جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية
بنين بالقاهرة

البناء اللغوي
في عينية أبي ذؤيب الهذلي
دراسة أسلوبية

إعداد
الدكتور/ أبوهواش إسماعيل عبد الرحمن
مدرس أصول اللغة

المقدمـــة

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده سيدنا محمد ﷺ أما بعد:

فالشعر ديوان العرب، وسجل تاريخهم، ومآثر حياتهم، بكل أشكالها وألوانها، ولم يزل القصد إلى كعبة ذلك الشعر، فهو قبلتهم قديماً وحديثاً من حيث الرواية والجمع والدراية، والبحوث التي تدور في فلك ذلك الشعر كثيرة، والاهتمام لا حدود له بهذا المرج الذي يبدو سهلاً مرة ووعراً مرة أخرى.

ومن هنا فالتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية اللغة لم لا؟ والشعر العربي ولا سيما الجاهلي معجزةٌ حيةٌ متجددةٌ ومتجذرةٌ في أعماق التاريخ، لذلك جاءت رسالة رسولنا محمد ﷺ متحدية العرب وهم أهل البلاغة والفصاحة

وهذا البحث يقوم على دراسة البناء اللغوى فى عينية أبي ذؤيب الهذلي دراسةً أسلوبية من خلال ديوانه المتاح، الذي شرحه وحققه (الدكتور أنطونيوس بطرس) من مصادر الشعر الجاهلي، ولا سيما (شرح أشعار الهذليين) و(ديوان الهذليين) اللذين عدت إليهما في مواطن عدة.

ومن دواعي اختيار البحث:

١- أنّ أبا ذؤيب الهذلي علم من الشعراء المخضرمين، أدرك الإسلام، وتربع على عرش الشعر الهذلي، وهو أشعر هذيل من غير مدافعة، قال أبو عمرو بن العلاء: هذا محبان من أشعر الناس؟ قال: حيّاً أو رجلاً ؟ قال: حيّاً؛ قال: أشعرُ الناس حيّاً هذيل؛ وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب(١).

٢- أنّ قصيدة "العينية" لأبي ذؤيب من أجمل ما قيل في الرثاء، وهي تعبير صادق وعميق عن لوعة أب فجع بفقد أبنائه، وأبياتها زاخرة بالشعور الفياض الذي يعبر عن نفوس هذا الأب ومزقها الحزن.

٣- أن الشاعر ينتمي إلى هذيل، وهي قبيلة عربية عدنانية توزعت على جبال الحجاز الفاصلة بين تهامة ونجد المنحدرة من الحجاز مبدلنا لها، مستفيدة من جبالها المنيعة محكوماً بحملها على الغزاة، والعمل الذي يعد نزوة تحتاج عليها، ولا ينقطع الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود أول من جهر بقراءة

---

(١) الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني ٢/ ٣٠٤، تح: أ. علي محمد البجاوي وأ. علي محمد معوض، قدم له وقرظه: د. محمد عبد المنعم البري وآخرون، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م.

(٢) الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي ٢/ ١١، تحقيق: د. عبد السلام هارون، ط١، بيروت، ١٤٠٣هـ.

القرآن بمكة، وخدم الرسول ﷺ بصدق وإخلاص، وكان رفيقه في الحلّ والترحال[١].

وشاعرنا يعد أنبه شعراء هذيل، وشعر هذيل ثروةٌ ضخمةٌ في الاستشهاد باللغة والأدب، حتى إنّ الإمام الشافعي ﷺ عاش بينهم وحفظ الكثير من أشعارهم.

منهج الدراسة:

الأسلوبية منهجٌ علميٌ لغوي له مكانة بين المدارس والتوجهات اللغوية الحديثة، يقوم على أمور مستقاة من علوم اللغة المختلفة من بلاغة ونحو وصرف وأصوات وعروض دون اعتساف للنص.

والأسلوبية منهجٌ قديمٌ حديثٌ، تحدوني رغبةٌ ملحةٌ في الولوج في بحرها، والغوص على لؤلؤها ومحارها، وتطبيق هذا المنهج على شعر أبي ذؤيب المخضرم أمرٌ شائقٌ مثمرٌ من جهة، وصعبٌ وعرٌ من جهة ثانية؛ شائقٌ لأنه لم يأخذ نصيبه من الدرس الذي يستحقه، وشاعرنا طارت شهرته بعينيته التي يرددها الكثير منا، وصعب لأن الأسلوبية كثر الحديث عنها نظرياً دون التطبيق، فالباحث والمتلقي في انتظار ما تأتي به هذه الدراسة من ثمار؛ لأنها تلاقح بين القديم والحديث.

والأسلوبية تهدف إلى اكتشاف المخزون الكامن خلف النص، وبذلك تتجلى حيوية شعرنا القديم الذي يؤتي أكله كل حين.

---

(١) الإصابة في تمييز الصحابة ٢/٣٩٨.

١٤١٠ ويقوم هذا البحث على الاستقصاء ما أمكن للقضايا الأسلوبية من نحو وصرف وصوت وموسيقى وعروض؛ للخروج بثمرة يانعة عن الظواهر الأسلوبية عند أبي ذؤيب دون شعراء هذيل، وإن وجدت قواسم مشتركة، إلا أنه يمتلك أسلوباً تتبعته عن طريق مجموع الظواهر الأسلوبية التي حاولت تلمسها وجمعها من خلال النصوص.

وجدير بالذكر أن دراستي تتخذ من تحليل النص سبيلاً؛ لإماطة اللثام عن جماليات أدائه الشعري.

أما المنهج الذي سرت عليه في هذا البحث:

فقد بدأت في كل محطة من محطات البحث بالنص الشعري تحليلاً أسلوبياً ورصداً لما فيه من ظواهر أسلوبية، مسترشداً بالنحو والصرف والأصوات، وصولاً إلى الاستنتاج، مسفراً عن الخصائص والقسمات الأسلوبية للنص.

خطة البحث:

وقد جاء البحث وفق الخطة التي سار عليها في تمهيد، وثلاثة مباحث وخاتمة، وفهارس، على النحو التالي:

في "**المقدمة**" تناولت فيها أهمية الموضوع، والسبب في اختياره، ومنهج الدراسة، وخطة البحث ومنهجي فيه.

وفي **التمهيد** تناولت أبا ذؤيب الهذلي و شعره وقصيدته "العينية"، كما تناولت الأسلوبية من حيث مفهومها واتجاهاتها.

أما المبحث الأول وعنوانه: ((الجذر اللغوي في العينية)) فتطرقت فيه لما يتعلّق بالمادة المعجمية أو الجذر اللغوي؛ إذ تتكرر

كثير من المواد في النصوص، ولُمطتُ اللثامَ عما تضفيه هذه الظاهرة عند الشاعر من بُعْدٍ في الدلالة.

وأما المبحثُ الثاني وعنوانه: ((النوع في العينية)) فقد تناولت فيه الأسماء والأفعال، مستندًا في بيان أثرهما الدلالي في النصوص على الفرق بينهما، ثم بيّنت بعض أدوار حروف المعاني كذلك لدى الشاعر.

وأما المبحث الثالث فعنوانه: ((الصيغة في العينية)) وتناولت فيه الحديث عن الهيئة التي تكون عليها الكلمات، وقد وجدت أن أوضحها لدى الشاعر: صيغ المبالغة، وتؤدي دورًا في تعميق الدلالة وتأكيدها، كما تتكرر أحيانًا بعض الصيغ لدى الشاعر، ثم عرضت للتنكير والتعريف، مبينًا – من خلال التحليل – ما لهما من أثر دلالي وصوتي، وعرجت على أنواع المعارف والدلالات المرتبطة بها، من خلال تتبعها في النصوص، وقد اعتمدت في كل ما سبق على الانطلاق من الألفاظ إلى المدلول الذي تضيفه إلى النصوص.

وفي "الخاتمة" ذكرت أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة، ثم ذيّلت هذه الدراسة بفهارس للمصادر والمراجع والموضوعات.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، إنه وليُّ ذلك والقادر عليه.

د. أبوهواش إسماعيل عبد الرحمن
مدرس أصول اللغة

التمهيد

أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره

أولاً: حياته:

اسمه ونسبه: هو خُوَيْلِدُ بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار[١].

وجاء نسب الشاعر في خزانة الأدب مطابقا لما ذكرنا مع اختلاف في الجد الخامس، فبينما ورد في الأغاني أن كاهلاً ابن الحارث، ورد في الخزانة أن كاهلاً ابن معاوية[٢].

أما ابن قتيبة فيكتفي من نسب الشاعر باسم أبيه، فيقول: هو خويلد بن خالد جاهلي إسلامي[٣].

---

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني٦/٢٣٤٤، تح: أ. إبراهيم الإبياري، ط/ دار الشعب بالقاهرة ١٣٨٩هـ= ١٩٦٩م، أسد الغابة لابن الأثير ٢/١٩٣، ٦/٩٨، تح:أ. علي محمد معوض، وأ.عادل أحمد عبد الموجود، ط/ دار الكتب العلمية بيروت، من دون تاريخ طبع، وطبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، ١/١٢٣، تح: أ. محمود محمد شاكر، ط/ مطبعة المدني بالقاهرة، منشورات/ دار المدني بجدة بلا تاريخ، والمؤتلف والمختلف لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ص١٣٧، تح: أ. عبد الستار أحمد فراج ط/دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٣٦٩هـ= ١٩٥٠م.

(٢) خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي٣/٢٠٣، المطبعة الأميرية ببولاق، ط١، ١٢٩٩هـ.

(٣) الشعر والشعراء لا بن قتيبة١/٦٥٣، ط/ دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٦م.

نشأته: نشأ أبو ذؤيب مع أهله في السَّرَوات، وهي هضابٌ عاليةٌ تفصل بين تهامة ونَجْدٍ، وكان موطنهم قريباً من جبل "غزوان" بالطائف، ذات الجواء المُلْسِ والرياح للرِّياح، والأقسام المعطِّلة، والأمزجة المعتدلة. وكان لهذه البيئة كلُّ الأثر في تكوينه وتلوينه، وفي شجاعته وبلاغته، وعاطفته ورقته، وهيامه وغرامه، ونسيبه وتشبيبه[١].

صفاته: قال أبو عبيدة: "كان أبو ذؤيب أسْجَر العينين جاحظهما، قصيراً أحمراً"[٢].

أبناؤه: يكنى بأبي ذؤيب؛ وذؤيب هو الأكبر وقد مات مع أربعة من إخوته بالطاعون في خلافة عمر ﷺ، وقد رثاهم بالعينية المشهورة[٣].

إسلامه: أسلم في عهد الرسول ﷺ ولم يره[٤]، وقصة قدومه إلى المدينة معروفة، فقد بلغه أن رسول الله ﷺ مريض فركب يريد المدينة

---

(١) ينظر: قطوف من ثمار الأدب د. عبد السلام سرحان ٢/١٠٥، ١٠٦، دار القومية العربية للطباعة بالقاهرة ـ ط٢ ١٩٦٣م.

(٢) شرح أشعار الهذليين: السكري ٣/١، تح: أ. عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة.
والسُّجْرَة: حُمرةٌ في بَياض.

(٣) ينظر الإصابة لابن حجر العسقلاني١٢/٢٢٥، تح: د. عبد الله بن عبدالمحسن التركي، ط١، القاهرة ١٤٢٩هـ =٢٠٠٨م.

(٤) أسد الغابة ٢/١٩٣، ٦ /٩٨.

ووصل إليها ليلاً، والناس ضجة وجلبة والرسول ﷺ مسجى قد فارق الحياة، وشهد دفنه والصلاة عليه، وشهد البيعة للصديق في السقيفة، واستمع إليه وإلى عمر ﷺ أجمعين.

وفاته: توفي سنة ست وعشرين للهجرة بمصر عائداً من إفريقيا[١] في خلافة عثمان ﷺ [٢]، وهو المشهور والراجح.

ثانياً: شعره:

هو شاعر فحل مخضرم، وهو أنبه شعراء هذيل، وأغلب شعره قاله في إسلامه، وجعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من الجاهليين وقال عنه: "كان شاعراً فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن"[٣]، وامتدحه المرزباني: "كان فصيحاً كثير الغريب متمكناً من الشعر"[٤].

أغراضه الشعرية:

الرثاء: هو في الصف الأول في هذا الميدان، وعينيته خير دليل، والفاجعة التي حلت بأولاده وموتهم بالطاعون لها أثر كبير في تشكيل هذا الغرض، والعينية تجمع بين الندب والعزاء ومطلعها[٥].

---

(١) الكامل في التاريخ لابن الأثير٣/٩٤ بتصرف، تح: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

(٢) أسد الغابة ٦/١٠٠.

(٣) طبقات فحول الشعراء١/١٣١.

(٤) الإصابة١٢/٢٢٥، تح: د. عبد الله التركي.

(٥) ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص١٣٨، شرحه وحققه د: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط١، سنة١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م.

لِمَــنَ المَتُــونِ وَرَيبِهــا تَتَوَجَّــعُ وَالــدَّهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِــن يَجــزَعُ

الوصف: كعادة شعراء الجاهلية وصف ما حوله من بيئة ومناطق وما فيها من نحل و حيوان وظباء، فقد وصف المطر والغيم والشمس والأطلال وبقايا الديار، والتفت للنظر وصف النحل وذكــر العــسل ومن يجمعه[1]:

بِأَزِي التي تَأْرِي لَــدَى كُــلِّ مَغْــرِبٍ إِذا اصفَرَّ لَيطُ الشَّمسِ حانَ قِفالُهــا
بِأَزِي الــتي تَأْرِي التَعاسيبَ أَصبَحَتْ إِلى شــاهِقٍ دُونَ الــسَّماءِ نُزُلُهــا
جَوارِسُها تَــأْرِي الــشُّؤُونَ نَوافِــرا وَتَــصِبُ أَلهَبــاً مَــصيفاً كِرابُهــا

الغزل: قصائد الغزل عند شاعرنا ترتبط بالرثــاء أو الوصــف، وتتفاوت في شعره، أحب أسماء وأم الحــويرث وليلــى وأم عمــرو، ورسوله إليها خالد بن زهير ابن أخته، لكنها خانته مع الرسول وكعادة شعراء عصره ذكر الديار والمحبوبة ومحاسنها[2].

١- يَا بَيتَ دَهماءَ الَّــذي أَتَجَنَّــبُ ذَهَبَ الــشَّبابُ وَحُبُّهــا لا يَــذهَبُ
٢- مالي أَحِنُّ إِذا جِمالُــكِ قُرِّبَــتْ وَأَصُدُّ عَنكِ وَأَنتِ مِنِّي أَقرَبُ؟[3]
٣- قِفِ دَرَّكِ! هَــلْ لَــدَيكِ مُعَــوَّلٌ لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِــوُدِّكِ مَطلَــبُ؟[4]

---

(١) الديوان: ص٣٣.
(٢) الديوان: ص ٢٥،٢٦.
(٣) "أصد" يقول: أكره أن يقول الناس في وفيك، وأنت قريبة مني.
(٤) ورأيت معولا" "معول": محمل ومعتمد: يقال: "ما عليه معول" أي محمــل. ينظر لسان العرب لابن منظور عول٤/٣١٧٦، تح: أ. عبد الله علي الكبيــر =

١٤١٦ أ

٤- تَدْعُو الحَمالَةُ شَجْوَها فَتَهيجُني ... وَيَروحُ عازِبُ شَوْقِيَ المُتَأَوِّبُ[1]

الفخر: كان يعتد بنفسه وبصفاته من شجاعة وصبر وقبيلته وكرمها ومحامدها[2]:

لأُبِنْتُ أنّا نَجْتَدي الحَمْدَ إنّما ... تَكَلَّفُهُ مِنَ النُّفوسِ خِيارُها

إذا حُسِبَ تَرْويحُ القِتارِ فإنّنا ... نَروحُها شَفْعاً حَميداً قِتارُها

المدح: مدح عبد الله بن الزبير ﷺ وذكر صفاته[3]:

فَصاحِبُ صِدْقٍ كَسيدِ الضِّرا ... ءِ يَنْهَضُ في الغَزْوِ نَهْضاً نَجيحا

وَشَيْخُ الفُضُولِ بَعيدُ القُفُو ... لِ إلا مُشاحاً بِهِ لَوْ مُشيحا

يَرِيعُ الغُزاةُ وما إنْ يَزا ... لُ مُضْطَرِماً طُرُقاتٍ طَليحا

كَسَيْفِ المُرادِيِّ لا نَاكِلاً ... جَبَاناً وَلا جَيْدَرِيّاً قَبيحا

وآخرين، ط/ دار المعارف. "لله درك": أي خيرك، "المكلف": الذي قد كلف بها من الحب وتكلف ما لا يطيق. ينظر لسان العرب كلف ٥/٣٩١٧، ٣٩١٦، يقال: "لله درك" أي لله ما تعمل.

(١) "شجوها": حزنها، والشَّجْوُ: الهَمُّ والحُزْنُ، وقد شَجاني يَشْجُوني شَجْواً إذا حَزَنَه". ينظر تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري شجا ٦/٢٢٣٩، تح: أ.أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين - بيروت ط٣، ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م. ولسان العرب شجا ٤/٢٢٠٣. "عازب شوقي": ما كان عزب فغاب، فيروح علي، يرجع، و"المتأوب": الذي يرجع بالليل. ينظر الصحاح أوب ١/٨٩، ولسان العرب أوب ١/١٦٧.

(٢) الديوان: ص ١١٥-١١٧.

(٣) الديوان: ص ٥٩-٦٠.

قد ابْلَى لكِ الغَـزْوُ مِـنْ جِسْمِهِ نَواشِـرَ سِـيدٍ ووَجْهـاً صَـبِيحا

الهجاء: لا هجاء عند أبي ذؤيب إلا في كتابه القاسي لرسوله إلى أم عمرو مرة وأم الحويرث مرة أخرى[1]:

ألا هَلْ أتَى أمَّ الحُـوَيْرِثِ مُرْسَـلٌ نَعَمْ خالِدٌ إن لَـمْ تَعُقْـه العَوائِـقُ
يُرَى ناصِحاً فِيما بَـدَا وإذا خَـلا فَذَلِكَ سِكِّينٌ على الحَلْـقِ حَـانِقُ
وقَدْ كَانَ لِي حِيناً خَلِـيلاً مُلاطِفـاً ولَمْ تَكُ تُخْشَى مِنْ لَدَيْهِ البَوائِـقُ
وكُنْتُ إذا ما الحَرْبُ ضَرَّسَ نابُهـا لِجَلْحَةَ والحَـيْنُ بالنَّـاسِ لاحِـقُ

ثالثاً: قصيدة العينية:

وقصيدته العينية من القصائد الرائعة التي حظيت باهتمام كبير، ونالت إعجاباً عظيماً. قال أبو زيد عمر بن شبه: " تقدم أبـو ذؤيـب جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية التي يرثي فيها بنيه، وهذه يقولهـا في بنين له خمسة أصيبوا في عام واحد بالطاعون[2]. وهـي قـصيدة تمتاز ببناء لم يُعرف له مثيل قبل أبي ذؤيب.

ومع أنها قيلت في الرثاء، وهو موضوع مشهور فـي الـشعر العربي القديم، فإنها تختلف عن القصائد التي سبقتها في هذا المجـال اختلافاً يستدعي الوقوف عندها والتأمل فيها؛ لأن أبا ذؤيـب لا يقـف

(١) الديوان: ص١٨١.
(٢) الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني٦/٢٦٥، ط/ مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

عند رثائه لأبنائه، وإنما يتحدث عن مشكلة أعمّ وأشمل قد تكون من أعظم المشاكل التي تواجه الإنسان، أو هي كذلك بالفعل، وأعني مشكلة الموت. وحديثه ليس حديث الفيلسوف، وإنما حديث الشاعر المرهف، وقبل ذلك وبعده، حديث الإنسان المفجوع الذي يعبر بشفافية عن آلامنا جميعاً.

ولعل ذلك أحد أهم الأسباب التي جعلتها تحظى بإعجاب القدماء واهتمامهم خلال رحلتها الطويلة إلينا عبر القرون.

والقصيدة من " الكامل"، ويبلغ عدد أبياتها (٦٣) ثلاثاً وستين بيتاً، وقد جاءت بروايات متعددة، لا ضرورة لذكرها أو لذكر الاختلاف بينها في هذا المقام، غير أنه من المفيد- كما أظن- أن نشير بإيجاز إلى أنها -القصيدة- ذكرت في ديوان الهذليين بزيادة ستة أبيات عما هي عليه في ديوان الشاعر الذي استخرجه ونشره يوسف هلْ الألماني.

وقد ذكر الأستاذ " هلْ " تلك الأبيات ووضعها في ملحق الديوان الذي يشتمل على أبيات مفردة غير موجودة في الديوان وهي منحولة لأبي ذؤيب.

والملاحظة الأخرى هي أن ترتيب أبيات القصيدة في الديوان يختلف، في أكثر من موضع، عما هو عليه في المصدر الآخر، ويبدو من خلال قراءة القصيدة بتأنٍ وروية، أن ترتيب الديوان أكثر دقة وملاءمة.

ثم إن هناك اختلافاً يسيراً في بعض الألفاظ بين المصدرين، ولكن ذلك كله لا يؤثر في دراسة القصيدة، ولا يقف عائقاً دون الكشف عما كان يرمي إليه الشاعر.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على نصّ الديوان، ولكن الحق يقتضي أن أشير -عرفاناً بالجميل- إلى أنني أفدت من ديوان الهذليين إفادة تستحق الذكر.

ويستعرض أبو ذؤيب في مقدمة القصيدة (الأبيات من ١-١٤) حاله، ويبث همومه وأحزانه، ويغلب صوت العقل على العاطفة.

والأبيات المتبقية من (١٥-٦٣) يستعرض فيها ثلاث لوحات من أجمل ماقرأت من الوصف.

اللوحة الأولى :

يصور فيها واحداً من حمير الوحش في صحبة أربع أتن، له من أسباب القوة والحرية ماجعله منطلقاً سياحاً، أتيح أمامه كل شيئ من النعم أكلاً وشرباً ولعباً في إحدى الروضات، كثرت أمطارها، وبقيت حمر الوحش سعيدة بهذا الجو الجميل، حتى أتى الصياد وكان آخر عهدها بالحياة.

١٤٢٠

اللوحة الثانية:

يصور فيها ثوراً وحشياً، يترقب طلوع الفجر بكل خوف ووجل؛ لأنه موعد الصيادين وكلاب الصيد التي تطارد، لذلك فهو يطمئن لليل، ولكن هيهات فنهايته مؤلمة.

اللوحة الثالثة:

جعلها بين فارسين يتبارزان، فتكون نهايتهما الحتمية هي الموت، وفي كل بداية لوحة يبدأ الشطر الأول بقوله: والدهر لا يبقى على حدثانه.

الأسلوبية (مفهومها واتجاهاتها)

مدخل:

لقد تقدمت المناهج النقدية في عالمنا العربي تقدماً ملحوظاً وإن لم تكن قد وصلت إلى المستوى الذي وصلت إليه أوروبا، بيد أن النقاد العرب قد شغفوا بها وأخذوا بلجامها في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي، ومن هذه المناهج التي خدمت النصوص وبلورت جمالياتها "الأسلوبية".

فهي منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية؛ لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب، وتجعل منطلقها الأساس للنص الأدبي، أي إنها تنطلق من النص لتصب فيه أي " قراءة للنص بالنص " بمعزل عما يحيط به من ظروف، وحقل دراستها لغة الأثر الأدبي، فهي تبدأ من لغة النص وتنتهي بها، ويرجع ظهور الأسلوبية إلى عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة، والذي فتح المجال أمام الأسلوبية المعاصرة[1].

---

(١) "الطيب صالح في منظور النقد البنيوي": يوسف نور عوض ص١٩، جدة، مكتبة العلم.

مفهوم الأسلوبية:

حين جاء عالم اللغة السويسري " فرديناند دي سوسير" أستاذ علم اللغة بجامعة جنيف وضع قواعد لعلم اللغة الحديث، ثم سقى هذه البذرة تلميذه "شارل بالي" الذي أسس الأسلوبية علماً[١]، إذن الأسلوبية غصن رطيب من أغصان شجرة النقد، وهي سبيل الألسنية إلى تاريخ الأدب، وصلة الوصل بين علم اللغة والدراسة الأدبية للنصوص، ومجال لنقد الأدب، وتوصيف صياغته وتعبيراته اعتماداً على لغة النص دون أي مؤثرات أخرى[٢]، وهذا أحدث ثمار علم اللغة الحديث، وهذا المجال لا يزال ثمرة غضة في الدراسات العربية.

ظهرت كلمة الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، ولم يتضح معناها المحدد إلا أوائل القرن العشرين؛ لارتباطه بعلم اللغة، وهو مرادف لمصطلح الأسلوب، ومن هنا فإن الأسلوبية علم منهجي موضوعي[٣]، وعرفها " شارل بالي" بأنها علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الإحساس[٤].

---

(١) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو ص٢٤٤، ترجمة: د. منذر عياشي- مركز الإنماء القومي- لبنان، د. ت.

(٢) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. فتح الله أحمد سليمان ص٣٦، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

(٣) الأسلوبية في الخطاب العربي: د. عبد العاطي كيوان ص١٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.

(٤) المرجع السابق: ص١٧.

وتعددت تعريفات الأسلوبية، ومنها ما يرتكز على كون الأسلوبية منهجاً علمياً في دراسة أسلوب النصوص، إذن هي منبثقة عن الألسنية[١].

اتجاهات الأسلوبية:

ومن هذه الاتجاهات:

١- الأسلوبية التقليدية: ورائدها "بالي" (الأسلوبية التعبيرية) فرنسية.

٢- الأسلوبية الجديدة: المنبثقة من البنيوية عن طريق "جاكبسون" ألمانية.

وتهتم الأولى: بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة في طاقتها التدوينية الأساسية.

واهتمام الثانية: ينصب على العمل الأدبي كله أكثر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه، وهناك الكثير، ومنها على سبيل المثال لاالحصر.

أ- الأسلوبية التعبيرية: تعنى بطاقة الكلام الذي يحمل عواطف صاحبه.

---

(١) دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم ص٣٧، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م. وانظر أيضاً: الأسلوب والأسلوبية: بيرو جيرو ص٣٠.

ب- **الأسلوبية الإحصائية**: تحدد الملامح الأسلوبية عن طريق الكلمة.

ج- **الأسلوبية اللغوية**: تصف السمات الأسلوبية وصفاً لغوياً، وتعتمد على اللسانيات في التحليل.

د- **الأسلوبية الأدبية**: تأويل و دراسة النصوص الأدبية شكلاً ومضموناً.

وظيفة الأسلوبية:

تعتمد على البنية اللغوية للنص في عملها، فالأسلوبية تعنى بدراسة النصوص، سواء أكانت أدبية أم لم تكن عن طريق تحليلها لغوياً؛ للكشف عن البعد النفسي والجمالي، وصولاً إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصوصه.

فطول الجمل أو قصرها، وغلبة الأفعال أو الأسماء، واستخدام الحروف بطريقة ما نادرة أو وافرة؛ وتحليل الأصوات والأوزان ودلالاتها وغيره من ملامح وخصائص للنص، كل ذلك ميدان الأسلوبية ومجال بحثها، والعلاقة طردية بين الجملة والمعنى، وكلما اختلفت الجملة اختلف المعنى والتأثير.

إذن هناك علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى، ولا مجال للفصل بينهما بصرامة؛ لأن العمل الأدبي وحدةٌ متكاملةٌ، والنحو عنصر أساس في الدراسة الأسلوبية، فلا أسلوب دون نحو، وكلما زادت الدراية بالنحو زاد العمق في التحليل الأسلوبي، مع هذا فإن الأسلوبية

تهتم بالاختيارات البنيوية أكثر من المعجمية، أي إنها تهتم بحديث شخص ما عن موضوع ما أكثر من اهتمامها بما يقول عنه.

ومن هنا تبدو أهمية الدراسة الأسلوبية، فعلى الرغم من ارتكازها على لغة النص إلا أنها تتجاوز حدود الوصف اللغوي لهذا النص، وتبدو أهمية التحليل الأسلوبي في كشفه للمدلولات الجمالية في النص من خلال تجزئة عناصره وإظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، وإماطة اللثام عن الألفاظ في سياقها، مبرزاً ما فيها من جماليات دون إصدار الأحكام.

تمهيد:

يمثل البناء اللغوي عنصراً أساسياً في تشكيل البناء الشعري، حيث الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات في هذا البناء، والشاعر المجيد مهندس بارع، ونصيبه من البراعة بقدر استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر براعة الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفنُ والشاعرية، ومعرفة المعجم اللغوي الشعري للشاعر من أهم الخصائص الأسلوبية الدالة عليه، والفاتحة أمامنا السبيل إلى التشكيل الجمالي والمعنى الشعري، وتمكننا من التمييز بين لغة الشاعر وغيره، وبين لغة الشاعر في زمن وآخر.

ويجدر الذكر أن الدراسة لنصوص عدة، في أغراض عدة في هذا الميدان كمدخل للدراسة الأسلوبية، من مثل العينية في الرثاء، وقصيدة غزلية، وقصيدة أخرى، أقرب إلى الوصف، ثم أتتبع الظواهر الأسلوبية في أشعاره.

لعل النص الأكثر إغراء في الدراسة الأسلوبية هو "العينية" التي طارت شهرتها في الآفاق، وهي نص شعري يفرض علينا تناوله من حيث تقسيماته ومشاهده التي نلحظها في رثاء الأبناء. وإذا كان الشعر العربي في الرثاء يسير على التفجع والندب والتأبين والعزاء، فهل سار شاعرنا على نهج سلفه أولا ؟

المبحث الأول
[الجذر اللغوي في العينية]

الجذر بين اللغة والاصطلاح:

* الجذر في اللغة: ذكر صاحب اللسان أن: "جَذْرُ كل شيء أصلُه، والجَذْرُ أصل اللسان، وأصلُ الذَّكَرِ، وأصل كل شيء. وقال شمر: إنه لَشَدِيدُ جَذْرِ اللسان، وشديد جَذْرِ الذكر أي أصله...، وأصلُ كل شيء جَذْرُه بالفتح عن الأصمعي، وجِذره بالكسر عن أبي عمروٌ. وقال ابن جَبَلَةَ سألت ابن الأعرابي عنه فقال: هو جَذْرٌ، قال: ولا أقول جِذْرٌ، قال: والجَذْر أصل حِسابٍ ونَسَبٍ، والجَذْرُ أصلُ شجر، ونحوه ابن سيده وجَذْرُ كل شيء أصله وجَذْرُ العُنُقِ مَغْرِزُها عن الهجري...، والجمع جُذُور"[1].

* **الجذر في الاصطلاح:**

اصطلح أهل اللغة على أن الجذر هو: الصوامت المشتركة التي تعد أصل مجموعة من الصيغ، تشترك في مجال دلالي واحد، نحو الصيغ: كَتَبَ، يَكْتُبُ، اكْتُبْ، كاتِب، مَكْتوب، كِتاب، كُتُب، كِتابة، كُتّاب.

الصيغ السابقة تشترك في مجال دلالي واحد، هو مجال الكتابة، كما تعود إلى جذر واحد يتكوم من الصوامت: [الكاف+ التاء+الباء].

---

(١) اللسان جذر ١/٥٧٥.

وتأتي أهمية الجذر في الآتي:

١- معرفة أصول الكلمة، والصوامت الزائدة.

٢- تحديد الحجم الكمّي للكلمة، هل هي ثنائية أم ثلاثية، أم أكثر من ذلك[١].

والتحديد الكمّي يرتبط بالصوامت، كما يتضح من دراسات علماء اللغة القدامى[٢].

١- الجذر اللغوي في مقدمة القصيدة:

لقد استهل القصيدة باستفهام وتساؤل مع زوجته مطلعها. "وهي من الكامل":[٣]

١- لِمَنِ المَنونِ وَرَيبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مَن يَجزَعُ[٤]

---

(١) نظرية الصيغة الأولى في علم الصرف المقارن د. حازم علي كمال الدين ص ٣١،٣٢، الناشر/ مكتبة الآداب بالقاهرة، ط ١، ١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م.

(٢) ينظر العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ١/٤٨- ٥٠، تح د. مهدي المخزومي، ود. إبر إبراهيم السامرائي، من د.ت.ط. والكتاب لسيبويه٣/٦٢، ٤/٣٠٤،٣٠٥، تح: د.عبد السلام محمد هارون، ط ٢، ١٤٠٢هـ =١٩٨٢م، الناشر/ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، والمخصص لابن سيدة ١٤ /٤٦، ط ١، المطبعة الكبرى الأميرية سنة ١٣٢٠هـ، والخصائص لابن جني ٢/١٤٥ـــ١٤٩، تح: أ. محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب بالقاهرة سنة ١٣٧١هـ = ١٩٥٢م.

(٣) الديوان: ص ١٣٨- ١٤٥.

(٤) المنون: الدهر، وهو اسم مفرد، وعليه قوله تعالى (نتربص به ريب المنون) الطور/٣٠، أي حوادث الدهر. تاج العروس للزبيدي من٣٦/١٩٨،١٩٧، تح: د. حسين نصار وآخرين، ط٢ مطبعة حكومة الكويت =

٢- قالت أُمَيمةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً ... مُنذُ ابتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ[١]

٣- أم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً ... إلا أُقِضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ[٢]

٤- فَأَجَبتُها أن ما لِجِسمِيَ أنَّهُ ... أوْدى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا[٣]

٥- أودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني حَسرَةً ... بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ[٤]

الكويت ١٣٦٩هـ-١٩٦٩م، وما بعدها، اللسان مدن٦/٤٢٧٨، وسُمِّيت المنون منوناً لأنها تذهب بمنة كل شيء وهي قوته. و"معتب"، أي راجع عما تكره إلى ما تحب، قال ابن فارس: وهو مُعْتِب راجعٌ عن الإساءة. مقاييس اللغة لابن فارس عتب٤/٢٢٦، تح: أ. عبد السلام محمد هارون، ط/ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع١٣٩٩هـ =١٩٧٩م.

(١) شاحباً: أي متغيراً مهزولاً. والاسم منه "الشُحُوب"، يقال: شَحِبَ لَوْنُهُ وَجِسْمُهُ يَشْحَبُ، وَيَشْحُبُ بالضَمِّ شُحُوبًا، وَشَحِبَ شُحُوبَةً: تَغَيَّرَ مِنْ مَزَالٍ أَوْ عَمَلٍ أَوْ جُوعٍ أَوْ سَفَرٍ . اللسان شحب٤/٢٢٠٤.

"وابتذلت" بالبناء للفاعل، أي امتهنت نفسك في الأعمال لموت من كان يكفيك أمر ضيعتك من بنيك، وهو من ابتذال الثوب أي تركه وامتهانه. ينظر الصحّاح بذل٤/١٦٣٢، اللسان بذل١ /٢٣٨، "ومثل مالك ينفع"، أي مثل مالك كثير يكفي صاحبه البذلة والامتهان، فتشتري من العبيد ما يكفيك أمر ضيعتك ويقوم عليها.

(٢) "لا يلائم": لا يوافق عن الأصمعي، ومنه التأم الجُرحُ، والتأم أمرُ فلان. شرح أشعار الهذليين١/٦.

"أقض عليك"، أي صار تحت جنبك مثلُ قضض الحجارة، وهي تراب وحجارة صغار، وهي القضّة. ينظر اللسان قضض٥/٣٦٦٢، يقول: كأن تحت جنبك حصى يقلقك ويمنعك النوم. ويروى: "أم ما لجسمك".

(٣) قال الأصمعي: يقال أودى الشيء: إذا ذهب أو تهيأ للذهاب. شرح أشعار الهذليين١/٧، يقول: إنه أجابها بأن الذي أنحل جسمه وأهزله هلاك بنيه.

(٤) أعقب: أورث. أي أنهم أورثوني حسرة بعد الرقاد. ينظر اللسان

٦-وَلَقَد أرى أنَّ البُكـاءَ سَـفاهَةٌ ... وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِـن يَفجَـعُ

٧- سَبَقوا هَوَيَّ وَأعنَقوا لِهَواهُمُ ... فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنـبٍ مَـصرَعُ[1]

٨- فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِـبٍ ... وَإخـالُ أنّـي لاحِـقٌ مُـستَتبَعُ[2]

٩- وَلَقَد حَرِصتُ بِأن أُدافِعَ عَنهُمُ ... فَـإذا المَنِيَّـةُ أقبَلَـت لا تُـدفَعُ

عقب٥/٣٠٢٤، وهو نوم الناس، فدمعتي لاتقلع، لأن الحزن يؤوب إليَّ فـي ذلك الوقت فيمنعني من النوم كما ينام الناس. شرح أشعار الهـذليين١/٦،٧ بتصرف.

(١) "هَوَيَّ": أي هواي، قال ابن حبيب: هَوَيَّ لغة هذيل، وكـذلك تقـول قَفَـيَّ وعَصَيَّ، قال الأصمعي: أي ماتوا قبلي ولم يَلْبثُوا لِهَواي وكنـت أُحِـبُّ أن أموت قبلهم، وأعنَقُوا لِهَواهم: جعلهم كأنهم هَوَوا الذهابَ إلى المَنِيَّةِ لسُرْعتهم إليها، وهم لم يَهْوَوْها في الحقيقة. اللسان هـوي ٤٧٢٨/٦. وأعنقـوا: أي: أسرعوا، وتبع بعضهم بعضاً. وفـي الـحديث: " لا يزال الـمؤمن مُعْنِقـاً صالـحاً ما لـم يُصِبْ دماً حراماً " أي مسرعاً فـي طاعته منبسطاً فـي عملـه. اللسان عنق٤/٣١٣٤، تاج العروس عنـق/٢١١. "فتخزمـوا" أي أخذوا واحداً واحداً.

(٢) "غبرت": بقيت، وغَبِرَ الجرح بالكسر يَغْبَرُ غَبَراً: اندمل علـى فـساد ثـم ينتقض بعد ذلك. الصحاح غبر٢/٧٦٥، اللسان غبر٥/٣٢٠٧، فكأن الشاعر يريد أن يوصل إلينا فكرة أن موت أبنائه جرح لا يندمل بل هو ألم متكـرر من المستحيل أن يلتئم.

وناصب، أي ذي نصب بالتحريك، وهو الجهد والتعب. قـال الأصـمعي: ناصب ذي نَصَب، مثل لَيْلٌ نائمٌ ذو نومٍ يُنامُ فيـه، ورجـل دارعٌ ذو دِرْعٍ؛ ويقال: نَصَبٌ ناصِبٌ، مثل مَوْتٌ مائت. اللسان نصب ٤٤٣٤/٦،٤٤٣٥.

ومستتبع: مسترحق، استتبع فلان فلاناً، أي ذهب به، يقول: أنا مذهوب بـي وصائر إلى ما صاروا إليه. شرح أشعار الهذليين١/٨.

١٠- وإذا المَنِيَّةُ أنشبَت أظفارَها ... ألفيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ[١]

١١-فالعَينُ بَعدَهُمُ كأنَّ حِداقَها ... سُمِلَت بشوكٍ فَهيَ عورٌ تَدمَعُ[٢]

١٢-حتَّى كأنِّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ ... بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ[٣]

١٣-وتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ ... أنِّي لِرَيبِ الدَّهرِ لا أتَضَعضَعُ[٤]

---

(١) التميمة: العُوذة التي تعلَّق في أعناق الصبيان وفي حديث ابن مسعود: "التمائمُ والرُّقى والتِّوَلةُ من الشِّرك" قال أبو منصور: التمائمُ واحدتُها تميمةٌ وهي خرزات كان الأعرابُ يعلِّقونها على أولادهم يَتَّقون بها النفْس والعَينَ بزعْمهم فأبطله الإسلامُ وإيّاها أراد الهُذَلي بقوله وإذا المَنِيَّةُ أنشبَت أظفارَها ألفَيتَ كلَّ تَميمة لا تَنفَعُ. اللسان تمم١/٤٤٨.

(٢) "الحداق": جمع حدقة بالتحريك، وهي واحدة، وإنما جمعها باعتبارها وما حولها. قال الجوهري: " قال: حداقها أراد الحدَقةَ وما حولَها كما يقال للبعير ذو عُثانين ومثله كثير. اللسان حدق٢/٨٠٦.

"وسملت": أي فقئت، وسَمَلَ العَيْنَ: فَقَأَها، يقال: سُمِلَتْ عينُه تُسمَل إذا فُقِئَتْ بحديدة مُحْماة الصحاح سمل٥/١٧٣٢، وفي المحكم: سَمَل عينَه يَسمُلُها سَمْلاً واستَمَلَها فَقَأَها. اللسان سمل٣/٢١٠١.

وعور: جمع عوراء من العُوار بضم أوله وتشديد ثانيه، وهو ما يصيب العين من رمد أو قذى، وكذلك العائر. ينظر الصحاح عور٢/٧٦١.

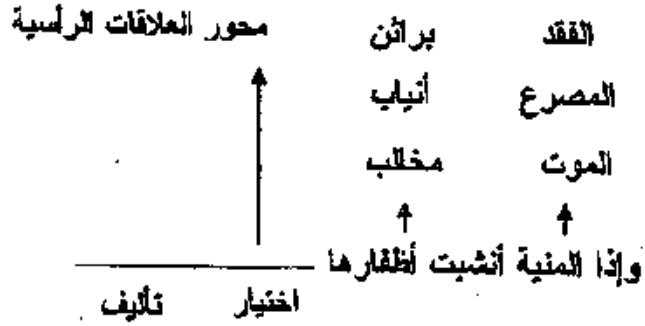
(٣) المَرْوة: الحجارة البيضُ البَرّاقة تكون فيها النار وتُقْدَح منها النارُ، وبها سميت المَرْوَة بمكة، شرفها الله تعالى. اللسان مرو٦/٤١٨٨، وينظر القاموس المحيط للفيروزابادي المرو٤/٣٨٢، ط٣، ط/ المطبعة الأميرية ١٣٠٢هـ. الصفا: جمع الصفاة، وهي صخرة عريضة ملساء. ينظر اللسان صفو٤/٢٤٦٩. والمشرق: مسجد الخيف بمنى. اللسان شرق٤/٢٢٤٦، وإنما خصه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم. قرعت مروة فلان: إذا أصابته مصيبة تشُقّ عليه. شرح أشعار الهذليين١/١٠.

(٤) التجلد من الجَلَد، وهو القوة والصلابة. والتجلد: تكلفت الجلادة. اللسان =

١٤-وَالنَفسُ راغِبَةٌ إذا رَغَّبتَهـا فَـإذا تُـرَدُّ إلـى قَليـلٍ تَقنَـعُ

سوف أتناول المعجم اللغوي الشعري ودلالاته الفاعلة، ضمن مجموعة من الألفاظ التي تسهم بدور فعال في الكشف عن أبعاد التجربة الشعرية.

إذا ما تمّ تناول النص وفق محور الاختيار والتوزيع ورصد الاختيارات التي قام بها الشاعر بالإضافة إلى محور العلاقات الأفقية الذي يتضمن تعالق الكلمات والجمل في سياق الكلام كظواهر العطف والفصل والوصل والإضافة نجد أنها تخضع لقانون التجاور وقوانين النحو والصرف[1]، ويتعامد المحوران ليتشكل الكلام كالتالي:



جلد١/٦٥٤، فالشاعر في هذا البيت يحاول أن يلملم أشلاء الحزن التي تخيم عليه، وأن يتماسك ويظهر قوته وصبره أمام الشامتين، كالماء تماما حين يجمع نفسه ليتحول إلى جليد قوي متماسك.

اتضعضع: أتكسّر. وضَعْضَعَهُ الدهرُ فَتَضَعْضَعَ: أي خضع وذلّ. الصحاح - ضعع/١٢٥٠، اللسان ضعع٤/٢٥٨٦.

(١) الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي ص ١٣٥ – ١٣٧، الدار العربية للكتاب تونس، ط٣، ١٩٨٢م.

بدأ المقطع بثنائية السؤال والجواب عن سبب السحوب والأرق، فالأسئلة متعددة، والتساؤل والإجابة واحدة، من خلال الحضور الحواري، أمينة تسأل "ما الحسك شاحبا؟" وتتجه إلى نفع المال وكأنها تشعل شمعة في طريق مظلم، وإخراج للشاعر من حالة الحزن والوهن إلى حالة النفع والمصلحة، من خلال الغوص في أعماق الشخصية ومن خلال حالة "الأرق"، ولحضور الأنثى دور بارز في بناء النص، والعربي ينجذب إليها ويتواصل معها، ولاسيما الشعراء والمفجوع منهم خاصة، والنص يصور الرثاء البشري والحيواني الرمزي مستطرداً في قصص سردية تأملية من خلال قصة الحمار الوحشي والثور والبطل وصراعه مع فارس آخر، مشاهد تعج بالحركة المؤدية إلى نهاية حتمية وكأنها تحصل على خشبة المسرح ونراها أمامنا، يتوافر فيها الزمان والمكان والشخوص والعقدة والحل، ومن خلال التطواف نلحظ معجم الاستسلام والتصبر والمصيبة-التي تنتهي بالموت.

معجم الموت	معجم المصيبة	معجم الاستسلام	معجم التصبر والتجلد
المنية	تتوجع	الدهر ليس بمعتب من	تجلدي
المنون	يجزع	يجزع	لا تضعضع
مصرع	شاحب	ولتوف يولع بالبكاء	خرصت
الدهر	أقض	يفجع	لا تقع عنهم
التلف	أعقبوني	ولكل جنب مصرع	أرى أن للبكاء سفاهة

معجم الموت	معجم المصيبة	معجم الاستسلام	معجم التصبر والجلد
أودى	حسرة	إذا المنية أقبلت لا تدفع	
ريب الدهر	عبرة لا تقلع	ألفيت كل منية لا تنفع	
تُخرّموا	البكاء		
ودعوا	يفجع		
	ناصب		
	سُلبت		
	تدمع		

ومما يتصل بالمادة وتكررها في النص وهو شكل من أشكال الاتساق في المعجم وإعادة المادة الاشتقاقية نفسها نلحظ المرادف أو شبه المرادف فالتكرار واضح للمادة اللغوية أو مرادفها (المنون، المنية، المصرع) نلحظ التكرار للمنية ومرادفها، وكلها تدل على سطوة الموت التي تقض مضجعه، فهو مشغول بقضية الفناء التي غيبت أبناءه وكذلك الدهر وريبه حيث الضعف أمام الدهر ونوازله التي هي من معانيه وكذلك المكروه والزمن الطويل والعادة كما في معاجم العربية[1]، وقد يكون الشاعر في بحث دائم عما يعبر عن جلل المصيبة وهول الفاجعة لكنه على مستوى النص جعل الدهر قوة خفية

(١) الدهر: الأمد الممدود، الزمن، النازلة. اللسان دهر ٢/١٤٣٩، القاموس دهر ٢/٣٢.

قد توصلنا إلى قوة خفية قاهرة يخضع لها الكون بما فيه "الدهر، ريب الدهر، ريبها" وهذا التكرار يشكل محوراً مركزياً وهو الموت الذي يحيط بالنص وصاحبه "القيدية والانغلاق" من خلال هذه الكلمة المبرزة لصورة الموت والبؤس والبكاء والحزن وهو من قبيل التكرار الدائري لإظهار دلالة هذه الكلمة، كما نلحظ التكرار الهندسي[1] (أودى بني من البلاد فودعوا، أودى بني وأعقبوني غصة) تكرار قائم على الشكل الخارجي لكلمة أو جملة والغرض أن يسير بالسامع إلى اتجاه معين ولتأكيد موقف الموت والذي يغني عن الإفصاح المباشر والوصول للذروة عاطفياً كذلك "إذا المنية أنشبت، إذا المنية أقبلت" استخدم "إذا" للدلالة على الشرط المتحقق دون غيرها وهذا للتأكيد على معنى عن طريق الإلحاح على مادة لغوية بعينها وليوظفها أو يوظف مشتقاتها للوصول إلى فكرة مفادها أن الدهر في تصرف دائم وحركة مستمرة ولا أحد يسلم من ريبه وصروفه حيث وصفه "بمعتب" اسم فاعل" ومقابل معجم الموت والمصيبة " الدهر وريبه والمنون والمنية وأظفار ويفجع ومصرع وتلف" يطالعنا معجم التصبر والتجلد في الظاهر من خلال استخدام المصدر المثبت" تجلد، والمضارع المنفي، لا أتضعضع "هذا الفعل الذي يعكس حالة حزينة متقطعة تدل على الانهزام والضعف رغم الادعاء بالصبر والتجلد، وتكرار الفعل "أودى"

---

(١) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: أ.عصام شرتح، ص٢٧،٢٨، منشورات: اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م.

للذي يدل على التحقق والحصول وكذلك "البكاء، يبكي، عبرة للبكاء "وراغبة ورغبتها" حيث الاستسلام للموت وقد سئِمَ البكاء والنحيب فلجأ إلى الهدوء والرضا رغم السؤال أو التساؤل بينه وبين "أميمه" الغائبة إلا في شطر واحد ويؤكد غيابها مادياً وفعلياً، وحالة الحزن عند شاعرنا تلك الحالة التي جعلته يؤمس لشخصية تشاركه حالة الحزن سؤالاً وإن لم تشاركه عزاءً لأن السؤال عن المصاب يُعد شكلاً من أشكال العزاء.

٢- الجذر اللغوي في المشهد الأول:

وإذا ما ولينا شطر المشهد التالي الذي صور فيه الشاعر الحمار الوحشي وأُتُنه، ومصرعها على يد الصائد على النحو التالي:

تقول الأبيات[١]:

١٥-وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ جَونُ السَراةِ لَهُ جَدالِدُ أَربَعُ[٢]

١٦-صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ عَبدٌ لآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ[٣]

---

(١) شرح أشعار الهذليين للسكري، ص١١-٢٥، ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص١٤٦-١٥٩.

(٢) يريد حمار الوحش. والجَوْنُ: الأَسْوَدُ المُشْرَبُ حُمْرَةً. المحكم جون٧/٣٨٤، اللسان جون١/٧٣٢. والسَّراة: أعلى الظهر، وظهرُ كل شيء سَراته. اللسان سرا ٣/٢٠٠٢ بتصرف. والجَدَاء: لا أُذُن لها. وإنما اعتبر الشاعر في حدثان الدهر بحمار الوحش، لما ذكروا من أنه يعمر مائتي سنة وأكثر من ذلك.

(٣) الصخب: الصياحُ، والجلبة، وشدة الصوت واختلاطه. والشوارب: مجاري الحَلْق، والأصل فيه مَجاري الماء، وحمار صَخِبُ الشوارِبِ يُرَدِّدُ نُهاقَه في

١٧-أَكَلَ الجَمِيمَ وَطاوَعَتهُ سَمَحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرَعُ[١]

١٨-بِقَرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فَأَنجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ[٢]

١٩-فَلَبِثْنَ حِيناً يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ ... فَيَجِدُ حِيناً في العِلاجِ وَيَسمَعُ[٣]

شواربه. الصحاح صخب١/١٦٢، الصحاح شرب١/١٥٤، اللسان صخب٤/٢٤٠٧، شرب٤/٢٢٢٣، سبع٣/١٩٢٦، تاج العروس صخب٣/١٨٩، القاموس الصخب١/٩١ بتصرف يسير. " آل أبي ربيعة " أبو ربيعة، هو ابن ذهل بن شيبان. وقيل غير ذلك. والمسبع: الذي أهمل مع السباع فصار كأنه سبع لخبثه، أو هو الذي قد وقع السبع في غنمه فهو يصيح. ينظر اللسان سبع٣/١٩٢٦.

(١) الجَميمُ نبت يطول حتى يصير مثل جُمَّة الشعر، والجُمَّةُ بالضم مُجتَمَعُ شعر الرأس وهي أكثر من الوَفْرَة. اللسان جمم١/٦٨٧، وينظر الصحاح جمم٥/١٨٩٠. السَّمَحَجُ والسَّمَحاجُ والسُّمْحُوجُ الأتان الطويلة الظهر. الصحاح سمحج١/٣٢٢، اللسان سمحج٣/٢٠٨٨. وأزعَلَتْه: أنشطته، والزعل النشاط والمرح. الصحاح زعل٤/١٧١٦، اللسان زعل٣/١٨٣٤، الأمْرَع: الخصب، ويقال: مكان مريع، أي مُخصِب، وكأن واحد الأمرَع مَرْعٌ أو مَرَعٌ. ينظر اللسان مرع٦/٤١٨٣.

(٢) القرار: جمع قرارة، وهو حيث يستقر الماء. ينظر اللسان قرر٥/٣٥٨٠ القيعان: منابع الماء في حر الطين، الواحد قاع. اللسان قوع٥/٣٧٧٥، "الواهي: المنكسر، فكأن المطر منشق متخرق من شدة انصبابه وكثرة مائه، يقال: قد وهَى يَهِي وهْياً، وكل منكسر فهو واهٍ. شرح المفضليات لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ص٨٥٩، ط بمطبعة الآباء اليسوعيين بيروسش ت ١٩٢٠م.
أنجم: أقام وثبت. وأنجمت السماءُ دام مطرُها وفي الصحاح أنجمت السماء أياماً ثم أنجمت وقيل كلُّ شيء دام فقد أنجم، الأصمعي أنجم المطرُ وأغصن إذا دام أياماً لا يقلع وكثر. الصحاح نجم٥/١٨٨٠، اللسان نجم١/٤٧٣.

(٣) فلبثن: أي الأتن. ويعتلجن: يتضاربن بعضهن بعضا. واعتلجت الوحشُ

٢٠-حَتَّى إذا جَزَرَت مياهُ رُزُونِـهِ ... وَبِـأَيِّ حِـينٍ مِـلاوَةٍ تَتَقَطَّـعُ[١]

٢١-ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقَى أُمرَهُ ... شَـوْمٌ وَأَقْبَـلَ حَيْنُـهُ يَتَتَبَّـعُ[٢]

٢٢-فَلَفَتْهُنَّ مِن السَّواءِ وَمَـاؤُهُ ... بِئْـرٌ وَعانَـدَهُ طَرِيـقٌ مَهْيَـعُ[٣]

٢٣-فَكَأَنَّها بِالجِزْعِ بَـينَ نُبَـايِعٍ ... وَأُولاتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مَجْمَعُ[٤]

تضاربت وتمارست. اللسان علج٤/٣٠٦٥، ويشير بهذا البيت إلى نشاطهن وشدة فرحهن بما يرعينه من خصب. يشمع: يلعب، وامرأة شموع: لعوب ضحوك مزاحة. ينظر اللسان شمع ٤/٣٢٨.

(١) جزرت: نقصت، يقال جَزَرَ الماءُ يَجْزُرُ جَزْراً إذا ذهب ونقص. اللسان جزر١/٦١٣. ورُزُونه: أماكن مرتفعة. قال الأصمعي: الرُّزُون لمواكن مرتفعة يكون فيها الماء واحدها رَزْنٌ. اللسان رزن٣/١٦٣٩. وحين ملاوة: أي حين دهر، والملاوة: الزمن والدهر. ينظر اللسان ملا٦/٤٢٧٢،٤٢٧٣، وهو في هذا الشطر يتعجب من شدة الحر وانقطاع المياه حين لا صبر للحمير عنها.

(٢) شاقى أمره فشاقاه: أي: كان أشدَّ شقاءً منه وشاقينه أي: صابرته. اللسان شقا٤/٢٣٠٤. والحَين بفتح الحاء: الهلاك. اللسان حين٢/١٠٧٥. ورُوي بالنصب أيضاً على أنه مفعول "يتتبع"، أي أقبل الحمار يتتبع أسباب هلاكه.

(٣) افتهن: من الفن، وهو الطرد. أي طرد الحمار أتنه من السواء وهو موضع. اللسان فنن ٤/٣١٢٥ السواء: رأس الحرة، وهي الأرض ذات الحجارة السود. بَئْر: كثير. قال ابن منظور: والمعروف في البَئْر الكثير قال: وقال الكسائي: هذا شيء كثيرٌ بَئِيرٌ بَذِيرٌ وبَجِيرٌ أيضاً. اللسان بئر ١/٢٠٨. وعانده: عارضه. والمهيع: الواسع. اللسان عند٤/٣١٢٥.

(٤) الجزع بكسر الجيم: منعطف الوادي. اللسان جزع١/٦١٧، وذو العرجاء: أكمة أو هضبة. وأولاتها: قطع حولها من الأرض. ينظر معجم البلدان لياقوت الحموي ١/٢٤٢، ط/ دار صادر بيروت،١٣٩٧هـ = ١٩٧٧م، شبه الأتن المطرودة في هذه المواضع بإبل انتهبت وضم بعضها إلى بعض.

٢٤-وكَـــأنَّهُنَّ رَبابَـــةٌ وكَأنَّـــهُ ... يَسَرٌ يُفيضُ على القِداحِ ويَصدَعُ[١]

٢٥-وكأنَّما هُوَ مِـــدوَسٌ مُتَقَلِّـــبٌ ... في الكَفِّ إلا أنَّـــهُ هُـــوَ أضلَعُ[٢]

٢٦-فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقعَدَ رابِئٍ لِـــ ... ـضُرَباءِ فَوقَ الـــنَظمِ لا يَتَتَلَّـــعُ[٣]

---

(١) الرَّبابة: خرقة تغطي بها القداح، ويقال: الرِّبابة هنا هي القداح. ينظر اللسان ربب٣/١٥٥٠ واليَسَر: الذي يضرب بها، وهو المُفيض. ويـــصدع: يُفـــرِّق ويصيح. ويفيض على القداح، أي يدفعها ويضرب بها، ونابت "علـــى" هنـــا منابَ الباء، وحروف الجر ينوب بعـــضها عـــن بعـــض. ينظـــر اللـــسان فيض٥/٣٥٠١، شبه الحمار في جمع الأتن وتفريقها في كل ناحيـــة وهـــو يصيح، بصاحب قِداح الميسر يجمعها في خرقة، ثم يفرقها على أصـــحابها ويصيح قائلاً: هذا قدح فلان، وفاز قدح فلان.

(٢) المِدْوَسُ: حديدة يجلو بها الصيقل عن ابن حبيب. وقيل: المِدْوَسُ خشبة يُشَدُّ عليها مِسَنٌّ يَدُوسُ بها الصَّيْقَلُ السيفَ حتى يَجْلُوه وجمعه مَداوِسُ. اللـــسان دوس٢/١٤٥٤. وأضلع: أغلظ والأَضْلَعُ يوصف به الشديد الغليظ. اللـــسان ضلع٤/٢٥٩٩. شبه الحمار في اجتماعه وصلابته بالمسن الذي تصقل بـــه السيوف، ثم ذكر أن الحمار أغلظ منه وأشد.

(٣) وَرَدْن: يعني الحُمُر. والعَيُّوقُ كوكب أحمر مضيء يطلع بحيال الثُّرَيّا فـــي ناحية الشمال ويطلع قبل الجوزاء سمي بذلك لأنه يَعُوق الدَّبَران عـــن لقـــاء الثُّرَيّا. اللسان عوق٤/٣١٧٣، فشبه مكان هذا العَيوق من الجـــوزاء بمقعـــد رابئ للضُّرباء. والضُّرباء: الذين يـــضربون القـــداح، واحـــدهم ضـــارب. ينظر اللسان ضرب٤/٢٥٦٨. والرابئ: الرجل الذي يَرْبَأ، أي ينظـــر إلـــى ضاربي القداح ليرى ماذا يـ ملون، ويحفظ ما ينهد منها مخافة أن يَبدل، وهو مأخوذ من الربيئة.. ينظر اللسان ربأ ٣/١٥٤٥. لايتتلع: لايتقدم ولا يرتفع. ينظر اللسان تلع١/٤٤٠. فوق النظم، أي: نظم الجوزاء على التشبيه بـــالنظم من اللؤلؤ. اللسان نظم٦/٤٤٦٩ بتصرف. ويُروى: "فوق النجم"، أي: نجـــم الثريا. وإنما وصف أن الحمير وردن في شدة الحر؛ لأن العيوق لا يكـــون على ما وصف إلا في شدة الحر في آخر الليل.

٢٧-فَشَرِعْنَ في حُجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ ... حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فِيهِ الأَكْرُعُ[1]

٢٨-فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسّاً دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجَابِ وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ[2]

٢٩-وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ... فِي كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وَأَقْطُعُ[3]

٣٠-فَنَكِرْنَهُ فَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ ... سَطْعَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشُعُ[4]

---

(١) يعني الحُمُر، مدت الحمير أعناقهن ليشربن. يقال: شَرِعَتْ في الماء، وأشرعت فيه دابتي. ينظر اللسان شرع٤/٢٢٣٨. و"حَصِبِ البِطَاحِ" أي ذات حصباء. والبِطَاح: بطون الأودية. والحجرات: النواحي. والأَكْرُعُ: الأوظفة. والأوظفة: جمع وظيف، وهو مستدق الساق، أو هو ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق. ينظر الصحاح كرع ٣/١٢٧٥،وتاج العروس كرع٢٢/١١٧.

(٢) "فشربن" يعني الحُمُرَ. ثم سمعن حساً دون ذلك الحسّ "شرف الحجاب"، يُريدُ حجابَ الصائد؛ لأَنَّهُ لاَ بُدَّ لَهُ أَنْ يَسْتَتِر بشيء. اللسان حجب٢/٧٧٨، تاج العروس حجب٢/ ٢٣٩. و "رَيْبَ قَرْعٍ" أي سمعن ريب قرع الوتر.

(٣) نميمة القانص: قال الأصمعي: معناه: أنه سمع ما نَمَّ على القانص. وقال غيره: النَّميمةُ الصوت الخفيّ من حركة شيء أو وَطْءِ قدم. وقال الأصمعي: أراد به صوت وَتَر أو ريحاً استَرْوَحَتْه الحُمُرُ. اللسان نمم٦/٤٥٥١. متلبب: متحزم. والمُتَلَبِّبُ الذي تَحَزَّم بثوبه عند صدره وكل من جَمَعَ ثوبه مُتَحَزِّماً فقد تَلَبَّبَ به. اللسان لبب٥/٣٩٨٢. والجَشْءُ القَضِيبُ الخفيف. قال الأصمعي هو القَضِيبُ من النَّبْع الخفيف وسَهم جَشْءٌ خَفِيف حكاه يعقوب في المُبْدَل. اللسان جشأ١/٦٢٥، وينظر تاج العروس جشأ ١/١٧٦. أَجَشّ: غليظ الصوت، يعني القوس. ينظر اللسان جشش١/٦٢٨. وأَقْطُع: جمع قِطْع، قال الأصمعي القِطْعُ من النِّصالِ القصير العريض. اللسان قطع٥/٣٦٧٥.

(٤) يعني الحمير نكرن الصائد. فامترست، يعني الأتان امترست بالفحل: جعلت تُكادمه وتعالجه وتسير معه. والسطعاء: الطويلة العنق. اللسان سطع٣/٢٠٠٨بتصرف. والهادية: المتقدمة. وهاد، يعني الفحل. والجُرْشُع

٣١-فَرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عـائِطٍ سَهماً فَخَـرَّ وَريـشُهُ مُتَصَمِّعُ[١]

٣٢-فَبَدا لَهُ أَقـرابُ هـذا رائِغـاً عَجِلاً فَعَيَّثَ في الكِنانَـةِ يُرجِـعُ[٢]

٣٣-فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيّاً مِطحَراً بِالكَشحِ فَاشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضـلُعُ[٣]

من الإبل: العظيمُ الصدرِ المفتفخُ الجنبَيْن. الصحاح جرشـع١/٦٠٠، تـاج العروس جرشع٢٠/٤٢٨، وأراد أنه امترس هو بها أيضاً.

(١) يعني رمى الصائد. والنَّجود: الأتان الطويلـة المشرفة. الـصحاح نجـد ٢/٥٤٣، وقال غير الأصمعي: المتقدمة الجريئة. اللسان نجد٦/٤٣٤٧، تاج العروس نجد٩/٢٠٧. والعائط: التي اعتاطت رحمها فلم تحمل. قـال ابـن سيده: وعاطت الناقةُ تَعيطُ عياطاً و تَعَيَّطَتْ و اعتاطت لم تحمل سنين مـن غير عُقْرٍ، وهي عائطٌ. اللسان عيط٤/٣١٩١، تاج العروس عيط ١٩/٤٩٦، ٤٩٧. "فخر" يعني السهم. "وريشه متصمّع" يعني منضم كالأذن الـصمّعاء، وهي اللطيفة الصغيرة. وقيل هو المتلطخ بالدم وهو من ذلك لأن الريش إذا تلطخ بالدم انضم. اللسان صمع٤/٢٤٩٧، تاج العروس صمع٢١/٣٦٠.

(٢) فبدا للصائد. أقراب هذا الحمار، أي خواصره، وإنما بدا له قرب أي خصر واحد، فجمعه بما حوله. ينظر اللـسان قـرب٥/٣٥٦٩، وتـاج العـروس قرب٤/١٠. وهو رائغ. فعيَّث، أي أمال يده إلى كنانته ليأخذ سهما، ومنـه: عاث الذئب في [الغنم] إذا مدّ يده وأهوى إليها، وهـذا أصـله "عـاث فـي الأرض"، أي أفـسد. ينظر اللـسان عيـث٤/٣١٨٤، وتـاج العـروس عيث٥/٣٠٦. وأَرْجَعَ الرَّجُلُ إذا أهوى بيَدِه إلى خَلْفه ليَتـناوَلَ شـيئاً نقلـه الجَوْهَرِيُّ... وقال اللَّحْيانيُّ: أَرْجَعَ الرَّجُل يدِه إذا رَدَّهما إلى خَلْفه ليتنـاوَلَ شيئاً. الصحاح رجـع٣/١٢١٧، تـاج العـروس رجـع٢١/٧٥، اللـسان رجع٣/١٥٩٤. يقول: إن الصائد بعد أن رمى الأتان ظهرت لـه خواصـر هذا الحمار حائداً عنه، فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهما آخر يرميه به. وهذا هو معنى التعييث والإرجاع في البيت. يقال: "أرجع يده إلى كنانتـه ليأخـذ سهما"، أي أهوى بها إليها.

(٣) صاعدياً: يعني سهماً، منسوباً إلى قرية باليمن يقال لها صعدة". كـذا نقـل

١٤٤٢

٣٤-فَأَبَدْنَ حَتْوَقَهُنَّ فَهَارِبٌ بِذَمَائِهِ أَو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ[1]

٣٥-يَعْثُرْنَ فِي حَدِّ الظُّبَاتِ كَأَنَّمَا كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي يَزِيدَ الأَذْرُعُ[2]

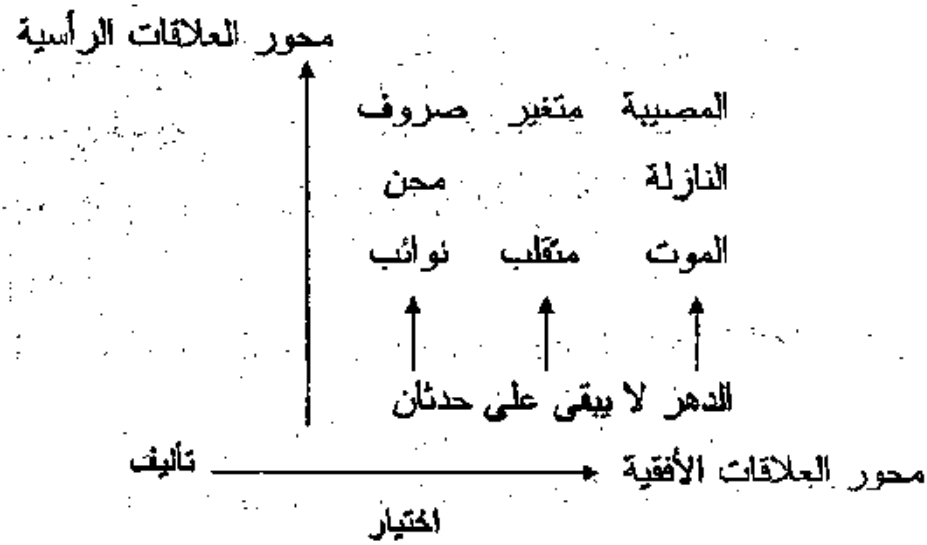
أبو عكرمة عن ابن الأعرابي، بينها وبين صَنْعَاءَ سِتُونَ فَرْسَخاً. وهذه النسبة سماعية، على غير قياس. تاج العروس صعد٨/٢٨٢، واللسان صعد٤/٢٤٤٧). المِطْحَرُ بكسر الميم السهم البعيد الذهاب وسهم مِطْحَرٌ يبعد إذا رُمِي عن ابن سيده. وقال الأزهري: وقيل المِطْحَرُ من السهام الذي قد أُرِقَّت قُذَذُهُ، أي: ريشه أدقت جدا. المحكم والمحيط الأعظم في اللغة لابن سيده ط ح ر٣/١٧٤، تح: أ. مصطفى السقا وآخرين، ط١٣٧٧،١هـ-١٩٥٨م، تهذيب اللغة للأزهري طحر٤/٣٨١، اللسان طحر٤/٢٦٤٣، تاج العروس طحر١٢/٤١٨. الكَشْحُ ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف وهو من لَدُن السرة إلى المتن. اللسان كشح٥/٣٨٨٠. فاشتملت الأضلاع على السهم، أي لبسته.

(١) فأَبَدْهُنَّ: أخذ هذا اللفظ من البدة بضم الباء وتشديد الدال، وهي النصيب، يُقال: " وأَبَدَّ بينهم العطاءَ وأَبْدَهم إياه إذا أعطى كل واحد منهم بُدَّته أي نصيبه على حدة ولم يجمع بين. فأَبَدْهُنَّ: أي الصائد أعطى كل واحدة منهن حَتْفَها على حدة، أي رمى كل واحدة بسهم، اللسان بدد١/٢٢٨، تاج العروس بدد٧/٤١١. وقوله: "بِذَمائه": ببقية من نفسه. اللسان ذمى٣/١٥١٨. "متجعجع": يقال: تَجَعْجَعَ البعيرُ وغيره أي ضرب بنفسه الأرض باركاً من وجَعٍ أصابه أو ضَرب أثْخنه. اللسان جعجع١/٦٣٦ وفي شرح الديوان: المُتَجَعْجِعُ: اللاحِقُ بالأَرْضِ قَدْ صُرِعَ. تاج العروس جعجع ٢٠/٤٤٥.

(٢) شبه طرائق الدم في أذرعهن بطرائق تلك البرود، لأن تلك البرود تضرب إلى الحمرة، والظُّبة: طَرَف النصل. يقول: "يعثرن في حدِّ الظُّبات" والظُّبات: جمع ظُبَة.

وتقتضي الحكمة بالتوجه إلى عرض تفاصيلها، حيث بدأ الشاعر هذه اللوحة التي تعكس سطوة الموت على كل الكائنات، من الأضعف إلى الأقوى ليقع الجميع ضحايا قبضته إن أراد ومتى أراد.

يبدأ الشاعر بلازمة أسلوبية تتكرر (والدهر لا يبقى على حدثانه) إنه خاضع لهول المنية بما تشكل في داخله من فزع وجزع أو محاولة التصبر أمام فاجعة الموت، ولكنه يظل مدفوعاً من خلال المعجم اللفظي القائم على الفقد التوجع والحزن والبكاء والتلف والجزع والمصرع، ها هو يكمله بمشهد الدهر الذي من سماته التقلب ولا يعرف عتبي لمن يجزع، والمشهد يقرر ضمنياً فيسلّم ذهن السامع بهذا القدر المحتوم وهو أن الدهر(لا يبقى) وهذا الفعل هو أساس القصيدة فهو يكثف ويصور مغزى هذه القصة بنتيجتها الحتمية ويمكن تمثيل ذلك من خلال هذا المحور.



ومما يتصل بالمادة أشد الاتصال تكررها، فالتكرار يسود حتى في هذا المقطع وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي الذي يعكس ترابط النص وإظهار ما في نفس قائله من دلالات لتكوين فكرته، وهي تساوي الحياة والموت في لوحة الحمار الوحش الأطول عمراً، فراح يصور نشاط الحمر وشدة فرحتها ونشاطها في المرعى الخصب وهو يجمعها ويفرقها ويصيح بها هنا وهناك وكأنه يوزع عليها أقداحها ترد الماء آخر الليل حتى طلوع العيوق فوق الجوزاء عندئذ تصل إلى أسماعها أصوات الأوتار ويبدو الصائد وقد تحزم وأمسك بكفه قوساً ونبالاً تحمل الموت ويرمي سهمه فينفذه في أتان وتموت، وبعد موتها يبدو له خواصر الحمار مائلاً عنه فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً فيرميه وتتفرق أسهمه في الحمر فيوزع لكل واحد نصيبه من الموت فمنها ما نجا مثخن الجراح ومنها ما صُرع، وهذه الصورة طالت قصرت فهي لا تخلو من خطوط واضحة ودلالات ورموز وفي الإطار المعجمي نفسه يتأسس زمنان أحدهما ما قبل الصائد والآخر بعده وللزمنين من حيث المعجم علاقة مباشرة بالغرض والشاعر في آن معاً.

١- زمن ما قبل الصياد: عند الدراسة المعجمية للمقطع يتبين لنا وفرة معجم الخصب من خلال المرعى والخصب والماء، وهذا يدل على وفرة الحياة التي نلحظها في تلك الرقعة التي سرحت ومرحت الأتن مع الحمار فهي نشيطة وفرحة من خصب

العشب وغزارة الماء، والحمار يسوسها إلى أن يصل إلى أسماعها صوت يشي بوجود الصياد الذي يستعد بطبيعته لإرسال الموت مع سهامه ونبله.

٢- زمن ما بعد الصياد: عند رصد المعجم اللغوي لزمن ما بعد الصياد يتبين لنا معجم الرعب والفزع والخوف والموت المرسل الذي فرّق الأتن وحمارها بين صريع وهارب مضرج بالدماء وهذا ما يبينه الجدول التالي:

زمن ما قبل الصياد	زمن ما بعد الصياد
أكل الجميم	سمعن حسا
أزعلته الأمرع	وريب قرع يقرع
سقاها وابل	ونميمة
يعلجن بروضة	قانص، متلبب، في كفه جشءأجش وأقطع
يشمع	فنفرن وامترست
مياه	فرمى، فأنفذ سهماً
الورود	فخر وريشه متصمع،
ماؤه	زلغاً، عجلا،
فوردن	فعيّث في الكنانة يرجع
فشرعن في حجرات عذب بارد	فرمى فألحق ..فاشتملت عليه الأضلع
فشربن	فأبدهن حتوفهن
	فهارب بذمائه أو بارك متجعجع
	يحثرن في علق النجيع

لغةٌ جديدةٌ في الرثاء على غير سنن الرثاء ونقلة من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان كان بمقدوره الرثاء بصورة تقليدية، بل رثى بالصور والمشاهد المتحركة من الواقع هل عجزت اللغة ؟ أم أن المصيبة تجاوزت حدوده وحدود اللغة ؟ أم هو هروب من الواقع المرير؟ لأن لغة الواقع مؤلمة كما أن اللغة التي استخدمها في التصوير لمشاهد الحيوان ومصرعه ترده إلى الواقع البشري لكنه يجد فيها العزاء والتسرية والسلوان.

والمشهد وصفي مسرحي، له مكوناته من زمان ومكان وبيئة وشخصيات وأحداث، وله علاقة وثيقة بالرثاء، وله نتائجه حيث غلب الموت على الحياة، وهذا الوصف لم يكن نقلاً فوتوغرافيا بل هو انعكاس لحالة الشاعر المثقلة بالانفعالات، لِمَ لا ؟ وهو الفاقد لخمسة أبناء خطفتهم يد المنية وما أشبه معاناة شاعرنا بمعاناة الحمر الوحشية فالشاعر تحرك من منظور واحد له السيطرة والسطوة دون سواه هو الموت وكل كلماته تدل على ذلك (رمى، ألحق، حتوف، هارب، بارك.....) وفي كل ذلك مقاومة للموت وصراع بين عالم الحياة والموت لكن المشهد المسرحي المليء باللعب والخصب ووفرة الماء وعناصر الطبيعة القوية لم تصمد أمام سطوة الموت الذي فرضه الصياد بسهامه المتوالية وينتهي المشهد بالدم والهروب والفقد وهذه تجربة خاضها شاعرنا وتجرع مرارتها حين فقد خمسة الأبناء، فالموت هو الصياد في كل الحالات رغم الدعوة للتوحد أمام الصياد

(للموت) لكنها دعوة يائسة لأن المشهد محكوم بقوة خفية تغيب أمامها كل الذوات، الصياد المخادع الماكر الغادر فهو انتصار النتيجة على السبب موت الأبناء لم يكن مع عدو أو مرض أو لصوص كذلك الحمار الوحشي وأتنه التي لم تكن ضعيفة بل خف لبنها إذن هي حائل لا ولد ولا لبن ولا إرضاع فهي قوية وفحلها قوي كالحديد (سطعاء، جرشع) ومع ذلك صرعهم الصياد لا لشيء بل طبيعة الحياة وقواها الخفية التي تصرع الجميع فالصياد تخفى وفضحته الريح ونمت عليه (سمعن حساً، شرف الحجاب، ريب قرع، قانص، متلبب) وهو مكتمل السلاح (سهم، جشئ، أجش، أقطع، كنانة) مفردات تشيع الخوف والفزع والموت والغدر كما مات أبناء الشاعر وغيبهم الموت.

ونلحظ التكرار والترادف والاشتقاق:

الحياة والماء	الخوف والفزع	الأسلحة	الغدر	الدم والموت
أكل	شؤم	متلبب	قانص	رمى
أزعلته	سمعن حساً	جشء	متلبب	أنفذ
الأمرع	شرف الحجاب	أجش	نميمة	فرمى
سقاها وابل	ريب قرع يقرع	أقطع	عيّث	اشتملت عليه
يعتلجن	فنكرنه	سهم		فابدهن
ويشمع	فنفرن	ريشه متصمم		حتوفهن
الورود، الشرب	امترست	الكنانة		بارك متجعجع
ماؤه	رانقاً	ألحق صاعديا		علق النجيع
فوردن	هارب			
عذب بارد				
فشربن				

رائحة الموت تفوح من ثنايا المشهد كما فاحت في البداية، وألوان الدم كبرك الغدير، حتى الفحل القوي والأتن العائط النجود صرعها الموت، إنه صراع الحياة والموت الذي وقع.

ولغة الشاعر بدت واضحة سهلة في المدخل، ثم زادت صعوبة ومعجمه اللغوي بدا بدوياً صرفاً من رحم الصحراء لكنها واضحة الدلالة، والفناء هو نهاية المطاف وحضوره أبدا والانسحاب للذات حتم، وما رسمه لمتداد لعالم البشر.

٣- **الجذر اللغوي في المشهد الثاني:**

وها هو ينقلنا إلى معركة أخرى، ومن عالم الحيوان الذي فرّ إليه ولكن هذه المرة بين الثور والكلاب يساندها الصياد، والموت هو نهاية الصراع.

تقول الأبيات[1]:

٣٦- وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِه شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ[2]

---

(١) شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص ٢٦-٣٢، ديوان أبي ذؤيب: تح: أنطونيوس بطرس، ص١٦٠-١٦٥.

(٢) الشَبَبُ: المُسِنُّ من ثيران الوحش الذي انتهى أسنانُه عن الأصمعي. الصحاح شبب١/١٥١، وقال أبو عبيدة: الشَبَبُ الثَوْرُ الذي انتهى شَباباً. وقيل: هو الذي انتهى تمامُه ونَكاؤه. اللسان شبب٤/٢١٨١، تاج العروس شبب٣/٩٤، أفزَتْهُ: أفزعته وأزعجته وطيَّرت فؤاده. الصحاح فزز٣/٨٩٠، جمهرة اللغة لابن دريد فزز١/٩٠، ط١، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن، ١٣٥١هـ، اللسان فزز٥/٣٤٠٩، تاج العروس فزز١٥/ ٢٧١، تح: أ.الترزي، وحجازي، والطحاوي، والعزباوي، ١٣٩٥هـ =

٣٧-شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُـؤادَهُ فَإذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ[١]

٣٨- ويَعوذُ بِالأُرطى إذا ما شَـفَّهُ قَطـرٌ وَراحَتْـهُ بَلِيـلٌ زَعـزَعُ[٢]

٣٩- يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ[٣]

والعزباوي، ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م. وفي رواية: "مفزع" مكان قوله: مـروع". وقد بدأ الشاعر بصف حال ثور الوحش ومصير أمره مع كـلاب الـصيد وصاحبها، كما وصف حمر الوحش ومصير أمرها مع القانص.

(١) الشَعَف شِدَّةُ الفَزَع حتى يذهب بالقلب، يقول: الكلاب أذهبن فـؤاد الثـور. (اللسان شعف٤/٢٢٨٠، تاج العروس شعف٢٣/٥١٧، تح: د. عبد الفتـاح الحلو، ط/ مطبعـة حكومـة الكويـت١٤٠٦هـ =١٩٨٦م). والـضاريات: المتعودات. يقال: ضَرِيَ الكلب بالصيد يَضْرَى ضَراوَةً، أي تعـوّد. وكلـبٌ ضارٍ وكلبةٌ ضارية. وأضراهُ صاحبُه، أي درَّبه وعوّده. وأضـراهُ بـه، أي أغراه. الصحاح ضرا ٦/٢٤٠٨، اللسان ضرا ٣/٢٥٨٣، تـاج العـروس ضري٣٨/٤٦٥، ٤٦٧، تح: د. عبـد الـصبور شـاهين، ط١، ١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م. والصبح المصدَّق: المضيء؛ يقال: صبحٌ صادق وصبحٌ كـاذب. وإنما يفزع الثور عند الصبح لأن الصياد يباكره بالكلاب.

(٢) وفي رواية "ويلوذ"؛ ويعوذ ويلوذ كلاهما بمعنى واحد. الأرْطَى واحدته أَرطاة شجر ينبُت بالرَّمْل. اللسان أرط١/٦٢، يعتاده البقر، ويلجأ إليه مـن المطـر والريح الشديدة. شَفَّهُ: آذاه وجهده، وشق عليه وبرَّح به. يريـد شَـقَّت عليـه وقَبَضَتْه لبَرْدها. اللسان شفف٤/٢٢٩١. وراحَتْه: أصابته ريحهـا وقطرهـا، بَلِيل: شمال باردة كأنها تنضح الماء من بردهـا للواحـدة والجَميـع. وفـي الأساس: ريحٌ بليلٌ: باردةٌ بمَطَر. أساس البلاغة للزمخشري بلل١/٧٦، تح: أ. محمد باسل عيون السُّود، ط١، ١٤١٩هـ=١٩٩٨م، ط/ دار الكتـب العلمية بيروت، تاج العروس بلل٢٨/١٠٧. وزَعزَع: ريح شديدة تحرك كـلَّ شيء. ينظر الصحاح زعع٣/١٢٢٥، واللسان زعع٣/١٨٣٣، وتاج العـروس زعزع ٢١/١٥٠، ١٥١.

(٣) الغيوب: الواحد غيب، وهو الموضع الـذي لا يُـرى مـا وراءه. اللـسان

١٤٥.

٤٠- فَغَدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَهُ ... أُولى سَوابِقِها قَرِيباً تَوزَعُ[1]

٤١- فَلِنصاعِ مِن قَرَعٍ وَسَدِّ فُرُوجِهِ ... غُبْرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ[2]

٤٢- فَنَحا لَهُما بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما ... بِهِما مِنَ النَضحِ المُجَدَّحِ أَيدَعُ[3]

غيب٥/٣٣٢٢، تاج العروس غيب٣/٤٩٨. فالثور يرمي بطرفه المواضعَ التي لا يُرى ما وراءها يخاف أن يأتيه منها ما يكره، و"طَرفُهُ مُغضٍ" يقول: هو ينظر ثم يُطرق وله بين ظَهرَيْ ذلك النظر إغضاء، وقوله: "يُصدِّق طرفُه": يقول إذا سمع شيئاً رمى ببصره فكان ذلك تصديقاً لما سمع، لأنه لا يغفل عن النظر حين يتسمع.

(١) يُشَرِّقُ مَتْنَه أي يُظهِرُه للشمس ليجف ما عليه من ندى الليل فبدا له سوابقُ الكلاب تُوزَع تكف وتحبس على ما تخلف منها. اللسان شرق٤/٢٢٤٦؛ ليجتمع بعضها إلى بعض. أي تكف عن التقدم ويردّ ما سبق منها إلى ما تخلف عنها؛ وإنما يريد الصائد جمع كلابه بعضها إلى بعض، لأنها إذا لقيت الثور فرادى لم تقو وقتلها واحداً بعد واحد، وإذا ما اجتمعت أعان بعضها بعضا.

(٢) فُروجه ما بين قوائمه، سَدَّ فُرُوجَه أي: مَلأَ قوائمه عَدْواً، كأن العَدْوَ سَدَّ فُروجَه ومَلأَها. والغُبْر: الكلاب تضرب إلى الغُبْرة. ضَوار: قد ضَرِيَت وتعودت. وافيان صحيحان. وأجْدَع مقطوع الأُذُن. اللسان فرج٥/٣٣٦٩، ضرا ٤/٢٥٨٤، تاج العروس فرج٦/١٤٨، وهي علامة تُعلَّم بها الكلاب.

(٣) فنحا الثورُ للكلاب ليطعنها. نحا: تحرَّف، والتحرُّف في الرمي والطعن أشدّ من غيره. "بمذلَّقين": بقرنين محدَّدين أملسَين. يقول: كأنما القرنان من لطخ الدم أيْدَع. والأيْدَع: دم الأخوين، ويقال: الأيْدَع: الزعفران. قال السُّكَّريّ: والأيْدَعُ أيضاً: شجرٌ تُصبَغ به الثياب. قال: وقال خالدُ بنُ كُلْثُوم: الأيْدَعُ: شَجَرٌ لَهُ حَبٌّ أحمَرُ يَصبَغ به أهلُ البَذْو ثيابَهم. تاج العروس يدع٢٢/٤٢٤، وعنى بالمُجَدَّح الدَّمَ المُحرِّكَ يقول: لمّا نطحها حرَّك قَرْنَه في أجوافِها فكأنه يُجدِّح كما يجدِّح السَّويق. اللسان جدح١/٥٥٩.

٤٣- يَنْهَسْنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحْتَمِي عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ[١]

٤٤- حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوَّعُ[٢]

٤٥- فَكَأَنَّ سَفُّودَيْنِ لَمَّا يُفْتَرَا عَجِلًا لَهُ بِشَوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ[٣]

---

(١) وفي رواية "ينهشنه" بالشين. قالَ اللَّيْث: النَّهْشُ: دُونَ النَّهْسِ وهُوَ تَنَاوُلٌ بالفمِ، إلاَّ أنَّ النَّهْشَ تَنَاوُلٌ منْ بَعيد كنَهْشِ الحيَّة. والكَلْبُ نَهَشَه: عَضَّهُ كنَهَسَه قال الأَصْمَعيُّ: وبه فَسَّر أَبُو عَمْرٍو قَولَ أَبي ذُؤَيْب: " يَنْهَشْنَه ويَذُودُهُنَّ ويَحْتَمي". وقالَ: أَيْ يَعْضَضْنَه. أَو نَهَشَهُ إِذا أَخَذَه بأَضْرَاسِه ونَهَسَه بالسِّنِّ: أَخَذَه بأَطْرَافِ الأَسْنَانِ نَقَلَه ثَعْلَب. تاج العروس نهش١٧/٤٣٥. وفي رواية: "ويذودهن". يعني الكلاب ينهشن الثور. ويَذُودُهُنَّ: يردّهن. ويَحتمي: يَمتنع. عَبْلُ الشَّوَى، أي ضخم غليظ القوائم. اللسان عبل٤/٢٧٨٩، تاج العروس عبل٢٩/٤١٨. والطُّرَّتان: خَطَّانِ أَسْوَدانِ على كتفي الحمار. وقد جعلهما أبو ذؤيب للثور الوحشي أيضا. الصحاح طرر٢/٧٢٥، اللسان طرر٤/٢٦٥٤. مُوَلَّع: فيه توليع في الخطين الذين في جنبيه، والتوليع لونان مختلفان: بياض وسواد. والتوليع في الدابة: ضروب من الألوان من غير بلق عن الأصمعي، ورجل مولع أي: أبرص. اللسان ولع٦/٤٩١٧، تاج العروس ولع٢٢/٣٧٦بتصرف

(٢) ارتدت الكلاب: رجعت. وأَقصَدَ الثورُ عصبةً من الكلاب، أي قَتَلها. يقال: أَقصَدَتْه حية قتلته. وأَقْصَدْتُ الرجلَ إذا طَعَنْتَه أو رَمَيْتَه بسهم فلم تُخْطِئْ مَقَاتِلَه فهو مُقْصَد. اللسان قصد٥/٣٦٤٤. وقام شَرِيدُها: ما بقي منها. يَتَضَوَّعُ: قال أبوعمرو: يعني يَعْوِي من الفَرَق. وفي رواية " يَتَضَرَّعُ " قال الأصمعي: " يَتَضَرَّعُ" ويَتَخَذِّي ويَتَضائل ويَتَصَبَّص، وقال أيضاً: يتصاغر ويتعاقر، كما يقال للرجل إذا ذَلَّ: " ضَرَعٌ". شرح أشعار الهذليين١/٣٠.

(٣) سَفُّودَين: المَسْفُود والسَّفُّود بالتشديد: حديدة ذات شُعَب مُعَقَّفَة معروفة يُشْوَى به اللحم، وجمعه سفافيد. اللسان سفد٣/٢٠٢٤، تاج العروس سفد٨/٢٠٨، شبّه القرنين وقد نفذا من جنبي الكلب بسَفُّودَين. أراد: فكأن سفودين عَجِلا للكلب. "لَمَّا يُفْتَرَا بِشواءِ شَرْبٍ"، أي لم يُشْوَ بهما ولم يكن لهما قُتَار بل جديدان.

٤٦- فَبدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ بيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ[١]

٤٧- فَرَمى لِيُنفِذَ فَرْطَها فَهَوى لَهُ سَهمٌ فَأَنفَذَ طُرَّتَيهِ المِنزَعُ[٢]

٤٨- فَكَبا كَما يَكبو فَنيقٌ تارِزٌ بِالخَبتِ إِلا أَنَّهُ هُوَ أَبرَعُ[٣]

انطلق الشاعر من الحمر الوحشية إلى الثور واصفاً حاله وموقفه من كلاب الصيد وربها وكيف أفزعته عندما جمعها الصياد حتى

---

(١) ويروى: " فبدا له " أي: وظهر للثور ربُّ الكلاب. "رهاب" بالباء: شفرات رقيقة حادة، والواحد رَهْبٌ؛ يريد: نصالاً تَلألأُ وتَبْرق. وقد أورد ابن منظور هذا البيت في مادة "رهب" مستشهداً على الرهب بمعنى النصل الرقيق. اللسان رهب٣/١٧٤٩، تاج العروس رهب٢/٥٣٨، ٥٣٩. وريشهن مقزَّع: منتوف من كثرة ما رمي به. ويقال: المَخفف المحشور، ويقال" قَزَّعوا إلى بني فلانٍ رسولاً" أي: ابعثوا إليهم رَسولاً خفيفاً. شرح أشعار الهذليين١/٣١. يقول: إن الصائد قد ظهر للثور وفي كفه أسهم نصالها بيض رقاق الشفرات قد سوّى ريشها وقدّر.

(٢) فَرَمى الصائدُ الثورَ ليَشغَله فتَفلَتَ كلابه، ليُنفِذَ ما فرَّ من كلابه. وفَرٌ جمع "فار" مثل صَحْب وصاحب، وركْب وراكب. وقال بعضهم: فَرُطها: بَقِيَّتها. وطرّتا الثور: مخطّ جنبيه. والمنزع: السهم، لأنه ينزع به. ينظر اللسان فرر٥/٣٣٧٦، طرر٤/٢٦٥٤، نزع٦/٤٣٩٦.

(٣) فكبا الثورُ: يعني سقط لوجهه، كما يكبو فَنيق: الفحل المكرم من الإبل الذي لا يُركب ولا يُهان لكرامته عليهم. اللسان فنق٥/٣٤٧٤، تاج العروس فنق٢٦/٣١٧. التارز: اليابس الذي لا رُوحَ فيه وبه سُمِّي الميِّت تارزاً لأنه يابسٌ تاج العروس ترز١٥/٤٣، اللسان ترز١/٤٢٧ . أبرع: يريد أن الفَنيق أضخم وأعظمُ من الثور. ينظرتاج العروس برع٢٠/٣١٧. الخَبْت ما اتَّسَعَ من بطون الأرض عربية مَحْضَة، وجمعه أخبات وخبوت. وقال ابن الأعرابي: الخَبْتُ ما اطْمَأنَّ من الأرض واتَّسَعَ. اللسان خبت٢/١٠٨٧، تاج العروس خبت٤/٥٠٢. وروي "فنيق بارز"، أي ظاهر.

تخوض المعركة جماعة لا فرادى كي تعين بعضها إلى حين، وقد استعد الثور لمواجهتها وهنا تحضر الذات لمقاومة الموت فقد عدا عدواً سريعاً، ورغم ضخامته راحت الكلاب تنهسه، ويروغ منها محاولاً النجاة وطعنها بقرنيه حتى تخضبت بالدم المتدفق من جوفها وظهر الصياد ورمى الثور ليشغله عن الكلاب وسقط الثور كفحل الإبل للأبد وغابت الذات.

وليست قصة الثور حصراً على قصائد الرحلة في الشعر الجاهلي فقد ترد في الرثاء كما هنا فلا ذكر للناقة أما الثور الذي أحرز النصر على الكلاب في قصيدة الرحلة[1]، ولكنه لا يلبث أن يصرعه سهم الصياد والكلاب لم تصرع الثور بل عاقت هربه حتى يأتي الصياد فيرسل الموت مع سهمه، منهياً المشهد الدموي عاكساً صورة الواقع.

تتكرر في مطلع المشهد (والدهر لا يبقى على حدثانه) لازمة أسلوبية فالشاعر يغدو ويروح لكنه أسيرُ أحداث الدهر وتقلباته ونوائبه وصروفه ومحنه، وهذه العودة بين الفينة والأخرى للدهر ونوائبه فيه العزاء والسلوان وتلمس الأعذار للشاعر من جزعه وحزنه على الفقد من تقلبات الدهر.

---

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: أ.محمد النويهي ٢/٧٥٩، الدار القومية، القاهرة

١٤٥ :

يقوم هذا المشهد المسرحي على ثلاث شخصيات هي (الثور، الكلاب، الصياد)، وهذا التقسيم الثلاثي يفرض علينا منهجياً رصد المعجم اللغوي المتصل بالشخصيات وتبين العلاقة بين مختلف المعاجم كما يلي.

الثور	الكلاب	الصياد
شبب	أفزته الكلاب	دنا
أفزته	الضاريات	رب الكلاب
مروع	أولى سوابقها	بكفه
شعف	غبر	بيض رهاب
يرى	ضوارٍ	ريشه مقزع
يفزع	توزع	رمى
يعوذ	وافيان	لينفذ فرها
شفه	أجدع	فهوى له سهم
رلحته	يلهسنه	أنفذ طرتيه المنزع
يرمي	ارتدت	
طرفه مغض	عصبة	
يصدق طرفه	يتضوع	
يسمع		
انصاع		
فزع		
سد فروجه		
فنحا		
يذود		

يحتمي		
عبل الشوى		
أقصد		
كأن سفودين		
يقترا		
ينزع		
كبا، يكبو، أبرع		

ومن خلال تحليل المعجم اللغوي نلحظ أن الثورَ متحفـزٌ خـائفٌ مترقبٌ لكلاب الصيد التي أخافته وكاد الخوفُ يقتلع قلبـه مـن بـين أضلاعه، والمعجم يفضح حالته (أفزته. مروع. شعف. فزع. يفـزع. فؤاده موطن الفزع) لكن حضور الذات والتشبث بالبقاء جعله (يرمي. يردهن. يحتمي. أقصد) يترقب ويلوذ بالأمكنة علها تخذّل عنه، لكـن شبحَ المجهول لا علم له به، وأدوات المراقبة عنده هي السمع والبصر فقط (يصدق طرفه ما يسمع) والفزع يسيطر عليه من البداية وكأنـه على موعد مع الأقدار فهو متحفز مترقب من أول المقطع، وفي شطر واحد (أفزته الكلابُ مُرَوّع) وفي البيت الثاني (شعف، يفـزع) وفـي البيت الثالث (يعوذ) ثم ترقب للمجهول الـذي يحمـل معـه المـوت والخطر الذي هرب منه بكل سرعة في الركض (وسدّ فروجه) لكن لا مهرب من المواجهة مع الموت، وكلاب الصيد مـن أدوات المـوت، لكنه واجه الموت ما استطاع لذلك سبيلاً، وسلاحه قرنان نفـذا فـي

جوف الكلاب وحالته تخف وتستتر بين الأدغال ليلاً وظهور نهارا حتى كاد أن ينجو (فنحا لها بمُذَلَّقين...) وبدت الغابة له لولا تدخل الصياد الذي أنقذ كلابه التي شارفت على الهلاك (فبدا له ربُ الكلاب...) مع سهامه التي حملت الموت للثور، إذن الكلاب معوقات للثور إلى حضور صاحبها الذي أجهز على الثور بسهامه التي تشبه الشفرة الحادة (بكفه بيض رهاف ريشهن مفزع... فرمى لينقذ.... فهوى له بسهم.... فأنقذه..... وما حالة الثور المضطربة والهرب الذي حاول النجاة به والدفاع المشرف ضد الموت وأدواته الغادرة إلا انعكاس لحالة الشاعر المضطربة وهو يواجه الدهر وصروفه بكل أسلحته المتاحة رغم الخوف والفزع المسيطر عليه لكن حضور الذات والتشبث بالحياة جعله يواجه المصير ويخوض معركة لا تكافؤ فيها بين الطرفين، فهو وحيد في مواجهة الموت وأدواته من كلاب وصياد كلها تريد النيل منه، فالكلاب ضارية لدرجة أنها تُذهب القلب من الخوف والفزع.

والكلاب مبعث الفزع والخوف للثور الذي ظل وحيداً بين الأدغال ليلاً وفي الشمس نهاراً والدوائر تتربص به ليلاً ونهاراً ويحتمي منها بالأشجار متخذاً الأسباب معملاً سمعه ونظره، لكنها ظهرت وبانت طلائع الكلاب وتنتظر لتجتمع وتوحّد صفها إعلانا للهجوم (فبدا له أولى سوابقها قريباً توزع) إنها كلاب ضارية عوّدها صاحبها على العدو والتمرس في الهجوم الذي أفزع الثور فهرب منها

رغم أن منها الصحيحة والجدعاء، لكنها نالت منه وبدأت تنهش لحمه بخلسة، وهو يقاوم لكنها مجتمعة فالمعركة غير متعادلة ولو كانت المواجهة بين الثور والكلاب لكانت النتيجة ربما غير ما حصل وها هي (ارتدت) كرت وفرت ونال منها الثور بطعنات كادت تودي بها وسفك دمها بقرنيه النافذين كأنهما حديدة شواء لم ينضج لحمها، لدرجة أن من الكلاب من أطلق العواء استغاثة ونجدة، والشاعر هنا ضخم صورة الكلاب وضخم فزع الثور للتدليل على عدم التكافؤ بين الطرفين، فالثور واحد والكلاب مجتمعة ومن ورائها ربّها الذي تدخّل في الوقت المناسب ليجهز على الثور الذي دافع ولم يأل جهداً لكن الموت بجنده كان الغالب إنها معركة الحياة والموت، التي خاض غمارها الشاعر حين غدر الموت بأبنائه الخمسة دون سبب، وقد يكون الموت يحاصر الشاعر وما حوله وصولاً إلى الفناء الكلي لمن في الوجود.

الصياد الذي حضر للنجدة والإجهاز على الثور الذي أعاقته الكلاب، وصل ومعه الموت المحقق بسهامه ونصاله الحادة (بكفه بيضٌ رِهابٌ) ماذا فعل؟ فرمى والفاء تدل على سرعة الاستجابة من الصياد لماذا رمى ؟ ومن رمى؟ رمى لينقذ كلابه التي أرسلها ولولا تدخله لكانت النتيجة غير ما كانت عليه لكن تعاونت الكلاب مع الصياد لبعث الموت للثور الذي يرعى ويعيش حياة طبيعية في الأدغال والسهول ولم يقترف ذنباً سوى بثّ الحياة والحركة، وكان له ما أراد (فهوى له سهم فأنفذ) والنتيجة (كبا، يكبو) لكنها كبوة إلى غير

قيام كما كبا أبناء الشاعر إلى غير قيام. نلحظ تكراراً لمعجم الفزع والخوف والموت من خلال (رمى، وهوى، وكبا) التي تحدث إيقاعا للموت.

وإذا ما حللنا العلاقة بين كل معجم وآخر من المعجمات نجد.

العلاقة بين الثور والكلاب ..... حضور للغريزة وغياب للعقل.

العلاقة بين الكلاب والصياد ..... علاقة مالك ومملوك يغلب العقل والسلطة.

العلاقة بين الثور والصياد ..... علاقة يحكمها العقل والسلاح من طرف الصياد.

الغريزة حاضرة بلا فاعلية لأن السلاح أقصاها، والدهر حاضر في كل المشاهد بدلالة اللازمة المتكررة في بداية كل مقطع (والدهر لا يبقى على حدثانه) فهو عنصر مسرحي، وصوت حاضر دون جسم حاضر بسطوته، وبفعله والنهاية والكلمة الفصل له، والنتائج تدل على ذلك حيث الموت والفقد والدم والألم.

وبعد رصد المعجم اللغوي وتحليله يتبين لنا رسم العلاقات بين شخصيات المشهد المسرحي على النحو التالي:

الثور والصياد ..... تنافر

الثور والكلاب ..... تنافر

الصياد والثور ..... تنافر

الصياد والكلاب ..... تكامل

الكلاب والصياد ..... تكامل

الكلاب والثور ..... تنافر

إذن الصياد لديه قوة مضاعفة أسلحته والكلاب وما لديها من عدو وضراوة وما لديه من مهارة وفن رماية، استطاع أن يلحق الموت هو ومن معه بالثور الذي قاوم لكن دون جدوى ناجحة وإن كادت، والثور صرعه الموت كما صرع أبناء الشاعر، إذن الصراع بين الحياة والموت قائم ومحتوم لصالح الموت وجنده ضد الحياة وما فيها من عناصر مشرقة، وتجلى هذا في العينية من بدايتها وصولاً إلى الأبناء.

المشاهد	المغدور	الغادر
المشهد الأول	الأبناء	الموت
المشهد الثاني	الحمر الوحشية	الصياد
المشهد الثالث	الثور	الصياد والكلاب

والموت فيه غدر ودهاء، وعنصر الغدر يؤكده الشاعر والصراع مع الغدر والخداع والقوة الزائفة والشرف الغادر واضح

معجم الفزع والخوف	معجم الدفاع والمقاومة	معجم الموت
أفزته. شعف. فؤاده	يمرد. أقصد	الدهر. حدثانه
يفزع. زعزع. يعوذ	يرمي بعينيه. يردهن	يفهمنه. يكفه بيض
وطرفه مغض. يصدق	ويحتمي. فتحا	رهاف
انصاع. من فزع	فكأن سفودين لما يقترا	فرمى. فهوى. سهم
مدّ فروجه، ويحتمي		فأنفذ. كبا. يكبو

٤- الجذر اللغوي في المشهد الثالث:

وإذا ما انتقلنا إلى مشهد مسرحي ثالث، من الصراع بين الحياة والموت،نجد لوحة الفارسين المتصارعين.

تقول الأبيات[١]:

٤٩- وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ مُستَشعِرٌ حَلَقَ الحَديدِ مُقَنَّعُ[٢]

٥٠- حَمِيَت عَلَيهِ الدِرعُ حَتّى وَجهُهُ مِن حَرِّها يَومَ الكَريهَةِ أَسفَعُ[٣]

٥١- تَعدو بِهِ خَوصاءُ يَقصِمُ جَريُها حَلَقَ الرِحالَةِ فَهيَ رِخوٌ تَمزَعُ[٤]

---

(١) شرح أشعار الهذليين: للسكري١/٣٣- ٤١، ديوان أبي ذؤيب: ص١٦٦- ١٧٤.

(٢) مستشعر، أي اتّخذه شعارا. والشعار: ما يلي شعر الجسد من الثياب، جمعه شعر ككتاب وكتب. الصحاح شعر٢/٦٩٩، اللسان٤/٢٢٧٥. ومقنع: عليه مغفر، والمغفر: زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس يلبس تحت القلنسوة في الحرب. وقيل: هو حلق يتقنع به المتسلح. الصحاح غفر٢/٧٧١، القاموس المحيط٢/ ١٠٢، تاج العروس غفر١٣/٢٤٨

(٣) يريد أن الدرع قد صدئت من طول ما يلبسها في الحرب. والأسفع: الأسود. والسفعة سواد تخلطه حُمرة. اللسان سفع٣/٢٠٢٧، تاج العروس سفع٢١/٢٠٣،٢٠٤بتصرف. والكريهة: الشدة في الحرب. الصحاح كره ٦/٢٢٤٧، تاج العروس كره ٣٦/٤٨٦.

(٤) تعدو به: بالمستشعر. خوصاء: فرس غائرة العينين. ينظر الصحاح خوص١/ ١٠٣٨، واللسان٢/١٢٨٧،١٢٨٨. يقصم: يكسر من شدته. والرحالة: سَرْج من جلود ليس فيه خشب كانوا يتخذونه للركض الشديد. والجمع الرَحائل. الصحاح رحل/١٧٠٨،١٧٠٧، " وحَلَق الرِّحالة" : حَلَق الحزام، وبابه: الإبزيم. فهي رِخوٌ: سهلة مسترسلة، وتذكير اللفظ بتقدير فهي شيء رخو. تَمزَع: تُسرع في عَدْوِها، يقال: مزع الفرس في عدوه يمزَعُ=

٥٢- قَصَرَ الصبوحَ لها فشَرَّجَ لَحمَها ... بالنِّيِّ فهيَ تَئوخُ فيها الإصبعُ[١]

٥٣- تأبى بِدِرَّتِها إذا ما استُكرِهَت ... إلاّ الحَمِيمَ فإنَّهُ يَتَبَضَّعُ[٢]

٥٤- مُتَفَلِّقٌ أنسائُها عن قانِئٍ ... كالقِرطِ صاوٍ غُبرُهُ لا يُرضَعُ[٣]

مَزْعاً: أسرع في عَدْوه، وقال أبو عبيدة: المزع أول العَدْو وآخر المشي. اللسان مزع ٤١٩٣/٦، تاج العروس مزع ١٩٧/٢٢، وينظر مقاييس اللغة مزع ٣١٨/٥. يصف الفرس بأنها غائرة العينين، وبأنها حيث تعدو بفارسها تزفر في عدوها فينفصم الحلق الذي في حزام سرجها، ثم يصفها بأنها رخو، أي سهلة مسترسلة في سيرها. "تمزع"، أي تمرّ مراً سريعاً كمرّ الغزال.

(١) قَصَرَ: حبس اللبنَ للفرس. ينظر تاج العروس قصر ٤٢٢/١٣، ٤٢٣، واللسان قصر ٣٦٤٦/٦، فَشَرَّجَ لَحْمَها، أي جعل فيه لونين من اللحم والشحم، فخلط لحمها بالشحم. اللسان شرج ٢٢٢٦/٤، تاج العروس شرج ٦٢،٦١/٦. تَئُوخ: تَدْخُل فيه وتغيب. ينظر اللسان ثوخ ٥٢١/١. والمعنى لو أُدخلتْ فيه إصبع من كثرة لحمها لدخلت. والنِّيّ: الشحم وأصله نَوِيّ. اللسان نيأ ٤٥٩٠/٦، يشير إلى حسن القيام على تغذية هذه الفرس لكرامتها على صاحبها حتى كثر عليها الشحم واللحم ما لو غمزت فيه الإصبع دخلت فيه ولم تبلغ العظم.

(٢) يقول: الفرس تأبى بِدِرَّة العَدْو، يقال للفرس الجواد إذا حركتَه للعَدْو: "أعطاك ما عنده"؛ فإذا حملتَه على أكثر من ذلك فحركتَه بسِياقٍ أو سَوْط حملَتْه عزّةُ نفسه على ترك العَدْو وأخذَ في المَرَح. " إلا الحميم" أي العرق، " فإنه يتبضع" أي: يَتبزّلُ ويَتفجّرُ ويتفتّح بالعرق، ويَرْشَح به الجلد على الكَرْه. والتبضع: السَّيَلان. ينظر تاج العروس بضع ٣٤١/٢٠، واللسان بضع ٢٩٨/١.

(٣) يريد أن أنساءَها قد تَفلّقَت في حال قُنُوءِ ضَرْعها. قال الأصمعي: النَّسا لا يتفلّق، إنما يتفلق موضعه، أراد انفلقت فَخِذاها عن موضع النَّسا بلحمتين، لمّا سَمِنت انفرجت اللَّحمةُ فظهر النَّسا، فصار كأنه في جَدْوَل. اللسان =

٥٥- بَيْنَا تَعَنُّقُهِ الكُمـاةَ وَرَوْغُـهِ يَوماً أُتيحَ لَـهُ جَـرِيءٌ سَـلفَعُ[1]

٥٦- يَعدو بِهِ نَهْشُ المُشاشِ كَأَنَّهُ صَدَعٌ سَـلِيمٌ رَجعُـهُ لا يَظلَـعُ[2]

نسا٦/١١١٥، تاج العروس نسو٤٠/٧٣،٧٤، والأنساء: جمع "نسا" مقصور، وهو عرق في الورك والفخذ، فاللفظ على النساء والمعنى على ماحولـه. شرح المفضليات ص ٨٧٨. "عن قانئ"، أراد أن الضرع كان أبيض فاحمر ثم دخله شيء من سواد فجعله قانئا حين طال عليه العهد وذهـب اللـبن. ينظر اللسان قنأ٥/٣٧٤٦، و تاج العروس قنأ١/٣٧٩. كالعُرْط شـبهه بـه لصغره. و" صاوٍ" : يابسٌ. "غُبْرُهُ لا يُرضَعُ": والغُبْـر: بقيـة اللـبن فـي الضرع، يقال : بها غبرٌ من لبن، أي بالناقـة والجمـع أغبـارٌ. الـصحاح غبر٢/٧٦٥، اللسان غبر٥/٣٢٠٥، تاج العروس غبر١٣/١٨٧، ولم يرد أنّ ثَمَّ بقيّةً، وذلك أنها لم تحمل قط، فليس فيها لبن يُشْرَبُ. أو أن فيها لبنـاً إلا أنه لايُرضع، ومثلُه: "فلانٌ لا يُرجَى خيرُه"، أي ليس عنده خير فيُرجَى.

(١) يقول: هذا المستشعر بين تَعَنُّقِه الكماةَ وبين رَوَغانه، أي بين أن يُنال ويراوغ إذ قُتل. أُتيحَ له، أي قُدّر له رجلٌ جريء. وسَلفَعٌ: جـريء شـجاع واسـع الصدر. القاموس المحيط السلفع ٣/٣٩ /، تاج العروس سلفع٢١/٢١٩، اللسان سلفع٣/٢٠٧٠

(٢) يقول: يعدو بهذا الجريء فرسٌ نَهْشُ المُشاش: خفيف القوائم في العَدْو، قليل اللحم عليهما، وأخذه من نَهْش الحيّة، أراد الخفة. الصحاح نهـش٢/١٠٢٣، مشش١/١٠٢٠ اللسان نهش٦/٤٥٥٩،مـشش٦/٤٢٠٩، تـاج العـروس نهش١٧/٤٣٥، مشش١٧/٣٨٦. "كأنه صَدَعٌ" يعني الفرس كأنـه ظبـيٌ لا صغير ولا كبير، شبهه به لاقتصاد خَلْقه. ينظر اللـسان صـدع٤/٢٤١٥، ظلع٤/٢٧٥٠، وتاج العروس صدع٢١/٣٢٤. "سَليمٌ رَجعُهُ"، يريد رجعـه بيديه ورده بهما سـليم. ينظر اللـسان رجـع٣/١٥٩٣، وتـاج العـروس رجع٢١/٧٢. لا يظلع: أي: لايعـرج ولايغمـز فـي مـشيه. الصحاح ظلـع٣/١٧٥٦، القـاموس المحيط الظلـع٣/٥٨، اللـسان ظلـع٤/٢٧٥٠، تـاج العروس ظلع٢١/٤٦٩.

٥٧- فَتَنازلا وَتَوافقَتْ خيلاهُما ... وكِلاهُما بَطَلُ اللقاءِ مُخَدَّعُ[١]

٥٨- يتنابهان المَجدَ كُلٌّ واثِقٌ ... بِبَلائِهِ واليومُ يومٌ أشنَعُ[٢]

٥٩- وكِلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَوْنَقٍ ... عَضباً إذا مَسَّ الضَّريبةَ يَقطَعُ[٣]

٦٠- وكِلاهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ ... فيها سِنانٌ كالمَنارةِ أصلَعُ[٤]

---

(١) يقول: هذان الرجلان تناديا للبراز والنزال. "والمخدَّع": المجرَّب للأمور، وقيل: هو الشُجرُس، صاحب الدهاء والمكر. اللسان خدع٢/١١١٢.

(٢) أي كلٌ واحد منهما يحمي المجد يطلب أن يَغلب فيُذكَر. ثم ابتدأ فقال: "كُلٌ واثِقٌ ببلائِهِ"، يريد، كل واحد منهما قد علم من نفسه بلاءً حسناً. ويوم أشنَعُ: أي: كريهة، وقيل: قبيح. القاموس المحيط للشناعة٣/٤٥، تاج العروس شنع ٢٩٥/٢١

(٣) قوله:" ذا رَوْنَقٍ " رونق السيف، ماؤه وحُسْنُهُ؛ ومنه رونق الضُحى وغيرها. الصحاح رنق٤/١٤٨٥، اللسان رنق٣/١٧٤٥، تاج العروس رنق ٣٦٨/٢٥. و "عَضباً" العَضْبُ: السيف القاطع. وسيف عَضْب: أي: قاطع؛ وصف بالمصدر. الصحاح عضب/ ١٨٣/١اللسان عضب٤/٢٩٨٢، تاج العروس عضب٣/٣٩٠. الضَّرِيبةُ كل شئ ضربته بسيفك من حيٍّ أو ميِّت. قال ابن سيده: وربما سُمِّيَ السيف نفسه ضَرِيبة. تهذيب اللغة ضرب١٢/١٨، اللسان ضرب٤/٢٥٦٥،٢٥٦٦، تاج العروس عضب ٢٤٩/٣.

ويُروَى: " إذا مَسَّ الكريهة ": وهي الضَّرِيبة الشديدة على السيف. ينظر اللسان كره٥/٣٨٦٦، تاج العروس كره ٤٨٦/٣٦

(٤) اليَزَنِيَّةُ: الرماح منسوبة إلى ذي يزن من ملوك حمير؛ لأنه حمى ذلك الوادي، كما قالوا: ذو رُعين، وذو جَدَن، أي صاحب رُعين وصاحب جَدَن، وهما قصران باليمن. القاموس يزن ٢٧٣/٤، تاج العروس يزن٣٦/٢٩٨، اللسان يزن٦/٤٩٥٦، شبه السنان الذي فيها بالمنارة، وهي الشمعة ذات السراج، أو الشيء الذي يوضع عليه السراج، فأراد بها السراج نفسه، فأوقع اللفظ على المنارة لما لم يستقم بيته على السراج. وقوله: " أصلع يريد أنه =

٦١- وَعَلَيهِما مَـاذِيَتان قَضَاهُمَا ... داوُدُ أو صَـنَّعُ السَّوابِغِ تُبَّـعُ[١]

٦٢- فَتَخَالَسَا نَفْسَيهِما بِنَوافِـذٍ ... كَنَوافِذِ العُـبُطِ الَّتِـي لا تُرقَـعُ[٢]

٦٣- وكِلاهُمَا قَد عاشَ عيشَةَ ماجِدٍ ... وَجَنَى العَلاءَ لَو أَنَّ شَيئاً يَنفَـعُ[٣]

وتأتي الضحية الثالثة التي يدفع بها شاعرنا إلى ميدان القتال لمواجهة الموت رغم ما تتمتع به من رخاء ونعيم ويبدو ذلك من خلال وصف الفرس بالضخامة وعلا ظهرها فارس مجرب متمرس في فنون القتال، يختلس نفس صاحبه بطعنات نافذة لا برء منها لينتهي الموقف برمته إلى الموت والفناء والفقد، إنه اللقاء الأخير مع الموت،

لاصداً عليه فهو يبرّق. اللسان نور٦/٤٥٧١، ٤٥٧٢، تاج العروس نور /٣٠٢،٣٠٣

(١) مَاذِيَتان: يعني درعين. قضاهما: فرغ من عملهما. والصَّنْع: الحاذق بالعمل، ويقال: رجل صَنَعٌ وامرأة صَنَاعٌ، قال الأصمعي: سمع بأن الحديد سخر لداوود عليه السلام، وسمع بالدروع التبعية، فظن أن تُبعا عملها، وكان تُبع أعظم شأنا من أن يصنع شيئا بيده، وإنما عملت بأمره وفي ملكه. شرح أشعار الهذليين ٣٩/١

(٢) جعل كل واحد منهما يختلس نفس صاحبه "، يقول : كل طعْنة نفذت حتى يكون لها رأسان فهي نافذة. (كنوافذ العُبُط) العُبُط واحدها عبيط، وهو شق الجلد الصحيح، ونحر البعير الصحيح من غير مرض. قال الجوهري – بعد أن ذكر البيت –: يعني كشق الجيوب وأطراف الأكمام والذيول؛ لأنها لاترقع بعد العَبَط، وثوب عبيط أي: مشقوق. الصحاح عبط٢/١١٤٢، اللسان عبط٤/٢٧٨٦.

(٣) الماجد: الذي قد أخذ ما يكفيه من الشرف والسؤدد. جنى: من "اجتنيت شيئاً"، أي أخذت. والعلاء: الرفعة و الشرف. الصحاح علا٦/١٤٣٦، اللسان علا٥/٣٠٨٩، يريد: أن ليس مع الموت شئ ينفع.

ومن ثمة ستغيب الذات، رغم الإطالة في رسم صورة الفرس التي احتوت صورة الفارس داخلها، ومهما امتلك من دروع واقية، فهو رهين التدرج النسبي بين الكائنات في صراعها والخضوع لحتمية الموت، وقام المشهد على الإطناب، فالمعنى تام واضح لكن الشاعر سرد قصة ومشهداً وأحداثاً يصور شجاعة الفارسين، لما بداخله من حزن عميق أراد التنفيس عنه بهذا الاستطراد ليوضح المبهم في مطلع المشهد.

تكررت اللازمة الأسلوبية في المشهدين السابقين وهاهو يعود لها مرة ثالثة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وما العودة إلى الدهر وتقلباته إلا تصوير للمعاناة التي يكابدها من جراء الفقد والعزاء والتسرية، هاهو يعود للدهر، القوة الخفية التي لامناص من الخضوع لها وهذه المرة بصورة فارسين لا غدر ولا خداع، صراع متكافئ فيه حضور للذات، انصرف الشاعر مفصلاً في وصف الفرس وكأنه يريد من وراء ذلك تسليط الضوء على الفارس، إذا ولينا شطر المعجم اللغوي في هذا المشهد نجده من البداية مستسلماً خانعاً للدهر وبطشه منطلقاً من منظور السيادة والسطوة للموت، مع الملاحظة أن الدهر في هذا المشهد أكثر عدلاً وإنصافاً لأن التكافؤ بين الجانبين واضح من خلال الأسلحة والاستعدادات من الطرفين، وما عدا ذلك يتراوح بين الخوف والترقب والتصبر والمقاومة، والتكرار يطل برأسه من جديد من ساحة المعركة وهذا المشهد عماده الفرس التي أطال في وصفها

للوصول إلى من يمتطيها، ثم وصف الفارسين كليهما استعداداً ومواجهة ونتيجة يتضح هذا من خلال المعجم التالي:

معجم الاستعداد	معجم المواجهة	معجم النتيجة
مستشعر حلق الحديد	حميت عليه الدروع	كلاهما
مقنع	يوم الكريهة	عاش عيشة ماجد
الدروع	معانقة الكماة، المراوغة	كلاهماجنى العلاء
من حرها أسفع	تنازلا وتواقفت خيلاهما	الموت المشرف
خوصاء فهي رخو تمزع	كلاهما بطل للقاء	
تثوخ فيها الأصبع	مخدّع	
لاتستكره على الجري	يتناهبان المجد كل واثق	
لاابن فيها سريعة	البلاء في اليوم العصيب	
نهش المشاش، متوسط العمر	كلاهما في كفه يزنية	
سريع الجري، لاعرج به	السنان اللامع	
الخيل، البطولة، التجريب	الدروع القوية	
الثقة، اليزنية، السنان،	تخالسا الطعنات المميتة	
الدروع		

ومن خلال تحليل المعجم اللغوي نلحظ معجم الاستعداد للمواجهة من خلال ذكر الأسلحة (حلق الحديد، مقنع، الدروع، تعدو به خوصاء، الخيل، ماذيتان، يزنية، سنان، عضب يقطع) من خلال هذه الأسلحة والاستعداد للمواجهة التي اختلفت عن المواجهات السابقة، هذه

بين فارسين وما قبلها بين الحمر الوحشية والصياد وبين الثور والكلاب، وتلك المواجهات كان الدهر حاضراً بكل قوة، والغدر والمخاتلة والمخادعة حاضرة لكن هذا المشهد لا غدر فيه ولا خداع، والتكافؤ والتعادل بين الطرفين واضح، والدهر هنا أنصف من قبل ولم ينحز إلى جنده ويبث أدواته كما بثها من قبل لا بدافع المواجهة بل الغدر والموت، فقد كان غالباً وقدراً محتوماً لا مناص منه.

هذا الزخم من الاستعدادات يدل على صعوبة المواجهة بين الفارسين وربما كان الشاعر مستريحاً من خلال عدل الدهر وعدم تحيزه في المواجهة الأخيرة، وقبل ذلك نجد التعاطف مع المغدور أما الآن لا نجد مغدوراً لأن التكافؤ هو السائد في هذا اللقاء.

كما نلحظ معجم الاستعداد المادي والمعنوي بين الفارسين والخطط قبل المواجهة (مقنع، فرس سريعة، معانقة الكماة، المراوغة، جرئ سلفع، خفيف القوائم، متوسط العمر، لا يظلع، الثقة) نعم استعداد كامل بحجم المواجهة، إنها مواجهة الحياة والموت وكلاهما حريص على النصر، والتكافؤ سائد بينهما عدة وعتاد وروح معنوية عالية، ولكن اللحظات الرهيبة لهذا اللقاء انتهت بموت الفارسين مُعاً ولم تسعف أحدهما أو كليهما هذه الاستعدادات.

كما نلحظ الاشتراك والتكافؤ والندية في المواجهة (فتنازلا، يتناهبان، عليهما ماذيتان، وكلاهما، وكلاهما، وكلاهما، فتخالسا) حضور يقظ وتكافؤ بينهما في السلاح، حتى في الطعن، كلاهما

مشترك بالخلسة والانتهاز، حتى لو شممنا رائحة الغدر فهو مشترك بينهما.

لا كما في المشاهد السابقة حيث غدر الموت بأبنائه الخمسة، والموت بمفرده.

وكذلك الحمر الوحشية المجتمعة غدر بها الصياد وحيداً.

كذلك الثور الوحيد تغدره الكلاب والصياد مجتمعة.

كما نلحظ الإلحاح على ضمير المثنى (تنازلا، خيلاهما، كلاهما، يتناهبان، وعليهما ماذيتان، وكلاهما، وكلاهما، فتخالسا، نفسيهما، وكلاهما) كأنه جعل الضمير الدال على التثنية ضعف عدد أبنائه إذن الموت لا تنفع معه التمائم ولا الاتحاد ولا الكثرة فهو غالب، والدهر هنا كان عادلاً غير منحاز، وحال الشاعر الرضا والقبول والراحة لغياب معجم الحزن والبكاء من جهة وغياب الغدر والخداع والمخاتلة من خلال عدل الدهر.

ونجد تكرار "كلاهما" ثلاث مرات ولعل هذا العدد يرمز (للدهر والشاعر والأبناء) لأنه عاد إلى عالم الإنسان مرة ثانية بعد جولة من المعارك بين الحياة والموت متمثلة بين الحمر والصياد وبين الثور والكلاب، في بداية النص خطف الموت أبناءه، إذن الفقد في عالم البشر هاهو يعود في ختام النص إلى عالم البشر ويرسم صورة لفارسين تقابلا والموت حصد الاثنين معاً. كما نلحظ معجم المعركة وما فيها من أسلحة وعتاد كامل فرضته المواجهة بين الفارسين وهذه

المواجهة غيرت معجم الألفاظ عند الشاعر فلم يعد يتحدث عن طرف دون آخر، ولم يتكون معجم خاص لطرف خاص واشترك الفارسان في معظم الصفات، والضمير يدال على ذلك "كلاهما" إذن المواجهة غيرت المعجم والشاعر والمشهد والنتيجة.

ونلحظ تكراراً لكلمة (يوم الكريهة، يوماً، اليوم، يوم) وأورد كلمة "اللقاء" مرة واحدة وكأنه يريد اللقاء بين الفارسين لأن التعادل والتكافؤ حاصل بينهما وكلاهما مستعد أتمّ الاستعداد والشاعر ينتظر هذا اللقاء المتكافئ ليرى النتيجة العادلة غير تلك النتائج السابقة التي لا تعادل فيها، إنه ينتظر النتيجة التي أدت إلى موت الفارسين في هذا اللقاء فكانت نتيجة عادلة مرضية للشاعر والمتلقي.

المبحث الثاني

[النـــوع فـــي العينيـــة]

النوع ونعني به تقسيم الكلمة إلى أسماء وأفعال، مع التركيـــز على حروف المعاني، فالأسماء تطلق على الاسم المعين، وهوالـــذي يسمي طائفة من المسميات الواقعة فـــي نطـــاق التجربـــة كـــالأعلام والأجسام والأعراض المختلفة، واسم الحـــدث وهـــو يـــصدق علـــى المصدر، واسم المصدر، واسم المرة، واسم الهيئة، وهي جميعـــاً ذات طابع واحد في دلالتها، واسم الجنس ويدخل تحته اسم الجنس الجمعي واسم الجمع، ومجموعة من الأسماء ذات الصيغ المـــشتقة، المبـــدوءة بالميم الزائدة، وهي اسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة، ويمكن أن نطلق على هذه المجموعة أسماء يشملها هو قسم الميمات، وطائفة من الأسماء المبهمة التي لاتدل على معين وإنما تدل عادة على الجهـــات والأوقات والموازين والمكاييل والمقاييس والأعداد ونحوها[1].

١- النوع في مطلع القصيدة:

تأتي الأبيات في مقدمة القصيدة (من ١-١٤)[2] حاملة لدلالات النوع على النحو التالي:

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان ص٩٠،٩١، الناشر: دار الثقافة بالدار البيضاء ط١٤٢١هـ -٢٠٠١م.

(٢) ينظر ص٢٢-٢٦ من البحث.

أ- الأسماء:

إذا تتبعنا الأسماء الموجودة في المقطع الأول من خلال (السؤال، التساؤل) بين الشاعر ولميمة الغائبة الحاضرة ورد الشاعر عليها نجد الأسماء التالية: (المنون، الدهر، معتب، شاحب، مال، جنب، مضجع، جسم، بني، البلاد، غصة، رقاد، عبرة، هوىً، مصرع، عيش، ناصب، لاحق، مستتبع، المنية، أظفار، تميمة، العين، حداق، شوك، حوادث، مروة، صفا، البكاء، سفاهة، الشامتين، ريب الدهر، النفس، راهبة، قليل) جلّ هذه الأسماء تساعد في تشكيل لوحة الموت الذي عصف بالمخلوقات وتؤازر هذه الحتمية التي لا تقهر وحالة الانهزام أمام سلطان القوة الخفية المسيطرة ويدعم ذلك (البكاء، العين، بالبكا، عبرة، حسرة) إنها أسماء تناسب المعنى الذي يثري النص ويعمق فكرته، دالة على التنفيس والراحة، والاسم يدل على الملازمة والثبات فالموت مقيم في ساحة شاعرنا لا يبرحها وكثرة الأسماء ظاهرة أسلوبية لإشاعة الهدوء والسكون والسلوان كحديثه مع لميمة مرة وتقرير للحقيقة (المنية والمصرع) مرة ثانية وما يرسم إطار اللوحة الحزينة ويدعم تشكلها (البكاء، الرقاد، عبرة) ويؤكد ذلك بتقديم الفاعل على الفعل في قوله: "وإذا المنية أنشبت " إذن الموت مقدم شائع مسيطر وهذا السؤال والتساؤل مع زوجته يشيع الجمود، حيث

استسلم للبكاء والحسرات والعبرات في البيت الخامس وأنه كحجارة ملقاة تدوسها الأقدام جيئةً وذهاباً في البيت الثاني عشر، لا الحركة وهو جوّ جنزي مناسب لمقام الموت يحضر فيه الانفعال ويغيب الفعل وكذلك الجملة الاسمية التي تساهم في رسم الصورة الحزينة (أن البكاء سفاهة) فالعين بعدهم كأن حداقها سُملت فهي عور "أني لريب الدهر لا أتضعضع" يحاول مواساة نفسه ويتمالك ادعاء أمام ضربات الدهر الموجع، إنه متضعضع ويلجأ إلى البكاء أكثر من مرة علّه يرتاح ويجد السلوان والتسرية أمام القضاء الحتمي وسيطرة الموت (والنفس راغبة) جملة اسمية فيها حكمة تدل على استسلام وضعف (المنية أقبلت) تدل على خضوع واستسلام فالمنية فاعل تأخر فعله لأن هاجس المنية وسطوتها يسيطران على الشاعر، نلحظ أن الأسماء أسهمت في توضيح الفكرة وهذا التناسب بين الألفاظ "محاولة لتحقيق قدر من التنسيق والتساوق بين مكونات النص الأدبي"[١] وهذا التناسب بين الكلمات يؤدي إلى إثراء النص وتعميق الغاية حيث يسعى الشاعر إلى رسم صورة واضحة للحزن والبكاء والضعف الذي مبعثه الموت وليس غير الموت.

---

(١) في البنية والدلالة. رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا ص ٤٥، ط: منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

وهذا التناسب بين الكلمات يدخل في بنى محور التماثل[١]، وهـذا المحور يتضمن الكلمات والأساليب التي تتوافق وتتناسب وتتقارب في دلالاتها وأصولها بغية تشكيل فكرة النص وغرض المبدع وإذا كانت الوظيفة الشعرية عبارة عن تقاطع محور الاختيار الرأسي مع محـور التأليف الأفقي[٢] فقد تم اختيار أسماء مناسبة بهدف رسم صورة شاملة دقيقة (شاحب، غصة، ناصب، شوك، مصرع) لسيطرة الموت فعيشه كله نصب وتعب، وعينه باكية باستمرار وكأنها فقئت كل ذلك نـاتج عن استمرار البكاء والحزن ونلحظ أن المعجم الشعري لمبدأ الإفـادة، إذ لا يمكن أن نعد جميع الكلمات معجماً وما إن نستمع إلـى اختيـار الألفاظ نجد أنها مأخوذة من معجم الموت الذي تتمحور حوله الأبيات، حيث صاغ لغته الشعرية مستخدماً الكلمات الدالة على ذلك والحروف الثقيلة التي تنم عن حزن وهمّ (الضاد، الجيم، الصاد) من خلال انتشار السكون مرة والتضعيف مرة ثانية (أقضّ، حرصنت، تتوجّـع) وهـذا المعجم مليء بالأسماء النكرة التي تدل على العموم والكثـرة شـوك وكأن شوكة واحدة لا تكفي (شاحب، شوك، حسرة، عبـرة، مـرة، سفاهة، تميمة، جنب، مصرع، قليل) والنتيجة حسن الإيغال في قوله: "فهي عور تدمع" والسمل جعله كحجارة مهملة تدوسها الأقدام، إنـه

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: د. محمد عبـد المطلـب ص٣٤٩، ط: دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
(٢) الأسلوب والأسلوبية ص٧٦.

التضاؤل والانكسار والضعف أمام الموت لكن التجلد والتصبر عنوانه ادعاءً أو حقيقة حيث " المروة" حجرٌ صلبٌ رغم صغره واستخدامه للمصدر" تجلدي "مع الإضافة يدل على بقية من تصبر وتحمل، ويجدر بنا ملاحظة الاستفهام الذي بدأ به النص وما يحمله من مرارة وإحساس بالخيبة والضعف فهو تقرير بفعل كان وإنكار لحصوله ونجد اليقين أن التوجع لا يجدي نفعاً ولكن لا مفر منه على الرغم من ازدياد شدة الإحساس بالعجز أمام الدهر رغم أنه (ليس بمعتبٍ من يجزع) وهذه الفكرة الأساسية التي لم تغب أو تغادر قائلها من البداية حتى النهاية أي أن الدهر ماضٍ لا يعبأ بأحد (ربيه. أو ربيها) لأن المنون هي الدهر أو من أسمائه وفكرة الدهر ترتبط بذهن الشاعر بفكرة الموت التي سيطرت عليه وأشرك (أميمة) التي قد تكون كل مشاهد أو سامع ومعللاً شحوبه الذي سألت عنه (أميمة) بأنه من فعل (أودى) الذي أدرك الأبناء ونلحظ غلبة الأسماء على الأفعال، والأفعال تدل على حركة وحدوث أي أنها تدل على حياة، والأسماء تدل على السكون، والسكون جمودٌ والجمود موتٌ أو شبه موت، وهذا تأكيد على فكرة الموت في النص وكأن الشاعر أقرب إلى الموت أو بانتظاره (وإخال أني لاحقٌ مستتبعٌ) استسلام وخنوع يصل حد الموت أو يكاد. هو يطارده وسوف ينشب الأظفار إذن الموت حقيقة تطارده وهو عاجز أمام سلطانه.

١٤٧٥

ب- الأفعـــال:

نلحظ أن ورود الأفعال المضارعة فاق عـدد أبيـات المقطـع وكذلك الفعل الماضي فاق الفعل المضارع في هذا المقطع:

الفعل الماضي	فاعلـــــه	الفعل المضارع	فاعله
قالت	أميمة	تتوجع	أنت
ابتذلت	التاء	يجزع	هو
أقض	هو	ينفع	هو
أجبتها	التاء	لايلائم	هو
ودعوا	الواو	لاتقلع	هي
أودى،أودى	هو	أرى	أنا
أعقبوني	الواو	يفجع	هو
سبقوا	الواو	يولع	هو
أعنقوا	الواو	إخال	أنا
غبرت	أنا	أدافع	أنا
حرصت	التاء	لاتدفع	هي
أقبلت	هي	لاتنفع	هي
أنشبت	هي	تدمع	هي
ألفيت	التاء	تنفع	هي
سُمّلت	هي	تقرع	هي
رغّبتها	التاء	أريهم	أنا
ليس	هو	أتضعضع	أنا
تُخرموا	الواو	ترد،تقنع	هي
١٩فعلاً		١٨فعلاً	

نلحظ حشداً هائلاً من الأفعال التي فاقت عدد الأبيات ولا يكاد يخلو بيت من فعل أو أكثر ماضية أو مضارعة وإذا ما نظرنا فيها بتمعن نلحظ أنها متعادلة عدداً وزمناً ودلالة، ذلك التجدد والوقوع للأحداث شيئاً فشيئاً[١]، وهذه الوظيفة للفعل ترجع إلى الزمن الذي يتضمنه ونلحظ أثر الأفعال واضحاً في تشكيل المشهد المفعم بالحركة لكنها حركة موصلة للموت والجمود ورسم الأحداث مفصلة، فهي عصب المشهد ومجسدة للأحداث وتجعلنا نعايش كلاً منها وكأننا نراها رؤية العين ماثلة تأخذنا في رحلة مع الأحداث المتلاحقة والمتشابكة وصولاً إلى النتيجة وهي الموت للجميع، ومن خلال المشهد نلحظ شيوع الموت وأي حركة تقود للموت (تتوجع، يجزع، أودى، فتخرموا، يفجع،... أقض، أنشبت، أدافع، لا أتضعضع) أفعال فيها حركة لكنها تقود إلى الجمود الذي مبعثه الألم والحزن والشكوى والبكاء الذي سببه الموت.

وفاعل هذه الأفعال ليس شاعرنا خلا ثلاث مرات مع الفعل الماضي (أجبتها، حرصت، غبرت) وقد تكون هذه الثلاث (الشاعر، وأميمة، والأبناء) أو (الشاعر والأبناء والموت) وخمسة مواضع مع الفعل المضارع (إخال، أرى، أدافع، أريهم، أتضعضع) وهذا الرقم هو عدد أبناء الشاعر الذين تخطفتهم يد المنية فهل كان العدد مُعَذباً

---

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ص١٧٤، قراءة وتعليق: أ. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ومطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٤هـ.

للشاعر في لاوعيه ؟ نعم شاعرنا يغيب من الفاعليـــة وهـــو منفعـــل بالأحداث سلبي ضعيف أمام سطوة الموت وهذه الأفعال تـــدل علـــى العفاء والزوال والألم (أودى، أقض، يفجع...) أثرها واضح في تشكيل المشهد الجنزي المفعم بحركة الموت يتسلل إلى كل شـــيء، وتكـــرار الفعل (أودى) دلالة على تمكن الموت ومن خلال ما تقدم يؤكد شاعرنا أن الموت قادم ويبث الاستسلام بمن حوله ويعمـــق مفـــاهيم معينـــة للإفضاء إلى نتيجة واحدة وهي الموت للوصول إلى صورة التأســـي والاعتبار والعزاء المصحوب بالاستسلام، له ولزوجه ولمن فقد عزيزاً عليه[1]، هؤلاء الأعزاء الذين (أعقبوه) بمعنى أورثوني، والإرث هنـــا حسرة وألم وضعف وانكسار لا مال أو خير رغم حرصـــه بالـــدفاع عنهم (حرصت بأن أدافع عنهم) حرص: فعل يتعدى بحـــرف الجـــر (على) الطويلة لكن جاء حرف الجر (الباء بدلاً من على) الطويلة ذات المد للدلالة على سرعة الحركة وردة الفعل.

و(أدافع) على وزن أفاعل وتعني التجدد والاستمرار وتحمـــل معنى المفاعلة والمجاهدة والدفع، ولكن سرعان ما يستسلم بقدوم القدر المحتوم، المنية التي (لا تدفع) والبكاء سنة أزلية وتناسي المصيبة من طبع البشر التفريغ والتسري والتخفيف والتنفيس بالبكـــاء (ولـــسوف

---

(١) في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقـــي(٢٥)، دار عمّـــار، عمّـــان، ١٩٩٥م.

يولع) ولم يقل (سيولع) لأن المسافة بينه وبين النسيان ليست قريبة أمام هول المصيبة.

ونلحظ كثافة أفعال مثبتة (تتوجع، يجزع، أودى، أقبل، رغب، حرص...) لكنها مفرغة من الفاعلية والحركة فهي تصب في النهاية في إطار السلبية الخالية من النفي لفظاً والمملوء بالسلبية مضموناً.

ونلحظ أفعالاً منفية (لا يلائم، لا تقلع، لا تدفع، لا تنفع، لا أتضعضع، ليس) وفيها نصيب من الإرادة والرفض عادة وعندما سُلبت إرادة الشاعر في هذا النص شحّ معين الفعل المنفي ولم يقنم إلا ستة أفعال ولعل ذلك يحيلنا إلى خمسة الأبناء الذين سلبهم الموت والأب الذي ينتظر، ونسبتها إلى الأفعال المثبتة الخمس تقريباً.

هو يصارع الموت القوة الخفية الجبارة ولا تكافؤ بين المتصارعين إنها هزيمة أمام النتيجة (الموت) لا أمام السبب من مثل (جيش، لصوص، أعداء...) وكل إنسان مهزوم أمام النتيجة، أمام الموت إنه إقناع النفس ومواساتها وتعزيتها من خلال مخاطبة الآخرين بالنتيجة الحتمية التي مفادها (فإذا المنية أقبلت لا تدفع) ولا دواء ولا طبيب (ألفيت كل تميمة لا تنفع).

ج- حروف المعاني:

تشمل حروف العطف والجر؛ لأنها الأكثر في هذه الأبيات.

١٤٧٩

- **حروف الجر:**

من: جاء ثلاث مرات.

اللام: جاء سبع مرات.

الباء: جاء ثماني مرات.

على: جاء ثلاث مرات.

عن: مرة واحدة.

شيوع حروف الجر بهذه الكثرة ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه كل دارس للنص فهي تشي بحالة الانكسار للشاعر المنبثقة من حركة الأسماء الواردة بعد هذه الحروف.

إذن شاعرنا منكسر تابع منقاد في أسمائه وأفعاله وقدره، فالموت جعله خانعاً خاضعاً منكسراً منفعلاً لا فاعلاً.

- **حروف العطف:**

الواو: جاء ثلاث عشرة مرة.

الفاء: جاء ست مرات.

ضارع انتشار حروف العطف في كثافتها كثافة انتشار حروف الجر التي دلت على الانكسار كما أن حروف العطف في انتشارها أيضاً قد تشي بكثافة في العاطفة الأبوية التي لا غرابة في وجودها حسب طبيعة النص وموضوعه وغرضه.

- وكثرة حرف العطف (الواو) الدال في معناه على مطلق الجمع، يعبر عن شدة اتحاده مع الفاجعة التي حلت بأبنائه.

ويدل كذلك في مستوى الصوت على نبرة حزينة تحاكي صوت التأوه والتوجع المنتشرة طوال المقطع.

٢- **النوع في المشهد الأول:**

تأتي الأبيات في مشهد الحمار الوحشي(من ١٥-٣٥)[١] حاملة لدلالات النوع على النحو التالي:

أ- **الأسماء:**

إن شيوع الأسماء في هذا المشهد المسرحي المتحرك يعد ظاهرة أسلوبية، وهي أكثر شيوعاً في النصح والعزاء والوصف وسرد الأوصاف ويمكن دراسة الأسماء كما يلي:

المقطع يصف الحمر الوحشية في روضة غناء لكن سهام الصياد سقتها كأس المنون وبداية المقطع لازمة أسلوبية (والدهر لا يبقى) وبداية اللازمة اسم (الدهر) وهو الموت والقوة الخفية التي تأخذ دون عتبي وأكد ذلك بجملة فعلية منفية (لا يبقى) إذن تقلبات الدهر مستمرة على الأحياء بحدثانه الاسم الذي يعني النوائب والحوادث

---

(١) ينظر ص٣٠-٣٦ من البحث.

وهذه المقدمة تناسب غرض النص عامة والمقطع خاصة حيث التسليم والاستسلام لحدثان الدهر وسرعة فعله وخفته بحيث لا أحد يتنبأ بما يمكن وقوعه ولأن رائحة الموت فائحة منه، ها هو بدأ بالحيوان من الحمر الوحشية وقبلها من البشر بأبناء الشاعر وليس هؤلاء من يأتي عليهم الموت فحسب فكل الأحياء يموتون، وما نكسر الحيوان في صراع الحياة والموت عند الشاعر إلا ملمح بارز في العينية. ليؤكد حقيقة الموت الحتمي من جهة والتأسي بها من جهة ثانية، رغم قوة هذه الحيوانات ولعبها ومرحها ووفرة العشب والماء (كأنه مدوس، أمرع، جرشع، سمحج، أضلع، سطعاء، نحوص، عائط، هادية، هادي) لكن الصياد استطاع أن يرعبها وتهرب مجتمعة فراراً من الموت إذن هذه الأسماء تشيع الاستقرار والسكون المصحوب بالريبة والتوجس والخيفة لأنها تشعر وتحس بالخطر وكأنها مسلّمة أو مستسلمة بالموت كاستسلام شاعرنا الذي بدأ بالحكمة والتقرير من خلال الجملة الاسمية الداعمة لذلك (والدهر لا يبقى) لِمَ لا ؟ وهذه الحيوانات في روضة وماء ومرعى في الطبيعة لكن نلحظ الحركة التي تقود للموت وإشاعته إذن الموت قادم إن كنت مستقراً أو متحركاً (والدهر لا يبقى) ويؤكد هذا أسماء (شؤم، حسا، ريب قرع، نميمة، قانص، متلبب، في كفه جشء أجش ولقطع، سهما، ريشه متصمع، رائغا، عجلا، الكنانة، ألحق صاعديا مطحرا، الكشح، حتوف، هارب، بارك، متجعجع، علق النجيع) إنها أسماء تشيع الهلع والفزع والخوف والدم و القتل والموت

وكل هذا يؤكد الصراع بين الحياة والموت لكن الغلبة للموت وترسم هذه الأسماء المشهد الوصفي المسرحي المفعم برائحة الموت والفقد وهو ما يضفي الواقعية على المشهد وهو انعكاس لحالة الشاعر الذي يؤسس لعلاقة تشبه مصابه وكي يلفت انتباه السامع ومشاركته الحزن من جهة والاستسلام من جهة ثانية، بدأ (بالدهر) وانتهى (بالحتوف) وكلاهما موت إنه يدور في فلك الموت وأسبابه ونتائجه.

إذن المقدمة أفضت إلى الخاتمة فالدهر في البداية والحتوف في النهاية وفكرة الدهر ترتبط بالموت والموت أولاً وأخراً، لكن دون حكمة مناسبة لغرض الرثاء فكلاهما يشتركان في التدبر والتفكر ويؤازر الأسماء ذكر أسماء لأماكن (بئر، الجزع، ينابع، أولات ذي العرجاء، صاعديا نسبة لصعدة في اليمن وكذلك ذكر أسماء للزمن (برهة، حينا، حينا، ملاوة) كل ذلك ليؤكد الواقعية في عالم الموت في الحيوان وما أشبهه بعالم الإنسان والصراع قائم بين الحياة والموت ويتضح ذلك من خلال ما يلي:

أسماء تدل على الحياة	أسماء تدل على الموت
الجميم	الدهر
الأمرع	القناة
بروضة	شؤم
الورود	حَيْنه
وابل واه	نهب مجمع
العلاج	حسّاً
مياه	الحجاب
ماؤه بئرٌ	ريب
عذب بارد	نميمة
	قانص
	منقلب
	جشء
	أجش
	أقطع
	سهما
	ريشه متصمع
	صاعدي
	مطحر
	حتوف
	هـــارب، رائـــغ، عجـــل،
	هارب، بارك، متجعجع
	علق النجيع

من خلال ما تقدم نجد حالة الأتن قبل الصياد فرحة مسرورة مع وفرة المرعى والماء لكن سرعان ما أرسل للصياد سهام الموت البداية مع الموت (الدهر ثم مع حينه وفي الختام مع الحتوف الموت)، فالموت لم يغب عن ذهن شاعرنا كلما أراد أن ينسى ويسبغ المرح على الحيوانات ومن ورائها البشر أرقه الموت وألح عليه من كل ناحية وفي كل ناحية،... الدهر.... حينه..... حتوفهن... ولا عتبي للموت كما بدد أبناء الشاعر هاهو يبدد الحمر الوحشية القوية التي لم تلد ولم تكن هزيلة (جداند... نحوص... عائط... سطعاء... هادية... مدوس... أضلع... ولم تصارع أحداً هي في مرعاها وموردها لكن الصياد الغادر المخادع أرسل لها الموت كما أرسله من قبل لأبناء الشاعر فما أشبه مصاب الأمس باليوم والأسماء جاءت داعمة للغرض والفكرة ولم يرسل الحكمة والنصح الذي يناسب العزاء، بل غلّب الموت على الحياة في عالم الحيوان كما غلبه على عالم الإنسان من قبل إنه صراع الحياة والموت، ونجد نسبة الأسماء إلى عدد الأبيات يكاد يكون أربعة أضعاف تقريبا أي بنسبة أربعة أسماء في كل بيت في حين كانت الأفعال النصف بالنسبة لعدد الأسماء وضعفين بالنسبة لعدد الأبيات.

عدد الأبيات: ٢٢ بيتاً.

عدد الأسماء: قرابة ٩٠ اسماً.

عدد الأفعال: ٤٤ فعلاً.

ب- الأفعـــال:

شيوع الأفعال واضح في الأبيات وتفوق المقطع الأول عـدداً، يصل عددها إلى (٤٤) فعلاً بين ماض ومضارع يتضح من خلال ما يلي:

الماضـــي: أكل، طاوعته، أزعلته، سقاها، أثجم، لبثن، جزرت، ذكر، شاقي، أقبل، افتنهن، عانده، وردن، شرعن، شـربن، سـمعن، نكرنه، نفرن، امترست، رمى، أنفذ، خرّ، بذا، عيّث، رمـى، ألحـق، اشتملت، أبدهن، كسيت٢٩ فعلاً ماضياً.

المضارع: لا يبقى، لا يزال، لا يقلع، يعتلجن، يجد،، يـشمع، تتقطع، يتتبع، يفيض، يصدع، لا يتتلع، تغيب، يقرع، يرجع، يعثـرن ١٥ فعلاً مضارعاً نسبة الماضي ضعف المضارع.

المضارع المنفي: شح في هذا المقطع (لا يبقى، لا يزال، لا يقلع) شحها يدل على شح الإرادة والرفض ووفرة الانكسار والخنوع وغلبـة الموت لأن إرادة الموت هي الغالبة وشاعرنا لا إرادة له وكذلك الحمـر الوحشية. حتى الأفعال المثبتة تشي بالسلبية المفرغة من التأثير.

وعلى هذا فشيوع الفعل في الأبيات ومقارنته بالاسم له دلالات كثيرة حيث التركيز على الأحداث والحركة في النـصوص، فالفعـل "عنوان الحركة عامة"[١]، وشاعرنا أحسن توظيف الأفعال التي يـزداد

---

(١) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي ص٢٩، سلسلة "مفـاتيح"، طبـع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م.

في مواطن الصراع والمشاهد المتحركة فهي تمثل ظاهرة أسلوبية حيث تبث الحركة في جنبات النص رغم سيطرة الأسماء وحشد الأفعال يواكب حركة المشهد وتصور تتابع الأحداث كما في النص حيث حشد الشاعر الأفعال بنسبة كبيرة وكل بيت لا يكاد يخلو من فعلين على الأقل، وهي وسائل ساهمت في تكوين لوحة الموت التي أحدثها الصياد الذي يعبر عن الموت وبالتالي فإن الأفعال جعلت السامع أو القارئ يعايش المشهد وكأنه على خشبة مسرح حية نابضة بالصوت والحركة، كما تكررت أفعل للتأكيد على الحدث (فرمى، فأنفذ، فرمى، فألحق، فأبدهن). رغم قوتها واجتماعها لكن لا تكافؤ بين المتقابلين فالصياد غادر مخادع.

والأفعال هي عصب هذا المشهد وهي التي جسدت الأحداث وخاصة تلك اللازمة الأسلوبية (والدهر لا يبقى) حيث بدأ المقطع الأول بالدهر وها هو يبدأ المشهد الثاني بالدهر والفعل (لا يبقى) نواة هذه الأبيات ومصور المغزى ومؤكد للنتيجة الحتمية وهي الموت، وهذه اللازمة خيط يربط بناء النص بشكل دائري حيث يجعلها محوراً يدور حوله بحركة دائرية يغادر المركز ولا يلبث أن يعود إليه فهي لازمة يعود إليها كلما ضاقت نفسه، يفرج بها عن ضيقه ويفتح نافذة جديدة، وهذا التكرار اللفظي يتبعه تكرار دلالي وهو لا بقاء للإنسان والحيوان والحتوف خير دليل على ذلك، وهذه الأفعال متناسقة مع عالم الحيوان، والحيوان إمتداد لحالة البشر وفعل الحيوان خاص به

لكنه انعكاس للبشر، فكلاهما له الحق في العيش والحياة لكن المنية تتخطفهم، ولو تأملنا فاعل هذه الأفعال نجد التالي:

فاعل الأفعال التي تخص الصياد مستترة (رمى، أنفذ، عيث، يرجع، رمى، ألحق، أبدهن).

وفاعل الأفعال التي تخص الحمر الحشية ظاهر (طاوعته سمحج، أزعلته الأمرع، لبثن، وردن، شرعن، سمعن، شربن، نكرن، نفرن، يعثرن) تحدث عنها الشاعر بضمير العاقل وهي حيوانات وكأنهن عاقلات، إذن رغم هروبه إلى عالم الحيوان ظل مشدوداً لعالم الإنسان ولم يسعفه الضمير (هن) ولم يستطع الفرار والهرب، إذن جعل الفاعل مع الصياد مستتراً لمعرفته ودرايته بفعل الصياد الذي يشبه فعله فعل الدهر بل هو الدهر، والدهر عند شاعرنا الموت. إذن الصياد هو الموت أو من يوزع الموت أو من جند الدهر يسلطه على الحيوان صيداً وقتلاً كما تسلط الدهر على أبناء الشاعر غيلة وموتاً، ولا أدل على ذلك من ذكر الشاعر للدهر مرة وللحين مرة والحتوف مرة ثالثة، وهذا المثلث قد يشي بالشاعر والأبناء والدهر ومن ورائه الموت.

الدهر ← ← ← ← الحين ← ← ← ← ← الحتف

الشاعر ← ← ← ← الأبناء ← ← ← ← ← الموت

إنه صراع الحياة والموت الذي تمكن من البشر متمثلاً بأبنائه الخمسة والحيوان متمثلاً بالحمر الوحشية في ذلك المشهد الوصفي

المسرحي المتحرك بحركة تؤدي إلى الموت والاستسلام لأن الجميع مهزوم أمام النتيجة لا السبب.

ج- حروف المعاني:

ماثل شيوع الأسماء والأفعال شيوع حروف المعاني.

حروف الجر:

الباء: وتدل على التصاق هذه الحيوانات بما يمدها بأسباب الحياة والعيش قبل الصياد وبعد الصياد التصاقها بالأرض والوقوع المؤدي إلى الموت.

في: التي تدل على الظرفية حيث المكان الطبيعي للحمر الوحشية (في العلاج، في حجرات، في الكف. ثم دلت على الموت" في كنانته. في علق النجيع. في كفه" وحروف الجر ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه الدارس لنصوص الشاعر التي تبين حالة الأسماء بعدها حيث الانجرار لمواطن الحياة دون الصياد ثم الانكسار والوقوع والدم والموت بعد ظهور الصياد.

حروف العطف:

الواو: كثر استخدام حرف العطف الواو في زمن قبل الصياد حيث اللعب واللهو والحياة والمشاركة بين الفحل والأتن كما في عالم البشر (وطاوعته. وأزعلته. وأقبل. وشاقى. وأقبل. وريب. وعانده. وهادي...) وقلّ بعد ظهور الصياد حيث تتسارع الأحداث ويحتاج المشهد لحرف أكثر ملاءمة للموقف، وهنا نرى الاتحاد والاجتماع

أمام الموت وقبل ذلك الاتحاد والاجتماع في الرخاء والحياة وفيه من التوجع والتفجع والآهات والحزن ما فيه.

الفاء: الذي كثر بكثافة عالية لدلالته على الترتيب والتعقيب القريب جيث يقصر الزمن والموت أسرع وكأن الأحداث تركض وتجري متسارعة لتقع" وقد ساعده على لن يحكم عقد قصيدته ويطرد نسقها تناسباً وتماشياً مع ما تحمل من المعنى، وقريحة الشاعر هي التي مكنته من إجادة استخدام ذلك الحرف"[1] (فوردن. فشربن. فشرعن. فنكرن. فرمى. فبدا. فنفر. فَخَرّ. فعيث...) فالموت لا عتبي عنده فهو قادم بوتيرة متسارعة.

٣- النـــوع في المشهد الثاني:

أما الأبيات (من ٣٦-٤٨)[2] المتعلقة باللوحة الثانية (التي تصف حالة الثور وموقفه من كلاب الصيد وصاحبها) فقد جسدت دلالات النوع أيما تجسيد وذلك على النحو التالي:

أ- الأسماء:

تتوالى الأسماء في هذا المشهد الوصفي المسرحي، ويعود الشاعر إلى الدهر، الذي هو الموت وهذه اللازمة الأسلوبية فيها عزاء للشاعر من تقلبات الدهر وما يجره على

---

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي ص ١١٦-١١٧، العراق، الموصل، دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٧٤م.

(٢) ينظر ص٤٢-٤٦ من البحث.

الأحياء من فقد وحزن وألم، والتسليم والاستسلام ليدن الشاعر لأن الموت قادم لا محالة رغم مقاومة الثور واستخدام ما لديه من قوة (الدهر، شبب، الكلاب، الضاريات، فؤاد، الصبح، المصدق، الأرطي، قطربليل، عين، الغيوب، طرفه، مغض، متنه، أولى سوانقها، فزع، فروج، غبر، ضوار، وافي، أجدع، عبل الشوى، الطرتان، السفود، مذلقان، النضح، عصبة، شريد، ربّ، بيض، سهم..... إنها أسماء تبعث الهلع والفزع والخوف والترقب (الدهر، حدثان، مُروع، فزع، سهم) كلها تحمل معنى الموت والخوف للثور الفزع من الدهر والصياد وكلابه، وهذه السماء ترسم لنا صورة المشهد المسرحي المتحرك على خشبة الحياة ذاك المسرح الذي تفوح منه رائحة الدم (ينهسنه. النضح. المجدّع. أيدع).

ويمكن رصد الأسماء في المقطع قبل المعركة فيما يخص الثور وبعدها.

قبل ظهور الكلاب والمعركة: شبب، مروع، فؤاده، الأرطي، قطر بلول زعزع، عين، غيوب طرف، مغض، متنه).

عيش طبعي وحياة لا منغص لها.

بعد ظهور الكلاب والمعركة: (فزع، سدفروجه، عبل الشوى، مذلقان. النضح، المجدّع، أيدع، سفودان، عجل شواء، شرب، عصبة، شريد) فزع وخوف ودماء وعراك.

١٤٩١

بعد ظهور الصياد: (رب الكلاب، بكفه، بيض إرهاف ريشهن مقزع، سهم، طرتيه، المنزع) يحسم المعركة ويرسل سهامه الحادة مصحوبة بالموت الذي بانت طلائعه مع اللازمة الأسلوبية مؤكدة بالفعل المضارع المنفي من أول المقطع، حيث البداية بالدهر وريبه ومنونه والمنية والحين والحتف وصولاً إلى السهم والكبوة التي لا قيام منها، إنها رحلة مع الموت الذي أصاب البشر ثم الحيوان، إذن البداية قادت إلى النهاية دهر وموت ثم كلاب وصياد وموت في النهاية.

عدد الأبيات: ١٣ بيتاً.

عدد الأسماء: ٥٥ اسماً.

ونسبة الأسماء إلى عدد الأبيات يصل إلى ثمانية أضعاف.

أي بمعدل ٤,٢ لكل بيت تقريباً وكثافة الأسماء هي كثافة للجمود والسكون الذي يُفضي إلى الفزع والخوف والتوجس المؤدي إلى الموت والاستسلام أمام الدهر (الموت).

ب- الأفعال:

تكثر الأفعال في هذا المشهد المسرحي ولو تتبعناها نجد:

عدد الأبيات: ١٣ بيتاً.

عدد الأفعال: ٣٤ فعلاً.

بنسبة ٢,٦ إلى عدد الأبيات.

أفعال تخص الثور	أفعال تخص الكلاب	أفعال تخص الصياد
أفزته. يردهن	شعف	بدا
يرى. يحتمي	ينهسنه	رمى
يفزع. نحا	ارتدت	لينقذ
يعوذ. أقصد	قام	هوى
شفّه. يقترا	يتضوع	أنقذ
راحته. ينزع	أفزته	
يرمي. كبا		
يصدّق. سدّ		
يسمع. انصاع		
غدا. بدا		
يشرّق		
٢١ فعلاً	٦ أفعال	٥ أفعال

الفعل يدل على الحركة، ووفرته تمثل ظاهرة أسلوبية جيث الحركة والتركيز على الأحداث والشاعر أجاد توظيف الأفعال لخدمة النص وفكرته وهدفه وبث الحركة في جنبات النص المسرحي رغم سيطرة الأسماء لكن حشد الأفعال يساير حركة المشهد وتتابع الأحداث وساهمت الأفعال في تكوين لوحة الموت التي سيطرت على الشاعر من جراء موت أبنائه، واستخدامه للفعل الماضي ما هو إلا ليقص علينا معاناته مع (الدهر والمنون والمنية وريب الدهر) ومناسبته للمشهد القصصي وكأنه يؤكد وقائع أبطاله والانهزامية أمام الدهر وريبه فقد بدا أكثر انهزامية حيث يكرر" والدهر لا يبقى على حدثانه".

ونلحظ الأفعال التي تخص الثور: فيها الترقب والفزع والخوف والهرب من جند الموت رغم دفاعه المشرف لكن لا جدوى حيث تكاتفت قوى الموت ضده.

والأفعال التي تخص الكلاب: فيها الفزع والهجوم والغدر والخداع والتآمر مع صاحبها إنها قوة زائفة وشرف غادر.

أما الأفعال التي تخص الصياد: فيها المخاتلة والغدر المصحوب بالقتل والدمار والدم والموت الذي أرسله مع سهامه وأعانه عليه كلاب الصيد التي أعاقت الثور حتى حضور صاحبها، فأنفذ حكمه على الثور الذي دافع بشرف وبسالة، لكن يد الغدر كانت الأقوى.

واللافت للانتباه أن أفعال الكلاب تكاد تكون خمسة وكذلك أفعال الصياد خمسة وهو عدد أبناء الشاعر الخمسة الذين خطفهم الدهر وهذه الأفعال الخمسة عند الكلاب والصياد تساهم في رسم صورة جنزية ملؤها الفقد والموت، وقد يكون العدد خمسة مبعث أرق للشاعر وهاجس خوف مما حوله.

وأفعال الثور وإن شاعت وكانت وفرتها تفوق أفعال الكلاب والصياد إلا أنها تدل على قيمة هي التضحية والبسالة والدفاع عن الحمى والنفس كما نجد أن عددها يفوق أفعال الكلاب والصياد بأربع مرات، أي إنها من مضاعفات العدد خمسة، وتتعادل الأفعال الماضية والمضارعة عند الثور، حيث إن عدد الأفعال الماضية عشرة أفعال،

وعدد الأفعال المضارعة عشرة وهي ضعف عدد أبناء الشاعر، أبناء الشاعر الذين واجهوا الموت بمفردهم لأن الدهر هو الموت وهو القوة الخفية التي لا تقاوم، والحمر الوحشية واجهت الصياد الغادر المخادع الذي يمثل القوة الخفية أي الموت بشكل آخر، وهذا الثور الذي واجه الموت وجنده متمثلاً بالكلاب والصياد فكان لزاماً أن يضاعف الحركة والمقاومة، التي قادته للموت إنها حركة مفعمة بالدم، والمشهد المسرحي شاهد على هذا الحراك الذي كأننا نشاهده، وهذه الأفعال أساس المشهد وهي التي جسدت الأحداث وبالأخص (والدهر لا يبقى) هذه اللازمة الأسلوبية التي بدأ الشاعر بها المقطع وختم بالفعل (كبا) انطلق من الموت وختم بالموت والدهر هو الموت معززاً نفسه كلما ضاقت به الدنيا هارباً إلى عالم الحيوان تاركاً عالم البشر الذي لم يسعفه ولا مجال لمقاومة الموت في عالم البشر الذي يريد له أن يقاوم ويتمرد لكنه لم يجد التمرد عند البشر والحيوان معاً، إذن الموت قوة لا تُقهر رغم تعدد أشكال الموت وجنده، فالطاعون مع أبنائه، والصياد مع الحمر الوحشية، والكلاب والصياد مع الثور، لكن النتائج واحدة الموت غالب، والمضارع المنفي انعدم في هذا المقطع وانعدامه انعدام للإرادة والرفض والتمرد خلا فعلاً واحداً (لا يبقى) الذي يبين لنا محور النص ومغزاه وفكرته ألا وهو تقلبات الدهر وأحداثه ونوائبه التي لا تقف وهي تدور على البشر والحيوان، وعند الموت يتوقف الزمن ويخضع كل شيء لسطوته ويطبق الصمت ولا يبقى إلا إنهاء

للصراع بكل خنوع وخضوع واستسلام رغم بعض المقاومة التي آلت للفشل.

وفاعل هذه الأفعال التي تخص الثور مستترة ولا ذكر لها، وقد يشي هذا بهوان الثور أمام القوة الخفية وهي الموت وجنده (يرى، يعوذ، يرمي، يسمع، غدا، يشرق، انصاع، سدّ، نحا، يردهن، يحتمي) نلحظ فاعل هذه الأفعال مستتراً، إذن جرّد الشاعر الثور من الفاعلية وجعله منفعلاً بالأحداث وإن بدا فاعلاً أحياناً فهذه الفاعلية سلبية فيها من الجمود ما يؤدي إلى السكون والجمود فالموت.

وفاعل الأفعال التي تخص الكلاب تكاد تكون ظاهرة (أفزته الكلاب. شعف الكلاب. ينهسنه. يردهن. قام شريدها. بدارب الكلاب. هوى سهم).

وأفعال ربّ الكلاب التي لم يُذكر فاعلها للمعرفة به وتقدمه المعروف دون تجاهل له لأنه المحرك الرئيس للكلاب والمدبر والمتكافل المتضامن معها (رمى. لينقذ. فأنقذ) نلحظ الفاعلية والتأثير البيّن الواضح لأنها من أتباع القوة الخفية التي تشيع الموت والألم والفقد وتجسد بحركتها صورة الصراع بين الحياة والموت والفقد.

ج- حروف المعاني:

نلحظ شيوع حروف المعاني ومنها حروف العطف:

الواو: استخدم الشاعر حرف العطف الواو ثماني مرات في هذا المقطع وهو يدل على مطلق الجمع وفي الغالب يعطف الأفعال

على بعضها وهذا العطف يدل على تتابع الأحداث وتواليها وصولاً إلى النتيجة المفجعة.

الفاء: جاء هذا الحرف عشر مرات في هذا المقطع وهو يدل على الترتيب والتعقيب دون زمن فاصل بين الأحداث، وكذلك يدل على سرعة الاستجابة لهذه الأحداث التي رسمت معالم المشهد المسرحي المفعم برائحة الدم والموت والانهزام أمام جبروت الموت والمصير المحتوم، ولخلق توتر انفعالي محتدّ، وتكثيف دلاليّ بين الجمل الفرعية والمفردات لإكساب المشهد عمقاً وبعداً دلالياً خاصاً لتعميق أثر الصورة والمشهد في نفس المتلقي والإحساس بالنص والتأثر به وهو سمو وارتقاء في غاية الشعر.

٤- **النوع في المشهد الثالث والأخير:**

تأتي الأبيات (من ٤٩-٦٣)[١] مجسدة لدوران الحركة مع الأيام عبر إطار لغوي مجسدة دلالة النوع على النحو التالي:

أ- **الأسماء:**

تشيع الأسماء في هذا المشهد المسرحي شيوعاً لافتاً ويعد شيوعها ظاهرة أسلوبية، حيث وظفها الشاعر توظيفاً يناسب الغرض والموقف فالوصف أصبح تأبيناً والوظيفة عزائية.

---

(١) ينظر ص٥٤-٥٨ من البحث.

عدد الأبيات: ١٥ بيتاً.

عدد الأسماء: ٦٧ اسماً.

نسبة الأسماء لعدد الأبيات ٤,٥ اسم لكل بيت.

والمقطع يصف فارسين متكافئين في القوة، والشاعر لا يتحرر من ربقة الدهر حتى النهاية (والدهر لا يبقى على حدثانه) والدهر هو الموت والفقد وبصور عدة، لكن الدهر في هذا المقطع يبدو عادلاً ومنصفاً لا ينحاز لطرف على آخر، والشاعر هنا يبرر ويعزز موقفه من الدهر ويرسم صورة الفارسين ويجعل النتيجة عادلة والموت نصيب الفارسين معاً، والمشهد يبعث الراحة في نفس الشاعر، وعودته إلى عالم البشر لكي يعلل أحداث الدهر وتقلباته ويعزي نفسه أن ما حدث لأبنائه كان دون مواجهة وعندما حصلت المواجهة كانت النتيجة عادلة رغم أنها محزنة لكن موت الفارسين فيه عدل ومساواة.

معجم أسماء الاستعداد والفرس:

الدهر، حدثانه، مستشعر، حلق الحديد، مقنّع، الدروع، حرّها، يوم الكريهة، أسفع، خوصاء، جريها، رخوّ الصبوح، لحمها، النسيّ، الأصبع، متفلق، النسا، قاني، القرط، صاوي، غبر، الدّرة، الحميم.

من خلال هذه الأسماء نجد الاستعداد التام المادي والمعنوي من طرف الفارسين وإعداد العدة والفرس التي لا تخذل فارسها في ساحة الوغى، فهي سريعة مكتنزة اللحم وهذا ليس عيباً، هي سمينة ومكتنزة لكنها قوية وسريعة العدو وهي تعكس صورة فارسها الذي تسربل

بالدرع القوي ومن شدة الحرّ أحمر وجهه وخالطه سواد، إنها أسماء للفارسين الباسلين وللفرسين القويتين دون انحياز أو غدر أو خداع من طرف لآخر والشاعر عندما رسم هذه الصورة النابضة بالحركة التي ستفضي إلى الصراع والمواجهة ومن ثمة النتيجة العادلة وموت الفارسين.

معجم أسماء المواجهة بين الفارسين:

تعنقه الكماة، روغه، جرىء، سلفع، نهش المشاش، صدع، سليم رجعه، خيل، بطل، اللقاء، مخدع، متوشح، رونق، عضب، الكريهة، كفه، يزنية، سنان، منارة، أصلع، ماذيتان، داوود، السوابغ، تبع، نفس، نوافذ، العبط.

جملة الأسماء تدل على المواجهة العنيفة بين الفارسين، كلاهما استعد لمواجهة الحياة أو الموت دون غدر أو مخاتلة أو خداع أو غدر، فارسان متماثلان قوة وسلاحاً من أسنة ورماح وسيوف وخيل نلحظ غياب معجم الحزن والبكاء والعويل لأن المعركة بين فارسين متكافئين اشتركا في كل الصفات فجاءت النتيجة طبيعية دون تعاطف مع طرف كما في المشاهد السابقة التي تعتمد على الغدر والخديعة والدهر حاضر فيما سبق لا بدافع المواجهة المتكافئة بل بدافع الغدر.

معجم أسماء النتيجة:

"عيشة، ماجد، العلاء، شيء".

أما معجم أسماء النتيجة فجاءت واضحة ناصعة ساطعة لا لَبس فيها، الموت للفارسين البطلين وهذه نتيجة غير طبيعية ولكنها عادلة لأن الأصل في المواجهة الثنائية هو انتصار أحد الطرفين على الآخر، ولكن الشاعر المبدع لهذا المشهد والخالق الخفي لهذه المواجهة اختار الموت للمتصارعين، لأن التكافؤ كان منذ البداية وهنا الدهر كان على الحياد ولم يرسل أدواته الغادرة وجنده المخادعين وترك المعركة يديرها فارسان باسلان غابت الذات لكليهما ولكن الصراع كان متكافئاً شريفاً وفيه صفات الفروسية والشهامة والخلق، وانتهى المشهد بحتمية الموت الذي خضع له الشاعر منذ البداية حتى النهاية واستراح الشاعر وهدأت نفسه لعدم وجود غادر ومغدور وانتفى التربص والحذر والحيطة وسيادة العلنية والندية، وغابت أسماء الغدر والطعن من الخلف، ولسان حال الشاعر أن لو كانت المواجهة متكافئة بين الموت وأدواته وجنده وبين أبناء الشاعر لتغيرت النتيجة كما في هذا المشهد، وفي المشاهد السابقة "الموت" لمن يقف الدهرُ ضده ويغدره ويرسل له الأدوات والجند، فقد كان غالباً وقدراً محتوماً، أما هنا في هذا المقطع فإن الدهر كان عادلاً، وما إلحاح شاعرنا على العودة إلىٰ عالم البشر إلا ليثبت أنه سلّم للموت واقعاً ولكنه تمناه نتيجة لمواجهة متكافئة لأن في التكافؤ عدلاً وفي العدل راحة وطمأنينة ورضا، يريد أن يرتاح ويتجاوز مرحلة التفجع والفقد والبكاء والحزن، وإصراره على

المواجهة حتى يثبت أن المواجهة ضرورية ولو حصلت من قبل لكانت النتيجة مقنعة ومرضية وإن لم تكن مفرحة.

ورغم كثرة الأسماء إلا أنها تدل على الهدوء الذي يسبق العاصفة والمعركة الحاسمة وتتضح من خلال معجم الأفعال، كما نجد الجمل الاسمية (عليهما مسرودتان، غبره لا يرضع، في كفه يزنية، وكلاهما متوشح، كلاهما بطل) على سبيل المثال لا الحصر فهي تشي بالثبات في هذه المواجهة.

ب- الأفعال:

عدد الأفعال "٢٦" فعلاً ونسبة الأفعال إلى عدد الأبيات تكاد تكون قليلة بالنسبة إلى عدد الأسماء في هذا المقطع.

أفعال الاستعداد: حميت، تعدو، يفصم، تمزع، قصر، شرّج، تثوخ، لا يرضع، تأبى، استكرهت، يتبضع، أتيح، يعدو، لا يظلع.

من خلال هذه الأفعال ندرك استعداد الفارسين والحركة التي توسم المشهد المسرحي الحركي، فهي التي تجسد المشاهد وتجعل السامع والقارئ كأنه يعيش الأحداث ماثلة أمامه، فهي تشيع الحراك قبل اللقاء واصفة تسربل الفارس بالحديد وفرسه النجيبة التي تعدو بكل نشاط لقلة لبنها واكتنازها باللحم.

أفعال المواجهة: أفعال فيها الحركة المصحوبة بلقاء البطلين دون غدر ومخاتلة (تنازلا، توافقت، يتناهبان، قضاهما، مسّ، يقطع،

تخالسا، لا ترقع، عاش، جنى، ينفع) تكاد تتعادل أفعال الاستعداد مع المواجهة للتدليل على التكافؤ في هذه المواجهة.

أفعال النتيجة: عاش، جنى، ينفع... ثلاثة أفعال هي أفعال النتيجة وما أراها إلا تبريراً للشاعر في فقد الأبناء وعلاقته بالدهر، وكأنه يعزي نفسه فيما حصل من الدهر وتقلباته، مثلث على رأسه الدهر وقاعدته الشاعر والأبناء.

الأفعال الماضية: (حميت، قصر، شرّح، أتيح، استكرهت، تناديا، توافقت، قضاهما، مرّ، تخالسا، عاش، جنى).

الأفعال المضارعة: (لا يبقى، تعدو، يفصم، تمزع، تثوخ، لا يرضع، تأبى، يتبضع، لا يظلع، يتناهبان، يقطع، لا ترقع، ينفع).

تكافؤ بين الأفعال الماضية والمضارعة دلالة على تعادل وتكافؤ بالنتيجة، لأن الفارسين متعادلان عدة وعتاداً والدهر غير منحاز لأحد دون أحد، إذن المواجهة غيرت المعجم في هذا المشهد المسرحي.

ونلحظ ندرة أفعال الرفض والممانعة في هذا المشهد، الأفعال المنفية (لا يبقى. لا يُرضع. لا تُرقع. لا يظلع) أربعة أفعال بعدد المشاهد في هذه العينية وهي أفعال لا تخص الفارسين..... لا يبقى الدهر، لا يرضع لبن الفرس، لا يظلع نستطيع أن نردها للفارس لخفة حركته أو الفرس لشدة عدوها، لا ترقع للطعنات، إذن المواجهة غيرت المعجم اللغوي في هذا المشهد لِمَ الرفض؟ والفعل المنفي الدال

على الرفض ما دام الفارسان في مواجهة عادلة، والشاعر في ارتياح لها، وراض بنتيجتها ؟

ونلحظ نصف هذه الأفعال معتلة تقريباً وهي تصور اعتلالاً أو علة الشاعر وفق ثنائية محوري الاختيار والتوزيع.

الفاعل: الفاعل في هذا المشهد حاضر في أغلب الأفعال، لأن الفارسين حاضران بقوة ولا مبرر للفاعل الغائب هنا، وهذا يفسر غياب أزمة الشاعر في صراع الموت والحياة مع الدهر، وأن أزمته ليست مع الموت لأنه قدر محتوم ولكن أزمته مع أسباب الموت.

ج- حروف المعاني:

حروف الجر:

تنوعت حروف الجر بتنوع فن الاستعداد والمواجهة في هذا المشهد واستخدم (على. عليه. عليهما) للدلالة على الأنفة والعزة في هذا اللقاء ولا انجرار هنا أو تبعية للحروف ومن ثمة للغدر والخداع وأدوات الدهر وجنده لأن المواجهة لا تحتاج للانجرار والتبعية، بل الشموخ والعزة مهما كانت النتيجة.

حروف العطف:

ونلحظ وفرة في استخدام حرف الفاء (فهي. فشرّج. فإنه. فتناديا. فتخالسا) التي تدل على الترتيب والتعقيب وسرعة عدو الفرس وسرعة الاستجابة والمناوشة بين الفارسين وخفة العدو والكرّ والفرّ

والمهارة في فنون القتال في مواجهة المصير الذي يحاول كل فارس أن يهرب منه، كما نلحظ أن عددها خمسة مع العلم أن (فهي) مكررة، وقد يؤرق هذا العدد الشاعر لأنه يذكره بأبنائه الخمسة الذين قضوا نتيجة اختطافهم بمخالب المنية.

المبحث الثالث
الصيغة في العينية

الصيغة:

الصيغة الأولى هي الصوامت والحركات التي تشكل الكلمة التي نطق بها المجتمع السامي الأول بداية من سام بن نوح عليه السلام- ومن عاصره[١].

فالصيغة جزء من التحليل الصرفي وأنها باعتبارها مبنى صرفياً لابد من النظر إليها على أنها تلخيص شكلي لجمهرة من العلامات لا حصر لها، ترد على ألسنة المتكلمين باللغة الفصحى كل وقت وحين[٢].

١- الصيغ في مستهل القصيدة:

تأتي الأبيات (من ١-١٤)[٣] حاملة لمجموعة من الصيغ التركيبية الواضحة والتي تعد سمة من سمات شعر أبي ذؤيب، ونلحظ ذلك فيما يلي:-

* أ- الهيئة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه في هذا المقطع اسم الفاعل: (مُعتب، شاحب، ناصب، لاحق، شامت، راغبة)

---

(١) نظرية الصيغة الأولى ص٣٧.
(٢) اللغة العربية معناها ومبناها ص١٤٤.
(٣) ينظر ص٢٢-٢٦ من البحث.

وجاءت من الثلاثي سوى واحد من فوق الثلاثي (معتب) وتدل على الدهر وما يحدثه من آلام وأوجاع تفضي للحزن والتعب وشماتة الأعداء، ويقين بأنه قادم لا محالة بفواجعه التي تقض المضجع، فقد سيطر على الشاعر تعب وشحوب وشماتة عدو، واستسلام ويقين بأنه لاحق بركب الأموات من بنيه وغيرهم.

وجعل الموت (للمنون) فعول بمعنى فاعل وجعله (معتب) واسم المفعول هنا (مستتبع) تشي بإحساس أنه مطارد ملاحق من الموت ولا أحد غير الموت يطارده وحده ويتبعه ولابد يدركه، إنه صراع الحياة والموت لكنه يرضى بالقليل كنفس عودتها القلة عله يريد أن يقول ليت الموت يتركني وأنا راض بالقليل وقانع، لكن سيطرة الفقد غالبة عليه.

ب- التنكير:

ومن النكرات: (معتبٍ، شاحباً، مضجعاً، حسرةً، عبرةً، جنب، مصرع، عيش، ناصب، لاحقٌ، مستتبع، تميمة، شوك، عورٌ، سفاهةً، راغبةً، قليلٍ) نلحظ أن النكرات نسبتها الثلث نسبة لعدد الأبناء).

ولظاهرة التنكير دور كبير في الأبيات، وهذا الدور يتصل بجانبين:

أحدهما: معنوي فيه معنى الإطلاق والشمول لا التحديد والتقييد، ويفضي إلى آفاق واسعة تبعث لدى المتلقي الإحساس بالكلية أو الغموض أو التهويل...

١٠٥٦

"إن النكرة حين تطلق يراد بها المعنى في عمومه وحين لا تخصص تترك مساحة للتصور والتفكير في المعاني المحتملة التي تدل عليها الكلية، فالنكرة تؤدي المعنى حينما يراد له أن يكون مجرداً خالياً من أي صفة"(١).

ثانيهما: مادي صوتي يتمثل في تنوين التنكير وهو يحدث رنيناً مؤثراً في عملية الإيقاع والموسيقا الداخلية(٢)، ويتضح التعميم المثري للدلالة وتوسيعها فهي عميقة منفسحة لإثبات صفات الحسرة والعبرة والنصب وكل ذلك منبعه ريب الدهر وفواجعه، حيث أضافت فضاء أوسع للمعنى وما فيه من معاناة وألم وحزن وبكاء.

كذلك التنوين الذي أحدث جرساً موسيقياً، في إيقاعه وتردد حرف النون المحيل إلى الأنين والتوجع.

وأطلقت العنان لتتخيل تلك المعاناة إذن النكرة جلّت لنا الصورة ونقلتنا من فكرة لأخرى وما فيها من صراع بين الحياة والموت. وكأن هذه النكرات قد تشي بأن شاعرنا نكرة أمام تلك القوة الخفية وما تصحبه معها.

---

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش ص١٥٥-١٥٦، ط/ دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٢) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان ص٢٣١ دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

ج- التعريف:

إذا تتبعنا المعارف في الأبيات نجد (المنون، الدهر، من، أميمة، ذاك، المضجع، البلاد، المنية، العين، الرقاد، هي، الحوادث، المشرق، البكاء الشامتون، ريب الدهر، النفس) هذه المعارف ومثلها في الأبيات كثيرة من مثل:

١- التعريف بالعلمية:

نجد أميمة من خلال السؤال أو التساؤل بينه وبينها كي يخفف المعاناة عن نفسه وربما لا تكون أميمة حاضرة في الحقيقة كعادة شعراء الجاهلية أصحاب هريرة وفاطم ودعد.... فقد استحضرها الشاعر للمشاركة والتخفيف عنه لما يكابد من ألم الفقد فهو يعيش حالة نفسية أراد له مشاركاً ومخففاً لهذا الفقد.

٢- التعريف بأل:

من مثل (المنون، الدهر، البلاد، المنية، العين، الحوادث، المشرق، الشامتون، النفس، المصرع) أراد أن يعمق هذه المعارف ويحدد من خلالها الماديات ويجعل من الموت وكأنه ماثل أمامنا ولا مهرب منه وكأنه يقول من لا يعرف تلك القوة الخفية هاهي وتعدد المعارف ثراء للتجربة الشعرية وكشف لتجلياتها، وهذه الوفرة لإفادة الاستغراق وإضفاء الكثافة والتهويل من ريب المنون.

٣- التعريف بالضمير:

لفت الانتباه نوعان من الضمائر، البارزة والمستترة:

الضمائر البارزة	الضمائر المستترة
ربيها، قالت، لجسمك، ابتذلت، مالك، لجنبك، عليك، ذاك أجبتها، لجسمي، ودعوا، أعقبوني، سبقوا، أعتقوا، تخرموا، غبرت، بعدهم، أني، حرصت، عنهم، أقبلت، أشبت، أظفارها، ألفيت، بعدهم، حداقها، سملت، تجلدي أربهم، رغبتها.	تتوجع، ليس، يجزع، ينفع، يلائم، أودى، لاتقلع،، أدافع، لاتدفع، لاتنفع، تدمع، تقرع، أرى، لا أتضعضع، ترد، تقنع، إخال.

الضمير أعرف المعارف؛ لأنه الألصق بالإنسان والأدل على معناه[1]، والضمائر تساهم في تشكيل فضاء النص ومدلول فضائه وتحتاج لجهد المتلقي، والضمير البارز حاضر صياغة ومدلولاً وفيها الحزن والهم والبكاء من جراء الموت الذي وقع على الأبناء والضمير المستتر يفسح المجال أمام المستمع لفهم وتصور فضاءات النص ورغم تنوع الضمائر بين الغائب والمتكلم والمخاطب، فهي تنقلنا من فكرة لأخرى، فالشاعر يتحدث بضمير الغائب عن هول الفاجعة وعظمها ويختفي وراء الضمائر ويشعر بالتضاؤل.

وهذا التنقل بين هذه الضمائر يشي بحالته المضطربة الضعيفة المستسلمة من ريب الدهر فهو ضعيف في معركة الصراع بين الحياة

---

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص١٥٧.

والموت، ووفرة استخدام الضمائر يصور ألم الموت والحزن على الفقد والتفاعل مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، والضمائر العائدة على سابق (أمن المنون وريبها، الهاء عائد على المنون) والدهر ليس بمعتب، اسم ليس المستتر وهو الضمير عائد على الدهر (والنفس راغبة إذا رغبتها، الهاء عائد على النفس) وتجلدي للشامتين أريبهم، الهاء عائد على الشامتين..... فهي نافذة لبيان هول المصيبة من جهة وتخفيف المعاناة من جهة ثانية. وبذلك يثري الضمير المعنى وهو الصراع بين الحياة والموت وتجنب شاعرنا التكرار أيضاً. ونلحظ أن الضمائر منها ما تعود على شاعرنا سواء كانت بصيغة المتكلم (أرى، أدافع، إخال، أرُي) أو الخاطب (لجسمك، مالك، عليك،... فهي قد تكون تعبر عن انشقاق وتردد وضياع أمام سطوة الموت.

وفي ختام المقطع ساق شاعرنا الحكمة (والنفس راغبة إذا رغبتها..... بعد أن حلق في فضاءات الموت وويلاته والفقد ومصاعبه والصراع بين الحياة والموت، حيث يجد في الحكمة العزاء والسلوان وتفريغ للتجارب إلى فضاءات الواقع والحقيقة وللخلاص من الضعف والاستسلام الذي يسيطر عليه ويدعم ذلك الحكمة أول الأبيات (والدهر ليس بمعتب من يجزع) حقيقة وحكمة يبرهن عليها من خلال من خلال اغتيال الموت لفلذات الأكباد منه، فقد عزز هذه الحقيقة والحكمة التي لعبت دور المنبه للقارئ حيث لفت الشاعر الانتباه إلى الطريق الذي سوف يسلكه مع المنون وريبها ويريد بذلك إشراكنا في

الحقيقة الحكمية فهو نصب الحكمة في المقدمة ليعرب عن نزعته إلى السير في طريق تمثل فيه الحكمة نقطة الانطلاق. والحكمة المبطنة بالاستسلام والذل والخنوع حيث يذكرنا بعد أبيات قليلة أن المنية لا تنفع معها التمائم، وهذه إطلالة للروح الجاهلية المعتقدة بالتمائم.

إذن هو طعّم أبياته بالحكمة غير المستقلة وكل واحدة تحيلنا إلى أخرى علنا نتلمس له العذر في ضعفه وخنوعه وحزنه وبكائه واستسلامه للقدر، لا من دافع الدين بل لأنه سئم البكاء. وملّ العويل والنحيب فراح يبحث عن أمر يعزيه فوجد القليل مما تركه الزمن له، ولم يغيره الإسلام لأن الإسلام يرفض الجزع، وجزع شاعرنا مبعثه الإحساس بالفقد والضياع، وتجلده ليسكت ألسنة الوشاة فحسب.

٢- الصيغ في المشهد الأول:

بيّنت الأبيات(من ١٥-٣٥)[١] مجموعة من السمات الأسلوبية التي تختلف عن سابقتها في المطلع الأول على نحو يبرهن على اختلاف وتنوع الأسلوب والصيغ من موقف لآخر على النحو التالي:-

أ- الهيئة:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه لاسيما المتصلة بالعاطفة ولعل أبرز ما نجده متصلاً بالهيئة اسم الفاعل (وابل. منقلب. واه. بارد) وهذا في زمن ما قبل الصياد حيث الخصب

---

(١) ينظر ص٣٠-٣٦ من البحث.

والحياة الآمنة حيث الخصب والوفرة في الماء والكلأ ثم تطالعنا أسماء الفاعل والصفة الشبهة باسم الفاعل بعد ظهور الصياد (ريب.قرع. متصمع. رائغ. عجل. متلبب. متجعج. هارب. بارك. عائط. هادية. هادي) وتدل على الفزع والخوف والموت وتكرار اسم الفاعل قد يدل على الفاعلية والمبالغة في المعاناة والألم وصولاً إلى الموت والفقد لهذه الحمر الوحشية (قانص. متصمم. رائغ. هارب. بارك) إضافة إلى استخدام ضمير العاقل لغير العاقل وكأنه مشدود لعالم العاقل (الإنسان) يعتلجن. لبثن. افتنهن. كأنهن. وردن. شرعن. شربن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) هذه النون ما قبل الصياد وما بعده تضفي سيطرتها على الشاعر وتشده للوراء مستذكراً ما حل بأبنائه من موت وفقد شديد الوقع ولا يكاد ينسى بل يعمم التجربة على الحيوان مبرراً حزنه وألمه للفقد ولسان حاله يقول: الموت سلطان لا يقاوم، كما نلحظ صيغة أفعل في الأسماء. (أربع. أمرع. أضلع. أقطع. أذرع. أجش. أقطع) وفي الأفعال (أزعل. أثجم. أقبل. أنفذ. ألحق) كأنه يريد أن يحدث شيئا لكنه عاجز أمام سطوة الموت كلها صيغ لا تحمل معنى الفاعلية، وإن وجدت فهي تدل على السلبية والدوران في فلك الأحداث والضعف والانهزام.

ب- التنكير:

تشيع النكرات في هذا المقطع من مثل (عبد. قيعان. وابل. واه. برهة. حينا. روضة. ملاوة. نهب. ربابة. حسا. متقلب. عذب. بارد. نميمة. قانص. متلبب. نحوص. عائط. سهما. رائغا. هارب. بارك...)، وللنكرات دور كبير في الأبيات، فهي تدل على العموم والشمول من جهة، حيث تبعث لدى المتلقي الشعور بالتهويل، وتنوين التنكير يحدث جرساً ورنيناً موسيقياً مؤثراً يثري الدلالة لإثبات خصائص الألم والحزن حيال الفقد والموت والإيقاع وتردده مع حرف النون الذي يحيل إلى التوجع والأنين من جراء الموت والفقد الذي أحدثه الصياد الذي هو من جند الدهر. كما تطلق النكرة العنان للخيال لتصور المعاناة والأوجاع في ذلك المشهد المسرحي الحي وتبين لنا عجز المخلوقات أمام الموت وأولهم شاعرنا الذي يكاد يكون لاشي أمام الموت "نكرة" كما كانت الحمر الوحشية نكرة أمام الصياد وأسلحته التي وزعت الموت بسرعة ودقة وحرفية.

ج- التعريف:

للافت للانتباه في التعريف الأسماء المعرفة بأل والإضافة (السراة، الجميم، القناة، الأمزع، العلاج، الورود) هذه قبل زمن الصياد زمن الوفرة والراحة والحياة، وفي

المقابل نرى (الدهر. حينه. وريب قرع. ريشه. الكنانة. الكشح. الأضلع. النجيع) بعد زمن الصياد حيث الفزع والخوف والصراع بين الموت والحياة ولا أدل على ذلك من الدهر ونوائبه التي خلقت الدمار والموت في ما حولها ونلحظ تعميقاً لهذه المعارف وتخصيصاً وتوكيداً على سيادة ونصرة الموت في هذه المواجهة بين الحياة والموت، ويشترك معجم الأسماء هذا في إشاعة الموت والفقد معبراً عن الدهر الذي يعني الموت والكنانة التي تشتمل على السهام التي تصحب معها الموت والعذابات إذن أسهمت الأسماء في تبيان ويلات الدهر ومحنه وتقلباته وأوجاعه.

د- الضمير:

الضمير يسهم في رد المدلولات إلى أصحابها ورسم فضاء النص وفتح باب التصور لفضاءات النص واللافت الضمير المستتر مع الدهر والصياد (لا يبقى. رمى. أنفذ. خرّ. بدا. عتّ. يرجع. رمى. ألحق..) لِمَ لا يذكر الفاعل وجعله مستتراً ؟ هل لمعرفته به؟ أم إنه غير معروف؟ الأرجح أن شاعرنا خبر الدهر وويلاته أم إنه اختفى وراء هذه الضمائر من هول المشهد الذي امتلأ دماً وقتلاً ودماراً وشعر بالصغر والاضمحلال أمام الدهر، والحتف، والحين.

ونرى شاعرنا يتحدث عن الحمر الوحشية بالضمير(هن) وكأنهن عاقلات (لبثن. يعتلجن. افتنهن. كأنهن. فوردن. فشرعن. فشربن. سمعن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) وهذا يشي بانزوائه وراء الضمير وصاحباته إنه العجز والاحتماء بغير العاقل عله يقدر على مواجهة الدهر وحدثانه، إذن بعد العجز والهروب من عالم البشر إلى عالم الحيوان هاهو مشدود لعالم البشر مرة ثانية والضمير (هن) لم يسعفه ولم يستطع الهرب ومغادرة عالمه المثقل بالفقد من جراء الموت إذن الواقع يفرض نفسه بما فيه من صراع بين الحياة والموت، والموت هو الغالب المدرك للبشر والحجر والمدر يعرف شاعرنا حيث نقل المعركة من عالم البشر إلى عالم الحيوان عله يجد العزاء والسلوان للفقد المرير. وعائد هذه الضمائر إلى شاعرنا المفجوع ومرة تعود وهذا التنقل بين الضمائر لتصوير مرارة الفقد والموت، والتفاعل والانخراط مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، ومهما تنوعت الضمائر عند شاعرنا فهي تدل على الانشقاق والضعف والتردد والضياع أمام سطوة الموت، لكنه لم ينه هذا المقطع بحكمة كما سلف في المقطع السابق ولم يطعّم أبياته هذه بالحكمة، بدأ بالدهر ثم الحين ثم الحتف دون أن يبث العزاء والسلوان لأن معركة الحياة والموت لم تنته بعد وفضاء التجارب واسع والتفريغ إلى الواقع مستمر.

٣- الصيغ في المشهد الثاني:

نلمح في الأبيات (من ٣٦-٤٨)[١] رصداً لمجموعة من الظواهر الأسلوبية التي ترصد حركة الثور وإحساسه بالضعف، وموقفه من كلاب الصيد وصاحبها على النحو التالي:

أ- الهيئة:

من أهم الظواهر التي توقفنا عندها ظاهرة أسلوبية استدعت الانتباه في المشهد وهي ما تتصل بالهيئة من مثل اسم الفاعل (الضاريات. مصدّق. مغض. واقيان. تارز) شحّ في اسم الفاعل بالنسبة لعدد الأبيات وكأنه شحٌّ في الفاعلية وزيادة في الاستسلام والانهزام والضعف والترقب لكلاب الصيد والصياد وهي أدوات للموت الذي ينتظره الثور، وهذه الأسماء تخص الكلاب (ضاريات. واقيان) وما عداها يخص الصبح" مصدّق وتارز" تخص فحل الإبل و"مغض" تخص الثور، و"مغض" يحمل دلالة انكسار وحياء وخجل لا الحدة والقوة في النظر، إذن اسم فاعل واحد يخص الثور لا أكثر، وفيه السلبية والترقب والخوف وهي خمسة متفرقة الدلالة كما فرّق الموت أبناءه، فالشاعر مشدود لعالم البشر رغم إدارته لمشهد مسرحي من عالم الحيوان يروح ويغدو ويعود للوراء فهو لا ينسى ولا

---

(١) ينظر ص٤٢-٤٦ من البحث.

١٥١٦ يستطيع النسيان لأنه أسير الماضي الأليم الذي حاول ولأكثر من مرة عكسه على مَن حوله من عالم الأحياء ولو من الحيوان.

اسم المفعول: يشيع اسم المفعول أكثر من اسم الفاعل في هذا المشهد (مروّع. مصدّق مولّع. مقزّع. مجدّح).

- خمسة أسماء تدل على الخوف والفزع والسلبية والانهزام أمام الكلاب والصياد وكأن الشاعر منجذب للوراء حيث فقد أبناءه الخمسة، وما خمسة الأسماء هذه إلا انعكاس لحالته البائسة اليائسة والمنكسرة، والتي تُنكره أبناءه الذين خطفتهم يد المنون.

ونلحظ تعادلاً بين أسماء الفاعل وأسماء المفعول، حيث تعادل الصراع بين الثور وكلاب الصيد لولا تدخل الصياد الذي رجّح كفة الغلبة للكلاب، ومن بعدها الموت والفقد وبذا يكون الصراع بين الحياة والموت وصل إلى ذروة التوتر والانفعال لكن دون جدوى فالموت غالب، وهذه الأسماء المشتقة تشكل انسجاماً صرفياً في النص كما سبقها انسجام معجمي ليشكل ترابطاً وتشابكاً بين الوحدات المعجمية وتسهم في خلق الشعرية، واللافت أن الترابط المعجمي أشد حنكة وأبعد إيحاء لأنه خفي يربط بين محاور النص وعلاقاته الرأسية والأفقية.

ولا يفوتنا التضعيف في المشهد (أفزّته. مروّع. المصدّق. شفّه. يُصدّق. يُشرّق. سدّ....) الذي يشي بالثقل والألم والمعاناة وكتمان الحزن ومكابدته.

ب- التنكير:

نلحظ النكرات تشيع في هذا المشهد من مثل (شبباً. مُروّع. قطرٌ. بليلٌ. زعزع. مغضٍ. فزع. غبرٌ. ضوارٍ. وافيان. أجدع. مولّع. مذلقان. سفود. عجل شواء. شرب. عصبة. بيض. رهاف. مقزّع. سهمٌ. فنيق. نارز. أبرع).

ومعلوم أن النكرة تدل على الشمول والعموم، وتبعث في المتلقي شعوراً بالتهويل والتضخيم، وتنوين النكرة يحدث جرساً موسيقياً يثري الدلالة، والتنكير وسيلة للتنقل بين الأفكار وكذلك الربط بين أجزاء النص فالتنكير يحدث رنيناً مؤثراً يتصل اتصالاً وثيقاً بالموسيقا الداخلية للنص[١].

فالشاعر ضخّم صورة الثور"شبب، مذلق، سفود" حيث جاءت نكرة للتهويل من قوة واكتمال الثور في مقاومة الموت وجنده كما ضخم صورة الكلاب "غبر، ضوار، "للتهويل من قوتها وتدربها على صناعة الموت للثور، كما ضخم من فزع الثور "مروع، فزع"وهو

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان ص ٢٣١.

١٥١٨
انعكاس لحالة الأحياء في خوفهم وفزعهم من الموت وأدواتـه كـذلك الصياد وسلاحه الماضي في القضاء على الثور وصولاً إلى المـوت "بيض، رهاف، سهم"، يريد القول إن أسلحة الصياد لا تُقاوم، ونلحـظ "زعزع" نكرة تدل على الضعف والتردد والخوف مما حوله حتى من الريح القادمة، إذن الخوف والفزع مسيطر حتى من خلال النكرة ومن بعد الفزع يأتي الموت والفقد.

ج- التعريف:

إذا كان التنكير يفيد العموم والشيوع فـالتعريف يفيـد التحديد والتعيين، ويثري الدلالة بكل أشكاله (الدهر، حدثانـه، الكـلاب، الـضاريات، الـصبح، الأرطـي، الغيـوب، ربة الكلاب.....) وغيرها فؤاده، عينيه، فروجه، طرفه، شريدها، ريشهن، والتعريف بال يفيد الاستغراق أو العموم وفيها حـث على استحضار صورة المشهد في ذهن المتلقي وكأنه يريد ربط المتلقي بالمشهد وشده إليه ومشاركته الـصراع بـين الحيـاة والموت، معرفاً إياه ما يتعرض له الأحياء من الموت وأدواته وجنده، كذلك التعريف بالإضافة يقوي الدلالة ويركز المعنـى على المضاف إليه وإضفاء الواقعية والتضخيم والتهويل (ربة الكلاب، عبل الشوى، أولى سوابقها) يريد التهويـل لـصورة الصياد والثور معاً لإضفاء الواقعية في صراعهما مـع غـدر الصياد الذي كان يعمل سهمه ويجهز على الثور ويضفي شبح

الموت على الحياة والنماء، ونلحظ تخصيصاً لقوى الموت وتعميقاً لها لبيان ما تفعله من نُصرة للموت على الحياة كذلك وبشكل تقريبي عدد المعارف يكاد يكون ٢٩ وعدد النكرات يصل إلى ٢٤ والفارق بينهما خمسة ونعلم أنه عدد أبناء الشاعر الذين ماتوا وهذا العدد يؤرق شاعرنا في اللاشعور.

د- الضمير:

وفرة الضمائر في المقطع ترسم فضاء واسعا للنص (أفزنه، فؤاده، شفه، راحته، بعينيه، طرفه، متنه، فروجه، ينهشنه) كثرة في ضمير الغائب وكلها تعود على الثور أليس الثور حاضراً ؟ لمَ غيبه الشاعر ؟ هل تغييبه للثور تغييب للأحياء؟ أم أنه يريد الغيبة للجميع بعد أبنائه من جهة والتقليل من فاعلية الثور من جهة ثانية رغم دفاعه ومقاومته للموت متمثلاً بالكلاب والصياد، كذلك (يرى، يعوذ، يرمي، غدا، يشرق، سدّ، انصاع، يحتمي، نحا، أقصد، كبا) الفاعل ضمير مستتر يعود على الثور لم يذكر الشاعر الثور مع هذه الأفعال لمعرفته به وتوحده معه لأنه في أعماقه يرى فيه أبناءه الذين غُدروا من الموت، إذن يتحدث الشاعر عن الثور وهو غائب حاضر، غائب ذكراً حاضر في لاشعور الشاعر وعقله الذي يراه رمزاً لأبنائه.

١٥٢٠ ولو انتقلنا إلى الضمائر التي تخص الكلاب (ينهشنه، يردهن، لها، منها) نلحظ تردداً واضحاً مرة يستخدم ضمير العاقل لغير العاقل" ينهسنه. يردهن" ومرة يستخدم الضمير المناسب "لها. منها "إذن مرة يتحدث "بهن" ومرة "هي" الشاعر حاول الخروج من عالم البشر إلى عالم الحيوان للعزاء والسلوان، في لحظة الوعي يستخدم" هي" وفي غمرة انفعالاته وتعلقه بأبنائه ظل يتردد إلى عالم الواقع والبشر من حين لآخر وهذا التردد بين الضمائر يعكس ضعفاً نفسياً لا ضعفاً في اللغة.

الصياد (بكفه، فرمى، لينقذ، له، فأنفذ) صرح الشاعر مرة واحدة باسم الصياد، حين قال: "فبدا له رب الكلاب " وأضمر بعدها ولم يذكر اسم الصياد وهذا الإضمار جنّبه التكرار وقوّى اعتماده على الإيحاء، وضمائر الغائب تصبغ على المقطع الطابع القصصي والشاعر يروي الأحداث ومعاناته تتمثل في معاناة الثور ضمناً وخرج الشاعر من حدث إلى معنى الصراع بين الحياة والموت، والموت متمثلاً بالدهر والكلاب والصياد.

في ختام المقطع يغلّب الموت على الحياة فيبدأ بالدهر وينتهي بالصياد الذي هو من جند الموت وما تردده إلى الدهر وتقلباته إلا لتردد نفسي ضاغط عله من جراء الفقد، ولسان حاله يقول إن الدهر يعطي بيد ويأخذ بأخرى، فهو يدور في فلك الدهر حيث دار منفعلاً لا

فاعلاً مستسلماً خاضعاً خانعاً مستمداً شخصياته من الطبيعة المحيطة به وهو ابن الصحراء التي تعج بالحيوان.

٤- الصيغ في المشهد الثالث والأخير:

وأخيراً فإن الأبيات (من ٤٩-٦٣)[١] جاءت راسمة عبر سياق لغوي مشبع بكثير من الصيغ التي تناسب لوحة الفرس مما جعلها تأتي بشكل يكثر فيه استخدام الصفات المشبهة وبعض الصيغ الأخرى كما يلي.

أ- الهيئة:

نلحظ اسم الفاعل يطل علينا (مستشعر. متفلق. قاني. صاوي. واثق. متوشح. ماجد) وبعض صيغ الصفة المشبهة (صدع. سليم. عبط) والمصادر كلها تحمل معنى الفاعلية من جراء المواجهة المتكافئة بين الفارسين. وصفات الفارسين والاستعداد والخبرة والتجربة في اللقاءات. وهذه الأسماء تعوض عدم وفرة الأفعال قياساً بالأسماء، كما نلحظ اسم المفعول (مُقنَّع. مُخدَّع) وإن كانت اسم مفعول إلا أنها مشحونة بالفاعلية في هذه المواجهة الشرسة المتكافئة بين الفارسين.

---

(١) ينظر ص٥٤-٥٨ من البحث.

١٢٢٤

ب- التنكير:

(مستشعر. مقنّع. أسفع. خوصاء. رِخو. متفلق. قاني. صاوي. جرئ. سلفع. صدع. سليم مخدّع. واثق. يوم، أشنع. مسرودتان. يزنية. سنان. أصلع. متوشح، رونق، عضب. نوافذ. عيشة. ماجد) نلحظ أن النكرات وفيرة ونسبتها الخمس بالنسبة لعدد أبنائه فهو مشدود لعالم الإنسان، بعد جولة من صراعات حيوانية مع الموت وأدواته، فهو يعزز ويعلل لحدوث المواجهة التي غيّبها في المشاهد السابقة وهاهو يرسمها ويبدع في هذا المقطع والتي لو حصلت مع أبنائه لتغيرت النتيجة.

ونلحظ تنوين التنكير "مستشعرٌ. متوشحٌ. صدعٌ. سليمٌ. سنانٌ..... فيه إيقاع وجرس يشي بالقوة والبطولة الناتجة عن المواجهة، والنكرة تفتح الباب على مصراعيه لتخيل الصورة والمبارزة والمواجهة بين الفارسين من طعن وضرب ولقاء كله تكافؤ، وفي النكرة تخفيف عن الشاعر من وطأة الفقد. كما تفيد العموم والشمول وكأنه يقول حقائق واقعية وهذه الحقائق تحصل في أي مكان.

ج- التعريف:

لو تتبعنا المعارف في المقطع لوجدناها كثيرة ومتنوعة (الدهر. حدثانه. حلق الحديد. الدرع. وجهه. حرّها. الكريهة. جريها. حلق الرحالة. هي. الصبوح. لحمها. النيّ. الأصبع.

أنساؤها. القرط. غبره. الحميم. الكماة. تعانقه. روعه. نهش المشاش. رجعه. خيلاهما. بطل اللقاء. المجد... نفسيهما كنواقذ العبط. التي. العلاء.

نلحظ اسم العلم "داوود. تبّع يزنية" وكلها تدل على المواجهة وما يتعلق بها، داوود صانع الدروع والحديد طوع أمره، وتبع قوم زعيمهم تبع المطاع من قبائل العرب المحاربة والمسيطرة آنذاك، والأسنة تنسب لذي يزن، إذن أحسن الشاعر توظيف الاسم لخدمة الغرض والفكرة، لأن المشاهد السابقة كانت القوة هي التي هزمت الحمر الوحشية والثور ولم تكن مادية بحتة بل كان هناك غدر وخداع ومخاتلة، أما في هذا المقطع فإن القوة مادية بدليل استخدام الأسماء "تبع. ويزن. داوود" وهذه أسماء عرفت في موروثنا وثقافتنا العربية بمرجعية القوة.

د- الضمير:

(تنازلا. خيلاهما. كلاهما. يتناهبان. عليهما. مانيتان. قضاهما. كلاهما. تخالسا. نفسيهما. كلاهما).

كثر ضمير المثنى وغالبه يدل على العاقل، لأن المشهد فيه مواجهة وتفاعل من قبل الفارسين العاقلين ولا ثالث في هذه المواجهة المتكافئة والتي أفضت إلى نتيجة مرضية وعادلة حيث مات الفارسان دون تدخل من الدهر وجنده وأدواته، إذن المواجهة تغير الكثير من النتائج، والشاعر يعود للوراء إلى عالم البشر الذي لا ينساه من جراء

فقد أبنائه، ولأن الموقف تعليلي وتعزيزي أن لـو حـدثت المواجهـة لتغيرت النتائج كما نلحظ الضمير العائد على الفرس وهي من أطراف المواجهة وإن لم تكن فاعلة، والفاعلية من قِبل من يمتطـي ظهرهـا (جربها. فهي. لها. لحمها. فهي. أنساؤها، غبره. درتهـا...) وهـذه الضمائر تشي بدور هذه الفرس في اللقاء الذي جمع بين الفارسـين، إذن تغيرت الضمائر بسبب المواجهة التي غيرت المعجم والأسـماء والضمائر، إضافة إلى غياب معجم الحزن والبكاء والتردد والـضعف والضياع والفقد من طرف واحد، وكان الشاعر يتمنى المواجهة فـي هذه الحياة والصراع بين الحياة والموت، دون غدر أو خداع.

من هنا نستطيع القول: إن الشاعر تحرك من منطلق واحد هو أن الدهر أو الموت هو صاحب السطوة والسيادة، وكل كلمات الشاعر التي وظفها تشي بهوس بموضوع الموت وما عدا الموت فهو يـصبر وترقب وخوف ومقاومة ممثلاً في جميع عناصر الطبيعة القوية التـي تفرض موتاً مؤكداً حتى ينتهي المشهد تماماً من أشكال الحياة ومعالمها على الرغم من امتداد الصراعات وتنوع أشكالها وصورها، ويتقابـل الجميع من أجل الحياة، وفي النهاية الموت للجميـع ولا فائـدة مـن التمائم.

فالموت هو الصائد في كل المشاهد، وإن كانت دعوة الـشاعر إلى الوحدة أمام جند الموت هي دعوة يائـسة لأن الموقـف محكـوم

بالقدر الغيبي الذي لامناص منه، إذ لابد من غياب الذوات كلها أمام الموت مهما طالت الآجال.

وتبدو الازدواجية بين الشاعر والمدخل السهل الذي صوره الشاعر في لغة سهلة واضحة بعيدة عن الحوشي والغريب، حتى خوض غمار التجارب، يبدأ الرمز يفرض نفسه فأصبحت اللغة صعبة بدوية تتناغم مع صورة الحمر الوحشية والثور وكلاب الصيد والصائد فجميعها ماثلة أمام العين في الصحراء، فقد عكس الشاعر فكره منطلقاً من عمق الصحراء والبداوة ولذا بدا المعجم اللغوي بدوياً إلى مدى بعيد، من خلال معجم الصيد والطبيعة وحيواناتها، رغم وضوح خطوطه ودلالاته التي تحكمها دائرة الموت مهما طال حبل الحياة الذي تحكمه إرادة الموت الذي لا مناص منه في النهاية وانسحاب الذات لا محالة.

ومع وضوح التجربة وانهماك الشاعر بمشاهده إلا أنه يعمد إلى الإغراق في اللفظ ساعياً لخدمة الغرض، والفكرة التي أقضت مضجعه من البداية.

ولعل تجربة الموت مع الأبناء عكست الصورة في كل المشاهد وكأنه يعمد إلى التفاصيل لتحليل المجمل في المقدمة وتصبح الانطلاقة رغم الحزن واليأس هي المحور الذي يربط بين تلك اللوحات، لذلك لم يكترث بالطول أو القصر في تلك اللوحات بل ترك المشاهد تحكي قصتها بشكل عفوي تلقائي، معبرة عن نفسه التي سيطر عليها الحزن

والترقب والخوف، ليبدو مستسلماً للموت مؤمناً بحتميته مهما تعددت طرق النجاة مؤقتاً.

وبذا أعمل الشاعر عقله، واستطلع معالم الحياة حوله فوجدها تقود إلى طريق يضيق في نهاية المطاف ويتلاشى، وكائنات الصحراء عنده مجرد جثث هامدة بعد أن صرعها الموت وهذا بين في مشاهده التي رسمها بريشة الضعف والخوف الذي عممه على مشاهده كلها من الحمار الوحشي إلى الثور إلى الفارس، فهو عاجز عن رسم صورة لكائن يصطاد على غرار الموت أو يصطاد الموت، فالموت هو الصائد الوحيد وهو القادر على منح الاستمرار للبقاء.

وإذا كان حمار الوحش والثور والفارس اتخذت أشكالاً وصوراً متعددة تعكس عنف الحركة واستمرار الحياة في المشاهد فهي مسلوبة الإرادة أمام المصير المحتوم، بل تبدو سلبية وكأن واجبها التلقي فقط زماناً ومكاناً، لأن الموت هو الفاعل الوحيد، وما في الكون مفعولات تضمحل وتتصاغر أمامه ولا تسعد بالحياة ولا تسعدها الحياة، وراحتها في الرحيل والزوال الأبدي. ومن هنا تعامل الشاعر مع مفهوم البطولة من منطلق انهزامي أساسه الانتصار المطلق والضربة القاضية التي يسددها الموت للأحياء، فلا تستطيع المقاومة ولا الجدل، أمام المصير المحتوم. رغم حرصه على الحياة.

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم ... فإذا المنية أقبلت لا تُدفع

ومع إطلالة النزعة الفروسية التي تطغى على تفكير العرب في الجاهلية إلا أن الشاعر ربما يدرك أن فروسيته ستغيب وإن حضرت فهي تشي بالفجع والفقد والحزن والموت، وقد يكون شاعرنا أحد الفارسين الذي قضى في المشهد الأخير. وهاهو طرفة بن العبد يقسم أن زمام الحياة بيد الموت.

لَعَمْرُكَ إنَّ المَوتَ ما أخْطَأَ الفتى لَكَا لطُوَلِ المُرخَى وثِنياهُ باليَدِ[1]

وأبو ذؤيب حوّل فلسفة الموت إلى فكر واضح مُعمّق، إذ انصرف الشاعر عن الإيجاز مع القدرة على تلخيص الحياة من منظور المصير المحتوم الذي يُفقد أطراف الصراع توازنها من خلال المشاهد وتسقط وتتهاوى كل الصور الحية أمام الموت كبطل وقضية على حد سواء، وهذا البطل لا يتهاوى، وتلك القضية لا تنتهي.

كما نلحظ خروج الشاعر عن سنن سابقيه في غرض الرثاء، ولم يبدأ بوقفة طللية ولا تغزل بامرأة، وذكر أميمة من قبيل الإشراك في الفاجعة لا أكثر فهو بدأ بالدهر وريبه وخطوبه وانتهى به كذلك.

وعند المنية يتوقف الزمن ويستسلم المكان ويعم السكون ولا يبقى إلا صراع الخنوع والاستسلام، رغم أن المقاومة تبدو غير ذلك. وبموت أبناء الشاعر استطرد في المواقف والمشاهد، وكأن الموت أحكم قبضته عليه، ومزقه شرّ ممزق وأيقن أن مصيره كمصير أبنائه، فليس أمامه إلا انتظار مصيره المحتوم بكل تسليم وخضوع وانهزام.

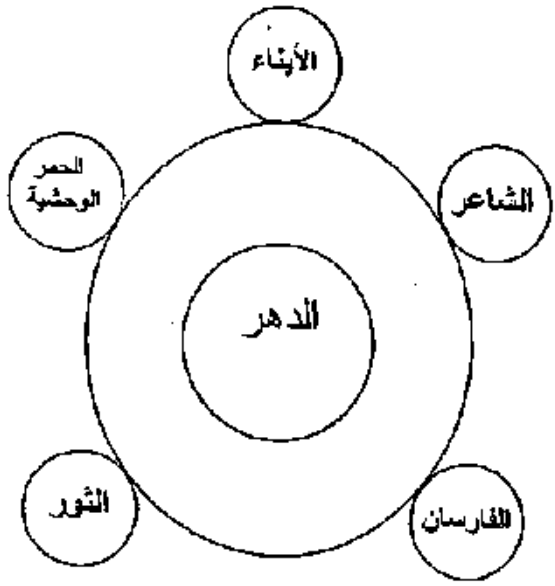
---

(١) ديوان طرفة بن العبد ص٥٠، شرح وتحقيق/ د. محمد حمود، ط/ دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

١٥٢٨\
ورغم أنه يناقش الغيبيات فقد استطاع تجسيدها وتقريبها ماديا وحسياً من الأذهان من خلال المشاهد والصور والحركة الدالة على الحياة غير الممتدة حيث النهاية قائمة من البداية.

والجميع يدور في فلك الدهر والزمن أي الموت والمنية إضافة إلى استخدام الرمز

فالدهر رمز الموت، والفرس والحمر الوحشية والأبناء رمز الأحياء، كما نلحظ من خلال الشكل التالي:



هذا والله أعلم وأحكم

وما كان من تقصيرٍ وخطأٍ فمن نفسي والشيطان

وما كان من صواب فبتوفيق من الله وحده

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الخاتمـــة والنتائج

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، والصلاة والسلام على من ختم الرسالات، وعلى آله وصحبه وسلم أما بعد:-

فها هو ذا البحث وقد طوفت فيه مع علمٍ من أعلام الـشعراء، وفحلٍ من فحولهم، مسلطاً الضوء على قـصيدته "العينيـة"، متتبعًـا خصائصه الفنية التي امتاز بها.

وقد قادني هذا البحث إلى عدد من الاستنتاجات، أبرزها:

١- أسهم المعجم اللغوي للشاعر في قصيدته عن إبـراز الدلالـة الفاعلة، التي أتت ضمن مجموعة من الألفاظ، كان لها الـدور الأكبر في الكشف عن أبعاد التجربة الشعرية، وذلك من خلال تلك الكلمات التي تأتي تحت ما يسمى بمعجم الموت والمصيبة والاستسلام والتصبر والتجلد، مـع تكـرار للمـادة اللغويـة ومرادفها داخل هذه القصيدة، وكذلك الاشـتقاق فـي المـشهد الأول.

ثم المشهد الثاني الذي يصور لنـا المعجـم فيـه تلـك الكلمات التي تتصل بالثور والكلاب والصياد، ثم معجم الفـزع والموت، ثم تلك الكلمات التي تعبر عـن معجـم الاسـتعداد والمواجهة والنتيجة في المشهد الثالث.

٢- من خلال دراسة النوع في العينية وخاصـة الأسـماء يـشكل الشاعر لوحة الموت التي تعصف بالمخلوقات، بما يتناسب مع

المعنى الذي يثري النص، ويعمق فكرته، ثم تأتي الأفعال وخاصة المضارع والماضي، والتي لايخلو بيت من القصيدة منهما، فتجد التناسق التام بين ما تدل عليه هذه الأفعال، وما يتناسب مع مضمون القصيدة، التي يشعر فيها القارئ بتجدد الأحداث شيئاً فشيئاً، وذلك في تجسيد تلك المشاهد المفعمة بالحركة، لكنها حركة موصلة للموت، ثم تأتي حروف المعاني، وذلك من خلال حروف الجر والعطف، والتي تساعد على توضيح حالة الانكسار التي كان يعاني منها الشاعر، وذلك في مطلع القصيدة.

ثم تأتي الأسماء في المشهد الأول لتبرز دلالة العزاء والوصف، وكذلك تعدد (الأفعال التي وصلت إلى (٤٤) فعلاً بين ماض ومضارع، وذلك من خلال التركيز على الأحداث الحركة في النصوص، وكذلك شيوع حروف المعاني، مثل نوع الأسماء والأفعال من حيث الربط بين هذه الأحداث.

ثم يأتي المشهد الثاني فتسهم الأسماء في إبراز دلالة الشاعر، الذي يعني عنده الموت، وهذه اللازمة الأسلوبية فيها دور الحركة والتركيز على الأحداث، والشاعر يوفق في توظيفها في داخل النص؛ لخدمة فكرته، وكذلك حروف المعاني؛ لربط هذه الأحداث والتفاعل بينها.

ثم يأتي المشهد الثالث والأخير فيوظف الشاعر الأسماء بما يتناسب مع الموقف الذي هو فيه، فالوصف أصبح تأبينا والوظيفة غرائية، وذلك من خلال معجم أسماء الاستعداد والفرس، وأسماء المواجهة بين الفارسين، وأسماء النتيجة، ولكن تبدو الأفعال قليلة في هذا المشهد إذا ما قورنت بالأسماء، ولكنها في نفس الوقت تجسد حالة الاستعداد والحركة التي يصورها الشاعر للفارسين، وكذلك تنوعت حروف المعاني؛ لتنوع الاستعداد والمواجبة في هذا المشهد.

٣- أما الصيغة في العينية فقد استخدم الشاعر كثيراً من المشتقات في داخل القصيدة، وذلك من خلال اسم الفاعل، وخاصة الثلاثي، الذي يأتي للدلالة على الدهر وما يحدثه من آلام وأوجاع، تفضي إلى الحزن والتعب، وشماتة الأعداء، وكذلك التنكير، والذي يبدو له دور كبير في الأبيات، من خلال جانبيه: أحدهما: المعنوي، الذي يحمل معنى الأخلاق والشمول، الذي يبعث لدى المتلقي الإحساس بالكلية أو الغموض أو التهويل، وثانيهما: المادي الصوتي، الذي يتمثل في تنوين التنكير، الذي يحدث رنيناً في عملية الإيقاع والموسيقى الداخلية، وذلك في إبراز صفات الحسرة والنصب.

١٥٣٢ ثم يأتي التعريف بالعلمية و" أل" والضمير وهي تمثل مجموعة من السمات الأسلوبية التي تدل على اختلاف وتنوع الأسلوب من موقف لآخر.

٤- استطاع الشاعر أن يوفق في رسم هذه اللوحة المليئة بالحزن والأسى، والتي تعبر عن حالته النفسية، من خلال تلك الدلالات التي حملتها هذه القصيدة.

٥- ظهرَ التناسب التام بين تلك الدلالات التي عرضها الشاعر في بداية قصيدته مع خاتمتها، بما يدعو إلى القول: بأن هذا الشاعر كانت لديه هذه المهارة، التي يعرف من خلالها كيف يبدأ أو كيف ينتهي.

٦- الترابط والوحدة العضوية في كثير من نصوص الشعر العربي، ولُمِس ذلك في أدوات الربط، التي كانت وشائج بين أغراض النص.

٧- للتأكيد عمليًا على إمكان استثمار الأسلوبية وتطبيقها على الشعر العربي القديم بصفة عامة في الدراسات اللغوية الحديثة.

٨- الثراء الذي يتسم بها شعرنا القديم، ولا سيما ما يتعلق باللغة واكتمال الأدوات الفنية؛ مما يجعل هذا المخزون الشعري مؤهلاً بدرجة كبيرة؛ لأن تنهض به العديد من الدراسات اللغوية؛ إذا تجاوز الباحثون ما يتعلق بصعوبة لغته وتعبيراته.

٩- ألقت هذه الدراسة الضوء على الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الانتباه لدى الشاعر؛ ولعل من أبرزها وتحديدًا: ظاهرة تكرر المواد اللغوية (جناس الاشتقاق). وظاهرة "الصورة الاستدارية"، التي تعد نمطًا متقدمًا من التصوير برع فيه أبو ذؤيب، وفي هذا ما يؤكد الفنية العالية والشعرية المتميزة للشعر الجاهلي، ومما يلفت النظر كذلك في شعر أبي ذؤيب: غياب الملامح الإسلامية الناتجة عن تأثر الشعراء بلغة الدين الجديد، وتشكل هذه السمة ظاهرة غريبة في شعره لم يتمّ الوقوف عندها وتفسيرها.

١٠- في الرثاء عبّرت عن صدق تأثره بفقد من رثاهم من أبناء وأصدقاء وفرسان، ولم يهدف من وراء ذلك إلا إظهار الحزن وكذا في عتابه.

١١- انعكست انفعالاته على لغته الشعرية بوضوح، إذ ليس هناك انفصال بين شخصيته ونتاجه. من هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كقسمات أسلوبية ميّزت أسلوبه كانعكاس طبعي لعاطفته.

١٢- هكذا تبدو العاطفة الصادقة ميزة لشخصية أبي ذؤيب الهذلي، فقد عبّر عن ذاته دون تزييف، فمن جلال أشعاره نستطيع أن نرى الشاعر والإنسان والأمير، بكل طموحاته وأحلامه وآماله وآلامه، فالشعر عنده موهبة وليس وسيلة تكسب.

١٣- كما يُلحظ انسجام الظواهر الأسلوبية وشخصيته الواقعية، فقد استطاع أن يُرينا شخصيته الحقيقية من خلال أشعاره.

١٤- وتعمقت الدراسات الأسلوبية في المراحل الدراسية الجامعية إذ لم تُدرس بعمق.

١٥- وضع قسمات أسلوبية وخطوات لدراسة النص أسلوبياً.

وبعد: فهذا جهد متواضع، أقدمه إلى صرح اللغة العربية الشامخ؛ لعلي أكون قد أسهمت فيه ولو بشئ ما خدمة لهذه اللغة وحفظاً لكيانها

ولله الحمد من قبلُ ومن بعدُ

وصلى الله وسلم على المبعوث رحمة للعالمين وآله وأصحابه وزوجاته، وسلم تسليماً كثيرا.

الفهـــــارس

أولاً: فهرس المصادر والمراجع

١- أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير: عزالدين أبو الحسن علي بن محمد، تحقيق: أ. علي محمد معوض، وأ.عادل أحمد عبد الموجود، ط/ دار الكتب العلمية بيروت، من د. ت. ط.

٢- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ط/ دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ = ١٩٩٧م.

٣- الأسلوب والأسلوبية: بيرجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي - مركز الإنماء القومي- لبنان، بيروت، من د. ت.

٤- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.

٥- الأسلوبية في الخطاب العربي: د. عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ = ٢٠٠٠م.

٦- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

٧- الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني، تحقيق: د.عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، القاهرة ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م

٨- الإصابة في تمييز الصحابة: لابن حجر العسقلاني، دراسة وتحقيق وتعليق: أ.عادل أحمد عبد الموجود، وأ.علي محمد معوّض، قدم له وقرّظه: د. محمد عبد المنعم البري وآخرون، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ = ١٩٩٥م.

٩- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: أ. إبراهيم الإبياري، ط/ دار الشعب بالقاهرة ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، من د. ت.

١٠- الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي، تحقيق: د. عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت ١٤٠٣هـ.

١١- الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: أ. محمد علي النجار، مطبعة/ دار الكتب بالقاهرة سنة ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

١٢- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: لمحمد النويهي، الدار القومية، القاهرة.

١٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، ط/ دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٦م.

١٤- الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، أ. يوسف نور عوض: مكتبة العلم بجدة.

١٥- العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبر إبراهيم السامرائي، ط١٩٦٧م.

١٦- الكامل في التاريخ، لابن الأثير: عز الدين أبو الحسن علي بن محمد، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري، ط/ دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.

١٧- الكتاب، لسيبويه: عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: د.عبد السلام هارون، ط٢، ١٤٠٢هـ =١٩٨٢م، الناشر/ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض.

١٨- اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان، الناشر:دار الثقافة الدار البيضاء ــ ط١٤٢١هـ =٢٠٠١م.

١٩- اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، منشورات/ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠م.

٢٠- القاموس المحيط للعلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي المتوفى ٨١٧هـ، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية ١٣٠٢هـ.

٢١- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة تأليف علي بن إسماعيل بن سيده المتوفى٤٥٨هـ، تح: أ. مصطفى السقا وآخرين، الطبعة الأولى،١٣٧٧هـ=١٩٥٨م وما بعدها.

٢٢- المخصص لابن سيدة، الطبعة الأولى، ط/ المطبعة الكبرى الأميرية سنة ١٣٢٠هـ.

٢٣- المؤتلف والمختلف للآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، تحقيق: أ. عبد الستار أحمد فراج ط/ دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٣٦٩هـ =١٩٥٠م.

٢٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: د. محمد عبدالمطلب، ط/ دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

٢٥- تاج العروس من جواهر القاموس للسيد محمد مرتضى الزبيدي بتحقيق: د. حسين نصار وآخرين، الطبعة الثانية بمطبعة حكومة الكويت ١٣٦٩هـ=١٩٦٩م، وما بعدها.

٢٦- تاج اللغة وصحاح العربية لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أ. أحمد عبدالغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين - بيروت الطبعة: الثالثة ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

٢٧- تحاليل أسلوبية، د. محمد الهادي الطرابلسي، سلسلة "مفاتيح"، طبع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م.

٢٨- جمهرة اللغة لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد، الطبعة الأولى، ط / مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن بالهند١٣٥١هـ.

٢٩- خزانة الأدب لعبد القادر بن عمر البغدادي، ط/ المطبعة الأميرية بولاق، الطبعة الأولى١٢٩٩هـ.

٣٠- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ط/ دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣١- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: أ.محمود شاكر، ط/ مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٤٠٤هـ.

٣٢- دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ =١٩٨٤م.

٣٣- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وحققه د. أنطونيوس بطرس، ط/دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ =٢٠٠٣م.

٣٤- ديوان الهذليين، ط/ مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٥م.

٣٥- ديوان طرفة بن العبد: شرح وتحقيق/ د. محمد حمود، ط/دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

٣٦- شرح أشعار الهذليين للسكري، حققه: أ. عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، ط / مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة.

٣٧- شرح المفضليات لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، ط بمطبعة الآباء اليسوعيين بيروشش ت ١٩٢٠م.

٣٨- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: أ. محمود محمد شاكر، ط/ مطبعة المدني بالقاهرة، منشورات/ دار المدني بجدة بلا تاريخ.
٣٩- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، أ. عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م.
٤٠- في البنية والدلالة. رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د.سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
٤١- في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقي(٢٥)، دار عمّار، عمّان ١٩٩٥م.
٤٢- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: د. محمد عبد المطلب، سلسلة "دراسات أدبية "، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٤٣- قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام د.عبدالسلام سرحان، ط/ دار القومية العربية للطباعة بالقاهرة ـ الطبعة الثانية ١٩٣٣م.
٤٤- لسان العرب لابن منظور الإفريقي، تحقيق: أ. عبد الله علي الكبير وآخرين، ط/ دار المعارف.
٤٥- مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري عياد، ط / دار العلوم للطباعة والنشربالرياض، الطبعة الأولى،١٤٠٢هـ =١٩٨٢م.

٤٦- معجم البلدان لياقوت الحموي، ط/ دار صادر بيروت، ١٣٩٧هـ=١٩٧٧م.

٤٧- مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا المتوفى٣٩٥م، تح: أ. عبد السلام محمد هارون، ط/ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع١٣٩٩هـ =١٩٧٩م.

٤٨- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، أ. نوري حمودي القيسي، العراق، الموصل، ط / دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٧٤م.

٤٩- يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، جدة، مكتبة العلم.

ثانياً: فهـرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	١-٥
التمهيد:	٦-١٤
نبذة موجزة عن أبي ذؤيب الهذلي و شعره	٦-٨
أولاً: حياته:	٦-٨
اسمه ونسبه	٧
نشأته	٧
صفاته	٧
أبناؤه	٧
إسلامه	٧،٨
وفاته	٨
ثانياً: شعره:	٨-١٤
أغراضه الشعرية:	٨-١١
١- الرثاء	٨،٩
٢- الوصف	٩
٣- الغزل	٩،١٠
٤- الفخر	١٠
٥- المدح	١٠
٦- الهجاء	١١

ثالثاً: أ- قصيدة العينية: ١١-١٤
ب- الأسلوبية: مفهومها و اتجاهاتها ١٥-١٩

مدخل ١٥
مفهوم الأسلوبية ..... ١٦،١٧
اتجاهات الأسلوبية: ..... ١٧،١٨
وظيفة الأسلوبية ..... ١٨،١٩
تمهيد ٢٠

المبحث الأول: الجذر اللغوي في العينية ٢١-٦٤
الجذر اللغوي بين اللغة والاصطلاح ٢١
أهمية الجذر اللغوي ٢٢
١- الجذر اللغوي في مقدمة القصيدة ٢٢-٣٠
٢- الجذر اللغوي في المشهد الأول ٣٠-٤٢
٣- الجذر اللغوي في المشهد الثاني ٤٢-٥٤
٤- الجذر اللغوي في المشهد الثالث ٥٤-٦٤

المبحث الثاني: النوع في العينية ٦٤-٩٧
١- النوع في مطلع القصيدة ٦٤-٧٤
أ- الأسماء ٦٥-٦٨
ب- الأفعال ٦٩-٧٢
ج- حروف المعاني ٧٢-٧٤
٢- النوع في المشهد الأول ٧٤-٨٣
أ- الأسماء ٧٤-٧٨

١٥٤٥

أ- الهيئة ..... ١٠٤،١٠٥
ب- التنكير ١٠٦
ج- التعريف ..... ١٠٦،١٠٧
د- الضمير ..... ١٠٧،١٠٨

٣- الصيغ في المشهد الثاني ١٠٩-١١٥
أ- الهيئة ١٠٩-١١١
ب- التنكير ..... ١١١،١١٢
ج- التعريف ..... ١١٢،١١٣
د- الضمير ١١٣-١١٥

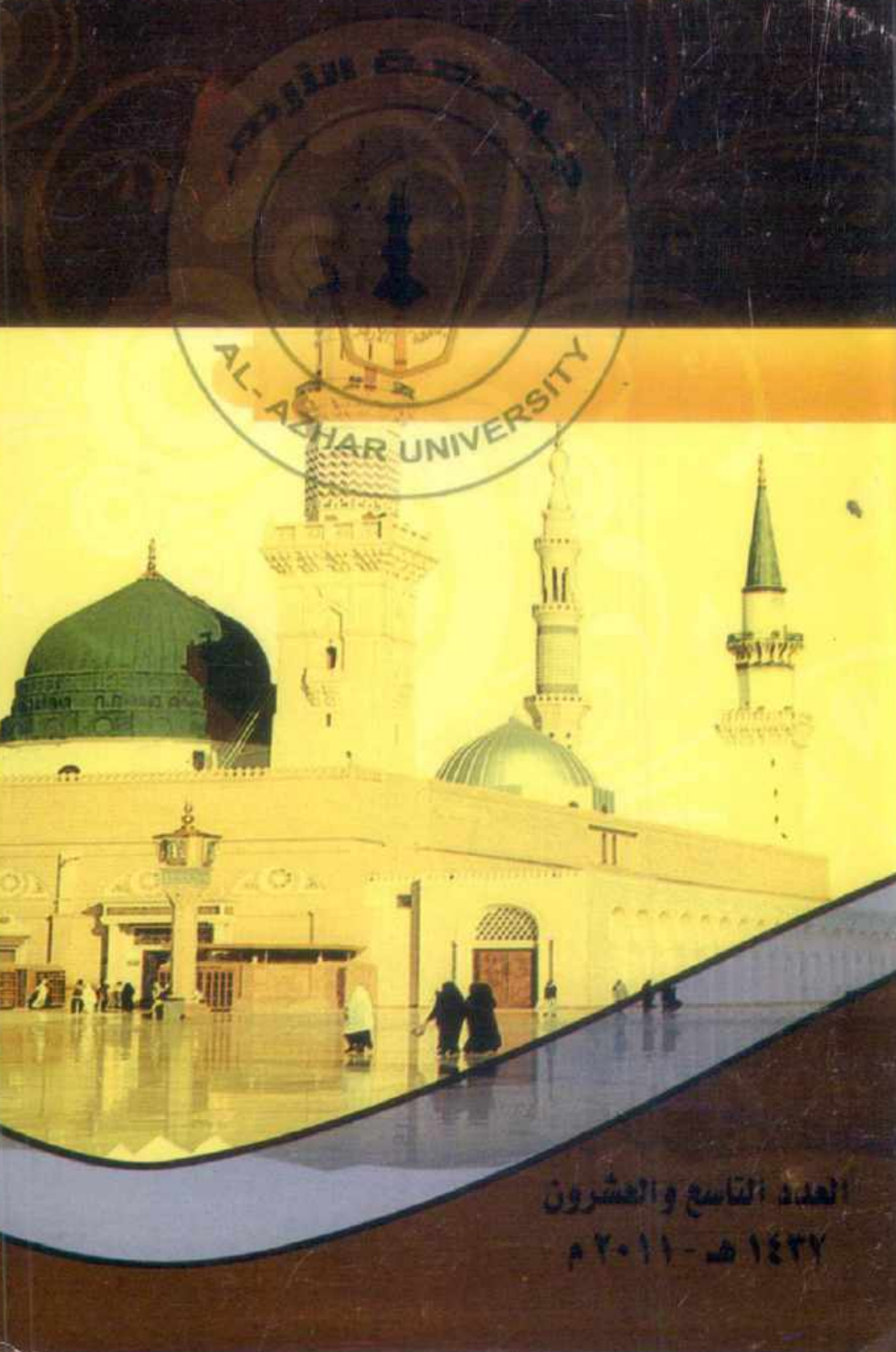
٤- الصيغ في المشهد الثالث ١١٥-١٢٢
أ- الهيئة ١١٥
ب- التنكير ١١٦
ج- التعريف ..... ١١٦،١١٧
د- الضمير ١١٧-١٢٢

الخاتمة ونتائج البحث ١٢٣-١٢٨
الفهارس ١٢٩-١٣٩
أولاً: فهرس المصادر والمراجع ١٢٩-١٣٥
ثانياً: فهرس الموضوعات ١٣٦-١٣٩

ب- الأفعال ٧٩-٨٢
ج- حروف المعاني ..... ٨٢،٨٣
٣- النوع في المشهد الثاني ٨٣-٩٠
أ- الأسماء ٨٣-٨٥
ب- الأفعال ٨٥-٨٩
ج- حروف المعاني ٨٩-٩٠
٤- النوع في المشهد الثالث ٩٠-٩٧
أ- الاسماء ٩٠-٩٤
معجم أسماء الاستعداد والفرس ٩١،٩٢
معجم أسماء المواجهة بين الفارسين ٩٢
معجم أسماء النتيجة ٩٢-٩٤
ب- الأفعال ٩٤-٩٦
ج- حروف المعاني ..... ٩٦،٩٧
المبحث الثالث: الصيغة في العينية ٩٨-١٢٢
الصيغة ٩٨
١- الصيغ في مستهل القصيدة ٩٨-١٠٤
أ- الهيئة ٩٨-٩٩
ب- التنكير ..... ٩٩،١٠٠
ج- التعريف ١٠١-١٠٤
٢- الصيغ في المشهد الأول ١٠٤-١٠٨

محتويات العدد

أمثال المؤمن في الحديث النبوي د / خالد شاكر عطية	٦٩١ : ٧٥٦
مناقشة الشيعة الإمامية فى أهم معتقداتهم من خلال كتبهم د / عبد العزيز بن عمر بن عبد الله القنصل	٧٥٧ : ٨٤٨
هجر القرآن الكريم : مظاهره وعلاجه د / عبد السميع خميس العرابيد	٨٤٩ : ٨٩٢
سنة الله فى القلة والكثرة فى ضوء القرآن الكريم د / رمضان خميس زكى الغريب	٨٩٣ : ١٠٢٤
جوانب دعوية من أحداث الثورة المصرية د / عبد الحافظ أحمد طه	١٠٢٥ : ١١٣٠
أثر العقيدة الإسلامية فى تنمية الثورة البشرية د / على حسين يحي موسى	١١٣١ : ١١٧٤
إتحاف النبلاء بالأحاديث التى قيل فيها لم يعمل بها أحد من الفقهاء د / صالح بن نمران بن ناصر الحارثي	١١٧٥ : ١٢٧٠
بعض الشبهات حول رسم المصحف والرد عليها د / هناء عبد الله سلمان أبو داود	١٢٧١ : ١٣٥٤
من أحكام المعاقين فى الفقه الإسلامي د / عبد الله عيضة المالكي	١٣٥٥ : ١٤٠٢
البناء اللغوى فى عينية أبو ذؤيب الهزلى د / أبو هواش إسماعيل عبد الرحمن	١٤٠٣ : ١٥٤٥



العدد التاسع والعشرون

١٤٣٢ هـ - ٢٠١١ م