البِناء اللغويّ والمُنتَج الدلاليّ

عند الشعراء

الجاهليين والمخضرمين

دكتور

مدحت فوزي عبد المعطي حسين

مدرس الأدب العربي القديم

كلية الآداب - جامعة المنصورة

البِنَاء اللُّغوي والمنتَج الدَّلالي عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين

مدحت فوزي عبد المعطي حسين

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة المنصورة، جمهورية مصر العربية

الإيميل DR.MEDHATFAWZY٢٢@YAHOO.COM

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى مناقشة العلاقة بين البناء اللغوي والمنتج الدلالي وتحليلها، باعتبار أن المقطع الصوتي يكاد يكون مفتاحا للمنتج الدلالي، وأن للكلمة وجودا إنسانيا، وذلك في ضوء التصوير الفني الذي ينتقي فيه المبدع كل بنية بناءً على معطياتها وما تحمله من طاقات إيحائية دالة، وبيان أثر ذلك على تشكيل جماليات المعنى وإنتاج دلالاته ومراعاة المقام من خلال مستويات أربع؛ هي: المقاطع الصوتية، والكلمات، والجمل، والتراكيب، وذلك عند مجموعة من الشعراء الجاهليين والمخضرمين.

. وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي والأدوات المساعدة؛ من نقد وتحليل ... إلخ.

. ومن أهم نتائج البحث: خصوصية المعنى الشعري عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين إنما جاءت نتيجة الانتقاء الدقيق لمفردات البناء اللغوي وسلكها وفق نظام نحوي يبرز جمالية الأداء الشعري لهؤلاء الشعراء من جهة، ويبين مدى قدراتهم على شحن مكونات السياق من أجل استيلاد منتجات ديناميكية غنية بالدلالات من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: البناء، اللغة، المنتج، الدلالة.

Syntax And Semantic Product According To The Pre-Islamic And Veteran Poets

MEDHAT FAWZY ABD ELMOATY HUSSIEN
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Mansoura University, The Egyptian Arabic Republic.
Email: **DR.MEDHATFAWZY٢٢@YAHOO.COM**

Abstract:
This research aims to discuss the harmonic relationship between the syntax and Semantic Product and its analysis, As aconsider that the audio clip is akey for the semantic product, and the word has ahuman existence. In view of technical imaging in which the innovator selects every structure building on its data with all the significant and positive power that it carries. And notify its effect on enriching the meaning, taking into account the rank through four levels, audio clips, words, sentences and structures, according to some Pre- Islamic And Veteran Poets.

- The research was based on the descriptive approach, And auxiliary tools; Of criticism, analysis ... etc.
- It is the most important results of the search: It is the most important results of the search: The privacy of the poetic meaning For the pre-Islamic and veteran poets It was a result As a result of careful selection of the vocabulary of the linguistic structure And put it according to a grammatical system Highlights the aesthetic poetic performance For these poets on the one hand, It shows how capable they are to charge context components To generate dynamic products that are rich in semantics On the other hand.

- **key words**: Syntax, language, product, indication.

مقدمة

يتناول هذا البحث بالدراسة البناء اللغوي والمنتج الدلالي عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين ومناقشة العلاقة بينهما وتحليلها، وبيان أثر ذلك على تشكيل جماليات النص وإنتاج دلالاته، معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي والأدوات المساعدة؛ من نقد وتحليل ... إلخ؛ وذلك من خلال العناصر الآتية:

أولا: البنية والتصوير الفني.

ثانيا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى المقاطع الصوتية.

ثالثا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى الكلمات.

رابعا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى الجمل.

خامسا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى التراكيب.

سادسا: الخاتمة؛ وتتضمن نتائج البحث.

أولا: البنية والتصوير الفني

البنية في اللغة تعني الهيئة وطريقة التركيب. وجاء في لسان العرب "البناء: المَبْنى، والجمع أبنية وأبْنِيات جمع الجمع ... والبَنَّاءُ: مدبّر البنيان وصانعه ... وأنشد الفارسيّ عن أبي الحسن:

أولَئِكَ قَومٌ إن بَنَوْا أَحسَنوا البُنَى وَإِن عاهَدوا أَوفَوْا وَإِن عَقَدوا شَدّوا

ويُروى: أحسنوا البِنَى؛ قال أبو إسحق: إنما أراد بالبِنَى جمعَ بِنْيَة"[1]. و"بنية الرجل: فطرته ... والبنية عند الفلاسفة: ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء"[2].

وإذا كانت البنية في اللغة تدور حول الهيئة أو الطريقة التي يتركب منها الشيء "فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها ولا إلى المواد التي تتكون منها، ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشيء وخلقه لأغراض ووظائف معينة. وعلى هذا فإن البنية إنما هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء؛ فهي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح"(٣).

ولا ينفصل ذلك بحال عن التصوير الفني الذي يعمد فيه المُبْدِعُ إلى بنية الكلمة ليجعل منها منتَجًا آخر نابضًا بالحيوية والحركة؛ معتمدًا في ذلك على معطيات هذه البنية وما تحمله من أصواتٍ لا ينتقيها المبدعُ اعتباطا، بل تكون دالة موحية، أو بالأحرى تصويرية؛ كل ذلك يدفعنا إلى فقه دلالة الكلمة داخل النص والتي تكشف النقاب عن دلائل إعجازها بفضل انتقاء حروفها، ومجاورتها لبعضها، ثم بفضل تَكرارها، ومن ثَمّ تجاور الكلمات التي تحمل هذه الأصوات التصويرية لبعضها لتكوِّن منتجا دلاليا تصويريًّا قادرًا على استيلاد دلالات موحية.

إن العبارات الشعرية المنتقاة تثرى العمل الأدبي؛ وذلك بما تحمله من قدرات إيحائية فريدة تعمل على بعث النص الشعري من خلال قوة تعبيرية مجسدة. لذا؛ فإن "القارئ الفاعل هو الذي يعيد بناء ما خلفه النص من تصورات في شبكة منسجمة الخيوط"(٤). يبدو ذلك جليا على مستوى المقاطع الصوتية، والكلمات، والجمل والتراكيب.

ثانيا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى المقاطع الصوتية

للمقطع الصوتي سمة تميزه من غيره، وهو عبارة عن "كمية من الأصوات تحتوى على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها من وجهة نظر اللغة الدارسة"(٥). والمقاطع الصوتية في العربية الفصحى هي:

[١] مقطع قصير مفتوح = صامت + حركة قصيرة [ص ح].

[٢] مقطع طويل مفتوح = صامت + حركة طويلة [ص ح ح].

[٣] مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة = صامت + حركة قصيرة + صامت [ص ح ص].

[٤] مقطع طويل مغلق بحركة طويلة = صامت + حركة طويلة + صامت [ص ح ح ص].

[٥] مقطع زائد في الطول = صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت [ص ح ص ص](٦) .

ويعد "المدى الزمني "المقاطع" عنصرا مهما من عناصر الإيقاع"(٧) رغم كونه أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي؛ "غير أن الأذن الموسيقية تستطيع أن تقسم الكلام العربي بمجرد سماعه إلى مجاميع من المقاطع ولو لم يُفهم المعنى"(٨).

وبذلك فإن بنية المقطع الصوتي تسهم بشكل فعال في تشكيل جماليات النص الشعري بما ترتبط به من حالات نفسية، وبما تضفيه على السياق من منتجات دلالية إيحائية.

هذا؛ ويبدو أثر المقاطع الصوتية ودورها الفعال في توليد الدلالة في مثل قول الشَّنْفَرَى [من الطويل]:

وَأَغدو عَلى القُوتِ الزَهيدِ كَما غَدَا أَزَلُّ تَهاداهُ التَنائِفُ أَطْحَلُ(٩)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أسهمت بلا ريب في إنتاج دلالة المعنى الشعري؛ وذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نوع المقطع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصير المفتوح	١٤	٨ : ٦
الطويل المفتوح	٨	٣ : ٥
الطويل المغلق بحركة قصيرة	٦	٣ : ٣
المجموع	٢٨	.

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة تبادلية بين المقاطع الصوتية والصيغة الدلالية في تحديد المعنى اللغوي لسياق النص. وقد عكست المقاطع الصوتية ذلك على نحو كبير في قول الشَّنْفَرَى السالف؛ إذ صور المقطع القصير المفتوح [ص ح] . والذي ورد بنسبة [٦ : ٨] بين شطري البيت . ما يعانيه ذلك الشاعر من جوعٍ إِثْرَ فَقْرٍ أدى إلى قِصَر نَفَسِه وذبول جسمه وهزاله.

الأمر الذي أكده مجيء المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] بنسبة [٣ : ٣] بين شطري البيت؛ ذاك المقطع الذي يضع الشاعر في موازنة متكافئة في الشعور مع ذلك الذئب الذي شبه نفسه به، والذي تتقاذفه الفلوات بحثا عن طعام.

لكنّ الذات وما جُبلت عيه من إباء وإصرار لم تفقد الأمل أبدا وإنْ بَدَا ضعيفا؛ إذ جاء بصيص النور من اتكاء الشاعر على المقطع الطويل المفتوح [ص ح ح] والذي تكرر بنسبة [٥ : ٣]؛ تلك النسبة التي تعكس مدى صبره وتحمّله حتى ولو ضعف الذئب وانكسر، الأمر الذي يعكس معايشة الذات الشاعرة للأمل وإنْ اختفى قليلا من حياته، ويرمز في الوقت ذاته إلى رفض الذات إظهار ضعفها ولو للحظات يسيرة.

وقول الفِنْد الزِّمَّاني [من الرمل]:

وَلَقَـــد تَعلَـــمُ أَنّـــا دونَهـــا لِلعَذارى البيضِ بِالبيضِ نَغارُ(١٠)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أثْرت السياق وكوّنت منتجا دلاليا؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ح].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نوع المقطع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصير المفتوح	١٠	٥ : ٥
الطويل المفتوح	٧	٣ : ٤
الطويل المغلق بحركة قصيرة	٦	٣ : ٣
المجموع	٢٣	.

في هذا البيت الشعري تنبثق دلالات المقاطع الصوتية على اختلاف أنواعها لتكشف عن مضمون المنتج الدلالي الذي تحمله بين ثناياها؛ حيث جسّد المقطع القصير المفتوح [ص ح] الذي ورد بنسبة [٥ : ٥] بين شطري البيت معنى مفاده أن حفظ المحارم أو حماية النساء هو الدافع الأول لنيْل المجد والسؤدد، لذا جاء هذا المقطع متكافئا بين الدلالة على السيوف البيض والعذارى البيض، وكأن كل مقطع قصير خاص بالنخوة في الشطر الأول يوازيه مقطع قصير خاص بالنساء من ناحية، وبالسيوف من ناحية أخرى؛

الأمر الذي يرمز إلى أن كل امرأة من نساء القبيلة قد خُصِّص لها شاب قويّ من القبيلة يدافع عنها.

هذا التكافؤ المقطعي تجسّد أيضا في دلالة المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] والذي ورد بنسبة [٣ : ٣]؛ إذ رسم هذا المقطع الصوتي، على امتداد البيت الشعري، مشهد احتجاز القوم وفتيانهم لأعدائهم في ساحات القتال رغبة في إبادتهم عن آخرهم، ولذلك أضفى المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة . هنا . معنى الحصار والتطويق.

هنا زال أثر التكافؤ المقطعي بزوال أثر التكافؤ القبليّ؛ الأمر الذي جسّده الشاعر في المقطع الطويل المفتوح [ص ح ح] والذي ورد للمرة الأولى مخالفا نسبة التكافؤ؛ إذ أتى بنسبة [٣ : ٤] مُجسِّدًا مَيْل كِفة حفظ محارم النساء على كِفة مجرد العِلم أو الشك بأن أحدا ما قد سوَّلتْ له نفسه بالإغارة عليهن. ومن هنا هبَّت نسائم الفخر والاعتزاز في ثنايا المشاعر الممزوجة بالقوة والإباء في المقطع الأخير.

ومنه أيضا قول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

فَما لي أَراني وَابنَ عَمِّيَ مالِكًا مَتى أَدنُ مِنهُ يَنأَ عَنّي وَيَبعُدِ (١١)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أفرزت منتجا دلاليا؛ ويبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــوع المـــــقـــطـــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــــير المفتـــــــوح	٩	٤ : ٥
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	١٠	٦ : ٤
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٨	٣ : ٥
المجمـــــــــــــــــوع	٢٧	.

إن المقطع الصوتي يكاد يكون مفتاحا للمنتج الدلالي، وهو ما توافر في بيت طَرَفَة بن العَبْد الذي عكس معاناة الشاعر لما يلقاه من هجْر ابن عمه مالك له. وقد دلّ توزيع المقاطع الصوتية بين شطري البيت ابتداءً على ذلك؛ إذ بلغت المقاطع في الشطر الأول ثلاثة عشر مقطعا، في حين بلغت في الشطر الثاني أربعة عشر مقطعا، وذلك بفارق مقطع واحد؛ ذاك المقطع الذي يمثل تلك الخطوة التي كلما اقترب فيها طرفة من مصالحة ابن عمه فإذا هو ينأى ويبعد.

وبناء عليه فالمقطع . هنا . يتمثل في مقدار خطوة قصيرة تقع بين الإقبال والإدبار؛ الإقبال من قِبل الشاعر، والإدبار من قِبل مالك. ولذلك

أتت المقاطع القصيرة المفتوحة [ص ح] بفارق مقطع واحد بين شطري البيت وبنسبة [٤ : ٥].

ومما يؤكد وقوع المقطع الفارق بين شطري البيت في ميزان مالك عطفُ الشاعر فعلين مضارعين؛ هما: "يَنأَ" و "وَيَبعُدِ" في نهاية الشطر الثاني رغم تقارب دلالتهما على البعد والفراق.

هذا؛ وقد تعددت الثنائيات في هذا البيت الشعري وفقا للعلاقة بين المقطع الصوتي والمنتج الدلالي؛ فالشاعر وابن عمه شخصان، والنأي والبعد حركتان، والأداء الحركي لهما يبلغ اثنين؛ أحدهما: حال الدنوّ، والآخر: حال النأي. والمقطعان الآخران اثنان؛ أحدهما الطويل المفتوح الذي ورد بنسبة [٦ : ٤] بين شطري البيت، والآخر الطويل المغلق بحركة قصيرة والذي ورد بنسبة [٣ : ٥] بين شطري البيت. والفارق بين ورودهما يبلغ اثنين. من هنا منحت المقاطع الصوتية السياق مقاربة دلالية، وأضفت عليه دلالتي الاستغراب والإنكار.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

وَكـأَنَّ المَنـونَ تَـردِي بِنـا أَر عَنَ جَوْنًا يَنجابُ عَنهُ العَماءُ(١٢)

مُكفَهِـرًا عَلـى الحَـوادِثِ مـا تَـرْ تُـوهُ لِلـدَهرِ مُؤيِـدٌ صَـمّاءُ(١٣)

فالبيت الثاني يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أفرزت منتجا دلاليا؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــــوع المـــــقـــطـــــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــــير المفتـــــــوح	١٠	٥ : ٥
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	٤	٢ : ٢
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	١٠	٥ : ٥
المجمـــــــــــــــــــوع	٢٤	.

رسمت المقاطع الصوتية في البيت صيغة توافقية بينها وبين المنتج الدلالي؛ وذلك لدلالة هذه المقاطع على المعنى المراد. ومن هنا تساوت المقاطع في نسبة توزيعها على شطري البيت؛ بل إن بعض المقاطع قد تساوت في معدل مجيئها رغم اختلاف مسمياتها، وهو ما يلائم المعنى ويُظهر الجمالية اللغوية للنص الشعري.

إذ وازن الشاعر بين طرفيْن من خلال مقطعيْن؛ أما الطرفان فهما الجبل القوي . وهو معادل شعري للشاعر وقومه . والدهر الغني. وأما المقطعان فهما القصير المفتوح . الذي ورد بنسبة [٥ : ٥] بين شطرى البيت . والطويل المغلق بحركة قصيرة والذي ورد أيضا بالنسبة نفسها بين شطري البيت.

وفي تعادل نسبة مجيء المقطعين رمز إلى ثبات القوم عند شدائد الدهر تماما كما يثبت الجبل الأرعن الذي يتسم بالمنعة والصلابة والرسوخ، فرغم تعدد الحوادث والمصائب تجده ثابتا قويا أبيًّا؛ لا يضعفه شيء، ولا توهنه داهية.

وفي انغلاق المقطع الأخير دليل على غلق كافة الممرات أو السبل التي يمكن أن تزلزل القوم أو تنال منهم.

وقول عُرْوَة بن الوَرْد [من الطويل]:

أُقَسِّمُ جِسمي في جُسومٍ كَثيرَةٍ وَأَحسو قِراحَ الماءِ، وَالماءُ بارِدُ(١٤)

يتكون هذا البيت الشعري من مجموعة من المقاطع الصوتية التي لها دور بارز في تشكيل المنتج الدلالي وإبراز المعنى الشعري؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــــوع المـــــقـــطـــــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــــير المفتـــــــوح	١٢	٦ : ٦
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	٩	٤ : ٥
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٧	٤ : ٣
المجمـــــــــــــــــــوع	٢٨	.

عكست المقاطع الصوتية في هذا البيت على اختلافها تنوع حالات الذات بين الكرم والإيثار، وقد تكاتفت هذه المقاطع الصوتية لإثراء نسيج المعنى الشعري؛ لذا افتتحها الشاعر بالمقطع القصير المفتوح [ص ح] وختمها به؛ والذي ورد بنسبة [٦ : ٦] بين شطري البيت، الأمر الذي يرمز إلى تقسيمه قوت جسمه أو طعامه بالتساوي بين قومه وضِيفانه.

ثم يمتد المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] في الإطار ذاته ليصور مدى إيثار الذات، إذ أتى بنسبة [٤ : ٣]؛ تلك النسبة التي تعكس غلبة ما يتفضل به على غيره . وهو في حاجةٍ إليه . على ما يستعين به من قُوْت يقيم به جسده. وكانت نهاية هذا المقطع الإغلاق لأنه يكتفي بالماء القِراح البارد الذي يقدد الأمعاء في الشتاء.

ولأنها ذاتُ كريمٍ تردد المقطع الطويل المفتوح [ص ح ح] عنده بنسبة [٤ : ٥] لترمز هذه النسبة إلى أمرين:

الأول: سعادته باحتساء الماء القراح الذي يشربه في الشطر الثاني، لذا غلبت نسبته لديه على نسبة ما يتفضل به على غيره.

والآخر: حرصه على رعاية الضعفاء وتفقّد أحوال المساكين، ومن ثمّ ختم الشاعر هذا المقطع بالانفتاح ليدل على استمراريته في العطاء والبذل، ومداومة تخلّيه عن أجزاء جسده تِباعا من أجل طالبي المعروف.

وقول عَمْرُو بن كُلْثُوم التَّغْلِبِيّ [من الوافر]:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنا الماءَ صَفوًا وَيَشْرَبُ غَيرُنا كَدِرًا وَطِيْنا(١٥)

إن الشاعر قد فرض على شطري البيت شكل موازنة بين طرفين، ومن ثم اتكأ على المقاطع الصوتية التي انصاعت له كي تقوم بدورها الفعال في بيان كُنه هذه الموازنة ونتيجتها؛ وذلك على النحو الآتي:

مقاطع الطَّرَف الأول:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص].

مقاطع الطَّرَف الثاني:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح].

وبعد هذا التحليل المقطعي يتبين . لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نوع المقطع	عدد مرات وروده	
	الطّرف الأول	الطّرف الثاني
القصير المفتوح	٥	٧
الطويل المغلق	٦	٣

الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	١	٣
المجمـــــــــــــــوع	٢٥	

إن دلالـة البيت اقتضت تقسيم المقاطع الصوتية إلـى شطرين كـي تَبرز دلالة تلك المقاطع وأثرها في بيان القيمة الجمالية للمعنى الشعري وما يضـفيه مـن منـتج دلالـي؛ يبـدو ذلـك مـن خـلال اسـتخدام الشـاعر المقطـع الطويل المفتوح [ص ح ح] بواقع مرة واحدة في الشطر الأول، وثلاث مرات في الشطر الثاني، الأمر الذي يرمز إلى قَصْرِ الماء الصافي النقيّ عليهم دون غيرهم واختصاصه بهم وليس اختصاصهم به.

المعنى الذي عبّر عنه الشاعر بنون الجمع في قوله: "ونشرب". لذا جاء بثلاثة مقاطع طويلة مفتوحة في الشطر الثاني ليرمز إلى وجود ثلاثة أنواع من المياه، وهي:

[١] الماء الصافي.

[٢] الماء الكدر.

[٣] الماء المخلوط بالطين.

ولمـا اخـتص النـوع الأول بالشـاعر وقومـه نقـص العـدد، وحـاول الأعداء أن يضيفوه لكنهم لم يقدروا على ذلك، فجاءوا به على سبيل التخييل.

أما المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] فجاء بنسبة [٦ : ٣]، وهـذه نسـبة مضـاعفة جـاءت لتؤكـد معنـىً اقتصـاديا يكمـن فـي احتكار ذلك الماء النقي، وجاءت لتثبت أن الشاعر وقومه هم السادة والقادة الذين يتَّحِدُون ضد أعدائهم. لذا جاء عدد هذه المقاطع زوجيا [٦] وعدد

مقاطع العدو فرديا [٣] ليثبت اتحادهم الجماعي على أعدائهم الفُرادى وإنْ بدَوْا متماسكين.

أما المقطع القصير المفتوح [ص ح] فجاء بنسبة [٥ : ٧]؛ الأمر الذي يعنى زيادة مقاطع الشطر الثاني الخاص بالعدو على مقاطع الشطر الأول الذي يرمز إلى الشاعر وقومه، بما يعني، ضمنا، أن همَّة عدوه قاصرة على ورود هذا الماء أو شُربه؛ نظرا لما يتمتع به أصحابه من عزّة وقوة. ويعكس قلة ورود هذا المقطع في شطر الشاعر حقيقة واقعية؛ ألا وهي قصْر ذلك الماء النقي . الذي رمز به الشاعر إلى المزايا والفضائل كلها . على وجهاء القوم. الأمر الذي يجسد حقيقة تمتُّع قلة من الناس بصفو العيش ورخائه، وهم السادة في كل زمان ومكان.

وقول بِشْر بن أبى خَازِم الأسْدِيّ [من الطويل]:

عَلى مِثْلِها آتي المَتالِفَ واحِدًا إذا خامَ عَن طُولِ السُّرَى كُلُّ أَجْبَسِ(١٦)

فهذا البيت يتكون من مجموعة مقاطع صوتية أسهمت في إثْراء دلالته؛ وذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح].

وبعد التحليل المقطعي لهذا البيت يتبين لنا توزيع هذه المقاطع الصوتية على النحو الآتي:

نـــــــــوع المـــــقـــطـــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــير المفتـــــوح	١١	٦ : ٥
الطويـــــــل المفتـــــوح	١٠	٥ : ٥
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٧	٣ : ٤
المجمـــــــــــــــوع	٢٨	.

فانتشار المقاطع القصيرة المفتوحة [ص ح] . والتي وردت بنسبة [٦ : ٥] في البيت . يعكس مدى قَصْر الشاعر نفسه في رحلاته وأسفاره على تلك الناقة الضامرة التي اقتنع بها ولم يعد يسعى إلى غيرها، بل إنه لم يجد مثيلا لها.

وقد أكد هذا الاقتناع لديه مجيء المقاطع الطويلة المفتوحة [ص ح ح] في البيت بكثرة، والتي وردت بنسبة [٥ : ٥]؛ تلك النسبة المتساوية التي ترمز إلى التوازن الدلالي بين طول نَفَسِ تلك الناقة، وامتداد صبرها على تجاوز تلك المتالف واحدة تلْو الأخرى.

وهذه المقاطع الطويلة المفتوحة دليل آخر على اطمئنان الشاعر لها حين يصطحبها؛ إذ يتنفس الصعداء بركوبها. ولذلك فإن شيوع هذا النوع من المقاطع [ص ح ح] دليل السِّعَة والانفتاح الذي يقود الذات إلى الراحة والأمان.

ثم جاء الشاعر بالمقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] في الترتيب الأخير؛ وذلك بنسبة [٣ : ٤] ليدلل على قلة انغلاق الحلول أمام تلك الناقة الذكية إذا تأزمت الصحارى واشتدت شوكتها، فقلما تشعر ناقته بالإجهاد في تلك المفاوز.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من الطويل]:

سَئِمتُ تَكاليفَ الحَياةِ وَمَن يَعِشْ ثَمانينَ حَولاً . لا أَبا لَكَ . يَسأَمِ(١٧)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أفرزت منتجا دلاليا؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــــوع المـــــقـــــطـــــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــــير المفتـــــــوح	١٤	٧ : ٧
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	٧	٣ : ٤
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٧	٤ : ٣
المجمـــــــــــــــــــوع	٢٨	.

وردت المقاطع القصيرة المفتوحة بنسبة كبيرة في البيت؛ إذ بلغت أربعة عشر مقطعا بنسبة [٧ : ٧] بين شطري البيت، الأمر الذي يرمز إلى ضيق الذات وشقائها من جهة، ويعكس صدقها من جهة أخرى. ويؤكد ذلك تساوى صدر البيت وعجزه في الدلالة على السآمة؛ حيث بدأ بـ"سَئِمْتُ"، وختم بـ"يَسْأَمِ".

وفي إطار هذا التساوي نجد المقاطع الطويلة المفتوحة قد تساوت في مجملها مع المقاطع الطويلة المغلقة بحركة قصيرة؛ إذ وردت بمعدل [٧] في البيت وإن اختلفت نسبة توزيعها بين شطريه. في حين دلّ تقلب النسبة بين [٣ : ٤] ، [٤ : ٣] على تقلب أحوال المرء حال حياته وتبدلها بين الشباب والهرم، والغنى والفقر؛ فتارة يتقدم المرء وتارة يتأخر، وإن تساوت الأحوال جميعها في الفناء والارتحال.

وقريب منه قول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الكامل]:

فَاقنَعْ بِما قَسَمَ المَليكُ فَإِنَّما قَسَمَ الخَلائِقَ بَينَنا عَلّامُها(١٨)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أفرزت منتجا دلاليا؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــــوع المقـــــطـــــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــــير المفتـــــــوح	١٤	٧ : ٧
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	٧	٣ : ٤
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٧	٤ : ٣
المجمـــــــــــــــــوع	٢٨	.

إذ دلّ تساوى المقاطع الصوتية وتوزيعها بين شطري البيت على معنى التسليم بما قسم الله ورضي، فالمرء لا ينال إلا ما كُتب له، ولذلك سيأتيه رزقه حال حِلّه وترحاله، وسخطه ورضاه.

وقول زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ [من الطويل]:

لَيسَ أَخو الحَربِ العَوانِ بِمَنْ نَأى بِجانِبِهِ وَلا السُؤومُ المُؤاكِلِ[١٩]

وَلَكِنَّ أَخوها كُلُّ أَشعَثَ دارِعٍ يُعَالِي السِّلاح فَوقَ نَهْدٍ مُنَاقِلِ[٢٠]

يتكون هذان البيتان من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أضفت قيمة جمالية على المعنى الشعري وأفرزت منتجا دلاليا؛ وذلك على النحو الآتي:

مقاطع البيت الأول:

[ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح].

مقاطع البيت الثاني:

[ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح].

وبعد هذا التحليل المقطعي لهذين البيتين يتبين . لنا . عدد المقاطع على النحو الآتي:

نـــــــــــوع المـــــقـــطـــــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على البيتين
القصـــــــــير المفتـــــــوح	٢٦	١٣ : ١٣
الطويـــــــــل المفتـــــــوح	١٥	٨ : ٧
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	١٥	٨ : ٧
المجمـــــــــــــــــــوع	٥٦	.

حيث أشارت المقاطع القصيرة المفتوحة [ص ح] والتي جاءت بنسبة [١٣ : ١٣] إلى كثرة شيوعها في حالات القصر عن طريق العطف؛ والذي أكد الشاعر من خلاله تخصيص الذات بسمات معينة لا تتأتى لكثير من الناس، لذا قصر الشجاعة عليه دون غيره بما ينماز به.

ثم تأتى المقاطع الطويلة المغلقة بحركة قصيرة [ص ح ص] بنسبة [٧ : ٨] لتُفصِّل ذلك بغلقها حكم الشجاعة على مَنْ لَبِس الدروع، وحَملَ السلاح، وامتطى فرسا طويل القوائم، سريعا.

ولتوصيف هذه الأدوات جاءت المقاطع الطويلة المفتوحة [ص ح ح] بنسبة [٧ : ٨] أيضا لتعلن أنه لا تحديد لأدوات الحرب الواحدة ؛ فهناك حرب فكرية، وثانية نفسية، وثالثة مادية ... وغيرها، وكل واحدة تُعلن عن نفسها بطرق مختلفة، لا يعلمها إلا أخو الحرب العَوَان الذي تحلَّى بالصبر والإقدام.

وقول عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب [من الطويل]:

فلو أنَّ قومي أنطقتني رماحُهم نَطَقتُ ولكنَّ الرماح أجَرَّتِ(٢١)

فهذا البيت يتكون من مجموعة من المقاطع الصوتية التي أسهمت بلا ريب في إنتاج دلالة المعنى الشعري؛ وذلك على النحو الآتي:

مقاطع الشطر الأول:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح].

مقاطع الشطر الثاني:

[ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح] [ص ح] [ص ح ص] [ص ح] [ص ح ح].

بعد هذا التحليل المقطعي الصوتي يتبين لنا . توزيع المقاطع الصوتية في البيت على النحو الآتي:

نـــــــــوع المقـــــطـــــع	عدد مرات وروده	نسبة وروده موزعة على شطرى البيت
القصـــــــير المفتـــــــوح	١٣	٦ : ٧
الطويـــــــل المفتـــــــوح	٧	٤ : ٣
الطويـل المغلـق بحركـة قصـيرة	٩	٥ : ٤
المجمـــــــــــــــــوع	٢٩	.

حيث جسّد المقطع القصير المفتوح [ص ح] . والذي ورد ثلاث عشرة مرة . قِصر نَفَس الشاعر وضِيقه، بل وضجره من ضعف بلاء قومه في الحرب، الأمر الذي أدى إلى شعوره الذاتي بالاختناق إثْر تخيّله هبوب غبار المعركة أمام عينيه رغم انتهائها. وقد ورد هذا المقطع بنسبة [٦ : ٧] بين شطري البيت؛ الأمر الذي يرمز بدوره الدلالي إلى براءة الرماح من تهمة التقصير في تلك الحرب؛ إذ إن التقصير كان من قومه وليس منها، لذا وردت نسبة قومه أقل من نسبة الرماح نفسها.

ثم نراه ينتقل إلى المقطع الطويل المفتوح [ص ح ح] . والذي ورد بنسبة [٤ : ٣] ـ أملا منه في التغلب على شعوره بالاختناق عن طريق انفتاح آخر المقطع، وذلك بمحاولة استرجاع ذكريات القوة ونشوة النصر.

لكنّ الأمر أكبر من ذلك وأخطر بكثير من تلك الدلالة الوهمية؛ الأمر الذي تجسّد في تردد الذات وتنقلها بين جنبات المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة [ص ح ص] والذي ورد بنسبة [٥ : ٤]؛ تلك النسبة التي تستدعي دلالات لوم الشاعر لقومه لأنهم سبب الهزيمة. ولما أيقن بأن الهموم لا تزال تساوره طويلا أغلق هذا المقطع كما أغلق لسانه، واستدعى صورة إجرار الرماح للسانه كما يُجرّ لسان الفصيل.

من هنا ساعدت المقاطع الصوتية في هذا البيت على تكثيف دلالة البيت الشعري الذي ختمه الشاعر بمقطع مفتوح؛ أملا في الخروج من هذا المأزق النفسي، ورغبة في استعادة الأمجاد وتَكرار الانتصارات .... لكنها آمال مكنونة في رحم الآلام.

ومن ثمّ فإن المقاطع الصوتية في النماذج السابقة أسهمت بدور فعال في تشكيل جماليات المعنى على المستويين الدلالي والإيقاعي؛ حتى غدت نسيجا صوتيا مميزًا ساعد في كشف العلاقة التبادلية بين البناء الصوتي والمنتج الدلالي.

ثالثا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى الكلمات

للكلمة وجودٌ إنساني بما تنماز به من أصوات تحمل دلالة ما؛ ولأنها "تحوى جمالا وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة"(٢٢)، ولأن وجودها الخالد في النص الشعري مستمد من "مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقى الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغما بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"(٢٣).

ومعنى ذلك أن الشاعر ينتقى كلمات معينة "تفوق كلمات أخرى في أداء وظيفتها الدلالية"(٢٤)؛ ذلك لأن "النظام الصوتي يشكل قيمة جمالية وإيقاعية في النص الشعري، وهو يمثل لبنة من لبناته لا يمكن بحال إغفالها"(٢٥).

كما أن التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة يشكل بُعدا إيقاعيا على مستوى النص من منطلق أن الصوت المجهور أوضح من الصوت المهموس؛ حيث "يلعب الجهر دورا إيجابيا في وضوح الصوت، في حين يجسد الهمس دورا سلبيا له"(٢٦). وقد يحاكى هذا التنوع "نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيارات الدلالات الخفية"(٢٧).

يبدو ذلك من خلال قول زُهَيْر بن جَنَاب الكَلْبِيّ [من الخفيف]:

جَلَّحَ الدَّهْرُ فَانتَحَى ليَ، وَقِدْمًا كانَ يُنْحِي القُوى عَلى أَمثالي(٢٨)

فكلمة "جَلَّحَ" على وزن "فعَّل"، وهي صيغة دالة على التكثير. وقد انتقاها الشاعر بدقةٍ وبراعة وإتقان؛ لأنه لم يتحدث عن معاناته إلا بعد تَكرار القسوة من الدهر، وإلحاح الأخير بأقداره على ذلك.

وبنية الكلمة مكونة من أحرف ثلاث؛ لكل حرف منها دور دلالي يقوم به ولا يمكن لغيره القيام به؛ وهذا هو فقه دلالة الحرف الذي يؤدى بدوره . داخل السياق . إلى فقه دلالة الكلمة ثم التركيب بأكمله داخل نسيج النص.

وقد بدأها الشاعر بحرف الجيم وهو من الحروف المجهورة التي توحي بعزم الدهر على إهلاكه وإعلانه ذلك له، يتوسطها حرف اللام وهو صوت أسناني لثوي مجهور يناسب هذا الوضوح والانكشاف ويلائم العزم السابق؛ وتبدو دلالة ذلك في عدم خروج الهواء عند نطقه بسهولة إلا من جانبي الفم، الأمر الذي يمثل عائقا أمام مَنْ ينطقُ به، كما يعكس تضعيف هذا الحرف سيطرة الدهر على الإنسان رغم أنفه حتى وإنْ عبَّر عن ضيقه وضجره.

ثم تأمل . بإمعان . جمال مضمون الحرف الأخير الذي يختم به الشاعر دلالته؛ إنه حرف الحاء الذي ما أراه إلا نتيجة لأثر تكشير الدهر عن أنيابه، الأمر الذي يؤدى بالتبعية إلى كثرة نَدْبِ الإنسان وزجره ونواحه على نفسه، ومن ثم كثرة شكواه، هذه الشكوى تستلزم وجود بَحَّةٍ في صوته؛ تلك البحَّة التي تصل بالإنسان إلى مرحلة الضعف التي لا مفرَّ معها إلا بالتسليم.

ومنه أيضا قول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

أَنا الرَجُلُ الضَربُ الَّذي تَعرِفونَهُ خَشاشٌ كَرَأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ(٢٩)

فكلمة "خَشَاش" تشكل إيقاعا تصويريا يبدو من خلال التماثل الصوتي بين حروفها، وما يحويه ذلك التماثل من مضامين إيحائية. وإذا كان المعنى المحوري لتلك الكلمة يدور حول "نفاذ الدِّقاق الحادة إلى حيز أو تجمعها فيه"[٣٠] فإن الشاعر بانتقائه تلك الكلمة التصويرية رسم ـ لنا ـ مشهدا متكاملا دالا على اليقظة والذكاء والتنبه.

يبدو ذلك إذا علمنا أن حرف "الخاء" طبقي مهموس، وهو حرف حلقي قال "العلايلي عنه: إنه للمطاوعة والانتشار والتلاشي"[٣١]، وحرف "الشين" غاري مهموس "يشبه رسمه في السريانية صورة الشمس؛ يقول عنه العلايلي: "إنه للتفشي بغير نظام""[٣٢].

وقد تكاتف الحرفان في إفراز منتج دلالي يكمن في تصوير سرعة الشاعر واقتحامه الأهوال برأس الحية التي تتخلل خشاش الأرض. وقد أشعرنا حرف "الخاء" في بداية الكلمة بالرخاوة والانسيابية التي تتلاءم مع انسيابية الحية وانسلالها، فضلا عن المعنى اللمسي الذي أضفاه على السياق.

في حين أشعرنا حرف "الشين" بدلالتين؛ وما ذاك إلا لأنه ذُكر مرتين يفصل بينهما "ألف المد"، وهما:

الأولى: التفشي والانتشار وكثافة الشيوع.
والأخرى: إحكام السيطرة وتطويق المكان بأسره؛ سواء من قِبل الشاعر / الحية، فكلاهما وجهان لهدف واحد.

ولذلك أسهم "ألف المد" الذي أفاد التمدد والاستطالة في توسيع نطاق الانتشار الذي أفاده حرف "الشين" الأول، ثم جاء التنوين على حرف "الشين"

في نهاية الكلمة نتيجة طبيعية لدواعي التخلخل والانتشار. من هنا كان انتقال الشاعر من "الخاء" إلى "الشين" موازيا لانسلال الحية من مكان إلى آخر.

وبذلك أضفى بناء الكلمة على السياق عدة دلالات موحية؛ هي:

أولا: خفة الشاعر ونحول جسمه.

ثانيا: جرأته واقتحامه وإقباله لدفع الملمات.

ثالثا: شهرته وذيوعه.

رابعا: ذكاؤه وسرعته.

وأخيرا يبقى صوت انسلال الحية / الشاعر ملازما لأذهاننا كلما قرأنا البيت أو حاولنا تحليله.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

فَاترُكوا الطَّيْخَ وَالتَّعَدي، وَإِما تَتَعاشَوْا فَفي التَّعَاشِي الدَّاءُ(٣٣)

فالبناء اللغوي لكلمة "الطِّيْخ" أفرز لنا منتجا دلاليا نتج عن تماثل الحروف وترتيبها ليدل على التكبر والجهل؛ فـ "الطاء" حرف أسناني لثوي مهموس يوصل مخرجه إلى دلالته؛ فإذا كان الحرف يُنطق بتماسّ طرف اللسان مع سقف الحنك عند التلفظ به فإنه يدل في الوقت ذاته على الانسداد والانغلاق، الأمر الذي يمثل عائقا أمام خروج الهواء أو دخوله، بما يلائم وضع الأيدي في الأذن عند تقديم نصيحة أو ما شابه ذلك.

وما تشديد حرف "الطاء" إلا نوع من تكلف التكبر وقصديته وإظهاره والانكباب عليه ولزومه. ولذلك توسط الكلمة حرف "الياء" الساكنة، وهو

حرف غاري مجهور منح السياق ثراءً وعمقا؛ لأنه نتيجة حتمية لاستمرار دلالة حرف "الطاء".

ولذلك يقول الدكتور حسن عباس: "إذا تحرك ما قبل الياء الساكنة بالكسر فإنها تعطينا صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق [كريم، فهيم، فقيه، نبئ، لئيم]، لتشف الياء في هذه الحالة عما في صميم الإنسان أو الأشياء من الخصائص المتأصلة فيها؛ فالكريم هو الذي تفجرت ينابيع الكرم في صميمه، ليس كرمه طارئا ولا مصادفة موقف، وكذلك الأمر مع العليم والتعيس والجميل والقبيح ..."(٣٤) .

ومن ثمّ دلّ حرف "الياء" الساكنة بعد "الطاء" المشددة المتحركة بالكسر على سبق الإصرار.

وأخيرا يُجمل الشاعر تلك البنية بحرف "الخاء" وهو طبقي مهموس؛ قيل عنه: "إنه للمطاوعة والانتشار والتلاشي، وهي تتوافق مع بعض معانيه"(٣٥).

وقد جاء في نهاية الكلمة معلنا التمادي في الباطل، والتعامي عن الحق، وتكلف العمى ممن ليس به عمى. ولذلك ترى أغلب مفردات البيت سلبية؛ من نحو "اتركوا، الطّيخ، التعدي، تتعاشوا، التعاشي، الداء". الأمر الذي يصور فساد التكبر، وجهل الإصرار عليه، والدمار الذي ينتج عنه.

وقول عَمْرُو بن كُلْثُوم التَّغْلِبِيّ [من الوافر]:

أَلا لا يجهلِ الأعداءُ أَنّا تَضَعضَعنا وَأَنّا قَد فَنِينَا(٣٦)

فكلمة "تَضَعْضَعنا" تحمل في طياتها منتجا دلاليا يتشكل من خلال التماثل الصوتي بين حروفها؛ هذا التماثل الذي أسهم في تشكيل بناء

تصويري دال على الشدة والفعالية والانهيار، وبخاصة إذا علمنا أن المعنى المحوري لتلك الكلمة يدور حول "هدم الناتئ الغليظ حتى يستوي بالأرض بضغط شديد صدما أو نحوه"(٣٧).

يبدو ذلك من خلال حرف "التاء المفتوحة" وهو حرف أسناني لثوي مهموس أشبه ما يكون بميدان أو محيط أو فناء واسع. وانتقال الشاعر من "الضاد" إلى "العين" ليس انتقالا من حرف إلى آخر فحسب؛ إنما هو انتقال من حال إلى حال؛ فحرف "الضاد" أسناني لثوي مجهور، وهو في "حالة التفخيم والتشديد يوحى بالصلابة .. وبالفخامة .. وبالضجيج .. وبالشهامة"(٣٨). وحرف "العين" حلقي مجهور، وهو "أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية جميعا"(٣٩).

هذا الانتقال . في حد ذاته . جسّد . لنا . كيفية معاملة القوم للأعداء، وتهديدهم لهم، من خلال نفي التذلل عن ذات الشاعر وقومه؛ وما ذاك إلا لأنه انتقال من بداية إلى نهاية، ومن يُسر إلى عُسر، ومن سطحية إلى عمق؛ وذلك بدلالة انتقال مخرج النطق من الأسناني اللثوي في حرفي "التاء والضاد" إلى الحلق في حرف "العين"؛ إنه دخول وعمق وانحدار وغرق.

ثم انظر إلى تلك الزلزلة وذلك التتابع الحاصل من تَكرار حرفي "الضاد والعين" مرتين متتاليتين؛ إنه دليل على القدرة والقوة والعزيمة والإصرار، ليس من قِبل ذات الشاعر فحسب، بل إن هذا ديْدن قومه. ومن هنا دلّ الضمير "نا" في نهاية الفعل على قَصْر الإحكام والسيطرة عليهم.

هذا؛ وقد لاءم الشاعر بين نوع المخرج ومستوى المعركة التي قامت بين الفريقين؛ فمخرج "الضاد" دلّ على بدايتها لأنه أسناني لثوي. ومخرج "العين" دل على شدتها وحدّتها بدليل مخرج الحلق. ودل الضمير "نا" على

انتهائها لصالح الشاعر وقومه لأنه حمل دلالتي الفخر والعزة. ولذلك نفى الشاعر عن قومه التكسر والتذلل والفتور في بداية البيت بعد أن نبّه الأذهان وأجبرها على الإنصات إليه.

وقول حَاتِم الطَّائِيّ [من الطويل]:

وَإِنِّـي وَإِنْ طـالَ الثَّـواءُ لَمَيِّـتٌ ويَضْطَمُّنِى ، ماوِيَّ ، بَيتٌ مُسَقَّفُ(٤٠)

إن كلمة "يَضْطَمُّنِى" تنقل . لنا . مشهدَ ضَمِّ القبر له، ومواراته إياه. وقد غلبت الأحرفُ المجهورة على أصوات الكلمة، ومن أبرزها حرف "الضاد" الذي يُشعرك بقوة الأخْذ، وشِدَّة الضَّمِّ، وحرف "الطاء" المجهور الذي لا حَرَجَ لديه في الإعلان عن حتمية الموت والتصريح بضمِّ القبر الذي لا ينجو منه أحد.

وكان الشاعر موفقا حينما ختم تلك الصورة المُفْجِعة بحرف "الياء"؛ وهو من الحروف الهوائية الضعيفة التي ما أوْحَتْ إلا بالانسياق التام وراء هذا القَدَر المكتوب الذي يدرك الإنسان ولو كان في برج مشيد.

وقول سَلامَة بن جَنْدَل [من البسيط]:

هَمَّتْ مَعَدٌّ بِنا هَمًّا، فَنَهْنَهَها عَنّـا طِعـانٌ، وَضَـرْبٌ غَيـرُ تَـذبيبِ(٤١)

إن الشاعر رسم من خلال كلمة "فَنَهْنَهَها" صورة مكتملة لتصدِّى الضربات، بل وردِّها. وقد دلَّ تَكرار الحرف الحلقي "الهاء" على تتابع تلك الضربات على وجه السرعة؛ إلى الحدِّ الذي لا يستطيع معه الشاعر أنْ يأخذ مقدار نَفَسِه؛ يدل على ذلك نطق هذا المقطع بمفرده على النحو الآتي:

نَهْـــ نَهْـــ هَـــا

إذ لم يستطع الشاعر أن يلتقط أنفاسه إلا بعد هذا الضرب القاتل للعدو؛ الأمر الذي أوضحه المقطع الأخير.

أما زُهَيْر بن أبى سَلْمَى فكان "يذكرُ في شعره فِعال بني مرة وغَطَفان، وكان سيدا في الجاهلية، كثير المال حليما، وكان يعرف بالورع. وذكر حماد عن سعيد بن عمرو عمّه أنه بلغه أنه كان يقول: وكان هجا أهل بيت من كلبٍ من بني عُلَيْم بن جناب، وكان بلغه عنهم شيء كرهه من وراء وراء، وكان رجلٌ من بني عبد الله بن غَطَفان أتى بني عُلَيْم فنزل بهم فأكرموه وأحسنوا جواره وواسَوْه، وكان رجلا مولعا بالقِمار، فنهوه عنه، فأبى إلا المقامرة، فَقُمِر مرةً فردوا عليه، ثم قُمِر أخرى فردوا عليه، ثم قُمر ثالثة فلم يردوا عليه، فرحل من عندهم، وشكا ما صُنع به إلى زهير. والعرب إذ ذاك يتقون الشعراء اتقاءً شديدا، فقال يهجو عُليما، وقال: ما خرجتُ في ليلة ظلماء إلا خشيتُ أن يصيبني الله بعقوبةٍ لهجائي قوما ظلمتُهم"[٤٢]. ومن ذلك قوله [من الوافر]:

تُلَجْلِجُ مُضغَةً فيها أَنيضٌ أَصَلَّتْ فَهيَ تَحتَ الكَشحِ داءُ [٤٣]

حيث أفرز البناء اللغوي في كلمة "تُلَجلِجُ" منتجا دلاليا مفاده التردد والحيرة والظلم وعدم الاستساغة؛ وقد أُنتجت هذه الدلالات من ذلك التماثل الصوتي بين أحرف الكلمة وترتيبها؛ فحرف "التاء" أسناني لثوي مهموس لاءم معنى البيت ودل عليه، لأنه أشبه بالفم الذي تحيط به الأسنان، أو الوعاء الذي يحوى شيئا ما، ودلت "التاء المفتوحة" . هنا . على الاتساع والإحاطة.

ثم نأتي إلى المقطعين المكررين:

لـــــــــــج	لـــــــــــج

لنرى مدى تأثيرهما في إضاءة المعنى؛ فحرف "اللام" لثوي مجهور أوصل مخرجه إلى دلالته، فإذا كان هذا الحرف يُنطق بالتصاق أول اللسان مع سقف الحنك بالقرب من اللثة العليا فإن هذا الوضع التشريحي يعنى حبس النَّفَس، الأمر الذي يوازى دلاليا حَبْس المال عن صاحبه في البيت ومنعه، ولذلك هجا زهير مخاطبه بأخذه المال دون ردّه.

ثم تأتى دلالة حرف "الجيم" وهو حرف غاري مجهور يُنطق من عمق الحلق ليدل على عِظم أخذ الحقوق، وجريمة المساس بها، ولذلك كرر الشاعر المقطع مرتين حملا على التتابع وتأكيدا له وبيان فجاجة مَن فعل ذلك.

من خلال ما سبق يتضح أن بنية هذه الكلمة دلت على معنى البيت بأكمله؛ فهي محور المعنى وغاية مراده، وبناء عليه كان أخذ المال دون وجه حق . وآخذه على ردّه قادر . أشبه بـ"لجلجة" المُضغة داخل الفم، فلا هو يبتلعها لعدم نضجها، ولا هو يلقيها من فمه ويتركها.

وقول الطُفَيْل الغَنَوِيّ [من الطويل]:

مِنَ الغَزْوِ وَاقوَرَّتْ كَأَنَّ مُتونَها زَحــاليفُ وِلْــدانٍ عَفَــتْ بَعْــدَ مَلعَــــــــــــــــــبِ(٤٤)

فقد رسم الشاعر من خلال تلك الكلمة المفردة "زحاليف" مشهدا متحركا لظهر الفرس الأملس الذي يشبه في ملمسه تلك الزحاليف التي تنتج عن تزلج الصِّبيان.

كما يرمز حرف "الزاى" في جهْره إلى صوت تزلج الصبيان واحدا تِلْو الآخر. هذا التزلج الذي يكون الفرس فيه أسرع ما يكون في ميدان المعركة وأنشط؛ حينما يكون التنافس على أشُدِّه بين الخيل من ناحية، والفتيان من ناحية أخرى.

ومنه قول زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ [من الوافر]:

شَكَكْتُ ثِيابَهُ لَمّا التَقَيْنا بِمُطَّرِدِ المَهَزَّةِ كَالخِلالِ(٤٥)

إن الشاعر هيّأ جوًّا عاطفيا بينه وبين شَكِّ عدوه بالرمح؛ إذ دلَّ حرف "الشين" المهموس على تَفَشِّى الضرب وتفاوته، ثم كرَّر الشاعر حرف "الكاف" المهموس أيضا والذي يستلزم قطْعَ النَّفَس بُرهة من الزمن ليدلل على تَكرار ذلك الشَّكِّ الذي يبدو وكأنه عَشِقَ العدوَّ ؛ وذلك من خلال دلالات ثلاث:

الأولى: دلالة التفشي والتكرار.

الثانية: دلالة الهمس في الحرفيْن.

الثالثة: دلالة السكون التي ترمز إلى اعتياد الشَّكِّ في صمتٍ واستسلام.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الكامل]:

وَمُقَسِّمٌ يُعطي العَشيرَةَ حَقَّها وَمُغَذمِرٌ لِحُقوقِها هَضّامُها(٤٦)

فكلمة "مُغَذْمِر" أضاءت المعنى وأثرت السياق؛ فهي كلمة تصويرية تعانقت أحرفها لتقوم بدور دلالي يصلح حالي الحرب والسلم. يبدو ذلك من خلال الدور الدلالي الذي قام به حرف "الميم"؛ فهو حرف شفوي مجهور ينتج باجتماع الشفتين، هذا الاجتماع أو الانطباق "يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق"[٤٧]، وهو ما يوحى بالحزم والتعصب للعشيرة في أداء حقوقها.

وحرف "الغين" طبقي مجهور يلائم معنى "التغذمر" ويناسبه؛ لأنه دال على الغموض والفناء، إذ "إن صورته الصوتية وهو يدغدغ سقف الحلق عند خروجه لهي أشبه ما تكون بدغدغة محسّة من حديد تزيل غبارا عالقا بجلد بعير"[٤٨].

ولذلك يأتي حرف "الذال" نتيجة طبيعية للحرفين السابقين؛ فهو حرف أسناني مجهور يقع مخرجه وسطًا بين مخرج "الميم والغين". وهو "ألذع مذاقا وأكوى حرارة وأوخذ ملمسا وأشد توترا"[٤٩].

ومن ثم دلّ حرف "الميم" على اجتماع الشمل والوحدة، و"الغين" على فناء الخارج عن العشيرة، و"الذال" وقعت موقعا وسطا بين الشدة والفناء لتدل على التوتر النفسي الناتج عن ضياع الحقوق ونهبها، ولذلك هلك مَن سلك ذلك السبيل.

يبدو ذلك جليا إذا قسمنا تلك الكلمة الموحية إلى نصفين على النحو الآتي:

مُغَـــــــــــــذْ	مـــــــــــــــرٌ

فالشطر الأول بمفرده دال على توافر الغنائم التي يترتب عليها غذاء وكساء وكفاف. والشطر الثاني دال على مرارة مَن اعتدى على قانون العشيرة أو خرج عنها. ولذلك دلّ التنوين بالضم على حرف "الراء" في نهاية الكلمة على إشباع الأعداء وتجرعهم غصاصة المرارة والضياع، وتَكرار ذلك كلما عادوا.

وأخيرا؛ أفرز البناء اللغوي في تلك الكلمة جمالية دلالية بدت في الإيحاء الصوتي المصحوب بالأداء الحركي الذي ينتج عن التغذمر؛ والذي يكمن في الغضب المصحوب بهمهمة ناتجة عن ضيق في الصدر وشدة انفعال، ونيّة نحو تصويب المسار بالقوة.

مما سبق يتضح أن تحليل بنية الكلمة الشعرية يوصل إلى المعنى المراد إنتاجه مشحونا بالحيوية والديناميكية.

رابعا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى الجمل

يقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنك إذا رجعتَ إلى نفسك علمتَ علما لا يعترضه الشك أنْ لا نظم في الكَلِم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبنَى بعضها على بعض، وتُجعَل هذه بسببٍ من تلك .... وإذا كان كذلك، فَبِنَا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء، وجَعْل الواحدة منها بسبب من صاحبتها، ما معناه وما محصوله؟ وإذا نظرنا في ذلك علمنا أنْ لا محصول لها غير أنْ تَعْمِد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا، أو تعمِد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تُتْبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة للأول، أو تأكيدا له، أو بدلا منه، أو تجئ باسم بعد تمام كلامك على أن يكون صفة أو حالا أو تمييزا ....."[٥٠].

ثم يذكر أن "اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتّب معانيها في النفس، وأنها لو خَلت من معانيها حتى تتجرّد أصواتا وأصداءَ حروف، لما وقع في ضمير ولا هَجَس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يُجعل لها أمكنةٌ ومنازلُ، وأن يجب النطقُ بهذه قبل النطق بتلك"[٥١].

من هذا المنطلق اختص المستوى الثالث بالبناء اللغوي على مستوى الجمل عند هؤلاء الشعراء الجاهليين والمخضرمين الذين أثْرَت الجملة عندهم المعنى الشعري وأغنته، وأوصل البناء اللغوي لها إلى المنتج الدلالي؛ وذلك من خلال محورين؛ هما:

[١] البناء اللغوي والمنتج الدلالي بين الجمل الاسمية والفعلية.
[٢] البناء اللغوي والمنتج الدلالي بين الجمل الفعلية.

[١] البناء اللغوي والمنتج الدلالي بين الجمل الاسمية والفعلية

للبناء اللغوي دور فعال في تشكيل جماليات المعنى الشعري على مستوى الجمل؛ يبدو ذلك من خلال التعانق بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية وما يثيره هذا التعانق من منتجات دلالية قادرة على إحياء المعنى وإكسابه نوعا من التفرد والتميّز؛ من نحو قول شَمْعَلَة بن الأَخْضَر الضَّبِّيّ [من الوافر]:

شَكَكْنَا بالرِّمَاحِ وهُنَّ زُوْرٌ صِمَاخَىْ كَبْشِهِم حتى اسْتَدَارا(٥٢)

إذ دلّت الجملة الفعلية في بداية الشطر الأول في قوله: "شَكَكْنَا بالرِّمَاحِ" على ترادف الطعن بالرماح وتعاقبه، لذا جاءت "نا" الفاعلين رامزة إلى اجتماع القوم وتلاحمهم وضربهم ضربة رجل واحد حتى أفقدت قائد الأعداء توازنه.

ثم استدعى الشاعر الجملة الاسمية "وهنّ زُورٌ" ليكمل بناء المعنى؛ لأن الجملة الفعلية أنبأت عن تلاحم القوم واجتماعهم، أما الجملة الاسمية فدلت على استعداد الرماح نفسها وتأهّبها للنيْل من العدوّ، وذلك منذ أمد بعيد. الأمر الذي أثرى المعنى الشعري وأفرز منتجا دلاليا بدا من خلال ذلك التكاتف الجملي؛ الفعلي والاسمي.

وقول طَرِيْف العَنْبَرِيّ [من الكامل]:

فتوسَّمُونِي إنَّنِي أنَا ذَاكُمُ شاكٍ سِلاحي في الحوادثِ مُعْلَمُ
تحتِي الأغرُّ وفوقَ جِلدِي نَثْرَةٌ زَغْفٌ تَرُدُّ السيفَ وهوَ مُثَلَّمُ(٥٣)

رمزت الجملة الفعلية في صدر البيت الأول إلى جرأة الذات وإقدامها حينما أَمَرت أعداءها أن تتفرّسها، ثم استدعى الشاعر عددا من الجمل

الاسمية المتتابعة التي تخدم بناء المعنى وتثرى دلالته، لذا لاحظنا صوت إشباع الفخر الذاتي لديه في قوله: "إنني أنا .." و "تحتي .." و "فوق جلدي ..". هذه الجمل الاسمية تعانقت مع الجملة الفعلية لإضفاء هالة من الشجاعة والمثابرة على الذات.

لذا أمرهم بالتوسّم في البيت الأول وكأنه لا يعبأ بأفعالهم مهما بلغت؛ وما ذاك إلا لعظيم ثقته بذاته، الأمر الذي أكدته الجملة الفعلية التي وقعت في محل رفع خبر المبتدأ في البيت الثاني "تردّ السيف" "نثرة"؛ إذ دلّ المبتدأ على قوة دِرعه وصلابتها وتداخل حلقاتها وتشابكها.

ثم أضفت الجملة الفعلية مزيدا من الدلالات حينما جاء الفعل مضارعا دالا على تَكرار معاودة تكسّر سيوف الأعداء أمام درعه. من هنا نجد أن البناء اللغوي لم يكن ليكتمل أو يفرز منتجا دلاليا إلا بهذا التعانق الدلالي بين الجمل الاسمية والفعلية.

وقول عَوْف بن عَطِيَّة [من المتقارب]:

وأمنَـعُ جَـارِي مِـن المُجحِفَـا تِ والجـارُ مُمتَنِـعٌ حَيـثُ صَـارا(٥٤)

يبدو مقصد البناء اللغوي في الدلالة على المعنى والسموّ به من خلال التكاتف الجليّ بين الجملتين الفعلية والاسمية؛ إذ دلّت الأولى في قوله: "وأمنع جاري" على معاودة الذات لدفع الخِلال التي تجحف الجار أو تتسبب في إهلاكه، كما أن في إضمار الفاعل وجعله ضميرا مستترا تقديره "أنا" ملمحا جماليا يثير منتجين دلاليين؛ هما:

الأول: أن الشاعر قد أخذ على عاتقه منع تلك الأسباب التي قد تجتمع على الإضرار بجاره.

والآخر: سيطرة الشاعر على مقدرات المنع والعطاء؛ لذا نسب المنع إليه، ودلّت حركة الفعل على الفاعل دون إظهاره، وهذا ما أكسبه عمقا ودلالة.

ثم جاءت الجملة الاسمية "والجار ممتنِع" لتدل على فِطرة سليمة لذاتٍ تحمى كلّ مَن استجار بها؛ سواء أكان جارها أم نزل بها مستغيثا، لذا جاء الخبر على صيغة اسم الفاعل؛ لأن ذات الجار قُدِّر لها الحماية إذا تحقق وقوع الضرر عليها.

ولاستمرار تأكيد تلك الدلالات المنبثقة من السياق جعل الشاعر كلمة "جاري" في الشطر الأول مفعولا به، ثم جاء بها في الشطر الثاني مبتدأً، وما ذاك إلا لدلالة؛ ألا وهي مداومة حقّ الجار عليه أينما حلّ أو ارتحل، كما ألمحت إلى أن الحماية ليست مقصورة على مَن جاوره في النسب أو المكان، بل يمتد المعنى ليشمل كل مَن استجار به ليأخذ حقا أو ليدفع باطلا .... الأمر الذي أثرى المعنى وعمَّق من دلالاته الموحية.

وقول طَرَفَة بن العَبْد [من الكامل]:

وَقِـرافُ مَـن لا يَسـتَفيقُ، دَعـارَةً يُعدي كَما يُعدي الصَحيحَ الأَجرَبُ(٥٥)

إذ جاءت الجملة الاسمية "وَقِرافُ مَن لا يَستَفيقُ ..." في صدر البيت بمنزلة قانون أو مبدأ عام في دنيا الأصدقاء؛ فمخالطة رفقاء السوء مدعاة للفسق والضلال. هذا المبدأ العام يُبين الحكم قبل سماع حيثياته، وذلك حتى يعلم متجاوزه عاقبته، ومن ثم يشتد جزاؤه مع العلم به.

من هنا أتت الجملة الفعلية "يُعدي كَما يُعدي الصَحيحَ الأَجرَبُ" حاملة دلالات التجدد والاستمرار والضياع والملازمة والتغيير، وذلك في

إطار ذلك التصوير الفني الذي شبه حال من يخالط الخبثاء ويلازمهم بحال الصحيح الذي يخالط العليل فلا يتركه حتى يصبح مثله.

وقد وازى الشاعر دلاليا بين مجالسة الخبثاء في صدر الشطر الأول وبين الاحتكاك الناتج من العدوى وكثرة المسامرة في صدر الشطر الثاني.

وفي السياق نفسه يقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الكامل]:

فَاقطَعْ لُبانَةَ مَن تَعَرَّضَ وَصلُهُ وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرّامُها(٥٦)

حيث تبدو أمارات الحزم على فعل الأمر "فاقطعْ" الذي يتصدر الجملة الفعلية في الشطر الأول، وقد جاء الفاعل ضميرا مستترا تقديره "أنت" موازيا لدلالات التنصل والخفاء والقطع التي أفادتها الجملة الفعلية، وكأنه غير موجود، كما أن الصلة بين مَن كان وصله معرضا للقطيعة والزوال غير موجودة، فناسب الشاعر بين استتار الفاعل وزوال الوصل وضرورة القطع.

ولم يكتف الشاعر بذلك؛ بل أتى بالجملة الاسمية في الشطر الثاني "وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرّامُها" تذييلا لقصدية الدلالات في الشطر الأول وإلحاحا عليها، لتخرج الجملة الاسمية . هنا . مخرج المثل السائر. هنا يتحول القطع إلى صلة، والعقوق إلى برّ؛ إنه برّ الذات وكفافها.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

آذَنَتْنَا بِبَينِها أَسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَّواءُ(٥٧)

إذ منحت الجملة الفعلية "آذَنَتْنَا بِبَينِها" في صدر الشطر الأول السياق منتجا دلاليا أضفى على الذات دلالتي التوجع والمعاناة؛ حيث دلت

الألف في صدر الفعل "آَذَنَتْنَا" على امتداد الآهات واستمرار الآلام التي نتجت بطبيعة الحال عن الفراق.

ولذلك قدم الشاعر سبب التوجع "بِبَينِها" وأخّر الفاعل "أَسماء"؛ وما ذاك إلا للإلحاح على مرارة الفراق التي دل عليها المفعول به "نا" والذي أسمعنا زفرات الشاعر وأشعرنا بضيق صدره وأنينه.

وعلى سبيل الاستغراب أتى الشاعر بالجملة الاسمية "رُبَّ ثاوٍ ....." باعتبارها معادلا شعريا لرفض الذات رحيل المحبوبة وذلك لانعدام دواعي الفراق. ولم تملك الذات أمام الجملتين إلا التعجب من حال الدنيا؛ ما بين مفارق ومقيم، فربّ مقيم تمل إقامته. وقد جاء الشاعر بـ"ثاوٍ" نكرة . وهو اسم مجرور لفظا مرفوع محلا على الابتداء . للعموم، ثم أتى بالجملة الفعلية "يُمَلُّ مِنهُ الثَّواءُ" خبرا للمبتدأ؛ وذلك ليضفي على المكان حيوية وحياة؛ فالمكان يشتاق إليها وإن رحلت، ويملّ من غيرها، وينأى عنه بجانبه وإن أقام.

وقول عُرْوَة بن الوَرْد [من الطويل]:

أَقيموا بَني لُبنى صُدورَ رِكابَكُم، فَكُلُّ مَنايا النَّفسِ خَيرٌ مِنَ الهَزْلِ(٥٨)

يبدو . لنا . في هذا البيت المنتج الدلالي واضحا منذ بدايته؛ والذي يتمثل في السعي والتوجيه نحو الغزو من أجل الكسب وإعلاء الشأن، وقد اتكأ الشاعر في ذلك على البناء اللغوي من خلال المزاوجة بين الجملتين الفعلية الاسمية؛ إذ دلّ فعل الأمر في قوله: "أقيموا ..." على الإصرار وقوة العزيمة، ثم حذف الشاعر أداة النداء في قوله: "بَنِي لُبْنَى" لدلالتين؛ هما:

الأولى: قُربهم من نفسه لمخاطبته إياهم.

والأخرى: ضيق حاله وحالهم، وعموم الشعور بالفقر، الأمر الذي يستدعى الإيجاز بشتى الطرق، وكأن حرف النداء قد تآكل تعاطفًا معهم من شدة ملازمة الفقر لهم.

هذا؛ ويُلاحظ من طرف خفيّ أن الشاعر قد نصحهم كثيرا بالخروج للغزو والإغارة لكسب قُوتِهم .... ولما رأى تخاذل بعضهم لم يجد بُدًّا من أسلوب الأمر الذي عكس حزمه وعزمه، ونهْره لمن يتخاذل من القوم، أو يكون له توجُّه آخر.

ولأن الذات متسمة بالعلوّ والسموّ والرّقِي ختم الشاعر بيته بجملة اسمية كانت حكمة مضيئة للأبِيّ الذي يُفضل الموت على الذّل، لذا جاءت الجملة الاسمية تستنفِر القوم خِفافا وثِقالا أن يجاهدوا بأنفسهم في سبيل تحقيق الأمل بالغزو والكسب ودفع الألم عنهم وعن صغارهم، كما دلت اسمية الجملة في الوقت ذاته على عدم اكتراثهم بالموت أو البلاء طالما أخذوا بأسباب العيش الكريم.

وقول عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب [من السريع]:

أَلمِمْ بِسلمى قبل أَن تَظْعَنا إنَّ بنا من حُبِّها دَيْدَنَا(٥٩)

إذ زاوج الشاعر . هنا . بين جملة فعلية وأخرى اسمية؛ جاءت الثانية مترتبة دلاليا على الأولى، لأن البناء اللغوي في الجملة الأولى حاول الشاعر من خلاله أن يلملم شتات ذاته برؤية محبوبته قبل رحيلها، لذا جاء فعل الأمر مُوجَّها لقلبه، آمرا إياه بالتقدم لزيارتها قبل لحظة الوداع.

ثم أردف الشاعر هذه الجملة بجملة اسمية تثبت حبّه لها وتؤكده؛ إذ بدأها بصيغة التأكيد "إنَّ"، وأردفها بشبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر "بِنَا"

والذي يجسد فجيعة قلبه برحيلها وتخصيصه بذلك لأنه ما اعتاد غير حبّها، وما نظر إلا إليها، فأصبح حبّها عادة له تصرفه عن غيرها.

ويُلاحَظ أن محاولة الذات لتجميع شتات نفسها المبعثرة جاءت من خلال جملة فعلية، وتأكيده لحبّه جاء من خلال جملة اسمية، وهذا بالطبع لا يكاد يخلو من دلالة؛ إذ دلّت الجملة الفعلية على تجدد رؤيته لها قبل رحيلها أملا في تأجيل ذاك الرحيل، ودلت الاسمية على ثبوت حُبّه لها سواء أكان الرحيل أم البقاء.

وبذلك تكاتفت الجملتان في تصوير ما ألمّ بذات الشاعر تجاه محبوبته، وفي توزيع جوارحه بين أمل البقاء ومرارة الرحيل توزيعا يشبه توزيع البيت الشعري بين الفعلية والاسمية.

[٢] البناء اللغوي والمنتج الدلالي بين الجمل الفعلية

اتكأ الشعراء على البناء اللغوي باعتباره وسيلة أصيلة في تشكيل الملاءمات الفعلية التي تفرز بدورها منتجات دلالية؛ وقد تنوعت هذه الملاءمات بتنوع الأفعال حتى كوّنت شبكة تتداخل فيها الأفعال وتتلاقح دلالاتها؛ بما يثرى مضمون المعنى الشعري.

وذلك من منطلق أن الفعل يصلح "للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة أو لِنَقُل: للتعبير عن الحدث المتحرك في النفْس"(٦٠)، ومن ثم فإن ذلك يؤدى إلى بقاء المنتج الدلالي وتجدده في النفوس، بما يعنى ضمنا خلود أشعارهم وإنْ فنيتْ أجسادهم. لذا راح هؤلاء الشعراء يزاوجون بين صيغ الزمن الواحد لدلالة، ويلَوِّنُون بين الأزمنة وبعضها لدلالة أخرى، وذلك على النحو الآتي:

[أ] الملاءمة بين ماضيَيْن

ومنه قول الشَّنْفَرَى في تصوير الذئاب [من الطويل]:

فَضَـــجَّ وَضَـــجَّتْ بِـــالبَراح كَأَنَّهـــا وَإِيّـاه نُـوْحٌ فَـوقَ عَليـاءَ ثُكَّـلُ
وَأَغضى[٦١] وَأَغضَتْ وَاتَّسى وَاتَّسَتْ بِهِ مَراميـلُ عَزّاهـا وَعَزَّتـهُ مُرْمِـلُ
شَكا وَشَكَت ثُمَّ ارعَوى[٦٢]بَعدُ وَارعَوَتْ وَلَلصَّبرُ إِنْ لَم يَنفَع الشّكْوُ أَجمَلُ
وَفـــاءَ وَفـــاءَت بـــادِراتٍ وَكُلُّهَـــا عَلى نَكَظٍ مِمّا يُكاتِمُ مُجمِلُ[٦٣]

إذ تآزر البناء اللغوي للأفعال الماضية في هذه الأبيات وتلاحم تلاحما أضفى على المعنى الشعري جوًّا من التوحد في الشعور بينه وبين أفراد مجتمعه الجديد من الوحوش؛ ذاك المجتمع الجديد الذي يرفع شعار الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية، لذا دلّت الأفعال الماضية على مساواة الشاعر للذئاب في الشعور بالجوع الذي استتبعه الضجيج والنّوح من شدة البؤس والقحط؛ وذلك في قوله: "وضجّ وضجّت"، و"وأغضى وأغضت"، و"وفاء وفاءت".

وتفيدنا هذه الملاءمات الفعلية في تصوير ذلك الصراع البشرى المقيت الذي عانت منه الذات قبل رحيلها إلى مجتمع الوحوش؛ ذاك المجتمع الذي وجدت فيه الذات قِيَمًا سامية؛ إنسانا يشعر بما يشعر به غيره، ويشعر غيره بما يشعر هو به، ومن هنا تنتشر مشاعر الرحمة أو الرأفة بالآخرين بما يحقق للمجتمع تكافلا اجتماعيا.

وقول الحَارِث بن عَبَّاد البَكْرِيّ [من الطويل]:

رَمَيتُ بِهِ سَهمًا فَعَجَّلَ حَتفَهُ وَذَلِكَ شَيءٌ لَم يَكُن بِخِياري[٦٤]

إذ ربط الشاعر بين حركة الفعلين "رمى . عجَّل"، كما ربط من خلالهما بين السبب والنتيجة؛ إذ إن الحتْفَ مرتبط بالرمْي ومترتب عليه، لذا كان الرميُ سببا في تعجيل الحتف ... كل ذلك في زمن الماضي الذي دلّ فعلاه على ثبوته وانتهائه.

وقول طَرَفَة بن العَبْد [من المتقارب]:

لَبِستُ اللَيالي، فَأَفْنَيْنَني وَسَرْبَلَني الدَهرُ في قُمْصِهِ(٦٥)

إذ تكاتف الفعلان "لبستُ" و "سربلِني" في إفراز منتج دلالي دال على الهلاك والفناء رغم اختلاف الفاعل في كل منهما؛ فالفاعل الأول دال على الشاعر الذي صحب الليالي حتى لزمها، ولا يخفى ما يثيره المفعول به "الليالي" من اجتماع لدلالات الهمّ والحزن والسهر والظلام والوحدة، ولذلك أتت "الفاء" في قوله: "فأَفْنَيْنَنِي" للسرعة، ودل الفعل في عجز الشطر الأول على نتيجة الملازمة والمصاحبة.

ثم يأتي الفعل الماضي "سَرْبَلَ" في صدر الشطر الثاني على وزن "فعلل" ليمنح دلالتي الزلزلة والاضطراب، ولذلك كان فاعله "الدهر". وزاد الشاعر من مبناه ليدل على زيادة في معناه مقارنة بالفعل الأول "لبستُ"، ولذلك فاق الفعل الثاني "سربلني" الفعل الأول "لبستُ" في الدلالة على الإرغام والإكراه والقصدية والإجبار.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

أَجمَعوا أَمرَهُمْ بِلَيلٍ فَلَمّا أَصبَحُوا أَصبَحَتْ لَهُم ضَوضاءُ (٦٦)

ربط الشاعر بين الفعلين "أجمعوا" و "أصبحوا"، ورغم اتفاقهما زمنيا فإنهما مختلفان دلاليا؛ فالإجماع في البيت كان ليلا، والإصباح كان في

وضح النهار، والإجماع يستدعى عقد القلب على أمر ما والترتيب له، والإصباح من دواعيه المفاجأة.

وقد دل الفعلان على نفسية الفريقين ومدى استعدادهم للمنازلة؛ فالأول منح السياق دلالتي المشاورة والتخطيط وإن رمز من طرف خفيّ إلى خوف القوم وقلقهم بدلالة ذكر الشاعر "بليل" الذي هو رمز إلى التستر والخفاء. والفعل الثاني "أصبحوا" منح السياق دلالتي الجاهزية والاقتناص، وبذلك انقلبت الطاولة على الفريق الأول وصاحوا إثر هزيمتهم.

وقول عَوْف بن الأحْوَص [من الطويل]:

ومُستنْبِحٍ يخْشَى القَوَاءَ(٦٧) ودُونَه مـن الليـلِ بابـا ظُلْمَـةٍ وسُـتُورُها
رَفَعتُ لَـهُ نـاري فَلَمّـا اهتَدى بِهـا زَجَرتُ كِلابـي أَن يَهِرَّ عَقورُها(٦٨)

فالبناء اللغوي للملاءمات الماضية قد بُنِي على الترتيب المنطقي؛ إذ بدأ الشاعر بإشهار نار كرمه من خلال رفع نار الاهتداء ليلا، وما أن اهتدى الضيفُ إليها حتى بدأ في زجْر كلابه تمهيدا لاستقبال الوافدين.

وقد أفادت هذه الملاءمات حرص الشاعر على تفعيل الكرم والسخاء للضالين ليلا في متاهات الصحراء وجنباتها، ومتابعته الذاتية لهم بما يشهد على مروءته.

[ب] الملاءمة بين مضارعيْن

ومنه قول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

تَبيتُ إِماءُ الحَيِّ تَطْهي قُدورَنا وَيَأوي إِلَينا الأَشعَثُ المُتَجَرِّفُ(٦٩)

إذ جمع الشاعر في الشطر الأول بين الفعلين المضارعين "تبيتُ" و "تطهي" وبين الفعل المضارع "يأوي" في صدر الشطر الثاني، وذلك ليدلل على بذل الجهد وسعة العطاء؛ حيث دل الفعل "تبيت" على توطين النفس على إكرام الضيفان. وربْطُ الشاعر الطهي من خلال الفعل "تطهي" بالمبيت يضفي على البيت الجاهزية والاستعداد، ولذلك جاء الفعل المضارع "يأوي" دالا على الإحاطة المادية والنفسية لمَن كثرت أسفاره وذهبت أمواله.

وقول الأحْوَص بن جَعْفَر [من الكامل]:

أرمِى الطَّريقَ وإنْ صُدِدْتُ بِضِيْقِهِ وأُنـازِلُ البطـلَ الكَمِـىَّ الجاحِـدا(٧٠)

إذ تكاتف البناء اللغوي للفعلين المضارعين "أرمي" و "أنازل" في إفراز منتج دلالي مفاده إبراز شجاعة الشاعر من خلال تجاوزه لما يعترض طريقه من مصاعب ومهالك، فضلا عن منازلته للأقوياء ومصارعته لهم. وقد أفاد الفعلان ثبات ذات انفعاليا عند الصّعاب، وقدرتها على المواجهة ابتداءً أو إن اضطرت إلى ذلك، وهذا دليل على الثقة والإقدام.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من البسيط]:

يُعْطِي جَزِيلا وَيَسمو غَيْر مُتَّئِدٍ بِالخَيـلِ للقَـومِ فـي الزَّعْزَاعـةِ الجُـولِ(٧١)

إذ واءم الشاعر بين الفعلين المضارعين "يعطى" و "يسمو" ليتخذ من أولهما قاعدة انطلاق نحو الآخر؛ فالعطاء الجزيل يعقبه سموّ وارتقاء. ومن هنا منح الفعلان المضارعان السياق دلالة الإخلاص، ولذلك سما الممدوح بعطائه.

ولأن الأمر متعلق بصفاء العطاء ونقائه جعل الشاعر سموّ الممدوح محاطا بالتؤدة والتريث حتى يذهب العطاء إلى مستحقيه، ولذلك تجدد ارتقاء الممدوح ودامَ حالي السلم والحرب.

وقول مُعَاوِيَة بن مَالِك في معرض حديثه عن أبناء عمومته كعب بن ربيعة ابن عامر بن صعصعة [من الوافر]:

سَـــأَحمِلُها وَتَعقِلُهـــا غَنِـــيٌّ وَأورِثُ مَجـــدَها أَبَـــدًا كِلابـــا(٧٢)

إذ دل البناء اللغوي للأفعال المضارعة في البيت على دور القائد السلميّ من خلال حمْل الدّيات عن غيره، والتي ترفع من قدْره ومن شأن قبيلته. وقد دلت بنية هذه الأفعال على تكفله بها درءًا لما قد يترتب على إغفالها من مفاسد، الأمر الذي يورث قبيلته بني كلاب مجدا فوق مجدها، تتفاخر به أمدا بعيدا.

وقول زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ [من السريع]:

ضـرْبٌ يُزيـلُ الهـامَ ذو مَصْـدَقٍ يعلـو علـى البَـيْض والمِغْفَـرِ(٧٣)

إن مزاوجة الشاعر بين الفعلين المضارعين "يزيل . يعلو" أسهم في إفراز منتج دلالي رمز . بشكل كبير . إلى قوة الضرب وشدته؛ ذلك الضرب الذي يعلو على كل ما يتخذه العدو وقايةً لرأسه.

كما أن مجيء ترتيب الفعلين كان موفقا؛ لأنه كى يكون الضرب ذا أثر فعال فإنه لا مفرّ من إزالة ما على الرأس أولا، ثم عُلوّها بالسيف ثانيا.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الطويل]:

تَـراهُ رَخِـيَّ البـالِ إِن تَلْـقَ تَلْقَـهُ كَريمًا وَما يَذهَبْ بِهِ الدَهرُ يَذهَبِ (٧٤)

حيث جمع الشاعر بين المضارع "تراه" في صدر الشطر الأول، والمضارعين "تلق" و"تلقه" في عجز الشطر الأول، والمضارعين "يذهب" و "يذهب" في الشطر الثاني. أما الفعل "تراه" فدلّ على معاينة الحقيقة وصدق المشاهدة من قِبل ذلك النديم الذي شُهِد له بنعومة البال وقلة الهمّ.

ثم وازن الشاعر بين ذلك النديم بقوله: "تلق تلقه" وبين الدهر بقوله: "يذهب ... يذهب" ليمنح السياق منتجا دلاليا مفاده التحمل والانطلاق رغم العوائق والعقبات؛ إذ إنه لا ينشغل بالأحداث والرزايا ولا يتوقف عندها، إنما يسعى كريما منطلقا من جديد بصدر رحب في محاولة لتحقيق ما قصمه الدهر وذهب به.

[ج] الملاءمة بين أمريْن

وذلك من نحو قول مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة وهو في طريقه للأخذ بثأر أخيه [من الخفيف]:

فَاشرَبوا مـا وَرَدتُّـمُ الآنَ مِنّـا وَاصدِروا خاسِرينَ عَن شَرِّ حالِ(٧٥)

إذ دلّ البناء اللغوي للفعلين "اشربوا ، اصدروا" على إلزام إذاقتهم من الكأس نفسها التي أرغموا أخاه على الشرب منها. ومما أثرى من احتمالية تلك الدلالة انتهاءُ الفعلين بتلك الفاصلة "وا" التي تتصف بصفتين؛ هما:

الأولى: "الوضع التشريحي الحر، وعدم وجود احتكاك في أثناء الأداء.
الثانية: "كونها تملك قوة إسماع عالية جدا"(٧٦).

الأمر الذي يعنى أن الذات لم تتنفس الصعداء إلا بعد أن أذاقت العدوَّ مرارة الفَقْد والحرمان.

وقول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

قِفي وَدِّعينا اليَومَ يا ابنَـةَ مالِكِ وَعُوجِي عَلَينا مِن صُدورِ جِمالِكِ (٧٧)

إذ جسّد الفعلان "قِفي" و "ودِّعيْنا" دوامة المصير الإنساني المحتوم بالفراق والرحيل والوداع. وما استيقاف الشاعر في صدر الشطر الأول إلا نوع من زجر الذات، ومحاولة لإجبارها على توديع ما علقت به من لذات وشهوات.

ولذلك جاء فعل الأمر "عُوجِي" في صدر الشطر الثاني دالا على طبيعة الذات ورغبتها في الميل إلى سابق عهدها. من هنا دل الفعلان على تأرجح الذات بين التَّرْك والمَيْل.

وقول عَنْتَرَة بن شَدَّاد وهو في طريقه إلى مهر عبلة [من الطويل]:

فَكُـنْ واثِقًـا مِنّـي بِحُسـنِ مَـوَدَّةٍ وَعِشْ ناعِمًا في غِبطَـةٍ غَيرِ جازِعِ(٧٨)

فالفعلان "كُنْ" و "عِشْ" قد تعاونا في إبراز حالةِ الشاعر النفسية أثناء سفره لطلب النوق العصافيرية؛ حيث دلّ سكون آخرهما على عناء تلك الرحلة التي تُقطع فيها الأنفاس. لذا لم يَزِد البناء اللغوي للفعلين عن حرفيْن، لأنه في مقام الرحيل يُتسع المجال لحديث القلوب والعيون أكثر من حديث اللسان.

وقول يَزِيْد بن الصَّعِق للحرث بن أبى شمر الغساني وقد اغتصب ابنته [من الوافر]:

يـا حَـارِ، أَيْقِنْ أنَّ مُلْكَكَ زَائِـلُ واعلـمْ بـأنَّ كَمـا تَـدِيْنُ تُـدَانُ(٧٩)

حيث تكاتف البناء اللغوي للفعلين "أيقنْ" و "اعلمْ" في تصوير حالة الإيمان المطلق لدى الشاعر بأن الله . تعالى . يمهل ولا يهمل؛ يمهل الظالم مِرارا حتى إذا أخذه لم يُفلتْه.

لذا؛ وصل الأمر الأول في قوله: "أَيْقِن" إلى درجة اليقين والمعاينة بأنه لا مُلك دائم لأحد، ثم وصل الأمر الثاني في قوله: "اعلم" إلى درجة الثقة في الله . عزّ وجلّ . والتي منحت الذات شعورا جازما بأن المرء مفعول به كما فعل، وأنه مُجازَى على كل صغيرة وكبيرة قدّمها. ومن ثم جاء الفعلان وكأنهما ضربة ناسفة في ظهر هذا الملك الذي اغتصب ابنته.

ثم يقدم عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب صورة مرتبطة تماما بالصورة السابقة؛ وذلك في قوله [من البسيط]:

واتْركْ خلائِقَ قومٍ لا خلاقَ لهم واعمِدْ لأخلاقِ أهلِ الفضلِ والأدبِ(٨٠)

إذ يجسد البناء اللغوي للفعلين "اتركْ" و "اعمدْ" المنهج القويم الذي يتبعه الشاعر، والذي يكمن في التحلي بالأخلاق؛ تلك الأخلاق السامية التي تكسب صاحبها رِفعة وصلاحا وفضلا، وبذلك تكتسب الذات نوعا من القيم التي يصعب على غيرها الجمع بين أطرافها. من هنا وازى الشاعر بين التخلِّي والتحلِّي؛ التخلي عن أهل السوء والرذائل، والتحلّي بِشِيَمِ أهل الخير والفضائل.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الكامل]:

قَضِّ اللّبانةَ لا أَبَالك واذهبِ والحقْ بأسرتِكَ الكِرامِ الغُيَّبِ
ذَهَبَ الَّذينَ يُعاشُ في أَكنافِهِمْ وَبَقيتُ في خَلفٍ كَجِلدِ الأَجرَبِ(٨١)

إذ زاوج الشاعر بين الفعلين "قضّ" و "الحقْ" في صدر كل شطر من البيت الأول؛ وذلك لدلالتين؛ هما:

الأولى: إعلانه أنه قد سئم الحياة.
والأخرى: رغبته في اللحاق بأخيه الذي فارقه بالموت.

ولذلك دل الفعلان على ثنائية التخلي والتحلي؛ التخلي عن ذلك العالم الفاني الذي يعجّ بالمنغصات والآلام، والتحلي بعالم آخر باق يجمعه بأخيه الذي غاب عنه وتحول من واقع إلى ذكرى، ولذلك يقول في موضع آخر مؤكدا ذلك [من الكامل]:

فَتَعَزَّ عَن هَذا وَقُلْ في غَيرِهِ وَاذكُرْ شَمائِلَ مِن أَخيكَ المُنجِبِ (٨٢)

[د] المزج بين الماضي والأمر

وذلك من نحو قول جَحْدَر بن ضُبَيْعَة [من الرجز]:

قَد يَتِمَتْ بِنْتِي وَآمَتْ كَنَّتي وَشُعِّثَتْ بَعدَ الرِّهانِ جُمَّتي
رُدّوا عَلَيَّ الخَيلَ إِنْ أَلَمَّتِ إِنْ لَم يُناجِزْها فَجُزّوا لِمَّتي(٨٣)

إذ قاد البناء اللغوي . هنا . إلى المنتج الدلالي؛ وذلك من خلال الانتقال من الماضي " يَتِمَتْ ، آمَتْ ، شَعِثَتْ " إلى الأمر "رُدُّوا ، جُزّوا"، هذا الانتقال الذي أكد عزم الشاعر على أخذ الثأر من عدوه، وعكس في الوقت ذاته مدى الأسى الذي تعانى منه الذات ، لذا اضطربت حاله، وتشتت فِكره، وتعددت انتقالاته حتى استقر أخيرا بين الماضي والأمر في محاولة للتأقلم مع الحاضر /الواقع المعيش.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من الطويل]:

فَلَمّا عَرَفتُ الدَّارَ قُلتُ لِرَبعِها أَلا انعِم صَباحًا أَيُّها الرَّبعُ وَاسلَمِ(٨٤)

حيث جسد الفعلان "عَرَفتُ" و "انْعِم" تعلق قلب الشاعر بـ"أم أوفى"، ولذلك سبقت المعرفة الدعاء ووقع فعل القول وسيطا بينهما. وهو ما يمنح السياق تلقائية، ويضفي على القلوب سلاما.

هذا السلام الذي يمتد ليشمل ربْع المحبوبة شكلا ومعنى، ولذلك كان الدعاء بطيب العيش للربع في الصباح لأن الغارات كثيرا ما تكون فيه. ومن ثم انتقل السلام من ربْع القلوب إلى ربْع الديار من خلال التعانق الدلالي بين الماضي والأمر.

وقول عَنْتَرَة بن شَدَّاد [من الطويل]:

وقد كُنتَ تُخْفِي حُبّ سمْراءَ حِقْبَةً فَبُحْ لانَ منها بالذي أنتَ بائِحُ(٨٥)

إن انتقال الشاعر من الفعل الماضي "كنتَ" إلى الأمر "بُحْ" هو انتقال من حال إلى حال؛ حيث إن حاله الأولى حالُ مَنْ يعشق حتى تُضْنيه أشواقه دون التصريح بها. أما الحال الأخرى فهي حال التصريح والبَوْح بذلك العشق المكنون. ومن هنا أضاف الفعلان للبيت ثراءً لغويا ودلاليا على مستوى المعنى الشعري.

وقول عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب [من البسيط]:

وإن دُعِيتَ لغدرٍ أو أُمِرتَ بـه فاهرُبْ بنفسِكَ عنه آبِدَ الهَرَبِ(٨٦)

أتى الشاعر بفعل الدعوة "دُعيت" ماضيا لأن الدعوة تكون عن اختيار وترتيب مُسْبَق، ثم أتى بفعل الهروب "فاهرب" أمرا مسبوقا بالفاء لدلالتين؛ وهما:

الأولى: أن الفاء تدل على سرعة تنفيذ قرار الهروب فور الدعوة إلى محفل الغدر.

والأخرى: هروب الذات من مواطن الغدر والشبهات يكون على قَدْرِ إقدامها في محافل الخير والوفاء، لذا جاء فعل الأمر دالا على الشدة والقوة.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الرمل]:

وَإِذا رُمْـــتَ رَحـــيلاً فَارتَحِـــلْ وَاعصِ ما يَأمُرُ تَوصيمُ الكَسَلْ(٨٧)

إذ منح التعانق بين الفعل الماضي "رُمْتَ" وفعل الأمر "فارتَحِل" السياق منتجا دلاليا أضفى عليه دلالتي العزم والإرادة، في الوقت الذي دل سياق الشرط غير الجازم فيه على الاحتواء الزمني.

ثم حثّت "الفاء" الواقعة في جواب الشرط على ضرورة اتخاذ القرار وسرعة تنفيذه، والقضاء على العقبات التي تقف عائقا أمام إرادة المرء.

ولذلك جاء الشطر الثاني مُصدَّرا بفعل الأمر "اعص" الذي جاء مكملا دلالة الأمر الأول، حاثا على معاداة التواكل وكل ما ساق إلى فتور الهِمم وإضعافها.

[هـ] المزج بين الأمر والماضي

وذلك من نحو قول الحَارِث بن عَبَّاد البَكْرِيّ [من الخفيف]:

اذكُروا قَتْلَنا الأَراقِمَ طُرًّا يَومَ أَضحى كُلَيْبُها مَقتولا (٨٨)

إذ أوصل البناء اللغوي للفعلين إلى المنتج الدلالي؛ حيث زاوج الشاعر بين الأمر "اذكر" والماضي "أضحى" ليؤكد استمرار تعلق أحداث نصره في ذهنه وإنْ بَعُدَ الزمن، لذا لم يجد خيرا من تلك التحولات الزمنية للكشف عن عِزة شوكته، وعظيم قدرته.

وقول المُرَقِّش الأكْبَر [من البسيط]:

يا ذاتَ أَجْوارِنا قُومِي فَحَيِّينا وإنْ سَقَيْتِ كِرامَ النَّاسِ فاسْقينا(٨٩)

إذ زاوج الشاعر بين أفعال الأمر الثلاثة "قُومي" و "حيّينا" و "اسقينا" وبين الفعل الماضي "سَقيْتِ"؛ هذه المزاوجة تستدعى إلزام تلك المرأة التي يخاطبها بأن تُحيي قومه وتسقيهم إنْ سقتْ كِرام الناس، وقد دل الفعل الماضي على اختيار تلك المرأة بين السقيا وخلافها. أما إذا اختارت الأولى فواجب عليها أن تسقى قومه لأنهم من الفضلاء الذين يجيبون المضطر الأسير إذا دعا، فكما أنهم ملتزمون بالقيام بشئونهم وتلبية ندائهم كان لزاما عليها أن تلتزم بالقيام لهم إجلالا، وبتحيتهم تعظيما، وببذل الشراب لهم إكراما.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

وَاذكُرُوا حِلفَ ذي المَجازِ(٩٠) وَما مَ فيهِ العُهودُ وَالكُفَلاءُ قُدِّ

وَاعلَمـــوا أَنَّنـــا وَإِيّـــاكُم فيـــ ما اشتَرَطنا يَومَ احتَلَفنا سَواءُ(٩١)

إذ جمع الشاعر بين فعل الأمر "اذكروا" والفعل الماضي "قدّم" في البيت الأول، وبين فعل الأمر "اعلموا" والفعلين الماضيين "اشترطنا" و "احتلفنا" في البيت الثاني. هذه الأفعال جميعها أضفت على السياق معاني الالتزام والانصياع والوفاء والمساواة.

حيث دل الأمران على التذكر والعلم بما حفظته العهود من حذر الجور والتعدّي، في حين أفادت الأفعال الماضية معاينة الطرفين لما قُدّم في حلف ذي المجاز وما تم فيه من الاشتراط الذي لا تبطله أهواء ضالة أو تنقضه ذِمم فاسدة.

وإذا كانت الأفعال الماضية قد دلت على فترة زمنية سابقة فإن فعلىْ الأمر قد أفادا تجدد الذكرى والعلم إذا ما أقبل طرف على نقض تلك العهود، ومن ثم يتسم المعنى . هنا . بالاستمرارية ودوام المصالحة.

وقول عَنْتَرَة بن شَدَّاد [من الطويل]:

سَلوا صَرْفَ هَذا الدَهرِ كَم شَنَّ غارَةً فَفَرَّجتُها وَالمَوتُ فيها مُشَمِّرُ(٩٢)

ففي البيت أفعال ثلاثة تعود على أطراف ثلاث؛ هي:

الأول: الأمر "سَلُوا" يعود على المخاطب.
الثاني: الماضي "شَنّ" يعود على الدهر.
الثالث: الماضي "فَرّجْتُها" يعود على الشاعر.

فالبناء اللغوي لهذه الأفعال الذي تمثل في الانتقالات أو التحولات الفعلية أفرز منتجا دلاليا أفاد مدى قدرة الشاعر وشجاعته في التصدي

لصروف الدهر؛ ذلك لأن قوته مُعْلَنَةٌ للجميع، لذا أشهدَ الناسَ عليها بقوله: "سلوا" والذي يشير بطبيعته إلى ثقة الشاعر بقدراته الذاتية.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من مجزوء الكامل]:

قُـــومِي إِذا نـــامَ الخَلِـــيُّ فَـــأَبْنِي عَـــوفَ الفَواضِـــلْ

عَـــوفَ الفَـــوارِسِ وَالمَجـــا لِـــسِ وَالصَـــواهِلِ وَالـــذَّوابِلْ (٩٣)

جاء الفعلان . هنا . في سياق تضاد ثنائي ولّد معنيين متضادين؛ إذ دل الأمر "قومي" على اليقظة والاستعداد والانتباه، في حين دل الماضي "نام" على الاسترخاء والغياب. هذان المعنيان يستحضرهما الشاعر قبل زمنهما بقليل، ولذلك كان قيام المخاطبة التي أشار إليها بقوله: "قومي" و "فأبّنى" ردًّا على صنيع عوف بن الأحوص الذي كان يحمى الحِمى ويسهر إذا ما نام القوم.

أما وقد تبدلت الحال، وانتقل عوف إلى الدار الآخرة فقد وجب عليها أن تقوم وتسهر وتشتكي فَقْدَه.

وقد خصّ القيام بنوم الخليّ الذي لا يهمه شيء من أمر الفقد حرصا على ضرورة سعيها، وتجسيدا لمرارة فقدها، واستجابة لدواعي الفقد والتأبين. ولذلك وازن الشاعر بين الأمرين "قومي" و "فأبّنى"، وبين تكرار عوف وتعدد فضائله في البيتين؛ تماشيا مع تتابع الهموم ومرارة الحرمان.

[و] المزج بين الماضي والمضارع

ومنه قول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

رَأَيتُ سُعُودًا مِن شُعوبٍ كَثيرَةٍ فَلَم تَرَ عَيني مِثلَ سَعدِ بنِ مالِكِ(٩٤)

إذ دل الفعل الماضي "رأيتُ" في صدر البيت على سعة الرؤية وعموم المشاهدة؛ لأن الشاعر رأى رجالا من شعوب متنوعة، ثم دل الفعل المضارع" تَرَ" المجزوم بعد "لم" على الضيق والتحديد رغم وحدة مقياس الرؤية.

وبذلك أفرز التعانق بين الفعلين منتجا دلاليا أضفى على السياق سمات التفرد والتميز وقَصْر السعد على الممدوح سعد بن مالك.

ومن ثمّ وازن الشاعر بين الفعلين "رأيت" و "تر" رغم توحد جذرهما اللغوي، وبين الاسمين "سعودا" و "سعد" رغم اختلاف دلالتهما.

وقول الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [من الخفيف]:

وَأَتانـــا مـــن الحـــوادثِ والأَنبـــا ءِ خَطـبٌ نُعْنَـى بِـهِ وَنُسـاءُ(٩٥)

إذ دل الفعل الماضي "أتانا" في صدر البيت على دلالات ثلاث؛ هي:

الأولى: ثبوت المجيء بالحوادث.
الثانية: الدلالة عليها في المستقبل.
الثالثة: استثارة عقول القوم وتهيئتهم لاستقبال ما يأتي بعد.

ولذلك تأخر الفاعل "خطْب" وجاء في الشطر الثاني باعتباره نوعا من الاستقبال. يؤكد ذلك مجيء الفعل المضارع "نُعْنَى" في الشطر الثاني واقعا بين أمرين عظيمين؛ هما: "خَطْب" و "نُسَاء"، أحدهما اسم "خطْب" دال على الثبوت القطعي، والآخر فعل "نُساء" دال على تجدد الإساءة.

وقول سَلامَة بن جَنْدَل عن شبابه [من البسيط]:

وَلّى حَثيثًا وَهَذا الشَّيْبُ يَطلُبُهُ لَـــو كـــانَ يُدرِكُـــهُ رَكْـــضَ

اليَعاقيبِ(٩٦)

إذ زاوج الشاعر بين أفعال أربع "ولَّى ، كان" الماضيين، و"يطلبه ، يدركه" المضارعيْن؛ وقد أسهم هذا التحول الزمني في تشكيل منتج دلالي أثبت ذهاب الشباب وانقضائه، وتعقّب الشيب له للإمساك به والاستحواذ عليه.

وقد عبّر عن هذا التعقب بالفعل المضارع ليمنحه صفة التجدد والاستمرار، فهو دائم البحث عنه، ولن يستقر قلبه إلا بعد إدراكه.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من البسيط]:

بَثّوا خُيولَهُمُ في كُلِّ مَعرَكَةٍ كَما تَقاذَفَ ضَربُ القَيْنِ بِالشَّرَرِ (٩٧)

إذ منح فعل الماضي "بثّوا" السياق دلالتي الانتشار والإحاطة، ثم منح الفعل المضارع "تقاذف" السياق معنى التتابع والتكرار. هنا قاد تعانق البناء اللغوي للفعلين إلى منتج دلالي أفاد السيطرة والإحكام.

ولذلك جاء التشبيه التمثيلي في الشطر الثاني مؤكدا دلالة الفعلين ومبينا كيفية إفادتهما؛ إذ وازن الشاعر بين حال انتشار الكتائب متتابعة وبين حال تتابع تطاير الشّرر من الحداد إذا تكرر الضرب بالمطرقة. وبذلك أسهم التشبيه التمثيلي في إضفاء معنى الخضوع على السياق فضلا عن دلالة السيطرة والإحكام التي دل الفعلان عليها.

وقول عامِر بن الطُّفَيْل [من الوافر]:

فَأُبْنا غانِمينَ بِما استَفَأْنا نَسوقُ البيضَ دَعْواها الأَلِيلُ(٩٨)

إن انتقال الشاعر من الماضي "أُبْنَا" إلى المضارع "نسوق" له دلالته وما يسوّغه؛ إذ كشف عن نصرهم المبين، وأكد قدراتهم القتالية العالية، لذا عادوا سالمين غانمين، وعادت معهم النساء الحسان اللاتي أظهرن اضطرابهن وأنينهن، ومن ثم تجسّد الحدث في التعانق الدلالي بين البناء اللغوي للفعلين والمنتج الدلالي الذي أسفر عنهما.

[ز] المزج بين المضارع والماضي

ومنه قول بِشْر بن أبى خَازِم الأَسْدِيّ [من الطويل]:

فَإِنّي سَأَمحو بِالَّذي أَنا قائِلٌ بِهِ صادِقًا ما قُلْتُ إِذْ أَنا كاذِبُ(٩٩)

فقد دلّل الشاعر في انتقاله من المضارع "سأمحو" إلى الماضي "قلتُ" على سعيه في تغيير ما قذف به أوس بن حارثة، ومن ثم فإن هذا التحول الزمني يوازيه تحول فكرى ومنهجي ؛ فبعدما أكثر فيه الهجاء هداه فكرُه إلى الإكثار من مديحه تعويضا لِما وصمه به من قبل.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من الطويل]:

أَلا لَيتَ شِعري هَل يَرى الناسُ ما أَرى مِنَ الأَمرِ أَو يَبدو لَهُم ما بَدا لِيا
بَدا لِيَ أَنَّ النــاسَ تَفْنَــى نُفوسُــهُم وَأَموالُهُم وَلا أَرى الدَهرَ فانِيا(١٠٠)

إذ زاوج الشاعر بين المضارعين "يرى" و "أرى" وهما من مادة لغوية واحدة، وبين المضارع "يبدو" والماضي "بدا" وهما من مادة لغوية واحدة أيضا؛ ليثبت حقيقة موحدة لا يختلف اثنان عليها وإن تباعدت نظراتهما بحكم السنّ والحكمة واستنطاق العظة؛ حيث دل المضارعان "يرى" و "أرى" على يقين المعاينة والواقعية، في حين دل المضارع "يبدو" والماضي "بدا" على خبرة الاستنتاج مما يقدم من ملابسات. ولذلك دلت هذه المزاوجة الفعلية

على بقاء رُشد الشاعر في إيمانه بفناء الخلق والنفوس وبقاء الدهر الذي لا يفنى لأنه يحدث بتقدير الله.

ولأن هذا الأمر ثابت لا يتغير بتغير الأزمنة أمدّ الشاعر الفعل الماضي "بدا" من نهاية البيت الأول ليبدأ به البيت الثاني، الأمر الذي منح السياق دلالة الثبوت والدوام بمشاركة الفعل المضارع "أرى" في الشطر الثانى من البيت الثاني. ولذلك دلت الأفعال المضارعة والماضية على وحدة المصير الإنساني رغم تعدد الحيوات واختلاف الأزمنة.

وقول قَيْس بن الخَطِيْم [من المنسرح]:

تَغتَرِقُ الطَّرْفَ وَهْيَ لاهِيَةٌ كَأَنَّما شَفَّ وَجْهَهَا نُزُفُ(١٠١)

إن المزاوجة بين المضارع "تغترق" والماضي "شفَّ" قد أسهمت في إثراء دلالة المعنى الشعري التي ترمز إلى استغراق النظرات إلى تلك المرأة وتمددها، وكأن الناس يسبحون في عيْنيها، ولاستكمال تلك الدلالة الموحية جاء الشاعر بالفعل الماضي ليرمز به إلى الشفافية والنعومة والرقة، فضلا عن احمرار خدَّيْها؛ حتى يقع الناظر إليها بين طريقين لا ثالث لهما؛ إما الغرق في عينيها الساحرتيْن، أو التأمل في احمرار خدَّيْها، ومن ثم نجح الفعلان في أداء مهمتهما الدلالية.

وقول عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب [من الوافر]:

فَلَم نَقتُل شِرارَهُمُ وَلَكِنْ قَتَلنا الصالِحين ذَوي السِّلاحِ(١٠٢)

إن انتقال الشاعر من المضارع "نقتل" إلى الماضي "قتلنا" هو عدول من نفي إلى إثبات، وتحول من حال إلى أخرى؛ حيث إنه قد نفى بالمضارع قتله لشِرار الناس لأنه لو قتل الأشرار من أعدائه وأبقى الصالحين لارتقى

بقوم عدوّه إلى مصافّ الأخيار لانتفاء الظالمين أو الأشرار بينهم، لذا احترز بالفعل الماضي المثبت ليرمز إلى قصدية القوم للأخيار من أعدائه حتى يصل بقتلهم إلى إدخال الحزن واستمراريته في قلوب أعدائه، وحتى لا يكون لهم ذِكر في محافل الخير، ومن ثمّ فإن قضاءه على الصالحين الأخيار؛ إنما هو محْوٌ لذِكْر أعدائه في الورى.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الكامل]:

وَتُضيءُ في وَجهِ الظَلامُ مُنيرَة كَجُمانَةِ البَحرِيِّ سُلَّ نِظامُها(١٠٣)

إذ لاءم الشاعر بين المضارع "تضئ" والماضي المبنى للمجهول "سُلَّ"؛ هذه الملاءمة الفعلية أفرزت منتجا نورانيا عمّ ظلام الليل بأكمله، وأضفى على المعنى الشعري حيوية ودينامية توازى حركية تلك البقرة التي لا تزال تعدو ولا تكاد تستقر.

ولذلك شبه الشاعر البقرة في تلألؤها بالدرة الفضية التي تنتقل من مكان إلى آخر حتى تظن أنها وجدت مستقرها. وقد وصف الشاعر حركية البقرة بالثبوت من خلال الماضي؛ فهي لا تكاد تفارق هذا الوصف، ثم أضفى على ضيائها تجددا من خلال المضارع "تضئ".

وقد أضفى إخفاء فاعل الفعل الماضي "سُلّ" على السياق غموضا وحيرة وهالة من التميز قلما توصف به بقرة / درّة أخرى.

[ح] المزج بين الأمر والمضارع

ومنه قول طَرَفَة بن العَبْد [من الرمل]:

خالِطِ الناسَ بِخُلْقٍ واسِعٍ لا تَكُن كَلبًا ، عَلى الناسِ ، تَهِرّ(١٠٤)

مزج الشاعر بين فعل الأمر "خالط" الذي جاء في صدر البيت، والفعل المضارع "تهرّ" الذي جاء في عجز البيت. وقد دل الفعلان على معنى واحد من خلال ثنائية ضدية أفرزها المنتج الدلالي الحاصل من تعانقهما.

إذ حثّ الأول على حسن المعاملة من خلال أسلوب الأمر، وحذّر الآخر من سوء الخلق من خلال أسلوب النهى. ولذلك قرّب الشاعر حسن المعاملة في صدر البيت من خلال الأمر "خالط"، وأخّر سوء الخلق في نهاية البيت من خلال المضارع "تهرّ؛ ذلك التأخير المكاني الذي يوازيه تأخير دلالي يقضى بالتحذير والتنفير، يؤكد ذلك مجيء المضارع مختوما بحرف "الراء" المشددة للنهى عن تجدد النباح أو تكراره. ومن هنا جاء الأمر والمضارع بين الإثبات والنفي.

وقول حَاتِم الطَّائِيّ [من الطويل]:

فَأَبشِرْ وَقَرَّ العَينَ مِنكَ فَإِنَّني أَجِيءُ كَريمًا لا ضَعيفًا وَلا حَصِرْ(١٠٥)

إنّ مزج الشاعر بين الأمرين "أبشر ، قرّ" والمضارع "أجئ" يُشْعِرُ مخاطِبَه بالثقة والثبات والاطمئنان، وبالرغم من وقوع ذلك السياق اللغوي بين الحال والاستقبال فإنه أظهر شخصية الشاعر، وكشف عن مكنون صدره تجاه مَنْ يحتاج إليه، لذا خرج الأمر عن معناه إلى معنى الاستعلاء الذي تبدو فيه الذات مستعلية على هؤلاء البخلاء والجبناء.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من البسيط]:

فَعَدِّ عما تَرى إذْ فاتَ مطلبُه أمسى بذاكَ غُرابُ البيْنِ قد نَعَقا(١٠٦)

إذ زاوج الشاعر بين الأمر "عدّ" والمضارع "ترى" في صدر الشطر الأول، وقد تعانق الفعلان في الدلالة على صرف القلب عن مراده وتعديل مساره، لذا جاءت "الفاء" مقترنة بفعل الأمر ودالة على سرعة اتخاذ القرار، ثم اقترن الفعل المضارع بدلالة فعل الأمر؛ لأنه أكد ضرورة التبديل والتحويل، وما ذاك إلا لمعاينة الحقيقة ومعايشتها والتأقلم معها.

ومن ثم فقد أفرز التعانق الدلالي بين الأمر والمضارع في صدر البيت منتجات دلالية أربعة؛ هي:

أولا: الفعل "فات" دل على المضيّ.

ثانيا: الفعل "أمسى" دل على المغيب.

ثالثا: كلمة "غراب" دلت على الفراق.

رابعا: كلمة "نعقا" دلت على الواقع المعيش / الواقعية.

وبناء عليه غلب المضمون العقلي على دلالة الفعلين؛ وقضى بصرف الهوى عنهما لانقطاع سبل التواصل فيما بينهما.

وقول عَنْتَرَة بن شَدَّاد [من الطويل]:

وَخَـلِّ النَّـدى يَنهَـلُّ فَـوقَ خِيامِهـا ... يُـذَكِّرُها أَنّـي مُقـيمٌ عَلـى العَهـدِ(١٠٧)

فقد زاوج الشاعر بين الأمر "خلِّ" والمضارعين "ينهلّ ، يذكرها" لإفادة معنى الرجاء؛ ذلك لأن الندى والتحكم فيه شيء خارج عن قوة البشر مهما بلغت، لذا رجاه الشاعر حتى ينهلّ نسيمه على خيام محبوبته، وما ذاك إلا لأنه الوسيلة الوحيدة التي تذكرها به وبعهده لها.

ومن هنا فقد وفّق الشاعر في تأخير الفعل المضارع وتقديم الأمر عليه؛ لأنه إنْ خاطب الندى مرَّةً فإن حاله تبقى على وضعها مرارا، كما أن دعواه بالنهل تستمر بفضل ذلك الفعل وتتجدد.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الرمل]:

أَعمِلِ العيسَ عَلى عِلّاتِها إِنَّما يُنجِحُ أَصحابُ العَمَلْ(١٠٨)

استهل الشاعر بيته بفعل الأمر "أعمِل" الذي ولّد دلالة استنهاض الهِمم وتحرك النفوس في البيت، ثم ربط ذلك بدلالة الفعل المضارع "ينجح" الدال على بلوغ الغاية. وقد تعانق الفعلان في إفراز منتج دلالي يكمن في نبذ الكسل والدعوة إلى العمل حتى ولو لم تتوافر الإمكانات المادية والمعنوية لإنجاحه.

ولذلك جاء المضارع الدال على الدوام والاستمرارية في سياق أسلوب القصر الذي يقصر، دلاليا، النجاح على العمل، ويضفي في الوقت ذاته تفردا على أصحابه والقائمين عليه، فضلا عما يثيره من روح التحدي والصمود والمثابرة.

ومثله في القصيدة ذاتها قوله [من الرمل]:

اعقِلي إن كُنتُ لَمّا تَعقِلي وَلَقَد أَفلَحَ مَن كانَ عَقَلْ(١٠٩)

[ط] الملاءمة بين المضارع والأمر

ومنه قول عَبْد يَغُوث الحَارِثِيّ في أسره [من الطويل]:

أَقولُ وَقَد شَدّوا لِساني بِنِسْعَةٍ: أَمَعشَرَ تَيْمٍ أَطلِقوا عَن لِسانِيا(١١٠)

إن تردد الذات بين المضارع "أقول" والأمر "أطلِقوا" إنما هو انعكاس لحالتها النفسية القلقة؛ إذ تكرر مطلبها للقوم بأن يطلقوا لسان الشاعر كي يذم أصحابه وينوح على نفسه التي لا محالة فانية.

ومن الملاحظ أن مكمن قوله ومصدره إنما يتمثل في إطلاقهم لسانه، وهذا إنما يعكس بدوره ضجره وضِيْق الأمر عليه، ورغبته في التنفيس عن ذاته ولو ببعض الكلمات التي تُثلج صدره وتُبرّد نار جوانحه على مستوى شخصيته، وعلى مستوى تخاذل أصحابه عنه وفرارهم.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من مجزوء الكامل]:

لَـــن تُفْنِيـــا خَيـــراتِ أَرْ ... بَـــدَ فَابكِيـــا حَتّـــى يَعـــودا
قـــولا هُـــوَ البَطَـــلُ المُحـــا ... مِـــى حـــينَ يُكسَـــونَ الحَديـــدا
وَيَصُـــدُّ عَنّـــا الظالِميـــ ... ـنَ إِذا لَقينـــا القَـــومَ صِـــيدا[١١١]
فَاعتاقَـــهُ رَيْـــبُ البَريَّـــ ... ـــةِ إِذ رَأى أَنْ لا خُلـــودا[١١٢]

إن تعانق مدلول الفعل المضارع "تفنيا" مع نظيره الأمر "فابكيا" منح السياق منتجا دلاليا يكمن في حضور الآخر بقوة، وهو ما يوحى بكثرة عطاء المرثيّ حال حياته، واستمرار عطائه بعد مماته، ولذلك كان الذكر للمعطاء عمرا ثانيا.

ومن هنا تعدد عطاء المرثي بعد موته بما شُهر به من جزْل للخيرات حال السلم، وبطولة وإقدام حال الحرب، وهو ما بدا في قوله: "تُفنِيا خَيراتِ"، وقوله: "البَطَلُ المُحامى"، وقوله: "يُكسَونَ الحَديدا"، وقوله: "وَيَصُدُّ عَنّا الظالِمين". وهي أفعال مضارعة دالة على الحضور، لكن مطاردة الدهر كان لها رأى آخر منعه من بلوغ مآربه، إذ كتب الفناء على الوجود بأسره.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الطويل]:

فَلا تَسأَلينا وَاسْأَلي عَن بَلائِنا إِيادًا وَكَلْبًا مِن مَعَدٍّ وَوائِلا
وَقَيْسًا وَمَن لَفَّتْ تَميمٌ وَمَذْحِجًا وَكِنْدَةَ إِذ وافَتْ عَلَيكِ المَنازِلا
لِأَحسابِنا فيهِم بَلاءٌ وَنِعمَةٌ وَلَم يَكُ ساعينا عَنِ المَجدِ غافِلا
أولَئِكَ قَومي إِن تُلاقِ سَراتَهُمْ تَجِدهُم يَؤُمُّونَ العُلا وَالفَواضِلا(١١٣)

زاوج الشاعر بين المضارع "تسألينا" والأمر "اسألي" في الشطر الأول من البيت الأول؛ وما ذاك إلا لدلالات أربع؛ هي:

الأولى: وضع التساؤل وإجابته في موضعهما.
الثانية: شهادة غيرهم لهم بالقوة والجسارة من منطلق أن الفضل ما شهد به القاصي والداني.
الثالثة: إعلاء شأن قومه وإنزالهم منزلتهم اللائقة.
الرابعة: ذيوع صيتهم واشتهارهم بالفضائل ومكارم الأخلاق.

ولذلك وقع الفعلان . المضارع والأمر . بين النفي والإثبات، ولم يفصل بينهما بفاصل حتى لا يدع مجالا للشك في قدرة بني عامر على الافتخار وأحقيتهم به.

ولم تقتصر هِمّة القوم على المجال الحربي فحسب؛ بل امتدت لتشمل النّعم والمجد والعُلا والفضائل. ولذلك بدأ الشاعر أبياته بقوله: "لا تسألينا"، وختمها بقوله: "أولئك قومي"؛ وما ذاك إلا لدلالة تكمن في أن السائل إذا كان يشك في بلاء بني عامر وحسن صنيعهم فما أن تتعدد

فضائلهم أمامه حتى يدرك المنزلة التي يتبوأها القوم من ناحية، ومدى افتخار الشاعر بالانتساب إليهم في البيت الأخير من ناحية أخرى.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ [من الرمل]:

وَاكــذِبِ الــنَفسَ إذا حَــدَّثْتَها إنَّ صِـدقَ الـنَفسِ يُـزري بِالأَمَـلْ
غَيرَ أَن لا تَكذِبَنْها فـي التُّقـى وَاخزُهــا بِــالبِرِّ لِلَّهِ الأَجَــلْ(١١٤)

حيث واءم الشاعر في البيت الثاني بين مدلول الفعل المضارع "تكذبنّها" ونظيره الأمر "اخزها"؛ هذه المواءمة الفعلية أفضت إلى ثنائية ضدية وقعت الذات حيالها بين النفي والإثبات، كما وقعت بين الكذب والصدق، والتقوى والفجور، والخيبة والسعي.

من هنا أفرز التعانق الفعلي بين الفعلين منتجا دلاليا حثّ النفس على بلوغ المآرب لتنشيطها ودفعها إلى علوّ الهِمة، في الوقت الذي نهى فيه عن حملها على الخيبة وتثبيطها. لذا جاء المعنى الشعري واقعا بين التحذير والإغراء.

مما سبق يتضح أن الملاءمات الاسمية والفعلية وتلوين الصيغ وترتيب ورودها في النص الشعري عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين، كان لها أبلغ الأثر في تشكيل المعنى الشعري وإنتاج دلالاته.

خامسا: البناء اللغوي والمنتج الدلالي على مستوى التراكيب

اهتم الشعراء الجاهليون والمخضرمون . موضع البحث . اهتمامًا شديدا بانتقاء الكلمة داخل التركيب وتحديد موقعها؛ "يؤثرون كلمة مكان كلمة لتكون أدل على المراد، وأدق في وصف المشاعر، وأبْيَن لما يُراد بيانه، وكذلك ينظرون في أوضاع الكلمة في الجملة فيأتون بها مقدمة في صدر التركيب، أو يأتون بها في آخره لتكون في كل حالة أبْيَن دلالة، وأدق وصفا"(١١٥)، ولذلك فإن "التلاحم بين المفردات ووظائفها النحوية في الجملة تفاعل عقلي صوتي في وقت واحد. وبعبارة أخرى: هو تفاعل دلالي نحوى معا لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"(١١٦).

وإن "الاختيار الدقيق للكلمات في نظامها النحوي هو أساس المعنى الذي يبحث عنه النقاد في العمل الأدبي، وكل معنى بعد ذلك مبنيّ في حقيقته على هذا المعنى الذي يعطيه هذا الاختيار. وهنا تكمن عبقرية الشعراء الأفذاذ في استيلاد الكلمات معاني جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها.

وإذن بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر ويظهر تفرده وامتيازه ... وكم من الكلمات تستعمل عند عدد من الشعراء، ولكنها في بعض الشعر تكون متلألئة مشعّة مشحونة بالدلالات لأنها صادفت بناءً دقيقا وموقعا نحويا سليما، وتكون هي نفسها في بعض الشعر الآخر قاتمة منطفئة غير موحية ولا نافذة لأنها لم تصادف موقعها الملائم ولا بناءها المناسب. فليست القيمة في المفردات في ذاتها ومن حيث هي كذلك، ولا في

النظام النحوي في ذاته ومن حيث هو كذلك؛ ولكنها في "الاختيار" الدقيق بين المفردات والنظام النحوي"[١١٧].

يبدو هذا الانتقاء الدقيق بين المفردات والنظام النحويّ عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين في قول امْرِئ القَيْس [من الطويل]:

وَإِنْ كنتِ قَد ساءَتْكِ مِنّي خليقَةٌ فَسُلّي ثِيابي مِن ثِيابِكِ تَنْسُلِ[١١٨]

فقد أودع الشاعر في بنائه اللغوي "فَسُلّي ثِيابي مِن ثِيابِكِ تَنْسُلِ" معاني تصويرية موحية؛ فمن ناحية المعنى قصد شاعرنا إلى معنى المعنى، إذ كنَّى عن الفرقة والتباعد بِسَلِّ الثياب طالما تخالفت الطِّباع أو كانت عائقا في سبيل انصهارهما، حيث إن الشاعر قد بدأ تركيبه بالفاء الواقعة في جواب الشرط ليدلل بها على سرعة إخراج أمرهما من بعضهما إنْ أرادتْ محبوبته ذلك.

ثم وجَّه الخطاب الشعري إليها آمرًا إياها بالرفق إنْ كان التباعد. وقد ساعد على ذلك مجيء حرف "السين" مرتين، و"الثاء" مرتين؛ حيث دلَّ الحرف الأول على ضرورة الحفاظ على شعور الطرفين حال تباعدهما، وذلك بجمعه بين حركة السَّلِّ، وهمْسِ الرحيل. أما الحرف الثاني فقد رسم صورةً واضحة المعالم لذلك الاختيار . البُعْد أو الفراق . وذلك من خلال تناثر دلالاته الموحية التي منحها المخرج اللثوي له.

وقد جاء الفاعل "أنتِ" مستترًا لأن فعل الأمر للمخاطب، والذي أوحى به شاعرنا إلى رغبته في الحفاظ على بقاء الودّ والأُنْس، وإنْ كانت القطيعة لا محالة فإنّ محبوبته هي التي تبدأ بذلك.

وقد أكد ذلك مجيء ثياب الشاعر مفعولا به في قوله: "ثيابي"؛ وكأن حُكمَ القطيعة وقع عليه رغما عنه، كما أن ثيابه هي التي تبيت عند ثيابها، لذا ستُسَلَّ ثيابُه من ثيابِها وليس العكس.

وقد أوصل هذا البناء التركيبي اللغوي في مجمله إلى منتج دلالي مفاده شدة التوحد بين الشاعر ومحبوبته؛ وذلك عندما جعل الثياب حارسا أمينا واقيا لحبهما، ولن تكون القطيعة إلا بِنَفْي ذلك الحارس أو إسقاطه.

وقول طَرَفَة بن العَبْد [من الطويل]:

فَإِن مُتُّ فَانعيني بِما أَنا أَهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيبَ يا ابنَةَ مَعبَدِ(١١٩)

لقد منح البناء اللغوي التركيبي في قوله: "فَإِن مُتُّ فَانعيني بِما أَنا أَهلُهُ" الشاعر وسام الشرف والاستحقاق؛ إذ إنه لم يترك للمتلقي فرصة لتقييمه بعدما عّد مفاخره، فأتى بأداة الشرط الجازمة مسبوقة بالفاء لتدل على جزم الأمر وسرعة حسمه.

يؤكد ذلك وقوع فعل الشرط بين أداة الشرط المسبوقة بـ"فاء" وجملة جواب الشرط المسبوقة أيضا بـ"فاء"، وحرف "الفاء" حرف أسناني شفوي مهموس منح السياق دلالتي الحزن والرّقة، لاسيما وأن وضعه التشريحي يوازى دلاليا خروج الهواء مبعثرا عند النطق به، وبذلك يتفق مخرجه مع ما يثيره من معاني الحزن في صدر البيت.

ولأن الشاعر فريد في قومه وَحَّدَ جملة الشرط في قوله: "فإنْ متّ" وعدّد جملة الجواب في قوله: "فانعيني ..." وقوله: "وشقّي ..." في صدر الشطر الثاني؛ وذلك لأن المصيبة واحدة لكنّ ردّ الفعل تجاهها يكون مختلفا من شخص إلى آخر.

كما يلاحظ أن جملة الجواب الأولى جاءت ملاصقة لجملة الشرط "فَإِن مُتُّ فَانعيني"؛ وما ذاك إلا لدلالات ثلاث؛ هي:

الأولى: حتمية وقوع المصير الإنساني.
الثانية: تقديم النّعى وإشاعة الثناء في لحظة الموت على ما عداها.
الثالثة: استحقاق الذات للذكر الطيب والثناء.

ولذلك تعاظمت الذات في قوله: "أنا"؛ فرثاؤها واجب لأنه لا نظير لها، ثم تأتى الواو العاطفة في صدر الشطر الثاني قبل الفعل "وشقِّي" لتدل على تتابع الأحزان وترادفها وضيق صدر الشاعر منها.

هذا؛ وقد أقام الشاعر موازنة بين جملتي الشرط "فانعِيني ...." و "وشقّي ...." من خلال الموازنة بين "الفاء" و "الواو"؛ فأول الموت فزع وجزع واضطراب وفجاءة، وهو ما تناسب دلاليا مع حرف "الواو"، ثم جاءت "الواو" في الشطر الثاني نتيجة حتمية لخفوت وقْع المصيبة قليلا أو تدريجيا، وهو ما يعكس تسليم الذات، يؤكد ذلك حرف النداء "يا" الذي أثار مُنتجين دلاليين؛ هما:

أولا: نسيان الأحزان يوما بعد يوم.
ثانيا: اقتصار أمر الميت على الذكرى حينا بعد حين.

وأخيرا؛ دلل الشاعر من خلال هذا البناء اللغوي للتركيب الشعري أن ذكره للموت ومعايشته لتلك اللحظة هو مكمن قوته وعزّته؛ فهو لا يهاب الموت لكنه يخشى ألا يُذكر بعده بما يستحقه. ولذلك حاصر الشاعر طرفى البيت وعجزه بالشرط والنداء ليضمن ما فيهما من بكاء وثناء؛ ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

الطرف الأول	مضمون البيت	الطرف الآخر
فَإِن مُتُّ	فَانعيني بِما أَنا أَهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيبَ	يا ابنَةَ مَعبَدِ

ومنه أيضا قول بِشْر بن أبى خَازِم الأسْدِيّ [من الوافر]:

تَعَنَّى القَلبَ مِن سَلمى عَناءُ فَما لِلقَلبِ مُذْ بانوا شِفاءُ(١٢٠)

إنَّ اختيار الشاعر لهذا البناء اللغوي التركيبي "تَعَنَّى القَلبَ مِن سَلَمْى عَناءُ" يثبت أنَّ ما وصل إليه من عناء لم يكن أمرًا عشوائيا ناتجا عن تراصّ الألفاظ والكلمات؛ بل هو عملٌ مُقَنَّن ودقيق لأنه يقودنا إلى منتجات دلالية متعددة.

تبدأ تلك المنتجات في الاستيلاد مذ اختيار الشاعر لفعل عالي النبرة؛ والذي دلَّ مُضِيُّه على ثبوت حال عناء القلب على حالته مذ أمَدٍ بعيد؛ إذ رسم أولُ حرف فيه "ت" مشهد الشقاء والعناء من خلال تخيلنا له بإناء مفتوح مملوء بالحرمان والأحزان، وكلما امتلأ الإناء عن آخره فاض، ضِيْقا، على جوانبه ليشاركه مَن حوله، كما صور ذلك بوضوح حرف "ع" الذي يُعدُّ "أنصع الحروف جرسا وألذها سماعا"(١٢١)، فضلا عن تشديد النون التي تدل على ثِقَلِ حمل العناء على صاحبه.

ثم إنّ مجيء الشاعر بالقلب مجاورًا لذلك الفعل لَدَلِيْلٌ على لزوم العناء للقلب وشقائه، وكأن القلمَ قد كتبَ الشقاء عليه وألزمه إياه أينما حلَّ أو ارتحل. وقد أكَّد ذلك مجاورة هذا البناء اللغوي "تعنَّى القلبَ" لسبب العناء وهو "من سلمى". ثم إن مجيء حرف الجر "من" يُشعرك بانقياد القلب لسبب

العناء وتبعيته له .... كل ذلك أسهم في إثراء هذا التركيب اللغوي وعمَّق من دلالته.

وكان لحذف الاسم المجرور في التركيب أثره في إثراء المنتج الدلالي؛ إذ إنَّ التقدير: "تعنّى القلبَ من هَجْرِ سَلَمْى" إلا أنه حذف "الهَجْر" وأبقى المضاف إليه "سلمى" الذي حلَّ محلّ الاسم المجرور؛ نظرا لأنَّ الهجر من عوارض القلوب، أما سلمى فباقية بقاء حياته، حتى وإنْ هَجَرَتْه.

ولما كان الأمر كذلك وجدنا الشطر الثاني قد تضافر دلاليا مع التركيب في الشطر الأول؛ إذ صُدِّر الشطر الثاني بـ"ما" النافية التي تنفي شفاء القلب من عِلَّتِه، وتقدم الخبر وجوبا لأنه شبه جملة، هذا التقديم الذي رمز بدوره إلى ارتباك الشاعر واضطراب أحواله، وعدم سيره وفق مقتضى ترتيب حاله في الحياة.

كما أنَّ في تَكراره لكلمة "القلب" مرتين إثراءً يرمز إلى دوام عنائه، لأن الأمر قد خرج عن الإطار الجسدي إلى الإطار الروحي الذي لا دخْل له به.

وقول زُهَيْر بن أبى سَلْمَى [من الطويل]:

وَما الحَربُ إلّا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ ... وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ
مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً ... وَتَضْرَ إِذا ضَرَّيْتُموها فَتَضرَمِ
فَتَعْرُكُكُمُ عَرْكَ الرَّحا بِثِفالِها ... وَتَلقَحْ كِشافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتئِمِ (١٢٢)

إن البناء اللغوي للتركيب: "فَتَعْرُكُكُم عَرْكَ الرَّحا" أثار في مجمله معاني الفناء والخراب والتمدد والتتابع.، وقد ساقه الشاعر مساق النتيجة

الحتمية لإيقاد الحرب وإشعالها، ولذلك بدأه الشاعر بـ"الفاء" الدالة على السرعة؛ فالطحن والضرب والطعن مترتب على بعث الحرب واضطرامها.

وقد حمل التركيب . في حد ذاته . مشهدا دراميا عنيفا دلت عليه مفرداته، وبخاصة صدره في قوله: "فَتَعْرُكُكُم"؛ فـ"الفاء" للسرعة، وهو حرف أسناني شفوي مهموس يوحى بالتوجس والريبة، ثم يأتي حرف "التاء" قريبا من مخرج "الفاء"؛ لأنه أسناني لثوي مهموس ليشاركه ذلك التوجس مما سيلحق بالقوم، و"التاء المفتوحة" . هنا . أشبه بميدان مفتوح يلتقي فيه الفريقان استعدادًا للمنازلة.

يتضح ذلك جيدا إذا قسمنا صدر هذا التركيب اللغوي إلى مقاطع على النحو الآتي:

الأول	الثانى	الثالث	الرابع
فَتَـــــــــــــ	عْـــــــــرُ	كْكُـــــــــــــ	ـــــــــــــمُ

وذلك ليدل الأول منه على القلق والاستعداد لأية خطة حربية سواء أكانت دفاعية أم هجومية، والثاني على العُسر والضيق والشدة، واستمرار المنازلة وتكرارها؛ وقد دل على ذلك حرف العين وهو حلقي مجهور، ويعد "أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية جميعا"(١٢٣). ولذلك كان من البداهة "أن يتأخر رعاة الجزيرة العربية في إبداعه إلى أن يتم لهم ترويض كامل مساحة الجوف الحلقي وإخضاع عضلات أنسجته لإرادتهم"(١٢٤) وذلك بالتكامل مع حرف "الراء" وهو لثوي مجهور وازن به الشاعر بين تَكرار وقوع الخسائر وتعددها، وتَكرار ضربات اللسان عند النطق به.

ثم كان في تَكرار المقطع الثالث . الذي يحوى حرف "الكاف" مرتين متتاليتين . رمز إلى صوت العقل الذي ناشد بالتمسك بالصلح والإعلام بسوء عاقبة إيقاد الحرب / الحرف. هذا الحرف الطبقي المهموس أفرز مخرجه منتجا دلاليا أثرى السياق؛ حيث دلّ وصفه التشريحي عند النطق به على حالة الصمت الرهيب الذي أنصتت فيه الأذهان والقلوب إلى صوت العقل، ولذلك امتنع مرور الهواء عند النطق به ليمنح السياق دلالات الضغط والقهر والعنف إذا ما أقدم القوم على الحرب.

وفي تكرار حرف "الكاف" مرتين رمز إلى إلحاق الأذى بطرفى المعركة؛ المنتصر والمهزوم، بل لا أبالغ إذا قلتُ: تساوى الكفتين تقريبا بمقدار تساوى تكرار الحرف مرتين، وكأن المنتصر يُشار إليه بحرف "الكاف" الأول لأحقيته في الصدارة والمنهزم يُشار إليه بحرف "الكاف" الأخير لهزيمته؛ وعليه فإن المنتصر لا محالة خاسر شيئا ما.

وأخيرا يأتي حرف "الميم" وهو حرف شفوي مجهور ينتج بضمّ الشفتين، ليثقل دلالة ذلك البناء اللغوي بالكامل؛ لأن انطباقه يعنى اجتماع طرفى الحرب وانضمامهما في موكب واحد وإن انتصر أحدهما على الآخر.

هذه الدلالات مجتمعة أكدها ذلك المفعول المطلق "عَرْكَ الرَّحا" الذي بيّن نوع "العرْك" وميّزه؛ وكأن هذا المفعول المطلق "عرْك" يمثل خلاصة ما ولّدته هذه المعركة الطاحنة بدلالة أحرف الكلمة ذاتها؛ وهي:

[ع] [ر] [ك]

وما تفرزه من دلالات موحية متعلقة بالضرب والطحن والضراوة والدكّ.

وقد خصّ الشاعر "عَرْكَ الرَّحا" لأنه أراد أن يقيم مقاربة دلالية بين إفناء الحرب للبشر وطحْن الرّحا للحَبِّ.

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ؛ بل استمرت دلالة هذا البناء اللغوي وامتدت إلى الشطر الثاني لتضفي عليه دلالات التجدد والتمدد والمداومة؛ وذلك من خلال إلقاح الناقة وولادتها مرتين، الأمر الذي يفرز منتجات دلالية ثلاث؛ هي:

الأول: إلقاح الناقة رمز للاستمرار.

الثاني: ولادة الأنثى توءمين رمز للكثرة.

الثالث: وصف الحرب بالأنثى / الناقة رمز للخصوبة.

وبذلك ربط الشاعر بين البناء اللغوي والمنتج الدلالي في حمْل الناس على التمسك بالصلح وإنذارهم بسوء عاقبة إيقاد نار العصبية.

وقريب منه قول عامِر بن الطُّفَيْل عن الحرب [من الطويل]:

وأَبْسَسْتُ إبْساسًا بها وامْتَرَيْتُهَا فدرَّتْ غِزارًا بالتَّليلِ وبالنَّبْلِ(١٢٥)

فقوله: "وأَبْسَسْتُ إبْساسًا بها وامْتَرَيْتُهَا" بناء لغوي تركيبي يفيض قوة وينبض حيوية وحركة، حتى يرسم لنا ذلك المشهد الفريد لتلك الحرب الضروس التي استعاض الشاعر عنها بناقة نجباء، وذلك من خلال لفظة "الإبساس"؛ إذ يعكس هذا البناء لنا خبرة ذلك الشاعر الذي هدَّأ مِن روْعِ تلك الحرب وقد حَمِيَ الوطيس، وذلك عندما قال لها: "بسّ بسّ"؛ وهو صوت تُسكَّنُ به الناقة عند الحلْب، وبعدها تَدَرُّ لبنًا وفيرًا. وإذا كان إبساس الحرب يدرّ دمًا غزيرا فإنَّ لبن الناقة يوازى غنائم ما بعد الحرب.

ولِـمَ لا؟! وقـد دلَّ المفعـول المطلـق علـى إلحـاح الإبسـاس؛ ذلـك الإلحـاح الذي يتناسب بالضرورة مع احتكاك الضرع لإدْرار اللبن، ولا يكون ذلك إلا باستخدام "حرف السين" الذي كرره شاعرنا أربع مرات في كلمتين متجاورتين مترابطتين؛ لأنه الحرف الوحيد الذي يتناسب صوتيا مع حركة الاحتكاك الحاصلة عند الدَّرِّ.

ومن ناحية أخرى نجد أن مجاورة الألف للباء في قوله: "وأَبْسَسْتُ إبْساسًا" رمز إلى أنَّ تسكين الناقة قبل حلبِها من أبجديات مُوْجِبِ درِّها؛ الأمر الذي تأكد في الشطر الثاني من خلال حرف الفاء الذي أفاد السرعة والتعقيب.

وقول قَيْس بن الخَطِيْم [من المتقارب]:

وَراحَتْ حَدابيرَ حُدْبَ الظُّهُو رِ مُجْتَلَمًا لَحْمُ أَصْلابِها(١٢٦)

ففي البيت بناءان لغويان تركيبيان مترادفان؛ الأول: "حَدابيرَ حُدْبَ الظُّهُور"، والآخر: "مُجْتَلَماً لَحْمُ أَصْلابِها". أما التركيب الأول فقد أرانا أمارات ضعف النوق وانحنائها، والتي جسدتها كلمة "حدابير"، ووقعت موقع المفعول به الذي يدل على وقوع الفعل عليه دون اختيار منه.

الأمر الذي أكده الشاعر في التركيب الثاني حينما أقام اسم المفعول "مجتلما" مقام الفعل "اجتلم" لأن الجملة الاسمية آكد من الجملة الفعلية. ومن ثم تنوعت علامات الضعف وأماراته على تلك النوق، وكثرت أسبابها وتأكدت، وذلك من خلال تلك الصيغة التحويلية؛ سواء على المستوى الجُمَلِي أو المستوى الاشتقاقي.

وقول دُرَيْد بن الصِّمَّة [من الوافر]:

فَكَم غادَرْنَ مِنْ كابٍ صَريعٍ يَمُجُّ نَجيعَ جائِفَةٍ ذَنُوبِ(١٢٧)

إن دلالة البناء اللغوي للتركيب "يَمُجُّ نَجيعَ جائِفَةٍ ذَنُوبِ" رسمت . لنا . تلك الدماء التي تصدر عن طعنات الشعراء لأعدائهم، هذه الطعنات التي رمز حرف "الجيم" إلى قوتها وشدتها؛ إذ إنه حرف مجهور، ومن حروف القلقلة، وجاء مضعَّفًا في الفعل المتصدر ليدل على توالى تقاذف دماء العدو، وكأنّا نراها رأي العين تتساقط سريعا.

الأمر الذي أكدته كلمة "نجيع"؛ وهو الدم المصبوب الذي يعكس عمق الطعنات وأثرها البالغ، حتى إنها تكاد تُصَفِّي دماء العدو عن آخرها، ومن ثم تكون سببَ مماته. وقد أكد ذلك كلمة "جائفة" التي ترمز إلى وصول تلك الضربات إلى الجوف، لذا لا يلجأ العدو حيالها إلا للركوع.

ومن هنا تضافرت تلك الألفاظ في ذلك البناء اللغوي التركيبي لتفرز منتجا دلاليا قادرا على استيلاد الدلالات وإثرائها، وأداء المعنى على أفضل ما يكون.

وقول لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ عن البقرة الوحشية [من الكامل]:

وَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ، وَالأَنيسُ سَقامُها(١٢٨)

إن البناء اللغوي للتركيب: "وَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنيسِ" منح السياق دلالات الخوف والريبة والفزع؛ وما ذاك إلا لأن البقرة الوحشية في كرب عظيم دلّ حرف "الجيم" . وهو حرف غاري مجهور . على شدته وعظيم ابتلائه، وما تضعيف الجيم . هنا . إلا رمز للاضطراب والقلقلة والقلق والصمت المخيف.

هذا؛ وقد زان حرف "السين" . وهو حرف أسناني لثوي مهموس . ذلك البناء اللغوي التركيبي؛ لأنه عرض نفسية تلك البقرة الخائفة التي انعدمت ثقتها، بل أوصل مخرجه إلى دلالته؛ وذلك لأن الخوف إذا تمكن من القلب تأثرت به الجوارح، وارتعدت منه الشفاة، واصطكت الأسنان وقضقضت. ولذلك عكس صدر التركيب نفسية البقرة وما يحيط بها من ملابسات. هنا يتحول الوهم إلى حقيقة، والصديق إلى عدوّ، والسكينة إلى قلق.

ثم رمزت "التاء" الساكنة في نهاية الفعل إلى شيوع الصمت والترقب. ولأن الأمر جلل جاء المفعول به "رِزَّ الأَنيسِ" دالا على المراد؛ إذ إنه يتكون من حرفين هما "الراء" و "الزاى" وهو بمعنى الصوت الخفيّ؛ والصوت الخفيّ يكون بين اثنين؛ إما أن يحدث المرء ذاته بصوت خفيّ، أو يتحدث مع آخر بالصوت نفسه، ولذلك لاءم الشاعر بين العدد . عدد الأحرف / الأشخاص . والمعنى.

وإذا كانت البقرة تمثل أحد العددين فإن خوفها وتوجسها يسرى في صدرها نتيجة انتظار شخص آخر يهددها ويقوم باقتناصها، وبذلك تحقق نصف المعادلة.

هنا يوقفنا حرف "الراء" دلاليا لأن الشاعر أقام موازنة بين تكرار ضرباته على اللسان وتردد التوجس بين جنبات البقرة وضلوعها. ثم أتى حرف "الزاى" . وهو أسناني لثوي مجهور . مؤكدا المعنى. ولأنه "أحدّ أصوات الحروف قاطبة"[١٢٩] منح السياق منتجا دلاليا عالي المقام يكمن في دلالتى الاهتزاز والاضطراب على مستوى الشكل والمضمون بالنسبة للبقرة الوحشية. وما تشديد حرف "الزاى" إلا تأكيد لذلك.

ولأن المقام مقام خوف ووَجَل سرى حرف "السين" في البيت مسرى النار في الهشيم والهموم في الصدور، وذلك في قوله: "فتوجستْ" و"الأنيس" و"الأنيس سقامها". ويلاحظ أن تَكرار كلمة الأنيس مرتين بين الشطر الأول والثاني قد ارتقى بذلك البناء اللغوي التركيبي؛ لأنه إلحاح على معنى إيذاء الناس لها بالصيد والقنص. ومن ثم دلّ التَّكرار على لزوم الخوف في حالتي رؤية الناس وعدم رؤيتهم؛ ولذلك قال: "عَن ظَهرِ غَيبٍ". ومن هنا لاءم التكرار المعنى وناسبه وأثراه.

وكى يكتمل نسيج المعنى في ضوء معطيات البناء اللغوي التركيبي جعل الشاعر البقرة تفزع ممن يُؤْنس به، في إشارة إلى قمة التوجس وانعدام الثقة، والشعور بالغربة والوحشة والوحدة.

مما سبق يتضح أن الأبنية اللغوية التركيبية عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين أوصلت إلى منتجات دلالية؛ وذلك بفضل الانتقاء الدقيق بين مفردات النص الشعري وتركيب نظامه النحوي.

سادسا: الخاتمة؛ وتتضمن نتائج البحث

أما بعد،،،

فقد توصل البحث إلى عدة نتائج؛ هي:

أولا: المكون الفونولوجي للكلمة يحمل بذور المكون الدلالي لها، ويشكل نسقًا إبداعيًا في ضوء العلاقة التوافقية بين البنية الصوتية والمنتج الدلالي.

ثانيا: شكلت المقاطع الصوتية عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين نسيجا صوتيا مميزا أسهم في اتسام المعنى الشعري بالدقة والتكثيف الدلالي.

ثالثا: وَعَى الشعراء الجاهليون والمخضرمون لأثر الملاءمات الاسمية والفعلية وتلوين الصيغ وترتيب ورودها، في تشكيل المعنى الشعري وإكسابه نوعا من التفرد والتميز.

رابعا: خصوصية المعنى الشعري عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين إنما جاءت نتيجة الانتقاء الدقيق لمفردات البناء اللغوي وسلكها وفق نظام نحوي يبرز جمالية الأداء الشعري لهؤلاء الشعراء من جهة، ويبين مدى قدراتهم على شحن مكونات السياق من أجل استيلاد منتجات ديناميكية غنية بالدلالات.

هوامش البحث

(١) ابن منظور المصري، محمد بن مكرم ت ٧١١هـ: لسان العرب، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة،١٤٠١هـ، ١٩٨١م، مادة: بنى. والبيت من بحر الطويل.

(٢) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢م، ج١، ص٢١٧، ٢١٨.

(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، ص١٩٦.

(٤) سعيد حسن بحيرى: علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م، ص٣٥.

(٥) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الشركة الدولية للطباعة، ط٣ ،١٠١٤هـ، ١٩٩٧م، ص١٠١.

(٦) المرجع نفسه، ص١٠٢ بتصرف.

(٧) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص "نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٨.

(٨) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٩٠.

(٩) الشَّنْفَرَى [عمرو بن مالك نحو ٧٠ ق هـ]: الديوان، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، ص٦٣. والأزل: صفة للذئب قليل اللحم. وتهاداه: تتناقله. والأطحل: الذي في لونه كدرة.

(١٠) ابن ميمون [محمد بن المبارك بن محمد ٥٢٩هـ . ٥٩٧هـ]: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ج٩، ص ٣٣.

(١١) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ص٢٦.

(١٢) الـردى: الرمـي. والأرعـن: الجبـل الـذي لـه رعـن. والجـون: الأسـود. والانجيـاب: الانكشاف. والعماء: السحاب.

(١٣) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، صنعة: مروان العطيـة، دار الإمـام النـووي، دمشـق، ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، ص٦٨. والاكفهرار: شدة العبوس. والرتو: الإرخاء. والمؤيد: الداهية. والصماء: الشديدة.

(١٤) عـروة بـن الـورد أمـير الصـعاليك: الـديوان، دراسـة وشـرح وتحقيـق: أسـماء أبـو بكـر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص٦١.

(١٥) الحَارِث بن حِلِّزَة وعَمْرُو بن كُلْثُوم: الديوان، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص١٥٠.

(١٦) بِشْر بن أَبِى خَازِم الأَسْدِيّ: الديوان، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٧٩هـ، ١٩٦٠م، ص١٠٥. وخام عن طول السرى: نكص وجبن. والأجبس: الرجل الضعيف الجبان.

(١٧) ثعلب [الإمام أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني]: شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٣هـ، ١٩٤٤م، ص٢٩.

(١٨) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص١٧٩.

(١٩) السؤوم: من لا صبر له. والمؤاكل: من يستأكل أموال الناس أو المفسد بينهم.

(٢٠) زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ: شعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، صنعة: أحمد مختـار البـزرة، دار المـأمون للتـراث، دمشـق، بيـروت، ط١، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م، ص١٤٥. والأشعث: الأغبر المتلبد شعر الرأس. ومناقل: سريع نقل القوائم.

(٢١) عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ: شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، جمعه ونسقه: مطـاع الطرابيشـي، مطبوعـات مجمـع اللغـة العربيـة بدمشـق، ط٢، مزيـدة ومنقحـة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص٧٣. وأجرّت: الإجرار: أنْ يشق لسان الفصيل لئلا يرضع.

(٢٢) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمى لوقا، دار نهضة مصر، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠م، ص١٨١.

(٢٣) سيد قطب: النقد الأدبي "أصوله ومناهجه"، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠م، ص٤٣.

(٢٤) محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص٧٦.

(٢٥) قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري "الآفاق النظرية وواقعية التطبيق"، دار الكنوز الأدبية، ط١، ٢٠٠٠م، ص٤٣.

(٢٦) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٢٧) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٢٨) زُهَيْر بن جَنَاب الكَلْبِيّ: الديوان، صنعة: محمد شفيق البيطار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص٩٥.

(٢٩) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٢٧.

(٣٠) محمد حسن حسن جبل: المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم "مؤصَّل ببيان العلاقات بين ألفاظ القرآن الكريم بأصواتها وبين معانيها"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ج١، ص٥٥٨.

(٣١) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مكتبة الأسد الوطنية، ١٩٩٨م، ص١٧٤.

(٣٢) المرجع نفسه، ص١١٥.

(٣٣) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ. نحو ٥٨٠م]: الديوان، ص٧٠. والطيخ: الكلام القبيح.

(٣٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٩٩، ١٠٠.

(٣٥) المرجع نفسه، ص١٧٤.

(٣٦) الحَارِث بن حِلِّزَة وعَمْرُو بن كُلْثُوم: الديوان، ص١٥٥.

(٣٧) المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم "مؤصَّل ببيان العلاقات بين ألفاظ القرآن الكريم بأصواتها وبين معانيها"، ج٣، ص١٢٨٥.

(٣٨) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٥٥.

(٣٩) المرجع نفسه، ص٢٠٧.

(٤٠) حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة: يحيى ابن مُدرك الطائي، رِواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق:

عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، مزيدة ومنقحة،١٤١١هـ، ١٩٩٠م، ص٢١٣.

(٤١) سَلامَة بن جَنْدَل: الديوان، صنعة: محمد بن الحسن الأحول، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص١٠٩.

(٤٢) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٥٥، ٥٦.

(٤٣) المصدر نفسه، ٨٢. والأنيض: اللحم الذي لم ينضج. وأصلّت: أنتنت. والكشح: الجنب.

(٤٤) الطُّفَيْل الغَنَويّ: الديوان، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص٢٤. واقورَّت: ضمرت. والزحاليف: واحدها زحلوفة؛ وهي آثار تزلج الصبيان. وعفت: درست.

(٤٥) شعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص١٣٧. والخلال: الدقيق الحاد؛ كالعود الذي يُتَخلل به.

(٤٦) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٧٩. والمغذمر: هو الذي يعطى ولا يرد. والهضام: الذي يكسر من ماله للآخرين.

(٤٧) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٧٢.

(٤٨) المرجع نفسه، ص١٢٦.

(٤٩) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٥٠) الجرجاني[عبد القاهر ت ٤٧٤هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م، ص٥٥.

(٥١) المرجع نفسه، ص٥٥، ٥٦.

(٥٢) أبو العلاء المعري: شرح ديوان حماسة أبى تمام، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ج١، ص٣٦٤.

(٥٣) الأصمعي [أبو سعيد عبد الملك بن قُريب ١٢٢- ٢١٦هـ]: الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م، ص١٢٨.

(٥٤) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م، ص٤١٣. وانظر ص٤١٢.

(٥٥) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص١٢. والدعارة: الفسق. وانظر أيضا: ص٣٦.

(٥٦) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٦٧. واللبانة: الحاجة. والخلة: المودة المتناهية. والصَّرام: القطاع. وانظر أيضا: ص١٢٦.

(٥٧) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، ص٦٦. والثواء والثوى: الإقامة.

(٥٨) عُرْوة بن الوَرْد أمير الصعاليك: الديوان، ص٨٩. والهزل: الضعف والجوع. وانظر ص٥٤.

(٥٩) شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص١٦٦.

(٦٠) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت، ص١٠١.

(٦١) أغضى: كفّ عن العواء.

(٦٢) ارعوى: رجع.

(٦٣) الشَّنْفَرَى [عمرو بن مالك نحو ٧٠ ق هـ]: الديوان، ص٦٥. والنكظ: شدة الجوع. وانظر ص٦٦. وانظر أيضا: منتهى الطلب من أشعار العرب [الفِنْد الزِّمَّاني]، ج٩، ص٣٠.

(٦٤) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٨٢م، ص٢٧٠. وانظر ص٢٨٠. وانظر أيضا: مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص٤٤، ٧٠،٧٢.

(٦٥) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٥١.

(٦٦) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، ص٦٨. وانظر أيضا: ص٧٣.

(٦٧) القواء: الأرض الخالية التي لا أحد فيها.

(٦٨) عبد الرحمن محمد الوصيفي: شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي ١٣٢هـ، جمع وتحقيق ودراسة، راجعه: صلاح الدين محمد الهادي، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، ج٢، ص٧١. وانظر أيضا: شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص٧٧.

(٦٩) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٥٥. والمتجرف: الذي جرفت الأيام ثروته وماله.

(٧٠) شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي [١٣٢هـ] جمع وتحقيق ودراسة، ج٢، ص١١.

(٧١) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٣٠٩. والزعزاعة: الحرب. والجُول: الجانب أو الجائلة في كل ناحية.

(٧٢) شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي [١٣٢هـ] جمع وتحقيق ودراسة، ج٢، ص٨٤. وانظر أيضا: شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص٨٨، ٨٩.

(٧٣) شعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص١٢٢. والبَيْض: القلنسوة من الحديد. والمِغْفر: ما يلبسه الدارع على رأسه من الزرد، والزرد: نسيج الدرع، ويُلبس المِغفر تحت القلنسوة. وانظر أيضا: بِشْر بن أَبِى خَازِم الأَسْدِيّ: الديوان، ص٢٧،٤. وسَلامَة بن جَنْدَل: الديوان، ص١٠٧. وسيف الدين الكاتب، أحمد عصام الكاتب: شرح ديوان عنترة بن شداد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص١٩،١٥،١٣، ٢١. والطُّفَيْل الغَنَوِيّ: الديوان، ص١٨، ٢٥. وقَيْس بن الخَطِيْم: الديوان "عن ابن السِّكِّيت وغيره"، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٣٨١هـ، ١٩٦٢م، ص١١، ٩٦. ودُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٣٨، ٤١.

(٧٤) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص٢٨. ورخىّ: ناعم.

(٧٥) مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، ص٧٠. وانظر أيضا: الطُّفَيْل الغَنَوِيّ: الديوان، ص١٠٩.

(٧٦) غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات [٣٦٤]، دار الحرية، ١٩٨٤م، ص٤٥.

(٧٧) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٥٩.

(٧٨) شرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد، ص١١٧. وانظر ص٢٠، ٩٥، ١٧٨. وانظر أيضا: شعراء النصرانية في الجاهلية [الحَارِث بن عَبَّاد البَكْرِيّ]، ص٢٧٣. وديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص٢٢٣. ودُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص٥١. وشعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص١٠١.

(٧٩) شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي[١٣٢هـ] جمع وتحقيق ودراسة، ج٢، ص٩٥.

(٨٠) شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص٦٤.

(٨١) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص٣٤. والخَلف: البقية. والأجرب: الجمل الأجرب. وانظر أيضا: ص١١٩.

(٨٢) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٨٣) شعراء النصرانية في الجاهلية، ص٢٦٨. وانظر أيضا: مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، ص٣٦، ٤٨. وديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص١٨٥، ٢٨٤.

(٨٤) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٨.

(٨٥) شرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد، ص٤٩. ولان: الآن. وانظر: ص١١٣. وانظر أيضا: دُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص٥١. وشعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص٨٢.

(٨٦) شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص٦٤.

(٨٧) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٤١. والتوصيم: التكسير والتفتير. وانظر أيضا: ص١٠١.

(٨٨) شعراء النصرانية في الجاهلية، ص٢٨٠.

(٨٩) المفضليات، ص٤٣١.

(٩٠) ذو المجاز: موضع جمع فيه عمرو بن هند بكرا وتغلب وأصلح بينهما.

(٩١) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، ص٧٠. وانظر أيضا: ص١٣٥.

(٩٢) شرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد، ص٩٦. وانظر أيضا: ص٢٧، ٦٢.

(٩٣) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٣٠. والذوابل: الرماح.

(٩٤) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٦٠. وسعودا: رجالا، وسعود جمع سعد.

(٩٥) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، ص٦٧. وانظر أيضا: ص١٣٥.

(٩٦) سَلامَة بن جَنْدَل: الديوان، ص٨٩. وانظر أيضا: بِشْر بن أَبِى خَازِم الأَسْدِيّ: الديوان، ص١٧، ٢١، ٢٥، ٣٠، ٨٢، ٩١، ١١٩. وشرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد،

ص١٨، ٢١، ٤٣، ٩٦، ١٠٥. وقَيْس بن الخَطِيْم: الديوان "عن ابن السِّكِّيت وغيره"، ص٨، ٣٦. ودُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص٥٠، ٥١، ٧٨، ١٣٨. وشعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص٧٣، ١٢٢.

(٩٧) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٣١٨.

(٩٨) عَامِر بن الطُّفَيْل: الديوان "بشرح الأنباري ت ٣٢٨هـ"، تحقيق ودراسة: أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص٢٧٣. والأليل: الثُّكْل والأنين. وانظر: ص١٢٣، ٢٠٩، ٢٦٢. وانظر أيضا: مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، ص٣١، ٤٨. وزُهَيْر بن جَنَاب الكَلْبِيّ: الديوان، ص٨٩، ١٠٨. والحَارِث بن حِلِّزَة وعَمْرُو بن كُلْثُوم: الديوان، ص١٠٢، ١١٩، ١٣٦. وديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص٢٠٠، ٢٠٩، ٢٦٧.

(٩٩) بِشْر بن أبى خَازِم الأَسْدِيّ: الديوان، ص٤٢. وانظر ص٧٢، ٢٢٢. وانظر أيضا: مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، ص٣١، ٥٦. وزُهَيْر بن جَنَاب الكَلْبِيّ: الديوان، ص١٢١. وديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص٢١٢، ٢٢٦، ٢٤٣. والطُّفَيْل الغَنَوِيّ: الديوان، ص٢٤. وشرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد، ص١٣، ٢١، ٥٩، ٩٨.

(١٠٠) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٢٨٤، ٢٨٥. وانظر أيضا: ص٢٨٢.

(١٠١) قَيْس بن الخَطِيْم: الديوان "عن ابن السِّكِّيت وغيره"، ص٥٥. وهي لاهية: غير محتفلة. وانظر: ص٩، ١٨، ٢٩. وانظر أيضا: دُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص٧٨، ٧٩، ٩٣. وشعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، ص٨٢، ١٢٢.

(١٠٢) شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، ص٧٧. وانظر أيضا: عُرْوَة بن الوَرْد أمير الصعاليك: الديوان، ص٤٥، ٧٦.

(١٠٣) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٧٢. وانظر أيضا: ص١٣٥.

(١٠٤) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٤٩. وتهرّ: تنبح.

(١٠٥) ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص١٨٢.

(١٠٦) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص٤١.

(١٠٧) شرح ديوان عَنْتَرَة بن شَدَّاد، ص٧٦. وانظر ص٩٦. وانظر أيضا: دُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص١٥٦.

(١٠٨) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٤١.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص١٤٠.

(١١٠) المفضليات، ص١٥٧.

(١١١) الصيد: المتكبرون.

(١١٢) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص٥٢. واعتاقه: منعه من بلوغ أمله. وريب البرية: المكاره التي يصيب بها الدهر الناس.

(١١٣) المصدر نفسه، ص١٢١. وسراتهم: أعلاهم.

(١١٤) المصدر نفسه، ص١٤١.

(١١٥) محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، مكتبة وهبه، القاهرة، ط٦، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ص٤١.

(١١٦) محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، ص١٦٢.

(١١٧) المرجع نفسه، ص١٦٦، ١٦٧.

(١١٨) امْرِؤ القِيْس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٠م، ص١٣.

(١١٩) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، ص٢٩.

(١٢٠) بِشْر بن أبى خَازِم الأسْدِيّ: الديوان، ص١.

(١٢١) لسان العرب، ج٣٢، ص٢٧٧٢.

(١٢٢) شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، ص١٨، ١٩. والثِّفال: جلدة تكون تحت الرّحا يقع الدقيق عليها. وتتئم: أى تأتيكم بتوءمين.

(١٢٣) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٢٠٧.

(١٢٤) المرجع نفسه، ص٢٠٧.

(١٢٥) عَامِر بن الطُّفَيْل: الديوان "بشرح الأنباري ت ٣٢٨هـ"، ص٣٧٦. والمَرْى: مسح ضَرْع الناقة لتدرّ، أو الناقة الكثيرة اللبن. والتليل: الصريع.

(١٢٦) قَيْس بن الخَطِيْم: الديوان "عن ابن السِّكّيت وغيره"، ص٧٩. وحدابير: مهازيل، واحدتها: حِدْبَار. وحُدْب الظهور: قد ذهبت أسنمتها. ومُجتلَم: أى أُخِذ ما كان على ظهورها من اللحم.

(١٢٧) دُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، ص٤٨. والنجيع: الدم المصبوب. والجائفة: الطعنة التي تنفذ إلى الجوف. وذَنُوب: الذنوب: الدلو العظيمة الملأى؛ ويقصد بها: شديدة اندفاع الدم منها.

(١٢٨) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، ص١٧٣.

(١٢٩) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٣٩.

المصادر والمراجع

أولا: مصادر البحث:

(١) الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قُريب ١٢٢. ٢١٦هـ: الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م.

(٢) امْرِؤ القِيْس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٠م.

(٣) بِشْر بن أَبِى خَازِمِ الأَسْدِيّ: الديوان، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٧٩هـ، ١٩٦٠م.

(٤) ثعلب، الإمام أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني: شرح ديوان زُهَيْر بن أبى سَلْمَى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٣هـ، ١٩٤٤م.

(٥) حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة: يحيى بن مُدرك الطائي، رِواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، مزيدة ومنقحة،١٤١١هـ، ١٩٩٠م.

(٦) الحَارِث بن حِلِّزَة اليشْكُرِيّ [نحو ٤٣ ق.هـ . نحو ٥٨٠م]: الديوان، صنعة: مروان العطية، دار الإمام النووي، دمشق، ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م.

(٧) الحَارِث بن حِلِّزَة وعَمْرُو بن كُلْثُوم: الديوان، شرح: مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.

(٨) دُرَيْد بن الصِّمَّة: الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٩) زُهَيْر بن جَنَاب الكَلْبِيّ: الديوان، صنعة: محمد شفيق البيطار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

(١٠) زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ: شعر زَيْد الخَيْلِ الطَّائِيّ "جمع ودراسة وتحقيق"، صنعة: أحمد مختار البزرة، دار المأمون للتراث، دمشق، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.

(١١) سَلامَة بن جَنْدَل: الديوان، صنعة: محمد بن الحسن الأحول، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

(١٢) سيف الدين الكاتب، أحمد عصام الكاتب: شرح ديوان عنترة بن شداد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

(١٣) الشَّنْفَرَى [عمرو بن مالك نحو ٧٠ ق هـ]: الديوان، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م.

(١٤) طَرَفَة بن العَبْد: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.

(١٥) الطُّفَيْل الغَنَويّ: الديوان، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

(١٦) عَامِر بن الطُّفَيْل: الديوان "بشرح الأنباري ت ٣٢٨هـ"، تحقيق ودراسة: أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

(١٧) عبد الرحمن محمد الوصيفي: شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي ١٣٢هـ، جمع وتحقيق ودراسة، راجعه: صلاح الدين محمد الهادي، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م.

(١٨) عروة بن الورد أمير الصعاليك: الديوان، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

(١٩) أبو العلاء المعري: شرح ديوان حماسة أبي تمام، دراسة وتحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

(٢٠) عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ: شعر عَمْرُو بن مَعْدِي كَرِب الزُّبَيْدِيّ، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط٢، مزيدة ومنقحة، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

(٢١) قَيْس بن الخَطِيْم: الديوان "عن ابن السِّكِّيت وغيره"، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٣٨١هـ، ١٩٦٢م.

(٢٢) لَبِيْد بن ربِيْعَة العامِرِيّ: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.

(٢٣) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٨٢م.

(٢٤) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م.

(٢٥) مُهَلْهِل بن رَبِيْعَة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت.

(٢٦) ابن ميمون [محمد بن المبارك بن محمد ٥٢٩هـ . ٥٩٧هـ]: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

ثانيا: المراجع:

(١) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

(٢) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، د.ت.

(٣) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمى لوقا، دار نهضة مصر، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠م.

(٤) الجرجاني [عبد القاهر ت ٤٧٤هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م.

(٥) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢م.

(٦) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مكتبة الأسد الوطنية، ١٩٩٨م.

(٧) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الشركة الدولية للطباعة، ط٣ ،١٠١٤هـ، ١٩٩٧م.

(٨) سعيد حسن بحيرى: علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

(٩) سيد قطب: النقد الأدبي "أصوله ومناهجه"، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٩٩٠م.

(١٠) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.

(١١) غالب فاضل المطلبي: في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات [٣٦٤]، دار الحرية، ١٩٨٤م.

(١٢) قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري "الآفاق النظرية وواقعية التطبيق"، دار الكنوز الأدبية، ط١، ٢٠٠٠م.

(١٣) محمد حسن حسن جبل: المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم "مؤصَّل ببيان العلاقات بين ألفاظ القرآن الكريم بأصواتها وبين معانيها"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

(١٤) محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م.

(١٥) محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوى أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

(١٦) محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب "دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني"، مكتبة وهبه، القاهرة، ط٦، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

(١٧) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص "نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٦م.

(١٨) ابن منظور المصري، محمد بن مكرم ت ٧١١هـ: لسان العرب، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة،١٤٠١هـ، ١٩٨١م.