البيان والمعنى
دراسة بلاغية نقدية لزائية الشماخ بن ضرار في وصف القوس

الكلمات المفتاحية: البيان، المعنى، الشعر

أ.م.د. محمد جاسم محمد جبارة
جامعة الموصل/كلية التربية للعلوم الإنسانية
mohaje14@gmail.com

الملخص

يقدم البحث قراءة تحليلية لقصيدة الشماخ بن ضرار في وصف القوس، إذ يعتمد على المنهج البياني في التحليل وذلك من أجل إظهار الجوانب الدلالية والجمالية فيه، وقد رأينا أن البلاغة العربية تقف جنباً إلى جنب مع المناهج النقدية المعاصرة في تحليل النصوص، وهي تحافظ على الجانب الموضوعي للتحليل من جهة، وكذلك تحافظ على الروح العربية من جهة أخرى لكونها تنتمي إلى البيئة الثقافية والاجتماعية للنص العربي. وأظهر لنا التحليل مسائل متعددة تمزج بين التحليل اللغوي والتحليل البياني، فضلاً عن المسائل النقدية التي تتوجه نحو فهم القدماء للنص، أو طريقة شرح الألفاظ داخل السياق الشعري الذي يعدّ من أدقّ القضايا في تحليل النصوص. وقد اعتمد البحث على المزج بين المناهج المعاصرة والمنهج البياني القديم، فبعد أن عرض لأهمية الشاعر والقصيدة عند القدماء، وأثر القصيدة في الأدب الحديث، تناول السرد والوصف، ثم البيان والمعنى، وأخيراً تحليل النص. وقد حاول البحث أن يقدّم رؤية بيانية تختلف عن الدراسات البلاغية التقليدية التي تقف عند إحصاء التعبيرات المجازية ووصفها داخل النص، وتسعى للنظر نظرة كلية للنص تقوم على ربط العلاقات والمعاني وبيان دلالاتها السياقية الداخلية ودلالاتها النفسية والاجتماعية.

المقدمة

اعتنت جميع المناهج القديمة والحديثة بدراسة المعنى، حتى أصبح غايةً لكل عمل أدبي ونقدي على حدٍّ سواء، وقد انشغل النقد المعاصر بتحديد عناصر المعنى وأشكاله وطرق تحصيله، فجعله عملية تفاعلية بين أطراف العمل الأدبي المكوّنة من المؤلف والقارئ والنص، غير أن المعنى يأتي بأشكال متعددة وليس من السهل أن يفهم القارئ المعنى بدون قصد، حيث تصبح اللغة ميداناً لتحرير المعاني وتأويلها. ونحاول بهذا البحث أن نقدّم قراءة لنص

شعري متميّز للشماخ بن ضرار في وصف القوس، معتمدين على المنهج البياني في التحليل والشرح، وما نعنيه بالمنهج البياني أوسع مما تعنيه الفنون البيانية التقليدية من الاستعارة والمجاز والتشبيه والكناية. فالمنهج البياني يقوم على كشف العلاقات البيانية في القصيدة بوصفها نصاً متداخلاً، فكل فن من الفنون البيانية الواردة في النص يعبّر عن المعنى الكلّي للنص، حيث تصبح المجازات أو الجمل المجازية وحدات معنوية صغرى تكوّن وحدات مجازية كبرى تكشف عن العلاقات الداخلية لموضوع النص كاملاً. وقد وقع اختيارنا على هذا النص لما فيه من تداخلات عديدة بين التحليل البياني من جهة، والتحليل السردي من جهة أخرى، إذ أصبحت المسائل البلاغية من أهم مرتكزات السردية الحديثة في تحليل النصوص، ولأن القصيدة الغنائية تتضمن العديد من العناصر السردية، رأينا أن نمزج بين المحاور البيانية والمحاور السردية في فهم النص من حيث بنيته ودلالاته الجمالية. ونحاول هنا تطبيق مجموعة من الأطروحات المشتركة بين البيان والسرد للكشف عن المعاني غير التقليدية للقصيدة. ومن أجل الإحاطة بجوانب القصيدة وتوضيح منهج التحليل جعلنا البحث على أقسام عديدة، الأول يعرض للشاعر وللقصيدة من حيث أهميتها وشهرتها عند القدماء، والثاني يتحدّث عن القوس العذراء وهي قصيدة معارضة كتبها الأستاذ محمود محمد شاكر لقصيدة الشماخ إعجاباً بها، وتعدّ هذه المعارضة قراءة تناصّية ليس مع معاني القصيدة الأم، ولكن مع الموروث العربي عموماً، وسيأتي شرح ذلك، والثالث في ثنائية البيان والمعنى الذي يحدد منهج البحث، والرابع في ثنائية السرد والوصف وهي مكمّلة للقسم الثالث، والقسم الخامس سيكون في التحليل البياني للقصيدة.

إن سعيَنا ينصب في تحديث الدرس البلاغي باستثماره استثماراً نقدياً، فالبلاغة منذ نشأتها شاركت النقد في أطروحاتها، فبين النقد والبلاغة إرث مشترك يظهر على مستوى الدرس التاريخي ولا يظهر على مستوى الدرس التحليلي إلا نادراً، لذلك جاءت عنايتنا بتحليل نص شعري من أجل إعادة الصلة بين النقد والبلاغة اللذين خرجت من رحمهما جميع مناهج الدراسات الأدبية قديماً وحديثاً. فالبلاغة هي أصل من أصول المعرفة التي ابتدأت مع الفلسفة اليونانية عند الغربيين، مثلما ابتدأت مع دراسة الإعجاز القرآني عند العرب، إذ عنيتْ بدراسة اللغة والأساليب ومقتضى الحال، وكانت عند نشأتها بحثاً عن الحقيقة والخيال أو الصدق والكذب، لذلك أخذت بعداً فلسفياً وشغلت الفلاسفة الإغريق مثلما شغلت الفلاسفة العرب، إلى

جانب البلغاء والأدباء والعلماء في مجالات متنوّعة. وليس الهدف من البلاغة الوصول إلى المعنى، فهذا ليس من وظيفتها، ولكنها تبحث عن المزايا الجمالية والمعرفية للوصول إلى مناهج التفكير، وطرائق محاكاة الطبيعة والحياة. ونرى أن دراسة المنهج البلاغي للنصوص لا ينفصل عن دراسة التاريخ والمجتمع والموروث، إلى جانب الدراسة الجمالية، فتقديم نص قديم لقارئ معاصر ليس بالعملية السهلة لأننا سنحتاج إلى توظيف الإقناع البلاغي من أجل تبرير الأطروحات التي نقدّمها للنص القديم. وبهذا ستتجه مهمة البحث نحو مسارين: الأول في تحليل علاقات النص الداخلية ودراسة بنيته الجمالية، والثاني ربط التحليل مع علاقاته الخارجية بوساطة فهم الموروث الثقافي والأدبي العربي وانعكاسه على الحياة العربية، فضلاً عن ارتباطه العاطفي لدى القارئ المعاصر.

أولاً: الشاعر والقصيدة:

لم يكن حظ الشعراء المخضرمين مساوياً لأهميتهم الشعرية ولا لمكانتهم الإبداعية، لأسباب عديدة، فهُم لم يشاركوا في احتفالات الشعر الجاهلي من معاني الفخر والمديح وذِكْر أيام العرب وخوض الحروب والمنازعات الجاهلية، لأن العرب كانت قبل البعثة قد انتهت من منازعاتها وحروبها وأيامها الكبرى التي شغلت الشعراء حينها. وعند مجيء الإسلام انشغل الناس بالقرآن الكريم وتطبيق تعليماته، فضلاً عن فصله بين الشعراء وموضوعاتهم الشعرية التي تعوَّدوها وخبروها من الغزل والوقوف على الأطلال وذكر ريب الدهر والبلى، فضلاً عن الصراعات القبلية والفخر بالقبائل؛ وظن الكثير من النقاد أن الشعر ضعف في صدر الإسلام، وتُنوسيَ شعراءُ مجيدون عاشوا في تلك الحقبة من الزمن وهم المخضرمون، وحينما عادت العرب إلى حنينها للشعر الجاهلي، كان هناك شعراء آخرون ظهروا واحتلّوا ساحة الشعر. فلم يُحسب المخضرمون مع الجاهليين لكي يهتم الدارسون بهم، ولم يُحسَبوا مع معاصريهم لكي يُسمَع شعرُهم أو تُذكر فضائلهم في قول الشعر. لذلك بقي الكثير من الشعر غائباً عن ساحة الإبداع، بل غائباً عن التراث الشعري العربي، فلم يُدرس بوصفه ظاهرة شعرية متفرّدة بل كان بين هذا وذاك، فلا نسمع إلا البيت والبيتين مما يُستشهد به هنا وهناك على الرغم من شهرة شعرائهم. ومن أجل ذلك اخترنا واحدة من عيون القصائد العربية التي شهد لها القدماء والمحدثون وأشادوا بصاحبها حتى عدّه الأصمعي من فحول الشعراء وهو الشَّمّاخ بن ضِرار[1]، ووضعه ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) في الطبقة الثالثة من الشعراء

الإسلاميين مع النابغة الجعدي ولبيد بن ربيعة وأبي ذؤيب الهذلي، وفضّله على لبيد في جانب فقال: "فأما الشماخ فكان شديدَ متونِ الشعر أشدَّ أسرِ كلامٍ من لبيد وفيه كَزازة ولبيدٌ أسهل منه منطقاً"(٢). وقال عنه الحطيئة: "أبلِغوا الشماخ أنه أشعرُ غطفان"(٣). وغالباً ما يرتبط ذكر الشماخ بموضوع الوصف، فقد اتفق النقاد على براعته في الوصف واختصّوا من وصفه القوس والحَمير، فضلاً عن أراجيزه؛ "يُروَى أن الوليد بن عبد الملك أُنشِد شيئاً من شعره في وصف الحمير فقال: ما أوصفَهُ لها! إني لأحسب أن أحدَ أبويه كان حَمّاراً!"(٤). وقد احتلّت زائيته شهرة واسعة لما تتميز به من براعة في الوصف، قال الأصمعي: "ليس في الدنيا أحدٌ يقوم للشماخ في الزائية والجيمية إلا أن أبا ذؤيب أجاد في جيميته حداً لا يقوم له أحد"(٥). وقال أيضاً: "ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ في صفة القوس، ولو طالت قصيدة المتنخِّل كانت أجود"(٦). وقصيدة المتنخل تلك ليست في وصف القوس، إنما أراد الأصمعي أن يوازن بين القوافي وليس بين الموضوعات، وهي التي يقول فيها(٧):

لا دَرَّ دَرِّيَ إن أَطْعَمْتُ نازِلَكمْ قِرْفَ الحَتِيِّ وعندي البُرُّ مكنوزُ

وقد اختارها أبو زيد القرشي في جمهرته، وأورد العديد من القدماء شواهد من شعره في كتبهم، خصوصاً قصيدته الزائية، كالمبرد والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم. لذلك تُعدّ الزائية من عيون الشعر العربي للأسباب التي ذكرناها فضلاً عن أسباب أخرى يتعلّق بعضها بموضوع القصيدة الذي اختصَّ بوصف القوس وارتقائه من الجمال إلى الجلال، ومنها لغة القصيدة التي جاءت ممتلئة بالتشبيهات والاستعارات المتميّزة، فضلاً عن المعاني التي يقدّمها الشاعر بمحمولات نفسية عميقة. وعلى الرغم من أن الشماخ لم يكن الشاعر الوحيد الذي وصف القوس، إلا أن وصفه لها جاء متفرّداً حينما جعلها غايةً في ذاتها، وليست أداة للحرب كما فعل أوس بن حجر مع قوسه، وقد جاءت أوصافهما متقاربة أحياناً في شكلها العام، من ذلك وصف أوس بن حجر لطريقة حصوله على القوس ووصفه لقوتها(٨):

فما زال حتّى نالَها وَهُوَ مُعصِمٌ على موطنٍ لو زَلَّ عنه تفصَّلا

فأقبلَ لا يرجو التي صعدتْ به ولا نفسَهُ إلا رجاءً مؤمَّلا

فلما نجا من ذلك الكربِ لم يزل يمظِّعُها ماءَ اللِّحاء لتَذْبُلا

فأنحى عليها ذات حدٍّ دعا لها رفيقاً بأخذٍ بالمَداوسِ صيقلا

على فَخِذَيهِ من برايةِ عودها شبيهُ سَفى البُهمى إذا ما تَفَتَّلا

فجرَّدَها صفراءَ لا الطول عابها ولا قِصَرٌ أزرى بها فتعطّلا

كتومٌ طِلاعُ الكَفِّ لا دون مَلْئِها ولا عَجْسُها عن موضعِ الكفِّ أفضلا

إذا ما تعاطَوها سمِعتَ لصوتها إذا أنبضوا عنها نئيماً وأزملا

وإن شدَّ فيها النزعُ أدبرَ سهمُها إلى منتهىً من عَجْسِها ثمَّ أقبلا

فذاك عتادي في الحروب إذا التظتْ وأردفَ بأسٌ من حروبٍ وأعجلا

وهذا الوصف يشابه وصف الشماخ قوسَه غير أن أوساً يجعلها أداةً للحرب والشماخ يتخذها أداة للتأمل والتدبّر في الطبيعة كما سيأتي لاحقاً.

تبدأ قصيدة الشماخ بمقدمة طللية يصف بعدها ثور الوحش، وعلى الرغم من أهميّة المطلع في فهم الأبعاد النفسية والمعادل الموضوعي الذي يمهّد به الشاعر لوصف القوس، إلا أن المجال لا يتسع لتحليل القصيدة كاملةً وسنبين العلاقات التصويرية في الوصف عموماً في بعض الأبيات من المطلع. وسيكون تفصيل التحليل لمقطع وصف القوس فقط.

ثانياً: القوس العذراء بين قوسين:

أيقظت قوس الشماخ المشاعر القومية والحضارية العربية في نفوس المعاصرين من الكُتّاب، وكان أشهرهم الأستاذ محمود محمد شاكر الذي أوحت له القصيدة بمعارضة عاطفية وجدانية أسماها (القوس العذراء)، فصّل فيها مواقف القصيدة بتخيّل المواقف التي صاحبت الشاعر مع

قوسه في مشاهد متعددة. إذ قسّم أبيات الشمّاخ الثلاثة والعشرين التي يصف فيها القوس إلى ثمانية أجزاء تمثل ثمانية مواقف، أَتْبَعَ كلَّ قسم منها بجملة أبيات من قصيدته تمثل صدى هذا الموقف؛ فالقسم الأول الذي وصف الشماخ الصياد الماهر والرامي السديد عامراً أخا الخُضْر في ثلاثة أبيات، كان صداها عند الأستاذ محمود شاكر عشرة أبيات، والقسم الثاني الذي يشمل اختيار القوّاس لغصنها ومعاناته في الوصول إليها بين الأشجار المتشابكة والأشواك جاء صداه في سبعة عشر بيتاً وهكذا[٩]. حتى بلغت أبيات المعارضة للقوس أكثر من (٢٥٠) بيتاً يُضاف إليها مقدمة عامة يصف فيها الصياد عامراً أخا الخُضْر الذي ورد ذكره في قصيدة الشماخ.

ويستغل الأستاذ محمود شاكر رحلة القَوّاس ليتحدّث عن أمجاد العرب وحضارتهم، إذ يتحدّث مع القوس بحوارٍ طويل عن أيام العرب ودولهم التي قامت على هذه الأرض وهو منتشٍ نشوة مشوبة بالأسى وبالثقة والأمل والحكمة[١٠]. وهذه الصورة تذكّرنا بصورة فارس العصور الوسطى (دون كيخوت) الذي مثّل دور البطولة في زمن الانحطاط، وكأنما أراد الأستاذ محمود شاكر أن يعيد نهضة الأمة العربية باسترجاع خطاب الفروسية والمروءة التي مثّلتها صورة العربي على مرّ العصور. وبهذا سنجد الاختلاف في القصد بين موضوع القصيدة الأصل وموضوع القصيدة الفرع، فكل واحدة تنبثق من بيئتها وعصرها على الرغم من تشابه الموضوع وهو وصف القوس، فهذه الإضافات التي أضافها محمود شاكر لم تكن تمثّل تاريخ الشماخ الحقيقي ولا تنقل الظروف الواقعية التي مرّ بها وهو ينشئ القصيدة، وإنما هي افتراض وتخييل تاريخي لحدَث جمالي يعود من جديد على سبيل الاستعارة التمثيلية من زمن إلى زمن آخر، من أجل أن يقدّم الموضوع القديم لقارئ حديث، فيعمل على تذكير الأجيال بماضيهم، ويعمل على معالجة الظروف المعاصرة بصور وأنماط ونماذج من الماضي بوصفها نموذجاً يتكرر عبر التاريخ لأنه نموذج إنساني خالد. كل ذلك يشير إلى أن معاني القصيدة التي احتوتها الأبيات الثلاثة والعشرون هي ليست المعاني التي احتوتها أبيات محمود شاكر المئتان وخمسة وأربعون، لأنها لو كانت المعاني نفسها لأصبح ذلك إطناباً لا نفع فيه، وشرحاً وتفصيلاً لا فائدة منه، وما جاء في قصيدة محمود شاكر لا يقلّ براعة وتصويراً ونسجاً عمّا جاء في قصيدة الشماخ، إلا أن الشماخ يبقى صاحب الرؤية والفكرة والخيال الذي أسس على غير مثال وصنع نموذجاً جمالياً للقوس، ليأتي محمود شاكر ويقيم قصيدته على هذا النموذج.

ويمكننا القول إن موضوع قصيدة الشماخ يختلف عن موضوع قصيدة محمود شاكر، فالأولى في وصف القوس والثانية في ذكر انعكاسات القوس على شخصية العربي. وقد قدّم محمود شاكر رؤية جمالية مهمة من استلهامه للقصيدة حيث ناقش مسألة الفن والعمل، وهو يفترض أن خطابه موجَّهٌ لصديق يحاوره، فيقول: "بل حسبي وحسبك. فلقد خشيتُ أن تقول لي: إنما أنتَ تحدثني عن الفنّ، فهذه صفة أهله، لا عن العمل، فليس هذا من نعْتِهِ! وكأني بك قد قلتَ: إن الفن ترفٌ مستحدَثٌ، أما العمل فشقاء متقادمٌ. هذا مما تعجَّله الإنسان وعاناه لقضاء حاجته، وذاك مما تأنّى فيه وصافاه للاستمتاع بلذّته. والإنسان إذا جوّد العمل، فمنتهى همِّه أن يجعله على قضاء مآربه أعون، أو يكون له في أسباب معيشته أنجح وأربح. أما الفن، فثمرةٌ لغير شجرته، يسقيها متأنِّقٌ من ينابيعَ ثرةٍ في وجدانه، وينضجها مشغوفٌ بلاعجٍ من وجده وافتتانه، في غير مخافةٍ مرهوبةٍ، ولا منفعةٍ مجلوبةٍ. فذاك إذن بطبيعته مستهلكٌ ممتهِنٌ، وهذا لحرمة نشأته مذخورٌ مكرّم"(١١). وهذه المسألة من مسائل علم الجمال التي تحدّثَ عنها علماء الجمال الغربيون، فمنهم من رأى أن الفن جدٌّ وعمل ومنهم من رأى أنه لعب. فقد أرجع (كانط) الفن إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال، والعقل؛ وقد ذهب شيللر وسبنسر ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين مثل جرانت آلن إلى القول بهذه النظرية، ويرى شوبنهاور أن الفن نوع سامٍ من اللعب، ويناقش جان ماري جويو هذه المسائل حول الفن بين اللعب والجد وبين المنفعة واللذة الخالصة(١٢)، وما يقدّمه محمود شاكر يقترب من مناقشة الموضوع الجمالي للقوس، فهناك موضوعان جماليان في القصيدة، الأول يظهر على بنية اللغة والدلالات والمعاني التي ينسجها كلٌّ من الشاعرين، والثاني يظهر على مستوى صناعة القوس والبراعة في إنجازها وإتقان صنعها، وهذان المستويان يمثلان مستوى الموضوع الفني ومستوى الموضوع الواقعي، ونذكر عدداً من أبيات هذه القصيدة، نختار منها وصفَه طريقةَ اختيار القواس للقوس وهي على بحر المتقارب بقافية مقيدة(١٣):

تخيَّرَها بائسٌ، لم يزلْ يمارسُ أمثالَها مذْ عَقَلْ

تبيَّنَها وهْي محجوبةٌ ومن دونها سترُها المُنسَدِلْ

حماها العيونَ فأخطأْنَها إلى أنْ أتاها خبيرٌ عَضِلْ

رأى غادةً نُشِّئَتْ في الظِّلالِ ظِلالِ النعيمِ، فصلّى وهلْ

فنادتْهُ من كِنِّها فاسْتَجا ... بَ: لبّيكِ! [يا قدَّها المعتدِلْ]

سُتورٌ مهدَّلةٌ دونها وحرّاسُها كرماحِ الأسلْ

يَبيسٌ ورطبٌ وذو شَوكةٍ!! فأشرَطَها نفسَهُ... لم يُبَلْ

وسَلَّ لساناً من الباترا ... تِ وانغَلَّ عاشقُها المختَبَلْ

يحتُّ اليبيسَ، ويُردي الرِّطابَ ويغمِضُ في ظُلُماتٍ تُضِلْ

فهتَّكَ أستارَها بارزاً إلى الشمسِ.. قد نالها! حيّهَلْ

هكذا تأتي القصيدة لتتحدّث عن تفاصيل الحدث التي لم يذكرها الشماخ واستوحاها محمود شاكر من موضوع القصيدة فضلاً عن التراث العربي الذي يحمل صفات خاصة في لغته وبيانه وجمال صوره. ولا يتسع المجال هنا للحديث عن القصيدتين والموازنة بينهما لأننا بصدد دراسة قصيدة الشماخ بيانياً لنكشف ما فيها من أساليب البيان التي صوّرت كل الذي وصفه محمود شاكر في قصيدته من وحي الخيال وسنقدّمه هنا من وحي اللغة وعلاقاتها البيانية. على أن قصيدة محمود شاكر تعدّ قراءة (سلبية) لقصيدة الشماخ، أي إنها تستبدل المعاني الإيجابية بمعانٍ سلبية؛ وهي من المعارضات التي تنظر إلى الماضي نظرة إيجابية متفوقة على الحاضر. وقد ذكرناها هنا لتكون بمنزلة القراءة الشعرية لنص الشماخ، فإذا كانت قراءتنا قراءة نقدية فإن محمود شاكر قدّم لنا قراءة شعرية وجدانية.

ثالثاً: البيان والمعنى:

غالباً ما تُعرَّف الجملة النحوية بأنها أصغر وحدة معنوية أو دلالية[١٤]، ويؤكد النحاة ربطَ النحو بالمعنى حتى تحدّثوا عن معاني النحو لشدة ارتباط المعنى بالنحو، وما عِلمُ المعاني سوى نتاج العلاقات النحوية التي تتعدّى معاني المفردات إلى معاني الجمل. ونرى أن البيان، في البلاغة عموماً، لا يختلف عن النحو، فهو كذلك يتكون من جمل وعبارات غايتها أداء المعنى، وما البيان عند البلاغيين إلا المعنى، وكما يقول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ): "البيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كَشَفَ لك قناعَ المعنى، وهَتَك الحجابَ دون الضمير، حتى يفضِيَ السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أيِّ جنسٍ كان الدليل؛ لأن

مدارَ الأمرِ والغايةَ التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغتَ الإفهام وأوضحتَ عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"."[١٥]. وقال الزجاج (ت ٣٣٧ هـ): "الإعراب أصله البيان....، ثم إن النحويين لما رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدلّ على المعاني وتَبِين عنها سمّوها إعراباً أي بياناً، وكأن البيان بها يكون"[١٦]. فشرط البيان أداء المعنى على أحسن وجه، فإذا كان النحو يؤدي المعنى دون اشتراط جمال العبارة وقوة التعبير والأسلوب، فإن أداء المعنى البياني يجب أن يتضمّن مزية إضافية تُعنى بالجمال والإيحاء وقوة التعبير، لأن البيان سمةٌ أسلوبية تعطي للكلام مزية وجمالاً إلى جانب أداء المعنى. وقد أكّد محمد عابد الجابري أَنّ جميع الذين اشتغلوا في مجال المعنى من أصوليين، ولغويين، ونحاة، وبلاغيين وسواهم كانوا ينتمون إلى حقل معرفي واحد يؤسسه نظام معرفي واحد هو النظام المعرفي البياني[١٧]. مما يشير إلى أهمية البيان في أداء المعاني المتنوّعة، غير أن وظيفة البيان لا تقف عند تقديم المعاني فقط، بل كذلك في صناعة الإيهام الذي يفتح أمام القارئ أبواب التأويل. فعلاقة البيان مع المعنى علاقةٌ جدلية وليست منطقية مثل علاقة النحو بالمعنى، إذ يشترك في إنتاج المعنى أطرافٌ مختلفة ابتداءً بالمؤلف وثقافته وعصره، ثم النص وعلاقاته اللغوية، ثم القارئ ومنهجه المسؤول عن استنباط المعنى. وهناك نظريات وآراء كثيرة في هذا المجال ولا نريد عرضها وتكرارها؛ لأن مهمتنا ستركّز على تحليل نص الشماخ، وهذا النص يشير إلى أننا نتعامل مع البيان الشعري، وقد أكّد جان كوهن على أن الاستعارة سمة من سمات لغة الشعر، وجعل (ليتش) الاستعارة مركزاً لفكرة الإبداع الشعري[١٨]. وهذا ما ينفعنا في تحليل النص بوصفه نصاً يتأسس معناه على المجاز ويبني تخييله الشعري بجمل مجازية تركيبية لا تؤدي المعاني بصورة مباشرة، وإنما تحتاج إلى تأويل وترتيب المعاني من جديد. وكل ذلك يصبّ في غاية واحدة نطلبها دائماً وهي تحرير النصوص من وهم المرجعيات الذي غالباً ما تقع فيه أغلب المناهج النقدية التاريخية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عن المناهج الحديثة التي سَخَّرتْ النصوص الإبداعية والخطابات الثقافية لتبرير أهدافها النظرية مثل النقد الثقافي الذي تظهر فيه هذه التبريرات بصورة واضحة، خصوصاً في نقدنا العربي المعاصر الذي نظر إلى الموروث بوصفه ميداناً تطبيقياً للنظريات النقدية، ولم ينظر إليه بوصفه مرجعاً ومرتكزاً لكل فهم أو تطوّر. لذلك سيكون اعتمادنا على البيان في شرح النصوص وفهمها لهدفين؛ الأول هو الحفاظ على

المنظور الثقافي العربي، والثاني تحرير النصوص من أية مرجعية غير لسانية. فالبلاغة العربية تتميز باشتمالها على الأطروحات اللسانية، فضلاً عن تحقيقها لدراسة المعاني، فهي ليست شكلية بحتة ولا موضوعية، وإنما تتوسّط بين دراسة المعنى والشكل معاً؛ فكل شكل هو معنى؛ لذلك فرّق القدماء بين الاستعارة والتشبيه على أساس الحقيقة في التشبيه، والمجاز في الاستعارة على الرغم من أنهما يتأسسان على علاقة المشابهة، غير أن الاستعارة أبلغ من التشبيه لأنها تتجاوز الحقيقة إلى التخييل المجازي. وعلى الرغم من أننا لا نرى التشبيه من الحقيقة لأن المقصود فيه وجه الشبه وليس الطرفين ولأن الجمع بين المشبه والمشبه به أو علاقة المشابهة لم تكن معروفة عند السامع قبل بناء التشبيه[١٩]، إلا أن تفريق القدماء يوضح اهتمامهم ومعرفتهم وتمييزهم بين التركيب الذي يؤسس للمعنى وبين المعنى الذي يؤسس للتركيب؛ فالتركيب الذي يؤسس للمعنى هو التركيب النحوي، والمعنى الذي يؤسس للتركيب هو البيان. فإذا ما علمنا أن البيان سابق للنحو سندرك أهمية دراسة المعنى عن طريق كشف العلاقات البيانية للوصول إلى المعنى. ونؤكد على أن المعنى لا يعني (المعلومات) وإنما يعني تأويل النص جمالياً ومعرفياً ليعبّر عن البعد الحضاري للبيئة الواقعية والاجتماعية التي أُنشئَ فيها.

رابعاً: السرد والوصف:

تعتمد اللغة الأدبية والشعر بصورة خاصة على الأساليب البلاغية في الوصف والتعبير عن المعاني والأفكار، فالشعر ينقل لنا الصور والأحداث وما يرافقها من معاني ومشاعر تحيط بالشخصيات والأماكن والأشياء، معتمداً في بناء التخييل الشعري على البيان بصورة عامة. وللشعر الغنائي خصوصية في وصف الشخصيات والأماكن والأحداث تختلف عن الدراما أو القصة، ولكن النقاد أكّدوا على العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الشعر الغنائي والسرد، بوصفه يصف ذات الشاعر وأحاسيسه، فهو جنس أدبي يقوم على المحاكاة لأنه ينقل لنا تجربة الشاعر عن طريق الشاعر نفسه، فهو يروي حكاية عن شخصية لها كيانها المستقل وتقوم بحدث له بداية ونهاية وتتضمن المكان والزمان. وقد ناقش جيرار جينيت مسألة المحاكاة في الشعر الغنائي واستعرض العديد من آراء شرّاح أرسطو حول الأجناس الشعرية المحاكية وغير المحاكية، ولسنا هنا بصدد مناقشة هذا الموضوع[٢٠]، غير أننا نحتاج إلى الإشارة إليه لأنه يتعلّق بعلاقة الوصف بالمحاكاة وعلاقة الجنس الشعري بالبلاغة. فالجنس الغنائي لا يتناقض

مع الصيغة السردية، لأن مفهوم السرد لا يعني النثر، ولا ينحصر بالصيغ النثرية التي تحكي حكاية، بل هو صيغة تعبيرية تخضع للقراءة والتأويل، ويدخل فيها الشعري والنثري معاً، فالملحمة التي تُكتب شعراً هي سردية، لأنها تبدأ بعبارة يتفوّه بها الشاعر نفسه، وأما المسرحية، التي تُكتب شعراً أيضاً، فهي درامية لأن الشخصيات هي التي تتكلّم وليس الشاعر[٢١]، فضلاً عن أن الحدث فيها يقع أمام المشاهدين وليس يُروى عن طريق الراوي كما هو الحال في الأعمال السردية. وقد اجتهد بعض علماء السردية في التفريق بين السرد والوصف على أساس أن السرد يتضمن قصة وخطاباً، فالقصة تتضمن موضوعاً متصلاً ويشكل كلاً متكاملاً، والسرد يتأسس على خطابات متنوعة شفوية ومكتوبة، إذ يستطيع كل إنسان أن ينتج ويمارس سرداً في مراحل مبكرة من عمره[٢٢]. وعلى هذا فالشعر الغنائي سردي لأن الشاعر يخبرنا عن تجربة عاشها هو أو غيره بصيغة حكاية، ويصبح السرد نمطاً وصفياً للحدث المروي، فالعناصر الأسلوبية والفنية للقصيدة الغنائية التي تركّز على التشبيه والاستعارة والمجاز، لا تقف عند وظيفة الوصف، بل تتجاوز ذلك إلى نقل الأحداث عن طريق التخييل، مما يؤدي إلى قراءة النص الشعري قراءة تأويلية من أجل بيان خصائصه السردية. ولا يقف العنصر السردي عند رواية تجربة يعيشها الشاعر، وإنما تتحوّل الغنائية إلى أنا القارئ مع كل قراءة، فالقصيدة الغنائية تتميّز بمبدأ التمثيل الذاتي، إذ تصبح التجربة خاصة بكل قارئ وليس تجربة ذاتية مغلقة على الشاعر نفسه كما يحدث في النص الرومانتيكي الذي يقوم على الذاتية ويعبّر عن تجربة تبقى داخلية ولا تستطيع أن تتحوّل إلى تمثيل موضوعي. فالفرق بين الغنائية والرومانتيكية هو فرق في التمثيل، فبينما تصبح كل أشياء الطبيعة استجابة للذات عند الرومانتيكي، تعيش الذات الغنائية خارج إطارها لتصبح فاعلة في الموضوع الخارجي.

إننا نحاول أن نبيّن أهمية الدراسة اللسانية في تحديد الجنس الأدبي والتفريق بين صيغته وانتمائه، من الناحية التاريخية، لتصنيفه الأجناسي، فإذا كان يقوم على السرد فهو يحتفظ بمنظوره التاريخي، بوصفه حدثاً تزامنياً، وإذا كان يقوم على الوصف فهو كذلك يحافظ على منظوره التاريخي ولكن بصيغة تعاقبية. ولا يخلو الشعر من أن يتضمّن وصفاً وسرداً معاً، فالوصف يعطي الدلالة التاريخية للنص، والسرد يقدّم الحدث والشخصيات وبناء الحبكة والتحوّل. وتتضمن القصيدة الغنائية عدة مظاهر سردية كالزمان والمكان والحدث والشخصية،

"فحضور شخصية واحدة على الأقل معيار لا غنى عنه من معايير سردية النص"[٢٣]. وسنجد في قصيدة الشماخ حضوراً واضحاً للعديد من المظاهر السردية، وما نريد تحقيقه من تحليل القصيدة ليس الوقوف على مظاهرها السردية فقط، بل كذلك رَبْط هذه المظاهر بالأساليب البيانية، حيث تصبح الاستعارات والتشبيهات والكنايات بنية سردية من خلال تقديمها للحدث وللشخصية وتضمّنها للدلالات الزمانية والمكانية، فضلاً عن تضمّنها للحبكة والتحوّل. كل ذلك لا يأتي واضحاً في ظاهر النص، بل يحتاج إلى تحليل لغة النص وتأويل معانيه، وهذا ما سنحاول أن نقدّمه في تحليل قصيدة الشماخ.

خامساً: التحليل البياني للقصيدة:

النص:

١.وحلَّأَها عن ذي الأراكَةِ عامرٌ أخو الخُضْرِ يرمي حيث تُكوى النّواحِزُ

٢.قليلُ التِّلادِ غيرَ قوسٍ وأسهُمٍ كأنَّ الذي يرمي من الوحشِ تارِزُ

٣.مُطِلّاً بزُرْقٍ ما يُداوَى رَمِيُّها وصفراءَ من نبْعٍ عليها الجلائِزُ

٤.تخيَّرَها القوّاسُ من فرعِ ضالَةٍ لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ

٥.نَمَتْ في مكانٍ كنَّها واستوتْ به فما دونَها من غِيلِها مُتَلاحِزُ

٦.فما زال ينجو كلَّ رطْبٍ ويابسٍ وينغَلُّ حتى نالَها وهْو بارزُ

٧.فأنحى إليها ذاتَ حدٍّ غُرابُها عدوٌّ لأوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ

٨.فلمّا اطمأنّتْ في يديه رأى غنىً أحاط به وازْوَرَّ عمّنْ يُحاوزُ

٩.فمظَّعَها عامين ماءَ لِحائها وينظرُ منها أيُّها هو غامِزُ

١٠.أقامَ الثِّقافُ والطريدةُ دَرأَها كما قوَّمتْ ضِغْنَ الشَّموسِ المَهامِزُ

١١.فوافَى بها أهل المواسمِ فانبرى لها بَيِّعٌ يُغلي بها السَّومَ رائزُ

١٢.فقال له: هل تشتريها فإنَّها تُباعُ بما بيعَ التِّلادُ الحَرائزُ

١٣.فقال: إزارٌ شرعبيٌّ وأربعٌ من السِّيَراءِ أو أواقٍ نواجزُ

١٤.ثمانٍ من الكِيرِيِّ حُمرٌ كأنها من الجمرِ ما ذكّى على النارِ خابزُ

١٥.وبُردانِ من خالٍ وتسعون درهماً ومعْ ذاك مقروظٌ من الجلدِ ماعزُ

١٦.فظلَّ يُناجي نفسَهُ وأميرَها أيأْتي الذي يُعطَى بها أم يُجاوزُ

١٧.فقالوا له: بايعْ أخاكَ ولا يكنْ لك اليوم عن ربحٍ من البيعِ لاهزُ

١٨.فلمّا شراها فاضت العينُ عَبرةً وفي الصدرِ حُزّازٌ من الوجدِ حامزُ

١٩.وذاقَ فأعطتْهُ من اللِّين جانباً كفى ولهاً أن يُغرِقَ السَّهمَ حاجزُ

٢٠.إذا أنبضَ الرامون عنها ترنَّمتْ ترنُّمَ ثَكلى أوجعتها الجنائزُ

٢١.قَذوفٌ إذا ما خالطَ الظَّبيَ وإن رِيغَ منها أسلمتهُ النَّواقِزُ سهمُها

٢٢.كأنّ عليها زعفراناً تُميرُهُ خَوازِنُ عطّارٍ يَمانٍ كَوانزُ

٢٣.إذا سقطَ الأنداءُ صِينَتْ وأُكرِمتْ حبيراً ولم تُدرَج عليها المَعاوزُ

٢٤.فلمّا رأينا الماءَ قد حال دونه زُعافٌ لدى جنبِ الشريعةِ كارزُ

٢٥.شَكَكْنَ بأحساءِ الذِّنابِ على كما تابعتْ سرْدَ العِنانِ الخوارزُ[٢٤] هدىً

التحليل:

هذه الأبيات تشتمل على مقطع وصف القوس من قصيدة تبلغ (٥٦) بيتاً بحسب رواية الديوان، وجاء وصف القوس بـ (٢٣) بيتاً، أضفنا إليها بيتين في وصف الحُمُر الوحشيَّة التي فزعت من القوس فهربت، من أجل أن نوضّح المعنى المراد من الوصف. وتؤشر القصيدة منذ القراءة الأولى على صعوبة الألفاظ وغرابتها مما تشير

إلى السمة الأعرابية للشاعر وألفاظه، إلى جانب ندرة حرف الروي وهو (الزاي) الذي أعطى جمالية إضافية للقصيدة، وليست السمة الأَعرابية تعبيراً عن البيئة التي يعيشها الشاعر في الواقع فحسب، بل هي تعبير عن التفرّد والعزلة التي تختصّ بها حياة البادية، فسواء كان الشاعر من أهل البادية أو لم يكن، فإن النص يحتاج إلى معنى (التفرّد) و(العزلة) الذي سيأتي بعد ذلك مع عدة شخصيات، مثل القوّاس والصياد والحُمُر الوحشية والقوس، فموضوع القصيدة ينتمي إلى حياة العزلة والوحدة، لذلك جاءت المعاني في أغلب القصيدة تدلّ على الانعزال عن الناس، فاختيار مكان الحدث لم يكن اعتباطياً، بل كان من أجل أن يبدأ الحدث بالتطوّر حينما انتقل القوّاس من فضاء مفتوح ومنعزل في الصحراء إلى مكان مشترَك وهو السوق الذي سيحاصره به المعجبون بالقوس حتى يبيعها لهم. وتُقدّم الشخصيات جميعاً حواراً غير مباشر لوجود علاقة حتمية بينها، إذ تصبح القوس وسيطاً سردياً بين القوّاس والصياد والحمر الوحشية. ولم تكن غرابة الألفاظ سوى انعكاس غير مباشر لغرابة الحدث، وهو وصف القوس بطريقة غرائبية كما سيأتي. فقد استُعملت الألفاظ بدقة متناهية تؤدي المعاني المطلوبة وتضفي على النص جمالية عالية. وإذا ما تأمّلنا المجازات التي وردت في النص سنرى أنها كثيرة جداً؛ فقوله (وحلَّأها عن ذي الأراكة عامرٌ) حيث أسند إبعاد الحمر الوحشية عن موضع الأراكة إلى الصياد (عامر) وهو بالأصل (خوفُها) منه هو الذي أبعدها، فأسند الشيء إلى غيره، فلا يريد الصياد أن يُبعد القطيع عنه، وإنما خوف الطرائد منه كان سبباً لتغيير وجهتها، وهو يدل بذلك على طول عهد الحمر الوحشية بالصياد فهي فزعة منه في كل لحظة، وقد وقع مجاز الحذف في الجملة لأن علاقة الحمر الوحشية بعامر الصيّاد أقرب من علاقتها بالخوف بصورة عامة لذلك لم يقل: (وحلّأها عن ذي الأراكة خوفها من عامر) ليدلّ بذلك على طول ملازمة الصياد لمواضع الحمر الوحشية. وقوله (يرمي حيث تكوى النواحز) كناية لشيئين، الأول كناية عن دقة رمي الصيّاد للطريدة فلا يخطئ موضع القتل، والثاني أن (كَيّ النواحز) يكون للتطبيب والعلاج من (النَحّاز) وهو داء يصيب الإبل في صدرها، وهنا يصبح موضعاً للقتل وليس للتطبيب، وإنما يكون الطب في أن يَشفي الصياد غليلَه من الطرائد بقتلها، فهو تطبيب معكوس يقوم على

المفارقة فصدر الفريسة من موضع العلة، هو نفسه الذي يشفي مرض الصياد من الفريسة نفسها، فالذي يشفي الفريسة نفسه الذي يشفي الصياد، الأول يؤدي إلى قتل الفريسة والثاني يؤدي إلى استمرار حياة الصياد، وقد خصص موضع القتل بالصدر لأنه موضع الحب والحقد والموت والحياة. و(أخو الخضر) كناية عن أشياء عدة، منها أن الصيّاد يتنكّر بلبس الحشائش ليتخفّى بها من الطرائد، فهو أخو الخضر لطول لبسه أدوات الصيد والتنكّر بها، ومنها أنها كناية عن الفوز والأمل بالنجاح في صيد الفرائس بدلالة اللون الأخضر. ومنها ما ذكره الشُرّاح في أنهم مجموعة من الإخوة كانوا سُمر البشرة والأسمر في العربية يقالُ له الأخضر، وأظن أن السُّمرة هنا تشير إلى كثرة الجلوس في الشمس انتظاراً وصبراً على صيد الفرائس، وسياق البيت في القصيدة يشير إلى هذا المعنى وهو أن الصيّاد غيّرته الشمس. أما الأخبار التي أوردها شرّاح القصيدة فهي أخبار ليست سياقية وإنما أخبار ليس لها سند يؤكّدها، ونحن نسعى لشرح القصيدة دون الاعتماد على السياقات الخارجية من الروايات والأخبار[٢٥].

وفي البيت الثاني يوهم التشبيه في فهم معنى البيت، وذلك بسبب لفظ (تارز) الذي قال الشُّرّاح عنه إنه اليابس أو الميت أي كأن الذي يرمي من الوحش يابسٌ أو ميتٌ، وربما قصدوا أن الطرائد تقف في مكانها دون حراك من شدة الخوف والفزع فكأنها ميتة أو جامدة[٢٦]؛ ولا يُفهم المعنى بهذا التوجيه من شرح اللفظة، لعدم فهم وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في سياق البيت، ولم يبيِّن الشُّرّاح المقصود من (تارز)، ونرى أن المراد بذلك هو أن الصيد الذي يصطاده لم يُغنِ الصياد شيئاً فكأن كل الذي يصيده لا نفع فيه، فلم يربح شيئاً من الوحش، ويعني ذلك أن هذا الصياد أَلِفَ عيشة الوحوش فأصبح مثلها لا يملك شيئاً، فهو يشبه الحمر الوحشية في عدم امتلاكه لشيء، فمثلما تبحث الحمر عن المأمن والمأكل والماء، يبحث الصياد عن ذلك أيضاً، فهو يشبهها في تحصيل قوت يومه يوماً بيوم، لذلك قال قبلها (قليل التلاد غير قوس وأسهمٍ). وأراد أن يصف قسوة الصياد واحتياجه للقنص، فضلاً عن وحشته ورهبته للطرائد التي ألفت مطاردته فهي توجس منه خيفةً في كل مكان، فلا تجد مأمناً منه لملازمته إياها؛ وكأنهما يسعيان إلى غاية واحدة يجتمع فيها الموت

والحياة، وهذا المعنى سيؤدي إلى معنى خسارته القوسَ حين باعها وندم عليها، لأنها ترمز إلى هذه الحياة التي يقضيها في مطاردة الوحش، وكأنها تعبير عن مطاردة الحياة واغتيالها للنفوس في كل حين، وخسارة القوس إنما تعني خسارة القوة والبأس في مواجهة الوحوش. ويؤكد هذا المعنى البيتَ الذي يليه بقوله (مُطِلّاً بزرقٍ ما يداوى رَمِيُّها) وكأنه يحيط بالفرائس، فهو مطلٌّ عيها، فلا تستطيع الفرار. وقوله (صفراء) مجاز بالكناية عن القوس، فقد أراد الأداة وذكر اللون الذي له دلالة القتل. وبعد ذلك يأتي وصف القوس ليثير الخوف والفزع لما لها من صفات ومهارة في صنعها، فقد اختارها القوّاس من مكان بعيد عن الناس، لم تصلها يد ولم يرها أحد، فهي تشبهه في الوحشة والفرادة والعزلة، ولم يصرّح الشاعر بهذا التشبيه، غير أن سياق الحال يدلّ عليه، فإصرار الشاعر على وصف القوس بالعزلة يدلّ على المماثلة بينها وبين ما يرغب به هو ويحس بها كما تحس به، لذلك ستنشأ علاقة حميمة بينه وبين القوس، فهذا المعنى يأتي عن طريق تأويل الكلام على أساس التشبيه الضمني.

ثم يأتي وصف المكان الذي كانت فيه القوس وهي غصن في شجرة بمكان بعيد لم تصله يد إنسان من قبل، فهي مازالت عذراء غضة، لذلك يأخذها بعد جهد كبير، ويتركها لمدة عامين حتى تشرب ماءها وتجف تماماً ليصنع منها القوس، وكل ذلك يأتي عن طريق وصف المكان بتفاصيل دقيقة ليعطي أهمية معنوية له، ويبيّن منزلة القوس التي تشبه المرأة المصون أو الجوهرة الغالية، فهناك ملامح للتشبيه بين القوس والمرأة أو الجوهرة يأتي من خلال الوصف الذي أحاط بالقوس ومكانها، فضلاً عن توظيف بعض المفردات التي تأتي غالباً في وصف المرأة. ثم يشبهها بعد ذلك بالفرس الشَّموس الجامحة ليصل بنا إلى ذروة النشوة في القوة والمُلْك، حتى أصبح المكان الذي يعيش فيه تحت سيطرته من حيث خبرته في مواضعه وسطوته على موجوداته.

ينتقل بعد ذلك إلى حوار ينشأ مع تغيير مكان الحدث من البرية إلى السوق حيث الفضاء المشترك الذي سيواجه فيه الصيّاد إغراء المال مقابل القوس، إذ يستبدل الغنى من الذهب والملابس والجلود بالتلاد القليل، مقابل القوس التي لم تغنِه شيئاً

سوى أنها تُمثّل نشوة القوة والجمال. وحينما يختار الغنى سيتحوّل من السعادة التي يشعر بها مع القوس إلى الحزن الشديد من دونها. وهنا تكمن المفارقة التي يؤسسها الشاعر بين التملّك والسعادة. وتتصاعد حدّة المفارقة حينما يستمر في وصف محاسن القوس، غير أن محاسنها اختلطت بالحزن بعدما فقدها، وحينما كانت بيده كان يشعر بالطمأنينة والارتياح حتى ابتعد عن الناس مكتفياً بأُنسها. ويتأسس المشهدان على المقابلة بين الصور والتشبيهات، مثال ذلك: (ولما اطمأنّت في يديه رأى غنى/ فلما شراها فاضت العين عبرةً)، وشراها بمعنى باعها، (وازورَّ عمّن يحاوز/ فوافى بها أهم المواسم). وقد يأتي التقابل بين جملتين تكون الأولى سبباً للثانية، كقوله: (كما قوّمتْ ضغنَ الشَّموس المهامز/ وذاق فأعطته من اللين جانباً)، فسبب لينها أن المهامز قوّمتها كما قوّمت ضغن الشموس. وقد يأتي التقابل بين جملتين متكافئتين دلالياً ومختلفتين في الإسناد، كقوله: (وفي الصدر حزاز من الوجد حامز/ ترنُّمَ ثكلى أوجعتها الجنائز)، إلى جانب ذلك تأتي المقابلة في دلالة الألوان التي استعملها في وصف الصياد وفي وصف القوس وفي ثمن القوس من الذهب والبُرود، فجاءت الألوان لتدلّ على معاني عديدة، (أخو الخضر/ صفراء/ حمر)، وقد بيّنت السياقات دلالة كل منها.

وعند قراءتنا لشرح الأبيات عند شُرّاح القصيدة القدماء والمحدثين وجدنا عندهم اختلافاً في معنى بعض المفردات مما أدى إلى الاختلاف في معنى البيت، مثال ذلك قوله: (كفى ولهاً أن يُغرِقَ السهمَ حاجزُ) حيث قرأها بعضهم بمعنى أن القوس تعطي ليناً في جانب وتعطي قوة في جانب آخر، حتى إذا ما أنبض الرامي لا تكون لينة فتغرق السهم وسط القوس فتؤذي يد القوّاس، وجعلوا الواو حالية في (ولها) واللام حرف جر والضمير في محل جر. ونرى أن هذه القراءة على الرغم من التخريج المنطقي لمعنى البيت إلا أنه لا يتناسب مع السياق، وسياق الحزن يشير إلى القراءة الثانية التي ترى أن (ولهاً) من الوَلَه، وهو شدة الحزن، فيكون تمييزاً أو حالاً، وجملة (أنْ يُغرقَ السهمَ حاجزُ) من المصدر المؤول في محل رفع فاعل لكفى[٢٧]. والمعنى: يكفيك حزناً أن ترى ما صنعتَ بهذه الجودة والقوة وهو يفلت من يدك وأصبح بيد غيرك، فيتحسّر على خسارته رغم ما كسبه من المال. ويؤكد ذلك

قولـه علـى سـبيل التشـبيه (تـرنّم ثكلـى أوجعتهـا الجنـائز)، إذ يشـير التشـبيه إلـى معـاني عـدة، الأول يـدلّ علـى تشـابه صـوت وتـر القـوس مـع صـوت المـرأة التـي تنـوح علـى فقيـدها فـي تـردد نبـرة صـوتها وأنينهـا، والثـاني يـدلّ علـى ثُكـل القـوّاس للقـوس بعـدما خسـرها، والثالـث يـدلّ علـى حتميـة قتـل القـوس للفرائس، فـلا تنطلـق القـوس دون أن تقتـل شـيئاً مـن الطرائـد لقوّتهـا وسـدادها، فهـي تُثكِـل كـلَّ مـن تواجهـه، أو يحـاول أن يتَعـرَّض لهـا. وبهـذا يتصـاعد المضـمون الانفعـالي للقـوس لتبلـغ الـذروة عنـد اكتمـال قوتهـا وجمالهـا معـاً؛ وتتحـوّل بهـذا الاكتمـال إلـى رمـز فيـه العديـد مـن الـدلالات التـي تتناسـب مـع طبيعـة الحيـاة البشـرية، لـذلك يتفاعـل القـارئ معهـا لأنهـا تتحـول مـن أداة للصـيد إلـى أداة للإغـراء، فهـي لا تصـيد بسـهامها فقـط، بـل كـذلك تصـيد بجمالهـا، وكأنهـا تشـير إلـى رمزيـة السـهام التـي نقرأهـا فـي شـعر الغـزل حينمـا ترمـي المـرأة بسـهامها قلـبَ عشـاقها، وهـي أيضـاً تحمـل مـدلولات أسـطورية تعـود للحضـارات القديمـة، حيـث يتمثـل بقـرص دائـري يظهـر فـي وسـطه رجـل يحمـل قوسـاً يرمـي بـه سـهماً ليعبـر عـن الخصـب والحيـاة والطاقـة والعـدل[٢٨]. فهنـاك تشـبيه غيـر معلـن بـين القـوس والمـرأة فهـي كـالفرس الجمـوح، وهـي تصـيد بسـهمها كمـا تصـيد المـرأة بسـهم لحظهـا، وهـي مكسـوّة بكسـوة غاليـة كمـا المـرأة العفيفـة المصـون، وهـي مكنونـة كالـدرة، مثـل المـرأة التـي تـأتي بهـذه الصـفة فـي الكثيـر مـن الشـعر العربـي. كـل ذلـك يشـير إلـى اسـتعمال الوصـف مـن موضـوع إلـى موضوع آخر.

ويـأتي قولـه (قـذوف إذا مـا خـالط الظبـيَ سـهمُها.. وإن ريـغ منهـا أسـلمته النـواقزُ) حيـث وقعـت الاسـتعارة فـي قولـه أسـلمته النـواقزُ، لأن النـواقز وهـي القـوائم تكـون للهـرب ولـيس للاستسـلام، وإنمـا أسـلمه للسـهم خوفُـه منـه، فلـم تعـد قوائمـه تسـتطيع الحـراك مـن الفـزع لشدة خوفه من صوت القوس.

وأمـا قولـه كـأن عليهـا زعفرانـاً تميـره، فهـو جـاء بـأداة الشـبه (كـأن) ليؤكـد أنَّهـا لا تحتـاج شـيئاً مـن الطيـب، فهـي مثـل النسـاء اللـواتي يتـزيَّنَّ بـالزعفران، فلونهـا أصـفر ورائحتهـا طيبـة دون أن تضـع شـيئاً مـن الطيـب لكرامـة أصـلها. فقولـه (كـأن عليهـا..) تشـبيه الشـيء الـذي يسـتغني عـن الزينـة بالشـيء الـذي عليـه زينـة. وتـأتي بعـد هـذه الصـورة التـي تـدلّ علـى الرقـة واللطـف مـن أنهـا كـالمرأة التـي عليهـا الطيـب والثيـاب الفـاخرة، لتتحـوّل

إلى صورة القتل، فالقوس في نظره كالمرأة، وصورتها عند الحمر الوحشية (زعاف) أي سمٌّ قاتل مختبئ بجوار مورد الماء. وهنا يضع الشاعر صورة القوس على نقيضين وكأنه يعطيها دلالتين متناقضتين من خلال وجهة النظر. وكل ذلك يؤكّد المسارَ السرديَّ للقصيدة؛ فهناك أماكن متعددة، وشخوص متنوّعون، وحركة وحدث ووجهات نظر مختلفة تصنع الحدث وتصاعد من الموقف الدرامي للنص، إذ يتطوّر الحدث مع تطوّر موقف الشخصيات والأماكن.

ولو عدنا إلى قوافي القصيدة سنجد بعض المفردات تتكرر لتدل على معاني إضافية تعزّز البناء البياني من جهة والبناء السردي من جهة أخرى؛ وتكرار القافية له شروط عند أهل العروض، فقد عابوا تكرار الألفاظ في القافية وأطلقوا عليه (الإيطاء) وهو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة، إلا إذا جاءت بمعنيين أو على سبيل الجناس[٢٩]. وقد تكررت عدة ألفاظ في القصيدة، غير أننا نجدها تعطي دلالة مختلفة على الرغم من اتفاق معناها المعجمي، ففي المطلع تتكرر القافية (نواشزُ) مع قافية بيت آخر في نهاية القصيدة، ففي المطلع يقول:

عفا بطنُ قوٍّ من سُلَيمى فعالزُ فذاتُ الغضا فالمشرفات النواشزُ

ثم يقول في وصف خوف الحمر الوحشية وفزعها:

فلمّا استغاثتْ والهوادي عيونُها من الرُّهْبِ قُبْلٌ والنفوسُ نواشزُ

ففي الأول وصفٌ للمكان بأنه مرتفع، وفي الثاني وصفٌ للنفوس، ويريد القلوب، أو أنَّ نفوسها جاشت من الفزع؛ وهذا يشير إلى أن الشاعر يبني قصيدته على المعادل الموضوعي، من أجل أن تشترك عناصر الطبيعة الخارجية مع الطبيعة الداخلية للشخصيات التي شاركت في بناء الحدث في القصيدة. وهي تشكل معاني متراكبة مع المعاني التي وردت في وصف القوس. وكذا في الأبيات الآتية:

ومرتبةٍ لا يُستقالُ بها الرَّدَى تَلافى بها حِلمي عن الجهل حاجزُ

وقوله:

تخيَّرَها القوّاسُ من فرعِ ضالَةٍ لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ

وقوله:

وذاقَ فأعطتْهُ من اللِّين جانباً كفى ولهاً أن يُغرِقَ السَّهمَ حاجزُ

فالحاجز الذي تَداركَهُ بحلمه من أجل ألّا يهلك، وهو حاجز الخوف والخطر، هو الحاجز الذي هتكه من أجل الحصول على فرع الشجرة التي صنع منه القوس، وهو الحاجز الذي اخترقته القوس عند رمي الرامي بها، فالسهم اخترقت الحاجز، كما اخترق الصياد الحاجز للحصول على القوس، فهناك علاقة دلالية بين الألفاظ الثلاثة وهي لا تعطي معنى واحداً في سياق القصيدة وإنما تعطي دلالة متكافئة من أجل صياغة حدث القصيدة تصاعدياً.

وتأتي ألفاظ أخرى تتكرر، من ذلك أيضاً لفظ (بارز)، فقد ورد في قوله:

فما زال ينجو كلَّ رطْبٍ ويابسٍ وينغَلُّ حتى نالَها وهْو بارزُ

وقوله:

فأصبح فوق النَّشْزِ نَشْزِ حمامةٍ له مركضٌ في مستوى الأرض بارزُ

فحينما نال الصيّاد غصن الشجرة (القوس) برز من بين الأغصان معلناً فوزه بالقوس، وفي البيت الثاني كذلك يعلن ثور الوحش فوزه ونجاته بعد أن أفلت مع قطيع الحمر الوحشية من القوس إلى أرض مطمئنَّة مرتفعة. ولا يقف المعنى عند هذا فقط بل يأتي لفظ (النشز) الذي ورد مرات عدة ليحتل دلالة متعددة في القصيدة، فالأطلال نواشز، ونفوس الحمر الوحشية نواشز، وهي تعطي معنىً تعزيزياً للقوس التي مرةً توصف بالقوة ومرة توصف باللين؛ حيث شكّلت هذه الثنائية المعنى الكلّي للقصيدة.

وهناك مفردات أخرى وقوافٍ تتكرر في القصيدة إلا أنها لا تأتي بالصيغة نفسها، كأنْ تأتي باسم وفعل أو بجمع ومفرد، مثل: (مُجاوِزُ، يُجاوِزُ، المَجاوِزُ/ كارزُ، الكوارِزُ/ النواهِزُ، المناهزُ)، وقد أجاز العروضيون تكرار القافية إذا كان بين اللفظين اختلاف في الصيغة الصرفية للفظ، غير أننا لا ننظر إلى هذه المسألة من ناحية صوتية عروضية، ولكن ننظر إليها من ناحية دلالية، إذ يأتي التكرار لإضفاء معاني جديدة على النص تدخل في باب التأويل.

وقد وجدنا اختلاف الشُرّاح للعديد من مفردات القصيدة دون مقطع وصف القوس،

فجاء بعضها بمفهوم يحتاج إلى تعديل أو تخريج جديد، مثال ذلك قوله:

كأنَّ قُتُودي فوق جَأْبٍ مُطَرَّدٍ من الحُقْبِ لاحَتْهُ الجِدادُ الغَوارِزُ

يتحدد معنى البيت عن طريق التشبيه، إذ يشبّه ناقته بحمار الوحش القوي الذي تطارده الرماة وقد غيّرتْهُ الأتُنُ التي قلَّ لبنُها وجفَّ ضرعُها(٣٠). وكأنه يريد أن هذا الحمار الذي يقود أُتُنَهُ إلى موارد الماء قد تغيّر وجهه بسبب كثرة تحمّله وصبره في البحث عن المأمن له ولأُتُنِه، فناقة الشاعر تشبه هذا الحمار الذي خبر الشدائد والصعاب. وقد فسّر الشُرّاح معنى (مُطَرَّد) بأنه الذي تطارده الرماة، ونرى أن المعنى ليس كذلك، وإنما المُطَرَّد هو الذي بلغ التزاوج وأصبح يطارد الإناث طلباً للتزاوج، فيكون بمرحلة القوة والفتوّة، ودليل ذلك قوله: (لاحتْهُ الجِداد الغوارز) وهي الإناث التي جفّ لبنها، فهي تطلب التزاوج بعد أن بلغت صغارُها وأتمّت الرضاع. وكلمة مطرّد لم نجد لها معنى يشير إلى ملاحقة الفحل للإناث وإنما وجدنا المعنى في اصطلاح العامة.

لقد رأينا في القصيدة محاور عديدة يمكن دراستها من خلال موضوع البيان الذي يشمل فنون البلاغة إلى جانب الدراسات الدلالية التي تهتم بدراسة العلاقات السياقية داخل النص، وهناك محور مهم جداً لم نجد له مساحة كافية في هذا البحث، وهو يحتاج إلى دراسة معمّقة، ونقصد دراسة التحريف والتصحيف الذي ورد في تحقيق النص وعلاقته بتحديد المعنى، فالشُرّاح غالباً ما يعتمدون على سياق النص ومعناه العام لاختيار اللفظ المناسب للقصيدة، إلا أن الدراسة البيانية قد تكون أكثر عمقاً ووضوحاً لتحديد معنى المفردات لأنها تدرس العلاقات المعجمية إلى جنب العلاقات البيانية التي تحتمل التأويل وتصوير المعنى.

الخاتمة

لقد حاول البحث أن يوظف مجموعة من المسائل النقدية المعاصرة في تحليل نص قديم في وصف القوس، وظهر لنا أن البلاغة العربية القديمة لها القدرة على تحديث أطروحاتها وتفاعلها مع جوانب عديدة من العلوم الإنسانية، فهي أصلٌ من أصول المعرفة، وقد استطاع البحث أن يقدّم رؤية تحليلية تمزج بين مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الحديثة والقديمة من أجل بلوغ المعنى عن طريق الفن البياني. ولا يخفى على الدارسين مدى انشغال النقاد قديماً وحديثاً بدراسة المعنى، خصوصاً في الشعر الذي يعتمد على لغة رفيعة في أداء المعاني. ووجدنا أن خير منهج لذلك هو المنهج البياني الذي نعني به المنهج الذي

يوظف الفنون البلاغية في تحليل النصوص ونقدها، متجاوزاً الرؤية المدرسية التي أغلقت حدود الإبداع البلاغي.

وقد توصّل البحث إلى نتائج قد تكون معروفة وبسيطة إلا أن تحليل لغة النص لم تكن سهلة، وربط المعاني والصور والمجازات والاستعارات كذلك كان يحتاج إلى رؤية واقعية تجعل من النص القديم نصاً متفاعلاً مع الفكر والثقافة وليس مع البيئة والحدث القديمَين.

إن وصف القوس لم يكن موضوعاً منفصلاً عن باقي معاني القصيدة وموضوعاتها، وإنما تتضح الوحدة البيانية للنص بصورة كلية؛ وكان دارسو الشعر القديم يتحدثون عن تعدد موضوع القصيدة القديمة وآخرون يتحدثون عن الوحدة العضوية لها، ونحن نتحدث عن الوحدة البيانية التي نراها لا تكتفي بالشرح السطحي للنص وإنما تدخل في تفاصيل البناء معتمدةً على التأويل وتركيب العلاقات الدلالية للنص. فما زالت القصيدة تحتاج إلى شرح وبيان للدلالات الواردة فيها وربطها بمحاور أخرى لتتسع الرؤية الجمالية لوصف القوس، فقد أشار محقق الديوان إلى الألفاظ التي وردت مخالفة للنص الذي اعتمده في كتب الأدب واللغة على سبيل التصحيف والتحريف، وهي بحاجة إلى دراسة بيانية توضّح المعاني السياقية للألفاظ المناسبة. فضلاً عن ذلك وجدنا عدداً من المعاني غير الواضحة بسبب اعتماد الشُرّاح على المعنى المعجمي أو على المعنى القريب للبيت الشعري، ونرى أنها تحتاج إلى دراسة سياقية تشمل النص بأكمله وربطها مع أبيات وصف القوس، بعد أن وجدنا عدداً من المعاني لا تتناسب مع سياق القصيدة. وأما ما يتعلق بوصف القوس فإننا حاولنا أن نربط المعنى بالحالة النفسية من خلال المنهج البلاغي الذي نسعى لتحديثه وفق أطروحات النقد المعاصر والبلاغة الحديثة، وقد وجدنا أن المنهج البلاغي العربي قادر على تحليل النص تحليلاً معمقاً محافظاً على الخصوصية الحضارية للثقافة العربية والمجتمع العربي. إلى جانب ذلك فقد مزجنا بين مسائل البلاغة التقليدية ومسائل نقدية معاصرة في دراسة السرد والبلاغة ونعتقد أن هذا المسار يفتح للقارئ جوانب عديدة في التفاعل مع النص القديم وفهمه من جهة، ويعمل على تحرير النص من زمنه وبيئته ليعبر عن عصر القارئ وثقافته من جهة أخرى.

أخيراً أرجو أن أكون قد قدمت شيئاً يُنتَفع به والله من وراء القصد.

Abstract

Keywords: El-Bayan, meaning, poetry, crossbow, narration, metaphor, mimesis.

Keywords: statement, meaning, poetry

A.M.D. Muhammad Jassim Muhammad Jbara

Mosul University/College of Education for Human Sciences

The research presents a rhetorical and critical reading of Shammakh bin Dirar's poem describing the bow. This poem is considered one of the most famous Arabic poems by ancient critics because it is characterized by quality in description. The research mixed between rhetorical and critical issues in order to understand the meaning of the text. Where received a set of metaphors that gave a variety of connotations. The poem was characterized by beauty by showing the psychological aspects in all its poetic forms, describing the place and the characters. The research was divided into many sections, the first presents the poet and the poem in terms of its importance and fame among the ancients, and the second talks about the virgin bow, which is an opposition poem written by Professor Mahmoud Muhammad Shaker to the Shammakh poem in admiration for it, and this opposition is an intertextual reading not with the meanings of the mother poem, but with the Arab heritage. The third is in the duality of statement and meaning that defines the research method, and the fourth is in the duality of narration and description which is complementary to the third section, and the fifth section will be in the rhetorical analysis of the poem.

الهوامش

(١) ينظر: فحولة الشعراء، الأصمعي، تحقيق: ش. تورّي، قدم له: صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد – بيروت، ط١، ١٩٧١: ١٢. والشَّمّاخ لقب، وقيل اسمه مَعقِل وقيل الهيثم بن ضِرار الذبياني الغطفاني، شاعر مخضرم دخل الإسلام وحسن إسلامه وشارك في الفتوحات الإسلامية وشهد القادسية، وقيل إنه توفي في غزوة مُوقان في زمن عثمان. وله أخَوان شقيقان وهما شاعران أيضاً هما: جَزْء ومزَرِّد. ينظر: الإصابة في تمييز الصحابة، للإمام الحافظ العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية –بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥: ٣/ ٢٨٥ وما بعدها.

(٢) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني – القاهرة، (د.ت): ١/ ١٢٣، ١٣٢.

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ط٢، ١٩٨٢: ١/ ٣١٨.

[٤] خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٤، ١٩٩٧: ٣/ ١٩٨.

[٥] فحولة الشعراء: ٢٠. وقصد بجيمية أبي ذؤيب التي مطلعها:

صبا صبوةً بلْ لجَّ وهو لَجوجُ وزالتْ له بالأَنْعَمَينِ حُدوجُ.. [ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق وتخريج: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية – بور سعيد، مصر، ط١، ٢٠١٤: ٨٢.]

وقصد بجيمية الشماخ التي مطلعها:

ألا ناديَا أظعانَ ليلى تُعَرِّجِ فقد هِجْنَ شوقاً ليتَهُ لم يُهَيَّجِ... [ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨: ٧٢.]

[٦] الشعر والشعراء: ٢/ ٦٥٩.

[٧] ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٦٥: ٢/١٥.

[٨] ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٩٧٩: ٨٨ – ٩٠.

[٩] ينظر: القوس العذراء وقراءة التراث، محمد أبو موسى، دار غريب للطباعة – القاهرة، ط١، ١٩٨٣: ٣٠ وما بعدها.

[١٠] ينظر: نفسه: ٣٨– ٣٩.

[١١] القوس العذراء، أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – جدة، (د.ت): ٢٦ – ٢٧.

[١٢] ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية – بيروت، ط٢، ١٩٦٥: ٢٥ – ٣٠.

[١٣] القوس العذراء: ٤٠.

[١٤] ينظر: المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان، محمد جاسم جبارة، دار مجدلاوي – عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣: ١٠٦ – ١٠٧.

[١٥] البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني – القاهرة، ط٥، ١٩٨٥: ١/ ٧٦.

[١٦] الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تح: مازن المبارك، دار النفائس – بيروت، ط٣، ١٩٧٩: ٩١.

[١٧] ينظر: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط٣، ١٩٩٠: ١٣.

[١٨] ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، دار المعارف – مصر، ط١، ١٩٨٨: ١٣٠.

[١٩] ينظر: المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان: ٥٤ – ٥٥.

[٢٠] ينظر في مناقشة موضوع الأجناس السردية والشعر الغنائي: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، دار توبقال للنشر – الرباط، [د. ت]: ٤٠– ٤٧. وكذلك: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط١، ٢٠١٣: ٤٢ – ٤٦.

[٢١] ينظر: مدخل لجامع النص: ٣٣.

[٢٢] ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨)، ط١، ٢٠٠٣: ١٤٥ – ١٤٦.

[٢٣] ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، ط١، ٢٠١٠: مادة (نص سردي)، ص (٤٥٧).

[٢٤] ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: ١٨٢ – ١٩٤.

[٢٥] ينظر في معنى البيت: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: ١٨٢ – ١٨٣.

[٢٦] ينظر: المصدر نفسه: ١٨٣، وكذلك: كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٨٤: مج٢/ ٧٦٠.

[٢٧] ينظر في شرح البيت: ديوان الشماخ: ١٩٠ – ١٩١.

[٢٨] ينظر: الرمزية في الفكر الديني في حضارة بلاد الرافدين وإيران قديماً، د. خمائل شاكر أبو خضير، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد (٥٥)، ٣١ آب ٢٠١٦: ٤٥٢.

[٢٩] ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٤: ١٦١– ١٦٢.

[٣٠] ينظر في شرح البيت: ديوان الشماخ: ١٧٥.

ثبت المصادر والمراجع

- **الكتب**
- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد، دار المعارف – مصر، ط١، ١٩٨٨.
- الإصابة في تمييز الصحابة، للإمام الحافظ العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥.
- الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تح: مازن المبارك، دار النفائس – بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

- بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط٣، ١٩٩٠.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني – القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٤، ١٩٩٧.
- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق وتخريج: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية – بور سعيد، مصر، ط١، ٢٠١٤.
- ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٩٧٩.
- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، سلسلة ذخائر العرب (٤٢)، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨.
- ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٦٥.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – مصر، ط٢، ١٩٨٢.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني – القاهرة، (د.ت).
- فحولة الشعراء، الأصمعي، تحقيق: ش. تورّي، قدم له: صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد – بيروت، ط١، ١٩٧١.
- القوس العذراء، أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – جدة، (د.ت).
- القوس العذراء وقراءة التراث، محمد أبو موسى، دار غريب للطباعة – القاهرة، ط١، ١٩٨٣.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٤.
- كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٨٤.

- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، دار توبقال للنشر – الرباط، [د. ت].
- مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط١، ٢٠١٣.
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية – بيروت، ط٢، ١٩٦٥.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة، المشروع القومي للترجمة (٣٦٨)، ط١، ٢٠٠٣.
- معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، ط١، ٢٠١٠.
- المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان، محمد جاسم جبارة، دار مجدلاوي – عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣.
- الدوريات:
- الرمزية في الفكر الديني في حضارة بلاد الرافدين وإيران قديماً، د. خمائل شاكر أبو خضير، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد (٥٥)، ٣١ آب، ٢٠١٦.