٢ ، ص١١٧ ب٣/جـ٣ ، ص٤ ب٢٠

(٥) البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي : ١٧٠٠

تنفّض مهده وتذبّ عنه * وماتغني التمائمُ والعكوفُ[١]

وقال ساعدة بن جؤية :

يهدي ابن جشعم الأنباء نحوهمُ * لا منتأى عن حياض الموتِ والحممِ[٢]

وقال صخر الغي :

لعمرك والمنايا غالباتٌ * وماتغني التميماتِ الحماما[٣]

ومن الظواهر اللافته للنظر في اسلوب النفي استعمال بعض شعراء هذيل اسلوب ( ما ) النافيةَ وزيادة ( الباء ) في خبرها . وقد تحدث ابن معصوم (ت ١١٢٠ هـ) في كتابه انوار الربيع عن هذا قائلا : " وسماه بعضهم النفي والجحود وهو ان ياخذ المتكلم في وصف فيقول ماكذا ويصفه بمعظم اوصافه اللائقه به في الحسن والقبح ثم يجعله اصلا يفرع منه معنى فيقول : بافعل من كذا ، وهو المعنى المشهور للتفريع "[٤]

وكان هذا الاسلوب معروفاً عند الشعراء العرب ، وخاصة الاعشى[٥] ولكنه اكثر بروزا عند الهذليين ، فقد ورد عندهم بشكل اطول ، وبصيغ لفظية متقاربة من حيث البناء والمعنى .

وعند تتبع هذه الظاهرة في ديوانهم نجد ان ابا ذؤيب قد استاثر بالحصة الكبرى في عدد نماذج هذا الاسلوب حيث بلغت ثمانية نماذج[٦].

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ١٠٠ . (٢) م.ن : ١/ ٢٠١ .

(٣) م.ن : ٢/ ٦٢ وتضاف النماذج : ج١ ، ص١ ب١ /ج١ ، ص٢ ب٧/ج١ ، ص٣ ، ب١ /ج١ ، ص٣١٢ ب٤/ج١ ، ص١٥٢ ب١ /ج١ ، ص١٧٢ ب٢/ج٢ ، ص١٢٦ ب٢ ، ٣ ج٢ ، ص١٧٠ ب٢/ج٣ ، ص١٠٩ ب٣ .

(٤) انوار الربيع: ٦/ ١١٢ . وينبغي الاشارة الى ان هذا الاسلوب ليس وحده الذي يطلق عليه مصطلح التفريع بل هو النوع الاشهر له كما قال ابن معصوم . وقد وضع بعض المحدثين هذا الاسلوب تحت مصطلح ( الاستدارة ) ، وحلا للبعض الاخر تسميته بـ ( التصوير القصصي ) . ولعل هؤلاء لم يطلعوا على ماقاله ابن معصوم في تحديده لهذا الاسلوب ، فاجتهدوا في تعريفه ووضع المصطلح المناسب له ، ولم يخرجوا بطبيعة الحال ــ عن جوهر الاسلوب وخصائصه التي اثبتوها ــ ينظر: دفاع عن البلاغة: ١٢٦ . والاصول الفنية للشعر الجاهلي : ٩٩ .

(٥) ينظر: ديوان الاعشى : ٣٩ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ١٠٩ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ . وينظر على سبيل المثال لا الحصر ديوان النابغة الذبياني ، ٢٢ ، ٢٤ ، وديوان اوس بن حجر: ١٠٥ ، وديوان الاسود بن يعفر، ٥٤ وديوان بشر بن ابي خازم: ٨ .

(٦) عدها بعض الباحثين تسعة ، ولعل سبب توهمهم هو تكرار ( ما ) النافية مرتين في القصيدة، ولم تكن الثانية ــ فيما احسب ــ الا تاكيدا بالعطف على الاولى يسند ذلك

===

ويلي ابا ذؤيب ساعدة بن جؤية بثلاثة نماذج ، ثم ابو خراش بنموذجين ومالك بن خالد الخناعي بنموذج ، وكذلك البريق ، وعمرو بن الداخل .

وكان الحيوان الطرف المشبه البارز في النماذج ، اذ نجد ( الظبي ) في ثلاثة منها ، اثنين لابي ذؤيب وواحد لعمرو بن الداخل ، والمشبه به فيه ( المراة ) ، واقترنت الباء بصيغة التفضيل ( احسن ) في هذه النماذج(١) ونجد ( الاسد وشبليه ) في نموذجين ، الاول لساعدة بن جؤية والثاني للبريق ، وكان المشبه به فيهما ( المرثي ) حيث خلع عليه الاول صدق البأس ومضاء العزيمة بقوله :

بأصدقَ باساً من خليل ثمينة * وأمضى إذا ما أفلط القائمَ اليدُ(٢)

وخلع عليه الثاني الجرأة والدهاء بقوله :

بأجرأ جرأة منه وأدهى * إذا ما كاربَ الموتِ استدارا(٣)

وتاتي النحامة في نموذج لمالك بن خالد الخناعي ، والرداء او علجانة في نموذج لابي خراش ، حيث عقد كل منهما مقارنة بينه وبين حيوانه المقترح من ناحية السرعة ، فجاء خبر الاول بقوله :

بأسرع الشدّ مني يوم لاقيته * لما عرفتهم واهتزّت اللممُ(٤)

ولكن ابا خراش ليس سريعا فقط من الرداء او علجانة بل واجود منها :

بأجود مني يومَ كفّ عاديا * واخطاني حلف الثنية اسهمُ(٥)

واستاثرت الخمرة باربعة نماذج جميعها من نصيب ابي ذؤيب ، وكان اثنان منها قد مزجا بالعسل في صورة واحدة ، اذ كان الطرف الثاني من التشبيه وهو فم الحبيبة اطيب من هذه الخمرة ، وقد اقترنت الباء في النماذج الاربعة بصيغة التفضيل ( اطيب ) ، ولم يكن فم الحبيبة اطيب من الخمر فحسب وانما اشهى من العسل الذي جاهد مشتاره

---

== وجود خبر واحد مقترن بالباء الزائدة لكليهما . ينظر نموذج ابي ذؤيب المختلف فيه الديوان : ١/ ٣٥ ، ٣٦ . وينظر الصورة الفنية معيارا نقديا : ٣٨٥ . والبناء الفني في شعر الهذليين : ٣٤٢ .

(١) ينظر ديوان الهذليين : ١/ ٣٣-٣٤ ، ١٧/ ٣٥-٣٦ ، ٣/ ٩٨-٩٩ .

(٢) م.ن : ١/ ٢٤٠ . (٣) م.ن : ٣/ ٦٣ .

(٤) م.ن : ٣/ ١٥ .

(٥) م.ن : ٢/ ١٤٧ .

(٦) ينظر : ديوان الهذليين : ١/ ٣٩-٤٣ ، ٦٩-٧٠ ، ٧٢-٨٠ ، ١٤٨-١٤٩ .

وصافح الموت حتى جاء به ، ورد ذلك في اربعة نماذج ثلاثة لابي ذؤيب ، اثنين منها قد خلطا بالخمرة كما بينا[١] ، اما الرابع فكان من حصة ساعدة بن جؤية لكنه لم يقرن خبر( ما ) النافية بالباء وفعل التفضيل بل اشار الى مايوحي بالمقابلة بين الصورتين .

فذلك ماشبّهتُ فا أمّ معمَرٍ * اذا ماتوالى الليل غارتْ نجومُها[٢]

ولعله اراد ان يخرج عن النمط المعتاد في هذا الاسلوب بمزاوجته اسلوبا ثانيا كان مستخدما في بناء القصيدة الجاهلية" . فهذه النقلة ( فذلك ) توحي في بعض الاحيان بانتهاء اللوحة وتعلن في الاحايين الاخرى بداية لوحة جديدة"[٣] وهي عند ساعدة كانت نهاية لوحة بدأها بـ ( ما ) النافية وانهاها بهذه النقلة مع بيان المشبه فيها .

وبقي نموذج واحد لابي ذؤيب جاء في العتاب[٤] وقد اقترنت الباء فيه بصيغة التفضيل ( اعظم ) .

واذا نظرنا الى مسافة التقاء طرفي عملية النفي والجحود ، فعلى الرغم من قصر المسافة المستعملة في مثل هذه الصياغة في الاستخدام النحوي المألوف فاننا نجد الشاعر الجاهلي عموما والشاعر الهذلي خصوصا قد اتخذ منها امتدادا طويلا ، وفسحة رهيبة يمد فيها صوره ، ويبسط بين ذراعيها لوحات حديثة وتمازج صوره[٥] فتمتد عند ابي ذؤيب ـ مثلا ـ الى عشرين بيتا ، وتختزل في الاحايين الاخرى الى بيتين ، ولعل طول المسافة التي وصلها لم يصل لها اي شاعر جاهلي غيره ، ومرد ذلك في انه لم يكتف بسرد قصة واحدة ـ كما هو متعارف ـ فسرد قصتين جمعهما ثم قارن بهما الطرف الاخر من

---

(١) ينظر: ديوان الهذليين : ١/ ١ج ١-١٤٤ . (٢) م ن : ١/ ١١٧ .

(٣) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١١ .

(٤) قيل انه في المديح ، لكن معرفة دافع قول القصيدة وقراءتها كفيلان ان يخبرا بغير ذلك اذ ضرب لنا ابو ذؤيب مثلا هو ان رجلا ،رحل عن قومه يطلب الطعام والموءنة فجاء قرية فيها مايريد واكثر مما يطمع ، فقال له اهل القرية احمل ماتريد وزد الحمل على ماتستطيعه فالخير كثير ، فالذي فعله اهل هذه القرية مع هذا الرجل كان اعظم منه ماحمل ابو ذؤيب خالدا ـ وهو ابن اخته ـ من امانات ائتمنه عليها ولكن خالدا خانه فيها ، فجاءت على اثر ذلك قصيد ابي ذؤيب والتي رد عليها خالد بقصيدة لها نفس الوزن والقافيه اظهر فيها سخطه على ابي ذؤيب واستهزاءه به ، وتهديده اياه . ينظر: الديوان : ١/ ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ . والصورة الفنية معيارا نقديا ٨٥٣ والبناء الفني في شعر الهذليين : ٣٤٣ .

(٥) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١٤ .

التشبيه ، فقد بدا بسرد قصة الخمرة ومن اين جاءت وكيف حملوها وكيف حافظوا عليها ثم انتقل الى النحل وعمله العسل ، وراح يصف النحل ومكانه ، وقد اتاه ( الخالدى) وهو المشتار وتسلق الجبل وصولا لاشتيار العسل ، وحصل عليه ، ثم يقوم ابو ذؤيب بمزج العسل بتلك الخمرة فواصل القصتين معا ثم عمد الى مقارنة طيب الخمرة الممزوجة بالعسل بطيب فم الحبيبة:

فاطيب براح الشام صرفا وهذه * معتقة صهباء وهي شيا بُها
فما ان هما في صفحة بارقية * جديد حديث نحتها واقتضابُها
باطيب من فيها اذا جئت طارقا * من الليل والتفت عليك ثيابُها(١)

ولم يك دمج قصتي الخمرة واشتيار العسل ببعيد عن ابي ذؤيب اذا عرفنا انه استعمل الاسلوب نفسه في قصة الخمرة وكذلك في وصف اشتيار العسل ومقارنتها بطيب فم الحبيبة اكثر من مرة ـ كما ذكر ذلك ـ وقد تشابهت تلك القصص في جانب البناء اللفظي لمواضيعها مع الاختلافات الطفيفة والقليلة فيها مع هاتين القصتين المدموجتين مما سهل عملية ربطهما معا بالاسلوب نفسه .

ولعل سيطرة ابي ذؤيب ومقدرته على مسك ادواته اللغوية وتمكنه من شد اركان عمله الشعري بفكر واع وذهن متقد اثره في كثرة ولعه بهذا الاسلوب والتفنن به اكثر من غيره من شعراء قبيلته والشعراء الاخرين في زمانه ، واثره ايضا في ذلك الطول الكبير الذي يصطنعه بين ( ما ) وخبرها المقترن بالباء الزائدة الذي لم يصل اليه شاعر غيره .

وقد افرز الاستقراء ثلاثة نماذج جعلتها متفرده لما سابينه الاول لساعدة بن جؤية:

تالله ما ان شهلة ام واحد * باوجد مني ان يهان صغيرها(١)

فبعد هذا البيت يسرد الشاعر قصة ( ام الولد ) التي سنتحدث عنها في موضع اخر من هذا البحث ولم يجر بذلك على عرف هذا الاسلوب ، اذ جاء بالخبر المقترن بالباء بعد

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ٨٠، ٨١ .

( ما ) واسمها مباشرة ولعل انفعاله الحزين اثره في هذا الشان ، وكذلك طول قصة ام الولد التي وصلت الى خمسة عشر بيتا الذى يصعب معه الاتيان بالخبر المجرد ، بالباء ، فجاء به مقدما ثم استرسل في سرد القصة" .

وتجدر الاشارة الى ان ساعدة نفسه جاء في قصيدته باسلوب النفي بـ ( مـا ) دون ان يكون خبرها مقترنا بالباء الزائدة ، وكانت ايضا بداية لقصة ( ام الولد ) التي تشابهت احداثها وبناؤها مع قصة ( ام الولد ) التي تقدم الحديث عنها(١) . كما ان الاستقراء يعزز نسيان ابي ذؤيب خبر ( ما ) في قصة ( ام الولد ) ايضا والتي تشبه قصتي ساعدة الى حد كبير(٢) . وهذا الامر يغري بالقول بان طول المسافة والتحكم بما ينبغي ان يناسب انفعال الشاعر ساعة الابداع الشعرى ويناسب الموضوع الذى سيطرحه بالشاعر بين ذراعي الاسلوب ( ما ـ ب ) ، ولذلك نقول : بان موضوع قصة ام الولد لم يناسب الشاعر كثيرا في تطويعه لهذا الاسلوب فاخفق كل من ساعدة وتلميذه ابي ذؤيب في السيطرة على ذراعي الاسلوب لا على الموضوع المطروح بينهما .

اما النموذج الثاني فهو لابي خراش :

وما أحدٌ حيٌّ تأخر يومه * بأخلد ممّن صارَ قبلُ الى الرجم(٣)

فقد عقد الشاعر حكمته بهذا الاسلوب واكتفى بها دون ان يسرد قصة ما او ان يفرع صورة بين ذلك .

اما النموذج الثالث فلابي خراش ايضا اذ نراه فريدا بين نماذج هذا الاسلوب اذ يتكون من ( ليس ) النافية ومن الباء الزائدة غير المقترنة بفعل التفضيل . وكان الموضوع المطروح بين ذراعي الاسلوب هو وصف مرقبة ، وامتدت المسافة بين ( ليس ) وخبرها اربعة ابيات ، ويلحظ على هذا النموذج عدم وجود مقارنة بين طرفين واحد احسن من الثاني او افضل كما في اسلوب ( ما ) وخبرها ، وانما هناك تكافؤ بين الطرفين كما تبديه ابيات القصيدة(٤) .

ومما مر ذكره في هذا الاسلوب وماتوضح لنا فيه نخلص الى ان الشاعر يعلم ان هذا الترابط الداخلي بين ( ما ) وخبرها المقترن بالباء الزائدة هو جزء من الترابط العام للشكل الشعرى القائم"(٥) وان هذا الاسلوب يزيد من شد انتباه المتلقي ويحفزه

---

(١) ينظر: القصيدة في م.ن : ١/ ٢٢٧ ومابعدها .
(٢) تنظر القصيدة في م.ن : ١/ ٩٨ ومابعدها .
(٣) ديوان الهذليين : ٢/ ١٥٣ . (٤) تنظر الابيات في م.ن : ٢/ ١٥٩ ومابعدها .
(٥) دراسات في الشعر الجاهلي : ٦٦ .

لمعرفة الخبر وايجاد الطرف الثاني من المقابلة لتحدث فيه نشوة المقارنة والتفضيل، على ان الشاعر اذ اطال مسافة التقاء (ما) بخبرها فانه قد يرهق المتلقي ويضيع عليه فرصة النشوة التي يحدثها هذا الاسلوب ويعرض الاسلوب ايضا للخلل وعدم الاكتمال الصياغي له .

٤ـ

يمثل اسلوب الامر والنهي احدى الحالات التي يخرق فيها الشاعر حاجز الصمت الهامس بتفجيره قوة الانفعال المتضخم في الذات بوجه المخاطب ، وبطبيعة الحال فان درجة الانفعال هذه يتحكم بها الشاعر نفسه وحسبما يقتضيه الحال الواقع ضمن نطاق حساسية الشعور لديه .

ولعل الشاعر الهذلي اكثر من صيغ الامر الابلاغية في محاولة استفتاح جو القصيدة وشحنه بدلالات انفعالية متنوعة ، وغالبا ماتكون للتهديد والوعيد ، او العزاء بالفقد ، او التعظيم والافتخار .

قال ابو خراش:

أُبلغ عليّاً أطالَ اللهُ ذلَّهم * إنَّ البكيرَ الذي اسعوا به هَمَلُ[١]

وقال معقل بن خويلد :

فأبلِغ كليباً وإخوانَهُ * وكبشاً فانّي امرؤٌ عاتبُ[٢]

وقد يتردد الشاعر بين ابلاغ الاثنين والواحد نحو قول حذيفة بن انس :

الا بلّغا جلّ السوارى وجابرا * وأبلغ بني ذي السهم عنّا ويعمرا

وقولا لهم عني مقالة شاعر * ألمَّ بقولٍ لم يحاول ليفخرا[٣]

واستعمل الشاعر الهذلي فعلا الامر (اعلم ، انظر) في بعض الصيغ الامرية المهددة والمستعلية غالبا ، والناصحة المستعبرة حينا اخر .

قال حبيب الاعلم :

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٦٧ .
(٢) م.ن : ٣/٦٩ .
(٣) م.ن : ٣/١٨ ، وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص١٦٢ ب٦ / جـ٢ ، ص٤٨ ب١ / جـ٢ ، ص٥٨ ب١ / جـ٢ ، ص٢٢٤ ب٢ / جـ٢ ، ص٢٥٣ ب١ / جـ٣ ، ص٧١ ب١ / جـ٣ ، ص٩١ ب٤ / جـ٣ ، ص١٢٥ ب١ ، ٢ .

وان سيادة الاقوام فاعلم * لها صعداء مطلعها طويل[١]

وقال بدر بن عامر:

وحبوتك النصح الذى لا يشترى * بالمال فانظر بعد ما تحبوني

وتامل السبت الذى احذوكم * فانظر بمثل امامه فاخذوني[٢]

ولربما اتخذ الهذلي من فعل الامر وسيلة لانهاء موضوع والبدء بموضوع جديد داخل القصيدة ، وتاتي في مقدمة هذه الافعال ( دع ) و ( سل ) وقد يتبعها الشاعر بالنهي او بافعال امر اخرى .

قال ابو ذؤيب :

فدع عنك هذا ولا تغتبط * لخير ولا تبتئس لضُرّ

وخفّض عليك من النائبات * ولا تك منها كئيبا بشرّ[٣]

وقال المتنخل:

دع عنك ذا الأمس ذميما اذا * اعرض واستبدل فاستبدل

وسل عن الحب بمضلوعة * تابعها البارى ولم يعجل[٤]

وقال اميمة بن ابي عائذ :

فسل الهموم بعيرانة * مواشكة الرجع بعد انتقال[٥]

"ويمثل هذا الاستخدام للفعل(دع ومعه ذا)و ( سل ) احد الجسور اللفظية المهمة في بناء القصيدة ، وانه يمثل احدى المرتكزات اللفظية التي تمنح القصيدة اطارا فنيا واحدا ، اذ توحد اطراف الصورة وتلم اشتاتها المتباعدة . والشاعر لا يستخدمها بصورة عفوية ، اذ تدل مواقعها على انها مرتكز حيوي في القصيدة ، وتدل على وعي الشاعر باستخدامها ، وهذا الجسر اللفظي كان معروفا لدى الشعراء القدامى عموما ، ولما امتدوا الى هذا الجسر اللفظي لم يغادروه الى نقلات اخرى بعيدة الصلة باجوائه ، وانما ظلوا على

---

(١) م.ن : ٢/ ٨٧.

(٢) م.ن : ٢/ ٢٦٢. وتضاف النماذج :
جـ٢،ص(١٧١ ب ٢/جـ٢،ص٢٢٥ ب ٤/جـ٢،ص٢٦٥،ب ٢/ جـ٣ ، ص٦٥ ب ١.

(٣) ديوان الهذليين : ١/ ١٤٩، ١٥٠.

(٤) م.ن : ٢/ ١١.

(٥) م.ن : ٢/ ١٧٤.

تصال وثيق بالمعاني المستخدمة والالفاظ المتفق عليها ، والصياغات الاسلوبية المكررة حتى جاءت ابياتهم متشابهة من حيث استخدام الافعال واستعارة الجمل ، وتشابه الالفاظ ، وهي ملاحظة تحمل دلالة التأثر ، وتكشف عن مدى التاثير الذى حملته القصائد الشعرية عبر المراحل التاريخية الطويلة"(١).

وعلى العموم فان الشاعر الهذلي لم يكن محتفيا بهذا الجسر في ديوانه بل اقتصر على هذه النماذج وذلك يدل انه لم يستهوه النمط العام في اسلوب بناء القصيدة وانما استهوته اساليب اخرى تناسبت انفعالاته ، كما انه كان متمردا الى حد كبير على البناء العام للقصيدة فلم يجاره بل عمد الى ماينا سبه وماتمليه عليه قريحته ساعة ابداعه الشعرى .

اما بقية النماذج لاسلوب الامر والنهي ، فقد اتخذت في الغالب سمة الانفعال الغاضب والهجومي على المخاطب ، حيث حدد فيه الشاعر افكاره في المخاطب وعواطفه نحوه سلبية ام ايجابية منفّساً بذلك عن توتره الحاد من جراء تصادم اعتلالاته به . هذا على مستوى دلالة الامر والنهي من الداخل ، اما من الخارج فقد رسم الشاعر للمخاطب صورا تذكره باشياء ، تجلوله حقائق ، تحذره من افعال ، وتنظم او تقترح له سلوكا او فعلا ينتهجه ...

قال المتنخل :

فاذهبْ فايّ فتىً في الناسِ أحرزه * من حتفه ظلمٌ دعجٌ ولا جبَلُ(٢)

وقال اسامة بن الحارث :

عصاكَ الأقاربُ في أمرهم * فزايلْ بأمرِكَ أو خالطِ(٣)

وقالت جنوب :

فاجزوا تأبّط شراً لا أبالكم * صاعاً بصاعٍ فانّ الذلّ معتوبُ(٤)

---

(١) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١.

(٢) ديوان الهذليين: ٢/ ٣٥.

(٣) م.ن: ٢/ ١٩٦.

(٤) م.ن: ٣/ ١٢٦. وتضاف النماذج :
جـ١، ص٣١ ب٤/ جـ١، ص٦٨ ب٣/ جـ١، ص١٠٥ ب٢/ جـ١، ص١٦٢ ب٢/ جـ١، ص١٨٣ ب٣/ جـ١، ص١٩٣ ب١، ص١٣٤ ب٣، ٤/ جـ٢، ص٢٢٥ ب٣، ٤/ جـ٢، ص٢٢٦ ب٢/ جـ٢ ص٢٢٩ ب١/ جـ٢، ص٢٣٥ ب٣، ٤/ جـ٢، ص٢٣٨ ب١/ جـ٣، ص١٦ ب١/ جـ٣، ص٨٢ ب٢/ جـ٣، ص٨٧ ب٢ .

النهي قول خالد بن زهيـــــر:

فلا تجـزعَنْ من سنَّـة انت سرتهـا * وأوّل راضٍ سنّـة من يسيرهـــا(١)

، صخر الغي:

أبا المثلـم لا تخفّرهـــم ابـــدا * حتى الممـات ولا تنسَ الذى فعلوا(٢)

، حذيفـة بن انس:

فلا توعدونـا بالجيـــاد فاننـــا * لكـم مضغـــة مالجلجـتْ فأمَـرَّتِ(٣)

اك نماذج اخرى ركز الشاعر فيها اوامره ونواهيـه ولا حق صوره الا بلاغيـة المتوعـدة مت مشحونة بالا نفعـال المتوتر الا مر الذى انعكس على توشيح نسـج البيت بظـــلال يه • قال خالد بن زهيـر:

ولا تبحـثْ الأفعـى تد اور راسَهـا * ودعهـا إذا ماغيبتهـا سفاتهـــا

واقصـر ولا تأخذك منـي عمايـــة * يفقّـر شاة المقلعيـن خواتهـــا(٤)

ل ابو ذؤيـــب :

فلا تتبـع الأفعى يريـــكَ تنوشهـا * ودعهـا اذا ماغيّبتها سفاتهـــا

وأطفئْ ولا توقـــد ولا تك مِخْضَـــأً * لنار العـــداة أنّ تطير شكاتهـا (٥)

د ما يكون المخاطب ( المراة ) فان الا مر والنهي يستحيل الـى عتاب يبعثه الشاعـــر مس رقيق •

، ساعدة بن جويـة:

جمالكِ انّما يجديـــك عيـــشٌ * أميـمُ وقد خلا عمـــرى قليـلُ(٦)

---

) م•ن : ١/ ١٥٧ •  (٢) م•ن : ٢/ ٢٢٩ •

) م•ن : ٣/ ٢٨ • وتضاف النماذج : ج١ ، ص١٢ ب٥/ج١ ، ص٤٤ ب٤/ج١ ، ص٩٧ ، ب١ ، ٢/ج١ ، ص١٥٧ ب١/ج١ ص١٥٨ ب٨/ج١ ، ص١٥٩ ب١ ، ٢/ج١ ، ص١٦٢ ب٣ /ج٢، ص١٠ ب٢/ج٢، ص١٧ ب٣/ج٢، ص٣١ ب٣/ج٢، ص٧٤ ب١/ج٢، ص١٤٤ ب١/ج٢، ص١٥٧ ب١/ج٢، ص١٩٦ ب٦/ج٢، ص٢٠٥ ب٢/ج٣، ص٧ ، ب٣/ج٣، ص٩ ب٢/ج٣، ص١١ ب٣/ج٣ ، ص٣٢ ب٢/ج٣، ٣٩٩ ب٣، ٤/ج٣ ، ص٦٥ ب٢/ج٣، ص٩٢ ب٢/ج٣، ص١٠٩ ب٤ •

) ديوان الهذليين : ١/ ١٦٢ •

) م•ن : ١/ ١٦٣ • وتضاف النماذج :
ج١ ، ص١٤٩ ب٣/ج١ ، ص١٥٠ ب١/ج١ ، ص١٥٦ ب٥/ج٢، ص٢٥٢ ب٥ •

) م•ن : ١/ ٢١١ •

وقال ابو خـراش :

ولا تحسبي انـي تناسيت عهـده * ولكن صبـري ـ ياميم ـ جميل[١]

ويرق الامر كثيرا في حالة الانفعال الحزين ، اذ نجد الشاعر يامر عينيه بالبكاء ، وكانهـا لهول الصدمة بمن فَقَد قد جفت دموعها فيامرها علّها تنهمر فتريحه . قال عبد منـاف بن ربـع :

فعينـي الا تبكـي دُبيَّـة إنَّـه * وصولٌ لأرحام ومعطـاءُ سائـلِ[٢]

وقال البريـق :

الا ياعيـن ما لك لا تبكـي عبيـرا * وعبد اللـه والنفَـرَ الخيـارا[٣]

وقال رجل من بني ظفـر:

الا ياعيـن بكّـي واستجمـي * شؤون الراس رجل بني حبيبِ[٤]

وافصح الاستقراء عن نموذج واحد كان الامر فيه موجـه الى المـوت الذى نشعر بـه وهو يتخطفنا واحدا بعد واحد ولا نراه ، ولعل حزن الشاعر والمه العميق على من فقدهـم وقلقه الذاتي من مواجهة المصير نفسـه سببه في هذا التحدى الصارخ وهذا العتـاب . قال المعطـل :

فقلـت لهذا الموت ان كنت تاركي * لخيـر فدع عمـرا واخوتـه معـا[٥]

كما تجد ر الاشارة الى استعمال الهذلي الفاظ ( نهاهم ، نهيتك ، لقد نهيتـك )[٦] و ( هيهات ، مهلا ، رويدا )[٧] في بعض المواضع للتعبير عن اوامره ونواهيـه دون الاتيـان بالافعال او الصيغ الرئيسـة لهذا الاسلوب .

٥ـ

الاستفهام اسلوب يثير في نفـس المتلقي انفعالات شتى تدخله في باب القلـق بعد ما انس الراحـة والاسترخاء اذ يمتلك الاستفهام قدرة طيبـة في ادخال المتلقـي

---

(١) م٠ن : ٢/١١٦٠ ويضاف النموذجان : جـ٢ ، ص١٣ ب١ ، جـ٢ ، ص١٢٥ ب٤

(٢) م٠ن : ٢/٤٦٠

(٣) م٠ن : ٣/٦٣٠

(٤) م٠ن : ٣/١١١٠

(٥) م٠ن : ٣/٤٢٠

(٦) م٠ن : جـ١ ، ص٦٨ ، ب٤ / جـ١ ، ص٩٦ ، ب١ / جـ١ ، ص١٧٤ ب١ .

(٧) م٠ن : جـ١ ، ص١٥٨ ، ب١ / جـ٤ ، ص٢٢٩ ، ب٤ / جـ٣ ، ص٤٦ ، ب٢ .

في صميم الصورة "[٢] والشعراء القدامى امتلكوا زمام السؤال بما امدتهم بيئتهم من قلق ، فصاروا " حذاقا في عرض الاسئلة حتى ان العديد منهم كان يفتتح قصيدته بالسؤال "[٢] . والهذليون لا يفترقون عن امتداد هم البيئي اولا والشعري ثانيا اذ نلمح خطوط الاقتراب بينهم وبين من سبقهم في اطار البناء الشعري لبعض قصائدهم اذ يتصدر مطالعها السؤال المقلق المخيف عن الاطلال وماتثيره من الم ووجع وذكريات ذهبت ذرو الرياح ، ويجعل من سؤاله نقطة انطلاق الى موضوعات القصيدة لتكتمل وحدة الانفعال النفسي ووحدة البناء الشعري للقصيدة . قال ابو ذؤيب :

أسالتَ رسمَ الدارِ لم تسائلِ * عن السكن ام عن عهده بالاوائلِ

لمن طلل بالمنتضى غير حائلِ * عفا بعد عهد من قطار ووابلِ[٣]

ونلحظ ان الشاعر لم يكتف بسؤاله عن اهل الدار وماجرى لهم وان عبرته لا زالت تترقرق وان حزنه لم تمض سحابته بعيدا فعاد ليسال عن الطلل الذي عفا عهده ومضى ، ولايخفى على القارئ تصريع اشطر البيتين وكأنَّ للقصيدة مطلعين لا مطلعاً واحداً . وقال ساعدةُ بن جؤية :

أهاجك معلى دمنةٍ ورسومَ * لقيلةَ منها حادثٌ وقديمُ[٤]

وقال المتنخل :

هل تعرفُ المنزل بالأهيلِ * كالوشمِ في المعصم لم يجملِ[٥]

ولعل قلة القصائد النطوال الملتزمة بالبناء التقليدي للقصيدة العربية ، وغلبة المقطعات على نتاجهم الشعري كانت وراء قلة السؤال عن الطلل واهله عند الهذليين .

ويطالعنا الهذلي بامثلة اخرى محورها الذات نفسها حيث عبرت عن الحيره والقلق في محاولة للتجاوز واستبطان النفس لمعرفة ماهية مشاعرها تجاه الاشخاص او الاشياء ، كما دلت على مركزية المشكلة التي تعانيها الذات ومايؤثر عليها عاطفيا او فكريا ، فكانت الاسئلة حائرة قلقة قلق الذات وحيرتها .

---

(١) الصورة الفنية معيارا نقديا : ٣٩٨ .

(٢) م.ن : ٣٩٨ .

(٣) ديوان الهذليين : ١/١٣٩ ، ١٤٠ .

(٤) ديوان الهذليين : ١/٢٢٧ .

(٥) م.ن : ٢/١ . وتضاف النماذج :
ج٢، ص١٩١ ب١ /ج٣، ص٣٢ ب١ /ج٣، ص٥٨ ب١ ، ٢ .

قال ابو ذؤيب :

أمن المنون وريبه تتوجعُ * والدهر ليس بمعتب من يَجزعُ(١)

وقال حبيب الاعلم:

وبجانبي نعمان قلت ألن يبلغني مآربْ(٢)

وقال ابو خراش:

أفي كل ممسى ليلة انا قائل * من الدهر لا تبعد قتيل جميلِ(٣)

ولربما يعلم الشاعر جواب سؤاله ولكنه يستنكره في محاولة للترويح عن النفس لتقليل او زيادة نسبة التوتر في احاسيسه المتوثبة.

ويرق السؤال حين يوجهه الشاعر الى المراة ذلك الكائن الذى يلهمه القول ويصبره على قحل الطبيعة وعنائها الطويل ، فتارة يتوسل لها ويستعطفها وهي تروغ عنه بغنجها ودلا لها ، وتارة يشكو لها همه والمه في محاولة للمشاركة والعزاء.

قال ابو ذؤيب :

للهِ درّك هل لديكِ معوّلُ * لمكلَّفٍ أم هل لودّك مطلبُ(٤)

وترى ابا كبير الهذلي يسائل ابنته ( زهيرة ) عن شبابه الذى ضاع وعن شيبه الذى اخذ منه ماخذا في مطالع قصائده الاربعة(٥). اما اسامة بن الحارث فيخاطب جارته بقوله :

أجارتنا هل ليل ذى الهجر راقدُ * أم النوم عني مانعٌ ما أُراودُ(٦)

اما بدر بن عامر فيخاطب ( فطيم ) ولا ندرى من تكون او ماتمثله له ، ولعلها اسم مجرد اصطنعه الشاعر وراح يحاوره ويبثه همه :

أفطيم هل تدرين كم من متلفٍ * جاوزتُ لا مرعىً ولا مسكونِ(٧)

---

(١) م.ن : ١/١.
(٢) م.ن : ٢/٨٢.
(٣) م.ن : ٢/١٥٧. تضاف النماذج :
جـ١، ص٣٦ ب٥ /جـ١، ص٦٧ ب٢، ٣ /جـ١، ص١٧ ب٣ /جـ١، ص٨٦ ب١ /جـ١، ص١١٥ ب١ /جـ١، ص١٥٩ ب٤ /جـ١، ص١٦٠ ب١ /جـ١، ص١٦٣ ب٥ /جـ١، ص١٩١ ب١.
(٤) ديوان الهذليين : ١/٦٣.
(٥) ينظر: م.ن : ٢/٨٨، ١٠٠، ١٠١، ١٠٤، ١١١.
(٦) م.ن : ٢/٢٠١.
(٧) م.ن : ٢/٢٥٦.

ولربما تحول السؤال منها اليه فيزداد شحنا عاطفيا يستثير الشاعر ، واى اثارة يخلفها سؤال المراة • قال ابو ذؤيب :

قالت أُميمة مالجسمك شاحبا * منذ ابتذلت ومثل مالك ينفعُ
ام مالجنبك لا يلائم مضجعا * الا أقضّ عليكَ ذاكَ المضجعُ(١)

لقد اثارت ( اميمة ) شجونه المكبوتة ولمست جراحه الاليمة التي خلفها موت بنيه ، فاراد ت ان تخرجه من تجلد ه المصطنع الذى ينخر في قلبه ويد بي اجله منه ، ارادت ان تريحه من خزين جراحه المسموم ، واستطاعت ان تحرك د موعه وتستثيرها على بنيه في قصيدة رائعة كان السؤال المفتاح الى اعماق نفسه ولربما كانت اميمة شخصية مجردة اصطنعها الشاعر للد خول في موضوعه الشعرى وهو رثاء ابنائه .

وقال ابو ذؤيب ايضا :

بأحسنَ منها يومَ قامتْ كليمة * أتصرمُ حبلي ام تدومُ على وصلِ(٢)

فسؤالها هذا احسن من ظبي يرتع ويلعب وهو مكتنز لحم الموخرة ، ولا يخفى جمال الظبي وهو على هذه الصورة التي رسمها له ، وعلى الرغم من ذلك فحال المراة وقت السؤال هو خير من حال الظبي ، وهل يرقى الظبي الى د لّ المراة وغنجها ساعة اللقاء هذا مالا يراه ابو ذؤيب (٣)

وقال عمرو ذو الكلب :

الا قالت غزيّة إذْ رأتني * ألم تقتلْ بأرض بني هلالِ

فيجيبها بقوله :

أسرَّكِ لو قتلتُ بأرض قومٍ * وكلٌّ قد أبأتُ الى ابتهالِ(٤)

وكان هذا السؤال ايضا مفتاح القصيدة التي سرد فيها الشاعر بطولاته وماثره وكيف نجا من اعدائه ، ولعل سؤالها الاستفزازى اثره في انطلاقة النص ، وكان سؤالها يلفت الى ان الشاعر او هذا الصعلوك المغامر قد ذاق الموت مرات ومرات ولكنه ينجو منه في كل مرة بما امتلك من قوة وشجاعة •

---

(١) م•ن : ١/ ٢•
(٢) م•ن : ١/ ٣٦•
(٣) ينظر الابيات الخمسة قبل هذا البيت • م•ن : ١/ ٣٦•
(٤) م•ن : ٣/ ١١٣•

ويبقى سؤال الشاعر الى الآخر وسؤال الآخر له سواء أكان فردا ام مجموعا فقد شكل محورا مهما في تساؤلاته ، واصطبغ بانفعالات عدة كان اثرها في البنية الادائية لاسلوبه • وكانت امثلة المقابل قليلة موازنة لاسئلة الشاعر له ، وهذا يدلل على تضخم الذات امام المقابل وانضمار تاثير المقابل في الشاعر•

وقد يكون المقابل مجردا يعني اى احد وكل احد وقد يعني نفسه • قال ابوذؤيب:

لابدَّ من تلفٍ مقيمٍ فانتظرْ * أبارضِ قومكَ أم باخرى المصرعُ ؟(١)

وقال ايضا :

ياهل أُريكَ حمولَ الحيّ غاديةً * كالنخل زينهُ ينعٌ وافضاحُ(٢)

وقد يحدد الشاعر المقابل ليوجه اليه وعيده وتهديده • قال ابو خراش:

أواقدُ لم أغررك في أمرٍ واقدٍ * فهل تنتهي عني ولست بجاهلِ(٣)

وقال صخر الغي :

ماذا تريد باقوال أُبلغها * أبا المثلم لا تسهل بك السبلُ(٤)

وقد يكون السؤال من جماعة المتكلمين الذين يخبر عنهم الشاعر ، وقد يجيب على سؤلهم كما نجد في قول ابي الحيال:

وقالوا من فتىً للحرب * يرقبها ويرتقبُ

فكنت فتاهم فيها اذا تدعى لها تثبُ(٥)

اذ ان سؤلهم كان داعية لاظهار شجاعة مرثيه واقادمه في الحرب والقتال ، ولربما افتعل الشاعر هذا السؤال لهذا السبب •

ويلح الشاعر في الاستفهام الانكاري معرضا به ومبينا حاله من يوجهه اليه ، قال ساعدة بن العجلان :

فمالكَ اذ مررت على حنينٍ * كظيما مثل مازفر اللهيدُ

ومالك اذ عرفت بني خثيم * وإياهم على عمد تكيدُ(٦)

فالشاعر هنا وظف الاستفهام الانكاري للتعريض والاستهزاء بخصمه الذي هرب من امامهم

---

(١) م•ن : ١/٣٠
(٢) م•ن : ١/٤٥•
(٣) م•ن : ٢/١٣٩•
(٤) ديوان الهذليين : ٢/٢٢٨•
(٥) م•ن : ٢/٢٤٥•
(٦) م•ن : ٣/١٠٨•

وولى مدبرا بعد ما كان يروم سفك دمهم بالاغارة عليهم وينهب مايملكون • وقد يلح الشاعر باستفهامه الانكاري لبيان حاله وماهوعليه ، وماذا يستطيع ان يفعلـــــه • قال ابو جندب :

من مبلـــغ ملائكي حبشيـــا * أخا بني زليفـــةَ الضبحيـــا
أما تروني رجـــلا جونيـــا * حفلَّـــج الرجليـــن أفلجيـــا
سلو هذيـــلا وسلـــوا عليـــا * أما أســـلّ الصـــارم البصريـــا
حتى أمـــوت ماجـــدا وفيـــا * اذا رأيـــتُ جارتـــا مخشيـــا(١)

لقد وظف الشاعر استفهاماته لرسم صورة واقعية لنفسه ، اكتنزت انفعالاته المتنوعة التـــي استاثرت باهتمامه وشكلت لديه ارتكازا يجب البـــوح به ليروح عن نفسه •

واخيرا تجدر الاشارة الى ان الشاعر الهذلي استعمل من الادوات ماوفـــــى بحاجته في الاداء ، فكانت الهمزة و ( هل ) متصورتين قائمة الحضور ، ولعل سبب تصدر الهمزة يرجع الى ان لها من الخصائص مايجعلها مطيعة للشاعر في استفهامه ، فهـــي تستعمل للتصور والتصديق ، وهي للعاقل ولغيره ، كما انها تدخل على الفعل والاســـم فضلا عن انها قد تحذف ويبقى الاستفهام موجودا في سياق الكلام ، وفضلا عن هذا فانها تخرج الى معان مجازية لا تتحقق بغيرها من الادوات فانك لا تقدر على الاستفهام بـ ( مـن ) استفهاما انكاريا او تقريريا مثلا • اما ( هل ) فلها من الخصائص مايجعلها تاتي بعـــد الهمزة وقبل غيرها من ادوات الاستفهام الاخرى والهمزة وهـــل لا محل لهما من الاعـــراب خلاف اسماء الاستفهام الاخرى التي يجب ان تتسع بما يكمل معناها الدلالي ، وهـــذا الامر يعلل كثرة استعمال الهمزة وهل عموما(٢) •

وتلي هاتين الاداتين ( ما ) و ( من ) و ( لماذا ) و ( كيف ) و ( اى ) و ( انـــى ) في الديوان • اما بقية الادوات الاستفهامية فلم تاخذ حيزا من اهتمامه ، فهو لا يســـال عن الزمن بـ ( متى ) لانه واقعي يحب ان يعيش لحظته الانية لا ان يتذكر او ينتظـــر ، والمكـــان كذلك لا يســـال عنه لانه يحتوي كل مكان بعاطفتـــه ومشاعره ، فاين ماحل كان مكانه ، ولا يتعب نفسه بالسؤال عن العدد فهو يرى الاشياء كلها امامـــه كثيـــرة او قليلـــة فلايجزئ هذه النسـب ويقلـق بالـه بها فهو لم يتعـــود

---

(١) م•ن : ٣/٨٦ـ٨٧ •

(٢) ينظر: معاني النحو: ٤/٦٠٦ البحث الخاص بالاستفهام وادواته •

التجزئـــــة والتعدد بعد (١).

٦ـ

وتتواصل مع اساليب الشرط والنفي والامر والنهي ..الخ جملـــة النـــــداء، وقد تخللت انسجـــة الابيات لتزيد من انتباه المتلقي او المخاطب ، وتهيئ الاذهان الـى اذاعة امر ما او حقيقة او لتفصـح عن انفعال مكبوت احتكرته ذات الشاعر طويلا، لذلـــك كان النداء متآصرا مع الاساليب الاخرى متداخلا معها ليؤدي الشاعر بكل ذلك وظيفـــة الخطاب الابلاغـــي .

قال ابو ذويـب:

أعاذل لا إهـــــلاك مالي ضرّنـي * ولا وارثـي ـ إنّ تمرّالمال ـ حامدي(٢)

وقال قيس بن الحيـزارة :

ياحـار انّي يابـــن أمّ عميـــدُ * كَمِـــدٌ كأنّـي في الفؤاد لهيـــدُ(٣)

وقالت جنـــوب :

فاقسم ياعمـــــرو لو نبّـهـــاك * اذن نبهـا منـك داء عضـــــالا(٤)

وقد يهمس الشاعر الى المخاطبة ويبـث لها شجوه وماعتصـر في قلبـــه من همـــوم فكانت جملة النداء تثيـر مكامن الانفعال لدى الشاعر ، وتعترض حديثه لتزيد من قـــوة وحدة مشاعره تجاه ماصابه من عوارض وخطوب ولتخفف بذلك عن نفسه .

---

(١) وهذه طائفة من النماذج الاستفهامية في الديوان :
جـ١ ،ص٣ ،ب٤ /جـ١ ،ص١ ٢ ب٢ /جـ١ ،ص٤٧ ب٤ /جـ١ ،ص٧٠ ،ب٣ /جـ١ ،ص١٩ ب٤ جـ١ ،ص٤٠ ١ ب١ /جـ١ ،ص٩ ١٢ ب١ /جـ١ ،ص٥٠ ١٥ ب٣ ، /جـ١ ،ص٦٥ ب١ /جـ١ ، ص٥٠ ٢٠٠ ب٣ /جـ١ ،ص٤٠ ٢٢ ب٣ /جـ١ ،ص٥٠ ٢٢ ب١ /جـ١ ،ص١ ٢٢ ب٤ /جـ١ ،ص٢٢٧ ب١ ، ٢ ،ص٦ ب١ /جـ٢ ،ص٣ ٢ ب١ /جـ٢ ،ص٣٣ ب١ /جـ٢ ،ص٣٨ ب١ /جـ٢ ،ص٤٨ ب٢ /جـ٢ ، ص٦٧ ب٢ /جـ٢ ،ص٨٥ ب٣ /جـ٢ ،ص٢٠ ١ب٥ /جـ٢ ،ص١٣٧ ب١ /جـ٢ ، ص٩ ٤ ب٥ /جـ٢ ،ص٥٥ ١ب٣ /جـ٢ ،ص٦٥ ١ب١ /جـ٢ ،ص١٠ ٢ب٣ /جـ٢ ،ص٤ ٢٢ ب٤ جـ٢ ،ص٢٢٧ ب١ /جـ٢ ،ص٦٢ ٢ب٣ /جـ٢ ،ص٦٥ ٢ب٢ /جـ٣ ،ص٨ ب١ /جـ٣ ،ص١٢ ب٣ /جـ٣ ،ص١٢ ب٣ /جـ٣ ،ص٩ ١ب١ /جـ٣ ،ص٣٢ ب٢ ، ٥ /جـ٣ ،ص٣٨ ب٢ ، ٣ جـ٣ ،ص٤٥ ،ب١ /جـ٣ ،ص٤٧ ب١٠ ٣ /جـ٣ ،ص١ ٥ ب١ /جـ٣ ،ص٥٥ ب١ /جـ٣ ، ص٦٤ ،ب٤ /جـ٣ ،ص٧٦ ب١ /جـ٣ ،ص٨٧ ب٤ /جـ٣ ،ص٩٦ ب٥ .

(٢) ديوان الهذليين : ١ /٢٣ .

(٣) م.ن : ٣ /٧٢ .

(٤) م.ن : ٣ /١٢١ . ويضاف النموذج : جـ٢ ،ص١١ ب٣ .

ل ساعدةُ بن جؤيـةَ :

وانّي ياأُميـــم ليجتديـنـــي * بنصحتـــهِ المحسَّـبُ والدخيـــلُ(١)

ل ابو كبيـــر:

أزهيرُ ويحـــكِ مالراسي كلَّمـا * فقد الشبـــاب أتى بلونٍ منكَـــرِ(٢)

ال ابو خراش:

أفاطـم اني أسبق الحتفَ مقبـلا* وأتركُ قرنـــي في المزاحفِ يستدمـي (٣)

ربما كانت جملة النداء في خطاب المرأة نقطة انطلاق الشاعر نحو موضوعه كما نجـد ، قصيدة مالك بن خالد الخناعي التي يتحدث بها الى (ميّ)(٤)، وقصائد ابـــي ير التي افتتحها بنداء ابنته (زهيـرة)(٥) ، وقصيدة اسامة بن الحارث التـــي تتحها بنداء جارته (٦)، وقصيدة ساعدة التي افتتحها بنداء (نُعْـم)(٧)، وهـــذا ن دل على شيء فانه يدل على قدرة المراة على امتصاص انفعالات الشاعر مهمـــا ثت حدتها بما امتلكت من مكانه في قلبـه .

وقد يستطيب الشاعر نداء البيت او الدار التي فارقها جَـسَـداً ولم تفارقـــه وى وذكريات حبيبة لديه وأليمة .

ل ابو ذؤيب :

يابيتَ (خفمـــاء) الذى يتحبَّبُ * ذهبَ الشبـابُ وحبُّهـا لا يذهـــبُ(٨)

قال ابو قلابـــة:

يادارُ أعرفهـا وحشا منازلهـا * بين القوائـــمِ من رَهطٍ فألبَـــانِ(٩)

---

١) م.ن: ١/٢١٢.
٢) م.ن: ٢/١٠١.
٣) م.ن: ٢/١٣٠ ويضاف النموذج: جـ٢، ص ٢٥٦ ب٣.
٤) ينظر م.ن: ٣/١.
٥) ديوان الهذليين: ٢/٨٨، ١٠٠، ١٠٤، ١١١.
٦) م.ن: ٢/٢٠١.
٧) م.ن: ٢/٢٠٨.
٨) م.ن: ١/٦٣.
٩) م.ن: ٣/٣٦.

وربما كرر الشاعر جملة النداء وابتدأ أغلب ابيات قصيدته او مقطوعته بهـــا ، لزيادة التنبيه والتاكيـد ، كما تخفي وراءها انفعالا مشحونا بعاطفة معينة تجـاه هذا المنادى ونجد تضخم هذه الحالة في ثلاث قصائد ، كان صوت التهديد والوعيـد فيها غاليا جدا ، اذ كانت نقائض شعريـة بين شاعرين من هذيل هما ابو المثلـم وصخر الغي [١] ، ولعل استثارة الشاعر بنقيضة تحمل صدور ابياتها اسمه تجعلـه يفكر حين يردُّ على شاعرها ان ياتي باسمه ايضا ويزيد من تكراره مع ازدياد عرض مثالبه.

وتجدر الاشارة الى استعمال الشاعر جملة النداء لشد اركان قصيدته المتعددة الموضوعات ، اذ يجعل المنادى محورا تدور حوله خواطره وافكاره ونوازعه . اذ نجد ابا ذؤيب قد كرر جملـة النداء ( أعاذل ) ثلاث مرات في قصيدته [٢] ، اذ جعل الاولـى في البيت الاول ، والثانية في البيت الرابع ، والثالثة في البيت الثالث عشر والاخيـــر فاكتملـت بذلك حلقـة موضوع الشاعر.

وبعد هذا العرض ومن النماذج المستقراة [٣] في الديوان نجد ان الهذلـي اقتصر في استعماله على ادوات النداء الياء والهمزة . ولم يستعمل ( ايا ) او ( هيـا ) او ( وا ) ، ولعل سبب ذلك عائد الى بعد دلالة هذه الادوات عن استشعار تجربتـه الشعرية فلم يكن بحاجة لها كحاجته للياء او الهمزة اللتين احتلتا مكانا متميـــزا

---

(١) ينظر م.ن : ٢/٢٢٦ــ ٢٣٤.

(٢) ينظر م.ن : ١/١٢٠ــ١٢٣.

(٣) النماذج في الديوان :
ج١ ، ص٤٥ ب٣/ج١ ، ص٥٠ ١٢ ب٢/ج١ ، ص ١٢١ ب٢/ج١ ، ص١٦٥ ب١ / ج١ ، ص١٩١ ب١ /ج١ ، ص ٢١٢ ب٢/ ج١ ، ص ٢٢٢ ب ١ / ج٢ ، ص١٧ ب١ ، ٤ ج٢ ، ص ٨٥ ب٣/ج٢ ، ص ١١٦ ب٣/ج٢ ، ص١٣٤ ب٣/ج٢ ، ص ١٣٦ ب ٢ / ج٢ ، ص ٣٨ ب٣/ج٢ ، ص ١٣٩ ب١ /ج٢ ، ص ١٤٤ ب١ /ج٢ ، ص ١٧٢ ب١ / ج٢ ، ص ٢٢٥ ب٣/ج٢ ، ص٢٣٨ ب١ / ج٢ ، ص٢٦٥ ب٣/ج٣ ص١ ب٣/ج٣ ، ص٤ ب ٢ /ج٣ ، ص١٦ ب٢/ج٣ ص٢٤ ب٣/ج٣ ، ص٣٢ ب٢/ج٣ ، ص ٣٨ ب٢ ج٣ ، ص ٦٨ ب٣/ج٣ ، ص ٩٥ ب٢/ج٣ ، ص ٩٦ ب ٥/ج٣ ، ص ١٠٦ ب١ /ج٣ ، ص١٠٧ ب٤/ج٣ ، ص ١١ ب١ .

ـاء قصيدته وتوشيح نسيجها الشعرى بعواطف معينة ضخّمها الشاعر عن طريقها .

عند التدقيق في سرد احداث القصص الهذلي ـ الذى سنتناوله لاحقا ـ ح امكانية الشاعر في الربط المرتب المحكم بين الاطراف الشعرية المتوافقة استخدام بعض حروف العطف مثل الفاء الدالة على الترتيب يوحي بمثل ما ذهبنا تفسيره من حيث التتابع والترتيب والتوافق ، وتوحي كذلك بمتابعة الشاعر حاسيس المبثوثة وهي تتوالى بشكل متناسق ومرتب ، لا يمكن تقديم بعضها على ن او استبدال حالة بحالة "(١). وليس من شك ان اىّ قصٍّ يحتاج معه الشاعر ربط حوادثه وسردها وتتابعها الى حروف العطف ليعلق بها ويربط الاحداث سها ببعض ، ولهذا فان " من يرجع الى الشعر الجاهلي يجد مثل هذه الظاهرة ذ طريقا واضحا عند بعض الشعراء "(٢).

ولا يتسنى للشاعر [redacted] ان يسيطر على ادواته اللغوية مالم يمتلك قدرا الثقافة والتجربة الشعرية التي تؤهله لمراعاة استخدام اللغة وادواتها واساليبها اعة واحتراف ، فابو ذؤيب عندما يصف حمر الوحش والصائد يستخدم الفاء ف تنسيق فيشد اجزاء القصيدة :

فوردْنَ والعيوق مقعدَ رابئٍ * الضرباءِ فوقَ النظمِ لا يتلَّعُ
فشرعْنَ في حجراتِ عذبٍ بارِدٍ * حَصِبِ البطاحِ تغيبُ فيها الاذرعُ
فشربْنَ ثمَّ سمعنَ حسّاً دونَه * شرفَ الحجابِ ، وريبَ قرعٍ يقرعُ

فلكرنَه فنفرنَ وامترستْ به * سطعاءُ هاديةٍ وهادٍ جرشعُ
فرمى فأنفذَ من نجودٍ عائطٍ * سهماً فخرَّ وريشُهُ متصمِّعُ
فبدا له اقرابُ هذا رائغاً * عجلا فعنَّيْتَ في الكنانة يرجعُ
فرمى فألحقَ صائداً مطّهراً * بالكشحِ فاشتملتْ عليه الأضلعُ

---

١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١٧ .

٢) م.ن . : ١١٧ .

فابدَّ هنَّ حتوفهنَّ فهاربٌ * بذمائه او بارك متجعجعِ[١]

وعلق ابن رشيق بعد ما اورد هذه الابيات ؛" فانت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ، ولم ينحل عقده ولا اختل بناؤه ، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته اياه لما تمكن له هذا التمكن "[٢].

ويتابع ابو ذؤيب بهذا الامساك الرائع المتقن قصة الثور المسن الذى رصدته كلاب الصياد ، وكان نهبا لسهامه القاتلة[٣].

وقد يستطرد الشاعر بين حلقتي الربط ضمن نطاق القصة او الحدث المروى فيزيد من تشويق السامع / المتلقي / وشد انتباهه نحوه ، ثم يعود ليربط الحدث مرة اخرى وهذا الاستطراد قد يقصر او يطول حسب تمكن الشاعر من مسك ادواته الشعرية .

فساعدةُ بن جؤية في قصيدته له يستطرد في وصف ضبعة هزيلة أتتْ ميتاً دفن حديثا ، ويستغرق في وصفها ثلاثة ابيات ثم يعود ليربط الحدث من جديد بالفاء الرابطة ليخبرنا بما فعلت هذه الضبعة بقبر الميت ، وجاء استطراده هذا اضفي الغلظة والتوحش على هذه الضبعة فيزيد من مرارة الموت :

وغودرَ ثاويا وتأوبته * مذرعةٌ أميمٌ لها فليلُ

لها خفّان قد ثلبا ورأس * كرأس العود شهبرة نؤولُ

تبيتُ الليل لا يخفى عليها * حمارٌ حيث جرولا قتيلُ

كمشي الأقبل السارى عليها * عفاء كالعباءة وغشليلُ

فذاحتّ بالوتائر ثم بدّتْ * يديها عند جانبه تهيلُ

هنالكَ حيث يتركه ويغدو * سليبا ليس في يده قتيلُ[٤]

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ . العيوق : نجم يطلع بحيال الثريا ، والضرباء ؛ الذين يضربون القداح ، ورابئ ؛ الذى يربأ ، اى الذى ينظر الى ضاربي القداح ، يتتلج : يتقدم . حصب البطاح : اى ذات حصباء . السطعاء : الطويلة العنق ، جرشع : منتفخ الجنبين . النجود : الاتان الطويلة . اقراب : خواصر الحمار . مطمر : السهم البعيد الذهاب . متجعجع لاصق بالارض قد صرع .

(٢) العمدة : ١/ ١٣٠ .

(٣) ينظر : ديوان الهذليين : ١/ ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٤) م . ن : ١ : ١٥ ، ١٦ ، ٢١٧ . مذرعة ؛ يعني ضبعا . الفليل : الشعر والوبر العفشليل : الجافي . ذاحت : مرت سريعا . الوتائر : طرائق مرتفعة من الارض .

وقد يستعمل الشاعر الحوار فيشد اركانه بتتابع حرف العطف مع تتابع الحوار، ففي مقطوعة لصخر الغي يتحدث مع (الحمامة النائحة) ويبث حزنه جونه على ابنه المفقود ويسألها عنه وهي تسأل عن ابنها المفقود ايضا ، فيرجع هما ويردَّ صاحبه بيأسٍ ووجدان متفطر ، حيث يدير الشاعر هذا الحديث بكل مهارة عا تسلسله وترتيب احداثه :

تجهنا غادين فسألتني * بواحدها واسألُ عن تليدي
فقلتُ لها فأمّا ساقُ حرٍّ * فبانَ مع الاوائلِ من ثمودِ
وقالتْ لن ترى ابداً تليدا * بعينيكَ آخر العمرِ الجديدِ
كلانا ردَّ صاحبه بيأسٍ * وتأنيبٍ ووجدانٍ بعيدِ (١)

رد قيس بن غيزارة احداث اسره وما دار بينه وبين من اسروه من حديث مسلسلا ك بحروف العطف ومنسقا الاحداث التي جرت بتتابع مشوق ، ومشحون بالترقب والتوقع.

غداة تناجوا ثم قاموا فأجمعوا * بقتلي سلكى ليس فيها تنازعُ
وقالوا عدوٌ مسرفٌ في دمائكم * وهاجٍ لاعراضِ العشيرةِ قاطعُ
فسكّنتهم بالقولِ حتى كأنّهم * بواقرَ جُلحٌ اسكنتها المراتعَ
وقلت لهم شاءٌ رغيبٌ وجاملٌ * وكلّكمُ من ذلك المال شابعُ
وقالوا لنا البلهاءُ أوّلُ سؤلةٍ * وأعراسها واللهُ عني يدافعُ (٢)

يقوم الشاعر بسرد الاحداث عن طريق ترتيبها بالارقام او التقسيمات المتتابعة عطف ، وهذا " دليل سليم من أدلة المنطق الناضج الذى يوحي بالتسلسل تتابعة "(٣). وان كان الهذلي قليل العناية بالتقسيم العددى ، اذ يكتفي في الب بالتعميم.

---

١) ديوان الهذليين : ٢/٦٧. تليد : اسم ابنه ، ساق حر : اسم ابن الحمامه .
٢) م.ن : ٣/٧٦، ٧٧. سلكى : اى اجمعوا امرا ليس فيه اختلاف. جلح : بقر لا قرون لها . البلهاء : ناقة عنده ، اعراسها : ألآفها . يريد أخذَ ما معها من الابل.
٣) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١١٨.

قال ابو قلابـــــة:

فمنـا عصبـــة لا هـــم حمـــاةٌ * ولا هم فائتونـــا في الذهـــاب
ومنا عصبـــة أُخـــرى حمـــاةٌ * كخلـي النار حشّتْ بالثقـــاب
ومنا عصبـــة أُخـــرى سـراعٌ * زفتها الريـــح كالسنن الطـراب(١)

وحين يتابع الشاعر رسم صورته، ليكمل خطوطها الرئيسة التي ابتدأها، يستغـــل ما لحروف العطف من مزيـــة ليراكم هذا التتابـــع الحدثي، وليستكمل الصورة التـــي غالبا ماتكون سريعـــة سرعة الانفعال المنطلقة منه كما نجد ذلك في الصورة التـــي رسمها صخر الغي لنفسه حين وقع اوكاد في أسر اعدائه:

وخشـــيتُ وقـــعَ ضريبـــةٍ * قد جرّبـــتْ كـــلّ التجـــاربْ
فأكـــون صيد هـــم بهـــا * وأُصير للضبـــع السواغـــبْ
جزرا وللطيـــر المريـــة * والذئـــاب وللثعالـــبْ
وتجر مجريـــةٌ لهـــا * لحمـــي الـــى أُجُر حواشـــبْ
سودٌ سحاليـــلٌ كـــأنّ * جلـــودهنّ ثيـــاب راهـــبْ(٢)

ونجد ذلك التراكم الحدثي او الصوري بالعطف في مقطوعة لابي خراش يتحـــدث فيها عن هربه عندما رأى اعداءه مقبلين عليه ايما اقبال:

لمّا رايـــتُ بني نفاثـــة اقبلـــوا * يشـــلون كلّ مقلّـــص خنّـــاب
فمشيتُ ريـــح الموت من تلقائهـــم * وكرهـــتُ كلّ مهند قضّـــاب
ورفعـــتُ ساقـــا لا يخاف عثارهـــا * وطرحـــتُ عني بالعراء ثيـــابي(٣)

وبعد هذا العرض ومن النماذج المستقـراة (٤) يتبين قدرة ومهارة الهذلـي

---

(١) ديوان الهذليين: ٣/٣٥. وينظر النموذج: ج٢، ص٥٠، ب١، ٢، ٣.
(٢) ديوان الهذليين: ٢/٧٩، ٨٠.
(٣) م.ن: ٢/١٦٨.
(٤) النماذج في الديوان:
ج١، ص٤٠ـ٤٣ / ج١، ص٩١ / ج١، ص١٠١، ١٠٤ / ج١ ص١٤٣، ١٤٤ / ج١، ص١٤٧، ١٤٨ / ج١، ص١٦٢ / ج١، ص١٩٦ـ١٩٧ / ج١، ص١٩٩ـ٢٠٧ ج١، ص٢٠٨ـ٢١١ / ج١، ص٢٢٨ـ٢٣٤ / ج٢، ص٢٢، ج٢، ص٣١ / ج٢، ص٣٥ـ٣٦ / ج٢، ص٤٤ / ج٢، ص٥٤ـ٥٥ / ج٢، ص٦٣ـ٦٥ / ج٢، ص٧٤ـ٧٦
===

وسيطرته على مجريات وقائعه السردية وترتيبها بشكل دقيق ينم عن ادراك ووعي وثقافة باستعمال ادوات اللغة وتطويعها للتعبير عن تجاربه الشعرية.

٨ـ

ويلجأ الشاعر الهذلي لدعم افعاله التي تتجسد فيها القوة والرجولة وافكاره في الكون والحياة الى مجموعة من المؤكدات التي تزيد من ايقاعية النغم المنفعل الذي تتجسد فيه الالفاظ والتراكيب لتزيد من حدة الخطاب وابراز ملامحه المضمونية، ومن هذه المؤكدات التي استعملها الشاعر الهذلي (إنَّ) حيث تتصدر بعض الابيات او تدخل ضمن نسيجها لتفتح نافذة الايضاح المضموني في خطاب الشاعر، وقد ياتي في خبرها (اللام) فيزيد من ذلك الايضاح ويعضده، ومن ذلك:

انيّ لريب الدهر لا اتضعضع (١)
انيّ بأهل مودتي لمفجّع (٢)
فانّي شربتُ الحلم بعدك بالجهل (٣)
وانّ دموعي اثره لكثيرةٌ (٤)
وانّي لابن اقوام (٥)
وانّ ثوائي عندها لقليل (٦)
انّي لاهواك حقا غير ماكذب (٧)
انّ الدهر ذو تلون (٨)
انّي امرؤ ابكي على جاريه (٩)

---

== جـ٢، ص ٩٤ـ٩٧/ جـ٢، ص ١١٩ـ١٢١/ جـ٢، ص ١٨٢ـ١٨٧/ جـ٢، ص ١٩٥/ جـ٢، ص ٢١٤ـ٢١٨/ جـ٢، ص ٢٤١، ٢٤٢/ جـ٢، ص ٢٥٤ـ ٢٥٥/ جـ٢، ص ٢٦٤، ٢٦٥/ جـ٣، ص ٦/ جـ٣، ص ١٦/ جـ٢، ص ٢٣، ٢٤/ جـ٣، ص ١٠٣، ١٠٤/ جـ٣، ص ١٢٠، ١٢١.

(١) ديوان الهذليين: ١/ ٣٠
(٢) م.ن: ١/ ٤٠
(٣) م.ن: ١/ ٣٦٠
(٤) م.ن: ١/ ١١٤٠
(٥) م.ن: ١/ ٢١٣٠
(٦) م.ن: ٢/ ١١٦٠
(٧) م.ن: ٢/ ٢٠٨٠
(٨) م.ن: ٢/ ٢٦٤٠
(٩) م.ن: ٣/ ٨٦٠

انّ الصحيحة لا تحالبهـــا الثلـــوث(١)
انّـي ذو مبادهـــــــة (٢)
انّ الدهـــر مهلك من تـــرى (٣)
فلا توعدونا بالجياد فاننـــا * لكم مضغـــة ما لجلجـــت فأمـــرّت(٤)
وانا قد قتلنـا مـــن علمتـــم * فلســـتم بعد في قـــفّ حصيـــن(٥)

ونلحظ على الجملة التي تصدرتها (ان) محاولة الشاعر لدفع انفعال معيـن او التستر عليه او ليؤكـد حالـة تمرّ به ،او ليظهر قوته بالسلاح والجياد ،او يرسـل حكمة اراد لها النفاذ بقوة لقلب متلقيه ،وساعد تصدر (ان) وتشديد النون فيهـــا مع كسـر همزتها المتقدمة والذي اعطى تصويتا قويا الى ابراز ما يريده الشاعـر مـــن معنى في ادائـه الشعري.

ولم يركن الشاعر الهذلي الى وحدوية هذا الاداء في التاكيد ،بل لجأ الـى جملـة من المؤكدات اظهرت ما للهذلي الشاعـــر من امكانات فعليه ومنطلقـــات فكريـــة تمحورت عليها احاسيسه وانفعالاته . من ذلك تكرار حرف النفي في قول ابي ذؤيـب :

ألفيتـــهُ لا يفـلّ القرنُ شوكتـهُ * ولا يخالطـــه في البأس تسميـــحُ(٦)

وقال خالد بن زهيـر:

نشأتُ عسيرا لم تديّـث عريكتـي * ولم يعـلُ يومـا فوق ظهريَ كورهـا(٧)

او بتكرار حرف النفي وفعله كقول ابي جنـدب :

وما خلتنـــي لابـــن الأغرّ مثمّـرا * وما خلتنـي أجني عليه الجرائمـــا(٨)

---

(١) م.ن : ٢/٢٢٤.
(٢) م.ن : ٢/٢٢٩.
(٣) م.ن : ٣/٢٨.
(٤) م.ن : ٢/٤٨.
(٥) ديوان الهذليين : ١/١٠١.
(٦) م.ن : ١/١٥٨. وتضاف النماذج : ج١،ص٩٣ ب٢/ج١،ص١٢٣ ب٥/ج١، ص١٤٥ ب١/ج١،ص١٨٨ ب٤/ج١،ص٢١٦ ب١/ج٢، ص١٥ ب١/ج٢،ص٣١ ب٣/ج٢،ص١٢٦ ب٢.
(٧) م.ن : ٣/٨.

او بزيادة الباء في خبر ليس كقول المعطل :

أمن حلك الظريف ليست بآيبٍ * بحاجة الا قميصا مكفنا (١)

او بزيادة (ما) بعد (اذا) كقول ابي كبير :

فأتت به حوش الجنان مبطنا * سهدا اذا ما نام ليل الهوجل (٢)

او بزيادة (ما) عموما كزيادتها في قول البريق :

الا ياعين ما فابكي عبيدا * وعبد الله والنفر الخيارا (٣)

او بزيادة (ان) بعد (ما) كقول ابي خراش :

تقول ابنتي لما رأتني شيخة * سلمت وما ان كدت بالامس تسلم (٤)

وباستعمال (قد ،

كقول المعطل :

وقد دخل الشهر الحرام وخليت * تهامة تهوى باديا لهواتها (٦)

---

(١) م٠ن : ٢/٥١، وتضاف النماذج : جـ٢، ص١٣٨ ب٣، جـ٣، ص ٩١، ب٣، جـ١، ص ١ ب١، جـ١، ص١٩٢ ب١ /جـ٢، ص٢٢٥ ب٣ /جـ٢، ص ١٤٩ ب١ /جـ٢، ص١٠١ ب ٧٠

(٢) م٠ن : ٢/٩٢٠ وتضاف النماذج : جـ١، ص٣٠ ب٢ /جـ١، ص٣٠ ب٣، ٤/جـ١، ص١٥ ٢ ب١ /جـ٢، ص٢٢ ب٢ /جـ٢، ص٨٣ ب٤، ٥ /جـ٢، ص١٨١ ب١ /جـ٢، ص١٩١ ب١ /جـ٢، ص٢٥٠ ب٢ /جـ٣، ص٤٦ ب١ /جـ٣، ص٤٧ ب٤ /جـ٣، ص٦٣ ب٥ /جـ٢، ص٥٣ ب١ /جـ١، ص ١٤٩ ب٢٠

(٣) م٠ن : ٣/٦٣ وتضاف النماذج : جـ١، ص٤١ ب٢ /جـ٣، ص٥ ب٢٠

(٤) م٠ن : ٢/١٤٨٠ وتضاف النماذج : جـ١، ص٤٣ ب١ /جـ١، ص ٦٩ ب٢ /جـ١، ص ٠، ب٢ /جـ٢، ص١٣٥ ب١ /جـ١، ص٠ ١٤٠ ب٣ /جـ٢، ص٦٧، ب١ /جـ٢، ص٩٣ ب٣ جـ٢، ص٢١٤ ب٣ /جـ٣، ص٣٧ ب٢ /جـ٣، ص٠ ٦ ب٤ /جـ٣، ص٩٨ ب٢٠

(٥) م٠ن : ٢/٢٤٦٠ (٦) م٠ن : ٣/ ٤٩٠ وتضاف النماذج : جـ١، ص٠ ٣ب٤/ ص٣٦ ب٣ / جـ١، ص٠ ١٤ ب٣ /جـ٢، ص ١٤٦ ب٣ /جـ٢، ص١٥١ ب٤، ٥/جـ٢، ص٢٥٦ ب٢ /جـ٣، ص ٩ ب٣ /جـ٣، ص٥٦ ب٣ /جـ٣، ص٥٦ ب٣ /جـ٣، ص٣٧ب٣/ جـ٣، ص٩٧ ب٤/جـ٣، ص١٢٢ ب٣، ٦٠

او باضافة اللام اليها ، وهي الواقعة احيانا في جواب القسم ، كقول ساعدة بن جؤية:

ولقد ذببتك ان تكشف نائبا ✻ من دونه فوت عليك ومطلب (١)

وقول بشر بن عامر:

ولقد نطقت قوافيا انسية ✻ ولقد نطقت قوافي الجنين (٢)

او باستعمال القسم نفسه بصيغة ( لعمري ، لعمرك ) كقول اسامة بن الحارث :

لعمري لقد امهلت في نهي خالد ✻ عن الشام اما يقصينك خالد (٣)

وقول المعطل :

لعمرك ما غزوت ديش بن غالب ✻ لوتر ولكن انما كنت موزعا (٤)

او بصيغة ( والله او تالله ) كقول عبد مناف بن ربع :

فوالله لو ادركته لمنعته ✻ وان كان لم يترك مقالا لقائل (٥)

وقول ابو المثلم:

تالله لو قذفوا صخرا بفاقرة ✻ اذا لقيل اصابوا الميل فاعتدلوا (٦)

او باستخدام صيغ اخرى من مثل ( اقسم ، وربي ) كقول ابي خراش :

كليه وربي لا تجيئني مثله ✻ غداة اصابته المنية بالردم (٧)

---

(١) م٠ن : ١/ ١٧٢٠

(٢) م٠ن : ٢/ ٢٦٦٠ وتضاف النماذج : جـ٢، ص٩٠ ب٣/جـ٢،ص١٥ ب١ / جـ٢ ، ص١١٠ ب٣ / جـ٢،ص ١٢٥ ب١ /جـ٢، ص١٧١ ب٥/جـ٢،ص٢١٧ ب٥/جـ ٢ ، ص ٢٥٦ ب٢/جـ٣ ،ص٤٠ ب٢/جـ٣ ص ٩٠ ب١ /جـ٣،ص٩١ ب١ /جـ٣،ص ١٠٥ ب٢ ٠

(٣) م٠ن : ٢/ ٢٠١٠

(٤) م٠ن : ٣/ ٤٢٠ وتضاف النماذج : جـ١،ص٣٥ ب٢،ص١١٤ ب١ /جـ١ ،ص١٤١ ب٩/جـ٢ ، ص ١٥ ب١ /جـ٢،ص١٢٩ ب٢ /جـ٢،ص١٥٢ ب٤/جـ٢،ص١٧١ ب٢/ جـ٣،ص٤٠ ب١ ، ٢/جـ٣،ص٧٦ ب١ ٠

(٥) م٠ن : ٢/ ٤٧٠

(٦) م٠ن : ٢/ ٢٣٥ ٠ وتضاف النماذج : جـ١ ،ص١٠٥ ب٢/جـ١ ، ص١١٤ ب٣ / جـ١ ،ص١٢٤ ب١ /جـ١،ص١٨٣ ب١ /جـ٢،ص٢١ ب٤/جـ٢، ص٥٨ ب٢/جـ٢ ، ص١٥٠ ب١ /جـ٢، ص١٥٨ ب١ /جـ٣،ص٥٢ ب١ ، ٣/جـ٣ ، ص٧٢ ب٢٠

(٧) م٠ن : ٢/ ١٥٥٠

وقول رجل من هذيل:

قد كنت أقسمت فثنيت القسمْ * لئن نايتُ او رميتُ من أُمَمْ
لاخضبنّ بعضَك من بعض بدَمْ (١)

وقد يلجأ الشاعر الى صيغ قسمية اخرى كما في قول ساعدة بن جؤية:

انّي وأيديها وكلّ هديةٍ * مما تَشُجُّ لها ترائب تنحبُ (٢)

وقول ابي كبير:

يالهف نفسي كان جدّة خالدٍ * وبياض وجهك للتراب الأعفرِ (٣)

وقول ابي خراش:

فلا وابي لا تأكلُ الطير مثله * طويل النجاد غير هارٍ ولا هشّمِ (٤)

او يستعمل الجملة الاعتراضية التي جرت عند العرب مجرى التاكيد (٥)، كقول ابي ذؤيب:

فقالت أما خشيتَ ـ وللمنايا * مصارع ـ ان تخرّقكَ السيوفُ (٦)

وقول امية بن ابي عائذ:

لواها عن الماء حتى أبَتْ * ـ لحبّ الورودِ ـ انيق الأكالِ (٧)

او باستعمال نوني التوكيد الثقيلة والخفيفة كقول خالد بن زهير:

فلا تجزعنْ من سنّة أنتَ سرتَها * وأوّلُ راضٍ سنّة من يسيرُها (٨)

---

(١) م٠ن: ٣/٩٧٠ وتضاف النماذج: جـ١، ص ١٥٩ ب٧/ جـ١، ص ٢١٧ ب ٥ / جـ٣، ص ١٢١ ب٣٠

(٢) ديوان الهذليين: ١/١٧٠ ٠ وايديها: يعني نوقا يقسم بها ٠ تشج: تصب٠ تنحب: ينبعث الدم منها ٠

(٣) م٠ن: ٢/١٠١٠

(٤) م٠ن: ٢/١٥٥٠ وتضاف النماذج، جـ٢، ص١٠٢ ب١/ جـ٢، ص ١٢٦ ب٢

(٥) ينظر: الخصائص: ١/٣٣٩٠

(٦) ديوان الهذليين: ١/١٠٤٠

(٧) م٠ن: ٢/١٧٧٠ لواها: منعها ٠ للاكال: ماأكل حولها ٠
وقول: حتى ابت لحب الورود يقول: عطشت( حمار الوحش واتنه ) حتى انها ترى ماتاكل فلاتستطيع اكله من العطش ٠ وتضاف النماذج: جـ١، ص٤٤ ب٣/ جـ١، ص١٥١ ب١/جـ١، ص٩٢ ب٢/جـ١، ص ١٢٣ ب٥/جـ١، ص ١٣٧ ب٣/جـ١، ص١٥٠ ب٢/جـ١، ص١٢١ ب٤/جـ٢، ص١٧ ب١/جـ٢، ص٢٢٦ ب٦/جـ٢، ص ٧٤ ب١٠

(٨) م٠ن: ١/١٥٧٠

وقول ابي قلابـــة :

لا تأمنـنَّ وان اصبحت في حَـــرمٍ * ان المنايـا بجنبـي كلّ انسـان
ولا تقولنّ لشيءٍ سـوف افعلـــه * حتى تبيّنَّ مايمضي لك الماني (١)

او بالاكتفاء بالضمير العائد ولكن بتكراره كقول صخر الغي :

له مانـحٌ ولـــه نـــــازعٌ * يجشّـان بالدلـــو ماءً خسيفـا (٢)

وقول عبد مناف بن ربـع :

وهم منعوكم من حنيـن وماثـــه * وهم اسلكوكـــم انف عاذ المطافل (٣)

وبعـــد لقد ادّت تنوعات استعمال الشاعر الهذلي لاسلوب التوكيد الى بيـان الخطاب الشعري وشحنـه بامكانات ايقاعية حملت المتلقي على التفاعل مع حدث الموضوع كما ابرزت مقدرة الشاعر في مسك ادواته الشعرية للتعبير عن انفعالاته الذاتية بمـــا يحقق له ذلك التنوع في الاداء البياني والتحكم في مدى حدة التنغيـــم الايقاعـــي الذي تجلى في التكرار والتجنيسات الصوتية للادوات والحروف ضمن رقعة النص الشعري.

٩ــ

ومن خلال عرض الاساليب المتقدمة يلحظ الباحث مجموعة من الاساليب الاخـرى كانت عوناً للشاعر على ابراز ملامح الصورة الفنيـة التي يريد رسمها او نقلها للمتلقـــي ، واول هذه الاساليب التشبيـه . وقد تناسبت بساطة صنعة التشبيه مع بساطة عقليـــة الشاعر القديم فكثر في شعره كثرة بارزة. فالصنعة الفنية في التشبيه سريعة لا تتجاوز عقـد موازنة بيـن امرين يشتركان في معنى "(٤) ومن هنا كان " أضأل الوان البيان وأقربهـــا الى السذاجة والفطرة"(٥) لذلك عدّه " علماء البلاغـة المرحلة الاولى من مراحـــل التصوير الفني ، او هو الخطوة الاولى في صناعة الصورة الفنية"(٦).

---

(١) م.ن : ٣/٣٩. وتضاف النماذج : ج١ ، ص٣ ب٦/ج٢، ص٧٤ ب١، ج٣ ، ص٦٥ ب٢.
(٢) م.ن : ٢/٧٢.
(٣) م.ن : ٢/٤٤. ويضاف النموذج : ج٢ ، ص ٤٨ ب٣.
(٤) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٧٣. والشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٩٣.
(٥) م.ن : ٢٧٣.
(٦) دراسات في العصر الجاهلي : ٢٧٤.

ومن البداهة ان يتاثر الشاعر ببيئته ، فكانت بيئة الشاعر القديم قليلة التنوع في المظاهر والاشياء فحدد ذلك " افق الشعراء فضعف خيالهم ، وتشابهت صورهم ، وظهر من جراء ذلك التكرار في الصور والمعاني سواء في ذلك المعاني المكررة عند الشعراء او عند شاعر واحد ."[1] ولم يكن الشاعر الهذلي ـ والحالة هذه ـ ليختلف عمن سواه من شعراء عصره ، ولكنه ـ ولكل شاعر نفسه الخاص به ـ وسم تشبيهاته بنفسه وبتجربته الخاصة ، وبما الهمته قريحته من حسٍّ شعوري بالاشياء وايجاد علاقات المشابهة بينها .

ولعل التركيز على اهم المحاور الرئيسة في تشبيهات الهذليين ادعى الى ايجاد خصائص تشبيهية تجمعهم دون الخض من الاشارة الى منابع التشبيه الاساسية عندهم وهي عالم الحيوان ، والحياة الانسانية ، والبيئة الطبيعية [2] . اذ تشترك هذه المنابع في تكوين تلك المحاور واعطائها سمات وخصائص تميز الهذليين عمن سواهم من الشعراء . وان كان لا يعدم التقاؤهم مع غيرهم للسبب نفسه .

ولعل اهم تلك المحاور المرصودة محور الضوء ، اذ يشكل حضورا فعليا في مخيلة الشاعر وانعكس ذلك في شعره ، وقد ارتبطت تشكيلات الضوء بالشمس والهلال والبريق والرعد ، والنار ، والسلاح ، والى مايضيء من الاشياء التي الفوها في حياتهم وبيئتهم قال ابو ذؤيب في وصف السحاب وقد اضاء بالبريق :

يضيء سناه رائقا متكشّفا * أغرّ كمصباح اليهود دلوحُ
كما نوّر المصباح للعجم أمرهم * بعيدَ رقاد النائمين عريجُ
أُرقتُ له ذات العشاء كأنّه * مخاريق يدعى وسطهنّ خريجُ [3]

---

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٧٤ . ويشير صاحب الكتاب الى بعض التشبيهات المشتركة بين الشعراء القدامى تنظر الصفحات ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) ينظر: الشعراء الصعاليك في الشعر العربي : ٢٩٥ . وبداهة ان هذه المنابع كان يستقي منها كل الشعراء القدامى وليست مقتصرة على الهذليين .

(٣) ديوان الهذليين : ١/ ٥٢ ، ٥٣ . رائقا : سحاب مرتفقا بالسحاب . دلوح : مضي . عريج : عرج عليهم اى مرّ عليهم .

فالشاعر هنا جاء بهذه التشبيهات الكثيرة بوصفها وسيلة صياغية تتيح له التعبير عن الصور التي تركها السحاب والبريق المتولد منه ليجسد بذلك تعلق العربي بالحياة من خلال المياه التي توفرها هذه السحب(١).

ونجد لمعان السلاح في اكثر من موضع في ديوان الهذليين(٢)، فقد شبهه ساعدة بن جؤية بالشهاب المتلهب في قوله :

خرق من الخطيّ أفمض حدّه * مثل الشهاب رفعته يتلهبُ(٣)

وقريب من هذا قول المتنخل :

كان أسنّة الخطيّ تخطر بينهم شُهُبٌ(٤)

وهذه التشبيهات اقتربت من تصوير واقع حال المعركة وتصافح السيوف وما ينتج عنه من لمعان ، كما ان الصحراء المفتوحة تكشف للعين بصورة اوضح جمال الشهاب عندما يسقط من السماء في الليل الادهم . وكان هذان المشهدان مألوفين في صحراء الجزيرة فجمعهما الشاعر بصورة صياغية جميلة .

ولم تبرح النار وحرائقها الملتهبة ذهن الشاعر الهذلي فاستثمرها في تشبيهاته فاعطانا صوراً متقاربة الروابط اللفظية والدلالية . قال ابو ذؤيب :

يقرّبه للمستضيف اذا أتى * جراء وشدّ كالحريق ضريحُ(٥)

اذ يشير بتشبيه الشدّ بالحريق الى انه يلتهب في عدوه التهاب النار ليغيث من لجأ إليه .

ومثل هذا التشبيه استثمره اسامة بن الحارث ليصف سرعة حمار الوحش وهربه من الصياد بوقع الحريق في القصب اليابس :

---

(١) ينظر: النموذج في الديوان : ج٢، ص ٦٩، ب٢.

(٢) ينظر النماذج في الديوان :
ج١، ص٢٠ ب١/ ج١، ص٢٠٣ ب٣/ج١ ، ص١٣٢ ب٣/ ج٢، ص ٩٩ ب ١/ج٢، ص ٢٤٨ ب٤/ ج٣ ، ص ١٠٣ ب١.

(٣) م.ن : ١/ ٨٩.

(٤) م.ن : ٢/ ٢٤٩.

(٥) ديوان الهذليين : ١/ ٦٢.

يعالج بالعطفين شأوا كأنّه * حريق أشاعته الاباءة حاصدُ (١)

وهذه التشبيهات وغيرها (٢) ربما كان متفقاً على تداولها في مثل هذه الحالات ، لذلك اقتربت صياغاتها التشبيهية وكانت واضحة وبشكل متميز.

ويغدو القمران باشراقتهما في سماء البدوى محل تداعيات وموازنات وتجليهما خاصة في المرثي . قالت جنوب في رثاء اخيها :

وكنت النهار به شمسه * وكنت دجى الليل فيه الهلالا (٣)

ويقتصر مالك بن خالد الخفاجي على ضياء القمر في الليل في وصف اشراقة مرثيه :

أقبّ الكشح خفّاقُ هشاه * يضيء الليل كالقمر الليّاح (٤)

اما المحور الثاني الذى يطالعنا في تشبيهات الهذليين وموازناتهم بين الانسان والسلاح حيث الانسان يشبه السلاح من جهة القوة والافعال الرجولية وصفاتها . قال ابو خراش :

أشمّ كنصل السيف يرتاح للندى * بعيدا عن الآفات والخلق الوخمِ (٥)

وقال البريق :

معي صاحب مثل نصل السنان * عنيف على قرنه مغشمُ (٦)

وجاءت صياغة هذه التشبيهات وغيرها (٧) متطابقة الى حد كبير ، الامر الذى يمكن ارجاعه الى شدة تمسك العربي واعتزازه بسلاحه وافتخاره به لما وجد فيه من القوة والامان ، وقد وجد الشاعر هذه المعاني خليقة ان يخلعها على مرثيه او ممدوحه .

اما المحور الثالث فهو الصوت اذ ولع الهذلي بايجاد موازنات صوتية بين الاشياء المحيطة به والتي طرب لها خياله السمعي فعبّر عنها بصور صوتية . وقد اعجب الهذلي بصوت قسيّه عند انطلاق السهم منها فصورها بصور متعددة :

---

(١) م.ن : ٢/٢٠٥.

(٢) وتنظر النماذج في الديوان :
جـ١ ، ص١٩٨ ب٣ / جـ٢ ، ص١٨٧ ب٤ / جـ٢ ، ص ١٩٩ ب٢ / جـ٢ ، ص٢٣٥ ب١ / جـ٣ ، ص٣٥ ب٣.

(٣) م.ن : ٣/١٢٣. (٤) م.ن : ٣/٦ (٥) م.ن : ٢/١٥٣.

(٦) م.ن : ٣/٥٦. (٧) تنظر النماذج في الديوان :
جـ١ ، ص٥٠ ب١ / جـ١ ، ص١١٤ ب / جـ١ ، ص١٢ ب١ / جـ١ ، ص١٣٥ ب١ ، ٢ / جـ١ ، ص١٥٠ ب٤ / جـ١ ، ص٢٢٠ ب٢ / جـ١ ، ص٢٢٨ ، ب / جـ٢ ، ص٣٠ ب١ / جـ٢ ، ص٩٤ ب٤ / جـ٢ ، ص١٠٢ ب٣ / جـ٢ ، ص١٥٢ ب٢ / جـ٢ ، ص ١٦١ ب٢.

قال ابو ذؤيب يشبهها بصوت النوائح :

كان ارتجاز الجثعميات وسطهم * نوائح يجمعن البكا بالازامل[١]

وشبهها المنتخل بصوت زنابير النحل بقوله :

كالوقف لا وقر بها هزمها * بالشرع كالخشرم ذى الازمل[٢]

وشبهها عبد مناف بن ربع بصوت الجنوب وهي تسوق الماء والبرد :

وللقسي ازاميل وغمغمة * حسن الجنوب تسوق الماء والبردا[٣]

ولعل اعجاب الهذلي بصوت قسيه نابع من اعتماده عليها اكثر من الاسلحة الاخرى وان صوتها يبعث فيه نشوة الظفر بالاعداء والنيل منهم.

وظلت هناك العديد من الموزنات الصوتية التي استثمرها الهذلي في تلوين نسيجه اللغوى ، وكانت الحيوانات وماتصدر من اصوات سبيله في عقد تلك الموزنات[٤].

وابان محور الصوت حساسية اذن الهذلي من الاصوات المحيطة به ، وعملت على شحذ مخيلته لايجاد مايعادلها من اصوات الاشياء الاخرى او العكس ، وكانت موازناته هذه متقاربة صياغيا في اجوائها العامة.

وشكلت موزنات السرعة بين الحيوان وغيره من الاشياء او العكس محورا رابعا ، اذ نجد الشاعرالهذلي مغرما بسرعته التي اشتهر بها فولع بعقد تلك الموازنات بينه وبين الحيوان الذى اتخذه ندّا في هذا المضمار. قال ابو ذؤيب مشبها القوم الذين يعدون :

وعادية تلقي الثياب كأنها * تيوس ظباءٍ محصها وابتارها[٥]

وقال ابو خراش :

وعادية تلقي الثيابَ وزعتها * كرجلِ الجرادِ يلتحي شرف الحزمِ[٦]

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ٨٤.
(٢) م.ن : ٢/ ١١.
(٣) م.ن : ٢/ ٤١. وتضاف النماذج : ج١، ص٩١ ب١/ ج١، ص٢٣١ ب١/ ج٣، ص١٠٢ ب٢.
(٤) تنظر النماذج في الديوان : ج١، ص٥٥ ب/ ج١، ص٢٣٦ ب٢/ ج٢، ص٢٥ ب٣/ ج٢، ص٦٦ ب٣/ ج٢، ص١٠٦ ب١/ ج٢، ص١١٣ ب٢/ ج٢، ص٢٠٣ ب١/ ج٢، ص٢٥٨ ب٢.
(٥) م.ن : ١/ ٣٢.
(٦) م.ن : ٢/ ١٣٢.

ويلحظ تشابه المشبه في المثالين، وقد شغل مساحة شطر كامل من البيت ، الا ان الشاعرين قد اختلفا في المشبه به فاختار ابو ذؤيب تيوس الظباء وهي تعدو واختار الثاني الجراد في سرعة طيرانه وعوائد الى وكره .

ويصور ابو خراش الوافدين على مرثيه لطلب الحاجات كنحل تهوى الى بيوتها من شدة تهافتهم وتزاحمهم على بابه .

ترى طالبي الحاجات يخشون بابه * سراعا كما تهوى أُدُم النحل(١)

ولعل صورة النحل وطيرانه الى بيوته ومنها مما الفه الهذلي في بيئته الجبلية ولا تخلو هذه الصورة من حس جمالي التفت اليه الشاعر وصاغه باسلوبه الخاص .

وشكل الحيوان المفترس (الاسد ، والسبنتي "النمر") محورا خامسا ، اذ مثل في ذاكرة الهذلي رمزا للقوة والباس والاقدام والشجاعة ، فاضفى هذه الصفات وتمثل بها او خلعها على مرثيه الراحل . قال ابو ذؤيب :

كأنَّ محرَّبًا من أُسْدِ تَرجٍ * ينازلهم لنابيه قبيبُ(٢)

وقال جنادة بن عامر :

كأنَّ محربا من أُسْدِ تَرجٍ * يسافع فارسي عبد سفاعا(٣)

ويلحظ تشابه صدور الابيات التي مثلت الاداة والمشبه ، ولعل هذا من قبيل التأثر الصياغي بين الهذليين .

اما السبنتي اى النمر فقد اعجب الهذلي بمشيته الرزينة المتمهلة ، وكأنَّ المطر او البرد اصابه فجعله يمشي بهذه الطريقة ، قال صخر الغي :

وماء وردت على زورةٍ * كمشي السبنتي يراح الشفيفا(٤)

وقال ابو المثلم:

ياصخر ثم استقى ثم استمر كما * يمشي السبنتي سروب ظهره خضل(٥)

وقد تنبه السكري الى هذا الاقتراب الصياغي في التشبيه (٦).

وظلت هناك محاور اخرى تلمح اقتراب الشعراء الهذليين منها وتلاقيهم ، ونجد

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٦٦ وتضاف النماذج : ج١، ص٢٣٤ ب٤ / ج٢، ص٧٦ ب٣ .
(٢) م.ن : ١/٩٧ .
(٣) م.ن : ٣/٣١ .
(٤) م.ن : ٢/٧٤ .
(٥) م.ن : ٢/٢٣٤ .
(٦) م.ن : ٢/٣٤٧ .

ذلك في تشبيه الطعن والضرب بالسيوف بتشقيق الرداء او الأدم او المزادة"[١]. ونجده ايضا في تشبيه صفاء الخمرة بعين الديك عند كل من ابي ذؤيب والمتنخل[٢]، ونجده عند كليهما في وصف العين الباكية باستمرار وكانها قد اكتحلت بالصاب او ذبح فيها على حد تعبير ابي ذؤيب[٣]. ونجد ايضا اقتراب الشعراء الهذليين من محور الموازنة بتشبيه الديار او المنازل بالوشم او الكتاب ،او الدواة ، وهذه الموازنات من الامور التقليدية التي تعاور عليها الشعراء القدامى ولم يكن للهذلي فضل في هذا الا ماكسبت السياق من دلالات نفسية انعكست على موضوع القصيدة الرئيس[٤].

وبعد ،فانه لا يعدم استخراج محاور تشبيهية اخرى اذا ما دققنا النظر كثيرا وتفحصنا النماذج المستقراة ، ولكننا اكتفينا بابرزها واظهرها محاولين في ذلك ان نتلمس اقتراب الشعراء الهذليين فيما بينهم في محاور عدة حسبما احاط بها من مضمون .

وتجدر الاشارة الى تنوع اساليب التشبيه عند الهذليين ،وكان حضور التشبيه الصريح الذي ذكرت اداته كبيرا وغالبا في تشكيل صورهم الحسية المعتمدة على الادوات (الكاف ) و (كان ) و (مثل ) و (يحسب ) و (تخال، تخالنا، تخاله ،اخال) وان كثر الاعتماد على الاداتين الاولى والثانية لاشتهار التشبيه بهما وقل في الادوات الاخرى.

ومن الاساليب التشبيهية الاخرى التي يظهرها الاستقراء ماحذفت اداته فاكسب انطباع الصورة في ذهن المتلقي ، وهو اقل حضورا من الاساليب الاخرى[٥].

---

(١) ينظر: جـ١ ،ص٣٠ ب٤/جـ١ ،ص٤٠ ب٢/جـ٢، ص٢٤ ب٢/جـ٢،ص٥٠ ب٤/ جـ٢،ص٩٦ ب١/جـ٢،ص ٤٠ ١ ب٢/جـ٢،ص ١٠٩ ب٢.

(٢) ينظر م.ن: جـ١ ،ص ٦٩ ب١/جـ٢،ص١ ٢ ب٣.

(٣) ينظر ديوان الهذليين :جـ١ ،ص١٠٣ ب٤/جـ٢ص ٣٣ ب٢.

(٤) ينظر م.ن :جـ١ ،ص٦٤ ب٤ ص٦٥ ب١/جـ٢،ص١ ب١/جـ٢،ص١٨ ب١ ،٢/جـ٣، ص٣٢ ،ب١/جـ٣،ص٣ ٤ ب٣.

(٥) ينظر مواضع تواجد هذا الاسلوب في الديوان :
جـ١ ،ص ١٥١ ب٥/جـ١ ،ص١٥٧ ب٥/جـ١ ،ص١٩٠ ب٣/جـ١ ،ص٢٢٠ ب٣/جـ٢ ، ص ٣٤ ب٢ /جـ٢ ،ص٥٥ ب٢/جـ٢،ص٧٨ ب٣، ٤/جـ٢، ص٨٥ ب٤/جـ٢،ص٩١ ب٢/جـ٢،ص٩٣ ب٢/جـ٢،ص١٠٠ ب٢/جـ٢ ،ص١٠٢ ب٤/جـ٢،ص١٠٦ ب٥ / جـ٢،ص١٠٨ ب٢/جـ٢،ص١٠٩ ب١/جـ٢ ،ص١١٠ ب١/جـ٢،ص١٧٣ ب٣/جـ٢، ص ١٧٤ ب٥/جـ٢،ص١٩١ ب٣/جـ٢،ص١٩٥ ب٥/جـ٢،ص١٩٦ ب١/ جـ٣،ص٢٨ ب١/جـ٣،ص٦٤ ب٣/جـ٣ ،ص٦٥ ب٢/جـ٣،ص٩٣ ب١/جـ٣،ص١١٩ ب٣/ جـ٣، ص١٢٥ ب٥.

وكذلك تجد الاشارة الى الحاح الهذليين الشديد على اوصاف المشبه به[١]، وقد يتعمد الشاعر الاطالة والاستطراد في ذلك الوصف متخذا - بالاضافة الى ادوات التشبيه والاستطراد عن طريقها - اسلوب التشبيه بـ ( ما ) النافية وغيرها المقترن بالباء الزائدة الذي ضمّن الشاعر فيه قصصا متنوعة سنتناول الحديث عنها لاحقا . كما مر الحديث عن هذا الاسلوب في موطن سابق من البحث .

١٠ -

ليست الاستعارة ببعيدة عن التشبيه " فهي منه وان تكن اقوى اثرا "[٢]. ومن ورائها يرمي الشاعر الى "توكيد المعنى المراد نقله في نفس المتلقي عن طريق المبالغة في اثبات تحقيق الصفة فيه "[٣] والاستعارة الجيدة - في راي ارسطو - " تشمل على الادراك الحدسي لسر التجانس في الاشياء غير المتجانسة "[٤]. لذا فهي "عمل مركب فيه تعقيد "[٥] الامر الذي ادى الى قلة حضورها في ديوان الشاعر القديم ذي العقلية البسيطة والواقعية ، والبعيدة عن التعقيد والتخيل المرتبطين بعمل الاستعارة وكنهها ، واذا ماوجدت فانها "تمثل مرحلة النضوج والدقة الفنية ، وقوة التصوير وبعد الخيال "[٦].

ولم يفت الشاعر الهذلي ان يدلي بدلوه في هذا الفن ، ويسجل محاولاته في توسيع اللغة بتفجير طاقاتها استعاريا . اذ ترى من النقاد القدامى من تتبع بعض تلك المحاولات مبديا اعجابه بها او استكراهه لها . واول تلك الاستعارات التي اشاروا لها ، استعارة ابي ذؤيب في قوله :

واذا المنيّة أنشبتْ أظفارها * ألفيت كلّ تميمة لا تَنفعُ[٧]

فالشاعر اراد ان يؤكد معنى الموت الذي ياتي على كل شيء ، فاتخذ الاستعارة

---

(١) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢١٤ .
(٢) دراسات في النقد الادبي : ٢٠ .
(٣) الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية : ٢٢٠ . وقد التفت بعض البلاغيين القدامى الى ذلك منهم: الرماني في النكت في اعجاز القران ضمن ثلاث رسائل في الاعجاز : ٨٤ - ٨٥ ، وابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين ، ٢٧٤ - ٢٧٥ . وعبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة : ٣٧٣ .
(٤) الشعر والتجربة : ٩٧ .
(٥) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٩٢ .
(٦) ادب العرب في عصر الجاهلية : ٧٩ .
(٧) ديوان الهذليين : ١/ ٣٠ . وينظر الصناعتين : ٢٩٣ . ومفتاح العلوم : ٦١٥ .

سبيلا لتوكيد ذلك ، وكان انفعاله الحزين وراء تشكل هذه الصورة العنيفة التي رسمها للموت[١] ، اذ شبهه بطائر جارح او وحش كاسر انشب مخالبه في فريسته فلا تنفع التمائم حينئذ من ابعاد خطره عن الانسان بعد ما اطبق مخالبه عليه . وجعلوا من بديع الاستعارة قول ابي ذؤيب ايضا :

ولو انني استودعته الشمس لارتقت * اليه المنايا عينها ورسولها[٢]

فلشدة تعلق الشاعر بفقيده ، ولقوة فعل الموت في وجدانه جعله يرى انه حتى لو استودعه الشمس ـ واراد البعد البالغ في استحالة الوصول له ـ لارتقت اليه المنايا ولاطاحت به وسلبته روحه ، وتنبئ هذه الاستعارة عن استسلام من قبل الشاعر للمصير المحتوم له ولفقيده ، وتنبئ ايضا عن تمرد عليه يدلنا على ذلك لفظة الاستيداع المستعارة للشمس .

واعجبوا ايضا باستعارة ابي جندب في قوله :

وكنت اذا جاري دعا لمضوفة * أشمّر حتى ينصف الساق مئزري[٣]

ان استعارة الشاعر هنا ناتجة من احساسه الطاغي بضرورة القيام بواجب الضيف والنزول عند رغباته وتلبيتها بالشكل الذي يرضيه ويريحه ، وهذا الاحساس كان اثيرا عند العرب وكانوا متفاعلين معه الى حد كبير .

واعجبوا ايضا باستعارة ابي خراش في قوله :

أردّ شجاع البطن لو تعلمينه * وأوثر غيري من عيالك بالطعم[٤]

وهذه الاستعارة ايضا قد جاءت ضمن احساس الشاعر بالواجب وتنازله عن حقه وحق عياله في سبيل ضيفه النازل عنده ، وانه يصبّر جوع بطنه مهما بلغ حدته ، وجاء بلفظة شجاع والحقها بالبطن ليدلل على ذلك الصبر وقوته .

ومثلها نجد اعجاب النقاد القدامى نجد استكراههم لبعض تلك الاستعارات التي جاء بها الهذلي، فاستكره الحاتمي[٥] استعارة حبيب الاعلم في قوله :

---

(١) قال محمد بركات في كتابه في الادب والبيان : ١٠٦ مانصه : " والاسلوب الاستعاري من التشكيلات الادبية التي يطلبها المحزون ساعة حزنه ، فتحمل تلك التشكيلات الاستعارية من همومه واحزانه ، مايفرج عنه ، ويسرى عن قلبه ، ويقلل من كمده "

(٢) ديوان الهذليين : ١/٢٣٣ . واورده الحاتمي في حلية المحاضرة : ١/١٣٧ .

(٣) م.ن : ٣/٩٢ . اورده ابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين : ٢٧٤ .

(٤) م.ن : ٢/١٢٨ . اورده ابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين : ٢٩٣ .

(٥) حلية المحاضرة : ٢٤/٥ . وقد اورد البيت بهذه الصورة :

ذكرت اهلي الصالحين وحاجة الشعث التوالب

وذكرت اهلي بالعراء وحاجة الشعث التوالب (١)

اذ استعار لاولاده اسماء الحمير. وعلق عبد القاهر الجرجاني عليها بقوله : " كانه قال الشعث التي لو رايتها حسبتها توالبا لما بها من الغبرة وبذاذة الهيئة" وكان قد علق على بيت قبله حمل نفس الاستعارة قائلا: " لانه يصف حال ضرّوبوس ويذكر امراة بائسة فقيرة ، والعادة في مثل ذلك الصفة باوصاف البهائم ليكون ابلغ في سوء الحال وشدة الاختلال ومثله سواء قول الاخر يعني حبيب الاعلم" (٢) والذي يبدو ان عبد القاهر لم يستكره هذه الاستعارة بل اعجب بها فحللها واظهر طبيعة ابداعها . ويبدو ان هذه الاستعارة جاءت طبيعية اي غير مقصودة التشكيل ونتيجة لتوحد مصير الشاعر مع الحيوان عموما في مواجهة حدثان الدهر وصروف الزمان لم يكن ليفرّق بين ولده واولاد الحيوان اوبينه وبين الحيوان من حيث توحد النهاية الاليمة، فضلا من ان الهذليين يطلقون لفظة( جحش) على الصبي الصغير (٣). وهذا يعزز ماذهبنا اليه . فكانت الاستعارة طبيعية بالنسبة للشاعر الهذلي وبليغة او مستكرهة لمن سواه .

واستكره ابو هلال العسكري استعارة معقل بن خويلد في قوله :

تخاصم قوما لا تلقي جوابهم * وقد أخذتْ من أنفِ لحيتك اليدُ (٤)

اذ قال " وانف كل شيء : مقدمه ، والانف في هذا البيت هجين الموقع كما ترى وقد وقع في غيره احسن موقع ." (٥) ولعل سبب اخفاق الشاعر في استعارته هو التقديم والتاخير الذي استحكمته ضرورة القافية وليس عيبا فيها ، فلو اعدنا بناء الجملة لاتضح ان عيبها ليس من الهجين التام.

وقد اثبت الاستقراء عددا من الاستعارات الجميلة كانت ثمرة لخيال الشاعر الهذلي وحساسية الشعور لديه، واستمدّ موارد استعاراته من بيئته القليلة الحظ في التنوع والتعقيد ، لذلك جاءت متشحة باثواب البيئة وملاءاتها . ومن هذه الاستعارات قول ابي ذؤيب في وصف النحل:

تظلّ على الثمراءِ منها جوارس * مراضيعُ صهب الريش زغب رقابها (٦)

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٨١ .
(٢) اسرار البلاغة: ٣٧ ، ٣٨.
(٣) اللسان : مادة ( جحش) . ومعجم لغات القبائل : ٥٦.
(٤) ديوان الهذليين : ٢/١٦٧.
(٥) كتاب الصناعتين : ٣١٠.
(٦) ديوان الهذليين : ١/٧٣.

لقد مزج ابو ذؤيب في مخيلته عدة اشياء واخرج لنا هذه الصورة التي كانت ثمرة تاملـه في حياة النحل ، اذ راى ان عاملات النحل (الجوارس) امات اطفال وهن يرضعن اطفالهن كما ترضع الام وليدها او الحيوان اللبون وليده ، ثم مزج النحل والطائر ، فاعطى ريش الطائـر للنحل وجعلها زغب الرقاب ، ولعل هذه الصورة قريبة من واقع النحل الذى ألهـم مخيلـة ابي ذؤيـب بها واستطاع ان ينقلها بكل دقة ولطافـة .

وقال ابو ذؤيب :

وكنت اذا ما الحـرب ضرس نابهـا * لجائحـة والحيـن بالناس لاحـقُ

وزافت كمـوج البحر تسمو امامهـا * وقامت على ساق وان التـلاحـقُ (١)

اذ رسم صورة مرئية للحرب ، فهي ضروس الناب دلالة على قوتها وصلابتها ، وقائمة علـى ساق اى شديدة الوطأ تلقف الارواح بالسيوف .

وقريبٌ من هذه الصورة قول حذيفة بن انس :

اخو الحرب ان عضـت الحرب عضهـا * وان شمّرت عن ساقها الحرب شمّـرا

ويمشي اذا ما الموت كان امامـه * لقـا الموت يحمي أنفه ان يتأخّـرا (٢)

انها صورة متحركة ، متفاعلـة ، رسمها الشاعر بخيال مرهف دقيق . ولا يفوتنا ان نذكر استعارة الانف للموت وتشخيصه حركيا مما زاد الصورة حماسة وقوة .

وقريبٌ ايضا من هذه الصورة قول صخر الغي :

ابا المثلـم مهلا قبل باهطـة * تأتيكَ مني ضروس نابها عَصِـلُ (٣)

والباهضة النازلة التي يتوعده الشاعر بها اذا ما كفّ عن مهاجاته والتحريض به .

وقال خالد بن زهير لابي ذؤيـب :

وان كنت تبغـي للظلامة مركبـا * ذلولا فاني ليس عندى بعيرهـا (٤)

انها صورة متوعدة ، حادة النبرة تتسلل ببطء لخبايا المخاطب فتحدث فيه الرعـب .

وقال ساعدة بن جؤيـة :

حتى أُشـبَّ لها وطال ايابهـا * ذو رجلـة شثن البراثن حجلـبُ (٥)

---

(١) م.ن : ١/١٥٢ .
(٢) م.ن : ٣/٢١ .
(٣) ديوان الهذليين : ٢/٢٢٩ .
(٤) م.ن : ١/١٥٨ .
(٥) م.ن : ١/١٨٠ .

والبرائن لا تكون للانسان ، وانما هي للكلب والذئب والرخم والنسر ونحوها ، وقد استعارها الشاعر لمستخار العسل ، فلكثرة تسلقه الجبال بحثا عن العسل بريت اصابعه فاصبحت كبرائن الحيوان • وقال امية بن ابي عائذ :

تراح يداه لمحشورةٍ * خواضي القداحِ عجافِ النصالِ[١]

اراد انها مرهفة دقيقة • فاستعار لفظة ( العجاف ) لبيان ذلك •

وتكشف النماذج المتقدمة والمستقراة[٢] عن قدرة الشاعر الهذلي على توسيع اللغة استعاريا وتمكنه من شد المتلقي اليه بمفاجأته بصور غريبة يبتدعها ذهنه الذى جمع بين الاشياء المختلفة ليبين بها موقفه من الموضوع الذى يتحدث عنه او من المخاطب الذى يتحدث إليه ولأجل التاثير في المواقف والدوافع[٣] •

١١ــ

لم يكن حظ الكناية في التعقيد اقل من الاستعارة ، فهي ايضا عمل مركب فيه تعقيد لا يتناسب مع بساطة عقلية الشاعر القديم ، الامر الذى ادى الى قلة حضورها في شعره [٤] • وكانت العرب تكني الشيء عن غيره على طريق الإتساع[٥] • مثال ذلك ( فلان طويل النجاد ) يريدون طويل القامة[٦] ، وتتضح قدرة الشاعر في صياغتها عن طريق ضغط وتكثيف العبارة ، وصيرورتها في صورتين الاولى مؤدية الى الثانية لا العكس فكان جمالها في " تنبيه الملكات واستثارة الاذواق من خلال اللمحة والاشارة ( والتعريض والرمز والايماء ) والمبالغة في وضع المعنويات في صور المحسوسات[٧] • حيث يدخل كل

---

(١) ٢/١٨٤ •

(٢) النماذج في الديوان :
ج١ ، ص٢٧ ب١ / ج١ ، ص٣٦ ، ب٢ / ج١ ، ص٣٨ ، ب٢ / ج١ ، ص٤٤ ب٤ / ج١ ، ص١١ ب١ / ج١ ، ص١٩٨ ب١ / ج١ ، ص١٧ ب٢ / ج١ ، ص٢٢٩ ب٣ / ج٢ ، ص٤ ب٤ / ج٢ ، ص٣٧ ب٣ / ج٢ ، ص٤٥ ب٣ / ج٢ ، ص١ ــ١ ب٣ / ج٢ ، ص٥٠ ، ب٥ / ج٢ ، ص١٥١ ب٢ / ج٢ ، ص١٥٧ ب٣ / ج٢ ، ص١٦٨ ب٥ / ج٢ ، ص١٨٩ ب٤ / ج٢ ، ص٢٠٢ ب١ ج٢ ، ص٢١٠ ب٢ ، ٣ / ج٢ ، ص١٥ ب٣ / ج٢ ، ص٢٢٦ ب٣ / ج٢ ، ص٢٣٢ ب١ ، ٢ ، ٣ ج٢ ، ص٢٥٤ ب٣ / ج٢ ، ص٢٦٠ ب٤ / ج٣ ، ص٢٠ ب١ / ج٣ ، ص ٢٥ ب٢ ، ٣ •

(٣) ينظر : مبادئ النقد الادبي : ٣١٠ •

(٤) ينظر : ادب العرب في عصر الجاهلية : ٧٤ •

(٥) حلية المحاضرة : ١١/١ •

(٦) دلائل الاعجاز : ١٠٥ •

(٧) الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٣٧٣ •

ذلك في نطاق الكناية • اذ تهيمن الصورة الكنائية على المتلقي عن طريق توكيد المعنى المراد تقريره في نفسه للتلازم بينه وبين مايدل عليه ظاهر اللفظ ، خاصة اذا كانت الكناية بالارداف(١) •

ولم يكن الشاعر الهذلي بعيدا عن هذا الفن بما مكنته قدرته من تطويع التجارب الواقعية او المتخيلة للادوات اللغوية واخراجها بالصور المعبرة والمشحونة بعواطفها وانفعالاتها الخاصة • اذ استخرجت اكثر من اربعين نموذجا كنائيا،ولم يكن السكري صامتا كليا في الاشارة الى بعض منها ، فكان يومئ بقصد الشاعر من وراء كلامه بما يوحي باستعمال اللفظ لغير معناه ، فهو لم يعرف مصطلح الكناية ليقول بكنائيتها ولكنه مدرك لما يشير له الشاعر وماوراء اساليبه من بيان •

ونجد عبارات مثل ( رب الكلاب ، ابن الدجى ،اهل النبال ٠٠)(٢) وهي كنايات عن الصائد الشخصية البارزة في قصص الهذليين ،كما نجد عبارات مثل (اخو العمقي ، ذو ضهاء ،اخو الاباءة ، اخو العلداة)(٣) وهي كنايات عن المرثي اذ قرن الشاعر مكان قتله او موته به ،كما نجد عبارة (اخو حزن)(٤) كناية عن مشتار العسل اذ انه غالبا مايتسلق الصخور الملساء لياتي بالعسل فقرنه لطول تشبثه بها •

ونجد بعض الكنايات قد تمحورت حول موضوعات معينة كالكرم والافتخار والمدح من ذلك قول ابي ذؤيب :

فانّك لو سألتِ عنّا فتخبري * اذا البزلُ راحتْ لا تدرُّ عشارها (٥)

فهو يشير الى كرمهم اذا اشتد البرد واجدب الزمان ،وكنى عن ذلك بعدم درّ العشار (الابل ) ،فانها لا تدرّ باللبن اذ ذاك •

وقال ابو خراش :

كأبي الرماد ،عظيم القدر جفنته * عند الشتاء كخوض المنهل اللقف(٦)

فمرثيه واسع المقدرة ،كريم السخاء ،ويظهر ذلك من كثرة رماد القدور التي يطبخ

---

(١) ينظر:الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية : ٢٣٤ •
(٢) ينظر ديوان الهذليين ، ج١،ص١٤ ب٣/ج٢،ص١٨٣ ،ب٢/ج٢،ص٨٩ ب١ •
(٣) ينظر: م•ن : ج١،ص١٠٥ ب١/ج٢،ص٢١٨ ب٤/ج٣،ص٤٣ ب٢ •
(٤) ينظر: م•ن : ج١،ص٢٠٨، ب٢• وحزن : المكان الغليظ •
(٥) ديوان الهذليين : ١/٢٦ •
(٦) م•ن : ٢/١٥٦ •

الاكل بها لمن لجأ اليه ووفد في الشتاء حيث يشتد القرّ وتنحسر معه موارد الرزق عندهم وحينئذ يظهر كرم المرثي وسخاؤه وبذله .

وقالت جنوب في اخيها عمرو ذي الكلب :

المخرج الكاعبَ الحسناءَ مذعنةً * في السبي ينفحُ من أردانها الطيبُ(١)

لقد دللت الشاعرة عن خصلة من الخصال الممدوحة عند العرب بطريقة الكناية وهذه الخصلة هي عدم سلب اخيها نساء الاعداء بعدما وقعن في قبضة يده ، وعبرت عن ذلك بان الطيب ينفح من اردانهن اذ لم يلمسهن ولم يعتد عليهن بل حافظ عليهن واكرمهن ، وهذه قمة البطولة والفتوة التي حققها اخوها المرثي .

وقال ساعدة بن جؤية :

في مجلسٍ بيض الوجوه يكنّهم * غاب كأشطان القليب منصَّبُ(٢)

فعبر الشاعر عن كرم هؤلاء القوم واستبشارهم وتهليل وجوههم والسنتهم بالقادم عليهم بانهم بيض الوجوه ، وهذا التعبير متداول عند اكثر من شاعر هذلي (٣)، ولربما من الكنايات التي رقت الى مستوى الحقيقة في التعامل بها او استعمالها (٤).

ونجد الشاعر الهذلي يشير الى الليل وعمقه وابتعاد يد الصباح عنه بتعابير كنائية مستملحة عبّرت عن دقته في الملاحظة والاحساس الرهيف في التعبير .

قال ابو ذؤيب:

بأطيبِ من مقبلها اذا ما * دنا العيوق واكتتم النبوحُ(٥)

وقال ايضا :

بأطيب من نِبا اذ جلّت عطارقا * وأشهى اذا نامت كلاب الأسافلِ(٦)

فابو ذؤيب يختار وقتا دقيقا مناسبا ليقبّل محبوبته او ليطرق عليها الباب دون ان يشعر به احد ، وهذا الوقت هو حين يكتتم نباح الكلاب وتنام ، وهو وقت السحر

---

(١) م.ن : ٣/١٢٦ . (٢) م.ن : ١/١٨٣ .

(٣) م.ن : ج٢ ، ص١٠١ ب٦ /ج٢، ص٢٣٧ ب٢ .

(٤) والى ماسبق تضاف النماذج : ج١، ص١٢١ ب١ /ج١، ص١٥٠ ب٤ /ج١، ص١٦٢ ب٨ ج١ ، ص١٨٤ ب١ /ج١، ص٢١٣ ، ب٣ /ج١، ص٢٢٣ ب١ /ج٢، ص٩٠ ب٤ /ج٢، ص ٩٣ ب٢، ٣ /ج٢، ص٩٤ ب٤ /ج٢، ص١٠٤ ب٣ /ج٢، ص١٤٩ ب٤ /ج٢ ص١٥٥ ب٢ /ج٢، ص١٦٠ ب٢ /ج٢، ص٢٢٢ ب١ /ج٢ ، ص٢٢٨ ب٤ /ج٢، ص٢٣٧ ب٢ / ج٢، ص٢٣٨ ب٣ /ج٢، ص٢٣٩ ب١ / ج٣، ص٨٥ ب٢ /ج٣، ص٩٧ ب١ .

(٥) ديوان الهذليين : ١/٧٠ .

(٦) م.ن : ١/٤٤ .

الذى تتغير فيه الافواه • وهذا المعنى طرقه ابو ذؤيب في اكثر من موضع لوروده في اطار قصص متشابهة(١).

اما البريق فيقول:

ونائحة صوتها رائع * بعثت إذا طلع المرزم(٢)

والمرزم: نجم يطلع اخر الليل ، والذى يبدو ان الشاعر قد اعجب بصوت هذه النائحة التي تتولول على رجلها المقتول في ذلك الليل البهيم الذى انبأنا عنه بطلوع ذلك النجم ، اذ ان في نواحها دلالة الظفر باعدائه ووقوعهم قتلى مخضبي الدماء كرجل هذه المرأة •

وهناك من الكنايات ما دلت على احوال واوضاع متنوعة منها الكناية عن الكبر والهرم • قال ابو ذؤيب:

على حين ساواه الشباب وقاربت * خطاي وخلتَ الارضَ وعثا سهولها(٣)

اذ دل على كبر سنه بقصر خطوه اذ لم يستطع ان يحمل رجليه وقد بات يتعثر في مشيه فيظن سهول الارض وعورا اوحزونا يصعب سلوكها • وقال المتنخل:

وماانتَ الغداة وذكر سلمى * واضحى الراس منك الى اشمطاطِ(٤)

وهنا يكني الشاعر عن كبره بشمطاط راسه اى خالط بياض راسه سواد ،وهو والسن هذه ينبغي ان يترك ذكر سلمى فقد ولت ايام اللهو والعبث ومرت عجلة الزمان عليه وبان اثرها في راسه • وقال ابو كبير:

يهدى العمود له الطريق اذا هم * ظعنوا ويعمد للطريق الاسهلِ(٥)

فالشاعر يدل على كبره بان عصاه (العمود) هو الذى يهديه في الطريق حين يظعن قومه ، ويعمد ليس كما كان في اى مسلك يريد وانما الى الطريق السهل المنبسط الذى يناسب ضعفه وكبره •

ومن الكنايات البارزة في شعر هذيل قول حبيب الاعلم:

---

(١) ينظر: م•ن: جـ١ ،ص٤٣ ب٢/جـ١ ، ص١٤٩ ب٢•
(٢) م•ن: ٣/٥٥•
(٣) م•ن: ١/٣٤•
(٤) م•ن: ٢/١٩•
(٥) م•ن: ٢/٩٠•

حتى اذا فقد الصبوح يقول عيش ذو عقاربْ (١)

عيش مكروه كراهة العقرب. ولعل العقرب بما يملك من مواصفات تجعل النفس ر منه وتكرهه كراهة مقيتة وتزانا سبب وضع الشاعر الذى تقطعت به اسباب المعيشة نت به الدنيا وخرجت من عينيه بعدما لاقى مالاقى من اعدائه الذين كادوا شون به لولا سرعة فراره منهم. وقال امية بن ابي عائذ واصفا شاعر الصياد الفقير ه :

له نسوة عاطلات الصدور * عوج مراضيع مثل السعالى (٢)

كنى عن عدم لبسهن الحلي او القلائد بان صدورهن معطله ليس عليها شيء. ابو قلابة :

خود ثقال في المنام كرملة * دَمِثٍ يضيء لها الظلام الهِنْدِسُ (٣)

الشاعر ان صاحبته ذات نعيم وجاه ، وهي مدلله مخدومة ، ودلل على ذلك ا ثقيلة في المنام ، فلا احد يوقظها او يزعجها في منامها (٤).

حد : لقد ولدت الكناية صورة بالحس والشعور وتمخضت عن صورتين الاولى كنائية جه المجاز والثاني على وجه الحقيقة فاعطت المتلقي (٥) إغناءاً اكبر بالمعنى الذي تشير بتوكيده وتقريره في نفسه ، وكانت اكثر قدرة على احداث الاستجابة المناسبة (٦).

---

ديوان الهذليين : ٢/ ٨٢. (٢) م.ن : ٢/ ١٨٤.
م.ن : ٣/ ٣٢.
وهذا التعبير قريب من تعبير امرئ القيس في صاحبته اذ قال انها ( نؤوم الضحا ) ولعل تعبيره الطف وادق تصويرا لحالة حبيبته من تعبير ابي قلابة. ينظر ديوان امرئ القيس : ١٧.
ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا : ٣٧٤.
تنظر النماذج الكنائية التالية: ج١، ص٧ ب١ /ج١، ص١١ ب٢ /ج١، ص١٦ ب٣ / ج١، ص٢١ ب٣ /ج١، ص٢٨ ب٣ /ج١، ص٣٦ ب٢ /ج١، ص٥٥ ب١ /ج١، ص٦٠ ب٢ / ج١، ص٧٥ ب٣ /ج١، ص٧٨ ب٣ /ج١، ص٨١ ب٤ /ج١، ص٨٢ ب١ /ج١، ص٩٥ ب١ / ج١، ص١٢٥ ب٢ /ج١، ص١٥٩ ب٣ /ج١، ص١٩٢ ب١ /ج١، ص٢٠٦ ب٣ /ج٢ ، ص٦٤ ب١ /ج٢، /ج٢ ص٤٨ ب٥ /ج١، ص٧٣ ب٣ /ج٢، ص٩٧ ب١ /ج٢، ص١٦٤ ب٥ ج٢، ص٢٠٠ ب١ /ج٢، ص٢٢٧ ب٥ /ج٢، ص ٢٨٧ ب٤ /ج٢، ص٢٦٤ ب١ /ج٣، ص ٦٨ ب١ /ج٣، ص ٧٨ ب٢ /ج٣، ص٨٢ ب٢ /ج٣، ص٨٥ ب٢ /ج٣، ص١٠٥ ب٢ / ج٣، ص١٢٦ ب٧.

ـ١٢ـ

تعكس الامثال فيما تعكس تجارب الحياة المتنوعة لاى امة فتمثل اخلاقها وعقليتها ، وتقاليدها وعاداتها ، وتصور المجتمع وحياته وشعوره أتم تصوير"(١) لذلك فهي تقترب من لغة الحديث اليومي بملامستها هموم الناس بكل مستوياتهم ، وهي بالنسبة للعرب " لم تكن نتيجة تفكير فلسفي بعيد ، وانما هي نظرات وخبرات ، صادرة عن طبيعة حياتهم ومثلهم ، ونظرتهم الى الحياة والموت ، ومصير الناس ، والخير والشر .. الخ فهي تصوير صادق لفطرتهم السليمة ونفسيتهم البعيدة عن التعقيد والغموض"(٢) . وتعكس الامثال ايضا الانفعالات النفسية لقائلها ورؤيته الخاصة في الحياة وتغيراتها المتواصلة ، كما تعكس قدرته على ضغط التجارب التي مر بها بجمل مكتنزة الدلالة والايحاء .

والمثل بعد ذلك " صورة حية ماثلة لمشهد واقعي او متخيل ، مرسومة بكلمات معبرة موجزة ، يؤتى بها غالبا لتقريب مايضرب له من طريق الاستعارة ، او الكناية او التشبيه مع الاخذ بنظر الاعتبار ... وجود علاقة المشابهة بين الحالتين الاولى والثانية ، والسيرورة والتداول بين الناس ، وعدم التغيير في لفظه الموضوع له "(٣) . ولعل اشتراط عدم التغيير في صيغة المثل لا ينطبق تمام الانطباق في حالة توظيف الشاعر للمثل واخضاعه للقالب الوزني الذى يتحكم بتغير لفظ من صيغة المثل او حذفه او نقل جزء منه اشارة لكليته ، فهذه الضرورات تبيح للشاعر محذورات التلاعب بصيغة المثل .

وتطالع الباحث جملة من الامثال في ديوان الهذليين ، وقد تلونت بصبغات تشبيهية واستعارية واخرى كنائية ايضا ، وكان السكرى يشير الى هذه الامثال اثناء تعليقه على الابيات وشرحها والتي منها :

وقد علقت دم القتيل ازارها ( جـ١ ، ص ٢٦ ، ب ٣)
ويطعن بالكرام بعيج ( جـ١ ، ص ٦١ ، ب ٣)
وبعضهم شقي لدى خيراتهن نطيح ( جـ١ ، ص ١١٨ ب ١)
كانت كليلة اهل الهزر ( جـ١ ، ص ١٥١ ب ٣)

---

(١) قصة الادب في الحجاز : ١٤٩ .
(٢) الجاهلية ( مقدمة في الحياة العربية لدراسة الادب الجاهلي ) : ١٠٢ .
(٣) الصورة الفنية في المثل القراني : ٦٠ .

والاحلام جـــم عثورهـــــــا (جـ ١ ،ص ١٥٧ ب١)

يهتز من طرف العنان كانـــه * خدع اذا فزع النخيل مشذَّبُ (جـ١ ،ص٨٦ ب٢)
وجاء خليلاه اليها كلاهمـــا * يفيض دموعاً غربهنَّ سجومُ (جـ١ ص٢٣٢ ب٢)
مابال عينـك تبكي دمعها فضل * كما وهي سَرِبُ الاخرات منبـزلُ (جـ٢، ص٣٣، ب٢)
لاقوا عارضا بـــردا (جـ٢ ، ص٤٠ ب٣)
يبيتُ اذا ماآنس الليل كانساً * مبيتَ الغريبِ ذي الكساء المحاربِ (جـ٢، ص٥٣ ب١)
له ماتـح وله نـــــازع * يجشان بالدلو ماءً خسيفـــا (جـ٢، ص٧٢ ب٢)
لو كان للدهـر مال عند متلده * لكان للدهر صرَّافاً قنسيـــانِ (جـ٢، ص٢٣٨ ب٢)
غلت حرب بكر واستطار اديمها * ولوانها اذ شبّت الحربُ شبَّتِ (جـ٣، ص٢٦ ب١)
رويدا عليا جـد ماثد يامهم * إلينا ولكن ودّهم متمايـــنُ (جـ٣، ص٤٦ ب٢)
فانك ان تحروك امّ عويمـــر * لذو حاجة حافٍ من القوم ضالعُ (جـ٣، ص٧٨ ب٢)

ويشير الحاتمي في حلية المحاضرة الى بعض الامثال التي جاء بها الشاعر الهذلي تعبيرا عن تجاربه الخاصة ، واكتسبت صيغة العموم ، فمن ذلك قول الاصمعي عن خلف في احكم مثل سيرته العرب قول ابي خراش :

توكَّـــلُ بالادنـــى وان جـــلَّ مايمضـــي (١)

وفي أشرد مثل قيل في رياضة النفس ، وحملها على القناعة بالبلغة قول ابي ذؤيب :

والنفس راغبـة اذا رغبتهـــا * واذا ترد الى قليـــل تقنعُ (٢)

وهذه الامثال وغيرها فيما احصى من ديوانهم (٣) قد جاءت في أُطرٍ انفعالية متنوعة صاغها

---

(١) حلية المحاضرة : ١/ ٢٥٥ . والبيت في الديوان : ١/ ١٥٨ .
(٢) م.ن : ١/ ٢٨٢ . والبيت في الديوان : ١/ ٣ .
(٣) تنظر النماذج في الديوان :
جـ١ ،ص٢٩ ب١ /جـ١ ،ص٣٣ ب٢ /جـ١ ،ص٨٥ ب١ /جـ١ ،ص٩٤ ب١ /جـ١ ،ص١٣١ ب١ /جـ١ ،ص١٣٢ ب١ /جـ١ ،ص١٤٢ ب٢ /جـ١ ،ص١٥٦ ب٦ /جـ١ ،ص١٥٨ ب٧ /جـ١ ،ص١٥٩ ب٢ /جـ٢ ،ص٣٧ ب٢ /جـ٢ ،ص٤٤ ب٤ /جـ٢ ،ص٥٨ ب٤ /جـ٢ ،ص٦٧ ب٣ /جـ٢ ،ص٨١ ب٣ /جـ٢ ،ص٨٦ ب٢ /جـ٢ ،ص١٢٣ ب٣ /جـ٢ ،ص١٢٦ ب٣ /جـ٢ ، ص١٣٨ ب١ /جـ٢ ،ص١٤١ ب١ /جـ٢ ،ص١٧١ ب٣ /جـ٢ ،ص٢٣٠ ب١ /جـ٢ ،ص٢٦١ ب٢ /جـ٢ ،ص٢٦٢ ب٢ /جـ٢ ،ص٢٦٣ ب٢ /جـ٢ ،ص٢٦٨ ب٣ /جـ٣ ،ص٧ ب٤ /جـ٣ ، ص١٦ ب١ /جـ٣ ، ص١٧ ،ب١ /جـ٣ ،ص٣٥ ب١ /جـ٣ ،ص٥٠ ب٣ /جـ٣ ،ص٦٧ ب٣ .

الشاعر بها كالفخر ، والمدح ، والتهديد ، والوعيد والرثاء ، وتقرير احداث وقعت صورها الشاعر تصويرا مثليا ونقله لمتلقيه • كما عكست الجهد اللغوي والفكري للشعراء الهذليين •

ومن انواع المثل الذي نجده في ديوان الهذليين هو المثل الذي يختزن قصة ما يعرف المتلقون تفاصيلها الكاملة او العامة ، فيكتفي الشاعر بالالماح لها بشكل موجز ، ومن هذه الامثال المثل الذي يقول: "أشأم من احمر عاد"(٢) اذ يرد هذا المثل في قصيدة لابي خراش ، يتحدث فيها عن مقتل اخيه عمرو بن مرة ، والطالب بثاره ، فالشاعر لا يريد الصلح من خصومه الذين توهموا ان ذلك ممكن ، بعد ان قتل منهم رجلا ذا شرف ومهابة • ويقول ابو خراش:

قتلت قتيلا لا يحالف غدرة * ولا سبّة لا زلت أسفل سافل

وقد امنوني واطمأنّت نفوسهم * ولم يعلموا كل الذي هو داخلي

فمن كان يرجو الصلح منهم فانه * كاحمر عاد او كليب لوائل(٣)

فالشاعر يرى ان اخاه كاحمر ثمود الذي عقر الناقة ، ليس في شؤمه وانما فيما يجره على اعدائه من بلاء يشبه ما حل بثمود بسبب (قدار) وباستعمال الشاعر لهذا المثل وكانه يرفع من منزلة اخيه لان دمه ليس هينا ، ويضيف الشاعر لهذا المثل قصة كليب وائل التي جرت الويلات والشؤم ايضا ، فضاعف تهديده لمن قتل اخيه وانه صادق في عزمه لاخذ ثاره منهم• ومن الامثال الاخرى المثل الذي يقول: "حتى يؤوب القارظان"(٤) ، وقد ورد في قصيدة لابي ذؤيب يتغزل فيها بحبيبته ويبين وجده وشوقه لها ، فهو غير منته عن حبها حتى يؤوب القارظان ، وهذا ما يستحيل وقوعه كما ان هجره لها مستحيل :

فتلك التي لا يبرح القلب حبها * ولا ذكرها ما أرزمت أمّ حائل

وحتى يؤوب القارظان كلاهما * وينشر في القتلى كليب لوائل(٥)

---

(١) ينظر : الامثال في القران الكريم: ١٤٣ •

(٢) ينظر : قصة المثل في مجمع الامثال: ١/ ٣٧٣ ، جمهرة الامثال: ١/ ٥٥٨ ، فصل المقال: ٣٦٣ ، المستقصى في امثال العرب: ٢/ ٢٠١ •

(٣) ديوان الهذليين : ٢/ ١٢٤ •

(٤) ينظر قصة المثل في ديوان الهذليين : ١/ ١٤٥ ، وجمهرة الامثال: ١/ ٨٢ ، وفصل المقال: ٣٧٣ ، ومجمع الامثال: ١/ ٨٧ والمستقصي في امثال العرب: ٢/ ٢١٣ •

(٥) ديوان الهذليين : ١/ ١٤٥ •

يكتف ابو ذؤيب باستحالة عودة القارظين ، اذ ربط بين حبه وعودتهما باستحالة ث كليب وائل من قبره الى قبيلته وهذا مالا يمكن وقوعه ايضا ، وهذا القول لا يخلو من غة طريفة دلل الشاعر بها على عمق حبه لمحبوبته التي سحرته بجمالها ، ودلها . ونجد المثل الذى يقول " أشام من داحس "[1] في شعر ابي ذؤيب ايضا مقطوعة له يعاتب فيها ابن اخته خالد بن زهير عن عدم عيادته له وهو مريض ، وقد الواشون بين الشاعر وبين زهير حول قضية ( ام عمرو ) وراحوا يتقولون الاقاويل امر علاقتها بزهير وتركها لابي ذؤيب :-

وقد اكثر الواشون بيني وبينه * كما لم يغب عن غلي ذبيان داحس[2]

شاعر يعلم ماتتقول الوشاة ومايبغونه ولم يغب عنه مايدبّرون من مكائد فضرب لذلك بداحس الذى لم يغب عنه مُحيَّ ذبيان وماتدبره له .

يضرب الهذلي الامثال بالاشارة الى اسماء اشخاص تعلقت اسماؤهم بحوادث بخية توارثها العرب جيلا بعد جيل ، ومن هذه الاسماء ماذكره ابو خراش الهذلي ن عاتبته زوجة اخيه عن تشاغله بطلب الثار لاخيه ، فيخبرها بانه لم ينسه وانه رصيرا جميلا على ذلك ثم يذكر لها ان علاقته باخيه كعلاقة مالك بعقيل وهما لان من امم غابرة ــ كما قال السكرى ــ كان يضرب بهما المثل في الاجتماع وعدم برق ، ولكن الموت قد فرق بينهما كما فرق بين الشاعر واخيه :

تقول أراه بعد عروة لاهياً * وذلك رزءٌ لو علمت ــ جليلُ

ولا تحسبي اني تناسيتُ عهده * ولكن صبرى ــ يا اميم ــ جميلُ

ألم تعلمي ان قد تفرّق قبلنا * خليلا صفاءٌ مالكٌ وعقيلُ[3]

ديوان الهذليين امثال لم ترتبط بحادثة معينة وانما سلقها الهذلي على لسان حيوان ، ومثل هذه الامثال شائع عند الاعراب ، ومثلها في كل امة[4] فابو العيال في ذى نقائضه مع بدر بن عامر يضرب مثلا لحاله معه بالنعامة التي تطلب قرنين فاجتثت

---

) ينظر قصة المثل في جمهرة الامثال : ١/٥٥٦ ، ومجمع الامثال : ١/٣٧٩ .

) ديوان الهذليين : ١/١٦٠ .

) ديوان الهذليين : ٢/١١٦ .

) تاريخ اداب العرب : ٣/١٥٠ .

اذناها وعادت صلماء بعدما أملت ان تحصل على القرنين. ومغزى ذلك: تطلب عندى الخير بمنازعتك اياى فرجعت مجدوعا:

او كالنعامة اذ غدت من بيتها * ليصاغ قرناها بغير أذين

فاجتثت الأذنان عنها فانتهت * صلماء ليست من ذوات قرون (١)

والواضح على لغة هذه الامثال ان الشعراء يسوقونها عن طريق التشبيه والمقارنة مستخدمين حرف التشبيه (الكاف) وسيلة لذلك، او ياتي على طريق التشبيه البليغ الذى حذفت فيه الاداة كما في الامثلة المتقدمة.

ويحتفظ الهذلي بكثير من الاقوال التي تصلح ان تكون امثالا ولو انها اقرب الى الحكمة منها الى المثل (٢)، وهي تعبر بصدق عن مواقفه وافكاره في تجليات الوجود واحواله ومن هذه الاقوال:

| | |
|---|---|
| ولكلّ جنب مصرع | (ج١، ص ٢، ب٥) |
| وللشرّ بعد القارعات فروج | (ج١، ص٦١، ب ٢) |
| والطّراق يكذبُ قبلها | (ج١، ص ٣٣ ب١) |
| لكل أناسٍ عثرة وجبور | (ج١، ص١٣٨ ب٢) |
| والحين بالناس لاحق | (ج١، ص١٥٢ ب٢) |
| وأوّل راضٍ سنة من يسيرها | (ج١، ص١٥٧ ب٤) |
| والمرء ليس له في العيش تحريز | (ج٢، ص١٧، ب٤) |
| وبعض الشرّ أهونُ من بعض | (ج٢، ص١٥٧ ب٤) |
| وبعض ما ينحل القوم الاكاذيبُ | (ج٢، ص١٦١ ب٤) |
| ان الدهر ذو تلوين | (ج٢، ص٢٦٤ ب٣) |
| ان الخطوب نوائبَ | (ج٣، ص١١، ب٤) |
| وبعض القول تكذيبُ | (ج٣، ص ١٢٥ ب٢) |
| فان الذلّ معتوبُ | (ج٣، ص ١٢٦ ب٣) |

ويلحظ على هذه النماذج خلوها غلبها من المحسنات البلاغية، فكانت واضحة قريبة من سطح الكلام العادى، وان شحنت بتجربة واقعية مستوحاة من الحياة.

---

(١) ديوان الهذليين: ٢/٢٦٨.

(٢) ينظر: الامثال في القران الكريم: ١١٦، ١١٧، ١١٨ في أمر علاقة المثل بالحكمة.

والامثال ـ بعد ذلك ـ ماهي الا تجارب وقعت ، استبلهمها الشاعر مع تجاربه التي حدثت له ومازج بين هذه وتلك فاعطى صورة جديدة وشحن المثل بتراكم خبرى يضاف الى رصيد المثل ، واستلهم الهذلي الشاعر موروثه الحياتي واستعان به في توصيل مايريده لمتلقيه ، فزاده خبرة في الحياة ووعيا ببعض اسرارها الخافية ، وقد غلب على هذه الحكم المثلية ـ ان صح التعبير ـ ذلك اللون الحزين المتأتي من عمق احساس الهذلي بالموت والدهر والعناء ، فاخرجها شائبة بتلك المسحة القاتمة كما أشاب اغلب شعره .

١٣ـ

ان وجود الشعر القصصي في تراث الادب العربي يكاد يتفق اكثر الباحثين عليه ، فهم قد توصلوا الى انه " لايصح ان نقول ان القصيدة العربية غنائية ونكتفي او ملحمية او قصصية او تعليمية وانما هي كائن متميز ومزيج متجانس من هذه الانماط لاغلبة لنمط على اخر الا بحسب ماتقتضيه طبيعة التجربة الشعرية والبواعث النفسية والموضوعية التي تدفع الشاعر الى تغليب عنصر على آخر"(١) . لذلك وجب ان تكون قوانينا مستنبطة من داخل العمل الادبي لا من خارجه ، وضمن بيئته التي ولد فيها فهذا يوصلنا الى نتائج اكثر دقة وصوابا واقرب الى روح العمل الادبي ومنطلقاته .

والقصص ـ بعد ذلك ـ وسيلة الانسان المحببة الى نفسه لسرد الوقائع والافعال التي قام بها او التي شاهدها او سمعها من اناس قبله وكانت مثار اعجابه واعجاب الذين يروى لهم . وفضلا عن ذلك فان القصص للعربي القديم تمثل وسيلة مهمة لازجاء الوقت الطويل الذى يقضيه دون وسائل الترفيه التي نعرفها ونزجي بها وقتنا . وتميز العربي بأنه لم يكن يميل الى سرد الحوادث المتخيلة ولا المطولة لانشداده ـ في الغالب ـ الى واقعيته وبساطته واللتين تبعدانه عن التخيل والتطويل الذى نجده عند غيره من الامم ، لذلك فهو اذا روى أوجز وألمح واكتفى بالرموز والمصطلحات والدلالات السردية فهذا مايلائمه ويلائم طبيعته البدوية .

---

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ ، وينظر : شعر الهذليين في العصرين الاهلي والاسلامي : ٢٥٧ ، ٢٥٨ ودراسات نقدية في الادب العربي : ٨١ .

" ولما كان الشعر العربي قبل الاسلام هو الوسيلة التعبيرية الاولى عن حياة العرب فمن البديهي ان يتضمن هذا الشعر الوانا من تلك القصص التي انتجتها الحياة العربية "(١).

وقد استثمر الهذليون الفن القصصي بشكل مكثف وبارز في صياغة اشعارهم وكان وراء ذلك اضطراب حياتهم الشريد الناتج من كثرة الوقائع وتنوع الاحداث التي انطبعت في ذهن الشاعر الهذلي فكانت مادة صالحة لفنه القصصي وليتنفس بذلك عن انفعالاته الحادة التي ولدتها الاحداث في ذاكرته المتوثبة وليضرب الامثال المستعبرة بها .

وتنقسم قصص الهذليين حسب موضوعها الى ماياتي :

١ــ قصص الحيوان :

وهذه من القصص التقليدية ، وجاء معظمها في الرثاء(٢) ، اذ يستطرد الهذليون(٣) إليها بعد حديثهم عن الدهر وعنته حيث لا يبقي على حدثانه احد ، اذ تسبق القصة عادة بعبارة " والدهر لا يبقى على حدثانه " او بعبارة قريبة منها ، حتى كادت هذه العبارة ان تكون لازمة لمعظم قصص الحيوان عندهم ، كما جرت عادتهم في هذه القصص ان تنال كلاب الصيادورماحه او سهامه من الحيوان فيكون حتفه معادلا موضوعيا للمرثي الذي نال الدهر منه . وقد تنبه الجاحظ الى هذه الدلالة الرمزية فقال : " ومن عادة الشعراء اذا كان الشعر مرثية او موعظة ان تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش "(٤).

ونجد في شعر الهذليين قصص ( حمار الوحش)(٥) و ( ثور الوحش(٦) و( البقرة )(٧)

---

(١) م.ن : ١٥ . (٢) ورد نموذج واحد في المديح ينظر الديوان : ٢/ ١٧٤ .

(٣) هذه القصص يستطرد اليها اغلب الشعراء من تشبيه الناقة لها واستخدموا لذلك عبارات وصفية متقاربة تكون اداة التشبيه ( كأنَّ ) لفظة مشتركة في اغلب هذه العبارات والصيغ ، فاختلف الهذليون عما خلّفه تراث الفحول من الشعراء الاوائل وان احتفظ بشكلية بنائها الشعري ، ينظر ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام : ٣١٧ .

(٤) الحيوان : ٢/ ٢٠ . وقد شذ نموذج واحد لاختلاف غرضه . ينظر الديوان : ٣/ ٩٩ .

(٥) ينظر الديوان : ١/ ٢٤، ١/ ١٢٤، ٢/ ٦٣، ٢/ ١١١، ٢/ ١١٧، ٢/ ١٧٥، ٢/ ٢٠٢ . (٦) ينظر م.ن : ١/ ١٠، ١/ ١٢٤ .

(٧) ينظر م.ن : ١/ ١٩٧، ٣/ ٧٤ .

وكذلك قصة (الوعل)[١] وفي جميع هذه القصص يبتدئ الهذلي قصته بعبارة " والدهر لا يبقى على حدثانه " او ما يقاربها ثم ياخذ بسرد قصة ذلك الحيوان الذى رصد له القدر راميا يودع سهامه او رماحه فيه ويلقيه صريعا ، وقد نبعت قصصهم هذه من ايمانهم بحتمية الموت الذى لا ينجو منه احد . ولم تكن هذه الحيوانات الوحيدة التي ضرب بها الهذلي مثله على حتمية الموت وشاعته فكان هناك (الصقر)[٢] و (اللقوة)[٣] ولعل قوة هذين الطائرين ومنعتهما في قلل الجبال قد شابهت الحيوانات الاخرى التي روى قصصها .

وكان الهذلي حريصا على ابراز قوة هذه الحيوانات واستعصامها في قلل الجبال التي يصعب ان يصل اليها احد . وهذا مالك بن خالد الخناعي يحدثنا عن الوعل الذى لن تعجزه الايام بقوله :

والخنس لن يعجز الايام ذو حيد * بمشمخرّ به الظيان والآسُ
في رأس شاهقةٍ أثبوبها خصر * دون السماء له في الجو قرناسُ
من فوقه أنسرٌ سود وأغربة * وتحته أعنز كلف وأتياسُ[٤]

فهذا الوعل في اعلى الجبل لا يصل اليه احد ، ومن فوقه نسور وغربان ، وتحته اعنز واتياس ، فهو في مأمن وحيث ياكل نبات الظيان والاس ، ولكن هذه الطمأنينة ماتفتأ ان تزول :

حتى أشبَّ لها رامٍ بمجدلةٍ * ذو مرّة بدوار الصيد همّامُ
يدني الحشيف عليها كي يواريها * ونفسه وهو للاطمار لبّاسُ
فثار من مرقبٍ عجلان مقتحما * ورابه ريبة منه وايجاسُ
فقام في سيتها فانتحى فرمى * وسهمه لبنات الجوف مسّاسُ
فراغ من شزن يعدو وعارضه * عرق تمج به الاحشاء قلّاسُ[٥]

لقد فاجأه الرامي الماهر بفنون الصيد واساليبه ، والذى يلبس الاطمار الخلقة وقد ثار من مرقبه فيفزع الوعل فيجرى ، لكن الرامي انتحى له وسدد نحوه بسهامه

---

(١) ينظر م.ن : ١/١٩٣ ، ١/٢٤٠ ، ٢/٥٢ ، ٢/٦٣ ، ٣/٢٠ .
(٢) ينظر م.ن : ٢/١٢٣ .
(٣) ينظر : م.ن : ٢/٥٩ .
(٤) م.ن : ٣/٢٠ .
(٥) م.ن : ٣/٣٠ ، ٤٠ .

فأرداه صريعا مخضبا بدمه وهكذا تنتهي اغلب قصص الحيوان عند هم بهذه النهاية المفجعة • وعلى الرغم من اختلاف البواعث النفسية والموضوعية من شاعر لاخر واختلاف ملكته الشعرية ومدى مهارته في الامساك بخيوط قصته وادارة احداثها بصورة تكشف عن مقدرته اللغوية ، فان لغة هذه القصص مالت الى " اللفظ الجزل والغريب لما يوجبه من امارات القوة في الحيوان الذى يتحدثون عنه "(١) كما ان هذه الالفاظ متعلقة الى حد كبير بالبيئة الخشنة التي تسكنها هذه الحيوانات ، وتجرى فوقها الاحداث ، لذلك جاءت منسجمة معها مفصحة عن ذلك الترابط بين الواقع الحياتي المعاش والنسيج اللغوى المعبر عنه • ولم تكن هذه الالفاظ بغريبة على قوم الفوا خشونة ببيئتهم وتكيفوا معها، ولعل التقليد الفني لهذه القصص كان وراء استعمال هذه الالفاظ الغريبة في النصوص الاسلامية والاموية كالذى نجده عند ابي ذؤيب(٢) وامية بن ابي عائذ (٣)•

واستثمر الهذلي الحيوان في غير باب حتمية الموت ، فقد اتخذه طرفا او ندّا له في قياس سرعة عدوه مبتدئاً مقارنته باداة التشبيه (كأنّ) او ( ما ) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة ، ويأتي الاهتمام بهذا النوع من القصص لاشتهار الهذليين والصعاليك منهم خاصة بسرعة العدو اذ كان مجال مفاخرة بالنسبة لهم(٤)• وكانت لغة هذه القصص اقرب الى الغرابة منها الى السهولة فالفاظ البيئة لا زالت بارزة فيها بوصفها المسرح الذى تجرى عليه الاحداث•

وفي غير باب السرعة وظف الهذلي الحيوان توظيفا قصصيا اخر ، فقد وظف الاسد وشبليه في بيان جرأة وشجاعة مرثيه ، مستخدما اسلوب ( ما ) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة(٥)، كما وظف الظبية في بيان حال حبيبته وهي توارى الدموع النازلة على خديها (٦)، او حين تقوم كليمة(٧)، وقد استخدم الشاعر الاسلوب نفسه في ذلك • وكان للعاطفة الرقيقة التي انطلق منها الشاعر في بيان حال حبيبته اثرها في قلة الالفاظ

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي : ٣٦٦•
(٢) ينظر الديوان : ١/ ٤ ومابعدها •
(٣) ينظر م•ن : ٢/ ١٧٤ ومابعدها •
(٤) ينظر م•ن : ٢/ ١٣٣ ، ٢/ ١٣٥ ، ٣/ ١٤•
(٥) ينظر م•ن : ١/ ٢٣٨ ، ٣/ ٦٣•
(٦) ينظر م•ن : ١/ ٢٢•
(٧) ينظر م•ن : ١/ ٣٦ ، ١/ ١٦٨ ـ ١٧٠•

الغريبة في قصة الظبية وان لم تخل كليا منها ، اما قصة الاسد وشبليه فقد امتازت كقصص الحيوان الاخرى بالغرابة واستخدام الالفاظ الجزلة المعبرة عن واقع الاسد المفترس والجريء في انقضاضه وهجومه .

٢ـ قصص الحدث الذاتي والجماعي :

وهذه القصص ترتبط بحادثة معينة او موضوع معين في حياة الشاعر يسعى الى سردها في احدى الاغراض الشعرية المعروفة ويوظفها لخدمة هذا الغرض ، ويتوافر في الغالب عنصر الصدق الواقعي في هذه القصص فهي اما حدثت للشاعر فتأثر بها او لحظها فاغرم بها . واوّل هذه القصص التي تطالعنا في ديوان الهذليين هي :

أ ـ قصص المغامرات الفردية :

وقد ارتبطت هذه القصص خاصة بالصعاليك ، فمغامراتهم الجريئة واخبار فرارهم وعدوهم وإسرهم وتشردهم وتربصهم فوق المراقب والصراع من اجل الحياة مع قوى الطبيعة المعادية كلّ هذا وغيره من مظاهر حياتهم مادة صالحة للفن القصصي . وقد استغل الهذلي هذه المادة استغلالا قصصيا ، جمع عناصر الفن القصصي الرئيسة من الاثارة والتشويق وتسلسل الحوادث والزمان والمكان والاهتمام بالجزئيات ، وهذا يصدق على جميع الصعاليك ، وصعاليك هذيل منهم(١).

وفي احدى مغامرات الاعلم يصور لنا خوفه ورعبه من الموت الذي حاق به لولا سرعته في الهرب من اعدائه ، وكان خوفه شديدا وحادا جدا مما ادى الى انفتاح تخيله على ماستفعله الحيوانات المفترسة اذا مانالت سيوف اعدائه منه :

وخشيت وقع ضريبة ... قد جربت كل التجاربْ
فاكون صيدهم بها ... واصير للضبع السواغبْ
جزرا وللطير المربة والذئاب وللثعالبْ
وتجر مجريةً لها ... لحمي الى أُجُر حواشبْ
سود سهاليل كان جلـ ... ـودهنّ ثياب راهبْ
آذانهن اذا احتضرن فريسة مثل المذانبْ
ينزعن جلد المرء نزع القين اخلاق المذاهبْ(٢)

---

(١) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٧٨، ٢٧٩، والبناء الفني في شعر الهذليين : ٤١ .
(٢) ديوان الهذليين : ٢/٧٩، ٨٠ .

ولعل الاعلم لكثرة عيشه في الصحراء والجبال الموحشة أنِسَ مشهد الضباع وهي تاكل الحيوان ولربما الانسان وتنزع جلده ، فكانت صورة عنيفة بواقعيتها القاسية ، وقد برع الشاعر في قصته هذه بالتحليل النفسي الدقيق لنفسية الهارب وتصويره الدقيق لخوفه وذكره من الموت وحرصه على الحياة حين يشتد من خلفه الخطر، ثم طمأنينته بعد نجاته وتذكره اطفاله الجياع ونظرهم المتوسل للعطاء من الاقارب كل هذا جعلها قريبة من القصص النفسي (١).

ويحدثنا قيس بن الفيزارة عن قصة اسره ، وقد أجمَعَ من اسروه على قتله ولكنه كان ثابت الجاش والعزيمة فلم يابه بما اجمعوا عليه وقرروه :

وقد أمرتْ بي رِبَّتي أمّ جندب * لأُقتل لا يسمع بذلك سامعُ
تقول اقتلوا قيسا وحزوا لسانه * بحسبهم ان يقطع الراس قاطعُ
ويأمر بي ( شعل ) لأقتل مقتلا * فقلت لشعل بئسما انت شافع (٢)

وقد استخدم الشاعر الحوار في قصته هذه واستطاع ان ينمي الاحداث بوسلطته ، وقد شحن ذلك قصته بالاثارة والتشويق مع احتفالها بالمفاجأة والتوقع مع تصوير نفسيته في ذلك الموقف العصيب الذى استطاع ان ينجو منه بالعدو هربا من اعدائه كما فعل الاعلم في قصته السالفة.

وجاءت لغة هذه المغامرات في اغلبها معتمدة الايجاز ، وتكثيف المعاني وذلك يناسب طبيعة مجريات الاحداث الخطيرة التي حاقت بالشاعر فضلا عن عدم وجود وقت كاف للتروى وبيان العناية الفنية للعمل الشعرى فهم صعاليك والمغامرة تمثل عماد حياتهم (٣). وغلب على وسائلهم البيانية التشبيه والالمام بجوانب الصورة واستكمالها في محاولة امينة لنقل واقع تجربتهم الشعرية ، اما الوسائل الاخرى فغالبا ماتاتي بعفوية واضحة قريبة من واقعهم الحسي الملوس (٤).

---

(١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٨٠.
(٢) ديوان الهذليين : ٣/٧٧.
(٣) ينظر الشعراء الصعاليك فلي العصر الجاهلي : ٢٩٠.
(٤) تنظر النماذج في الديوان : ٢/٨٣-٨٥ ، ٢/١٢٤-١٤٨، ٢/١٥٩-١٦١ ، ٢/١٦٨-١٦٩، ٣/٩-١٢ ، ٣/٨٨-٨٩، ٣/٩٠، ٣/١٠٥-١٠٧، ٣/١١٣-١١٩.

ب ـ قصص المعارك والايـــــام

وفي هذه القصص يتصاعد النفس الذاتي مع اختلاطه بالنفس الجماعي العـــام ونجد الشاعر الهذلي قد وظف كثيرا من القصص لسرد تلك الوقائع البطولية التي خاضها بنفسه او مشاركة مع اصحابه او قومه • وجاءت هذه القصص في مقطوعات حماسية ناسبـت سرعتها الواقعيـة سرعة الانفعال الشعرى المعبر عنها دون تطويل او مبالغة وهـذا مالم يالفه العربي عموما • وقد طبعت هذه القصص بمسحة من الحزن النابعة من رثاء الشاعر لمن سقطوا من احبته في المعركة•

قال عبد مناف بن ربـع يذكر يوم (انف عاد) وهو مكان في بلاد هذيل وقـد استهل مقطوعته ببيان حزن وعويل ابنتي ربع وعدم رقادهما وكأنّ في احشائهما مزاميـرا تشجو وتنوح واذا ماناما العيون قامتا بضرب وجوههمـا بنعال السبت وهو نعال كانـت تضـرب فيه المراة وجهها عندما تنوح على ميتها :

ماذا يغيـر ابنتـي ربع عويلهما * لا ترقدان ولا بؤسى لهن رقـدا
كلتاهما ابطنت احشاؤهما قصبا * من بطـن حلية لا رطبا ولا نقـدا (١)
اذا تجرد نوح قامتا معـــه * ضربـا اليما بسبت يلعـج الجلدا

ثم يبدا حديثه عما جرى بين قومه وعدوهم اذ صدوه ، ونهنهـوه عنهم وطـــاردوه ، وقدموا مائة ، واخروا مائة من رجالهم واستعدوا للقتال في حركة دائبة سريعة :

لنعم ماأحســن الابيات تهنهـة * اولي العدى وبعدُ أحسنوا الطردا
اذْ قدّموا مائة واستاخرت مائـــة * وفياً وزادوا على كلتيهمـا عـــددا
صابوا بستـة أبيات وأربعـــــة * حتى كأنّ عليهم جابيـــا لبـدا
شدوا على القوم فاعتطوا أوائلهـم * جيـش الحمار ولاقوا عارضا بـــردا
فالطعن شغشغـة والضرب هيقعـة * ضرب المعـول تحت الديمة العضدا
وللقسي أزاميل وغمغمـــــــة * حسّ الجنوب تسوق الماء والبردا
كأنهم تحت صيفيّ لـــه نحمٌ * مصرّحٍ طحـرت أسناؤه القـــردا
حتى اذا اسلكـوهم في قتائـــدة * شَلّا كما تطرُدُ الجمّالـةُ الشُـــردا (٢)

---

(١) م٠ن : ٢/٣٨٠

(٢) ديوان الهذليين : ٢/٣٩ـ٤٢٠ النهنهة: الرد • جابيا لبدا : جراد متراكـم ، شغشغة ، حكاية الصوت الطعن حين يدخل ، هيقعة حكاية صوت الضرب والوقـع ، نجم • صوت ينجم مثل نحيم الدابة ، مطمـر :

نلحظ دقة الشاعر في رصد حركة المقاتلين وتصويره لهجومهم السريع الخاطف ، ولم تنس ذاكرته السمعية اصوات الطعن والضرب وازاميل القسي وسهامها المنطلقة بخفة وسرعة حتى انتهت المعركة لصالح قوم الشاعر.

اما لغة هذه القصص فتمتاز بالجزالة والقوة التي تعكس ملامح الفخر والاعتزاز بالقبيلة ، ويكثر فيها تصوير الطعن والضرب بالسيوف ويعمد الشاعر الى استثمار الاصوات الحروف من جرس مجلجل يتناسب وصليل السيوف وقرع الحراب وفضاعة القتل وسيلان الدماء مع اهتمامه بوصف السلاح وافتخاره به مع الاشارة الى اسماء المواضع والاشخاص لبيان واقعية الحدث المروى (١).

٣ـ قصص الغزل:

لقد وظف الهذلي موضوع غزله لخدمة قصة اخرى يستطرد اليها بعد ان اتخذ من الغزل وذكر الحبيبة جسرا اليها دون ان يربطه بتغزله رابط سوى مايريد توكيده من تعلقه بحبيبته وشدة وجده بها او وصف جمالها او اخلاقها (٢).

ومثلما شاب فخر الهذليين مسحة من الحزن شاب غزلهم على الرغم من ابتغائهم الافصاح عن وجدهم وكلفهم بمن يحبون ، نجد ذلك عند ساعدة بن جؤية اذ يفتتح قصيدته بثلاثة ابيات في الغزل المتذكر لرسوم الديار ود منها واثارها الباقية:

أحاجك مغنى دمنة ورسومُ * لقيلة منها حادث وقديمُ
عفا غير أرث من رمادٍ كأنّه * حمام بألباد القطار جثومُ
فان تك قد شطّت وفات مزارها * فانى بها الا العزاء سقيمُ (٣)

ثم يستطرد الشاعر ليسرد لنا قصة (ام واحد) وهذه ام لولد واحد مات ابوه فحكفت على تربيته وتنشئته على احسن مايكون ، ويقارن الشاعر بين وجده بمحبوبته وبين وجد هذه الام على ولدها الوحيد ، ويلفي ان يكون وجدها اكبر واكثر من وجده على محبوبته:

وماوجدتْ وجدى بها أمّ واحد * على النأى شمطاء القذال عقيمُ
رأته على فوت الشباب وانها * تراجع بعلا مرة وتئيمُ
فشب لها مثل السنان مبرّأً * أشمّ طوال الساعدين جسيمُ
وألذمها من معشر يبغضونها * نوافل بأيتيها به وغشومُ (٤)

---

(١) تنظرنماذج هذه القصص في الديوان: ١/ ٨٢ـ٨٥، ١/ ٩١، ٢/ ٤٩ـ٥٠، ٣/ ٥ـ١٥، ١٧، ٣/ ١٨ـ٢٢، ٣/ ٢٣ـ٢٥، ٣/ ٤٥ـ٤٩، ٣/ ٤٩ـ٥٠.

(٢) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الحربي قبل الاسلام: ٢٢٠.

(٣) ديوان الهذليين، ١/ ٢٢٧، ٢٢٨.

(٤) م.ن: ١/ ٢٢٨. الزمها: الزمها وكسبها.

ثم يسارع الشاعر الاحداث اذ يصطنع مغامرة لذلك الفتى مع ثلاثة من اخلائه ، واذ هم يصطادون يجدون انفسهم محاطين بالاعداء ، فيهرب اصحاب الفتى ويتركوه وحده يواجه مصيره المجهول ، وماكان منه الا ان يقاتل ويدفع الضر عن نفسه :

فأصبح يوما في ثلاثة فتية * من الشعث كلٌّ خلة وند يمُ
وقد م في عيطاء في شرفاتها * نعائم منها قائم وهزيمُ
بذات شدوف مستقلٌ نعامها * بأدبارها جنح الظلام رخيمُ
فلم ينتبه حتى أحاط بظهره * حساب وسرب كالجراد يسومُ
فورّكَ ليثا لا يثمشم نصله * اذا صاب أوساط العظام صميمُ
ترى إثره في صفحتيه كأنّه * مدارج شبثان لهنّ هميمُ
وصفراء من نُبع كأنّ عدادها * مزعزعة تلقي الثياب حطومُ
كحاشية المحذوف زيّن لبطها * من النبع أزرٌ حاشك وكتومُ
وأحصنة ثجر الظبات كأنّها * اذا لم يغيبها الجفير جحيمُ
فألهاهم باثنين منهم كلاهما * به قارب من النجيع دميمُ (١)

ثم يوقف الشاعر الحدث ليعود الى خليلي الشاعر وقد عادا الى امه ليخبراها بما جرى له فتقوم الام وتضرب وجهها بنعال السبت وهو تقليد مشهور لدى عرب الجاهلية وتاخذ بالبكاء والعويل على ابنها الوحيد :

وجاء خليلاه إليها كلاهما * يفيض دموعا غربهن سجومُ
فقالوا عهدنا القوم قد حصروا به * فلا ريب ان قد كان ثمّ لحيمُ
فقامت بسبت يعلج الجلد وقعه * يقبّضُ أحشاء الفؤاد أليمُ
اذا أتّزفت من عبرة يمّمتهم * تسائلهم عن حبّها وتلومُ (٢)

وبينما كانت الام على هذه الحالة اذا هم يبشرونها بعودة ابنها سليما ليس به مما قالوا شيئا فيغمى عليها ثم تستفيق لتفجّ الناس مقبلة عليه :

---

(١) م٠ن : ١/ ٢٢٩ـ٢٣٢٠ النعائم ، واحدتها نعامة تبنى ويطرح عليها شيء من ثمام يستظل بها الربيئة ٠ بادبارها ٠ وهي الشماريخ في رؤوس الجبال الشدوف : الشخوص وهي قلة الجبال ، سرب ، قطيع الرجال٠ لينا : سيفا ٠ الشبث : دابة تشبه العقربان٠ المحذوف : ازار قصير ٠ ثجر : عراض النصال ٠ القارب : الدم اليابس ٠

(٢) م٠ن : ١/ ٢٣٢، ٢٣٣٠ غربهن سجوم: دلاء سائلة اراد كثرة الدمع لحيم: المقتول او الدم محاصر٠

فبينا تنوخُ استبشروها بحبها * على حين ان كل المرام تـــرومُ
فلما استفاقت فجّت الناس دونه * وناشت باطراف الرداء تعـــومُ
وخرت تليلاً لليديـــن ونعلها * من الضرب قطعاء القبال خذيمُ (١)

ثم يخبرنا الشاعر عن كيفية هرب الفتى من اعدائه اذ استخدم سرعته الفائقـــة في العدو ليهرب منهم ولايستطيعون اللحاق به :

فما راعهم الا أخوهـــم كأنّـــه * بغـادة فتخـاء الجناح لحـــومُ
يخفّض ربعـان السعـاة كأنّـــه * اذا ماتنهّى للنجـاء ظليـــمُ
نجاءُ كُدُرّ من حمير أبيـــدةٍ * بغائلـــه والصفحتيـــن كـــدومُ
يـرنّ على قـبّ البطـون كأنّهـا * ربابةُ أيسار بهـــنّ وشـــومُ (٢)

لقد استطاع الشاعر ان ياتي بعمل ناضـج مكتمل دلل على مهارته الفائقة في مســـك خيوط قصته وادارتها بشكل متقن حتى نهايتها .

وقد شكلت قصة اشتيار العسل وقصة الخمرة مادة خصبة للشعراء الهذليين خاصة عند ابي ذؤيب وساعدة بن جؤية ، الا ان ابا ذؤيب كان امهر الجميع في هـذا الباب وغالبا مايستطرد لهذه القصص بتشبيه الحبيبة والحديث عن لماهـا وعن حديثها خاصة وقد استعمل ابو ذؤيب اسلوب (ما ) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة فـــي صياغته لهذا النوع من القصص ، وهذا الاسلوب يفترض مقارنة بين صورتين ، الاولى تفضّل على الثانية ، وفـــي هذه القصص تكون الصورة الاولى طيب حديث الحبيبة او طيـــب لماها ، اما الثانيـة فهي طيب العسـل الذي جاهد مشتاره للحصول عليه اوطيـــب الخمرة المختلطة بالعسل او بالماء العذب (٣).

ومهما يكن من شيء فقد امتازت لغـة هذه القصص بالسهولة وان لم تخـل مـــن الغرابة التي هي امتداد طبيعي لبيئتهم الخشنة . ولكنها في هذه القصص أخفّ وطـــأة من غيرها . كما امتازت بالجزالة التي نتجت عن اهتمام الهذلي بغير موضـــوع الغـزل ، اذ اتخذه جسرا يوصله لما يريد ، على نحو ماشرنا له من قصص (ام الولد ) و( اشتيـــار

---

(١) م.ن : ١/ ٢٣٣، ٢٣٤ .
(٢) م.ن : ١/ ٢٣٤، ٢٣٥ .
(٣) م.ن : ١/ ٣٩-٤٣-٦٩-٧٠-٧٧-٨٠-١٤١-١٤٤-١٤٨-١٤٩ .

العسل ) و ( الخمرة ) وقد اهتم الهذلي بتصوير شخوص قصته وخاصة مشتار العسل ووصف حاله وملبسه ، وكيف استطاع ان يتسلق تلك الصخور الملساء ليصل الى بيت النحل ويشتار العسل • وكذلك اهتم الهذلي بوصف مشاعر الام ، تجاه ابنها الوحيد ، وبيان خوفها عليه ، وكيف انها راحت تلطم وجهها بنعال السبت عند ما سمعت بموت ولدها • وكان الشاعر يستخدم التشبيه ومايتيحه من امكانات تلوينية مع حصر قصته بين ( ما ) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة او باستعمال ( كأنَّ )[1] في استطراده القصصي •

٤ـ قصص الرثاء :

وفي هذه القصص يصف الشاعر بطولات مرثيه وشجاعته في الحروب مع بيان كرمه وفضائله الاخرى بروح قصصية فضلا عن تصويره مشاعر الحزن واللوعة على مرثيه مما يخلّف هذه القصص بمسحة الحزن • ومن هذه القصص مانجده عند ابي ذؤيب في احدى قصائده وقد افتتحها بالقسم بأنَّ المنايا غالبات لكل بني الانسان ثم يذكر الموقع الذي جرت فيه احداث قصته ويبين اهتياجه على ماحصل :

لعمرك والمنايا غالبات * لكلّ بني أبٍ منها ذنوبُ
لقد لاقى المطي بجنب (غفرا) * حديث لو عجبت له عجيبُ
أُرقتُ لذكره من غير نوم * كما يهتاج موشيٌّ ثقيبُ
سبيٌّ من يراعته نفاه * أتيٌّ مدَّه صحر ولوبُ[2]

ثم يجرد الشاعر من نفسه شخصية السائل عما جرى هناك ليخبروه بما حدث لمرثيه وكيف قاتل بشجاعة نادرة ولم يرهب الموت وظل يقتل في اعدائه حتى غلب على امره فقتلوه :

اذا نزلت سراة بني عدى * فسلهم كيف ماصعهم حبيبُ
يقولوا قد وجدنا خير طرف * برقية لا يهد ولا يخيبُ
دعاه صاحباه حين خفَّتْ * نعامتهم وقد حفز القلوبُ

---

(١) ينظر الديوان : ١/ ٥٦ـ٥٧ •
(٢) م•ن : ١/ ٩٢ • سبي : مجلوب • اليراعة : قصبة جيء بها من اجمة • الاتي : السيل • صحر : ارض لينة تطيف فيها الحجارة •

مرٌّ قد يرى ما كان فيه * ولكن انّما يدعى المجيبُ
فألقى غمده وهوى إليهم * كما تنقضّ خائنة طلوبُ
موقّفة القوادم والزنابى * كأنّ سراتها اللبن الحليبُ
نهاهم ثابت عنه فقالوا * تعيّبنا العشائر لو يؤوبُ(١)

وهنا تتصاعد الاحداث وتتم المواجهة بينه وبين اعدائه :

على ان الفتى الخثعمي سلّى * بنصل السيف حاجه من يخيبُ
وقال: تحلموا ان لا صريخ * فأسمعه ولا منجى قريبُ
وان لا غوث الا مرهفات * مسالات وذو ربد خشيبُ
فانك ان تنازلني تنازل * فلا تكذبك بالموت الكذوبُ
كأنّ محرّبا من أسد تبرج * ينازلهم لنابيه قبيبُ(٢)

ولكن الفتى يقع بسيوف اعدائه ويتمكنوا منه ، ويضع الشاعر بيتين على لسانه يوصي بان يخبروا قومه بلاءه اذا ما سألت عنه الشعوب ويطلب منهم الا يقولوا خنا عليه ولا شططا حين يفتخرون به :

ولكن خبّروا قومي بلائي * اذا ما سألت عني الشعوبَ
ولا تخنوا علي ولا تشطوا * بقول الفخر ان الفخر حوبُ(٣)

وهكذا خلّد الشاعر مرثيه بعرضه احداث مقتله باسلوب قصصي نجح في اخراجه بصورة فنية جيدة .

اما لغة هذه القصص فتمتاز بالجزالة والسهولة المبتعدة الى حد ما عن الغرابة والوعورة ويغلب عليها الانفعال الصادق في التصوير ، وتتصاعد فيها الحسرة والافتخار بالافعال الحسنة للمرثي ، وقد يدخل الحوار في نسيج هذه القصص ليضفي عليها الحركة والتشويق في تنامي الاحداث وصولا الى عقدة القص فالحل(٤).

---

(١) الديوان: ١/٩٣-٩٦ . ذو ربد : السيف.
(٢) م.ن: ١/٩٦-٩٧ . المحرب : المغضب المغيظ . قبيب: صوت .
(٣) م.ن: ١/٩٨ . الحوب: الاثم .
(٤) تنظر نماذج هذه القصص في الديوان: ١/١٤٩-١٥١ . ٢/١٠٣-١٠٤ . ٢/٢١٨-٢٢٠ .

# الفصل الثالث

## الإيقاع

١ـ

يتشكل الايقاع من اتحاد مجموع اصوات متشابهة تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات ، بما فيها من حروف متحركة وساكنة[١]. وهذا التشكل يحسه الانسان الشاعر احساسا لا شعوريا لعمق معرفته اللغوية ورهافة حسه [٢]، ولهذا تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب اى وعي لوجود نظام نظرى لتشكلات الايقاع الشعرى ، فلم يكن حس الايقاع كما يمكن ان يسمى شيئا يكتسب بالمران على مقومات نظرية او بالتثقيف الذى يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد صحيح الشعر من فاسده [٣].

ولا ينكر ما للايقاع الشعرى العام من قدرة على اثارة وشحذ الانفعال المناسب واحداث الاستجابة المطلوبة لاتخاذ الموقف المراد اتخاذه من التجربة الشعرية ، لانه يساعد على التخيل اللازم لاثارة انفعال النفس [٤].

ويؤلف الايقاع بوصفه خصيصة من خصائص التعبير الانفعالي؛ شان الموسيقى والرقص الشكل الخاص بالمعنى في الشعر. وهو يصدر من اندفاع التاثيرات الصوتية للالفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزحافات بتيار الوزن والقافية. وهذه لا تحدث بمعزل عن سياق القصيدة[٥]. وعليه لا نستطيع ان نتذوق الجانب الشكلي تذوقا صادقا يحقق المتعة الفنية الرفيعة الا اذا ربطناه بجانبه المضموني الذى يحققه الشاعر من استثمار ما للكلمات من جرس صوتي ، وبما تتالف في جمل وتراكيب صحيحة على المستوى اللغوى والنحوى والدلالي وتتجانس صوتيا لاحداث التاثير المقصود .

وقد اهتم الهذليون بهذا الجانب الحيوى من شكل النص المفضي الى مضمونه المقصود ـ كما بينا ـ وقد استثمروا هذا المفصل الحيوى في بناء قصائدهم وكانوا محل استشهاد بعض نقادنا القدامى في مهارتهم وتفننهم، كما سجلوا بعض اخفاقاتهم التي لحظوها بعيون اهتمت كثيرا بالجانب الصوتي للمفردات من حيث قبحها وغرابتها ومن حيث سلاستها ووعورتها ، وبالجانب الظاهرى المتمثل في الوزن والقافية مستبعدين كثيرا جانب التصويت الايقاعي للحروف المتالفة والمتوزعة في البيت وفي عموم القصيدة بما له اثر مميز في ارتباط ذلك بعاطفة الشاعر وتجربته الشعرية ومضمونه المؤدى بهذا

---

(١) ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة: ٣٠

(٢) النقد الادبي الحديث: ٤٣٨. (٣) ينظر: في البنية الايقاعية للشعر العربي: ٤٣.

(٤) البلاغة: ٧٠. (٥) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ٢٧.

التشكيل الايقاعي • وان هذا الجانب من الاهمية البالغة والتي اعتمد الشعر الجاهلي خاصة عليها اعتمادا عظيما (١)• وعليه فان تحليلنا لاصوات الشعر ينبغي الا يكون ابدا تحليلا آليا باردا • بل يجب ان يراعى دائما الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد اداءها (٢)•

٢ـ

عند التعرض للبحور الشعرية في ديوان الهذليين والتي ضمت تجارب انفعالية متنوعة افرغها الهذلي فيها لتتلاحم كليا معطية ملامح القصيدة ، يقودنا الى قضية ذات شقين الاول : ربط الوزن بالموضوع الشعرى ، والثاني : ربط الوزن بالدوافع النفسية للشاعر • اما القضية الاولى فهي تناقض واقع الشعر العربي ، فالشعراء العرب لم يتخذوا وزنا لكل موضوع فهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون ويرثون •• في كل البحور الشعرية الشائعة عندهم (٣)•

اما علاقة البحر بالحالة النفسية للشاعر وطبيعتها من حيث الانفعال ودرجته فهي فكرة اكثر موضوعية ولكننا لا نندفع وراءها ، لان الشعر لا توضع له قواعد وانما علينا ان نستقرئ ونصل الى النتائج التي تحدد طبيعة القاعدة (٤)•

وعند استقراء الاوزان الشعرية عند الهذليين نجد انهم استاثروا ببحور معينة وهي (الطويل ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، السريع ، المنسرح ، المتقارب ، الرجز) مما يبين عدم تحركهم في كل المساحة الموسيقية التي جاء بها العروض العربي ، ولعل سبب ذلك عائد الى احتواء هذه الاوزان عواطف الهذلي بعد ان وجدها اقدر من غيرها على هذا الاحتواء وان كان ميله متذبذبا لكل واحد منها ، ولربما رجع الامر الى اشتهار هذه الاوزان دون غيرها ، وان اوائل الشعراء قد نظموا اشعارهم عليها دون الاهتمام بغيرها • ولربما ناسب هذا التحدد في التحرك تحددا آخر في حركة الشاعر داخل مجتمعه وبيئته ، والذى بدأ بالتغير بظهور الاسلام وما احدث من انقلابات في حياة

---

(١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١/ ٧٠•
(٢) م•ن : ١/ ٦٩•
(٣) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٥، وموسيقى الشعر: ١٨، ورثاء الابناء في الشعر العربي : ١٩٢•
(٤) ينظر: نقد الشعر في المنظور النقدي : ٧٧ ومابعدها •

الفرد والمجتمع • مما هيّأ لظهور عواطف واستجابات استدعت الاوزان المهملة لتحاكيها وتظهرها بعد ذلك •

وعلى العموم فقد استأثر الطويل بالحصة العظمى من الديوان ، اما البقية فقد تذبذب حضورها فيه فقد جاء بعد الطويل الوافر فالكامل فالبسيط فالمتقارب فالرجز ، وتساوت نسبة حضور السريع والمنسرح •

والملاحظ على هذه البحور انها كثيرة المقاطع مما يستدعي ذلك طول النفس في عملية الانشاد بما يتلاءم وطبيعة الموضوع الشعري ، وهذه من خصائص الوزن القديم عموما (١)• وكان الطويل متقدما على بقية الابحر ليس فقط عند الهذليين وانما في الشعر العربي عموما " لاحتوائه على مايدور في ذهن الشاعر من افكار ومايجول في مخيلته من هواجس "(٢)• ومنح الشاعر بسبب مجيء الاوتاد في اوائل تفعيلاته وانبساط اسبابه واستطالتها مزيدا من المرونة وجعله قادرا على التحرك عبر مسافة موسيقية طويلة تعينه على استغراق فكرته بما يمتلكه من استطالة وتراخ في الفترات الزمنية التي يستغرقها من خلال تفاعيله (٣)• ولذلك استطاع ان يحتوي اغلب الاغراض الشعرية المعروفة ، فاحتل اكثر من ثلث قصائد ديوان الهذليين ومقطوعاته كما " جاء مايقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن "(٤)•

اما بقية الابحر عدا البسيط " لتساوي تفعيلاتها زمنيا جعلتها رتيبة التحرك ، لم تلائم كثيرا عواطفهم الجائشة في صدورهم "(٥)• ويتسرب لهذا الراي الضعف اذا علمنا ان سبعة عشر شاعرا من مجموع شعراء هذيل البالغ ثلاثة وثلاثين قد نظموا على الطويل في حين ان الوافر قد استأثر بالحصة العظمى في عدد الشعراء الذين نظموا عليه اذ بلغوا واحدا وعشرين شاعرا ومزايا الحظوة الوافر في التنفيس عن عواطف الهذليين اكبر من الطويل ومن بقية البحور وان غلبت كمّاً الاشعار التي قيلت على الطويل (٦)•

---

(١) موسيقى الشعر: ٢١٢•
(٢) قراءة عروضية في المعلقات العشر: ٣٧•
(٣) البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٧٤•
(٤) موسيقى الشعر: ٦٩•
(٥) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ٢٣٦•
(٦) ينظر الجدول في نهاية الفقرة•

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

وقد استعمل ابو خراش بحر الوافر في وصف مشاعره الابوية تجاه ابنه الذى هاجر في خلافة عمر، وتركه لتهسره بعد ان اصحره وحيدا وكبره، وانك حين تقرا ماقاله ابو خراش لتحس بقلبه يتقطر على ولده، ولكنه ظل حكيما كعادته وقورا يتامل احداث الزمن في نفسه والاخرين:

ألاَ من مبلغ عني خراشاً ... وقد يأتيك بالنبأ البعيدُ
وقد يأتيك بالأخبار من لا ... تجهّز بالحذاء ولا تزيدُ
يناديه ليغبقه كليبٌ ... ولا يأتي لقد سفه الوليدُ
فرد إناءه لا شيء فيه ... كأنّ دموع عينيه الغريدُ
وأصبح دون غابقه وأمسى ... جبالٌ من حرار الشام سودُ
الا فاعلم خراش بأنّ خير المهاجر بعد هجرته زهيدُ
فإنّكَ وابتغاء البرّ بعدي ... كمخضوب اللبان ولا يصيدُ (١)

وكذلك استعمل الوافر صخر الغي في رثاء ابنه ومنحه هدوءا اكثر مابرز في المحاورة بينه وبين الحمامة(٢).

اما البسيط الذى يتناسب مع الطويل في عدد تفعيلاته مما يعطي فرصة كبيرة لبث لواعج الشاعر بيسر اكبر وتفصيل ادق مع مقدرة على الانشاد الممتع فقد جاءت مقطوعة جنوب في رثاء اخيها على هذا البحر وقد استغرقت في بيان معاناتها وتحسرها وحزنها الملتهب عليه، وقد تناسبت قافية الباء والهاء مع الف الاطلاق تاوهاتها وحسراتها.

يا ليت عمرا وما ليتٌ بنافعة ... لم يغز مَغْرماً ولم يهبط بوادِيها
شبّتْ هذيلٌ وفَهْمٌ بيننا إرَةً ... ما إنْ تبوخُ وما يرتدّ صاليها
وليلةٍ يصطلي بالفَرْثِ جازرُها ... يختصُّ بالنَّقرى المُشْرينَ داعيها
لا ينبحُ الكلبُ فيها غير واحدةٍ ... من العشاءِ ولا تَسرى أفاعيها
أطعمتَ فيها على جُوعٍ ومسغبةٍ ... شحمَ العِشارِ اذا ماقام باغيها (٣)

---

(١) ديوان الهذليين: ٢/١٧٠.
(٢) ينظر م.ن: ٢/٦٧.
(٣) م.ن: ٣/١٣٦.

ويتغزل ابو ذؤيب على الكامل ذى النغمات المجلجلة لتناسب عنف اضطرابه في حبه وألمه نحنه :

يابيت خنساء الذى يُتحبَّبُ ... ذهبَ الشبابُ وحُبُّها لا يَذْهَبُ
مالي أُحِنُّ إذا جمالكِ قُرِّبتْ ... وأصُدُّ عنكِ وأنتِ منِّي أقْرَبُ
للهِ دَرُّكِ هل لديكِ مُعَوَّلٌ ... لمُكلَّفٍ أم هل لودِّكِ مَطْلَبُ
تدعو الحمامةُ شجوَها فتهيجُني ... ويروحُ عازبُ شوقِيَ المتأوِّبُ
وأرى البلادَ إذا سكنتِ بغيرها ... جَدْباً وإن كانت تُطلُّ وتُخْصَبُ
ويحلُّ أهلي بالمكان فلا أرى ... طرفي بغيركِ مرَّةً يتقلَّبُ
وأُصانعُ الواشينَ فيك تجمُّلاً ... وهُمُ عليَّ ذو وضغائنَ ذُوَّبُ
وتهيجُ سارية الرياح من ارضكم ... فأرى الجنابَ لها يُحَلُّ ويُجنَبُ
وأرى العدوَّ يحبُّكم فأُحِبُّه ... ان كان يُنسَبُ منكِ أو يتنسَّبُ(١)

اما المتقارب ذو التفعيلات الصافية المتناظرة ، والذى يقرب للعنف منه للانثاة والرفق فهو رتيب ومتدفق في آن(٢). وقد جاءت عليه قصيدة عمرو ذى الكلب والتي اصطبغت بالمغامرة واستعراض البطولة والفتوة في المعارك(٣)، كما جاءت عليه قصائد رثائية غلب عليها الوصف والفخر بافعال المرثي كما في قصيدة ابي ذؤيب التي مطلعها :

عرفتُ الديارَ كرقمِ الدواةِ * يزبرها الكاتبُ الحميريُّ(٤)

وكذلك قصيدة جنوب في رثاء اخيها عمرو ذى الكلب(٥). كما نجد في قصيدة معقل بن خويلد التي مطلعها :

اما صَرَمْتِ جديدَ الحبالِ ... مِنّا وغيَّركِ الآشِبُ(٦)

وصفا وفخرا وعتابا وهجاء ، وقد قالها الشاعر في وفادته الى ملك الحبشة ليفدى اسرى العرب ، وهو موضوع لا شك كبير وهذا يتنافى مع قول من قال بان المتقارب اخف من أن

---

(١) ديوان الهذليين : ١/٦٣، ٦٤.
(٢) ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا : ٤٢٣.
(٣) ينظر: ديوان الهذليين ٣/١١٣.
(٤) م.ن : ١/٦٤.
(٥) ينظر: م.ن : ٣/١٢٠.
(٦) م.ن : ٣/٦٨.

يضم افكارا ضخمة او يسع موضوعا كبيرا [١].

اما المنسرح الذى قيل بعدم انسجام موسيقاه، وانه مضطرب الوزن بعض الاضطراب [٢]، فقد جاءت عليه قصيدة صخر الغي التي مطلعها :

إنّي بدَهْماءَ عزَّ ما أجِدُ * عاودني من حبابِها زُؤُدُ [٣]

وتحس حين تقرؤها بتدفق عاطفي مجلجل يصل عبر التفعيلات الرتيبة المتصاعدة النبرة وقد ناسب هذا انفعال الشاعر الغاضب من اعدائه وافتخاره الصاخب بنفسه وسلاحه. ولعل في قراءة قصيدة من هذا البحر لا تستساغ موسيقاها من اول مرة ولكن ما ان تعيد قراءتها المرة تلو الاخرى حتى تحس بلذة موسيقاها التي يجهد الشاعر في استخراجها لك.

اما السريع القليل الحضور في الشعر العربي [٤]، فقد جاءت عليه قصيدة المتنخل التي مطلعها :

هل تعرفُ المنزلَ بالأهْيَلِ * كالوشمِ في المِعْصَمِ لم يَجْمُلِ [٥]

لتضم افكاره وعواطفه تجاه الاشياء والكون والوجود، بالرغم من ان هذا الوزن المتلاحق السريع يصعب معه الاتيان بمثل هذه الافكار التي حوت تامل الشاعر وانفعالاته المتنوعة. وتجدر الاشارة الى استعمال الهذليين ـ كغيرهم ـ مجزوء بعض الابحر ذات الوحدات المتساوية كالكامل والوافر، قد جاءت بائية الاعلم التي مطلعها :

لما رأيتُ القومَ بالعلياءِ دون قِرى المناصبْ [٦]

لتنفس عن انفعاله القلق جدا في المخاطرة التي وقعت له، فناسب قلقه المتصاعد العنيف قوة الرنين في تفعيلة الكامل، واختار مجزوءه لمناسبة انفعاله الخائف من خطر الموت، وان تسكينه القافية" دليل من أدلّة نشدان الشاعر وبحثه عن حالات الاستقرار في داخله "[٧] وركونه للقافية ركون المتعب والمجهد مما اصابه من اخطار.

---

(١) ينظر شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٦.
(٢) موسيقى الشعر : ١٠٧.
(٣) ديوان الهذليين : ٢/٥٧. الزؤد : الذعر.
(٤) موسيقى الشعر: ١٠١.
(٥) ديوان الهذليين : ٢/١.
(٦) م.ن : ٢/٧٧.
(٧) نقد الشعر في المنظور النفسي : ٧٩.

اما بائيـة ابي العيال والتي مطلعها :

فتـــىً ماغـادَرَ الأجنـادَ لا نكسٌ ولا جَنَـــبُ (١)

فقد جاءت رثاء صادقا لما حل بابن عمه المقتول ، وهو لعم يظهر دموعه بقدر ماأخذه الحيف عليه، فجاء بمجزوء الوافر ليناسب ذلك الانفعال الحاد وليعبر عـــن المرارة والالم على فقيده الراحل .

وجاء الرجز في شعر صعاليك هذيل وخاصة قبيل صارهم كالذي نجده في شعـر صخر الغي ، الذي أثرت عنه اربع اراجيز قالها قبيل وفاته (٢). ولم يكن الصعاليـــك وحدهم قد قالوا على الرجز فهناك ابو ذؤيب وساعدة وغيرهما (٣)، ولكن اللافت وجود ارجوزة طويلة نسبت لرجل من هذيل والتي مطلعها :

يا ليت شعري عنـكَ والأمرُ عَمَـــمْ * هل جاءَ كعباً عنك من بين التَّسَمْ (٤)

وفيها يصف ويفتخر بشجاعته وسلاحه كعادة الصعاليك والمحاربين ، ولعل لسهولـــة الرجز التي تقترب من سطح الكلام العادي واتفاقه مع حركات القتال والانفعـــالات السريعة المحتاجـــة الى الانفجار خارج النفس استغله الهذلي في ذلك .

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٢٤١ .

(٢) وفي رواية شرح اشعار الهذليين : ٨٠/١ ، ٨٢ ، ٨٣ أثرت ارجوزة خامسة له .

(٣) ينظر الجدول المرفق باخر الفقرة .

(٤) ديوان الهذليين : ٣/٩٦ نسبت هذه الارجوزة الى عمرو ذي الكلب ونسبت ايضـــا الى ابي خراش ينظر: شعر الهذليين : ١٨٨ .

| الشاعر | الطويل | البسيط | الوافر | الكامل | السريع | المنسرح | المتقارب | الرجز | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ابو بثيلة | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| ابو جلدب | ٣ | — | ٢ | — | — | — | — | ٢ | ٧ |
| ابو خراش | ١٢ | ٣ | ٦ | ١ | — | — | — | — | ٢٢ |
| ابو ذؤيب | ٧ | ٤ | ٥ | ٢ | — | — | ٣ | ١ | ٣٢ |
| ابو العيال | — | — | ١ | ٥ | — | — | — | — | ٦ |
| ابو قلابة | — | ١ | ١ | ١ | — | — | — | — | ٣ |
| ابو كبير | — | — | — | ٤ | — | — | — | — | ٤ |
| ابو المثلم | ١ | ٢ | ١ | — | — | — | — | — | ٤ |
| اسامة بن الحارث | ٢ | — | — | — | — | — | ٢ | — | ٤ |
| الاعلم | — | — | ٢ | ١ | — | — | — | — | ٣ |
| امية بن ابي عائذ | ١ | — | — | ١ | — | — | ١ | — | ٣ |
| بدر بن عامر | — | — | — | ٤ | — | — | — | — | ٤ |
| البريق | ٤ | — | ١ | — | — | — | ١ | — | ٦ |
| جلادة بن عامر | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| جندب اخت عمرو | — | ٢ | — | — | — | — | ٢ | — | ٣ |
| حذيفة بن انس | ٣ | — | — | — | — | — | — | — | ٣ |
| خالد بن زهير | ٢ | — | — | — | — | — | — | ١ | ٣ |
| ساعدة بن جؤية | ٨ | ٢ | ١ | ١ | — | — | — | ١ | ١٣ |
| ساعدة بن العجلان | — | — | ١ | ١ | — | — | — | — | ٢ |
| صخر الغي | ٢ | ١ | ٣ | — | — | ١ | ١ | ٤ | ١٢ |
| عبد مناف بن ربع | ١ | ١ | ١ | ١ | — | — | — | — | ٤ |
| العجلان بن خليد | ١ | — | — | — | — | — | — | — | ١ |
| عمرو بن الداخل | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| عمرو ذي الكلب | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| قيس بن الحيزارة | ١ | — | — | ١ | — | — | — | — | ٢ |
| مالك بن الحارث | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| مالك بن خالد الخناعي | ٤ | ٢ | ١ | — | — | — | — | — | ٧ |
| المتنخل | — | ٣ | ١ | — | ١ | — | ١ | — | ٦ |
| المعطل | ٤ | — | — | — | — | — | — | — | ٤ |
| معقل بن خويلك | ٤ | — | ١ | — | — | — | ١ | — | ٦ |
| كليب بن بني ظفر | — | — | — | — | — | — | — | — | ١ |
| رجل من بني ظفر | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| رجل من هذيل | — | — | — | — | — | — | — | ١ | ١ |
| | ٦٩ | ٢١ | ٣٤ | ٢٣ | ١ | ١ | ١١ | ١١ | ١٧١ |

٣ـ

لعل نخمة الكلمات الاول التي يبتدئ بها الشاعر قصيدته هي من الاهمية البالغة في تهيئة الجو النفسي والموسيقي لها وبما تحدده من استقبال المتلقي او عدم استقباله لها • لذلك جاء اهتمام الشاعر في تصريع مطالع قصائده لانه "اول مايقرع السمع به ويستدل على ماعند الشاعر من اول وهلة "(١)• فهو يحشد له كل امكاناته في التعبير والاداء • واذا "كان التصريع في مطالع القصائد صفة موسيقية في القصيدة العربية في العصر الجاهلي "(٢) فان الشاعر الهذلي لم يهتم كثيرا بتصريع قصائده او مقطوعاته وهذا مايثبته الجدول المعمول لذلك،فمن سبع وسبعين قصيدة جاءت ستة وعشرون قصيدة مصرعة والباقي دون ذلك • ومن اثنين وسبعين مقطوعة جاءت خمس مقطوعات فقط مصرعة والباقي دون ذلك • وهذا الامر يغرى بجعل عدم تصريع مطالع القصائد والمقطوعات سمة في الشعر الهذلي (٣) وهذا ايضا يجعلنا نتساءل عن سبب ذلك ، وتركنا عدم خروجه عن الاسباب الآتية :

١ـ شيوع المقطعات في شعر الهذليين ، وهذه لا يشترط فيها التصريع ، واما القصائد الطوال فقد جاءت اما تشبيها بالمقطعات واما عزوفا عن التقليد (٤) نرجعه الى محاولة الهذليين لايجاد علامات فارقة عن النمط العام المعروف للقصيدة في محاولة لتميزهم، كما احدثوا تلك التغيرات في البناء الموضوعي للقصيدة عندهم•

٢ـ ان نسبة كبيرة من شعراء هذيل من الصعاليك وهؤلاء خرجوا على مجتمعهم ورفضوا الخضوع للتقليد فظهر اثر ذلك عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية ، فكان شعرهم ثائرا على الاوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي ، حرا في اوضاعه الفنية وان لم يتخلصوا من تلك الاوضاع كليا (٥)•

٣ـ ان في انفعال الشاعر ساعة الابداع الشعري اثرا كبيرا في تصريعه المطلع او عدم ذلك فلربما وجد فيه عائقا يمنعه من مجارات انفعاله والخوف من تبدده اذا ماشغل

---

(١) العمدة: ١/٢١٨•
(٢) البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٨٣•
(٣) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٣• وهذا الرأي يخالف ماذهب اليه صاحب البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٨٣اذ ذهب الى ان الشاعر الهذلي قد دأب على التصريع •
(٤) ينظر: م•ن: ٢٧٣، ٢٣٤•
(٥) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٧٤، ٢٧٥•

نفسه به • وفي الغالب لا يأتي التصريع مع الانفعال السريع المتفجر وانما يأتي مع الانفعال المستقر المتزن • واذا ما علمنا عدم الاستقرار والاتزان في مجتمع هذيل ادركنا سر عزوفهم الكبير عنه •

واذا نظرنا ـ بعد ذلك ـ لشعر ابي ذؤيب لانه قيل فيه " احرص شعراء هذيل على التصريع وانّ اكثر من نصف قصائده مصرعا "(١) لوجدنا الاستقراء يثبت بأن ابا ذؤيب من واحد وعشرين قصيدة صرع منها اربعا فقط ، ومن عشر مقطوعات صرع اربعا منها ايضا • وهذه نسبة لا تدل على الحرص بل تدل على عكسه ، ولكن لو قيل انه احرص على التصريع في مقطوعاته من جميع شعراء هذيل لكان اولى واكثر صحة اذ انه الوحيد منهم من صرع اربع مقطوعات من اصل خمس مقطوعات مصرعة في عموم المقطعات الهذلية •

ومهما يكن من امر فاننا نجد ابا ذؤيب قد حرص في احدى قصائده على ان ياتي بالبيت الاول مصرعا ويتبعه باخر مصرعا ايضا في مقدمته الطللية ليصبح للقصيدة مطلعان بدلا من واحد قال :

أسالتَ رسمَ الدارِ ام لم تسائلِ * عن السكن ام عن عهده بالاوائلِ
لمن طللٌ بالمنتض غير حائلٍ * عفا بعد عهد من قطار ووابلِ(٢)

ولعل ابا ذؤيب قد استحلى النغمة التي يبعثها التصريع خاصة وهو يشير موضوعا طلليا حزينا ليبعث شجونه الى المتلقي من خلال تساؤلاته الحائرة .

وفي قصيدة اخرى لابي ذؤيب صرع البيت الاول ، ثم حاول في الابيات التي تلته ان يصرع تصريعا ثانويا ، اذ انه لم يلتزم فيه بحرف الروى ولكنه التزم بالحروف الزائدة بعده كضمير الرفع والف الاطلاق وذلك في قوله :

هل الدهرُ الا ليلةٌ ونهارُها * والا طلوع الشمس ثمّ غيارُها
ابى القلبَ إلّا أمّ عمرو وأصبحتْ * تحرّقُ ناري بالشكاة ونارُها

---

(١) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٤ • والبناء الفني في شعر الهذليين : ٣٨٣ •

(٢) ديوان الهذليين : ١/١٣٩ ، ١٤٠ •

وعيّرها الواشونَ انّي أُحبُّها * وتلكَ شكاةٌ ظاهرٌ عنكَ عارُها
فلا يهنأُ الواشينَ انّي هجرتُها * وأظلَمَ دوني ليلُها ونهارُها (١)

ويلحظ الباحث انتشار حرف الهاء والراء والف المد بشكل لافت من مطلع القصيدة ثم انسحابه على بقية الابيات الامر الذى يمكن ارجاعه الى معاناة الشاعر وتأوّهاته الحائرة في امر حبه ، وقد ناسبت اصوات هذه الحروف مايحسه الشاعر ، وبالتالي نقل لنا تجربته ومعاناته بشكل الحروف وتجانس اصواتها .

والجدير بالذكر ان ابا ذؤيب لم يكتف بعدم التزامه بتصريع مطالع قصائده فجاء بالمطلع في ثلاث قصائد مدورا (٢) وهذا يعني " ان الايقاع والنغم في البيت متصلان دون انقطاع من شطره الاول الى شطره الثاني ، فلم يستقل كل منهما بوزنه وكلماته كما هي العادة "(٣) الامر الذى ينعكس على طبيعة انشاد الشاعر له . اذ يجبره التدوير على مواصلة الانشاد ، وهذا لا يشعر المتلقي كثيرا بابتداء القصيدة فيضعف من امر تجاوبه معه ومواصلته له .

ولانّ بنية الشعر انما هو التسجيع والقفية ، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر واخراج له عن مذهب النثر"(٤). وتدوير المطلع بهذه الحالة امر غير مرغوب فيه يجدر الابتعاد عنه لانه يضر بشعر الشاعر نفسه .

ولم يقم ابو ذؤيب وحده بهذا الامر فقد دور حبيب الاعلم مطلع قصيدته القائل :

لما رأيتُ القومَ بالعلياءِ دونَ قِرى المناصبْ (٥).

ولعل انفعال الشاعر القوى كان وراء هذا التدوير اذ ناسب فيه بين جريه السريع خوفا من بطش اعدائه ومواصلته شطرى البيت بنفس واحد . وكذلك دوّر معقل بن خويلد مطلع احدى قصائده (٦)، وكذلك فعل ابو العيال (٧).

وتجدر الاشارة الى ان سبعة عشر شاعرا في ديوان الهذليين من اصل ثلاثة وثلاثين شاعرا لم يصرعوا ، واشهر هؤلاء من الصحاليك وعلى راسهم ابو خراش ، وحبيب الاعلم ، وعبد مناف بن ربع ، وخالد بن مالك الخناعي ، ومعقل بن خويلد (٨).

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ٢١.
(٢) م.ن : ١/ ٤٥، ٦٤، ١٤٦.
(٣) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه : ٢/ ٧٣٨.
(٤) نقد الشعر : ٥٨.
(٥) ديوان الهذليين : ٢/ ٧٧.
(٦) م.ن : ٣/ ٦٨.
(٧) م.ن : ٢/ ٢٤١.
(٨) ينظر: الجدول المحمول.

| الشاعر | عدد القصائد | المصرعة | غير المرصعة | عدد المقطوعات | المصرعة | غير المصرعة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ابو بثينة | — | — | — | ١ | — | ١ |
| ابو جندب | ١ | — | ١ | ٤ | — | ٤ |
| ابو خراش | ٧ | — | ٧ | ١٥ | — | ١٥ |
| ابو ذؤيب | ٢١ | ٤ | ١٧ | ١٠ | ٤ | ٦ |
| ابو العيال | ٢ | ١ | ١ | ٤ | — | ٤ |
| ابو قلابة | ٢ | ١ | ١ | ١ | — | ١ |
| ابو كبير | ٤ | ٤ | — | — | — | — |
| ابو المثلم | ٢ | — | ٢ | ٢ | — | ٢ |
| اسامة بن الحارث | ٣ | ٢ | ١ | ١ | — | ١ |
| حبيب الاعلم | ٢ | — | ٢ | ١ | — | ١ |
| اميه بن ابي عائذ | ١ | ١ | — | ٢ | ١ | ١ |
| بدر بن عامر | ١ | ١ | — | ٣ | — | ٣ |
| البريق | ٣ | ١ | ٢ | ٣ | — | ٣ |
| جناده بن عامر | — | — | — | ١ | — | ١ |
| جنوب | ٢ | ١ | ١ | ١ | — | ١ |
| حذيفة بن انس | ٣ | ١ | ٢ | — | — | — |
| خالد بن زهير | ١ | — | ١ | ١ | — | ١ |
| ساعده بن جؤيه | ٩ | ٤ | ٥ | ٣ | — | ٣ |
| ساعده بن العجلان | ٢ | — | ٢ | — | — | — |
| صخر الغي | ٥ | ٢ | ٣ | ٣ | — | ٣ |
| عبد مناف بن ربع | ٢ | — | ٢ | ٢ | — | ٢ |
| العجلان بن خليد | — | — | — | ١ | — | ١ |
| عمرو بن الداخل | ١ | — | ١ | — | — | — |
| عمرو ذي الكلب | ١ | — | ١ | — | — | — |
| قيس بن العيزاره | ٢ | ١ | ١ | — | — | — |
| مالك بن الحارث | ١ | — | ١ | — | — | — |
| مالك بن خالد الخناعي | ٢ | — | ٢ | ٥ | — | ٥ |
| المتنخل | ٤ | ٢ | ٢ | ٢ | — | ٢ |
| المعطل | ٢ | — | ٢ | ٢ | — | ٢ |
| معقل بن خويلد | ١ | — | ١ | ٣ | — | ٣ |
| رجل من بني ظفر | — | — | — | ١ | — | ١ |

١ــ عد الباحث المقطوعة تسعة ابيات فما دون .
٢ــ اقصاء مقطوعات الرجز ومطولاته من هذا الجدول .

-٤-

لم يكن للشاعر مندوحة في خرق توازن البيت واستقلالية شطريه ، وهو يجاري انفعاله المؤدى باللغة ، فيؤثر ذلك على الاتزان الموسيقي للبيت الواحد بما يؤثر في طبيعة استجابة المتلقي له وغالبا مايجيء التدوير لاستكمال التشكلات الدلالية خاصة في الابحر الخفيفة كالمتقارب والخفيف والمجزوآت .

واذا مانظرنا الى ديوان الهذليين نجد التدوير عندهم قد كثر على بحر المتقارب فابو ذؤيب في قصيدته ذات المطلع المدور:

عرفت الديار لأمّ الرهين بين الظباء فوادي عُشَر (١)

نجده قد دور فيها ثلاثة وعشرين بيتا من اصل ستة وعشرين بيتا . وفي قصيدته الاخرى التي مطلعها :

أمن أمّ سفيان طيفُ سرى * هُدُوّا فأرّقَ قلباً قَريحا (٢)

قد دور ستة عشر بيتا من اصل اربعة وعشرين بيتا . وكذلك حذّر اميّة بن ابي عائذ (٣) واسامة بن الحارث (٤) ومعقل بن خويلد (٥)، ولكن اللافت للنظر مافعلته جنوب في قصيدتها التي بلغت ثلاثة وعشرين بيتا والتي مطلعها :

سألت بعمر أخي صحبَةً * فافضعني حين ردّوا السؤالا (٦)

اذ لم تدور اى بيت منها . وكذلك مافعله المتنخل في مقطوعته البالغة ستة ابيات فقط (٧) وربما رجع الامر لحاجة الشاعر النفسية الى الاستقرار والوقوف على ارض ثابتة فناسب ذلك عزوفه عن التدوير الذى يبعده عن حالة الاستقرار والثبات التي ينشدها . ولربما كان مقلّا او انه لم يضبط ضبطا تاما موسيقى البحر ( المتقارب ) فلا يستطيع التحرك في نطاق تفعيلاته بشكل مريح . فيتقيد بالمدى الصوتي للتفعيلة مع مايتبادر في ذهنه من معان ينشدها بحيث تاتي تامة موسيقيا ودلاليا .

اما التدوير في الابحر المجزوءة فقد استثمره الهذلي ايضا ، فقد دور الاعلم الهذلي في قصيدته (٨) على مجزوء الكامل ، سبعة عشر بيتا من اصل ثلاثة وعشرين

---

(١) ديوان الهذليين : ١/١٤٦ . (٢) م.ن : ١/١٢٩ .
(٣) ينظر م.ن : ٢/١٧٢ .
(٤) م.ن : ٢/١٩٢ .
(٥) م.ن : ٣/٦٨ . وينظر قصيدة صخر الغي في ٢/٦٩ .
(٦) م.ن : ٣/١٢٠ .
(٧) م.ن : ٢/٢٩ .
(٨) م.ن : ٢/٧٧ .

بيتا • كما دور ابو العيال في قصيدته [١] على مجزوء الوافر خمسة وثلاثين بيتا من اصل ثمانية واربعين بيتا •

اما بحر السريع الذى هو من البحور الخفيفة فقد جاءت عليه قصيدة المتنخل والتي مطلعها :

هل تعرفُ المنزلَ بالاهلِ * كالوشمِ في المعصمِ لم يجملِ [٢]

اما المنسرح ذو التفعيلات الطويلة ذات الموسيقى الرتيبة فقد دور فيه الهذلي بالرغم من ذلك [٣] •

وكذلك فعل في (الوافر) [٤] وايضا في (الكامل) [٥] و (الطويل) [٦] و(البسيط) [٧] وهذه البحور ذات الاكتناز التفعيلي المتطاول يستكره التدوير فيها لامكانية التحرك داخلها دون اللجوء الى التدوير الذى يشوه موسيقى البيت وخاصة اذا لم يحسن الشاعر انشاده امام جمهوره •

---

(١) م•ن : ٢/ ٢٩ •
(٢) م•ن : ٢/ ١ •
(٣) م•ن : ٢/ ٥٧ •
(٤) ينظر: م•ن في ( ج٢ ،ص ٨٤ ب١) ، ( ج٢،ص١٧ ،ب١) ، (ج٢ ص ٢٢٤،ب ٢) (ج٣،ص ٩٨ ،ب٢) ، ( ج٣ ص ١٠١ ،ب ١) •
(٥) ينظر: م•ن في (ج١ ،ص٦ ،ب٤) ، (ج٢،ص٩١ ،ب٢) ، ( ج٢،ص٢٦٤ ،ب٣) •
(٦) ينظر م•ن في ( ج١ ،ص٢٤ ب٤) ، ( ج١ ص٧٣ ،ب١) ، ( ج٣ ،ص٣٤ ب٢) ، ( ج٣ ، ص ٤٨ ،ب٢) •
(٧) ينظر : م•ن في ( ج١ ،ص٤٥ ،ب١ ، ٢) ، ( ج١ ،ص١٠ ب١) ( ج١ ،ص• ١١ ،ب٢) ج١ ،ص ٣ ،ب١) ( ج١ ،ص ١١٣ ،ب٢) ( ج١ ،ص١٨ ١١ ،ب٣) ، (ج١ ،ص١٢٤ ب٤) (ج٢ ص٢٣٨ ب٣) ، ( ج٢ ،ص٢٣٩ ،ب١) ، ( ج١ ،ص• ٢٤ ،ب ١) ، ( ج٢،ص٣٩ ، ب١) •

٥ـ

وكما خرق التدوير استقلالية شطري البيت خرق التضمين استقلالية البيت نفسه باحتياجه للذي بعده لتكملة معناه ، كالذي نجده في قول الاعلم :

وخشيتُ وقعَ ضريبةٍ * قد جرَّبتْ كلَّ التجاربْ
فأكونَ صيد هم بها * وأصير للضبع السواغبْ
جزرا وللطير المربَّة * والذئاب والثعالبْ(١)

فنلحظ تلازم الابيات تلازما تاما لا يمكن تقديم احد على الاخر مع ترابط المعنى واستكماله بالبيت الاخر ولذلك كان التضمين " حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب "(٢) الامر الذي انسحب لاستضعاف صوت القافية المتمركزة بالثقل بوصفها خاتمة المطاف لمعطيات البيت الدلالية والموسيقية ، وهذا يقلل من استلذاذ المستمع وهو يتواصل مع منشده ، لذلك عدّه القدماء من عيوب الشعر لان " خير الشعر ماقام بنفسه وكمل معناه في بيته ، وقامت اجزاء قسمته بنفسها واستغني ببعضها لو سكت عن بعض "(٣).

ويكثر التضمين في شعر الهذليين لميل شعرهم الى القصصية التي تستلزم تلاحق الاحداث بشكل متسلسل مترابط ، وقد مرّ بنا استعمالهم حروف العطف كوسائط تضمينية(٤). ويرجع ايضا لاستعمال الهذلي اساليب معينة كتاخير جواب الشرط عن فعله (٥)، وتاخير خبر ( ما ) المقترن ـ غالبا ـ بالباء الزائدة (٦)، وربما حصر بين هذا وذاك قصة ما او وصفا متلاحقا لا سبيل الى التقديم او التاخير فيه، ولعلّ هذا الامر ليس مما يعيب الشاعر(٧) لان الشاعر يجد نفسه ملزما ان يرتب الاحداث في قصته ويسلسلها حتى يوصلها الى الذروة وفي هذا التلاحق والتسلسل الذي يصنعه الشاعر مايؤثر في تصاعد

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٧٩٠ (٢) بنية اللغة الشعرية : ٦٠.
(٣) المصون في الادب : ٩ . وينظر كتاب الصناعتين : ٤٢، والعمدة : ١/١٧١.
(٤) تنظر : ١١٨ـ١٢٢ من الرسالة (٥) تنظر : ٨٠ـ٨٩ـ٩٣ من الرسالة.
(٦) تنظر : ما تقدم من الرسالة.
(٧) قال : ابن رشيق في العمدة : ١/١٧٢ مانصه : " ربما حالت بين بيتي التضمين ابيات كثيرة بقدر مايتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضرّه ذلك اذا اجاد " ولم يعد ابن الاثير التضمين عيبا ينظر : المثل السائر : ٢/٣٤٢.

حدة انفعال المتلقي مع مجريات القصيدة وصولا الى الذروة فالحل ، وهنا لا يعير المتلقي اهمية كبيرة للقافية فهي ليست ماييتغيه من وراء مايسمع وهذا المطلب عكس مانجده في الابيات المستقلة التي يحرص المتلقي على الانتباه لها ، وهي ترتطم في سمعه لتحدث عنده النشوة الدلالية والصوتية .

٦ـ

ان احكام الوزن الشعري من قبل الشاعر القديم ـ عموما ـ يجعلنا في شك من اعتماده على السليقة وحدها في ضبط قالبه الوزني الذي ينشد عليه ، والاستنتاج العقلي يرجح ان كثرة الاوزان الشعرية واعاريضها واضربها وزحافاتها وعللها لا يمكن ان تتاتى للشاعر الذي ينظم في مختلف الاوزان بالاعتماد على السليقة وحدها دون ان تكون لديه مقاييس ودلائل اخرى يستدل بها في النظم[١] ، وعليه فالشاعر القديم كان على دراية بعلم العروض . وان لم يتعارف على اصطلاحاته قبل ان يولد الخليل بن احمد الفراهيدي ويقعد اصوله .

والشاعر الهذلي بالرغم من تميزه باحكام قواعد العروض الا انه قد خالف في بعض الحالات التي سنعرض لها تباعا ماوصى به العروضيون الذين جاؤوا من بعده ووضعوا القواعد وتعارفوا على مايصح ومالا يصح وماهو جائز وماهو ليس بجائز .

واول الظواهر اللافتة للباحث المدقق في الاوزان الشعرية استعمال الهذليين لزحاف القبض في ( مفاعلن ) من حشو البحر الطويل بالرغم من ان استعمال هذا الزحاف يعد " صورة نادرة لا تستريح اليها الاذن ، وقد رويت في بعض ابيات الشعر القديم ولكننا لا نكاد نراها في شعر حديث "[٢]. وقد سمح به العروضيون القدامى ولكن من المحدثين من اوصى بتجنب استعماله لمن يحاول نظم الشعر بدعوى ان موسيقى الاذن تاباه[٣].

---

(١) قراءة عروضية في المعلقات العشر: ١٥ .
(٢) موسيقى الشعر: ٧٠ وينظر : قراءة عروضيةفي المعلقات العشر: ٣٨ .
(٣) ينظر: م.ن: ٧١ وقال د . صفاء خلوصي في فن التقطيع الشعري والقافية ص ٤٧ " ان هذا الزحاف مستهجن في حشو الطويل" .

على ان الاحساس المرهف للشاعر القديم في استقباله توقيعات الحروف وهي تتلمس طريقها الى اذنه او هي تخرج من فمه تجعلنا في تحفظ من هذه الدعوى، كما ان الانحراف في الرواية على رأي من ذهب الى انه يوجد هذا الزحاف وبالامكان تصحيحه حتى تستقيم موسيقاه ـ امر ـ اذا قبلناه ـ يتعسر مع الروايات الصحيحة المثبتة لكثير من النصوص (١). ولهذا يرى الباحث ان المسوغ لاستعمال هذا الزحاف يرجع الى ان الشاعر القديم لم تكن لديه صرامة تنهاه عن استعماله، كما ان اوائل الشعراء جاؤوا به ولم يستقبحوه ولا مستمعيهم فنحا من جاء بعدهم منحاهم وما ان تغير الزمان وقُعِّد العروض على يد الخليل بن احمد الفراهيدي صار الشاعر يحاسب ان جاء به، وادت صرامة النقاد والمستمعين من العارفين باصول الشعر وموسيقاه الى انحسار استعمال هذا الزحاف وتقلص حضوره في الشعر بعد ذلك، وادت هذه التراكمات بمرور العصور الى ان تستقبح الاذن العصرية هذا الزحاف ويدعى الى نبذه.

ومهما يكن من امر فقد استساغ الشاعر الهذلي هذا الزحاف ولم يجد تحرجا شديدا في استعماله. فنجد قصيدة لابي ذؤيب مكونة من تسعة وثلاثين بيتا قد جاء هذا الزحاف في تسعة منها (٢) وفي قصيدة ثانية له ايضا مكونة من احد عشر بيتا قد جاء في خمسة منها (٣). وجاء في مصراعي بيت خالد بن زهير في قوله:

اذا ما رأيتَ نسوةً عند سوءةٍ * فإنَّ نساءَ معقلٍ أخواتُها (٤)

وجاء في عجز بيت لعبد مناف بن ربع:

فدىً لبني عمرٍو وآلَ مؤمَّلٍ * غداة الصباح فديةً غيرَ باطلِ (٥)

---

(١) اشار الدكتور ابراهيم انيس في كتابه موسيقى الشعر: ٧١ الى ان هذا الزحاف في رواية المعلقات هو الذي جاءنا بتلك الحالات التي رويت في شعر الجاهليين، ويمكن بتغيير في الرواية ان تصلح الوزن وتجعله مقبولا في السمع، " فاذا كان هذا حال المعلقات فما بال شعر الهذليين أنرجعه ايضا لاختلاف في الرواية ؟ . وينظر قراءة عروضية في المعلقات العشر: ٢٩.

(٢) ينظر: ديوان الهذليين: ١/ ٢١.

(٣) م.ن: ١/ ٨٢.

(٤) م.ن: ١/ ١٦٢.

(٥) م.ن: ٢/ ٤٣.

وفي القصيدة نفسها جاء في عجز البيت :

تركنا ابن عنواء الجعور مجدّلا * لدى نَفَرٍ رؤوسهمُ كالغياشلِ (١)

وفي عجز بيت المعطل :

لعمرى لقد نادى المنادي فراعني * غداةَ البوينِ من بعيدٍ فأسمعا (٢)

ومن اللافت للنظر تعرض بحر الطويل الى الخرم وهو " حذف أوّل الوتر المجموع من أوّل البيت في مطلع القصيدة بحيث ان ( فعولن ) تصبح ( عولن ) ، وهو غير نادر في الشعر القديم "(٣) كما في قول ابي ذؤيب :

ابلغْ لديكَ معقِلَ بنَ خُويلدٍ * مَلائكَ يَهديها إليكَ هُراتُها (٤)

وفي قول ساعدة بن جؤية :

إنْ يَكُ بيتي قَشعَةً قد تَخَزَّمتْ * وغُصنا كأنَّ الشوكَ فيه المَواشمُ (٥)

وفي قول البريق :

واللهِ لا تَنفكُّ نفسي تلومُني * لدى طَرَفِ الوشاءِ في الرَّجُلِ الجَعْدِ (٦)

ولعل الشاعر قد وجد في حذف المتحرك من التفعيلة ( فعولن ) قوة الابتداء بمتحرك يليه ساكن الامر الذي يعطي صدمة حسية للمتلقي بما يشد انتباهه لما سيقوله تباعا ، وهذا يعتمد على مهارة الشاعر في استعمال هذا النوع من المنبهات اثناء الانشاد .

---

(١) م.ن : ٢/ ٤٣.

(٢) م.ن : ٣/ ٤٠ . وتضاف النماذج : جـ١ ، ص٢٢ ، ب١ / جـ١ ، ص٢٤ ، ٢٨ / جـ١ ، ص٢٥ ب١ / جـ١ ، ص٢٧ ب١ / جـ١ ، ص٢٨ ب١ / جـ١ ، ص٢٩ ب٢ / جـ١ ، ص٣٠ ب٤ / جـ١ ، ص١٨ ب٣ / جـ١ ، ص٨٣ / جـ١ ، ص٨٣ ب٣ / جـ١ ، ص٨٤ ب٣ / جـ١ ، ص٨٥ ب١ ، ٢ / جـ١ ، ص١١٤ ب٢ / جـ٣ ، ص٢٠ ب٣ / جـ١ ، ص١٢١ ب١ / جـ١ ، ص١٤١ ب٢ / جـ١ ، ص١٤٢ ، ب١ ، ٤ / جـ١ ، ص١٥٤ ب١ ، ٢ / جـ١ ، ص١٦٢ ب٦ / جـ١ ، ص١٦٣ ب٢ / جـ١ ، ص٢٢٠ ب١ / جـ٢ ص٥٣ ب١ ، ٢ ، ٤ / جـ٢ ص١٢٦ ب١ ، ٢ ، ٣ / جـ٢ ، ص١٢٩ ب١ / جـ٢ ، ص١٣٢ ب١ / جـ٢ ، ص١٣٩ ب٢ / جـ٢ ، ب١ ، ٤ / جـ٢ ، ص١٥٥ ب٢ / جـ٢ ، ص١٥٨ ب٤ / جـ٢ ، ص١٥٩ ب١ ، ٢ / جـ٣ ، ص٧ ب٤ / جـ٣ ، ص١٢٦ ب١ / جـ٣ ، ص٤٥ ب٤ / جـ٣ ، ص٥٤ ب٢ .

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية : ٥٢.

(٤) ديوان الهذليين : ١/ ١٦٢ .

(٥) م.ن : ٢/ ٢٢١ .

(٦) م.ن : ٣/ ٥٤ . وتضاف النماذج : (جـ١ ص ١٥٤ ، ب١ ) جـ١ ، ص١٥٧ ب١ / جـ١ ، ص٢٢٠ ب١ / جـ١ ، ص١٤٨ ب٤ / جـ٢ ، ص١٥٤ ب١ / جـ٣ ، ص٧١ ب١ .

ولعل ذلك مايبرر عدم ندرته في الشعر القديم المعتمد على الانشاد .

كما افرز الاستقراء مخالفة وزنية ـ ان صح التعبير ـ جاءت نتيجة لاشتباه الرواة في نقل البيت وليس خطا من الشاعر وذلك في قول صخر الغي ( من المنسرح ) :

فليت عنه سيوف اريح حتى باء بكفي ولم اكد اجد (١)

فالباء في ( بكفي ) لا يستقيم معها وزن المنسرح . فهي طارئة عليه ، وقال السكرى في تعليقه على هذا البيت : " وسمعت بعضهم ينشد باء كفي فحذفوا الباء ، وبعضهم ينشد باء بكفي "(٢) . ولم يرجح السكرى اى الروايتين اصح .

وبعد : فان الهذلي كان واعيا لاوزانه الشعرية عند نظمه الشعر فلم يضطرب في اى منها ولم يخلط ايضا ، وهذا دليل على رهافة حسه السمعي وقوة ملكته في تطويع افكاره لهذه القوالب دون تعثر او اضطراب منفر خارج عما اثر من اوزان .

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٦٠ .

(٢) م . ن : ٢/٦٠ .

٧ـ

لم يكن للشاعر مندوحة من ان يلجأ ـ وهو في خضم تطويع افكاره وعواطفه للكلمات ثم الكلمات للقالب الوزني ـ الى خرق ما هو متعارف عليه لغويا وما هو مسموع لدى مجتمعه اللغوي. ولعل لصعوبة هذا التطويع سمح له بارتكاب تلك الخروقات (الضرورات) بل واعطوه الرخصة الكاملة حين نعتوه بامير الكلام يصرفه اني شاء وجاز له مالا يجوز لغيره [١] وقبل المضي في حديث الضرورات في ديوان الهذليين نقف ازاء اسئلة مترابطة الوجود لتقوم على اساسها هذه الفقرة من البحث ، وهي : ماعلاقة الضرورة بالايقاع الشعري ؟ وما هو اثر الضرورة ايقاعيا في ذهن المتلقي ؟ وما هو مدى استجابته لها ؟

وللاجابة على هذه الاسئلة وجب ان نفقه ما للضرورة من اثر في دفع "الشاعر [٢] الى تغيير صورة اللفظة حذفا او زيادة او عدولا عن القياس في بناء الابنية الى مايخالفه" وعلى هذا فان كل تغيير في صورة اللفظة يقابله تغير في تنظيمها الموسيقي وبالتالي تغير في درجة الاحساس بها وبما تثيره من صور في ذهن المتلقي الذي تتذبذب استجابته لها بين السلب والايجاب لاعتماد هذا على مهارة الشاعر في انزال ضروراته المنازل الحسنة غير المستهجنة بما يمكنه من التواصل مع متلقيه دون اعاقة او اضطراب وبها يحقق له الاستمتاع واللذة.

وقد استهجن النقاد القدامى الضرورة وقالوا ان لا خير فيها ، وعابوا من جاء بها كما اوصوا بتجنبها [٣] ، بالرغم من اجازة اللغويين والنحاة لها [٤]. وان لم تكن اجازة مطلقة ، فقد اشار سيبويه في الكتاب لموضوعات الضرورة في الباب الذي عقده تحت عنوان " هذا باب مايحتمل الشعر"، وعلى الرغم من عزوفه عن تعريفها عدّ

---

(١) قال الخليل بن احمد الفراهيدي: " .. الشعراء امراء الكلام يصرفونه اني شاؤوا وجائزٌ لهم مالا يجوز لغيرهم" . زهر الاداب وثمر الالباب : ٢/٦٣٣.

(٢) في الضرورات الشعرية: ٧.

(٣) ينظر: كتاب الصناعتين : ١٥٦ ، والعمدة: ٢/٢٦٩.

(٤) ينظر : الكتاب: ١/٢٦ والخصائص : ١/٣٩٦ ، ٣/١٨٨.

المسوغ لها وهو " جريانها على نظائر سائدة وفق القياس ، فضلا عن اتضاح الدلالة من خلال مخالفتها للقياس "(١).

ولعل في هذا الكلام مايوضح القول بانزال الشاعرلضروراته منازلها الحسنة اذا " ان بعضها اسهل من بعض "(٢) ، وبعضها مستقبح مرذول الاولى تركه. وبعد هذا العرض المقتضب والسريع للضرورة نستجلي ملامحها في ديوان الهذليين وابرز هذه الضرورات هي حذف ( ما ) او ( لا ) من ( مازال ، مابرح ، مانفك ) وقال بعض النحويين من ان النفي مع هذه الافعال لايحذف الا قياسا بعد القسم كالاية الكريمة: (( قالوا تالله تفتؤ تذكر يوسف ))(*) ومادون ذلك عدوه شذوذا(٣). وقال عنه ابن عصفور الاشبيلي في ضرائر الشعر انه قليل جدا(٤)، ولكن الهذليين انفردوا باستعمال تلك الافعال دون ان يسبقها نفي في بيد ان الشراح لم ينصوا على هذا الاستعمال الخاص(٥).

ولعل ذلك متأت من وجود هذه الافعال في شعرهم وقد سبقها نفي(٦)، ولكن هذا لاينكر النماذج المحصاة من ديوان الهذليين فقط فيما يخص هذه الظاهرة . فقد ورد الفعل ( ابرح ) خمس مرات دون ان يسبقه نفي ، كقول مالك بن خالد الخناعي :

فيبرحُ منهم مُوثقٌ في حِبالنا * وعَبْرَى متى يُذكر لها الشَّجوُ تَشْهَقِ(٧)

---

(١) في الضرورات الشعرية : ٩ وهو مايتضح من كلام سيبويه وتعليقاته في الكتاب : ١/٢٦، ٣١ ، ٣٢.

(٢) العمدة : ٢/٢٦٩ وينظر ماقاله ابن فارس في الصاحبي في فقه اللغة في امرط يجوز للشاعر ومالا يجوز له ص ٢٧٥.

(٣) ابن عقيل في شرحه على الفية ابن مالك : ١/٢٦٣.

(*) يوسف : ٨٥.

(٤) ضرائر الشعر: ١٥٦.

(٥) ينظر: الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة: ٢٤٤.

(٦) في معجم لغات القبائل ص١٣١ اشارة الى هذا الاستعمال الخاص.

(٧) ديوان الهذليين : ٣/٨.

وكقول عمرو ذى الكلب :

فأبرَحُ غازياً أهدي رعيلاً * أؤمّ سوادَ طودٍ ذى رِجالِ (١)

اما ( زال ) فقد ورد مرتين في شعر ابي ذؤيب ولم يرد في بقية اشعار الديوان (٢). قال ابو ذؤيب :

جودا فواللهِ لا أنساكما أبداً * وزال عندى له ذكرٌ وتَنْجيحُ (٣)

وقوله :

صبا صبوةٍ بل لجَّ وهو لجوج * وزالتْ لها بالأنعمين حدوجُ (٤)

اما ( انفك ) فقد ورد مرة واحدة غير مسبوق بنفي (٥)

ومال الهذلي الى فك التشديد في الفعل ( يتَّقي ) اذ خفَّفها وفتح ما قبلها ، ونجد ذلك في مثالين لساعدة بن جؤية :

يَتَقي له نَفَيانَ كلُّ عشيّةٍ * فالماءُ فوقَ متونها يَتَصبَّبُ (٦)

والاخر :

ولو أنّ الذى يُتَقى عليه * بضخيان أشَمَّ به الوُعولُ (٧)

---

(١) م٠ن : ٣/ ١١٤٠ وتضاف النماذج :
جـ٢ ،ص١٥٧ ب٣/جـ٣، ص ٤٨ ب١/ جـ٣ ،ص١١٥ ب٢٠

(٢) يوجد نموذجان في شرح اشعار الهذليين لحذف ( ما ) او ( لا ) في المواضع ٢/ ٨٤٨ و ٣/ ١٠٤٦٠

(٣) ديوان الهذليين : ١/ ١٠٥٠

(٤) م٠ن : ١/ ٥٠٠

(٥) شرح اشعار الهذليين : ١/ ٣٧٤ وجاءت رواية الديوان دون حذف(لا ) ، اذ اعتبروا الهمزة في ( انفك ) وصلا وليست قطعا ليستقيم معها الوزن والا اضطرب ، والباحث يرجح رواية حذف(لا ) قبل (انفك ) لانها اقرب الى واقع لغة هذيل٠ ينظر: الديوان : جـ٣، ص١٧١ ب٦٠

(٦) م٠ن : ١/ ١٦٩٠

(٧) م٠ن : ١/ ٢١٨٠ وفي (يتقي) اختلاف نقله محقق الديوان في هامش الصفحة نفسها٠

والفعل ( اتَّخذْتُ ) يصبح ( تَخَذْتُ ) في قول ابي جندب :

تَخِذْتُ غرارَ الرهْمِ دليلاً * وفرّوا في الحجازِ ليعجزوني (١)

و( ظللْتُ ) تصبح ( ظَلْتُ ) اي حذف اللام المتحركة وذلك في قول عمرو بن الداخل :

فظَلْتُ وظلَّ أصحابي لديهم * غريضُ اللحمِ نِيءٌ او نَضيجُ (٢)

وفي قول ساعدة بن العجلان :

تركتهمُ وظَلْتُ بجَرِّ يَعْمٍ * وأنتَ كذاكَ ذو خَبَبٍ مُعيدُ (٣)

وهذه النماذج تشير الى استساغة هذا اللون من الحذف بما يتلاءم وطبيعة الاداء الشعري ولعل في حذف التشديد من الافعال المتقدمة مايعطي الفعل سرعة زمنية اكبر من نطقها وهي مشددة وهذه تلاءمت مع سرعة حَدَث الشاعر المروي لذلك ابتعدت الضرورة عن هذه النماذج واقتربت من التقصد لاداء معنى معين، وانما كانت قريبة من نموذج لابي كبير احتاج الى حذف التشديد لاستقامة القافية ، وذلك في عرف الضرورة جائز(٤).

حَمَلتْ به في ليلةٍ مزءودةٍ * كرها وعقدُ نطاقِها لم يُحْلَلِ(٥)

واراد ( يُحَلَّلِ ) وكذلك في قول ابي خراش :

وقد يأتيكَ بالاخبارِ من لا * تجهِّز بالحذامِ ولا تُزيدُ (٦)

اراد ( تزيّدِ ) .

ونجد الهذلي قد حذف الحركة من بعض الالفاظ بما يعود عليه الاستقامة في الوزن ، فنجده قد سكن القاف من كلمة ( نَقْرى ) وحقها الفتح في قول مالك بن خالد الخناعي :

---

(١) م.ن : ٣/٩٠.
(٢) م.ن : ٣/١٠٤.
(٣) م.ن : ٣/١٠٨.
(٤) ينظر: ضرائر الشعر ( القزاز القيرواني ) : ١٢٢.
(٥) ديوان الهذليين : ٢/٩٢.
(٦) م.ن : ٢/١٧٠.

ولمّا رأوا نَقْرى تَسيلُ إكامُها * بأَرْعَنَ جرّارٍ وحاملةٍ غُلْبِ[١]

ونجد ابا خراش قد سكن (الكاف) في الأكْم وحقها الضم :

إذا لم ينازِعْ جاهلُ القومِ ذا النُّهى * وَلَّدَتِ الأعلامُ بالليلِ كالأُكْمِ[٢]

وسكن ايضا الجيم في (الرجْم) وحقها الفتح في قوله :

وما أُحِدَّ حيٌّ تأخّر يومُه * بأخلَزَ ممّن صار قبلُ الى الرجْمِ[٣]

ومال الهذلي الى حذف حروف من بعض الالفاظ بما يتناسب وطبيعة اداءه الشعرى وبما يحقق الدلالة التي يبتغيها . فنجده قد قال في (طاقتك) (طوقك)[٤]، وفي (تواجهنا) (تجهنا)[٥] وفي (أريحاء) (أريَحَ)[٦]، واحتاج صخر الغي للقافية فاضطر لتغيير الجمع في كلمة (الاهاضيب) لتصبح (الأُهاضب) في قوله :

لعمرُ أبي عَمرٍو لقد ساقَه المَنا * الى جَدَثٍ يُوزى له بالأَهاضِبِ[٧]

ومال الهذلي لحذف الهمزة كثيرا لاستقامة الوزن او القافية ، فقد احتاج ابو ذؤيب لاقامة القافية فحذف الهمزة من (سائرها) لتصبح (سارها)[٨] وحذف ابو خراش الهمزة من (هائر) لتصبح (هار) في قوله :

فلا وأبي لا تأكلُ الطيرُ مِثلَه * طويلَ النِّجاد غيرَها هارٍ ولا هَشْمِ[٩]

---

(١) م٠ن : ٣/١٦٠

(٢) م٠ن : ٢/١٣١٠

(٣) م٠ن : ٢/١٣٢٠

(٤) م٠ن : ١/١٥٤٠

(٥) م٠ن : ٢/١٦٧٠

(٦) م٠ن : ٢/٦٠٠

(٧) م٠ن : ٢/٥١٠

(٨) م٠ن : ١/٢٤٠

(٩) م٠ن : ٢/١٥٥٠

وحذف ايضا الهمزة من ( تضاءل )لتصبح ( تضال )[١]، كما نجد عند غيره حذف الهمزة من ( رفوءني ) لتصبح ( رفوني )[٢] وكذلك في ( يسوؤني ) لتصبح ( يسوني ) في قول بدر بن عامر:

وأبو العيال أخي فمن يعرضْ له * منكم بسوءٍ يوءذني ويسوني [٣]

واحتاج ابو العيال لاقامة القافية فحذف الهمزة من (جأنب ) لتصبح ( جَنَب ) في قوله :

فتىً ماغادَرَ الأجناد لانكسٌ ولا جَنَبٌ[٤]

قال السكري: " انما اراد ( الجأنب )، فترك الهمزة "[٥] • وايضا نجد حذف الهمزة في ( اللوءماء ) لتصبح ( اللوماء )[٦] • ومن الغرابة ايضا حذفهم الهمزة من ( المرئ ) وزيادة تشديد مفتوح على الراء لتصبح ( المرَّ ) وذلك في قول ابي خراش :

جمعتَ أموراً يقذف المرَّ بعضها * من الحلمِ والمعروفِ والحَسَبِ الضخمِ[٧]

قال السكري: " المرَّ لغتهم يريد المرء "[٨] ولعل في استعمال هذه الصيغة دون الشهورة مايعيق المستمع من غير بيئة الشاعر من تجلي الصورة التي يطلقها بها وكانت مدعاة غرابة وعدم ارتياح لها • وعكس هذه الصورة الغريبة من الحذف مانجده في قول صخر الغي :

لستُ بمضطرٍّ ولا ذي ضَراعةٍ * فخفِّضْ عليكَ القولَ يابا المثلمِ[٩]

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/ ١٣٢ •
(٢) م•ن : ٢/ ١٤٤ •
(٣) م•ن : ٢/ ٢٥٧ •
(٤) م•ن : ٢/ ٢٤١ •
(٥) م•ن : ٢/ ٢٤١ .
(٦) م•ن : جـ٢، ص ٢٦٥ ب٦ •
(٧) م•ن : ٢/ ١٥٣ •
(٨) م•ن : ٢/ ١٥٣ .
(٩) م•ن : ٢/ ٢٢٥ •

اذ اضطره الوزن الى حذف همزة (أبا) دون ان تعيق الفهم الصحيح لها بالنسبة للمستمع ومثل هذا الحذف ماتجده في غير الهمزة في قول مالك بن خالد الخناعي :

تَنادَوا فقالوا يالَ لحيانَ ماصِعوا * عن المَجد حتّى تُثخِنوا القومَ بالضَّربِ (١)

فاضطره الوزن الى حذف الف المد من لفظة (آل) .

وحذف امية بن ابي عائذ الواو من (وبالي) فقال (بالي) ليستقيم الوزن (٣). اما على صعيد الزيادات في تراكيب الانساق الشعرية ، فمن زيادة في الحركة في بعض الالفاظ لاستقامة الوزن وخاصة القافية ماتجده في قول عبد مناف بن ربع :

إذا تجرَّدَ نَوحُ قامتا معه * ضرباً أليما بسبتٍ يَلْغَجِ الجِلِدا (٤)

فحرك اللام في لفظة (الجِلِد) .

اما زيادة الحرف فمنها ، إلحاق ابي كبير التنوين فيما لا ينصرف ردا الى اصله من الصرف وذلك في قوله :

مّما حَمَلْنَ به وهنَّ عَواقِدٌ * حُبُكَ الثّيابِ فشَبَّ غيرَ مثقَّلِ (٥)

فصرف (عواقد) .

وزيادة بعض الحروف كالواو في قول ابي كبير:

فاذا وذلك ليس إلّا حِينَهُ * واذا مضى شيءٌ كأنْ لم يُفْعَلِ (٦)

والفاء في قول ابي كبير ايضا :

فرأيتُ ما فيه فثُمَّ رُزِئْتُهُ * فَلَبِثْتُ بعدَكَ غيرَ راضٍ مَعْمَرِي (٧)

---

(١) م.ن : ٣/١٦.

(٢) م.ن : ١/٢١١.

(٣) م.ن : جـ٢ ص١١٤ ، ب٢.

(٤) م.ن : ٢/٣٩.

(٥) م.ن : ٢/٩٢.

(٦) م.ن : ٢/١٠٠.

(٧) م.ن : ٢/١٠٢.

ومن زيادة (مـا) في اشعارهم، مانجـده في قول حذيفة بن انس:

الا يافتىً مانـازَلَ القومَ واحـداً * بنَعْمـانَ لم يُخْلَقْ ضَعيفاً مُثبَّرا (١)

ونجـد زيادة (ما) ايضا عند البريـق (٢) ومالك بن خالد الخناعي (٣) وساعدة بـن جؤيـة (٤). وقد تزاد (لا) كما في قول ساعدة بن جؤيـة:

أفمنـكَ لا بـرقٌ كأنّ وميضَـهُ * غابُ تشيَّمَـهُ ضِرامٌ مُثْقَـبُ (٥)

ويلجأ الهذلي الى قلب بعض الالفاظ وتحويلها من صيغة الى صيغة اخرى، لضـرورة استدعتها او لمعنى قصده. كما نجد ذلك عند المتنخل اذ حوّل صيغة اسم الفاعـل في (جائر) الى (جيـار) وهي صيغة مبالغة في قولـه:

كأنّما بين لحييـهِ ولبّتِـهِ * من جلْبَـةِ الجـوعِ جيّارٌ وارزيـزُ (٦)

ويمكن ان نلخص من العرض المتقدم الى ما ياتي:

١ـ لجوء الشاعر الهذلي الى الضرورة غالبا لاقامة الوزن المضطر الى مراعاته وللحصـول على التنغيم المطلوب، وفي ذلك مجازفة في مطابقة المعنى او عدمه ومـدى نجاحه في ذلك الاضطرار عند متلقيـه.

٢ـ بعض الضرورات التي جاء بها هي من صميم لغته فهي لا تعد ضرورة وانما استعمالا خاصا بهم وفي نطاق بيئتهم، وان كان موجوداً خارجهـا فبنسبة اقل بكثير ممـا عندهم.

٣ـ ميل الهذلي الى الضرورة لاداء تنغيم مقصود بما يعطي لتلقيه دفقا شعوريـا مستحصلاً من ذلك الاضطرار.

٤ـ اسهم الهذلي في توسيع نطاق المعنى وكذلك توسيع اللغة بما حفل شعره مـن ضرورات متعددة كانت محل استشهاد علماء اللغة والنحو والبلاغـة والنقد وخاصـة من كتبـوا في الضرورات الشعرية.

---

(١) م.ن: ٣/٢١.
(٢) م.ن: ج٣، ص٦٣ ب٢.
(٣) م.ن: ج٣، ص٥ ب٢.
(٤) م.ن: ج١، ص٢٢٢ ب١.
(٥) م.ن: ١/١٧٢.
(٦) م.ن: ٢/١٦.

٨ـ

يلجأ الشاعر القديم الى نمط من التنسيق الجمالي لعناصر النص الشعـــــرى وذلك بالتكرار ليحقق الانسجام الموحي للعناصر الداخلـة في النص وليعبر عـــــن الصراع العاطفي له تجاه الاشخاص والاشياء ، وذلك " بإلحاحه على جهة هامة مـــن العبارة يعنى بها اكثر من عنايته بسواها "(١). وهذا الالحاح " ليس على الجانـــب المعنوى من العبارة فحسب بل على الجانب الصوتي كذلك باعتباره الاداة الحسيـــة الوحيدة عند الشاعر.. القديم للفت الى مضامينه الانفعالية المختلفة "(٢) ولما عرفنـا ان ليس من طبع البدوى ان يكذب وان جوّد في اسلوبـه او تكلّف ، فانه قد يستعيـض عن بعض مبالغاته بالتكرار لينفس به عن عواطفه بصدق وامانة(٣). ولعل اعتماد الشعراء القدامى على الالقاء كان وراء مماشاة هذا الاسلوب الحياة العربية ، فالتكرار يقـــرع الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدى الغرض الشعرى(٤). ولذلك شاع في دواوين القدمـاء ـ عموما ـ مما اغرى ابن فارس الى ان يعده من سنن العرب التي درجوا عليهـا (٥) وقد ظهـر التكرار عند الهذليين بتنوع ادائي متعدد ساعد على اضفاء هالة من الايحاءات والدلالات المتنوعة في سياق النص الشعرى .

وسلك الهذلي في التكرار مسلكين وهما التكرار الملفوظ والتكرار الملحوظ امـــا التكرار الملفوظ وهو ماتكررت فيه الفاظ باعيانها سواء كانت اعلاما ام كلمات(٦) وهـــذا يشتمل على :

أ ـ التكرار الملفوظ الكلي : ويعني التناوب اللفظي التام من فعل واسم(٧).
فأمّا تردد تكرار الفعل فقد وظفـه الهذلي خير توظيف في اداء تجاربه الشعرية وشحنها بطاقات ايحائية فعلت فعلها في تثبيت الصورة الفنية في ذهن المتلقي ، كما عبرت عـــن مواقف الشاعر تجاه الاشخاص والاشياء . وتراوح تردد الفعل في البيت الواحد وهو قليـل

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٠.
(٢) لغة شعر ديوان الحماسة: ١٧١.
(٣) الاصول الفنية للشعر الجاهلي : ٣٧.
(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٧.
(٥) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة: ٢٠٧.
(٦) المرشد الى فهم اشعار العرب: ٢/ ٧٤.
(٧) النابغة الذبياني دراسة في الاسلوب الشعرى: ٣٤.

او تمدد انتشاره ضمن ابيات عده وهو الغالب كما في الامثلة الآتية :

لمن طَلَلٌ بالمُنْتَضَى غيرُ حائلِ * عفا بعدَ عَهدٍ من قِطارٍ ووابلِ
عفا بعدَ عَهدِ الحيِّ منهم وقد يُرَى * به دَعْسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جامِلِ
عفا غيرَ نُؤيِ الدارِ ما إنْ أُبِينُهُ * وأقطاعِ طُفْيٍ قد عَفَتْ في المَعاقِلِ (١)

ونلحظ تكرار الفعل (عفا) ثلاث مرات في مطلع قصيدته الطللي ، فاكسب النص حالة من التوتر الحزين لانغمار اثار الديار وكأنّ الشاعر كلما كرر الفعل ازدادت شجونه وتصاعد حدّة توتره فيخفف عن نفسه بهذا التردد ، ويجعل المتلقي يتفاعل معه مواسيا ومستعبرا احداث الزمن .

وقال اسامة بن الحارث:

عصاني أُويسٌ في الذَّهابِ كما عصتْ * عَسومٌ صَوَى في ضَرعِها الغُبْرُ مانِعُ
عَصاني ولم يَرْدُدْ عليَّ بطاعةٍ * لِمُكْثٍ ولم تقبض عليه الأَشاجِعُ (٢)

لقد كرر الشاعر لفظة (عصاني) في بيتين متلاحقين ، وجاء به مقترناً بتاء التانيث (عصت) والملاحظ ان الشاعر بسبب غضبه من عصيان (المخاطب) ومخالفته ماأمره بجاء هذا التكرار لينفّس من حدة غضبه تجاهه وليذره وليخبره بان مخالفة طاعته من العقوق التي لا تغتفر له بعد ان شبه عصيانه بعصيان الابل (عسوس) السيئة الخلق ، والتي يَبِس اللبن في ضرعها فلافائدة ترجى منها .

وقال حذيفة بن انس :

ونحن جزرنا نوفلا فكأنّما * جزرنا حماراً يأكلُ القِرفَ أصْحَرا
جزرنا حمارا يأكلُ القرفَ صادراً * لتروَّحَ عن رمٍّ وأُشْبِعَ غَضْوَرا (٣)

لعل تكرار الفعل المسنود الى الضمير (نا) جزرنا ثلاث مرات كان داعية لفرح الشاعر بما فعلوا والتاكيد على قتل من اعتدى عليهم لم يكن طبيعيا ، لقد جزروه كما تجزر الاضاحي وهذا مدعاة مفخرة الشاعر وزهوه بمن قتلوا . وقد ادى تكراره الى

---

(١) ديوان الهذليين : ١/ ١٤٠ .
(٢) م.ن : ٢/ ١٩٩ ، ٢٠٠ .
(٣) م.ن : ٣/ ٢٠٠ رمّ : اسم ماء ، غضور : أخيث الحمير .

شد الابيات وتواصل الاول مع الثاني مما يزيد انتباه المتلقي ولفت ذهنه لمجريات الحدث المتصاعد بالوصف .

وقالت جنوب اخت عمرو ذي الكلب :

أبلغْ بني كاهلٍ عني مُغلغَلةً * والقومُ من دونهم سَعياً ومَركوبُ
أبلغْ هذيلا وأبلغْ من يُبلِّغُها * عنّي رسولاً وبعضُ القولِ تكذيبُ
بأنَّ ذا الكلبِ عمراً خيرهم نسباً * ببطنِ شريانَ يعوى عنده الذِّيبُ(١)

ان تلاحق الفعل (ابلغ) وتكراره في مساحة الابيات دلل على شدة حرص الشاعرة على وصول صوتها لاكثر من قبيلة ليستمعوا لما ستقوله في اخيها المقتول وهذا الابلاغ المتصاعد يتوازى خلفه انفعال مكبوت حزين على اخيها ، وذهول شديد لمقتله الامر الذي انعكس على حرصها المتزايد في ابلاغ الرسول ان يبلغ عنها بان اخاها خيرهم نسبا ، وانه باسل كريم ليس من مثله احد(٢) وقد ادى هذا التكرار الى ربط الابيات وتتاليها بصورة متسلسلة مترابطة الاجزاء كلٌ يؤدي الى الاخر(٣).

اما تكرار الاسم فهو اكثر شيوعا من سابقه ، وقد تلون بعواطف مختلفة حملت تجارب شعرية عميقة الغور في نفس الشاعر استطاع ان يوصلها لمتلقيه بتاثير محبب دون ان يتسرب الملل اليه من جراء التكرار الملح لبعض الاسماء التي شكلت مرتكزات الشاعر ضمن بناء القصيدة وسياقاتها الشعرية .

وقد يتكرر الاسم في البيت الواحد او ضمن مساحة اكثر استطالة من بيتين .

قال معقل بن خويلد :

ابا معقل إنْ كنتَ أشْحَتَ حلَّةً * أبا معقلٍ فانظُرْ بنبلكَ من ترمي
أبا معقلٍ لا توطِئَنَّكَ بغاضتي * رؤوس الأفاعي في مراصدها العُرْمِ(٤)

---

(١) م.ن : ٣/ ١٢٥ . (٢) تنظر تكملة القصيدة .

(٣) وتضاف النماذج : ج١ ، ص١٥ ب٢/ج١ ، ص٤١ ، ب١ ، ٢/ج١ ، ص٦٣ ب١/ج١ ، ص٩١ ب٤/ ج١ ، ص١٠٤ ب٣/ج٢ ، ص٢٥٠ ب ، ٥/ج٢ ، ص٢٥٥ ب٣ ، ٤/ج٢ ، ص ٢٦١ ، ب٢/ج٢ ، ص ١٦٢ ب٥/ج٢ ، ص١٦٣ ب١/ج٣ ، ص٤٣ ب٢/ج٣ ، ص ٧١ ب٦/ج٣ ، ص٨٣ ب١ ، ٢/ج٣ ، ص٨٥ ب١/ج٣ ، ص ٨٧ ب٢ .

(٤) م.ن : ٣/ ٦٥ .

لقد تصدر الاسم ( ابا معقل ) كل من بداية الشطر الاول وبداية الشطر الثاني مما اعطى توازنا موسيقيا في البيت ثم كرر الشاعر الاسم في البيت الثاني ليلاحق غضبه المتصاعد وينفثه في وجه المخاطب بغضا وتهديدا ووعيدا .

وقال ابو خراش :

أرقتُ لهمٍّ ضافني بعدَ هجْعَةٍ * على خالدٍ فالعينُ دائمةُ السَجْمِ
إذا ذكرتْهُ العينُ أغرقَها البُكَىٰ * وتشرقُ من تهمالها العينُ بالدَّمِ
فباتتْ تراعي النجمَ عينٌ مريضةٌ * لِما عالها واعتادها الحزنُ بالسُّقْمِ (١)

لعل فرط حزن الشاعر وبكائه الصادق على مرثيه كان سببا في تركيز الشاعر على ( العين ) ودموعها المنهملة ، فجاءت لفظة ( العين ) متوزعة متناسقة في تراكيب الابيات موحية بمعان اكتسبت ظلالها الحزينة من ذلك التردد مع تعدد دلالاتها الايحائية المبثوثة فهي لا تتوقف عن سكب دموعها ، وان ذكرت المرثي ( رؤية خيالية ) اغرقت بالبكاء ، ولربما شرقت لحرقت بكائها بالدم ، فهي عين ( الشاعر نفسه ) مريضة سقيمة من حزنها على المرثي . وهكذا استطاع الشاعر ان يكسب ترددات الاسم ( العين ) ويشحنه بطاقات شعورية وبمعان موحية عبرت عن حزنه العميق تجاه مرثيه . وقال ابو العيال في رثاء ابن عمه عبد بن زهرة :

ألا للهِ درّكَ من فتىً * فتىً حيّ إذا رَهَبوا
وقالوا من فتىً للحرب * بٍ يرقبنا ويرتقبُ
فلم يوجد لشرطتهم * فتىً فيهم وقد نَدَبوا
فكنت فتاهم فيها * إذا تدعى لها تثِبُ (٢)

ان الشاعر ليلح على ترديد كلمة ( الفتى ) ذات الدلالات الموحية بالفروسية والشهامة والنخوة والاباء .. ، اذ وجد فيها عزاءه بفقد ابن عمه وتنفيسا لهمومه

---

(١) م.ن : ٢/١٥١ .
(٢) ديوان الهذليين : ٢/٢٤٤ ، ٢٤٥ .

ووجده الحزين عليه وكان تصاعد صوت اللفظة ورنينها باعث حزن كبير مَلأ ليس فقط هذه الابيات وانما في ابيات اخرى من القصيدة، اظهر فيها الشاعر عمق تفجعه على مرثيه (١).

ويستعذب ساعدة بن جؤية اسم حبيبته (اماميه) فيكرره في تضاعيف ابياته ويحلو له ان يرخمه (أُميم) وفي خلال ذلك يبث لها شكواه ، وافتخاره بنفسه وبقومه :

أَلاَ قالت (أُمامةُ) اذْ رأتني * لشانئكَ الضَّراعةُ والكُلولُ
تَحوَّبُ قد ترى أنّي لَحِمْلٌ * على ماكان مُرتَقَبٌ ثَقِيلُ
جمالكِ إنّما يُجدي عليش * أُميمَ ـ وقد خلا عمري ـ قَليلُ
وإنّي يا أُميمَ ليجتَديني * بنُصْحَتِهِ المحسَّبُ والدَّخِيلُ
ولا نَسَبٌ سَمِعتُ به قَلاني * أُخالِطُهُ ـ أُميمَ ـ ولا خَليلُ
أُبِدُّ من القِلى وأصونُ عرضي * ولا أَذَأُ الصديقَ بما يقولُ
وإنّي لابنُ أقوامٍ زِنادي * زواهرُ والحُصونُ لها أُصولُ (٢)

اما ابو كبير فيستعذب ترخيم اسم ابنته (زهيرة) وهو يسائلها عن شبابه الذي ولى وهل له عودة ، وهو اثناء مخاطبتها يذكر افعاله البطولية وما كان يقوم به مع اصحابه الفتيان :

أزهيرَ هل عن شيبةٍ من مَعْدِلِ * ام لا سبيلَ الى الشَّباب الأوّلِ
ام لا سبيلَ الى الشَّبابِ وذكرُهُ * أشْهَى إلىَّ من الرَّحيقِ السَّلْسَلِ
ذَهَبَ الشبابُ وفاتَ مني ما مضى * ونضا ـ زُهَيرَ ـ كريهتي وتبطّلي
وصَحَوتُ عن ذكر الغواني وانتهى * عُمُري وأنكرتُ الغَداةَ تقتّلي
أزهيرَ إنْ يَشِبِ القذالُ فإنّني * رُبَّ هَيْضَلٍ مَرِسٍ لَفَفْتُ بهَيضَلِ

---

(١) قال ابن رشيق في العمدة: ٢/٧٦ "وأوّلى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ـ".
(٢) ديوان الهذليين : ١/٢١١، ٢١٢، ٢١٣.

فلففتُ بينهمُ لغيرِ هَوادَةٍ * إلّا لسفكِ للدّماءِ محلّلِ
حتى رأيتُ دماءَهمْ تغشاهمُ * ويُغَلُّ سَيفٌ بينهم لم يُسللِ(١)

وقد كان لتكرار عبارة (ام لا سبيل الى الشباب) و (ذهب الشباب) في البيت الثاني والثالث اثر في اظهار تحسر الشاعر العميق على فقد شبابه الذي ولى ودحضه الشيب الذي لا يعدل ابدا. وكان لتظافر هذه العبارات مع اسم ابنته (زهيرة) اثر في اكساب النص رنينا يتسرب منه ايحاء بنفور الشاعر من شيبه ورثاء شبابه المولى واستذكار ايامه التي ذهبت كما ذهب شعر راسه الاسود (٢).

ب ـ التكرار الملفوظ الجزئي: ويتمثل بتكرار الضمائر، احرف العطف، ادوات التشبيه، الشرط، النفي، النهي، الاستفهام، النداء ... الخ وغير ذلك مما نجده موشحا ابيات الديوان ومضفيا عليها من الظلال والايحاءات والدلالات مايجعلها محكمة البناء مثيرة في نفس المستمع عواطف متنوعة الاستجابات.

فتكرار ضمير الغائب المفرد، جاء به الهذلي في بدايات ابياته متصدرا تراكيب البيت متجانسا موسيقيا مع اصوات الحروف الداخلة في نسقه:

قال ابو ذؤيب:

بِهِ من نِعالِ القافِلِينَ شَرائِذٌ * مُقابَلَةٌ أقْدامُها وسَريحُ
بِهِ رُجُماتٌ بينَهنَّ مَخارِمٌ * نُهُوجٌ كلَبّاتِ الهِجانِ تَفِيحُ(٣)

ولربما تكثف حضوره في نهايات صدور الابيات بما يعطي وقفة تكون اشبه بالقافية الداخلية ياتي بعدها تدفق البيت نحو القافية الرئيسة فيه، مما يعطي ذلك حسا شعوريا جميلاً للمستمع وهو يتابع صور الشاعر المعنوية والصوتية وهي تنساب في اذنه

---

(١) م.ن: ٢/٨٨، ٨٩.
(٢) وتضاف النماذج: ج١، ص٢ ب٢/ج١، ص٣/ب٥/ج١، ص١١، ب٢/ج١، ص ٢٦ ب٣ ج١، ص١٣٢ ب٢/ج١، ص١٣٨ ب٣ /ج٢ ص١٩ ـ ٢٥/ج٢، ص٣٠ ـ ٣١ /ج٢، ص ١٠٠ ـ ١٠١/ج٢، ص١١٦/ج٢، ص٣٨ ـ ٣٩/ج٢، ص١٩٠ ب٢/ج٢، ص١٩٢ ب١ /ج٢، ص٢٠٦ ب٣، ٤/ج٢، ص٢٢٦ ـ ٢٢٧/ج٢، ص٢٣٠ ـ ٢٣٤/ج٢، ص٢٥٣ ب٤٠/ ج٣ ص١ ـ ٤/ ج٣، ص٣١، ب١/ج٣، ص٣٢ ب١، ٢، ٥/ج٣، ص٦٠ ـ ٦١.
(٣) ديوان الهذليين: ١/١١٩.

دون التسرع الذى قد يشوش ذهنه ويفقده لذة الاستماع •

من ذلك ماجاء به بدر بن عامر:

وأبو العيال اخي فمن يَعرِض لَهُ * منكم بسُوءٍ يؤذني ويَسوني
انّي وجدتُ أبا العيال وعِزّهُ * كالحِصن لُزَّ بجندَلٍ مَوضونِ
أعيا المجانيقَ الدَّواهي دونَهُ * وتركنَهُ وأبَرَّ بالتحصينِ
أسَدٌ تفَرَّ الأُسدَ من عرواتِهِ * بعوارض الرّجّاز او بعُيونِ
ويَجُرّ هُدّاب الغليلِ كأنّهُ * هُدّابُ جملةِ قُرْطُفٍ ممعونِ
ولصوتِهِ زَجَلٌ إذا آنستَهُ * جَرىٰ الرَّحَى بجزينِها المطحونِ
وإذا عَدَدْتُ ذوي الثّقاتِ فإنّهُ * مما تَصولُ به إليّ يميني (١)

وربما تصدر ضمير الجمع الغائب ( هم ) بدايات الابيات محققا تلاحق بيانات الشاعر في سرد وقائعه الافتخارية • قال ساعدة بن عجلان :-

فلا تَعرِض لذكر بني خُثَيمٍ * فإنّهُمُ لدى الهيْجا أُسودُ
هم تركوا صحابَكَ بين شاصٍ * ومُرتفقٍ على شَزَنٍ يَميدُ
وهم تركوا الطريقَ وأسلكوكمْ * على شَمّاء مسلكها بعيدُ (٢)

وربما تصدر ضمير المثنى الغائبين ( هما ) ايضا بدايات الابيات حاملا ترددات موحية بالالم والحسرة وقد ارتبطت بالاستعبار والتحسر على المرثي ، في قول جنوب في رثاء اخيها :

هُما مَع تصرُّفِ رَيبِ المَنونْ * من الأرضِ رُكناً عَزيزاً أُمالا
هما يومَ حُمَّ لهُ يومُهُ * وقال أخو فَهمٍ بُطْلاً وفالا (٣)

وربما جاءت الضمائر العائدة منتشرة في مساحة الابيات مضفية عليها نغما صوتيا موحيا بدلالات تنبع من تشكل عواطف الشاعر في اصوات حروفه المبثوثة في سياقات الابيات: قال البريق :

---

(١) م•ن : ٢/٢٥٧، ٢٥٨•
(٢) م•ن : ٣/١٠٩، ١١٠•
(٣) م•ن : ٣/٢٢•

فإنْ أمْسِ شيخاً بالرجيعِ وولدةً * وتُصبحُ قومي دون دارِهمُ مصرُ
أسائلُ عنهم كلَّما جاءَ راكبٌ * مقيماً بأملاحٍ كما رُبِطَ العيرُ
فما كنتُ أخشى أنْ أُقيمَ خلافَهمْ * بستَّةِ أبياتٍ كما نَبَتَ العِتْرُ(١)

اما تكرار حروف العطف وان ادى وظيفة التتابع وخاصة في سرد وقائع الاحداث في قصص الهذليين فقد ادى وظيفة ثانية تظافرت مع الاولى في تحقيق الانسجام والتتابع بشكل ترتاح له الاذن من تكرار اصوات الحروف العاطفة.

قال ابوذؤيب مكررا حرف (الفاء) بتتابع ملحوظ في قصة الخمر ومقارنتها بطيب فم حبيبته عند اللقاء:

فما فَضْلَةٌ من أذرعاتٍ هَوَتْ بها * مُذكَّرَةٌ عَنْسٌ كهادِيةِ الضحْلِ

فوافَى بها "عُسفانَ" ثُمَّ أتَى بها * "مَجَنَّةَ" تصفوفي القِلالِ ولا تَغلي
فروَّحَها من "ذي المَجازِ" عشيَّةً * يُبادِرُ اولَى السابقاتِ الى "الحَبْلِ"
فجئنَ وجاءتْ بينهنَّ وإنَّهُ * ليَمسَحُ ذِفراها تَزَغَّمُ كالفَحْلِ
فجاءَ بها كيما يُوافَيَ حِجَّةً * نديمُ كرامٍ غيرُ نكسٍ ولا وَغْلِ
فبات "بجَمْعٍ" ثُمَّ تمَّ الى "مِنىً" * فأصْبَحَ راداً يبتغي المزْجَ بالسَّحْلِ
فجاءت بمزجٍ لم يرى الناسُ مثلَه * هوالضَّحْكُ إلاّ أنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ(٢)

على ان ابا ذؤيب وغيره من الشعراء لا يكتفي بهذا التردد لحرف العطف وانما يوقع حروفه في التراكيب الداخلة في انسجة الابيات لتعطي بمجموعها ايقاعا موسيقيا جميلا(٣).

---

(١) م.ن: ٣/٥٨. وتضاف النماذج:
ج١، ص٣٨، ب٢، ٣/ج١، ص١٨ـ٢١/ج١، ص١٨٧، ب١، ٢/ ج٢، ص٣١، ب١، ٢، ٣/ج٢، ص٤٤ ب١/ج٢، ص٣٤، ب٣، ٤/ ج٢ ص٣٥، ب١، ٢، ٣، ٤/ ج٣، ص٢٢ ب٣، ٤/ج٣، ص٤٥، ب١، ٢.
(٢) م.ن: ١/٣٩، ٤٠، ٤١.
(٣) ينظر الفقرة الخاصة بالعطف من الرسالة.

اما تكرار ادوات التشبيه فقد تفنن الشاعر الهذلي في استعمالها لرسم صوره، كما تفنن في استعمالها نغمياً في توقيع ابياته ، فتارة يكررها في صدور الابيات كما في قول المتنخل:

كأنّ وغى الخموش بجانبيه ... وغى ركب أُميمَ ذوى هياطِ
كأنّ مزاحفَ الحيّاتِ فيه ... قبيلَ الصبح آثارُ السياطِ (١)

ومع هذا التكرار تكراره في نهاية صدري البيتين ضمير الهاء للغائب المفرد فزاد ذلك في توقيع ابياته موسيقيا . ولربما جاء به في نهاية الشطر الاول من البيت ليكون محطة توقف مشحونة بالتوقعات المثيرة. من ذلك قول ساعدة بن جؤبة:

فما راعَهُم إلاّ أخوهم كأنّهُ ... بغادةَ فتخاءُ الجناحِ لحومُ
يخفّضُ ريعانَ السعاةِ كأنّهُ ... إذا ما تنحّى للنجاءِ ظليمُ (٢)

ونجد ابا ذؤيب قد جاء بهذين الاسلوبين في تلاحق وصفي حقق من ورائه تدفقا شعوريا متصاعدا مع تكرار ادوات التشبيه ورسم الصورة :

عَشِيّةَ قامت بالغناءِ كأنّها ... عقيلةُ نَهبٍ تُصطَفَى وتغُوجُ
وصُبَّ عليها الطِّيبُ حتى كأنّها ... أُسِيَّتْ على أُمِّ الدّماغِ حَجِيجُ
كأنّ عليها بالةً طميّةً ... لها من خلال الدأيَتَيْنِ أُرِيجُ
كأنّ ابنةَ السهميِّ يومَ لقيتُها ... مُوشّحةٌ بالطُّرتَيْنِ هَمِيجُ (٣)

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/ ٢٥.

(٢) م.ن : ١/ ٢٢٤.

(٣) م.ن : ١/ ٥٨، ٥٩. وتضاف النماذج :

ج١، ص٦ ب١، ٢، ٣/ ج١، ص٣٢ ب١، ٢، ٣/ ج١، ص ٩٥ ب١، ٢/ ج١، ص ٩٥، ب١، ٢ / ج١ ،ص ١٢٨، ب١، ٢ / ج١ ،ص١١٣ ب١، ٢ / ج١ ،ص ١٨٦ ، ب ١، ٢ / ج٢، ص ٣٤ ،ب٣، ٤/ ج٢، ص ١١٩ ،ب٢، ٣/ ج٣، ص ٥٩، ب١، ٢.

اما تكرار ادوات الشرط والنفي والاستفهام والنداء والنهي فقد سبق الحديث عن شانها الدلالي والايقاعي في غيرهذا المكان من الرسالة[١]. الا ان هناك بعض التكرارات الأخرى لادوات وعبارات افرزها الاستقراء من ذلك تكرار الهذليين عبارة "والدهر لا يبقى على حدثانه" او مايشابهها، وهذه العبارة " ذات قيمة تقنية اكثر مما هي ذات قيمة مضمونية "[٢] فهي تفتتح على احداث قصصية يسردها الشاعر او تنبئ عن نهاية احداث اخرى سردها الشاعر انفا، كما في عينية ابي ذؤيب في رثاء ابنائه اذ انها تصدرت الابيات (١٩، ٢٠، ٤١، ٥٤) من القصيدة فكانت " بمثابة همزة وصل بين الاقسام الاربعة للمرثية، بحيث يحيل هذه الاقسام الى تنويعات على الموضوع الواحد، .. "[٣]. وربما كرر الهذلي اللفظة الاخيرة من عجز البيت في صدر البيت الذى يليه، او اى كلمة من عجز البيت الاخير تتكرر في صدر البيت الذى يليه. كما في قول ابي ذؤيب :

فأجبتُها أنّ ما لجسمي أنّه أوْدى بنيَّ من البلادِ فودعوا
أودى بنيَّ وأعقبوني غصّة بعد الرقادِ وعبرة لا تقلعُ[٤]

انه تكرار المتفجع على اولاده والمثكول بهم.

ومن ذلك ايضا قول المتنخل :

لقفتهم بمثلهم فأبوا * بهم شينٌ من الضّربِ الخلاطِ
بضربٍ في الجماجم ذى فروعٍ * وطعنٍ مثل تعطيطِ الرهاطِ[٥]

وقول ابي خراش :

ألا من مبلغٌ عنّي خراشا * وقد يأتيكَ بالنبأ البعيدُ
وقد يأتيكَ بالأخبارِ من لا * تجهّزُ بالحذاءِ ولا تزيدُ[٦]

---

(١) ينظر الفقرات الخاصة بهذه الموضوعات في الرسالة.
(٢) مقالات في الشعر الجاهلي : ٣٤٤.
(٣) م.ن : ٣٤٥. وتنظر : ٥٧، ٨٥ من الرسالة.
(٤) ديوان الهذليين : ١/ ٢. (٥) م.ن : ٢/ ٢٤.
(٦) م.ن : ٢/ ١٧٠. وتضاف النماذج : جـ١، ص٢ ب٧، ص٣ ب١ /جـ١، ص٣٧، ص٣، ٤ جـ١، ص٥ ص٣، ٤/جـ١، ص٤ ب٤، ص١٤١ ب١/جـ١ ص٢٠٩ ب٣، ص٢١٠ ب١ جـ٢ ص٢٧ ب٢، ٣/جـ٢، ص٥٣ ب١، ٢/جـ٢، ص٦٥ ب٣، ٤/جـ٢ ص١٠٣، ب٣، ٤/ جـ٢ ص٢٢٥ ب١، ٢/جـ٣، ص٤٤، ص٥، ٦/جـ٣، ص٦٠، ب٢، ٣/جـ٣، ص٧٤ ب١، ٢ جـ٣/ص١١٦، ب١، ٢/جـ٣، ص١٢١ ب٣، ٤/.

اما النوع الثاني من التكرار فهو التكرار الملحوظ ، ويتعلق هذا النوع بتكرار اسماء المواضع والاعلام واسماء القبائل • وهذا التكرار مرتبط بانفعالات الشاعر وتلوعها في سياق القصيدة والتي " لا تخرج معظمها عن تكثيف ظرفها "(١).

وغالبا ماتاتي اسماء المواضع في مقدمات القصائد الطللية اذ يثير تردد هذه الاسماء ذكريات الشاعر وشجونه تجاهها وينعكس ذلك في تغليف مطلع القصيدة بمسحة عاطفية حزينة، " تهيئ للمتأمل استجابة يائسة حزينة، من خلال هذا التتابع الذي يؤكد ترجيح الزمان والمكان ، او مايمكن ان نسميه نغمة الذكرى"(٢). قال امية بن ابي عائذ :

لمن الديار بحلّتي فالأخرام ... فالسورتين فمجمع الأبواص
فضهاء أظلم فالنطوف فشادق ... متن الصفا المتزحلق الدلاص (٣)

ولعل تردد صوت الفاء جعل هناك نوعاً من التقطيع الصوتي الذي تهيأ بعده صعودا ثانيا فنزولا حتى الوصول للقافية • على ان تراكمات اسماء المكان التي حشرها الشاعر في مطلعه الطللي لم تمتعنا بشيء سوى الاستلذاذ بهذا التقطيع الموسيقي المنتهي بقافية الصاد ذات الصفير العالي التي ربما دلّت على أسى الشاعر وتحسره • ومن مثل هذا التكرار ايضا قول ابي قلابة :

يادار أعرفها وحشاً منازلها ... بين القوائم من رهط فألبان
فدمنة برحيّات الأحث الى ... ضوجى رفاق كسحق الملبس الفاني (٤)

ومن امثلة تكرار الاعلام مانجده في قول حذيفة بن انس :

هم ضربوا سعد بن ليث وجندعاً ... وكلبا غداة الجزع ضربا مذكرا
نجا سالمٌ والنفسُ بنه لشدقه ... ولم ينج إلا جفنَ سيفٍ ومئزرا
وطابَ عن اللعّاب نفساً وربّه ... وغادر قيساً في المكرّ وعفزرا (٥)

---

(١) ديوان النابغة الذبياني ، دراسة في الاسلوب الشعري : ٤٢•
(٢) جرس الالفاظ : ٢٦١•
(٣) ديوان الهذليين : ٢/ ١٩١•
(٤) م•ن : ٣/ ٣٦، ٣٧• وتضاف النماذج :
ج١، ص٤٦، ب١ /ج١، ص١٤٦ ب١ /ج١، ص١٧٣ ب٣، ص١٧٤، ب١ /ج٣، ص٩٤، ب٣، ٤•
(٥) م•ن : ٣/ ٢٢•

لعل لاهتمام الشاعر بمجريات الحدث ونقل وقائعه كما وقعت وبصورة صادقة بعيدا عن المبالغة والتهويل جاءت اسماء اعلام الرجال وكذلك اسماء الخيل التي كانوا يركبونها بصورة مكثفة في مساحة الابيات ، وقد تخلل هذه الاسماء ترديد الشاعر لبعض الالفاظ كـ ( ضربوا ... ضرباً ) في البيت الاول ومقابلة ( نجا ... ولم ينج ) في البيت الثاني ، وتكرار حرف العطف ( الواو ) ثلاث مرات في البيت الثالث مما اعطى ايقاعا متناسبا في سياقات الابيات الثلاث . وقال ابو العيال :

من ابي العيال أبي هُذيلٍ فاعرفوا ... قولي ولا تتمجمجوا ما أُرسِلُ
أبلغ معاويةَ بن صخرٍ آيةً ... يهوى إليكَ بها البريدُ المُعجلُ
والمرءَ عَمرا فأتِهِ بصحيفةٍ ... منّي يلوحُ بها الكتابُ المُذْمَلُ
والى ابن سعد إنْ أوفزه فقد ... أزرى بنا في قَسمه اذ يَعدِلُ (١)

فالشاعر حريص ان يوصل بلاغته الى من ذكرهم ، وهذا من الخطورة والاهمية بمكان فعدون اسماءهم حسب تسلسل الاهم فالمهم او الرئيس فالتابعين والتابعين ايضا بتسلسل قصده الشاعر .

اما تكرار اسماء القبائل فهو لا يقلّ حضورا عن سابقه ولربما تكاثف حضورها في البيت الواحد او عدة ابيات . من ذلك قول صخر الهذلي مخاطبا فيه ابا المثلم :

وخفِّض عليكَ القول واعلم بأنّني * من الأنسِ الطاحي الجميع العرمْرَمِ
أبتْ لي عمرٌو أنْ أضامَ ومازنٌ * وقردٌ ولحيانُ وفهمٌ فسلَّمُ (٢)

فلعل تكثيف حضور هذه الاسماء وتقطيعها بواسطة اداة العطف ( الواو ) مما يعطي دلالة القوة المتصاعدة بتلاحق الاسماء بالعطف مما يجعلها اكثر رهبة في اذن المخاطب . وقال المعطل :

فأيُّ هُذيلٍ وهي ذات طوائفٍ * يوازن من أعدائها مانُوازِنُ
وفهمٌ بنو عمرٍو يَحُلّونَ ضَريسَهمْ * كما صَرفَتْ فوقَ الجذاذِ المَساحِنُ
إذا ما جَلسنا لا تَزالُ تَزورُنا * سُلَيمٌ لَدى أبياتنا وهَوازِنُ
رُويداً عليّاً جُدّ ما شَدّ أُمّهم * إلينا ولكن وُدّهم مُتمايِنُ (٣)

---

(١) م . ن : ٢/ ٢٥٢ ، ٢٥٣ .
(٢) ديوان الهذليين : ٢/ ٢٢٥ .
(٣) م . ن : ٣/ ٤٥ ، ٤٦ ، وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص١٨ ب١ / جـ٣ ، ص٨٧ ب٢ / جـ٣ ، ص٩٤ ب٢ / جـ١ ، ص ١٢ ، ب٢ ، ٣ / جـ٢ ، ص١٣٦ .

لقد تخللت هذه الاسماء نبرة افتخار عالية ، مع تهديد ووعيد حانق بوجه اعداء الشاعر، مع توشيح الابيات بتوقيعات صوتية مختلفة منها في البيت الاول بين ( نوازن ومانوازن ) وبتكرار ضمير ( نا ) للمتكلمين في البيت الثالث ، مع تجنيسه بين المقطع الصوتي في بداية اللفظتين المتلاحقتين ( تزال تزورنا ) ، ومافعلته الجملة الاعتراضية ( لدى ابياتنا ) من زيادة توقع القافية التي سيجيء بها الشاعر وتكثيف صوت ( الف المد ) ، وتظافره مع صوت الضمير ( نا ) في البيت نفسه مما اعطى خيلاء وكبرا اكبر للشاعر المفتخر ، ولا ننس ما للاستدراك بـ ( لكن ) في البيت الاخير من توقيف صوتي مشحون بالاثارة والتوقع .

٩ـ

ويدخل ضمن ضروب التكرار التجنيس وهو اتفاق الحروف كليا او جزئيا في الالفاظ مما يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت ويعاضد المعنى الذي قصد اليه الشاعر مما يثير من تصورات موحية في مخيلة المتلقي (١)، فسر قوة الجناس " كامن في كونه يقرب مدلول اللفظ وصوته من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة اخرى"(٢).

ولما كان الشاعر الجاهلي معتمدا على الانشاد ومخاطبة الاسماع جاء اهتمامه بهذه الوسيلة نابعا من فطرته وعفويته في التعامل مع الاشياء ، مما جعلها بارزة الوضوح في اشعاره المنشدة.

ولم يكن الهذليون ليستغنوا عن هذه الوسيلة وهم ينشدون اشعارهم ويقرعون بها الاسماع .

وعند الاستقراء لديوانهم يتبين ندرة الجناس الحقيقي او التام(٣) في اشعارهم وقد ورد نموذج واحد في الديوان لهذا النوع كان من نصيب المتنخل في قوله :

فالتَطَّ بالبُرْقَةِ شُؤبوبُهُ * والرَّعْدُ حتى بُرقةِ الأجْوَلِ(٤)

فعقد المفارقة بين البرقة وهي من بريق السماء المصاحب للرعد والمطر وبين برقة الاجول وهو اسم موضع بلغ اليه السحاب الذي يصفه.

---

(١) ينظر: جرس الالفاظ : ٢٨٤.

(٢) المرشد الى فهم اشعار العرب: ٢/٣٤٧ .

(٣) الجناس الحقيقي او التام: وهو تماثل لفظتين شكلا واختلافهما في المعنى . ينظر: الايضاح : ٦/٨٠

(٤) ديوان الهذليين : ٢/٦.

ولعل ندرة هذا النوع متأتية من تعقد عملية التفارق الدلالي التي يصنعها الشاعر به وهذا لا يتناسب مع البساطة التكوينية للشاعر القديم عموما وواقعيته الواضحة في التعامل الحياتي مع الاشياء المحيطة به ، فضلا عما يحدثه هذا النوع من اشكال دلالي يقع في ذهن المتلقي فيصرف انتباهه الى البيت او عنه . وحتما ان ذلك يؤثر في مدى نجاح الشاعر واستمراريته في مناشدة جمهوره اشعاره .

اما الجناس الاشتقاقي(١) وهو تشابه جزئي في عدد حروف الالفاظ . فانه اكثر انتشارا في اشعارهم ، وقد ارتبط في سياقات الابيات مضفيا عليها ايحاءات دلالية تمخضت عن التناغم الذي اعطته الالفاظ . من ذلك قول ابي ذؤيب :

لا يكرمونَ كريماتِ المَخاضِ وأنّـ ـساهُم عَقائِلَها جُوعٌ وتَـرزيحُ (٢)

لقد جانس الشاعر بين يكرمون وكريمات مما يعطي دفقة شعرية قوية في بداية البيت استطاع بها ان يجلب انتباه المتلقي الى المعنى المراد من وراء ذلك .

وقال ابو خراش :

عَدونا عدوةً لا شكَّ فيها * وخلّفنا هم ذُؤَيبَةَ أو حَبيبا (٣)

ومثل هذا ماتجده في الديوان من نحو: راغبة اذا رغبتها ( جـ١ ، ص٣٠ ب٨) ، هادية وهادٍ ( جـ١ ،ص ٨ ب ١) ، صبا صبوة ( جـ١ ، ص٥٠ ب٣) ، مسود وسائد ( جـ١ ،ص١٢٠ ب٣) فالفوت ان فات ( جـ١ ،ص١٢٦ ،ب١) ، أمسن وأمسين ( جـ١ ،ص١٢٧ ،ب)، وتنأى نوالك ( جـ١ ،ص ١٣٣ ،ب ٣) ، نظرة ناظر( جـ١ ،ص ١٣٧ ب٣)، مرت عليك مرور ( جـ١ ،ص ١٣٧ ب٤) ، سلاسلة من ماء لصب سلاسل( جـ١ ،ص ١٤٣ ب ٣) ، تعقه العوائق ( جـ١ ،ص ١٥١ ب٤) صفقته في الحروب الصوافق ( جـ١ ،ص ١٥٣ ،ب٣)، يحمي المضاف ويجتمي ( جـ١ ،ص١٨٤ ،ب٤) يتقي مزالقيه ( جـ١ ،ص٢١٣ ،ب٤) ، مكتوف اوانا وكاتف ( جـ١ ،ص ٢٢٤ ،ب٢ ، المرام تروم ( جـ١ ،ص٢٣٣ ،ب٣) نأيت سوانا في التوى ( جـ٢ ،ص ٢٠٨ ،ب٢) ، واستبدل فاستبدلِ (جـ٢ ،ص ١١ ،ب١) ، لاتقه الموت وقياته ( جـ٢ ،ص٥٤ ب٢) ، مطلوب حثيث وطالب ( جـ٢ ،ص٥٧ ،ب٢) لعمر ابي عمر

---

(١) ينظر: الايضاح : ٦/

(٢) م.ن : ١/١٠٩ .

(٣) م.ن : ٢/١٣٢ .

( جـ٢، ص(٥، ب(١) ، كفائحة أُتت نوحا ( جـ٢، ص٦٦ ، ب ٣) يكشف للخال ريطا كشيفا ( جـ٢، ص ٦٨ ، ب٢) ، جرّبتُ كل التجاربِ ( جـ٢ ص ٧٩ ، ب٣) ، دعاني الداعيان ( جـ٢، ص(١٠ ب ٥) ، مستنة سَنَ ( جـ٢، ص٠ ١١ ، ب(١) ، دعاء داع ( جـ٣، ص٢٢٤ ، ب(١، ٦) ، يدرج درجا ( جـ٢، ص ٢٣٢ ، ب٣) ، نادى المنادى ( جـ٣، ص٠ ٤، ب)، بأجرا جرأة ( جـ٣، ص٦٣، ب ٥)، لا يشتدُّ شدى ( جـ٣، ص٩٧، ب(١)، نأته والنوى (جـ٣، ص ٩٨، ب(١) ، وكل من غالب الايام مغلوب ( جـ٣، ص١٢٤، ب(١) ، الطاعن الطعنة ( جـ٣، ص ١٢٥، ب٤)٠

وربما تعدى الجفاس الاشتقاقي التركيبات المتنوعة ، ليتوزع على شطرى البيت ليحدث نغما متناسقا بين شطريه ، من ذلك قول البريق :

جَزتني بنُو لحيانَ حقنَ دِمائهم * جزاءَ سنمّارٍ بما كان يَفْعَلُ[١]

وقال مالك بن خالد الخناعي :

آمالُ بن عوفٍ إنّما الخزوبيتَنا * ثلاثَ ليالٍ غير مغزاة أشهرِ[٢]

وقال اميةُ بن ابي عائذ :

فباتتْ تسائلنا في المنام * وأُحبب إليَّ بذاكَ السؤالِ[٣]

ان هذا التوزيع للالفاظ المتجانسة يعطي حالة من الانسجام والتنغيم الذى ترتاح معه الاذن فهو يحاكي الخيال الحسي للمتلقي ويثيره بالايحاءات المنبعثة من ذلك التنغيم ٠

والى جانب هذين الضربين من التجنيس فثمة انواعٌ اخرى من التجنيس يجمعها تشابه جزئي في تركيب حروف الالفاظ ، بزيادة حرف او نقصانه ، او بتقديم وتاخير[٤] وغالبا مايجيء هذا متداعيا على لسان الشاعر ، اذ تثير اصوات حروف الكلمة حروف كلمة قريبة منها فيوازن الشاعر بين الكلمتين صوتيا بما يحقق له انجازا ايقاعيا يستلذ

---

(١) م٠ن : ٣/ ٦٤٠
(٢) م٠ن : ٣/ ٧٠
(٣) م٠ن : ٢/ ١٧٣ وتضاف النماذج :
جـ(١، ص٤ ب(١ /جـ(١، ص٣٥ ب(١ /جـ(١، ص٣٦، ب٤ /جـ(١، ص٦٣ ب٢ /جـ(١، ص٦٧ ب٢
جـ(١، ص٨٥ ، ب٢ /جـ(١، ص٨٨ ب٢ /جـ٢، ص٤٣ ب٢ /جـ٢، ص١٢٨ ب٢ /جـ٢ ص١٩٠
ب(١ /جـ٣ ص ٧١ ب(١ /جـ٣، ص٧٢ ب٣٠
(٤) ينظر: كتاب الصناعتين : ٣٤٠

به المتلقي .

ومن هذه التجنيسات ماوزّع على طرفي البيت ، مما حقق تعادلاً موسيقيا يرجع به المتلقي الكلمة الاولى عندسماعه الكلمة الثانية في عجز البيت .

قال ابو ذؤيب:

وسوّدَ ماءُ المَرْدِ فاها فلَوْنُهُ * كلونِ النُّورِ فهي أُدماءُ سارُها (١)

وقال ساعدة بن جؤية :

مُوكَّلٌ بشُدُوفِ الصَّومِ يظُرُهَا * من المَغاربِ مَخطوفُ الحَشَا زَرِمُ (٢)

وقال ابو كبير الهذلي :

وتبوَّأَ الابطالُ بعد حَزاحزٍ * هَكْعَ النَّواحِزِ في مُناخ المَوهِفِ (٣)

وقال ابو خراش:

وعاد الفتى كالكهلِ ليس بقائلٍ * سِوى العَدْلِ شيئاً فاستراحَ العواذلُ (٤)

وقال عمرو بن الداخل :

كَمتنِ الذئبِ لا نكسٌ قصيرٌ * فأُغرِقَه ولا جَلْسٌ عَمَوجُ (٥)

وربما جانس الشاعر كلمتين في شطر واحد وقد فصل بينهما فاصل مما يعطي تتابعا نغميا متردداً بتردد افعال الشاعر وتتابعه .

وقال ساعدة بن جؤبة :

رأَوا من قِدى الكفّين قُرّامَ عَدوةٍ * مُحيطاً به من كلّ أوبٍ حضورُها (٦)

وقال ابو العيال :

مُشيحٌ فوق شيحانٍ * يدور كأنّهُ كَلِبُ (٧)

---

(١) ديوان الهذليين : ١ / ٢٤ .  (٢) م.ن : ١ / ١٩٤ .
(٣) م.ن : ٢ / ١٠٩ .  (٤) م.ن : ٢ / ١٥٠ .
(٥) م.ن : ٣ / ١٠١ . وتضاف النماذج :
ج١ ، ص١٥ ب١ / ج١ ، ص٣٠ ب١ / ج٢ ، ص٩٠ ، ص٢ / ج٢ ، ص١١١ ، ب٥ / ج٢ ، ص١٢٩ ب٣ / ج٢ ، ص١٣٩ ب٣ / ج٢ ، ص١٥٣ ب٧ / ج٢ ، ص١٦٨ ، ب٣ / ج٢ ، ص٢٢٨ ، ب ٢ / ج٢ ، ص٢٦٠ ، ب٣ / ج٣ ، ص٣٨ ، ب٤ .
(٦) م.ن : ٢ / ٢١٦ .  (٧) م.ن : ٢ / ٢٤٧ . وتضاف النماذج :
ج١ ، ص٥٧ ، ب١ / ج١ ، ص٦٩ ب٤ / ج١ ، ص١١٦ ، ب٢ / ج١ ، ص١٢٢ ، ب٢ / ج٢ ، ص١٢٤ ، ب١ / ج٢ ، ص٢١٩ ، ب١ / .

واهتم الهذليون ايضا بالتجنيس الاستهلالي وهو" ان تبدأ كلمتان او اكثر بصوت واحد يتكرر وفي كل من الكلمتين المتتاليتين او الكلمات المتتالية فيحدث نوع من النغم الموسيقي العذب بالتقاط صدى الصوت الاول وترديده "(١) مما يثير مخيلة المتلقي وتنشط استقباله السمعي بشكل مريح يستلذ معه ، ويدخل هذا التجنيس في بنية التراكيب النحوية كالفعل والفاعل والمضاف والمضاف اليه مثلاً،نحو:

( قعر قروة ) في قول المعطل:

وكنتَ امرأً أنزفْتَ من قَعر قَروةٍ * فما تأخذُ الأقوامَ إلّا تَغَطْرفا (٢)

وتضاف النماذج : قل قطارها ( جـ١ ،ص ٢٧ ،ب٢) ،عن كوره كثرة( جـ١ ،ص ١٢٦ ،ب٢) صحيحا صائب القحم( جـ١ ،ص ١٩١ ،ب٢) ،شفاه شوبها ( جـ١ ،ص ٢١٠ ،ب٢) ،حده حرق حديد ( جـ٢،ص ١٦٤ ،ب٢) صهاب مهال ( جـ٢ ،ص١٧٢ ،ب) ،جمزى جازى ( جـ٢،ص١٧٥ ،ب٤) ،حزابيه حيدى ( جـ٢،ص ١٧٦ ،ب٥) ، طحلب طافيا ( جـ٢، ص١٨٢ ،ب٢) ، طلّه طول ( جـ٢،ص٢٠٧ ،ب٣) ، رعديدة رعش ( جـ٢ ،ص١٢٤ ب٢) شماريخ شمّا ( جـ٣ ،ص١١ ،ب٢) ، مفيدا مفيتا ( جـ٣ ،ص١٢١ ،ب٥) ، حديد حديث ( جـ١ ،ص٨٠ ،ب ٢)، وربما جاؤوا بضربٍ من الجناس الاستهلالي اى ان يكرروا الصوت في اخر الكلمتين المتجاورتين او الكلمات المتجاورة في مثل ( نهش المشاش) في قول ابي ذؤيب :

يعدُو به نَهِشُ المُشاشِ كأنّهُ * صَدَعٌ سَليمٌ رَجْعَه ،لا يَظْلَعُ(٣)

وتضاف اليها : يقضّ البيض ( جـ١ ،ص٣٠ ، ب٣) ،الخلاجيم العلاجيم ( جـ١ ،ص٣٢ ،ب٤) اجزاع الرجيع ( جـ١ ،ص٤٠ ،ب١) ،اليس الناس ( جـ١ ،ص ٨٣ ،ب٤) ،حرق المفارق ( جـ١ ،ص ١٧٥ ،ب ١) الظلام رخيم ( جـ١ ،ص ٢٢٩ ، ب٣) ،حساب وسرب ( جـ١ ، ص٢٢٩ ،ب٤) عجّ العجيج ( جـ١ ،ص٩٤ ،ب٣) مسعود بن سعد ( جـ١ ،ص٢٤٠ ،ب ٣) فجالَ وخال ( جـ١ ،ص٢٤ ،ب٤) ،كرتوب كعب الساق ( جـ٢ ،ص٩٤ ،ب٣) دهر وهكر

---

(١) لغة القران الكريم في جزء عم: ٣٥١، وقد استفدت من دراسة صاحب لغة شعر ديوان الحماسة في دراسته للتجنيس الاستهلالي وتفرعاته : ١٧٦، ١٧٧، اذ بنّيت عليه دراستي للجناس الاستهلالي عند الهذليين.

(٢) ديوان الهذليين: ٣/ ٥١.

(٣) م.ن: ١/ ١٨.

(ج١، ص١٠١، ب١)، قوم كرام (ج٣، ص١٦، ب٣) طائش رعش (ج١، ص١٢١، ب٤) طويل المطال (ج٢، ص١٧٣، ب٦).

واهتموا ايضا بالموافقة بين الصوت الاول والصوت الاخير من الكلمة المجاورة لها نحو (نعائم حفان) في قول المتنخل :

كانوا نعائِمَ حَفّانٍ ملفَّعةً * مُعَطَ الحُلوقِ إذا ما أُدركوا طَفَحوا(١)

ومثله : موقَّفة القوادم (ج١، ص٩٠، ب٢)، سار النامس (ج١، ص١٩٣، ب١) رسم الدار (ج١، ص١٣٩، ب٥)، بيت نوب (ج١، ص١٤٣، ب٣).

كما اهتموا بعكس ذلك اي بالموافقة بين الصوت الاخير من الكلمة الأولى مع الصوت الاول من الكلمة اللاحقة لها بحيث يتجاور الصوتان نحو (استجيل الجهام) في قول ابي ذؤيب :

ثلاثا فلمّا استُجيلَ الجَهامُ * سما واستجمَعَ الطِّفلُ منه رُشوحا(٢)

ومثله : كمصباح اليهود دلوج (ج١، ص٥٢، ب١)، فدع عنك هذا (ج١، ص١٤٩، ب٣) الخلّ الخماط (ج٢، ص١٢، ب٣)، نعال القافلين (ج١، ص١١٩، ب١) رجال الحجاز (ج١، ص١٢٠، ج٣) تعدل لها (ج٢، ص١٩٤، ب٣)، قليل لحمه (ج١، ص٨٧، ب٢).

واهتموا ايضا بتكرار الصوت في الكلمتين المتجاورتين من غير ان يلتزموا له بموضع معين نحو: (شريجة جشاء) في قول ابي قلابة:

وشَريجةُ جُشّاءُ ذاتُ أزامِلٍ * يُحْظي الشِّمالِ بها مُمَرٌّ أملَسُ(٣)

ومثله : تسبّع سؤرها (ج١، ص٢٧، ب٤)، جديد حديث (ج١، ص٨٠، ب٢)، ارتجاز الجشعميات (ج١، ص٨٤، ب٢)، مقابلة اقدامها (ج١، ص١١٩، ب١)، فاستضل ضلاله (ج١، ص١٤١، ب٢) يلعج الجلدا (ج١، ص٢٣٣، ب١)، لحيّة حجر (ج٢، ص٥، ب٢)، وتجر مجرية (ج٢، ص٨٠، ب١) شعواء مشعلة (ج٢، ص١٦٠، ب٢)، جلد ابي عجل (ج٢، ص١٣٩، ب١)، عناجيجهم مجنوبة (ج٢، ص٢١٩، ب٤) غادر الاجناد

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/٣١.
(٢) م.ن : ١/١٣٢.
(٣) م.ن : ٣/٣٣.

ص(٢٤١، ب١) بمستن سيل (ج٣، ص(٥١، ب٣)• شماء مشرفة (ج٣، ص١٠٧، ب١)•

ومما سبق نلحظ اعتناء الهذليين بالتنغيم الصوتي بوصفه رافدا مهما من الروافد تصبّ في بحر الايحاءات الدلالية ، والوسيلة الاكثر اهمية في اثارة المتلقي وشحذ بتصورات ينقلها النغم المتردد من تلاحق الحروف او تجانسها في الالفاظ ، وان الشاعر الجاهلي — عموما — يعتمد الانشاد ، ومن وظيفة هذه الوسائل جلب انتباه المتلقي اليه وتشده لما يقوله ، وبالتالي يحوز على الرضا من جراء ره به • على ان الشاعر يستلذ قبلا بما تصنعه مخيلته وفكره في استعمال اللغة، يس تاثيرات مايصنعه على نفسه قبل ان يعرضه على متلقيه الذى يهمه بالدرجة ، الاطراب في سماعه لما يقوله [١] ، وليس في هذا الكلام مدعاة انكار لعفوية رفي تنغيمه الشعرى ؛ فاحساسه — كما قلنا مسبقا — بالجانب الايقاعي احساسا لا يعتمد الا على رهافة حسه ، وعمق معرفته اللغوية[٢]•

ويعمد الهذلي الى التقطيع[٣] وهو تجزئة الوزن الشعرى الى وحدات مكثفة ى متساوية او مختلفة الاطوال ، متوازنة الصوت ، " وكلما كانت هذه الوحدات على واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن اكمل "[٤] • وان " هذا التوازن الصوتي على الكلام الرونق ويحسنه "[٥] • وذكر قدامة بن جعفر من ان " اكثر الشعراء

---

لقد كان ذيوع الشعر يشترط استماع الاذن بموسيقاه قبل الاستماع بالمعاني والمرامي ينظر: موسيقى الشعر: ٨٦، وشعر اوس بن حجر وراته الجاهليين: ٥٠٧•

ذهب صاحب البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٩١ بعد ان تكلم عن الجناس وانواعه في شعر الهذليين الى ان " هذه الالوان التي تعتمد على التلاعب اللفظي لم يتخذها الهذليون اساسا لمذهبهم الفني فهي لم تطرد في اشعارهم لتشكل ظاهرة فنية "• ولعل في العرض المفصل للجناس وانواعه في ديوان الهذليين اثباتا لعكس ما ذهب اليه •

لقد سمى قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر: ٤٠ التقطيع ، بـ( الترصيع ) وعده من نعوت الوزن ، وتابعه العسكري في كتاب الصناعتين: ٣٩٠ على ذلك ، ولكن ابن رشيق في العمدة: ٢/ ٢٥ـ٢٦ اسماه التقطيع وعده من انواع التقسيم مشيرا الى ان : " التقطيع اذا كان مسجوعا او شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة " "وبهذا نستدل على ان التقطيع اشمل من الترصيع ، والتقسيم اشمل من كليهما •

الاسس الجمالية في النقد العربي: ٢٢٤ ،

م•ن: ٢٢٦•

المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ورموا هذا المرمى "[١] .
واستدرك بعد هذا قائلا : " وانما يحسن اذا اتفق له في البيت موضع يليق به ، فانه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو ايضا اذا تواتر واتصل في الابيات كلها بمحمود ، فان ذلك اذا كان دل على تعمل وابان عن تكلف "[٢] .
واعقب ذلك كله قوله :"على ان من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله او والى بين ابيات كثيرة،منهم ابو صخر الهذلي ، فانه اتى من ذلك بما يكاد لجودته ان يقال فيه انه غير متكلف"[٣] . ثم يروى شعر صخر الذى لم يذكر في ديوان الهذليين[٤] ،

ويعقب قدامة بعد شعر ابي صخر قوله ومنهم ابو المثلم فانه قال :

لو كان للدّهر مالٌ عند مُتلدِهِ * لكان للدهر صخرٌ مالَ قُنْيانِ
آبي الهضيمةِ ، نابٍ بالعظيمة ، متلافُ الكريمةِ ، لاسِقطٌ ولا وانِي
حامي الحقيقة ، نَسّالُ الوديقة ، مِعْتاق الوسيقةِ ، جلْدٌ غيرُ ثنْيانِ
ربّاءُ مرقَبةٍ ، متّاعُ مَغْلَبةٍ ، ركّابُ سلهبةٍ ، قطّاعُ أقرانِ
هَبّاطُ أوديةٍ ، حمّال ألويةٍ ، شهّادُ أنديةٍ ، سرحانُ فتيانِ
يعطيك مالا تكاد النفس تُرسلُهُ * من التّلاد وهوبٌ غيرُ منّانِ[٥]

وقد علق ابو هلال العسكرى على البيتين الثاني والثالث قائلا : " البيت الثاني اجود من الاول "، وعلق على البيت الخامس قائلا : " قوله : سرحان فتيان ناب قلق ، كما علق على البيت السادس قائلا: " هذا البيت جيد وقد سلم من سائر العيوب ، اذ لم يتكلف فيه السجع ولم يتوخ الموازنة "[٦] . ولعل هذا الاحكام ـ خاصة الاول والثاني ـ على الابيات احكاماً ذوقية خلت من التعليل السديد .

---

(١) نقد الشعر: ٤٦ .
(٢) م.ن : ٤٦، ٤٧ .
(٣) م.ن : ٤٧ .
(٤) ينظر: شرح اشعار الهذليين : ٢/٩٦٨ .
(٥) نقد الشعر: ٤٨، ٤٩ . وديوان الهذليين : ٢/٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠ .
(٦) كتاب الصناعتين : ٣٩٤ .

وعلى العموم فالشاعر في البيتين الثاني والثالث لم يلتزم بتوزيع جمله المسجوعة تفاعيل البحر الشعري (البسيط) بينما جاء توزيعه في الابيات الرابع والخامس متساوٍ على تفاعيل البيت ، اذ جعلت لكل وحدة صوتية تفعيلتان (مستفعلن مستفعلن) ، فانسجم فيه الوزن والتركيب والايقاع . اما البيت الاخير فلم يلتزم فيه الشاعر توزيع جمله على شكل وحدات مسجوعة وان جانس بين (الاتكاد) في الشطر الاول مع التلاد) في الشطر الثاني . والملاحظ ايضا ان الشاعر يسعى من خلال هذا التعدد الايقاعي المتلاحق والمتماثل في الاسجاع الى التاكيد على قيم معنوية مثلت بالنسبة له مراكزات حيوية ارهصتها الحياة عنده الى اضفائها لمرثيه .

والواضح ان المثالين المتقدمين اللذين اشير اليهما من قبل النقاد من الاجادة التكلف والانسيابية مع طول القطعة الشعرية المقطعة صوتيا الى وحدات متوازنة ، تعيد الاشارة لهم سباقة في هذا المضمار وجعلتهم ايضا من الفحول والمجيدين بهم من هذا التنغيم الموسيقي .

وتجدر الاشارة الى ان هناك نماذج اخرى افرزها الاستقراء ، كانت وحداتها .ة بتناسق متوازن مع تفعيلات البحر الشعري من ذلك قول ابي ذؤيب :

يسرّ الصديقَ وينكي العدوَّ * ومردى حروبٍ ، رضيٌّ ، ندىً(١)

امية بن ابي عائذ :

ومرّ المنون ، بأمر يغ * ـير من رزء نفسٍ ، ومن نقص مالِ(٢)

جنوب في اخيها عمرو ذي الكلب :

وحيٌّ ابحتَ ، وحيٌّ صَبَحتَ * غداةَ الهياج ، منايا عجلا(٣)

كان هذا التقطيع المفصلي للوحدات يتلبس في الغالب بتفعيلتين عروضيتين لشاعر الهذلي اتخذ من التفعيلة الواحدة مفصلا دلاليا وصوتيا في بعض اشعاره .

لك قول بدر بن عامر:

غوريّة ، نجديّة ، شرقيّة * غربيّة ، متشابهٍ ، ملعونِ(٤)

متفاعلنْ ، متفاعلنْ ، متفاعلنْ * متفاعلنْ ، متفاعلنْ ، متفاعلْ

---

ديوان الهذليين : ١/٦٧ . (٢) م.ن : ٢/١٧٣ .

م.ن : ٣/١٢٣ .

م.ن : ٣/٦ . وقد دخل زحاف الاضمار في اربع تفعيلات منه ، وجاء بقية واحدة صحيحة ، وواحدة اصابتها علة القطع اذ كانت ضرب البيت .

فكل كلمة في هذا البيت قد وزعت على تفعيلات بحر الكامل.

ولربما لم يلتزم هذا التقطيع تفعيلات البيت كله ، اذ يقتصر على شطر منه كما في قول مالك بن خالد الخناعي :

وصبّاحُ ، ومنّاحُ ، ومُعْطٍ * إذا عادَ المَسارِحُ كالسُباحِ (١)

فكل كلمة في صدر هذا البيت قد توزعت على تفعيلات بحر الوافر التي هي ( مفاعلتن ، مفاعلتن ، فعولن ).

وعلى العموم فلم يكن ميل الهذليين قويا لهذين النوعين من التقطيع ، ولعل السبب عائد الى صعوبة تطويع الشاعر عاطفته ساعة الابداع الشعري وضغطها في قوالب التفعيلات بشكل متوازن متساو مسجع ، فالتقطيع يغدو قيدا يتعاضد مع قيد القالب الوزني ، ولا يستطيع ان يطوع انفعاله وعاطفته لهذين القيدين دون الاحساس بالعنت ورشح الجبين من جراء ذلك ، وربما كَلِفَ الشاعر على نفسه من تبدد ارفاعه العاطفي نحو الابداع الشعري اذا ماجهد نفسه بهذا التقطيع . ولربما لم يجد الشاعر فيه مايصرف انفعاله العاطفي ، ورأى في غيره من الاساليب فرصة اكبر للابداع والتفنن القولي فيعزف عنه الى غيره . ولهذا مال الهذلي الى التقطيع الجزئي لوحدات البيت الشعري دون الالتزام بتوافق التقطيع مع التفعيلات العروضية للقالب الوزني . من ذلك قول ابي ذؤيب:

مابالُ عيني لاتَجِفُّ دموعُها * كثيرٌ تشكّيها ، قليلٌ هُجوعُها (٢)

وقال ابو خراش:

رماحٌ من الخطّيِّ زُرقٌ نصالُها * حِدادٌ أعاليها ، شِدادُ الأسافِلِ (٣)

وقال عبد مناف بن ربع :

فالطعنُ شَغْشَغةٌ ، والضَّرْبُ هَيقَعةٌ * ضربَ المعوّل تحت الدِّيمة العَضَدا (٤)

وربما وازن الشاعر في تقطيعه بين بداية صدر البيت مع بداية عجزه ، وبذلك يطيل من الزمن المستغرق بين التقطيعين ويحدث ارتدادا صوتيا متناسقا، من ذلك قول ابي كبير:

---

(١) م.ن : ٣/٦٠ وقد دخل زحاف الخصب على المتفعيلتين الاوليتين منه مع بقاء الثالثه صحيحة. (٢) ديوان الهذليين : ١/٨٦. (٣) م.ن : ٢/١٢٤.

(٤) م.ن : ٢/٤٠ وتضاف النماذج : ج١ ،ص٣٩ ب٣/ج١ ،ص١٣٤ ب٣/ج١ ،ص٤٣ ب٢ ج١ ،ص١٨٧ ،ب١/ج٢ ،ص١٧ ب٥/ج٣ ،ص٢٢ ب٤/ ج٢ ،ص٧٢ ب٢/ج٢ ، ص١٥١ ب٤/ج٢ ،ص١٥٢ ب١/ج٢ ،ص١٧٦ ب٢/ج٢ ،ص١٩٠ ب٣/ج٢ ،ص٢٠٩ ب١/ج٢ ،ص٢٦٦ ب٣/ج٣ ،ص٣ ب٣/ج٣ ،ص٦ ب١/ج٣ ،ص٨ ب٤/ج٣ ،ص٢٤ ب١ ،/ج٣ ،ص٤٦ ،ب١/ج٣ ،ص١٢٣ ب٣.

صَعب الكريهة ، لا يُرامُ جنابُه * ماضي العزيمةِ ، كالحُسامِ المِقْصَلِ(١)

وقول ابي خراش :

كريمُ سَجيّاتِ الامور محبَّبٌ * كثيرُ فُضول الكفّ ليس بذي وَصْمِ(٢)

وربما انضمر التقطيع بزوال التسجيع وتباين اطوال الوحدات المقطعة مع تقاطعها عروضيا ، ولكن الشاعر يستثمر ما لقوالب الاداء من تماثل فيعزز به التوزيعات الايقاعية المتشكلة ضمن الوحدات المتكررة . من ذلك قول سلامة بن جوّية :

كسلافة العنب العصيرِ مزاجُهُ * عودٌ وكافورٌ ومسكٌ أُصهَبُ(٣)

وقول صخر الغي :

أبا المثلّم انّي ذو مبادهةٍ * ماضٍ على الهولِ ، مقدامٌ الوغى بَطَلُ(٤)

وقال ابو العيال :

يمشي اذا يمشي ببطنٍ جائعٍ * صِفرٍ ، ووجهٍ ساهمٍ مدهونِ(٥)

لربما تعاضد النفي مع حروف العطف في زيادة التقطيعات الموزونة في البحر الشعري مع اختلاف تمددا تها المستغرقة في تراكيبها . من ذلك قول جنادة بن عامر:

لعَمْرُكَ ، ما ونَى ابنُ أبي أُنَيْسٍ * وما خامَ القتالَ وما أضاعا(٦)

وقول ابي ذؤيب:

كسيفِ المُرادِيِّ لا ناكِلاً * جبانا ، ولا جَيْدَرِيّاً قَبيحا(٧)

---

(١) م.ن : ٢/٩٤ .

(٢) م.ن : ٢/١٥٢ . وتضاف النماذج : جـ٢، ص١٢٣ ب٩/جـ٣، ص١١ ب٢/جـ٢، ص١٤٠ ب١ .

(٣) م.ن : ١/١٧٦ .

(٤) م.ن : ٢/٢٢٩ .

(٥) ديوان الهذليين : ٢/٢٦٧ . وتضاف النماذج : جـ١، ص٢، ب٥/جـ١، ص٢٨ ب٣/جـ١، ص٣٩، ب٢/جـ١، ص٦٧ ب٤/جـ١، ص١٥٠ ب٤، ٥/جـ١، ص٢٢٤ ب١، ٢/جـ٢، ص١٣ ب٣/جـ٢، ص٣١ ب٣، ٤/جـ٢، ص٣٧ ب٣، ٤/جـ٢، ص٥٠ ب١، ٢، ٣، ٤/جـ٢، ص٥٥ ب٢/جـ٢، ص٥٨ ب٣/جـ٢، ص٥٩ ب٣/جـ٢، ص٦٣ ب٤/جـ٢، ص٦٧ ب٢، ٣، ٤/جـ٢، ص٩٤ ب١، ٢، ٣/جـ٢، ص١٦٨ ب٥، ٦/جـ٢، ص٢٠ ب١/جـ٣، ص١ ب٣/جـ٣، ص١ ب٢/جـ٣، ص٣٥ ب٢، ٣، ٤/جـ٣، ص٧٦ ب٢ .

(٦) م.ن : ٣/٣٠ .

(٧) م.ن : ١/١٣٥ .

وقول المتنخـــل :

لا يُسلِمون قريحـاً كانَ وسطَهُـــم * يوم اللُّقـاءِ ، ولا يشـوُونَ من قَرَحـوا (١)

ولعل التمددات المستخرقة للتقطيعات ناسبت انفعالات الشاعر فضلا عن ترددا تها المختلفة الاطوال .

وربما يجيء الشاعر بتقطيعاته داخل البيت الواحد ثم يناسبها مع البيت الـــذى بعده دون ان يتغير موضع التقطيع في كلا البيتين ويمكن ان نسميه تقطيعا عموديـــا ، ولربما يشمل اكثر من بيتين . من ذلك قول ابي المثلم:

ياصخر ثم سعـــى اخوانهم بهـمُ * سعيا نَجيعاً فما طُلّـــوا ولا خَمَلـوا
بمِنْسَـرٍ مَصِـــعٍ يَهدِي أوائلَـــه * حامي الحقيقـة لاوانٍ ، ولا وَكَـــلِ (٢)

وقال ساعدة بن جؤيـه :

لمّا رأى "عمقـاً" ورجّـــع عَرضُـــه * رعـداً كما هَـــدَرَ الفنيـــقُ المُصْعَبُ
لما رأى "نعمان" حَـــلّ بِكرْفَـــــءٍ * عَكَـــرٍ كما لَبَـــجَ النُّزول الأرْكَـــبُ (٣)

وقول حذيفة بـــن انس :

نشأنا بنـــي حَربٍ تَربّت صِغارُنا * إذا هي تُمـرى بالسّواعـدِ كَـــرّتِ
وتَحمل في الأبطـالِ بيضاً صوارما * اذا هي صابـتْ بالطّوائف تَـــرّتِ (٤)

ولربما لم يأتِ هذا التقطيع عن طريق الادوات التركيبية ، كالذى نجده في قول ابـــي ذؤيـب :

---

(١) م٠ن : ٢/ ٣٢٠ وتضاف النماذج : جـ١ ، ص٩٣ ب٢ / جـ١ ، ص٩٦ ب٣ / جـ١ ، ص١٢٧ ب٣ / جـ١ ، ص١٤٩ ب٣ / جـ١ ، ص١٦٨ ب٢ / جـ١ ، ص٢٠٠ ب٣ / جـ١ ، ص٢١٤ ب١ / جـ٢ ، ص٢٩ ب٢ ، ٣ / جـ٢ ، ص٣٦ ب٢ / جـ٢ ، ص٣٨ ب١ ، ٢ / جـ٢ ، ص٦٣ ب١ / جـ٢ ، ص٢٤١ ، ب١ / جـ٣ ، ص١٠ ب٣ / جـ٣ ، ص١٢٦ ب٤ ، ٥ .

(٢) م٠ن : ٢/ ٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٣) م٠ن : ١/ ١٧٣ .

(٤) ديوان الهذليين : ٣/ ٢٩ . وتضاف النماذج :
جـ١ ، ص٦ ، ب١ ، ٢ ، ٣ / جـ١ ، ص١٨٦ ب١ ، ٢ / جـ٢ ، ص٢٣٠ ، ص٢٣٠ ، ب٢ ، ٣ / جـ٢ ، ص٢٤٢ ب٢ ، ٤ .

فذاكَ تِلادُهُ وَمُسَلْجَمـــــاتُ * نظائـرُ كلُّ حـــوّارٍ بَـــرُوقِ
لهُ من كَسبهنَّ مُعَذْلَجـــــاتُ * قَعائِـدُ قد مُلِئْنَ من الوَشِيقِ (١)

فقد وازن بين ( مسلجمات ونظائـــر ) في البيت الاول مع ( معذلجات وقعائـــد ) فـــي البيت الذى يليه وجانس بينهمـا زيادة على ذلك •

على ان هذا اللون من التقطيـع مايفتأ ان يتلاشى مـع التنوع العاطفي للشاعـر الذى يسحبه الى تنوعات اخرى اكثر ملائمـة لصياغته باللغة•

ومما سبق تتجلى قيمة التقطيـع الصوتي ، وتقاربه مع التكرار بما يحمل من وحـدات متوازنـــة على المستوى الدلالي والصوتي ، كما عبرت الوحدات المقطعـة عن قيـــــم معنوية كانت اثيـرة لدى الشاعر فثبتها ودعـا لها ، وحفلت ايضا بانفعالات متنوعـــة كثفها الشاعر وطوعها لتناسب التفعيلات العروضية بما يخلق تنوعا موسيقيا متصاعد النبرة• وفي كل هذا ابدع الهذلي وتفنن في استثمـار مالهذا الاسلوب من جمال موسيقي يطـرب له المتلقـي ويتفاعل معـه •

-١١-

للقافيـة اهميـة كبيرة في اتساق الشعر دلاليا وصوتيا ، فهي بمثابـة الفواصـل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الاذان فـــي فترات زمنية محددة بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن "(٢)•

والقافيـة ـ بعد ذلك ـ غير منفصلـة عن التراكيب كما انها تدخل ضمن مساحـة التفعيلات المستغرقة للوزن الشعرى ، لذلك " لا يجوز فصل ايقاعات القافية عن الوحـدة النغمية والموضوعية للقصيـدة "(٣) • اذ تؤثر القافية في تشكيل الصورة الشعريـة فـي اتساق البيت سلبا او ايجابا اعتمادا على مهارة الشاعر في تنزيل القافيـة مواضعهـــا

---

(١) م•ن : ١/٨٩• مسلجمات : سهام طوال ، نظائـــر يشبه بعضها بعضـــا ، حوار : في صوته ، يقول : اذا نقرته على ظفرك سمعت له صوتا • يروق : فـــي صفائه ولونه • معذلجات : مملوءات وشيق وهو ماجف من اللحم• يريد : انه كثيـر الصيد بتلك السهام التي ذكرها في البيت السابق • وتضاف النماذج : جـ١، ص ٣٨، ب ٢، ٣/جـ١، ص ١١٣ ب ٢، ٣/جـ١، ص ١١٩ ب ١، ٢•
(٢) موسيقى الشعر: ٢٧٣•
(٣) مقالات في الشعر الجاهلي : ٢٧٠•

المناسبة لتكون " كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، والا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها "(١). وهي لذلك " مركز ثقل مهم في البيت ، ان صحّت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته "(٢).

ولما نزلت القافية منزلة الدعامة التي يقوم عليها الوزن(٣) فان الشاعر يهتم باختيارها كما يهتم باختيار الوزن ليتناسب الاثنان في اداء التجربة الشعرية ، لذلك جاز لنا ان نربط بين اختيار الشاعر لطبيعة روي القافية الذي " لا يكون الشعر مقفى الا به "(٤) وطبيعة تجربته الشعرية المتجلية بوساطة الاداء ، كما نوهنا سابقا بعلاقة اختيار الشاعر للبحر الشعري وطبيعة تجربته الشعرية ، على ان الامر في كليهما لا يشكل قاعدة يمكن الاطمئنان الى نتائجها المستخلصة(٥).

وعند التعرض للقافية في ديوان الهذليين نجد الشاعر قد اهتم في اشكال قوافيه وجرى على ما هو شائع منها ، كما مال بسبب طبيعته البدوية الى استعمال بعض القوافي الخشنة التي ربما ارتبطت بطبيعة تجربته الشعرية .

وعند احصاء حرف الروي في ديوانهم تبين للباحث اختلاف نسبة بيث الشدة والرخاوة والجهر والهمس . كما سيتضح من خلال الجدول المرفق في نهاية هذه الفقرة . ويلحظ ان الهذلي قد اكثر من الحروف ( ل ، ب ، م ، ر ، د ، ن ) رويا لقوافيه ، وهذه الحروف شكلت النسبة العظمى في استعمالها رويا عند عامة الشعراء ، ولا يرجع ذلك الى ثقل في الاصوات او خفة بقدر ما يعزى الى ورودها في اواخر الكلمات ، كان اكثر من الحروف الباقية(٦). ولعل هذا السبب يجعلنا في حذر شديد فيما ذهبنا اليه من امر ارتباط حرف الروي بتجربة الشاعر .

---

(١) شرح ديوان الحماسة ( المرزوقي ) : ١/ ٦١ .
(٢) مفهوم الشعر : ٤٠٧ .
(٣) موسيقى الشعر العربي : ١٠٣ .
(٤) موسيقى الشعر : ٢٧٥ .
(٥) ينظر : الشعر العربي منهج في دراسته وتقويمه : ١/ ٦٣ ، والنابغة الذبياني ديوان (دراسة في اسلوبه الشعري : ١٧ .
(٦) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٧٥ .

اما بقية حروف الروى فقد جاءت على التسلسل التالي ( ح ،ع ،ف ،ى ، ج ،ق ، س ، ز ،ض ) ونلحظ غياب الحروف ( خ ، ذ ، ش ،غ ، و ) من قوافي اشعار الهذليين بل غيابها من معظم اشعار العرب القدامى للسبب نفسه • على ان الهذلي قد استعمل حرف الزاى رويا لقصيدة واحدة بالرغم من انه من الحروف النادرة، وندرته في احتياجه الى جهد عضلي [١] ليس من السهل على الشاعر الاتيان به ، ولكن الهذلي وهو المتخل قد جاء به رويا لقصيدته التي مطلعها :

لا دَرَّ دَرِّي إنْ أطعَمْتُ نازلكـــم * قِرفَ الحتيِّ وعندى البرُّ مكنـوزُ [٢]

وقد علق الاصمعي عليها قائلا : " ماقيلت على الزاى قصيدة اجود من قصيدة الشماخ في صفة القوس ، ولوطالت قصيدة المتنخل كانت اجود .. " [٣] •

وقد تذبذبت قافية هذه القصيدة المتكون من احد عشر بيتا بين الغرابة والوضوح ولو انها كانت اقرب الى الغرابة منها للوضوح فنجد ( محجوز ، محفوز ، مركوز، تهزيز ، إرزبيز ، تهزيز، الجيز ، تحزيز ، تحريز، مجلوز ) قد تظافرت في صنع خواتيم الابيات ، ويلحظ ان الشاعر قد كرر في ثلاث منها الزاى ( تهزيز ، ارزيز ، تمزيز ) كما صاعد نبرة الخطاب للغائب المثنى مع مضاعفة حرف الزاى وتناسبها مع سياق البيت :

هل أجـزِ يّنكمـا يوما بقَرضكما * والقَـرضُ بالقـرضِ مَجزيٌّ ومجلـوزُ [٤]

ولعل في سبق حروف ( الواو او الياء ) قبل الروى ساعد على تضخيم غضب الشاعر وازدياد حدته مع التخويف والوعيد للمخاطب المثنى الغائب مع مايرافق ذلك من شدة تصويت الشاعر بهذا الحرف ( الزاى ) مع حركه آخره المجانسة لصوت المد قبله •

اما حروف الروى القليلة الشيوع في قوافي الشعر [٥]، فقد طرقها الهذلي ايضا • فقد جاءت التاء رويا في خمس قصائد او مقطوعات ، والثاء في اثنين ، والطاء في اثنين ، والصاد في موضع ، والضاد في موضع ايضا •

---

(١) م•ن : ٢٧٦•
(٢) ديوان الهذليين : ٢/ ١٥•
(٣) الشعر والشعراء : ٢/ ٦٥٩•
(٤) ديوان الهذليين : ٢/ ١٥•
(٥) ينظر: تقسيم القوافي حسب القلة والشيوع في موسيقى الشعر: ٢٧٥•

اما الضاد فقد جاء بها ابو خراش في احدى مقطوعاته ، وقد ابدع في انزالها مواضعها المناسبة في سياق الابيات بحيث لم يصعب ان ياتي بها المتلقي القليل الثقافة او يحس بها قبل ان ينشدها الشاعر ، وهذا دليل على تمكن الشاعر من احكام قوافيه بما يتناسب وغرضه في الاداء . قال ابو خراش :

حمدتُ إلهي بعدَ عروةَ إذْ نَجا * خراشٌ ، وبعضُ الشرِّ أهونُ من بعضِ
فواللهِ لا أُنسى قتيلاً رُزئتُهُ * بجانبِ قَوسَي ، ما مشيتُ على الارضِ
بلى إنَّها تعفو الكلومُ وإنّما * نُوكَّلُ بالأدنى وإنْ جَلَّ ما يَمضي
ولم أُدرِ من أُلقى عليه رِداءَهُ * ولكنّه قد سُلَّ من ماجدٍ مَحضِ
ولم يكُ مثلوجَ الفؤادِ مهبَّجاً * أُضاعَ الشبابَ في الربيلةِ والخَفْضِ
ولكنّه قد نازعتهُ مخامِصٌ * على أنّه ذو مِرّةٍ صادقُ النَّهضِ
كأنَّهم يشبّثونَ بطائرٍ * خفيفِ المُشاشِ عضمُه غيرُ ذي نَحْضِ
يبادرُ قربَ الليلِ فهوٌ مُهابِلٌ * يَحُثُّ الجناحَ بالتبسُّطِ والقبضِ(١)

ولعل قلة الكلمات المنتهية بالضاد وماقبلها ساكن جعلت ابا خراش يحرف عن تصيير مقطوعته قصيدة واكتفى بالقدر الذي سمح له ان يصير معانيه وفقا لقافيته القليلة الشيوع دون ان نشعر بتكلفه لها .

اما الصاد في مقطوعة امية بن ابي عائذ والتي سبقها الفالمد فقد جاءت بغرابة ممجوجة وطغى عليها الفتور ، فتجد كلمات ( الابواص ، الدلاص ، القرماص ، عقاص ، الغواص ، مخماص ، حاص ) قد ختمت نهايات الابيات ، ولعل البيت الاخير من المقطوعة جاء منفرا لها تكدست فيه الصادات وخاصة في شطره الثاني :

قد كنتُ خرّاجاً ولُوجاً صَيْرفاً * لم تَلْتَحِصْني حَيصَ بَيصَ لَحاصِ(٢)

ولربما اراد من هذا التكديس المتتالي لحرف الصاد ان يعبر عن حيصته الكبيرة فيما يجده في حبه .

ونجد الغرابة ايضا في طائية اسامة بن الحارث التي مطلعها :

---

(١) ديوان الهذليين : ٢/١٥٧ـ١٥٩ .

(٢) م.ن : ٢/١٩٢ .

ماأنا والسَّيرَ في متلَفٍ * يعبِّر بالذَّكرَ الضّابطِ[١]

فنجد كلمات( العائط ، غائط ، الهابط ، الواسط ، الحائط ، الناشط ، الذاعط ، الناحط ، خالط ، لاقط ) في خواتم الابيات ، ولا ينكر ما لطابع القصيدة من غرابة واضحة تناسبت معها القافية في تثبيت هذا المعنى ونقله للمتلقي .

اما طائية المتنخل[٢] التي قيل عنها : " ولم تقل كلمة على الطاء اجود من قصيدته "[٣] والتي اختارها ابو زيد القرشي في جمهرته[٤] ، فانها لم تقل غرابة عن طائية اسامة بن الحارث وفيها حاول الشاعر أن يطنّ طنين طائه في اذان مستمعيه بما ياتي من كلمات حوت على طائين فصل بينهما الف المد فتجد ( اشمطاط ، الشطاط ، القطاط ، لطاط ، حطاط ، انحطاط ، لفطاط ) قد سكنت نهايات الابيات ، وحاول استثمار ما لحروف المد من تشكيل صوتي ايضا ، فجاء بالياء قبل الف المد ( الف التاسيس ) في الكلمات ، ( الرّياط ، هياط ، هياط ، السّياط ، الليط ، كالخياط ، نياط ، الخياط ) ولعل ذلك متأت من استحباب العربي الحروف ذات الطنين والرنين في الاذان بما يحدث جلبة مستحبة لدى المستمع القديم .

اما حرف الثاء فجاء في مقطوعتين كانا نقيضتين بين شاعرين ابتدأها صخر الغي وناقضه بها ابو المثلم ، وغلبت القوافي الغريبة عليهما فتجد ( يريث ، انيث ، وعوث ، مكيث ، التلوث ، تستبيث ) قد ختمت اواخر الابيات[٥] .

اما حرف التاء فقد جاء في اربعة مواضع[٦] وقد سبقه الف المد ولحقته الهاء مع الف مد ( الف الاطلاق ) وفي واحد منها جاءت تاء التانيث قافية له ، ولما كانت رويا ضعيفا بنفسه ولابد من تقويته باشراك حرف اخر معه ، حتى لا يكون ما يتكرر في اواخر الابيات مقصورا عليها[٧] . فقد جيء بحرف الراء قبلها ، وذلك في قصيدة حذيفة بن انس التي مطلعها :

---

(١) م . ن : ٢/ ١٩٥ .
(٢) ينظر : م . ن : ٢/ ١٨ ومابعدها .
(٣) الشعر والشعراء : ٢/ ٦٥٩ .
(٤) جمهرة اشعار العرب : ١/ ٥٩٤ .
(٥) ديوان الهذليين : ٢/ ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ .
(٦) م . ن : ١/ ١٦١ ، ١٦٢ ، ٣/ ٤٩ .
(٧) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٧٧ .

غَلَتْ حربُ بكرٍ واستطارَ أديمُها * ولو أنَّها إذا شُبَّتِ الحربُ بَرَّتِ (١)

ونلحظ تكرار الشاعر للفظة (الحرب) في صدر البيت وعجزه بما يعطي موسيقية متناسبة توزعت على الشطرين وقد هيأ بذلك لنزول قافيته مواضعها المناسبة دون أن تصدم السامع بخروجها عما سبقها من تمهيد صوتي واخر دلالي .

وعلى العموم فقد ابتعدت سمة الغرابة عن هذا الحرف فيما جاء عليه من قوافٍ واقترب من الوضوح ، ولربما بسبب قصر القصيدة التي ختمت بها ، كما حفلت قوافيه على موسيقية مرتلة تأتت له من احاطته بحروف المد قبله و بعده اذ ان اشتمال القافية على حرف مد او اكثر يشكل قيمة موسيقية خاصة(٢).

اما حرف الكاف فلم يرد في ديوان الهذليين الا في مقطوعة مكونة من ثلاثة ابيات لابي خراش(٣) ، بالرغم من ان هذا الروي متوسط الشيوع في الشعر(٤). ولربما لم يجد الهذلي فيه من قوة التعبير بما يلائم موضوعه الشعري فعزف عنه .

اما بقية حروف الروي الواردة ، فقد تمددت بين كثرة الشيوع ومتوسطة الشيوع ، وتراوحت بين الغرابة والوضوح في ختام الكلمات التي جاء بها الشاعر في نهاية ابياته . كالذي تمثله جيمية عمرو بن الداخل(٥) ( هدوج ، نشيج ، الشجيج ، نسيج ، زلوج ، الشروج ، ..) وجيمية ابي ذؤيب (٦) التي قال عنها الاصمعي : " ليس في الدنيا احد يقوم للشماخ في الزائية والجيمية ، الا ان ابا ذؤيب اجاد في جيميته حدا لا يقوم له احد "(٧). ورائية ساعدة بن جؤيه(٨)، وغيرها مبثوث في معظم ديوان الهذليين ، ولعل هذه الغرابة متاتية من طبيعة الموضوع الشعري ، ومحاولة الشاعر الالمام به ليتناسب واداءه لصورته التي يريدها ، وتاتي ايضا من قلة شيوع بعض الكلمات المنتهية بحرف الروي مع اطالة الشاعر لقصيدته ، الامر الذي يستدعي جلب واستحضار الكلمات الشاردة او النادرة وتوظيفها كقوافٍ في القصيدة . فانت ترى في مطلع قصيدة امية بن ابي عائذ (٩) ومقدمته في وصف طيف

---

(١) ديوان الهذليين : ٣/ ٢٦ .  (٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٩١ .
(٣) ينظر: ديوان الهذليين : ٢/ ١٦٩ .  (٤) م.ن : ٢٧٥ .
(٥) ديوان الهذليين : ٣/ ٩٨ .  (٦) م.ن : ١/ ٥٠ ومابعدها .
(٧) فحولة الشعراء : ٣٩ .
(٨) ديوان الهذليين : ١/ ٢٢٢ ومابعدها .
(٩) م.ن : ٢/ ١٧٢ ومابعدها .

الحبيبة ومايصيبه من لاعج شوقه نحوها ، من سلاسة ورقة وعذوبة في الالفاظ عموما والقافية احداها ، مع سهولة الماخذ وكثرة الماء والرونق ـ كما يعبر عنه القدامى ـ فنجد القوافي ( دلال ، مهال ، الجبال ، اندمال ، خال ، مطال ، مال ، عال ، حال ، الليالي ، اكتهالي ) ولكن ما ان يغادر موضوعه هذا الى وصف الناقة حتى يتعكر الماء ويذهب الرونق وتستحيل معه القصيدة الى طلسم لفظي شائك ليناسب به موضوعه الذي بدأه ، وان حافظ على سلامة قوافيها في بعضها ، ولكن هذه السلاسة قد ذهب رونقها مع ما داخل تركيبها من الالفاظ الغريبة كما في البيت :

وان غنّى من غربها رَفَدتْ * وسيجاً وألوتْ بجلسٍ طوالِ (١)

فـ" طوال" كلمة موحية اذا أُحسن توظيفها في سياقها ، ولكن في هذا البيت ضاع ايحاؤها لما رافقها من كلمات غريبة ، وبالرغم من ذلك فانه لا ينكر ما لهذه القصيدة بالذات من عناية واضحة بالموسيقى الداخلية للكلمات وتوزيعها صوتيا .

وقد احسن ابو ذؤيب اختياره لحرف العين رويا لقصيدته في رثاء ابنائه ، لما في جرس هذا الحرف من " مرارة وتعبير عن الوجع والجزع ، والفزع والهلع ، وهذه كلها تنتهي بالعين "(٢) .

وكذلك احسن مالك بن خالد الخناعي اختياره لحرف السين المضموم والمسبوق بالف مد اذ ناسب التعبير عن افكاره وانفعالاته الحزينة التي بثها في قصيدته التي مطلعها :

يامَ إنْ تفقدي قوماً ولدتهم * اوتخلسيهم فإنَّ الدَّهرَ خلاّ سُ (٣)

وتجدر الاشارة الى انه لم تات حركة الروي في ديوان الهذليين ساكنةً الا في قصيدتين كانا من نصيب ابي ذؤيب (٤) والاعلم الهذلي (٥) وكذلك جاءت ساكنة في معظم ارجازهم ، اذ " اسهمت في خلع قيمة مستقلة على الصوتية الحسية ، وقد ربطت بين الصوت والشعور النفسي للشاعر "(٦) .

---

(١) م٠ن : ٢/ ١٧٥٠
(٢) الشعر الجاهلي منهج في قراءته وتقويمه : ١/ ٦٣٠
(٣) ديوان الهذليين : ٣/ ١٠
(٤) ينظر : م٠ن : ١/ ١٤٦٠
(٥) ينظر : م٠ن : ٢/ ٧٧٠
(٦) البناء الفني في شعر الهذليين : ٣٨٠

اما على صعيد اخفاقاتهم في القافية، فلم تشكل ظاهرة بارزة الحضور في شعرهم، ولكن آثرنا تسليط الضوء عليها لاستكمال الحديث عن القافية عندهم وتحليل مايمكن تحليله لتلك الاخفاقات بما يزيدنا دراية وبصيرة بموسيقى القافية. واول هذه الاخفاقات:

الاقواء: وهو "اختلاف اعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلا، واخرى مخفوضة او منصوبة" (١) وقد جاء في شعر ساعدة بن جؤيه في قوله:

مُوكَّلٌ بِشَدُوفِ الصَّوم يَنظُرُهَا * من المغارب مخطوفُ الحَشَا زَرِمُ
حتى أُتيحَ له رامٍ بِمُجدَلَةٍ * جَشٍ وبينِ نواحِيهنّ كالسَّجَمِ (٢)

فقد غير حركة روية من الخفض الى الرفع.

وايضا جاء في شعر البريق:

بشهباءَ تَغلبُ من زَادها * لَدى مَتْنِ وازعها الأَوْرَمِ
ونائحةٍ صوتُها رائحٌ * بَعثتُ إذا طَلَعَ المِرْزَمُ (٣)

فغير حركة الروى من الرفع الى الخفض. ولكن البريق لم يكتف بهذا الاقواء فبعد ان عاود ترسله في القصيدة نفسها اقوى ايضا في البيتين الاخيرين منها مع العلم ان القصيدة تبلغ احد عشر بيتا فقط، ولعل سبب ذلك يرجع الى عدم استقرار الشاعر في اختيار حركة روية فتارجح بين الكسر والضم " وربما يكون تنويعا مقصودا من قبل الشاعر لايقاعه ونغمه لامجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة العيوب"(٤). وهناك من يرى " احتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو اقرب الى العقل من احتمال خطئه في ابسط قواعد الموسيقى الشعرية"(٥). فانشاده لقافيته سليم من الناحية الموسيقية مقوى من ناحية الاعراب. فهو لا يتارجح امام مستمعيه بين الكسرة والضمة والكسرة وانما ينشدها سليمة الموسيقى (مضمومة او مكسورة) محابة الاعراب، والاعراب مسالة ثانية تختلف عن موسيقى الشعر.

---

(١) نقد الشعر: ١٨٥.
(٢) ديوان الهذليين: ١/ ١٩٤، ١٩٥.
(٣) ديوان الهذليين: ٣/ ٥٥.
(٤) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ١/ ٦٣.
(٥) د. ابراهيم انيس، موسيقى الشعر: ٢٩١.

وسواء كان هذا ام ذاك فالاقواء يظل عيبا يشين القافية وموسيقاها ويؤثر على بناء القصيدة الموسيقي ، ويرهل انتباه المستمعين للشاعر عند انشاده قافية مقواة . كما ان الاقواء على قول قدامة بن جعفر " في الشعر الاعراب كثير جدا ، وفي من دون الفحول من الشعراء اكثر "(١) لذلك لم يكن الهذلي بدعا من بقية الشعراء في اخفاقه هذا .

ومن العيوب ايضا الايطاء : وهو ان يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد في القصيدة(٢). ونجد ذلك عند ابي كبير في قوله ( كالبراء الاعفر ) ثم عاد بعد بيتين ليقول ( للتراب الاعفر ) والاعفر: الابيض الذى تعلوه حمرة (٣).

وعاب ابن رشيق ايطاء ابي ذؤيب في قصيدته العينية وجعله شديد القبح وذلك في قوله :

سبقوا هَوىَّ وأعنقوا لهواهمُ * فتخرَّموا ، ولكلّ جنبٍ مصرَعُ(٤)

ثم قال ( بعد اربع واربعين بيتا ) في صفة الثور والكلاب :

فصرعنه تحتَ العُبارِ وجَنْبُهُ * مُتَتَرِّبٌ ، ولكلّ جنبٍ مصرَعُ(٥)

فكرر ثلث البيت(٦) . على ان هذا التكرار ليس سلبا في اداء القصيدة بل العكس، فقد ساعد تكرار هذه العبارة على ترسيخ فكرة القضاء الذى لابد لكل حي منه ، وان لا شيء يبقى خالدا ابدا ، ولابد من ان يصرع يوما مهما اطال الله في عمره ، كما ان تكرار ابي ذؤيب قد جاء متباعدا جدا وان سياق مجيئه قد تغير كما صرح ابن رشيق نفسه بهذا، وبذلك فان ابن رشيق ناقض نفسه حين قال: " وكلما تباعد الايطاء كان اخف ، وكذلك ان خرج الشاعر من مدح الى ذم ، او من نسيب الى احدهما "(٧) وهذه اشارة للسياق

---

(١) نقد الشعر: ١٨٥.
(٢) العمدة: ١/١٦٩، وينظر: نقد الشعر: ١٨٧.
(٣) ديوان الهذليين: ٢/١٠١.
(٤) م.ن: ١/٢.
(٥) ديوان الهذليين: ١/١٤. ومن الضرورة الاشارة الى ان أبا ذؤيب قد جاء بكلمة ( مصرع ) معرفة بـ ( ال ) في احدى قوافي القصيدة العينية (ج١ ، ص٣ ، ب٤).
(٦) العمدة: ١/١٧٠.
(٧) م.ن: ١/١٦٩. وناقض نفسه ايضا حين قال: " الايطاء بعد سبعة غير بعيد " . م.ن: ١/١٨٨.

المتكررة فيه القافية. ولعل ابن رشيق هاله ان يكرر ابو ذؤيب ثلث البيت في قصيدة واحدة دون ان يجد لذلك مسوغا للشاعر في هذا التكرار بالرغم من تباعده الكبير(١).

وعلى العموم فالايطاء ينبئ عن نقص في امكانية الشاعر اللغوية ، فضلا عن ارباك المتلقي ونفوره منه ، اذ ان الشاعر لم يستطع ان يستثير اذنه ويطربه بتنوع الكلمات دلاليا وموسيقيا فالقافية المكان الذي تصب فيه محتويات البيت الدلالية والموسيقية ومن الضرورة ان تتجدد لا ان تتكرر ليتواصل المتلقي مع الشاعر ولا يتقاطع معه .

ومن العيب ايضا السناد ، وهو اختلاف تصريف القافية(٢) . كقوافي ابي ذؤيب " عُشَرْ، النَّهَرْ ، الحَضَر ، الخَبَر ، السِّرَرْ، بِرِرْ ، الشَّعَرْ ، مُمَرْ .. "(٣) اوقوافي ابي خراش ( مصمِّمُ ، مخزَّمُ ، أسهُمُ ، خَلْجَمُ .. " (٤) وغيرها كثير في اشعارهم(٥).

والواضح ان الشعراء عامة لم يعنوا بالتزام الحركة القصيرة قبل الروي ، وقد اختلف علماء اللغة القدامى في ذلك وكان لهم ثلاثة اراء هي " انه ليس بعيب ، والثاني جواز الضمة مع الكسرة ، وامتناع الفتحة مع احدهما ، والثالث هو ان الجمع بين الضمة والفتحة جائز ، ولا تاتي الكسرة مع احدهما . على ان الراي الثاني ، وهو للخليل بن احمد الفراهيدي كان اقرب الى النظريات الصوتية الحديثة ، ذلك لما بين الضمة والكسرة من وجوه شبه فكلاهما صوت ضيق(٦). ولعل الشاعر القديم لم يجد من الفضاضة الكبيرة ان يخالف حركة ماقبل رويه ، خاصة وان القيود الكثيرة تثقل على كاهله في قول الشعر وتجعله عسيرا .

---

(١) لقد افرز الاستقراء عن اربعة نماذج اخرى فيها ايطاء لم ادونها في المتن . الاولى لابي ذؤيب في ( جـ١ ، ص٣٥ ب١ ) ( احد قبلي ) ثم عاد وكررها بعد ستة عشر بيتا ليقول ( يلج به قبلي ) وهذا ايطاء خفيف كما عبر عنه ابن رشيق اما الثاني لابي ذؤيب ايضا في ( جـ١ ، ص١٥٦ ب٤ ، ٥ ) واستبعدته لورودة في شرح اشعار الهذليين : ١/٥٠ مفصولا بينهما بابيات عدة . اما الثالث فالمتخل في ( جـ٢ ص٢٨ ب١ ، ٤ ) واما الرابع فلحذيفة بن انس في ( جـ٣ ، ص٢٨ ب١ ، ص٩٢ ب١ ) واستبعدتهما لعدم وضوح الدلالة وتشابكها .

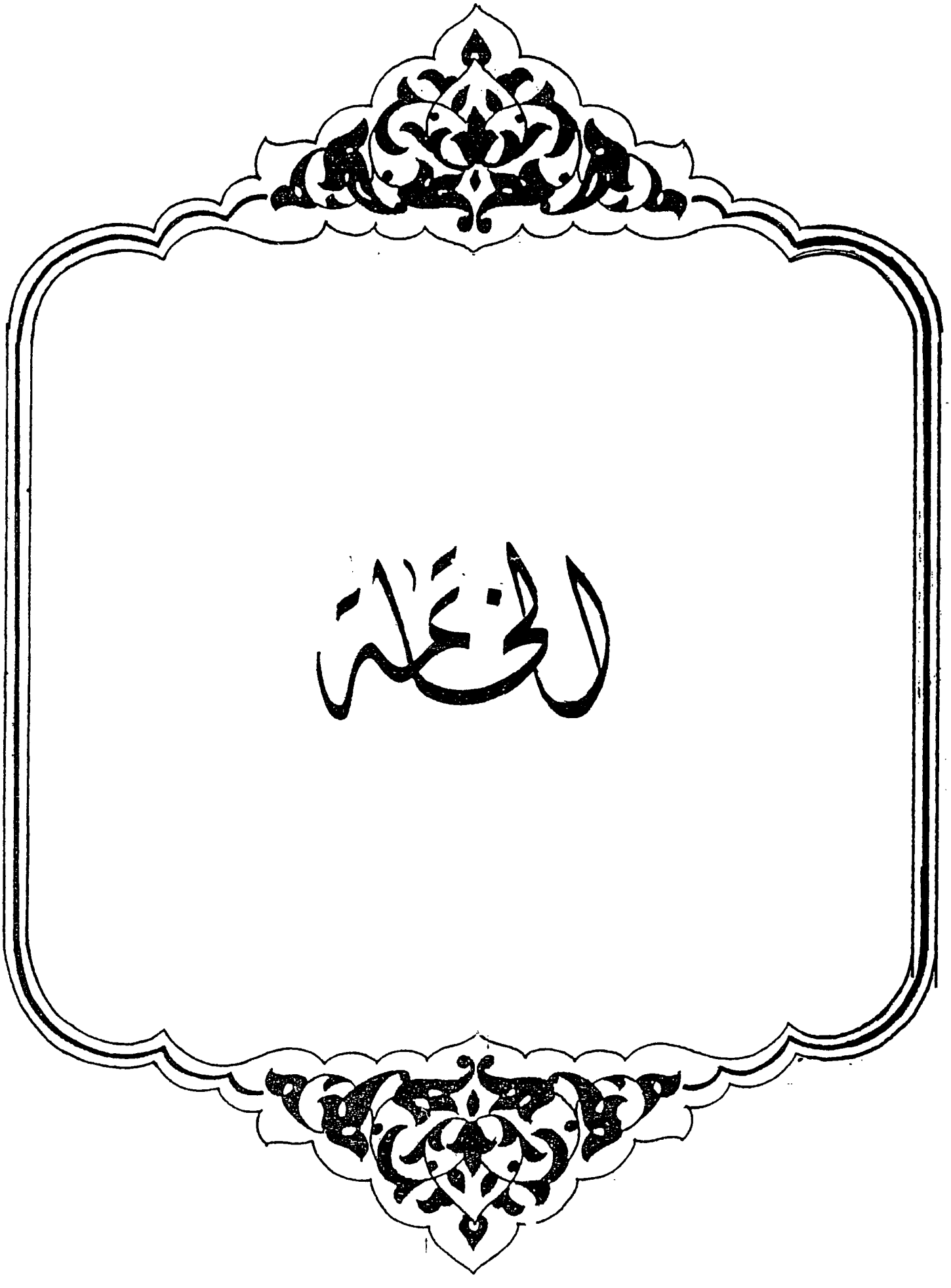
(٢) نقد الشعر: ١٨٧ . (٣) ديوان الهذليين : ١/١٤٦ ومابعدها .

(٤) م.ن : ٢/١٤٤ ومابعدها .

(٥) ينظر: م.ن : ٢/٢١١ ، ١/١٤١ ، ٢/٢٤١ ، ٣/٩٤ ، ٣/٣٢ ، ٣/٢٣ ، ٢/١٠٤ .

(٦) ينظر موسيقى الشعر: ٢٩٧ .

| البحر | مجموع القصائد | أ | ب | ت | ث | ج | ح | خ | د | ذ | ر | ز | س | ش | ص | ض | ط | ظ | ع | غ | ف | ق | ك | ل | م | ن | هـ | و | ى | عدد الشعراء الذين كتبوا |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الطويل | ٦٩ | — | ٧ | ٥ | — | ١ | ١ | — | ٦ | — | ١٠ | — | ١ | — | — | ١ | — | — | ٤ | — | ٢ | ٣ | ١ | ١٥ | ١١ | ١ | — | — | — | ١٧ |
| البسيط | ٢١ | — | ٢ | — | — | ١ | ٣ | — | ٢ | — | ١ | ١ | ١ | — | — | — | — | — | — | — | ١ | — | — | ٤ | ٢ | ٢ | — | — | ١ | ١٠ |
| الوافر | ٣٤ | — | ٥ | — | ٢ | ٢ | ٣ | — | ٥ | — | ٤ | — | — | — | — | — | ١ | — | ١ | — | ١ | ١ | — | ٥ | ٢ | ٢ | — | — | — | ٢١ |
| الكامل | ٢٣ | — | ٤ | — | — | — | — | — | ١ | — | ٤ | — | ١ | — | ١ | — | — | — | ٢ | — | ١ | — | — | ٢ | ٢ | ٨ | — | — | — | ١٢ |
| السريع | ١ | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ |
| المنسرح | ١ | — | — | — | — | — | — | — | ١ | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | ١ |
| المتقارب | ١١ | — | ٢ | — | — | — | ١ | — | — | — | ١ | — | — | — | — | — | ١ | — | — | — | ١ | — | — | ١ | — | — | ١ | — | — | ٨ |
| الرجز | ١١ | — | ١ | — | — | — | — | — | — | — | ١ | — | — | — | — | — | — | — | ١ | — | ١ | — | — | ١ | ٢ | ١ | — | — | ٣ | ٧ |
| | | ٢١ | ٥ | ٢ | ٤ | ٨ | * | ١٥ | * | ١٨ | ١ | ٣ | * | ١ | ١ | ١ | ٢ | * | ٨ | * | ٧ | ٤ | ١ | ٣٠ | ٢٠ | ١٤ | * | * | ٥ | |


الخاتمة

## الخاتمـــــــة

ومن خلال دراسة لغـــة شعر ديوان الهذليين بفصول ثلاثة تتبين مايلي :-

ـ لانفتاح البيئـــة وبساطة العيش فيها اثره في انعكاس سمة الوضوح في النسيـــــج اللغوى وقد تمثلت هذه السمة بافعال الرؤية والحس ، واسماء الامكنة والاعلام وبدائلهـــا والضمائـــر ..الخ ، وجاءت هذه نتيجـــة لتعامل الشاعر مع الاشياء تعاملا واقعيـــــــا ، فلم يعط لخياله ـ في الغالب ـ امكانيـــة التحرر من ربقـــة الواقع المشدود اليـــــه .

ـ وبقدر ما كانت سمة الوضوح من نتاج البيئة كانت الغرابة من نتاجها ، فما ان يتعـــــرض الشاعر لوصف حيوانها او جبالها .. الخ حتى تغرب الفاظه لتحاكيها صورة وصوتـــــــا . على ان غرابـــة الهذلي لم تكن من القبح الشنيع حتى تشوه جمال اشعاره ، بل العكـــس فقد كانت اصدق تمثيلا وتعبيرا عما يريده الشاعر ، لذا نعته الجاحظ وغيره بحسن الرصف دلالة على عدم التكلف والطبيعيـــة في التناول ، كما كانت غرابتهم سببا في جعل هذيل من القبائل المتصدرة قائمة الفصاحة وحسن البيان العربي .

ـ كان احساس الهذلي بالموت حادا وعنيفا ، مما ادى الى انتشار الفاظ الموت ومرادفاته من اشعاره ولعل الحروب والغزوات التي الفتها هذيل كانت وراء احساسه هذا ، وقـــد ساعد ذلك على تلوين النسيج اللغوى بالوان ايحائية اخرجته من اعتياديته فـــــي التشكل .

ـ ولما اشتهر الهذلي بسرعة العَدْو وكذلك بمهارة الرمي ، فقد كانت الفاظ العـــــدْو والسلاح منتشرة في شعره بشكل واضح ، كما كانت معقد موازناته التشبيهية ، كما اتخـذ بعضها سبيل القصة الشعرية .

ـ ولانتشار النحل في بيئـــة الهذليين الجبلية اثره في اشتهارهم ـ وخاصة ابي ذؤيـــب وساعدة بن جؤية بوصف النحل واشتيار العسل ، فكثرت الفاظ النحل وعمله وحركاته وكذلك الفاظ الامكنة التي سكنها او التي يرتادها ، وقد ادى هذا الى كثرة الغريب في ذلـــك الوصف الذى اتخذ سبيل القصة ، اذ قارن الهذلي بين طيب العسل المخلوط بالخمـــرة او بالماء والذى عانى مشتاره ماعانى حتى استطاع الحصول عليه ، وبين طيب فم الحبيبة اذا ماجن الليل وخف نباح الكلاب فيه ويفضل الثاني على الاول اى طيب فم الحبيبة على ذلـــك العسل المخلوط .

ـ ومثلما هيات البيئة الجبلية مكانا لعيش النحل ، هيات للهذليين ـ والصعاليك منهم خاصة ـ امكانية الاختباء من الاعداء او رصد تحركاتهم او نصب الكمائن المباغتة لهم ، كما استعملها الصيادون لتحين الفرص للانقضاض على صيدهم الآمن في المرتفعات الجبلية ، فجاء في شعرهم ذكر المراقبة ووصفها ومن كانوا يراقبون فيها اذ عدوا الرقابة دليل الفروسية والذكاء والفطنة .

ـ وعلى صعيد الصياغة نلحظ استخدام الهذلي لاسلوب الشرط بكثرة واضحة في التعبير عن تجاربه الشعرية ، وكان اثره في اغناء الصورة الفنية عنده بالوان متميزة عكست مهارته في الاداء وبراعته في السيطرة والتحكم بهذا الاسلوب .

ـ كما كان اسلوب النفي احد الاساليب البارزة في شعرهم ، وقد تخلل سمات واوصافا ايجابية واخرى سلبية حسب طبيعة المخاطب وموقف الشاعر منه فتنوعت بدلالة الاشارة بالفعل الحسن او السيء كما استخدم الهذلي النفي بـ ( ما ) وخبرها المقترن بالباء الزائدة اسلوبا قصصيا في معالجته بعض تجاربه الشعرية خاصة في غرض الغزل ، فكانت قصة ام الولد والنحل ومشتاره والخمرة وحامليها ، واستخدمها في المديح والرثاء بقصة الاسد وشبليه ، وفي الافتخار الذاتي بالسرعة عند الصعاليك نجد قصة النعامة والقوة . وساعد هذا الاسلوب على شد المتلقي وادخاله ساحة التوقع والمفاجاة ، كما دلل على مهارة الهذلي في مسك أدواته اللغوية في التعبير عن تجاربه الشعرية .

ـ وكان الاستفهام والنداء والتوكيد اساليباً بارزة في شعر الهذليين عبرت عن منطلقات الشاعر الفكرية في الاشخاص والاشياء ، وما انطوت عليه نفسه من شعور حاول التعبير عنه بهذه الاساليب .

ـ واستعمل الهذلي اسلوب العطف في ادائه الشعري ، اذ كان عونا على بنائه القصصي خاصة في ربط لحمة الابيات وتضمين بعضها في بعض الامر الذي انعكس على وحدة الموضوع او القصيدة دون وحدوية البيت الشعري بشكل مستقل عما قبله وعما بعده . وقد عكس ذلك مهارة الهذلي في استثمار هذا المفصل الادائي ، ونمّ عن وعيه بترابط اجزاء القصيد ، وعمق ثقافته اللغوية .

ـ وظل التشبيه واساليب التلوين الأخر ( الاستعارة ، الكناية ، الامثال ) تستجلب اهتمام الشاعر فيعمد الى اظهار مايريد من مقاصد وتقريبها للمتلقي ، وكان حظ التشبيه اكبر من بقية الاساليب لسهولة تركيبه الذي ناسب بساطة فكر الشاعر وحياته الخالية من

التعقيدات الحضارية ، وعمد الباحث الى الاحاطة بمرتكزات التشبيه ومحاوره التي دارت عليها مقارناته بين الاشياء ، او بينه وبين الاشياء ، فنجد محور الضوء والسرعة وغيرها من المحاور التي استخرجها الباحث واولاها عنايته ، كما احاط بمرتكزات الاستعارة والكناية التي استدعت وجودها التلويني في شعره .

ـ ولم تكن مهارة الهذلي مقتصرة على مسك ادواته اللغوية والفنية في شعره وانما استثمر هذا وذاك من الاساليب ليدلنا على براعة ومهارة اكبر وهي فنه القصصي الذي برز في شعره وطرزه بمسحة خاصة اختلفت عمن قبله من الشعراء في نهجهم القصصي وقد تعددت موضوعاته القصصية ، وان كان الاغلب فيها قصة الحيوان التقليدي الذي يجابه الموت على يد الصياد ليبرهن من خلال ذلك على شراسة القدر وحتمية الموت على كل انسان او حيوان كما كانت مغامرات الصعاليك من هذيل تشكل محورا قصصيا مهما في اشعارهم .

ـ وعلى صعيد الايقاع فلم يبتعد الهذلي عن موروثه الايقاعي الذي تمثل في استخدام البحور الطويلة التي شكلت نسبة كبيرة في مجمل حصيلة الاوزان المستخدمة عنده ، وكان بحر الوافر اقدر على استيعاب تجارب الهذليين الشعرية ، وان تغلب بحر الطويل في نسبة حضوره في الديوان على بقية الابحر ، وكان الهذلي موفقا الى حد كبير في مناسبة اغراضه ايقاع بحره الشعري ، واستطاع ان يجسد معاناته الشعرية بنغم بحره المختار .

ـ ولما كانت ضرورات الوزن والقافية تحكم الشاعر وتقيده ، فان الهذلي استطاع ان يوسع نطاق اللغة بما يحقق تجاوبه الايقاعي ويلبي حاجته النفسية للمعنى بتغيير شكل اللفظة بالحذف او الزيادة او التغيير ، فجاءت اغلب ضروراته لاداء معنى اراده بنفسه دون سواه ، وكانت كتب الضرورات مشيرة الى الكثير من ضرورات الهذلي التي اصبح بعضها قاعدة لمن جاء بعده من الشعراء .

ـ واستثمر الهذلي خاصية التقطيع الوزني بالكلمات ، وكانت يد الاشارة سباقة له في هذا المجال الذي برع فيه ، وجعله من الفحول بسببه .

ـ وكان التكرار والتجنيس وسيلتي الشاعر في اثبات قيم او نفيها او تاكيدها فضلا عما تحققه من نغم ، وكان هذان الاداءان واضحين في اشعار القدامى لاعتمادهم على الانشاد والتلاقي المباشر مع الجمهور الذي يريد ان تطرب اذنه قبل اي شيء اخر ، لذلك

جاء اهتمام الهذلي بهذا المفصل الحيوي مكملا للتناغمات الاخرى التي كان يستحصلها من توقيعه الصوتي في اشعاره .

ـ كما نوع الهذلي في قوافيه ، واستثمر طاقاتها الايحائية والنغمية، وان دعته في احيان عدة الى الاغراب والعزوف عن المالوف لمعالجة صور غريبة استلهمها من وحي بيئته الجافة الخشنة ، وعلى الرغم من ذلك فقد كان مسيطرا على زمام قوافيه وممهدا لها ، فوقعت مواقعها المناسبة ، فكانت دليلا على براعته ، وسيطرته على فنه الشعري.

واخيرا يمكن وصف لغة هذيل اجمالا بانها لغةٌ تزاوج فيها اللفظ الغريب باللفظ الواضح ، ونزحت نحو التصوير المجسم باستخدام الاساليب المتنوعة ، ونزعت منزعا قصصيا في اغلب الاحيان .

ثبت بالمصادر والمراجع

## ثبت بالمصادر والمراجع

القران الكريم ٠

- ابو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ، نورة الشملان ، شركة الطباعة العربية، الرياض ، ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠م٠
- الاتقان في علوم القرآن ، السيوطي ( جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر ـ ٩١١هـ ) المكتبة الثقافية ، بيروت ، ١٩٧٣ م٠
- الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة ، د ٠ هاشم الطعان دار الحرية ، بغداد ، ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨م٠
- ادب العرب في عصر الجاهلية ، د ٠ حسن الحاج حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٤م٠
- اساس البلاغة ، الزمخشري ( محمود بن عمر ـ ٥٣٨ هـ) ، دار مطابع الشعب القاهرة ـ ١٩٦٠م٠
- اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ـ ٤٧١ هـ ،تحقيق هـ ٠ ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤ م٠
- الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د ٠ عز الدين اسماعيل ، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣، ١٩٨٦م٠
- الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية ، د ٠ عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م٠
- اشعار هذيل واثرها في محيط الادب العربي ، اسماعيل داود النتشة ، رسالة دكتوراه ( مخطوطة ) ، جامعة الازهر ، ١٩٧٦م٠
- الاصوات اللغوية ، د ٠ ابراهيم انيس ، الانجلو المصرية ، ط٥، ١٩٧٥م٠
- الاصول الفنية للشعر الجاهلي ، د ٠ سعد اسماعيل شلبي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧م٠
- اضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، د ٠ نايف خرما ، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ط٢ ، ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨م٠
- الاغاني ، ابو الفرج الاصفهاني ( علي بن الحسين ، ٣٥٦ هـ) ، تحقيق : عبد الكريم ابراهيم الخرباوي و محمود محمد عنيم ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر

بيروت ، بدون ت • ط•

- الافكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ، أ : ف تشيتشرين ، ترجمة د • حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، بدون ت •
- الامالي ، القالي ( ابو علي- اسماعيل بن القاسم ٣٥٦هـ ) ، منشورات ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠م•
- الامثال في القرآن الكريم ، د • محمد جابر الفياض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ م•
- انوار الربيع في انواع البديع ، ابن معصوم ( السيد علي صدر الدين المدني ١١٢٠هـ ) ، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ط ١ ، ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩ م•
- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٣٩٠ هـ ـ ١٩٧٠ م•
- البلاغة ( محاضرات السنة الاولى ، الفصل الاول ، كلية الفقه ) د • مجيد ناجي مكتب الرواد للطباعة ، بغداد ، د •ت•
- البناء الفني في شعر الهذليين ـ دراسة تحليلية ، اياد عبد المجيد ابراهيم رسالة دكتوراه على الالة الكاتبة ، جامعة بغداد ـ كلية الاداب ، ١٤١٠ هـ ـ ١٩٩٠ م •
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمرى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٦م•
- البيان والتبيين ، الجاحظ ( ابو عثمان عمرو بن بحر ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط ٥ ، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م•
- تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدى ( السيد محمد مرتضي الحسيني ١٢٠٥هـ ) المطبعة الخيرية بمصر ، ط ١ ، ١٣٠٦ هـ •
- تاريخ آدب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط٢ ، ١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤ م•
- التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القران ، عودة خليل ابو عودة ، مكتبة المنار ، الزرقاء ـ الاردن ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م•

- تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام ، د • شكرى فيصل ، مطبعة جامعة دمشق ، ط ٢ ، ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٤ م•
- التطور والتجديد في الشعر الاموى ، د • شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ط ٧ ، ١٩٨١م•
- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، ابن الاثير ( ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم ـ ٦٣٧ هـ ) ، تحقيق : د • مصطفى جواد ود • جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦م
- الجاهلية ـ مقدمة في الحياة العربية لدراسة الادب الجاهلي ، د • يحيى الجبورى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٨٨ هـ ـ ١٩٦٨ م•
- جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د • ماهر مهدى هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ م•
- الجملة الشرطية عند الهذليين ، ابراهيم ابراهيم فرحات ، رسالة ماجستير كلية الاداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٧٧م•
- جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوى ، دار نهضة مصر بالقاهرة ، د • ت•
- جمهرة الامثال ، ابو هلال العسكرى ( الحسن بن عبدالله بن سهل ـ ٣٩٥هـ ) تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٤م•
- جمهرة اللغة ، ابن دريد ( ابو بكر محمد بن الحسن ـ ٣٢١ هـ ) مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، الهند ، ١٣٤٥ هـ •
- حركات التجديد في الادب العربي ، ( محاضرات الادب العربي لطلاب السنة الاولى ـ كلية الاداب ـ جامعة القاهرة )• دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٧٥م•
- الحروف ـ الفارابي ( ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان ـ ٣٣٩هـ ) تحقيق : محسن مهدى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٧٠ •
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي ( ابو علي محمد بن الحسن المظفر ـ ٣٨٨ هـ ) تحقيق : جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد

١٩٧٩ م ، د ٠ ط ٠

- الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، د ٠ مصطفى عبد اللطيف جياووك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧م٠
- الحيوان ، الجاحظ ( ابو عثمان عمر بن بحر ـ ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مطبعة الباب الحلبي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥م٠
- الخصائص ، ابن جني ( ابو الفتح عثمان بن جني ـ ٣٩٢ هـ ) ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٤ ، ١٩٩٠ م ٠
- دراسات في الشعر الجاهلي ـ د ٠ نورى حمودى القيسي ، ساعدت جامعة بغداد على نشره ، د ٠ ت ٠ ط ٠
- دراسات في النقد الادبي ، د ٠ احمد كمال زكي ، دار الاندلس ، ط٢، ١٩٨٠
- دراسات نقدية في الادب العربي ، د ٠ محمود عبد الله الجادر ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠م٠
- دفاع عن البلاغة ، احمد حسن الزيات ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٦٧م٠
- دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ـ ٤٧١ هـ ، تحقيق محمد رضوان الداية و فايز الداية ، مكتبة سعد الدين ـ دمشق ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧م٠
- ديوان الاسود بن يعفر ، صنعه د ٠ نورى حمودى القيسي ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٣٩٠ هـ ـ ١٩٧٠م٠
- ديوان الاعشى الكبير ( ميمون بن قيس ) ، شرح وتعليق محمد حسين ، مكتبة الاداب ، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٠ م٠
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٨٤ م٠
- ديوان اوس بن حجر ، تحقيق وشرح د ٠ محمد يوسف نجم ، دار صادر ، ط ٣ ، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩ م٠
- ديوان بشر بن ابي خازم ، تحقيق : د ٠ عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ط ٢ ، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م٠
- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد : د ٠ علي الجندى ، مطبعة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨م٠

- ديوان النابغة الذبياني ، : تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف مصر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م .
- ديوان النابغة الذبياني ـ دراسةٌ في الاسلوب الشعري ، وحيدة صاحب حسن رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ، كلية الاداب ـ جامعة الكوفة ، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م .

- ديوان الهذليين ، ثلاثة اجزاء ، دار الكتب ، مصر ، ١٣٦٩ هـ ـ ١٩٥٠م ـ ( اوفسيت ) .
- رثاء الابناء في الشعر العربي ، د مخيمر صالح ، مكتبة المنار ، الاردن ، د . ت . ط .
- زهر الاداب وثمر الالباب ، ابو اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني تحقيق : علي محمد البجاوي ، ط ١ ، ١٩٥٤ م .
- سياسة الشعر ، اودنيس ( علي احمد سعيد ) ، دار الاداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥م .
- السياب ونازك والبياتي ( دراسة لغوية ) ، د . مالك يوسف المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .
- شرح اشعار الهذليين ، ابو سعيد السكري ، ٢٧٥هـ ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- شرح ابن عقيل على الفيه ابن مالك ، ابن عقيل ( بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري ، ٧٦٩ هـ ) تحقيق ، محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة منير ، بغداد ، د . ت . ط .
- شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ( ابو علي احمد محمد بن الحسن ـ ) تحقيق : احمد امين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ، ط ٢ ، ١٣٨٧هـ ـ ١٩٦٧ م .

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د • يوسف خليف ، دار المعارف بمصر، ط ٣ ، د • ت •
- الشعراء نقادا ، د • عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م•
- شعراء هذيل ــ اخبارهم واشعارهم في القرن الاول الهجرى ، مكي العلمي، رسالة ماجستير ( مخطوطة ) ، جامعة دمشق ، ١٩٨٣ م•
- شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين ، د • محمود محمد الجادر، دارالرسالة للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩م•
- شعر تأبط شرا ، تحقيق : سلمان داود القرغولي وجبار تعبان جاسم ، مطبعة الاداب في النجف الاشرف ، ط ١ ، ١٣٩٣ هـ ــ ١٩٧٣م•
- الشعر الجاهلي ــ خصائصه وفنونه ، د • يحيى الجبورى ،دار التربية ــ بغداد ــ ١٩٧٢ •
- الشعر الجاهلي ، مراحله واتجاهاته الفنية ( دراسة نصية) ــ د • سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ المطبعة الثقافية ، ١٩٧١م•
- الشعر الجاهلي ــ منهج في دراسته وتقويمه ، د • محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ،د • ت •

- شعر الشنفرى الازدى ، لابي مؤرج بن عمرو السدوسي ت ١٩٥ هـ ، تحقيق وتذييل : د • على ناصر غالب ، من مطبوعات مجلة العرب ، الرياض ، الطبعة الاولى ، ١٤١٩ هـ ــ ١٩٩٨م•
- شعر المخضرمين واثر الاسلام فيه ، د • يحيى الجبورى ، طبع في مطابع الارشاد ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٣٨٤ هـ ــ ١٩٦٤م•
- شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي ،د • احمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٣٨٩ هـ ــ ١٩٦٩م•
- الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة ، توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣م•

- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة الدنيوري ، ت ٢٧٦ هـ ، في جزئيين ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ، دار المعارف ـ مصر ، ١٩٨٢م.
- الشعر واللغة د. لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٩.
- الشعرية العربية ، ادونيس ( علي احمد سعيد ) ، دار الاداب ـ بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ م.
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، ابو الحسن احمد بن فارس ت ٣٩٥ م وحققه وقدم له : مصطفى الشويمي ، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٤م.
- الصورة الفنية في المثل القراني د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١م.
- الصورة الفنية معياراً نقديا ( منهج تطبيقي على شعر الاعشى الكبير) د. عبد الله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٧ م.
- الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، د. عباس مصطفى صالح ، مطبعة السلام ـ بغداد ـ ١٩٧٤م.
- ضرائر الشعر لابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق : السيد ابراهيم محمد ، دار الاندلس لبنان ، الطبعة الاولى ، كانون الثاني ( يناير ) ، ١٩٨٠ م.
- ظاهرة الشكوى في شعر الهذليين ، بتول البستاني ، رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ، مقدمة الى كلية الاداب ـ جامعة الموصل ـ ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧م.
- طبقات فحول الشعراء ـ محمد بن سلام الجمحي ت ٢٣٢هـ ـ تحقيق محمود محمد شاكر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م.
- الطبيعة في الشعر الجاهلي ـ د. نورى حمودى القيسي ـ دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ـ ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م.
- الطبيعة في شعر الهذليين ، فاضل بنيان محمد ، رسالة ماجستير بالالة الكاتبة مقدمة الى كلية الاداب ـ جامعة بغداد ، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨م.
- العربية بين امسها وحاضرها ، د. ابراهيم السامرائي ، وزارة الثقافة والفنون العراق ١٩٧٨م.
- العصر الاسلامي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الحادية عشرة ، ١٩٨٩م.

- العقد الفريد ، ابن عبد ربه ( احمد بن محمد الاندلسي ت٣٢٨هـ) ، تحقيق احمد امين وصاحبيه ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ـ ١٩٦٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ،ابن رشيق القيرواني ( ابو علي الحسن الازدى ت ٤٥٦ هـ) ـ حققه ـ محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ط ٤ ، ١٩٧٢م.
- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوى ( محمد بن احمد ت ٣٢٢هـ) ، تحقيق وتعليق د. طه الحاجرى و د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٦م.
- فحولة الشعراء ،لابي سعيد الاصمعي ،شرح وتحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني ، المطبعة المنيرية بالازهر ، الطبعة الاولى ١٣٧٢ هـ ـ ١٩٥٣ م.
- الفروسية في الشعر الجاهلي ،د. نورى حمودى القيسي ، دار التضامن ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٤م.
- الفصاحة في العربية ، محمد كريم الكواز ، رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ، جامعة بغداد ـ كلية الاداب ، ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٦م.
- فصل المقال في شرح كتاب الامثال ،لابي عبيد البكرى ٤٨٧ هـ ، تحقيق : عبد المجيد عابدين واحسان عباس ، ط ١ ، ١٩٥٨ م.
- فن التقطيع الشعري والقافية ،د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، ط٦ ، ١٩٨٧م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، منشورات مكتبة الاندلس بيروت ـ لبنان ط٣ ـ ١٩٥٦م.
- في الادب والبيان ،د. محمد بركات حمدي ابو علي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٤م.
- في البنية الايقاعية للشعر العربي ،د. كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٤م.
- في الضرورات الشعرية ،د. خليل بنيان الحسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٤٠٣ هـ ـ ١٩٨٣م.
- في النحو العربي ، نقد وتوجيه ، د. مهدى المخزومي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ، ١٩٦٤م.

- قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ د • مصطفى ناصف ـ دار الاندلس ـ بيروت الطبعة الثانية ـ ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م•
- قراءة عروضية في المعلقات العشر ـ د • عبد المنعم احمد صالح التكريتي مطبعة الارشاد ـ بغداد ـ الطبعة الاولى ـ ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م•
- قصة الادب في الحجاز في العصر الجاهلي ـ عبدالله عبد الجبار ومحمد عبد المنعم خفاجة ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٥٩م•
- قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ـ منشورات دار الآداب ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٦٢م•
- قضايا الشعرية ـ رومان باكبسون ـ ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٨٨م•
- القيان والغناء في العصر الجاهلي ـ د • ناصر الدين الاسد ـ دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٦٨م•
- الكامل في اللغة والادب ـ المبرد ( ابو العباس محمد بن يزيد ت ٢٨٥هـ ) تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم والسيد شحاته ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ د • ت•
- الكتاب ، سيبويه ( ابو بشر عمرو بن عثمان ـ ١٨٠ هـ ) ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ، ١٣٩٥ هـ ـ ١٩٧٥ م•
- كتاب الصناعتين ـ الكتابة والشعر ـ لابي هلال العسكري ( الحسن بن عبد الله بن سهل ت ٣٩٥ هـ ) تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد ابوالفضل ابراهيم ـ دار الفكر العربي ـ الطبعة الثانية ـ د • ت •
- لسان العرب ـ ابن منظور ـ (ابو الفضل محمد بن مكرم ت ٧١١هـ) ـ دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة ـ بيروت ـ ١٣٨٨ هـ ـ ١٩٦٨م•
- لغة الشعر الحديث في العراق د • عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطباعة ـ بغداد ، ١٩٨٥•
- لغة شعر ديوان الحماسة لابي تمام ( باب الحماسة) عبد القادر باعيسى رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ـ مقدمة الى كلية الاداب ـ جامعة الكوفة ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م•

- لغة الشعر عند المعري ( دراسة لغوية فنية في سقط الزند ) ـ د • زهير غازي زاهد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٩م•
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ـ محمد رضا مبارك ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٩٣م•
- لغة القران الكريم في جزء عمّ ، محمود احمد نحلة ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨١م•
- لغة هذيل ، عبد الجواد محمد الطيب ، رسالة دكتوراه ، طبعت في طرابلس سنة ١٩٨٥م•
- اللهجات العربية في التراث ـ د • احمد علم الدين الجندي ، رسالة دكتوراه مقدمة الى كلية الاداب بجامعة القاهرة ـ ١٩٦٥م•
- مبادئ النقد الادبي ـ أ • أ • رتشاردز ـ ترجمة وتقديم د • مصطفى بدوي ، مراجعة د • لويس عوض ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ مطبعة مصر ـ ١٩٦٣م•
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ـ ضياء الدين بن الاثير ـ قدم له وحققه ـ د • احمد الحوفي ود • بدوي طبانة ـ دار النهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ـ ط ١ ، ١٣٧٩ هـ ـ ١٩٥٩م•
- مجمع الامثال ، الميداني (ابو الفضل احمد بن محمد ـ ٥١٨هـ) تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ١٣٧٤هـ ـ ١٩٥٥م•
- المخصص ، ابن سيده ( ابو الحسن علي بن اسماعيل ـ ٤٥٨هـ)، المطبعة الكبرى الاميرية ، بولاق ـ ط ١ ، ١٣١٨هـ•
- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، د • عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ـ الطبعة الاولى ـ ١٣٧٤هـ ـ ١٩٥٥م•
- المزهر في علوم اللغة وانواعها ، السيوطي ( جلال الدين عبد الرحمن ابن ابي بكر ، ٩١١هـ)، تحقيق : محمد احمد جاد المولى واخرين ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط٤ ، ١٣٧٨ ـ ١٩٥٨م•
- المستقصى في امثال العرب ، الزمخشري ( محمد بن عمر ، ٥٣٨هـ) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ط ١ ، ١٣٨١ هـ ـ ١٩٦٢م•
- المصون في الادب ـ لابي احمد الحسن بن عبد الله العسكري ت ٣٨٢ هـ تحقيق : عبد السلام محمد هارون ـ دار الرفاعي بالرياض ـ الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م

- معاني النحو ـ د . فاضل صالح السامرائي ـ ساعدت جامعة بغداد على نشره ـ ١٩٩١م.
- معجم البلدان ـ ياقوت الحموي ( شهاب الدين عبد الله ـ ٦٢٦هـ) دار صادر ـ بيروت ـ ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦م.
- معجم لغات القبائل والامصار ـ د . جميل سعيد ود . داود سلام ـ مطبعة المجمع العلمي العراقي ـ ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨م.
- معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع ـ البكري ( عبد الله بن عبد العزيز ٤٨٧هـ) ـ تحقيق : مصطفى السقا ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ الطبعة الاولى ، ١٣٦٤ هـ ـ ١٩٤٥م.
- المعرب من الكلام الاعجمي على حروف المعجم ، الجواليقي ( ابو منصور موهوب بن احمد ـ ٥٤٠ هـ ) تحقيق احمد محمد شاكر ، مطبعة دار المعارف ، مصر ـ ط ٢ ، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م.
- المعنى والكلمات ، الموسوعة الصغيرة ، د . سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م.
- مفهوم الشعر ( دراسة في التراث النقدي ) ـ د . جابر عصفور ـ المركز العربي للثقافة والعلوم ـ ١٩٨٢.
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط٣، ١٩٨٣م.
- مقالة في اللغة الشعرية ، محمد الاسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ـ ط١ ، ١٩٨٠م.
- مقدمة ابن خلدون ( عبد الرحمن بن محمد ـ ٨٢١ هـ) دار القلم ، بيروت لبنان ، ط ٧ ، ١٤٠٩ هـ ـ ١٩٨٩م.
- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام ـ حاكم حبيب عزر ـ رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ـ جامعة بغداد ـ كلية الاداب ـ ١٩٨٦م.
- مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ـ ديفد ديتش ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، مراجعة احسان عباس ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٦٧م.
- من قضايا الادب الجاهلي ، د . محمد ابو الانوار ، دار وهدان للطباعة مصر ، ١٩٧٦م.

- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ( ابو الحسن بن ابي عبدالله ـ ٦٨٤ هـ) تحقيق : محمد حبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس ، ١٩٦٦م .
- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، الامدي ( ابو القاسم الحسن بن بشر ـ ت ٣٧٠هـ) ، تحقيق : احمد صقر ـ دار المعارف ـ مصر ـ ١٣٨٠هـ ـ ١٩٦١م .
- موسيقى الشعر ـ د . ابراهيم انيس ـ دار القلم ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة ١٩٧٢م .
- موسيقى الشعر العربي ( مشروع دراسة علمية ) ـ د . شكري محمد عياد ـ دار المعرفة ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٦٨م .
- نزهة الالباء في طبقات الادباء ، ابن الانباري ( ابو البركات ، كمال الدين عبدالرحمن بن محمد ٥٧٧هـ) ، تحقيق د . ابراهيم السامرائي ـ مكتبة الاندلس ـ بغداد ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٧٠م .
- نظرية الادب ، رينيه ويليك واوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي مراجعة د . حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ١٣٩٣ هـ ـ ١٩٧٣م .
- نظرية البنائية في النقد الادبي ، د . صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط٣ ، ١٩٨٧م .
- النقد الادبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٧م .
- نقد الشعر ـ لابي فرج قدامة بن جعفر ( ٣٣٧هـ) ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩م .
- نقد الشعر في المنظور النفسي ، د . ريكان ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- النقد عند اللغويين في القرن الثاني الهجري ، سينة احمد محمد ، دار الرسالة للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧م .
- النكت في اعجاز القران ، الرماني ( ابو الحسن ، علي بن عيسى ـ ٣٨٦هـ ) ضمن ( ثلاث رسائل في اعجاز القران ) ، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .

- النوادر في اللغة ، لابي زيد الانصاري ( ت ٢١٥هـ) ، دار الكتاب العربي – بيروت – ط ٢ ، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م.
- هذيل في جاهليتها واسلامها ، د. عبد الجواد الطيب ، دار العربية للكتاب – ليبيا ، ١٩٨٢م.
- الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب الجاهلي ، د. نصرت عبد الرحمن دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن – ١٩٨٥م.
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، د. نوري حمودي القيسي ، مؤسسة دار الكتب ، الموصل ، ١٣٩٤ هـ – ١٩٧٤م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، عبد العزيز الجرجاني ( ت ٣٦٦هـ) ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى الباب الحلبي ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٦٦م.


## الدوريات


- البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي – دراسة لغوية ، د. هادي الحمداني – مجلة الضاد ، الجزء الثاني ، جماد الاخر ، ١٤٠٩ هـ ، كانون الثاني ١٩٨٩م.
- علم اللغة والنقد الادبي ، د. عبده الراجحي ، مجلة فصول ، المجلد الاول ، العدد الثاني يناير ١٩٨١م.

Abstract

* The Poetry Language of Hudhail's Diwan *

This study is meant by studying the language characteristics of Diwan Al-Hudhail's taking the recitation of Al-Sukkary as the main source.

The study can be divided into three chapters ; utterances, formation , and hythm in addition to the preface,introduction, and conclusion.

- The Preface can be classified into 3 parts ;
- The first part tries to settle the poetry language term. The second explains the nature of pre-Islamic poetry language, and the beginning of Islamic age. While the third discusses the importance of Hudhail's poetry of the ancient critic issues.

Chapter one shows the importance of the utterances in poetry formation, contexts, and can be divided into two dissertations .

The first clearance nature explanation in Pre-Islamic poetry language generally, and Hudhaili poetry language especially.Then continued to search the clearance character of poetry language, and obseved the most important utterance bases , and their context and their meaning overwhelms, so utterances of various contexts as :

vision, feeling, places names , proper nouns, pronouns , death, weapon and animals, moving in observed and accumulated form, so helped in exploration of clearance character, in their poetry.

The second : meant by showing strangeness nature in Hudhail's poetry that was a main character of their poetry .

- Chapter two ; deals with the main formation points that diffused-out in Hadhail's Diwan as: condition negation, enter-negative talking, affirmation, simile , and borrowing, writing proverbs, and lastly the story, and the researcher interested with showing the meeting points among Hudhail's in their poetry formation.

- Chapter three : Shows Hudhail's poets abilities in using rhythm for expressing of their thoughts, and shows the effects of joining connotation with the letter phones, and it included poetic-music (prosody), and poetry necessitation, circulation, interrelation, starts, poetry cutting, repetition, verse- ends .

- Conclusion shows the main results that reached by statistical way, then the analysis of poetry language characters of them.

At last Hadhail's poetry language describes as language of strange utterance, storical nature, and structural picture.