الظواهر الأسلوبية

في خطبة هانئ بن قبيصة الشيباني

Stylistic characteristics in a speech

Hani Bin Shaibani Qusaybah

إعداد

د.فاطمة جابر إبراهيم المسهري

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية العلوم والآداب

جامعة الملك خالد/المملكة العربية السعودية

قائمة المحتويات:

الموضوع
الصفحة
المستخلص
المقدمة
المبحث الأول
الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى الصوتي
الإيقاع الخارجي
الإيقاع الداخلي
المبحث الثاني
الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى التركيبي
الإخبار والإنشاء
الفصل والوصل
الجمع والإفراد
التعريف والتنكير
المبحث الثالث
الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى التصويري
الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى الدلالي
الخاتمة
المصادر والمراجع

الظواهر الأسلوبية في خطبة هانئ بن قبيصة الشيباني

فاطمة جابر إبراهيم المسهري

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية العلوم والآداب/جامعة الملك خالد/ المملكة العربية السعودية

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الأسلوبية لأحد أفصح الخطباء في العصر الجاهلي في خطبته الشهيرة التي دعا فيها قومه إلى القتال في محاولة لتتبع مستوياتها الصوتية والتركيبية والتصويرية والدلالية وتوظيفها للانتقال بالنص الخطابي من محيطه التقريري المباشر إلى المعاني المضمرة التي يقصد إليها المخاطِب.

ويناقش البحث الظواهر الأسلوبية في أربعة مباحث، المبحث الأول: المستوى الصوتي الذي يدرس الإيقاع الخارجي المتمثل في أصوات الحروف وصفاتها ودلالاتها، والإيقاع الداخلي الذي يدرس الجناس والطباق والسجع ودورها في بناء الجانب الصوتي للنص، المبحث الثاني: المستوى التركيبي الذي يركز على الجانب اللغوي للنص عبر تمثلاته المختلفة من تقديم وتأخير وذكر وحذف وتعريف وتنكير إلخ، ودورها في بناء الجانب اللساني للنص، المبحث الثالث: المستوى التصويري الذي يحاول التقاط الومضات البيانية التي أخرجت النص عن الجمود وبثت فيه الحياة والحركة، المبحث الرابع: المستوى الدلالي الذي حاول الخلوص إلى البنى العميقة في النص لتجلية مقاصده وأغراضه، والظفر بمعنى المعنى والأبعاد الغائبة فيه.

وقد توسل البحث بالمنهج الأسلوبي بوصفه منهجا متكاملا في دراسة النص المتشكل من مضامين ورؤى تتعاضد في رسم الأبعاد الغائبة في بنيتي النص اللغوية والبيانية.

الكلمات المفتاحية : الظواهر الأسلوبية – خطبة – هانئ بن قبيصة الشيباني – العصر الجاهلي .

Stylistic characteristics in a speech Hani Bin Shaibani Qusaybah

Fatima Jaber Ibrahim Al-Sahri

Professor of Rhetoric and Assistant Criticism at the Faculty of Science and Literature/King Khalid University/ Saudi Arabia

Abstract:

This study seeks to reveal the stylistic phenomena of one of the most famous speeches of the Ignorant Era in his famous sermon in which he called on his people to fight in an attempt to track their vocal, compositional, pictorial and semantic levels and employ them to move the rhetorical text from its direct reporting surroundings to the meanings of the addressee.

The research discusses stylistic phenomena in four investigations, the first: the acoustic level that examines the external rhythm of the sounds of the letters and their recipes and semantics, and the internal rhythm that studies the jins, the tabaq, and its role in building the acoustic side of the text, the second: the compositional level that focuses on the linguistic aspect of the text through its various representations of presentation, delay, mention, deletion and Definition, tinker, etc., and its role in building the linguistic side of the text, the third topic: the pictorial level that tries to capture the graphic flashes that brought the text out of immobility and instilled life and movement, the fourth thesis: the semantic level in which he tried to conclude the deep structures in the text to clear its purposes and purposes, and to nail the meaning and dimensions absent in it.

The research has begged for a method icalapproach as an integrated approach in the study of the text, which consists of contents and visions that are consistent in drawing the absent dimensions in the linguistic and graphic text structures.

Keywords: Stylistic phenomena - Speech - Hana haresa bin Qubesa al-Shaybani - The Islamic Era.

المقدمة

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على خير خلق الله، محمد بن عبد الله وبعد؛

فالعرب أفصح الناس لسانا، وأعلاهم بيانا، وقد حذقوا صروف الكلام، وأجادوا إحكام الأساليب، فمنهم شاعر وخطيب، وقد حظيت الخطبة في الجاهلية بالقدر الكبير والمكانة العالية فكانت فنا بيانيا له أصوله الفنية المتعارف عليها بين عموم الخطاباء وسامعيهم، وكان للخطيب شروطا يلتزم بها إلى جانب الملكات الفطرية، ولكلامه قوالب وخصائص معلومة يراعيها ويلتزم بها.

ولم يفقد هذا الفن بريقه على امتداد العصور العربية، فقد انبثقت في كل عصر قامات عالية شكلت علامات فارقة في تاريخ الخطابة العربية، فبرز في العصر الجاهلي خطباء كثر أوتوا حظا من الفصاحة والبلاغة والبيان، ومنهم هانئ بن قبيصة الشيباني الذي حاز إلى جانب الشرف الرفيع والمنزلة العالية والشجاعة الكبيرة فصاحة وبيانا جعلته مقدما في قومه، مطاعا في جماعته، يأخذ بالأفئدة إذا تحدث، ويوقع الأثر إذا خطب، وذلك من أسباب اختياري لخطبته التي تقع جميعها في مستوى واحد من البلاغة والبيان، وقد نظرت إلى خطبته من زاوية أسلوبية، تناشد النص وتستنطق مفرادته وتراكيبه وتحلل خواصه على كافة مستوياتها الأسلوبية الصوتية والتركيبية والتصويرية والدلالية للوصول إلى المضامين الكامنة في النص، واستشفاف المقاصد التي قصد إليها المتكلم، فكان العنوان: (الظواهر الأسلوبية في خطبة هانئ بن قبيصة الشيباني).

وتكمن أهمية الموضوع في أن خطبة هانئ بن قبيصة الشيباني لم تتناول بالدراسة الأسلوبية من قبل الدارسين فيما أعلم، ما دفعني إلى التحليل الأسلوبي الذي يحاول الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المثارة التي تبحث في الخصائص الأسلوبية الموزعة في سائر النص، ورصد حركتها وتكرارها مشكلة ظاهرة أسلوبية بارزة في خطبة هانئ بن قبيصة الشيباني، سواء على مستوى الألفاظ، أو التركيب، أو الأصوات، ومن ثم تصنيفها بحسب مستويات التحليل الأسلوبي؛ لاستكشاف المدلولات والمقاصد.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن البنيات والوحدات اللغوية الداخلية التي كانت السبب في توجيه أسلوب الخطبة النهائي، كما تهدف إلى التنقيب عن الأصوات الغالبة في الخطبة، وربطها بالأبعاد المعنوية والنفسية وأثر كل ذلك في المعنى، كما تهدف إلى معرفة نوع الوحدات التركيبية، والبنيات اللغوية التي يقوم عليها النص، ودورها في تشكيل المعاني الجزئية التي تتكثف مشكلة المعنى العام من خلال الظواهر الأسلوبية التي تكررت وبرزت في النص، وتفسير اطراد تلك الظواهر، وتوظيف الدرس الأسلوبي بجميع مستوياته للكشف عن المعنى الغائب الذي يقوم عليه النص النثري.

وانتهج البحث المنهج الأسلوبي الذي يعتمد على التحليل والكشف الجمالي للبنى والعلاقات والعناصر المكونة للنص الأدبي، والنظر إلى النص من أربعة زوايا (صوتية، تركيبية، تصويرية، دلالية) تمثل مستويات التحليل الأسلوبي.

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مقدمة تتضمن أهمية البحث، وأهدافه، والمنهج المتبع في الدراسة، ثم تمهيدًا تعرضتُ فيه لمفردات العنوان التي تحتاج إلى بيان وتوضيح، وتحدثت عن قائل النص وذكرت الخطبة المقصودة بالدراسة، وجاء البحث في أربعة مباحث:

المبحث الأول: الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى الصوتي، تحدثت فيه بتفصيل عن الإيقاع الداخلي للنص، كما فصلت الحديث عن الإيقاع الخارجي، وجاء المبحث الثاني بعنوان: الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى التركيبي، تناولت فيه بعض الظواهر التركيبية البارزة في النص من مثل الإخبار والإنشاء، والفصل والوصل، والجمع والإفراد، والتعريف والتنكير، والإيجاز والإطناب، أما المبحث الثالث فسميته: الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى التصويري، تناولت فيه **الاستعارة، والمجاز العقلي**، وختمت البحث بالمبحث الرابع الذي جعلته في الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى الدلالي الذي ركز على نتائج التكثيف للظواهر الأسلوبية الطاغية على جو الخطبة العام، والتي بدورها أنتجت وحدة مركزية أولية تناسلت منها بقية الوحدات اللغوية والأسلوبية، تمخضت عنها بعضا من المدلولات العامة في النص، ثم ختمت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي انتهى إليها البحث، ثم ثبت المصادر والمراجع.

وتتشكل الظاهرة الأسلوبية عندما تطَّرد الأساليب ويتكرر حضورها في النص، سواء كان ذلك التكرار على مستوى الألفاظ أو التراكيب أو الإيقاع، وهذا التكرار المطرد من شأنه تكوين الظاهرة الأسلوبية التي حاولت الدراسة الوقوف خلف أسرار تنوعها وتكرارها.

تعريف الظاهرة:

الظاهرة مصدر (ظَهَرَ) وقيل في معنى هذه المادة: الظاهر خلاف الباطن، وظهر الشيء أصله أن يحصل شيء على ظهر الأرض فلا يخفى، ثم صار مستعملا في كل بارز مبصر بالبصر والبصيرة، وقوله: ﴿ظَهَرَ ٱلۡفَسَادُ فِي ٱلۡبَرِّ وَٱلۡبَحۡرِ﴾[1]، أي: كثر وشاع[2]، والظاهرة في الاصطلاح «هي كل واقعة يمكن إدراكها بالحواس والتجربة»[3].

يتضح مما سبق أن الظهور المعني –هنا– هو التكرار اللافت لبعض الفنون مما يبعث في النفس تساؤلات ملحة عن سبب هذا الاطراد والتكرار التي يحاول البحث الخلوص إلى إجابات علمية لها.

تعريف الأسلوبية:

أما مادة (سَلَبَ) فجاء في معناها: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد هو أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول»[4].

والأسلوب كما عرفه أحمد الشايب: «الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو

---

[1] سورة الروم]من: ٤١[.

[2] ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف–مصر، مادة (ظَهَرَ).

[3] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢–١٩٩٦م، مكتبة لبنان– بيروت، ٢٤٠.

[4] لسان العرب، مادة (سَلَبَ).

العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»[١]، والأسلوب «طريقة يستعملها الكاتب للتعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، وقال بوفون: "الأسلوب هو الإنسان نفسه" محاولا في عبارته تتمييز المضمون الذي هو في زعمه ملك الجميع، عن المبنى الذي يعتبره محصلا لشخصية صاحبه»[٢]

وإذا كان الأسلوب في التعريفات السابقة يدل على مجرد الطريقة التي تميز مبدع عن آخر، أو يدل على الصورة اللفظية في ارتباطها بمعانيها، فإن الأسلوبية تركز على اللغة نفسها في تمثلاتها الصوتية، والتركيبية، والتصويرية، والدلالية، مع كونها لا تنحي صاحب النص تنحية مطلقة، وهذا أصل الفرق بينهما، فالأسلوبية هي «بحث علمي للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر»(٣)، وهي: «درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية»[٤]، وقد عرف جاكبسون الأسلوبية فقال: «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا، وعرفها م. آريفاي على أنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وعرفها دولاس بأنها: منهج لساني، وعرفها ريفاتار بأنها: علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث

---

[١] الأسلوب"دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، أحمد الشايب، ط٨ – ١٤١٩هـ، مكتبة النهضة المصرية ــ القاهرة، ٤٦.

[٢] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢–١٩٨٤م، دار العلم للملايين ــ بيروت، ٢٠.

[٣] المرجع السابق، ٢٠.

[٤] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ط١–١٤٠٥هـ، دار الكتاب اللبناني ــ بيروت، ٣٠٢.

مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك»[١].

ذلك يعني أن الأسلوبية تقارب النصوص على نحو وصفي بعيدا عن الأحكام المعيارية الذوقية، إذ تهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل[٢].

وقد نظر جاكبسون إلى الأسلوبية من زاوية تواصلية، فرأى أنها لا تركز فقط على اللغة، وإنما أيضا على وظائفها وعلاقاتها، ويتكئ في نظريته على دائرة الاتصال بوصفها نظاما من الدلائل، يعبر الإنسان من خلالها عما يريد؛ لأن وظيفة التواصل من أهم الوظائف، إذا من خلالها يتاح للإنسان التواصل مع بني جنسه، وتتخذ هذه الوظيفة شكلين: إما أن يكون التواصل بالكلام والأصوات، وإما أن يكون بالكتابة[٣].

ويرى الدكتور سعد مصلوح أن الأسلوبية اختيار نحوي يتحكم في قواعد اللغة ومستوياتها الصوتية، والصرفية، والدلالية، ونظم الجملة، ويدخل في هذا الاختيار موضوعات علم المعاني من مثل الإنشاء

---

[١] ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣- د.ت، الدار العربية للكتاب، ٣٧، ٤٨ وما بعدها.

[٢] ينظر: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، الجزائر-عنابة، دط، دت، ٢

[٣] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، ٢٠٠٧م، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة-عمان- الأردن، ١٢٧

والإخبار، والوصل والفصل، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، والإيجاز والإطناب...إلخ[١] .

وعليه فإن من أهم خصائص الأسلوبية:

– العمل على تقديم قراءة شاملة متكاملة للنص الأدبي، بحيث يساعد على تحليله تحليلا وافيا.

– يهتم بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص.

– يبدي هذا المنهج اهتماما بالغا بالجانب الدلالي للكلمات وعلاقاتها وأثر هذه العلاقات السياقية في تكون البنية الشكلية للنص، وهنا تكمن مهمة الدراس الأسلوبي، فعليه أن يكشف عن التفاعل بين الجانب الشكلي والدلالي للنص[٢].

نبذة عن قائل النص:

قائل الخطبة هو هانئ بن قبيصة بن هانئ بن مسعود الشيباني، أحد الشجعان الفصحاء في أواخر العصر الجاهلي، كان سيد بني شيبان،وفي الرواة من يقول أن هانئا هذا هو صاحب وقعة "ذي قار" لا جده هانئ ابن مسعود، وقد أسره وديعة اليربوعي يوم الغبيطين في الجاهلية وهو بين تميم وشيبان، ظفرت فيه تميم وأسر هانئ، قال جرير:

حوت هانئا يوم الغبيطين خيلنا

---

[١] ينظر: الأسلوب"دراسة لغوية إحصائية"، سعد مصلوح، ط٣، ١٤١٢هـ–١٩٩٢م، عالم الكتب–القاهرة، ٣٩.

[٢] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ١٣٧

وأدركن بسطاما وهن شوازب

وأقام في الأسر مدة الصيف والربيع، وافتدي بعد ذلك، وقيل أدرك هانئ الإسلام ومات بالكوفة، ولم يصح ذلك، قال المرصفي: جاهلي لم يدرك الإسلام[١].

والخطبة -كما يظهر في الجمهرة- قيلت في سياق تحريض قومه من بني شيبان على حرب الفرس في يوم ذي قار الشهير، حيث «كان من أعظم أيام العرب وأبلغها في توهين أمر الأعاجم، حيث كان أبرويز أغزاهم جيشا، فظفر بنو شيبان، وهو أول يوم تنتصر فيه العرب على العجم»[٢].

الخطبة:

قال هانئ بن قبيصة الشيباني يحرض قومه يوم ذي قار:

«يا معشر بكر، هالك معذور، خير من ناج فرور، إنَّ الحذر لا ينجي من القدر، وإن الصبر من أسباب الظفر، المنية ولا الدنية، استقبال الموت خير من استدباره، الطعن في ثُغَرِ النحور، أكرم منه في الأعجاز والظهور، يا آل بكر، قاتلوا فما للمنايا من بُدٍّ»[٣].

---

[١] ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، ط١٥- ٢٠٠٢م، دار العلم للملايين ــ بيروت، ٦٨/٨ .

[٢] جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، العصر الجاهلي ، عصر صدر الإسلام، أحمد زكي صفوت، ط١-١٣٥٢هـ، شركة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، ٣٧/١.

[٣] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

المبحث الأول: الظواهر الأسلوبية للخطبة في البنى الصوتية.

أولا: الإيقاع الخارجي

خطبة هانئ حافلة بالبنى الصوتية التي تعطي الخطبة تشكيلا محكما، وليس ذلك بالغريب على الإنسان الجاهلي صاحب الملكة الفطرية الصافية، والسليقة السليمة التي لم تمتزج بالأعاجم أو تخالطهم، وتأتلف المادة الصوتية فيما بينها مكونة البنية الصوتية للنص التي تعكس ما يدور في أغوار النفس الإنسانية من خلال اكتسابها لصفات صوتية خاصة من جهر وهمس، وشدة ورخاوة...إلخ، وهذا يعني أنه لا يمكن وضع صوت مكان آخر؛ لن ذلك يؤدي إلى تغيير المعنى بالكلية[١]، «والكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة، فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص، ما دام يستقل بإحداث صوت معين، وكل حرف له ظل وإشعاع، إذا كان لكل حرف صوت وإيقاع»[٢]، ذلك يعني أن أصوات اللغات تختلف من لغة لأخرى، وأن هذه الأصوات «في لغة معينة متشابهة الخصائص، ومستعملة بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يقع في كلمة، في نفس السياق الصوتي الذي يقع فيه الآخر»[٣].

---

[١] دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ط٤، ٢٠٠٦م، عالم الكتب – القاهرة، ١٧٧.

[٢] دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، ط٣، ٢٠٠٩م، دار العلم للملايين – بيروت، ١٤١.

[٣] دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر ، ١٧٧.

وبالعودة إلى نص الخطبة يلفتنا التكرار المطرد لبعض الحروف مشكلا ظاهرة صوتية لافتة، إذ يلاحظ غلبة حرف الراء على النص متشكلا في النص على مستويين، أولهما: في فواصل النص، حيث تكرر تسع مرات، والآخر: في متن النص، حيث تكرر ست مرات على النحو الآتي:

العدد	ظاهرة تكرار حرف الراء في الفواصل	ظاهرة تكرار حرف الراء في المتن
١	يا معشر بكر	معشر
٢	هالك معذور	خير
٣	ناج فرور	الصبر
٤	إنَّ الحذر لا ينجي من القدر	خير
٥	لا ينجي من القدر	ثُغَر
٦	إن الصبر	أكرم
٧	من أسباب الظفر	
٨	النحور	
٩	الأعجاز والظهور	

وجاء الاحتشاد الكبير لحرف الراء مع كونه من الحروف المجهورة، في مقابل انضواء واضح للحروف المهموسة التي كان حضورها ضعيفا في النص، ويمكن تفسير ذلك بالنظر إلى صفات حرف الراء نفسه وما يظهر عليه من اهتزاز وارتعاد يصاحب خروجه من مخرجه، وكأن المتكلم يقصد إلى إحداث هزة نفسية عنيفة في نفس السامع حال انبعاثه، وقد استطاع المتكلم ذلك من خلال الاهتزازت المتتابعة التي أحدثها حرف الراء الذي حضر في النص كمنبه صارخ مهمته تنبيه الغافل عن طريق صنع توترات صوتية متتابعة تصطك مباشرة بنفس المتلقي، ومن ثم تهيئه للمضامين التي يقصد إليها المتكلم، وهذا ينسجم مع مقام التحفيز للنفير، فالمقامات الصاخبة لا يناسبها الأصوات الهامسة الرخوة، بل لا بد من انتقاء صوتي حذر يمكن من خلاله نقل القلق من نفس المتكلم إلى نفس المستمع، وهذا ما حاوله المتكلم حين اختار من الأصوات ما يثير انفعالا عارما في نفس الحشد المستمع حال التلفظ به، وتعميق هذا الانفعال بتكراره.

والراء من أوضح الحروف الساكنة في السمع، له صفة التكرار[(١)]، وهذه الصفة تصنع له بعدا معنويا آخر يتناغم مع مقام الحرب والقرع المتواصل للطبول، حيث أراد الخطيب أن لا تنطلق الكلمات فيبتلعها الأثير، إنما أراد أن يبقى رجيعها ماثلا في النفوس يقرعها مرة بعد مرة، وكلما تكرر أثار انفعالا مقصودا، وهذا ينسجم تماما مع «الراء

(١) ينظر: المرجع السابق: ١٣٠.

المكررة التي يتم نطقها عن طريق ضرب طرف اللسان في اللثة ضربات متتالية»[١]، أشبه بالضربات المتتالية على طبول الحرب.

ومن الظواهر الصوتية البارزة في الخطبة النبر الذي لوحظ في كلمات معينة مثل: (منيَّة، دنيَّة، النُّحور)، والنبر «هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط]...[والنبر ما هو إلا شدة في الصوت»[٢].

ويعكس النبر في الكلمات الثلاث اندفاعا كبيرا في الانفعال، ودفقة شعورية مكثفة توظف ثلاثة أمور عميقة في نفس العربي:

١- كره الموت والفرار منه.

٢- حب الحياة والنزوع إلى الخلود.

٣- أنفة النفس العربية من الفرار وعده منقصة للمروءة.

هذه الأمور المتجذرة في نفس العربي يوظفها المتكلم من خلال النبر، فالضغط الحاصل من الغنَّة في (النُّحور) مثلا تعمق الأنفة من الفرار، وتغري بالتقدم في ميدان القتال حتى الوصول إلى أقرب نقطة لموت الآخر وهي نحور الأعداء، وهذا يعني أن الفرار من الموت ليس هو الطريقة الصائبة لطلب الحياة؛ فربما انتزع الموت الأعجاز والظهور حال الفرار، إنما تطلب الحياة بالدفع بالنحور إلى نحور الأعداء نفسها قتلا

---

[١] السابق، ١٧٧.

[٢] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، د.ط-د.ت، مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة، ٩٧ وما بعدها.

وتنكيلا؛ ذلك أنه لا سبيل لحياة الأنا إلا بموت الآخر، وهذه هي الطريقة الوحيدة لحفظ النفس ودفع الموت عنها.

ويعمق هذا المعنى تفضيل لفظ (الطعن) على لفظ (الضرب) مثلا، فصوت الغنة الصادر عن حرف النون في لفظ (الطعن) يتناسب مع المعنى السابق، وينسجم مع ما يحدثه الطعن من تنكيل يجبر العدو على الأنين، إذ يشبه صوت النون في اللفظ الأنين المنطلق من المرء الموجوع أو المتألم.

كما يعكس استعمال المد في لفظي (النحور) و (الظهور) الاستمرار والثبوت لهاتين الحقيقتين، حقيقة الموت والحياة، والطرق المفضية إليهما، كما يعكس المد امتداد الموت وتوسعه ليشمل كل المخلوقات، وإذا كانت هذه حقيقة الموت فالأولى اختيار الميتة التي ترفع منزلة صاحبها وتخلد ذكره، على أن يموت المرء وقد علق بعجزه وظهره عار الفرار.

وتنتهي القصيدة بلفظة (بدِّ) في قوله: **(قاتلوا فما للمنايا من بُـدِّ)**، وكلا الحرفين فيها (الباء/ الدال) مجهوران، واختتام النص بالحروف التي من صفاتها الجهر والشدة يعكس تلك الحركة المضطربة المتوترة في النص، وأن الانتهاء من الخطبة لا يعني انتهاء أثرها، بل إن اختيار الحروف المجهورة لتكون آخر الحروف في النص يعني أن المتكلم يسعى إلى استمرار أثر الأصوات والكلمات حتى لكأنها رجيع الصوت الذي يتكرر مرة بعد مرة بالقوة نفسها، والصخب ذاته، فـ(بدِّ) في ظاهر النص وحدة إغلاق لغوية وصوتية، بينما هي في الحقيقة تعكس حركة مستمرة منفتحة .

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

على المستوى الخارجي للصوت يمكن دراسة المحسنات اللفظية في نص الخطبة من طباق وجناس وسجه وغيره من المحسنات التي تصنع أثرا جماليا ونفسيا ومعنويا ظاهرا في الخطبة، ما يعني أن الإيقاع يقوم في الأساس على هذا الجرس الموسيقي في النص.

١- السجع:

السجع هو «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهو معنى قول السكاكي: هو في النثر كالقافية في الشعر»[١]، وهو لون صوتي يعتمد على تشابه أواخر العبارات أو الفواصل، وهو يشبه الشعر في موسيقاه دون أن يصب في قالب الوزن العروضي الشعري[٢].

وقد ظهر السجع كمؤشر صوتي بارز في الخطبة، فالإيقاعات الحاصلة في أصوات الخطبة تنوعت بحسب المقامات التي يقررها هذا الإيقاع، كما أن السجع في الخطبة لم يأت على وتيرة واحدة، ولم يكن محصورا في صوت معين، بل إنه جاء متنوعا ليتبع المعاني المقصودة، ويخدم أغراض النص الذي صيغ من أجلها، وأول ما نلحظه من سجع في نص الخطبة السجع الظاهر في لفظتي (معذور، فرور)، في قوله: **(يا بني بكر، هالك معذور، خير من ناج فرور)** حيث اختار النص إغلاق هاتين الوحدتين الصوتيتين بحرف الواو، والواو «من الأصوات الصامتة ومن

---

[١] التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م، دار الكتاب العربي-بيروت، ٣٩٧.

[٢] البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بكري شبخ أمين، ط١، ١٩٨٧م، دار العلم للملايين-بيروت، ١١٩.

الحركات، فهي من الأصوات الصامتة إذا كانت متحركة أي: تعقبها حركة قصيرة أو طويلة...وتكون من الحركات إذا كانت ناتجة عن إشباع الضمة...وواو المد تعد من الناحية الصوتية ضمة طويلة»[1].

وينتهي المقطع الأول المختوم بالواو المدية التي تشيع سكونا واسترخاء باعتبار خروجها من جوف الحلق بانسيابية واضحة ودون الضغط على مخرج الحرف؛ لأن الواو تترك فراغا «يسمح بمرور الهواء دون احتكاك مسموع»[2]، ويصحب ذلك دلالات عديدة منها أن الخطيب يرتب الوحدات الصوتية وفق آلية معينة من التأثير، فافتتاح الخطبة بياء النداء للقريب تصنع تنبيها خاصا، تنبيها لطيفا يقترب إلى نفس السامع حتى توشك قلوب المستمعين أن تلتحم بقلب المتكلم، ثم يتبع هذا التنبيه اللطيف بعبارة إيقاعية منتهية بالسجع لتقرير وتوكيد هذه اللمسة الشفيفة الرقيقة، وصنع فراغ نفسي من خلال الواو الذي يسمح بفترة اختلاء نفسي بسيطة يمكن فيها تقرير مصير النفس عن طريق الاختيار بين أمرين عظيمين: (الموت بعزة، أو الحياة بذل).

وينتهي هذا المقطع ليبدأ مقطع مسجوع يختلف تماما في الحركة والقوة عن السجع السابق في لفظتي (حذَر، قدَر) في قوله: (**إنَّ الحذر لا ينجي من القدر**)، فاختيار الحرف المفتوح يصنع تنبيهات خفيفة أشبه بالنقرات الهادئة التي تخطف النفس من بحر الحيرة في تلك الخلوة الهادئة، وخاصة تلك النفس التي قررت في خلوتها اختيار الحياة الذليلة كراهة

---

[1] الواو في العربية بين الصوت والدلالة، أحمد محمد عبد الراضي، جامعة القاهرة، د.ط- ١٤١٨ه- ١٩٩٧م، ١٤.

[2] دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ١٧٧.

الموت، فكأن السجع بالراء يحاول تعديل القرار وتوجيهه الوجهة المقصودة، فالنفس التي قررت الفرار من الموت متشككةً في مضمون السجع السابق لا بد لها من توكيد يصرف عنها شكها، ثم إنها تحتاج بعد ذلك إلى تنبيه يكشف لها خطأ قرارها بإثارة حقيقة تنسف كل آمالها في الفرار، إذ إن الحذر الذي اختارته لنفسها في فترة الاختلاء البسيطة التي صنعها السجع الأول لا يمنع عنها حتمية الموت التي لن تنجو منها أي نفس وهي حقيقة قررها السجع الثاني.

ثم يأتي دور السجع الثالث في لفظتي (صبْر، ظفْر) في قوله: **(وإن الصبر من أسباب الظفر)**؛ ليشيع الهدوء عن طريق الباء الساكنة التي تعيد الاسترخاء من جديد لينع جوا ساكنا يعيد يربت بهدوء على القلوب المتوجسة القلقة التي أفزعتها تلك الحقيقة الوجودية للفناء والموت، لكن هذا الهدوء لا يلبث طويلا حتى لا تركن النفس إلى الدعة والراحة فتعود إلى شكوكها السابقة وهذا الانتزاع الثاني للنفس من سكونها تسند مهمته إلى المقطع الرابع المسجوع في لفظتي (منيَّة، دنيَّة)، في قوله: **(المنية ولا الدنية)** وهكذا يستمر التنوع الصوتي في الإيقاعات المسجوعة محدثة تذبذبات نفسية متباينة تجعل النفس غارقة في مشاعر متناقضة تتنازعها الأفكار المتضادة.

وما من شك أن هذا التنوع الصوتي في سجع الخطبة لم يأتِ عبثا، إنما هو محاولة مستمرة لإبقاء الأذهان متيقظة مشدودة، حتى تستقر الكلمات وترسخ في النفس؛ لأن المقام مقام قوة وحركة وعدم استقرار، ولو كان المقام مقام استقرار ودعة لاستمرت الواو المدية، أو الحروف الساكنة بكل ما تشيعه هذه الحروف والحركات من استرخاء وسكون.

٢- الطباق:

الطباق « وتسمى المطابقة والتضاد، وهي الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين»[١].

يقوم نص الخطبة على الطباق من أولها إلى آخرها، ذلك أن الخطبة يتنازعها معنيين رئيسيين تدور حوله كل المعاني الجزئية، ففي لفظتي (هالك/ناج) في قوله: **هالك معذور، خير من ناج فرور** طباق شطر الخطبة إلى معنيين متقابلين هما: الهلاك والنجاة، لكن الطباق يقلب المعنى المتقرر في الذهن عن هذين اللفظين، فليس كل الموت هلاك، وليست كل حياة نجاة، بل إن الصواب يكمن في المعنى المناقض لهذين المعنيين، فالموت نجاة أحيانا، نجاة من اندثار الذكر وفناء السيرة، كما أن الحياة قد تكون هلاكا للذكر الحسن والسيرة الطيبة، وهذا ما تحاول الخطبة تقريره في النفوس منذ البداية من خلال الطباق.

وعلى الرغم من الجناس الواضح في لفظتي (المنيِّة / الدنيِّة) في قوله (**المنية ولا الدنية**)، فإن الطباق المعنوي المستشف منهما عكس تضادا ملموسا بين ما هو سفلي يُنفر منه، وما هو علوي يُتطلع إليه، فالموت المكروه يصبح في ميادين القتال مطلبا، بينما تكون الحياة المرغوبة في كنف الذل أولى بالفرار.

ويتقرر هذا المعنى في نص الخطبة كله، ففي لفظتي (استقبال/استدبار) في قوله: (**استقبال الموت خير من استدباره**)، يصنع التضاد ميزانا واضح المعالم لمفهوم الخيرية، تلك الخيرية التي جاءت بعد

---

[١] التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٣٨٤.

تقرير حقيقة الموت الوجودية، والقطع بحدوثها، لكن هذه الحقيقة لا تجيء إلى أصحابها بحال متشابهة، بل تحضر بحالين متضادين، إما حال مبشرة بالخير، وإما حال تجر خلفها الويل، وهاتان الحالتان لا تفرض نفسها على المرء فرضا، بل إنه هو من يستدعيه بحالتين متضادتين كذلك، فلفظ الاستقبال لا يتسق عادة إلا مع معاني الخير كاستقبال ضيف عزيز مثلا، ولفظ الاستدبار لا يتسق معها عادة إلا معاني الشر؛ لأن المرء لا يستدبر إلا ما تكرهه نفسه وتأباه.

ويواصل الطباق ربط الوحدات الصوتية ببعضها في سلسلة متصلة من المعاني المتجانسة التي يخدم بعضها بعضا، ففي لفظتي (النحر/الظهر) في قوله: (**الطعن في ثُغَرِ النحور**)، أكرم منه في الأعجاز والظهور)، يحول الطباق المعنى المجرد إلى معنى مشخص، فتشعر أن بجس الجرح في النحور والإعجاز واحد، لكن بؤرة الاختلاف تكمن في شعور الوجع الذي يزيده الذل ويخففه العز، وتكمن في اختلاف الأثر الخالد الذي يخلفه كلا الجرحين.

وفي نهاية العرض يمكن الخلوص إلى نتيجتين أساسيتين على المستوى الصوتي:

١- ارتباط الصوت اللغوي بالأبعاد النفسية، فقد ذهبت بعض الدراسات إلى أن الحالة النفسية لها تداعياتها على الصوت اللغوي، فالاعتزاز بالقوة والجبروت، والبعد عن حياة الدعة يؤثر تأثيرا مباشرا على نوع الصوت اللغوي من حيث الشدة والقوة، أو الرخاوة والهمس[١]، وهذا ما تنبه له

[١] ــ ينظر: الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس، ١٦٥.

نص الخطبة بالفعل فحاول توظيف الأصوات لخدمة المقاصد والأغراض العامة.

١- لوحظ في الخطبة قصر المقاطع ما يعكس إيقاعا صوتيا سريعا يهدف إلى تقويض القناعات الفاسدة، وتقرير ضدها، وهي قناعات يجب أن ترسخ سريعا؛ لأن المقام مقام الدعوة إلى النفير، وهو الأسلوب القرآني المستعمل في السور المكية التي تنتهج ــ غالبا ــ نهج الفواصل القصيرة، حتى تقرع وتقوض بعنف واستمرار جبال الكفر الراسخة في نفوس المكيين الذين كانوا حديثي عهد بكفر.

المبحث الثاني: الظواهر الأسلوبية للخطبة في البنى التركيبية

الخبر والإنشاء:

النص في عمومه لا يخرج عن نوعين من الكلام، «إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إن كان لنسبته خارج يطابقه أو لا تطابقه فخبر، وإلا فإنشاء]...[وصدق المخبر مطابقته للواقع، وكذبه عدمها؛ وقيل مطابقته لاعتقاد المخبر ولو خطأً]...[وقصد المخبر بخبره في الأساس هو إفادة المخاطب، إما لحكم أو كونه عالما به، ويسمى الأول فائدة الخبر، والثاني لازمها»[1].

والملاحظ في نص الخطبة غلبة أسلوب الإخبار على الخطبة، فالجمل في غالبها جمل خبرية عدا ثلاثة تراكيب، ولا شك أن لمقام الخطبة الحربية الذي يختلف عن أي مقام آخر اليد الطولى في تغليب الجمل الخبرية.

وتنوعت هذه الجمل بحسب أحوال المخاطبين، فجاءت بعضها ابتدائية خالية من المؤكدات كما في قوله: **(هالك معذور، خير من ناج فرور)**، فالمتكلم يقسِّم المقاتلين في ساحة المعركة من حيث الخيرية إلى قسمين هالك وناج، لكن الوصف المقصود لهتين اللفظتين يتعارض مع المعنى الظاهر لهما، فليس المقصود بالهالك ذاك الصريع بسيف العدو، كما لا يعني لفظ ناج ذاك الناجي من الموت في ساحة المعركة، بل إن المتكلم يصنع نوعا من المفارقة اللفظية حين يخلع على اللفظتين معانٍ مضمرة تباين معانيها الظاهرة، فالهالك هو الذي فقد مروءته وسقطت

---

[1] التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ٣٨ وما بعدها.

هيبته بفراره من ساحة المعركة، فيخرج منها مسلوب الفضائل ميت الذكر والصيت، وفي المقابل فإن الصريع مقبلا في ساحة القتل لا يموت إلا جسده، لكن ذكره وفضائله تبقى حية في ذاكرة التاريخ ووجدان البشرية، وهذا المعنى هو السبب في تقديم (هالك معذور) على (ناج فرور)، وهو ضرب لطيف من أضرب التقديم ذكره ابن الأثير في المثل السائر، يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب ذلك[1]، فلما كان قدر المرء الهالك مقبلا في ميدان القتال أرفع وأعلى منزلة قُدم على الناجي فارا من ساحة القتال، فهذا التقديم من باب تقديم الأمور بحسب منافعها وقدرها.

ومن الجمل الخبرية في الخطبة قوله: (**استقبال الموت خير من استدباره، الطعن في ثُغَرِ النحور، أكرم منه في الأعجاز والظهور**)، وهي جمل خبرية ابتدائية قائمة على المقابلة التي تجمع «بين شيئين متوافقين أو أكثر وضديهما، ثم إذا شرط هنا شرطا شرط هناك ضده»[2]، والمقابلة هنا وضحت المعنى وقررته، وقد جاءت هذه الجمل خبرية ابتدائية؛ لأن هذه المعاني معلومة للعربي بالضرورة، بل إنها مخلوطة بعظمه ولحمه وعصبه، فالمقام هنا ليس مقام إنكار لها، أو تردد لقبول معانيها.

ومن الأساليب الإخبارية المستخدمة في الخطبة أسلوب التوكيد في تركيبين متتالين هما: (**إن الحذر لا ينجي من القدر**)، (**وإن الصبر من**

---

[1] ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر-القاهرة، ٢٢٣/٢.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: عبد الحميد هنداوي، ط٢-١٤٢٤هـ، مؤسسة المختار-القاهرة، ٢٩٤.

أسباب الظفر)، وتأتي أساليب التوكيد في حال الشك أو التردد من قبل المخاطب، غير أننا نلاحظ أن الحقيقتين المشتمل عليهما مضمون الأمرين من الحقائق المسلم بها والتي لا ينكرهما العقل، فضلا عن أن الجملتين من جمل الأمثال التي شاعت عند العرب ولم يسبق إليها المتكلم وبالتالي فليست مظنة الإنكار من الأساس، لكن الخطيب يستعمل التوكيد فيجعل ما هو مسلم به في منزلة المشكوك فيه، وينزل الخالي منزلة المنكر؛ ولا أظنه إلا مراعاة لحال المخاطبين في لحظة التلفظ بالخطبة، فالمتكلم يعلم أن المستمعين ليسوا على درجة واحدة في تلقي الخبر، كما أن مقام الدعوة إلى النفير لا يسمح بقدر كبير في الزمان حتى يمكن فيه مخاطبة كل مستمع بما يقتضيه حاله؛ لذا اختار أن ينزل الخالي منزلة المنكر، فمن وافق الخطاب نفسا منكرة تقرر المعنى في نفسه وتأكد، ومن وافق نفسا عالمة بالخبر ازداد الأمر في نفسه قناعة ورسوخا.

وقد جاءت الجمل الخبرية في النص على نوعين تامة كالأمثلة أعلاه، ومجتزأ منها لنكت بلاغية كما في قوله: **(المنية ولا الدنية)**، فالحذف هنا للإيجاز، حيث حذفت معانٍ مكثفة ومتزاحمة في هذه الجملة لا يتسع المجال لذكرها، بل ترك المتكلم للمتلقي مهمة استدعاءها من مخزونه الثقافي المشترك بينهما لكل ما يحف بلفظتي (المنية، والدنية) من معان راسخة في الوجدان العربي الحر تتبادر إلى الذهن بداهة وتكفي المتكلم عناء التفصيل والحشو.

وجاءت الأساليب الإنشائية في نص الخطبة بصورة أقل من الخبرية، من ذلك استفتاح الخطبة بأسلوب النداء **(يا معشر بكر)**، وإذا كان معلوما أن غرض النداء الأول هو التنبيه، فإن استهلال الخطبة بهذا

الأسلوب البلاغي يلفت النظر إلى عظم الأمر وأهميته، فـــ(يا) حرف نداء للبعيد، «والأدوات الموضوعة لنداء البعيد يمتد بها الصوت، ويطول بها النطق، وذلك حتى يصل إلى المنادى البعيد صوت المنادي، فيسمع ويقبل»[1]، واستعمال هذه الأداة في هذا المقام ليس دليلا على البعد المكاني الفيزيائي، لكنها دلت على بعدين معنويين قصد بهما المنادي:

الأول: ارتفاع منزلة الأمر المنادى له وعلو مكانته، فهو في حكم البعيد.

الآخر: تفخيم للقبيلة المحاربة التي ينتمي إليها الخطيب نفسه، بكثرة عددها وما يتناسب مع الكثرة من الجهر بالصوت والنداء للبعيد الممتد، أو برفعة منزلتها وعلو قدرها، أو بالاثنتين معا، بدليل استعماله للمصدر الميمي (معشر)، التي تأتي العشيرة من مشتقاته، ففي اختياره للفظ المعشر اعتداد بالجماعة، وإشارة إلى ارتفاع منزلتها، وعلو شأنها، وهو إذ يختار (معشر) يستدعي سعة ممتدة، وأفرادا كثيرين، وعلاقات إنسانية متشابكة، فهو يصنع من العشيرة معادلا موضوعيا للوطن، في السعة والكثرة والتنوع والحركة.

ونوَّع الخطيب في صيغ النداء لقومه، فاستهل الخطبة بصياغة، وختمها بأخرى، ففي الاستهلال نادى بـــ**(يا معشر بكر)**، ونادى في الختام بـــ**(يا آل بكر)**، وهذا التنويع الصياغي لا يأت عبثا، إنما يجيء محملا بنكات بلاغية واضحة أو مضمرة، وقد تعارف العلماء على أن (آل) لا

---

[1] الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تح: محمد السعيد محمد، المكتبة التوفيقية ــ القاهرة، ١٤٢/٣ وما بعدها.

تضاف إلا إلى الأشراف؛ لما فيه من الشرف الدنيوي الظاهر[(١)]، وعليه فإن المعاني الإيحائية التي يعكسها هذا التنوع تعود لأمرين:

- التأكيد على عنصر الشرف المتجانس في معناه مع نداء البعيد.
- تمرير آراء الخطيب وقناعاته بضرورة الإقدام إلى قبيلته، لأن في الإضافة إيحاء بالانتساب إلى الفكر والمعتقد فضلا عن النسب .

كما أن اللفظة تتسق مع سياق الأحداث نفسها، فمعشر/الوطن، منفتح على دلالات ممتدة وزمن فسيح بحجم الوطن، وهو ما جعله يسرد قطعة تلو الأخرى مرشدا، ومحذرا، ومرغبا، لكن الأحداث تتسارع وتضيق وتشتد، فيستحيل الوصف العام في قوله: (معشر) إلى وصف أكثر خصوصية هو (آل بكر) القبيلة مع ما في التعريف بالعلمية من خصوصية لا تقبل إلا بالأفراد المنتمين إلى هذا اللقب، وهو ذات اللقب الذي ينتمي إليه الخطيب نفسه، وهذا يؤكد «إن إسناد النص إلى صاحبه المهيمن عليه، المبتكر والمبدع لمعناه المحدد، هي علامة دالة في البنية الكلية الثقافية، وتتجاوب مع علامات أخرى، فالنظام الاجتماعي المرتبط بمجتمع القبيلة يرتد إلى الرئيس الأكبر، أو إلى شيخ القبيلة، وشيخ القبيلة يرتد إليه»[(٢)]، إذن فالعلاقة بين مطلع القصيدة وخاتمتها علاقة العام بالخاص والعكس.

---

(١) ينظر: روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، أبو الثناء شهاب الدين السيد محمود الألوسي، تحقيق: أبو عبد الرحمن فؤاد بن سراج عبد الغفار، د.ط- د.ت، المكتبة التوفيقية ــ القاهرة، ٢٨٢/٨.

(٢) سلطة الأبوة: النص والعلاقات النصية عند العرب، مصطفى بيومي عبد السلام، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، م١٨، ج٧٠، شعبان،١٤٣٠هـ، ٢٦٠.

ومن الأساليب الإنشائية في الخطبة أسلوب الأمر في قوله: **(قاتلوا)**، ووقوع الأمر بعد النداء زاد النص دفقة انفعالية قوية، «فالنداء يوقظ النفس ويلفت الذهن؛ لأنه طلب ودعاء فإذا ما جاء الأمر صادف نفسا مهيأة يقظة فيقع منها موقع الإصابة، حيث تتلقاه بحس واع وذهن متنبه، وهذا دليل على عناية الآمر بأمره ورغبته في إعداد النفوس لتلقيه»(١).

وجاء أسلوب الأمر كوحدة صوتية مغلقة تنتهي بها المقاطع الصوتية المتموجة ما بين شدة وهمس، والأساليب ما بين قوة وسكون، كل ذلك لتنجرف الصياغات نحو نتيجة نهائية ومنطقية وطبيعية للمقدمات الأسلوبية المتنوعة، فالأمر (قاتلوا)، في معناها هو ذاته (الموت، والمنية، والمنايا، والقدر)، و(قاتلوا) هي إحدى مرادفات (الموت)، وكل هذه المترادفات معرفة بـــ(بأل)، ما يعني أنها مقصودة ومعلومة؛ إذن فلفظ (الموت) يعد المنبع الأصيل الذي تتدفق منه بقية المعاني، كما يمثل الوحدة الأولية المركزية التي تناسلت منها بقية الوحدات اللغوية والأسلوبية، وهي البنية الظاهرة التي يدور حولها كامل النص.

ويلاحظ في بعض المقاطع استعمال المتكلم للإطناب الذي يوضح المعنى ويقرره، ففي قوله: **(المنية ولا الدنية)** يحذر مما قد يعكر أخلاق الفرسان، وكانت بعمومها كافية لإيصال هذا المعنى، لكنه أردفها بقوله: **(استقبال الموت خير من استدباره، الطعن في ثغر النحور، أكرم منه في الأعجاز والظهور)**، فبعد أن كان الأمر يشمل كل ما يشين من الدنايا،

---

(١) دلالات التراكيب دراسة بلاغية ، محمد محمد أبو موسى، ط٢، ١٤٠٨هـ، مكتبة وهبة ــ القاهرة، ٢٥٦.

صار أمرا واحدا عدَّه الخطيب مركز الدنيِّة وهو الهروب من المعركة، وهكذا يعود الخطيب إلى طريقته في إعادة الوحدة اللغوية المتناسلة إلى مركز أصيل ووحدة لغوية مركزية.

الفصل والوصل

غلب أسلوب الفصل على نص الخطبة، ولم يرد الوصل إلا في موضع واحد، وهذه الغلبة لأسلوب الفصل عائد إلى أن المقام ليس مقام حوار يسمح بتعدد الأصوات مع ما يحمله كل صوت من وجهة نظر ربما تتعارض مع وجهة نظر المتكلم، فإزالة هذه الروابط يبطل الحوارية في النص، كما يجعل الأنا في حالة تفرد وتصدر، ويضمن لها عدم منافسة الآخر أو تهديده بما يمكن أن يؤثر في نفوس المتلقين ويغير قناعاتهم، فضلا عن أن الفصل يسمح بفجوة زمنية قصيرة يمكن معها التقاط النفس؛ لمعاودة الخطاب بذات القوة في الصوت والأداء، وهذه الوقفة الزمنية ضرورية لاستعادة الأنفاس المتلاحقة من جهة، وتهيئة المتلقي لما بعدها من جهة أخرى.

واقتصاص الزمن في نص الخطبة عموما ملحوظ كظاهرة تسترفد الوصل الغالب على التراكيب في النص، أوبالإيجاز الظاهر في عباراتها وتراكيبها، فيختزل الزمن، ويسقطه وذلك يعكس اللهفة الواضحة لتخطي جميع الوحدات والبنى الصغرى في النص للوصول إلى الوحدة الأولية والبنية الكبرى فيه وهي كلمة (قاتلوا) التي تعد البؤرة التي تتناسل منها جميع وحدات النص وبنياته، ويتقرر هذا المعنى عند عبد القاهر الجرجاني فالفعل عنده يصاحب الحديث عن الشيء الذي يزيد وينمو

بعكس الاسم الذي يتحدث عن هيئة ثابتة[1]، ما يعني الدوام التجددي للفعل (قاتلوا)؛ لأن المعاني في سياق الدعوة إلى الحرب تتولد من بعضها، وتشكل بترابطها وتتابعها ملامح المشهد حتى تستوفي كل دقائقها وأجزائها.

وجاء الوصل بحرف العطف (الفاء) في موضع واحد في النص هو قوله: **(قاتلوا فما للمنايا من بد)**؛ لطي الزمن، فالفترة التي سيعيشها المتخلف عن الحرب لا يعتد بها في الخط الزمني، بل هي ساقطة من حسبته، إذ إن الزمن لا يجود بوقته لمن لم يجد هو بنفسه، «ولا غرو أن تنعكس على هذه الحروف ظلال الانقباض والانبساط في النفس»[2]؛ لأنها تشخص الأحداث والشعور، وتعكس الرؤية المحدودة والممتدة.

الجمع والإفراد

تنوعت التراكيب البلاغية في نص الخطبة ما بين الجمع والإفراد، غير أن الإفراد تبوأ المكانة الأعلى بتكرار ظهوره في النص من ذلك قوله: (هالك، معذور، ناج، فرور، منية، دنية)، وفي استعمال الإفراد تخليص للجماعة مما قد يلصقه بها أحد أفرادها من نكات سوداء في ثوب القبيلة الأبيض يورث لها العار والخزي االلتين ستنفيان عن القبيلة معاودة الفخر مستقبلا، هذا على مستوى الأعمال المخزية التي يمكن أن يفعلها الأفراد في ساحة القتل، أما على مستوى الخيرية والفضيلة فإن الفخر لا

---

[1] ينظر: دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٥، ١٤٢٤هـ، مكتبة الخانجي ــ القاهرة، ١٧٥.

[2] من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم، محمد الأمين الخضري، ط٢، ١٤٢٧هـ، مكتبة وهبة ــ القاهرة، ٥٨.

شك سينال القبيلة، غير أن المعني به في المقام الأول الفرد نفسه وكل ما ينتمي إليه.

أما صيغ الجمع في النص فكانت في قوله: (**النحور، الأعجاز، الظهور**) فصورت مشهدا لاحقا في المستقبل، وهو مشهد الحرب والصراع والقتل، ونقلت ذهن السامع إلى تلك الحركة المضطربة فيها جراء كثرة الجنود من الجيشين، كما عكس الجمع كثرة القتلى فمن القتلى جماعة تسقط صريعة من الضرب في نحورها، ومنه جماعة تسقط صريعة من الضرب في أعجازها وظهورها.

ومن استعمال صيغ الجمع ما جاء في نهاية النص في لفظ (منايا) بالجمع في مقابل (منية) في بداية النص بالإفراد؛ لأن المنية بعد أن تبوأت المركز بدأت بتكثير جنسها ونوعها، في رغبة للتمدد والانتشار والتجاوز، وفي ذلك دليل على أن الفناء الجسدي يغرز مخالبه في أجساد كل الناس، من كانوا في ساحة القتال، ومن تخلف عنها.

ولم يعبر الشاعر بلفظ الموت، بل عبر بالمنية، ففضلا عن الإيقاع الذي يحدثه جرس اللفظة الذي يصنع انسجاما صوتيا في النص فإن هناك بعدا آخر لهذا التعبير يتمثل في مشتقات لفظ المنية التي تأتي الأماني أحدها، وفيها دفع للمتلقي بخوض غمارها على اعتبار جانبها الحي/الأمنية، لا الجامد/ منية، فهو يحول المعنى من الجمود إلى الحركة، ومن الموت إلى الحياة، ومن اليأس إلى التفاؤل، ومن السواد إلى البياض، ومن الفناء إلى الاستمرار؛ لأن هناك ما يبقى مستمرا وخالدا لا يفنى كالسيرة والأحداث والمناقب والمآثر .

ومجيء الضمير في (قاتلوا) على صيغة الجمع يوحي بلطيفة بلاغية تصب في معنى الفخر والاعتزاز من زاويتين:

– في الجمع إيحاء برفعة شأن القبيلة التي تضم رجالا شجعانا يقدمون جميعا على الموت دون أن يكون فيهم فردا جبانا، فالجمع أدخل جميع أفراد القبيلة ممن يجب عليهم القتال في دائرة الإقدام وتلبية النداء.

– في التعبير بالجمع نفي قلة العدد عن القبيلة، والإيحاء بكثرة عددها، وهذا يعني أن قبيلة المتكلم ليست قلة مستضعفة بل كثيرة العدد والعتاد.

التعريف والتنكير

غلب التعريف على النص الخطبة غير أن **(هالك/ناج)** خالفت في تنكيرها غالب الألفاظ المعرفة في النص إما بالعلمية (بكر)، أو بـــ(أل)؛ لأن الشرف والعلو التي تعم العشيرة وآل بكر، يتنزه أفرادها عن ما يقدح في هذا الشرف، فالتنكير نوع من النفي، النفي عن الجماعة المترتب عليه النفي عن الأنا الشريفة.

كما أن في الاشتقاق من اسم الفاعل في اللفظين: (هالك/ناج)، معنى الثبات والديمومة، فاسم الفاعل يعكس صفة الثبات؛ لأنه «يكون كالصفة الثابتة له كالطول والعرض»[1]، ومثلها صيغة المبالغة (فرور)، واسم المفعول (معذور)، واحتشاد الأسماء المشتقة بهذه الصورة يعكس رغبة في تقرير وتثبيت التنفير في نفوس المستمعين.

---

[1] جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، نجم الدين أحمد بـــن إسماعيل ابن الأثير، تحقيق: محمد زغلول ســـلام، د.ط–٢٠٠٩م، منشـــأة المعـــارف الإسكندرية، ٢٨٩.

وتحس في (النَّحور) مع تشديد الغنة حيث هي أكمل ما تكون فيها، بفعل صاخب شديد، يضرب بقوة، فاللفظ شخَّص حدثا غائرا في الزمن المستقبل، وهو حدث مستل من قلب المعركة، حيث تستقر السهام والسيوف في النحور المكشوفة مبالغة في الشجاعة والإقدام، والتعريف يخدم هذا المعنى بكون هذا الشرف مخصوص بفرد معين معروف ولا يناله أي أحد.

ومعنى التخصيص في التعريف ينسحب على (الأعجاز والظهور)، فالصفات السيئة المترتبة عن الضرب في الظهور لا تعم القبيلة بل إنها تكون حكرا على صاحبها فقط.

ويمكن القول في نهاية هذا المبحث أن التراكيب في نص الخطبة جاءت متنوعة ما بين جمل تامة إنشائية أو خبرية، وجمل مجتزأ منها لأغراض بلاغية، أو جمل مقدمة وأخرى مؤخرة؛ لنكت بيانية، كما تنوعت التراكيب من حيث الوصل والفصل مع غلبة الوصل لنكت بلاغية، وتنوعت كذلك صيغ الخطبة ما بين إفراد وجمع، وتعريف وتنكير لكنها في كل أحوالها تأتي متسقة مع مقاماتها الواردة فيها مؤدية دلالات رائقة سلسلة تنسجم مع سياقاتها، متستهدفة عقل السامع وفهمه، فلا هي مبهمة مغلقة على نفسها، ولا هي قريبة المشارب سهلة المآخذ، وهي مع ذلك تنساب في النفس انسيابا، وتستقر في الوجدان دون أدنى جهد، مراعية حال المخاطب والخطاب معا.

المبحث الثالث: الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى التصويري

قامت الأسلوبية بتفكيك المستوى التركيبي، وتبين أن هناك وحدات تركيبية مثلت مركز النص وبؤرته، غير أن المستوى التصويري يسترفد الأسلوبية لتفكيك الصور الفنية، والتعمق في بنياتها التصويرية، التي تتجاوز الوقوف عليها إلى الكيفية والهيئة التي تعتمدها اللغة التصويرية لتؤدي معانيها، وقد «تتفق البنى السطحية مع اختلاف البنى العميقة، وقد تتفق البنى العميقة وتختلف البنى السطحية»[١]، وعلى أي حال فإن هذه البنى التصويرية لا يمكن إدراك أعماقها إلا عن طريق التفكيك العميق لهذه البنى، والبحث في العلاقات الخفية الرابطة بينها.

وحين تشير الدراسات الحديثة إلى ما يسمى الانحراف، أو التحول الذي يصيب الوحدات اللغوية، وأن الألفاظ المتراصة الظاهرية تنبئ عن دلالة مختلفة بالكلية وربما كانت ضدية من الأساس يخاتل بها المؤلف متلقيه، أو ربما خاتل المعنى نفسه المؤلف، ونحن إذ ذاك وجب استحضار مقولة مهمة لعبد القاهر في سياق المعنى المخاتل هذا حيث يقول في دلائله: «وإذ قد عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: (المعنى)، و (معنى المعنى)، تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل به إليه بغير واسطة، و(بمعنى المعنى)، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[٢].

---

(١) مدخل إلى اللسانيات، محمد محمد يونس علي، ط١-٢٠٠٤م، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٨٩.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٢٦٣.

ومن أشكال التصوير البياني في الخطب الاستعارة التي تقوم على التشخيص وتنفث في الألفاظ المجردة الروح وتخلع على المعاني الحياة، والاستعارة كما ذكرها القزويني: «لفظ المشبه به المستعار للمشبه المرموز إليه بشيء من لوازمه الدالة عليه»(١).

وجاء لفظ (الموت) استعارة مكنية، يستعار لها من لوازم الأشخاص البطش، فيصور الموت كشخص شديد البأس يفتك بجميع الناس مهما بلغوا من شجاعة، وهو لا يفرق بين مقبل ومدبر.

وهناك مرادف للموت في الخطبة استعير له الصفات السابقة، وهو (القدر)، فصور القدر كشخص يعجز أي شخص من التغلب عليه فضلا عن الحَذِر منه، وقوبلت صورة القدر القوية بصورة (الحذر) الضعيفة التي تصوره كشخص ضعيف لا تسعفه أدواته في النجاة.

والتشخيص في عمومه هو: «إبراز الجمادات أو المجرد من الحياة من خلال الصورة، بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة»(٢).

وقد ظهر المجاز العقلي في النص بصورة مشخصة كذلك، فجاءت كثير من الألفاظ في الخطبة حية، خُلعت عليها صفات الأحياء، فأخرجتها من حيز الجمادات إلى الحركة، ومن هذه المشخصات ما جاء في لفظ (ينجي)، حيث إن في إسناد فعل النجاة إلى الفعل (ينجي) مجاز عقلي، صنع صورة شاخصة أخرى لهذا الأمر المقلق.

---

(١) التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، دار الكتاب العربي-بيروت، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، ٣٢٥.

(٢) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ٦٧.

المبحث الرابع: الظواهر الأسلوبية للخطبة على المستوى الدلالي

وصل بنا المستوى الصوتي إلى أن هناك ظواهر أسلوبية طغت على جو الخطبة العام، كما أن أسلوبية التراكيب أنتجت وحدة مركزية أولية تناسلت منها بقية البنى والوحدات اللغوية، لكن ما المدلولات العميقة المتمخضة عن كل ذلك؟

يسترفد النص بفكرة ثنائية (الحضور/الغياب) التي ظهرت جلية في فكر عبد القاهر؛ إذ رسم لها آلية تسير متسلسلة من خلال اللغة الماثلة للخلوص إلى المعنى الغائب، من غير إغفال لأهمية (مقتضى الحال، أو المقام) في الوصول إلى المدلولات الغائبة وفق المخطوطة الآتية:

أصوات وتراكيب وصور ⟵ معنى معجمي/أولي ⟵ معنى غائب/ثانوي

يمكننا تطبيق هذه المعادلة على نص الخطبة لنكشف عن الدلالات الغائبة في النص، فنحن نرى تنوعا صوتيا في الخطبة، ما بين حركات ساكنة ومتحركة، ومجهورة ومهموسة، لكن نسبة المتحرك أعلى من الساكن، والمجهور أكثر من المهموس، مع طغيان كبير لحرف (الراء)، وتواتر واضح للجمل السريعة القصيرة، ثم التضاد الحقيقي أو المعنوي الذي يعم الخطبة كلها: (هالك/ناج، حذر/قدر، صبر/ظفر، المنية/الدنية، استقبال/ استدبار، نحور/ظهور).

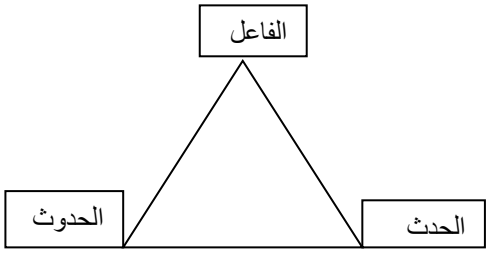
ما سر تلك الحركة الصاخبة في النص ؟ وهل كان الخطيب يقصد إلى استشارة القبيلة وتحريضها على القتال كما قدم صاحب الجمهرة للخطبة ؟

ليس من المقبول وفق المقاربة الأسلوبية أن يكون ذلك المعنى الظاهر هو ذاته المعنى الغائب في النص الذي نحن بصدد البحث عنه، بل هو المعنى الماثل الذي أخرجه ظاهر اللفظ والتركيب إلى الوجود.

فلو حصرنا مرادفات الغياب في النص، لوجدناها: (الموت، المنية، المنايا)، فهناك جذر غير مشتق (الموت)، في مقابل جذر مشتق (منية، منايا)، كما أن الموت لم يحضر سوى في سياق التنفير والذم من التولي يوم الزحف، وقد بثت هذه الصور المتلاحقة للموت قلقا وصخبا وتوترا، وصنعت رغبة جديدة لخوض تجربة الموت بوصفه ممرا واجبا للوصول إلى الحياة المنشودة، وهي الرغبة الملحة ذاتها في تغييبه بوصفه منتزعا لكل ما من شأنه تخليد الذكر الحسن، ونتيجة للتنازع بين الرغبتين يتنحى لفظ (الموت) إلى الهامش لطغيان معناه الحقيقي في الفناء على أي معانٍ ثانوية، وهذا المعنى الحقيقي لا يحتاج إلى كبير جهد في إظهاره أو استدعائه؛ لذا تقدم الجوانب التركيبية والتصويرية لفظ (المنية) فتُستدعى بكل مشتقاتها ومدلولاتها لتكون هي مركز النص وأهم وحداته، (المنية/المنايا)، ولتكون ثابته في قلب المركز دون أن تسمح لغيرها بتنحيتها.

ومفهوم (الثبات) في الخطبة واضح ومؤكد عبر طغيان المصادر وأبنية الأسماء المشتقة (معشر، هالك، ناج، معذور، فرور، استقبال، استدبار)، في مقابل الأفعال التي قل حضورها (ينجي، قاتلوا).

والإثبات بالاسم أبلغ من الإثبات بالفعل؛ وذلك لأن الاسم موضوع لإثبات المعنى للشيء من غير إشعار بتجدده شيئا فشيئا[١]، وهناك أمر آخر يختص بالثبات وهو أن اسم الفاعل يدل على الحدث والحدوث وفاعله[٢]، إذن، فهناك ثلاثة أمور يمثلها الغياب:



وإذا استطعنا أن نجمع كل مكونات النص بما فيها من تضاد، وثبات، ومركزية، وغياب، وحركة، نستطيع أن نقول بأن اللغة الماثلة التي يظهرها التركيب تعكس الجمود والفناء والانقضاء كون موضوع الخطبة هو التحريض على القتال، وخوض المعركة التي ربما قادت إلى الموت بمعناه الحقيقي.

والسياق ذاته كان ينبئ عن وقت قصير مقتطع، وهذا الاقتطاع من الزمن هو الوقت الحقيقي الممتد بين الموت والحياة، ما يجعله في حيز اللاوجود، فهو من فرط قصره وانقضائه لا يعتد بوجوده في حيز الزمن، حقيقة وعاها المخاطِب فظهر في عدم الاعتداد بوجوده أيضا لحضور

---

[١] ينظر: جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، نجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير، ٢٨٩.

[٢] ينظر: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، خالد بن عبد الله الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط١- ١٤٢١هـ، دار الكتب العلمية ــ بيروت، ١١/٢.

قناعة الموت في وعيه، وإذا كان الخطيب يؤمن بهذه الحقيقة الملموسة في الوجود فهو في إزائها يصنع امتدادا آخر للحياة، وهي حياة غائبة في النص، يحاول استدعاءها من خلال بنى النص ووحداته التي تشيع الحركة فيه، فتضيق دائرة الفناء أو تمحوها تماما؛ فيختار المخاطِب مادة (م ن ي) للتعبير عن الموت؛ لأن هذه المادة تمكنه من اشتقاق معانٍ حية في مقابل معنى (المنية) كلفظة (أمنية) مثلاأو (أماني) التي تحيل إلى حركة وأمل وحياة متجددة، ويؤكد هذا الحضور الحي عن طريق آخر لفظة في الخطبة (بدِّ) المفعمة بالحركة، ومع أنها تحتل في موضعها آخر ألفاظ الخطبة لكنه يختارها؛ لتناقض موقعها الأخير المنتهي بالانقضاء فتصنع بالحرف المشدود المكون من حرف مكرر امتدادا آخر للحياة.

وعليه، ينضوي البعد الوجودي تحت لواء الحضور والغياب في النص، الحضور المنقضي متمثلا في الموت، والغياب المتمثل في حياة أخرى لها زمن ممتد فسيح لا ينقضي، تماما كامتداد (معشر وآل) فكلما هلك منهم فرد ولد آخر في دورة ممتدة لا تنتهي، حياة خالية من الأجساد لكنها ممتلئة بالذكر الخالد (لآل بكر) ولهانئ الشيباني نفسه، وهي حياة أراد لها الخطيب التكرار والاستمرار، حتى بعد فناء الأجساد.

الخاتمة

بسم الله والحمد لله، والصلاة والسلام على خير خلق الله وبعد؛

فالتحليل الأسلوبي كشف بمستوياته الصوتية، والتركيبية، والتصويرية، والدلالية عن مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي ساهمت مساهمة فاعلة في تجلية المعنى الغائب في النص، وقد توصل البحث من خلال هذا المنهج إلى مجموعة من النتائج أبرزها ما يأتي:

١ ــ أظهر التحليل الأسلوبي للصوت غلبة الحروف المجهورة والشديدة والنبر على النص النثري، في مقابل حضور ضعيف للمهموس والرخو، وجاء التكرار كأكثر ظاهرة صوتية حضورا من خلال حرف (الراء)، ما أحاط النص بدفقة شعورية كبيرة، وحركة قوية وصاخبة تنسجم مع مقام الدعوة إلى النفير.

٢ ــ أظهر التحليل الأسلوبي للبنية التركيبية غلبة الجمل الخبرية، وغلبة الفصل، وانفراد وحدة لغوية واحدة تعتبر مركز النص، متمثلة في قول الخطيب: (الموت)، وجاءت هذه الوحدة بمترادفات عدة في النص (قاتلوا، المنية، المنايا، القدر)، حيث أمدت النص ببقية البنيات اللغوية المكونة له .

٣ ــ تجسد حضور عنصر الزمن عبر الفصل الذي أحدث وقفات زمنية ضرورية لاستعادة الأنفاس المتلاحقة من جهة، وتهيئة المتلقي لما بعدها من جهة أخرى، وعبر اقتصاص الزمن في نص الخطبة عموما الذي حضر كظاهرة تسترفد الوصل الغالب على التراكيب في النص، وتسترفد الإيجاز الظاهر في عباراتها وتراكيبها، فيُختزل الزمن؛ ليعكس اللهفة الواضحة لتخطي جميع الوحدات والبنى الصغرى في النص للوصول إلى

الوحدة الأولية والبنية الكبرى فيه وهي كلمة (قاتلوا) التي تعد البؤرة التي تتناسل منها جميع وحدات النص وبنياته، في حين لم يكن للمكان أي ظهور أو تجلي في الخطبة.

٤ ــ كشف التحليل الأسلوبي لعنصري التصوير والدلالة أن النص يكشف عن بعد وجودي يدور حوله نص الخطبة، وأن هذا البعد هو معنى المعنى، أو المعنى الغائب الذي كشف عنه الدرس الأسلوبي بجميع مستوياته، وعليه، ينضوي البعد الوجودي تحت لواء الحضور والغياب في النص، الحضور المنقضي متمثلا في الموت، والغياب المتمثل في حياة أخرى لها زمن ممتد فسيح لا ينقضي، تماما كامتداد (معشر وآل) فكلما هلك منهم فرد ولد آخر في دورة ممتدة لا تنتهي، حياة خالية من الأجساد لكنها ممتلئة بالذكر الخالد (لآل بكر) ولهانئ الشيباني نفسه، وهي حياة أراد لها الخطيب التكرار والاستمرار، حتى بعد فناء الأجساد.

ثبت المصادر والمراجع

١- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣- د.ت، الدار العربية للكتاب.

٢- الأسلوب"دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"، أحمد الشايب، ط٨ - ١٤١٩هـ، مكتبة النهضة المصرية ــ القاهرة.

٣- الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، الجزائر-عنابة، دط، دت.

٤- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، ٢٠٠٧م، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة-عمان- الأردن.

٥- الأسلوب"دراسة لغوية إحصائية"، سعد مصلوح، ط٣، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، عالم الكتب-القاهرة.

٦- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، د.ط-د.ت، مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة.

٧- الأعلام، خير الدين الزركلي، ط١٥- ٢٠٠٢م، دار العلم للملايين ــ بيروت.

٨- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: عبد الحميد هنداوي، ط٢-١٤٢٤هـ، مؤسسة المختار-القاهرة.

٩- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بكري شبخ أمين، ط١، ١٩٨٧م، دار العلم للملايين-بيروت.

١٠- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م، دار الكتاب العربي- بيروت.

١١- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، دار الكتاب العربي-بيروت، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

١٢- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، العصر الجاهلي ، عصر صدر الإسلام، أحمد زكي صفوت، ط١-١٣٥٢هـ، شركة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده.

١٣- جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، نجم الدين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير، تحقيق: محمد زغلول سلام، د.ط- ٣٠٠٩م، منشأة المعارف الإسكندرية.

١٤- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ط٤، ٢٠٠٦م، عالم الكتب - القاهرة.

١٥- دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، ط٣، ٢٠٠٩م، دار العلم للملايين ــ بيروت.

١٦- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٥، ١٤٢٤هـ، مكتبة الخانجي ــ القاهرة.

١٧- دلالات التراكيب دراسة بلاغية ، أبو موسى، محمد محمد أبو موسى، ط٢، ١٤٠٨هـ، مكتبة وهبة ــ القاهرة.

١٨- روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، أبو الثناء شهاب الدين السيد محمود الألوسي، تحقيق: أبو عبد الرحمن فؤاد بن سراج عبد الغفار، د.ط- د.ت، المكتبة التوفيقية ــ القاهرة.

١٩- شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، خالد بن عبد الله الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط١- ١٤٢١هـ، دار الكتب العلمية ــ بيروت.

٢٠- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود محمود بن عمر الزمخشري، تح: محمد السعيد محمد، المكتبة التوفيقية ــ القاهرة.

٢١- لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف-مصر.

٢٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر-القاهرة.

٢٣- مدخل إلى اللسانيات، محمد محمد يونس علي، ط١-٢٠٠٤م، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

٢٤- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢-١٩٨٤م، دار العلم للملايين ــ بيروت.

٢٥- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ط١- ١٤٠٥هـ، دار الكتاب اللبناني ــ بيروت.

٢٦- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢-١٩٩٦م، مكتبة لبنان- بيروت.

٢٧- من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم، محمد الأمين الخضري، ط٢، ١٤٢٧هـ، مكتبة وهبة ــ القاهرة.

٢٨- الواو في العربية بين الصوت والدلالة، أحمد محمد عبد الراضي، جامعة القاهرة، د.ط- ١٤١٨ه- ١٩٩٧م.

المجلات والدوريات:

- سلطة الأبوة: النص والعلاقات النصية عند العرب، مصطفى بيومي عبد السلام، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، م١٨، ج٧٠، شعبان، ١٤٣٠هـ.