مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 2

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
أثر ألعاب الأدوار في تنمية مهارة التواصل	نانسي سابا د. منال أسعد د. جومانا هديوه	44-11
الصورة في شعر الفرسان الجاهليين	نضال عرفة د. احمد دهمان د. سوسن لبابيدي	76-45
من مصادر الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين	نضال عرفة د. احمد دهمان د. سوسن لبابيدي	124-77
أواليات رفض خطاب الهيمنة في أغاني المهجر الفرنسية – الأغنية الفرنسية المغاربية كأنموذج	نعمة حايك	144-125

وظيفة الرّتبة غير المحفوظة في الجملة الاسمية المطلقة شعر الفرزدق أنموذجاً	وسيم نصر د. حكمت بربهان	164-145

أثر ألعاب الأدوار في تنمية مهارة التواصل

منال أسعد[1] جومانا هديوه [2] نانسي سابا[3]

ملخص

إنّ مهارة التواصل مهمة صعبة على الطلاب. لذلك، يلعب المعلم دورا مهما من أجل تحفيز طلابه للتفاعل باستخدام استراتيجيات يمكن أن تجعلهم أكثر تفاعلا في الصف وبالتالي تطوير مهارتهم في التواصل.

إنّ الهدف من هذه المقالة هو اثبات أهمية "لعب الأدوار" كأداة تعليمية، فنية ولعبية في تنمية مهارة التواصل الشفوي لدى طلاب الصف الثامن.

ولهذا، تتناول هذه المقالة مفهوم التواصل، الأنشطة اللعبية وأنواعها وأهمية "لعب الأدوار" في صف تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية للوصول أخيرا الى اقتراح استراتيجية لعب الأدوار بهدف تحسين التواصل الشفوي في صف تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية.

كلمات مفتاحية

لعب الأدوار، مهارة، تواصل، تعبير شفوي، حافز.

[1] أستاذ مساعد في قسم تعليم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات، جامعة تشرين، بريد الكتروني: manalassaad@yahoo.fr

[2] مدرسة في قسم تعليم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات، جامعة تشرين، بريد الكتروني: J_hedywa@yahoo.fr

[3] طالبة ماجستير في قسم تعليم وتعلم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية، المعهد العالي للغات، جامعة تشرين، بريد الكتروني: nancysaba995@gmail.com

Effet du jeu de rôle dans le développement de la compétence de communication

Manal Assaad[4]
Joumana Hedaywa[5]
Nancy Saba [6]

Résumé

La compétence communicative est une tâche très difficile pour les élèves. De ce fait, l'enseignant joue un rôle très important pour motiver ses élèves à interagir en utilisant des stratégies qui puissent les rendre plus interactifs en classe et développent, par conséquent, leur compétence de communication.

L'objectif de cet article est de prouver l'importance des jeux de rôle en tant que dispositif didactique, artistique et ludique, dans le développement de la compétence communicative orale chez les élèves de la classe de huitième.

Pour ce faire, cet article aborde la communication, les activités ludiques et leurs types et l'importance des jeux de rôle en classe de français langue étrangère, pour arriver enfin à proposer des jeux de rôle dans le but d'améliorer la communication orale en classe de FLE.

Mots-clés

Jeu de rôle, compétence, communication, production orale, motivation.

[4] Professeur adjoint à l'Institut Supérieur des Langues, Université Tichrine, courriel : manalassaad@yahoo.fr

[5] Maitre de conférence à l'Institut Supérieur des Langues, Université Tichrine, courriel : J_hedywa@yahoo.fr

[6] Étudiante en master de l'Enseignement / Apprentissage de FLE, Institut Supérieur des Langues, Université Tichrine, courriel : Nancysaba995@gmail.com

Effect of role-play in developing the skill of communication

Manal Assaad[7]
Joumana Hedaywa[8]
Nancy Saba[9]

Abstract

The communication skill is a very difficult mission for students. Therefore, the teacher plays a very important role to propagate his students for interaction by using strategies witch can make them more interactive in class and further more developing their skills of communication.

The purpose of this article is to prove the Importance of "role-play" as an educational, artistic and enjoyable in developing oral communication for students of the eight grade.

For this doing, this research include communication and the importance of "role-play" in teaching French as a foreign language.

Finally, to reach this suggestion "role-play" aiming at improving the oral communication in teaching the class the French language as a foreign language.

Keywords

Role-play, skill, communication, production oral, motivation.

[7] Associate professor in the Department of French Language Teaching, the Higher Institute of Languages, Tishreen University, mail : manalassaad@yahoo.fr
[8] Lecturer in the Department of French Language Teaching, the Higher Institute of Languages, Tishreen University, mail : J_hedywa@yahoo.fr
[9] Student in a Master's degree in the Department of French Language Teaching,, the Higher Institute of Languages, Tishreen University, mail : nancysaba995@gmail.com

Introduction

Développer la compétence communicative est une tâche nécessaire et importante dans l'enseignement/ apprentissage d'une langue étrangère. Mais, nous ne pouvons pas parler de l'apprentissage sans parler de la motivation. En fait, l'objectif principal de l'enseignement/ apprentissage d'une langue étrangère est de motiver les élèves à communiquer et à s'exprimer oralement.

Dans ce contexte, le jeu de rôle développe une excellente stratégie pour améliorer la compétence communicative d'une façon amusante et motivante.

Pourquoi utilise-t-on le jeu de rôle ? Parce que le jeu de rôle permet aux élèves de confronter des situations proches de la réalité, aussi il leur permet d'oublier qu'ils sont des apprenants et d'agir comme des acteurs sociaux dans la société. En plus, le jeu de rôle permet d'apprendre en jouant. Enfin, le jeu de rôle libère l'expression des élèves sans avoir peur d'être jugé par les autres. C'est pourquoi nous avons choisi le jeu de rôle pour développer la compétence communicative orale chez les élèves de la classe de huitième.

Problématique de la recherche

Nous tentons dans ce travail de répondre à la question suivante

comment l'application du jeu de rôle en classe du FLE favoriserait la compétence communicative ?

Hypothèses de la recherche

Pour répondre à cette question nous supposons que :

1. L'utilisation du jeu de rôle motiverait les élèves à communiquer oralement.

2. Le jeu de rôle développerait la communication orale en mettant les élèves dans des situations proches de la réalité.

Objectif et intérêt

Le développement de la compétence communicative est l'un des objectifs le plus important de l'enseignement / apprentissage du FLE pour arriver à parler en français hors de l'école et à s'exprimer dans la vie quotidienne loin d'apprendre la grammaire. F. Debyser montre que *"l'enseignement des langues est désormais orienté vers la communication. Il ne s'agit plus d'apprendre les langues pour connaitre leur grammaire, ni seulement pour découvrir leur littérature, mais pour échanger avec ceux qui les parlent"* (1996 : 83).

Le propos de cet article est de s'interroger sur l'importance du jeu de rôle pour développer la compétence de la communication et pour motiver les élèves à communiquer et à interagir en classe.

Méthodologie

Dans cet article nous allons définir la communication et parler des composantes de la compétence communicative. Nous allons expliquer la notion du jeu de rôle, donner un aperçu historique sur sa place et ses types en classe et expliquer les phases suivies pour réaliser un jeu de

rôle en déterminant le rôle de l'apprenant et celui de l'enseignant en classe. Ceci est dans l'objectif de prouver que la réalisation du jeu de rôle développe la compétence communicative.

Partie théorique

La communication et les activités ludiques

L'origine de la notion *"communication"* est latine *"communicare"* et signifie "faire partager, transmettre quelque chose à quelqu'un, se mettre en relation".

R. Jakobson était le premier à définir la communication. Pour lui, la communication n'est pas transmettre de l'information dont il a résumé sa théorie dans un schéma appelé le schéma de R. Jakobson. Il a inspiré son schéma de C. E. Shanon et W. Weaver mais il a ajouté à ce schéma le concept de "*contexte".*

Ce schéma a été expliqué par C. Keabrat Orecchioni :

Contexte

Destinateur ——————— ——————— Message

Destinataire

Contact

Code

Le destinateur transmet le message ou l'information dans un contexte déterminé qui doit arriver au destinataire mais ce message (oral ou écrit) doit utiliser un code qui est la langue (ce code doit être connu

par le destinateur et le destinataire) et le message exige un contact physique ou psychologique.

Pour R. Arcand et N. Bourdeau la communication est « *un processus dynamique par lequel un individu établit une relation avec quelqu'un pour transmettre ou échanger des idées, des connaissances, des émotions, aussi bien par la langue orale ou écrite que par un autre système de signe : gestes, musique, dessins, etc.* ». (1995 : 13).

La communication est donc une façon pour échanger les idées et les sentiments, et les participants font cet échange d'une façon verbale (par la langue, les mots) ou non verbale (par les gestes, les regards, ….).

Chaque communication a des éléments qui la forment. Ces éléments (composantes) diffèrent d'un linguiste à l'autre. Puisque notre domaine de recherche est didactique, nous choisissons de définir ces composantes selon J.-P. Cuq et I. Gruca.

Selon J.-P. Cuq et I. Gruca, il y a quatre composantes de la compétence communicative (la composante linguistique, la composante sociolinguistique, la composante discursive et la composante stratégique) (2003 : 245- 246).

1. ***La composante linguistique*** *: c'est la connaissance des règles et des structures grammaticales, phonologiques, du vocabulaire,*

etc. Cette composante constitue une condition nécessaire, mais non suffisante pour pouvoir communiquer en langue étrangère.

2. ***La composante sociolinguistique*** *: C'est l'utilisation de la langue selon le contexte et la situation de communication.*

Ainsi, c'est l'utilisation des règles sociales, par exemple, le choix des salutations, la façon de s'adresser à quelqu'un, le choix des exclamations, les règles de politesse.

3. ***La composante discursive*** *: cette composante assure la cohésion et la cohérence des différents types de discours en fonction des paramètres de la situation de communication dans laquelle ils s'insèrent.*
4. ***La composante stratégique*** *: c'est la communication en utilisant des stratégies verbales at non verbales pour arriver à s'exprimer et à communiquer.*

Selon J.-P. Cuq une activité d'apprentissage dite ludique *"est guidée par des règles de jeu et pratiquée par le plaisir qu'elle procure."* (2003 : 160).

Les activités ludiques ont toujours existé mais ils ont apparu clairement dans l'approche communicative et l'approche actionnelle en suggérant un cadre plus ludique (travail en groupe, objectifs stimulants, concepts de défis) et encourageant la prise de parole et l'interaction.

Donc, le jeu est une activité importante et nécessaire parce qu'il joue un rôle dans la construction de la personnalité de l'apprenant, il lui permet d'apprendre et de découvrir la vie, en plus, il lui permet de construire son propre monde.

J.-P. Cuq affirme que les jeux permettent *"d'utiliser de façon collaborative et créative l'ensemble de leurs ressources communicatives."* (Op cit 2003 : 160).

En effet, les jeux permettent aux enseignants de mettre les apprenants en situation de résolution de problème où ils se trouvent obligés de communiquer et d'interagir. Les apprenants devraient utiliser les mouvements, les gestes et l'imagination pour mieux s'exprimer. Ainsi, nous pouvons dire que les jeux ont une grande importance en classe parce qu'ils provoquent l'implication de l'apprenant dans son apprentissage d'une manière utile et amusante.

Quand l'apprenant apprend en jouant, il n'apprend pas seulement mais il s'amuse, tout en participant à des situations spontanées et en activant sa créativité. De plus, il interagit en groupe. Les jeux permettent surtout d'éliminer ou du moins de diminuer la peur.

A ce propos, H. Vanthier a dit que le jeu aide à *" la prise en compte de l'autre et le respect des règles valables pour tous permettant le savoir jouer / savoir vivre ensemble."* (2009 : 57).

J.-P. Cuq et I. Gruca (Op cit, 2003) proposent quatre types de jeu : les jeux culturels, les jeux linguistiques, les jeux de créativité et les jeux dérivés du théâtre.

A- Les jeux culturels : selon J.-P. Cuq et I. Gruca, les jeux culturels sont les jeux *"qui font davantage référence à la culture et aux connaissances de l'apprenant"* (Op cit, 2003 : 458).

Donc, ce type de jeux permet aux élèves de développer leurs connaissances et d'enrichir leur culture. Il leur permet aussi d'utiliser

leurs connaissances pré-acquises. Comme dans "le jeu du bac", où l'élève doit trouver des mots qui commencent par une lettre pour établir des catégories et dans un temps limité

Lettre	Prénom	Animal	Plante	Objet	Pays

B- Les jeux linguistiques : selon J.-P. Cuq et I. Gruca, ces jeux aident les apprenants à surmonter les difficultés linguistiques, grammaticales, lexicales, morphologiques, orthographiques et syntaxiques.

A ce propos, ils disent que les jeux linguistiques "*permettent le maniement de certaines régularités de la langue ou la découverte de ses structures et caractéristiques ou la mémorisation des ses règles de fonctionnement, ils correspondent aux jeux les plus formels même s'ils requièrent la réflexion du participant.*" (Op cit, 2003 : 457).

Ces jeux demandent de l'apprenant utiliser ses connaissances linguistiques, ils visent à travailler sur la langue. Ils facilitent par là la mémorisation chez lui.

Pour ce type de jeu, nous proposons comme exemples, *"les jeux des mots coupés"* ou *"les mots croisés"*.

C- Les jeux de créativités : J.-P. Cuq et I. Gruca soulignent que ces jeux *"engagent une réflexion plus personnelle, orale ou écrite, de la part de l'apprenant et sollicitent davantage sa créativité et son imagination."* (Op cit, 2003 : 457).

Dans ces jeux, l'élève active sa créativité en mobilisant son imagination et ses connaissances pour trouver des solutions, par exemple, le jeu *"quatre images, une histoire"* ou *"les jeux de charades"*.

D- Les jeux dérivés du théâtre : J.-P. Cuq et I. Gruca disent que ce sont les jeux qui *" transforment la salle de classe en scène théâtrale, les apprenants en acteurs, et qui reposent sur l'improvisation […], la dramatisation, la directivité […]."* (Op cit, 2003 : 458).

Ces jeux permettent aux apprenants d'être dans un monde fictif, surtout les timides ou qui ont peur de s'exprimer et de prendre la parole et les jeux de rôle font partie de ces jeux.

Le jeu de rôle en classe

Pour que l'apprenant soit capable d'acquérir la compétence communicative orale, il faut le mettre dans des situations où il se trouve obligé d'agir et de communiquer en français. C'est pourquoi, nous avons décidé d'utiliser les jeux de rôle comme une stratégie pour développer la compétence communicative orale.

L'objectif de l'enseignement / apprentissage du français et de rendre les apprenants capables de communiquer et de s'exprimer. Nous estimons que le jeu de rôle est une excellente stratégie qui permet d'atteindre cet objectif. De ce fait, les apprenants devraient s'exprimer dans des situations imaginaires en utilisant leur imagination et leur créativité et en utilisant leurs compétences verbales et non verbales. Egalement, le jeu de rôle permet aux apprenants de mobiliser les

connaissances pré acquis pour les utiliser dans une situation donnée. Le jeu de rôle vise donc à préparer les apprenants pour faire face aux situations qu'ils peuvent confronter dans la vie quotidienne.

Beaucoup de pédagogues et chercheurs ont essayé de définir le jeu de rôle. Dans cette étude, nous avons choisi les définitions que nous estimons les plus convenables et efficaces pour effectuer notre article.

Le jeu de rôle présente l'intérêt de *"laisser la personnalité de s'exprimer avec spontanéité dans une situation duelle ou plurielle qui exige un ajustement à autrui : le caractère ludique du jeu de rôle permet de transcender des situations plus ou moins proches d'une réalité difficile."*[10]

Pour sa part, R. Legendre définit le jeu de rôle comme *"une activité pédagogique qui consiste en des simulations particulières ; techniques visant à une scène improvisée entre deux ou plusieurs acteurs."* (2005 : 814).

De ces définitions nous remarquons que le jeu de rôle est une activité spontanée qui incite les apprenants à être créatifs. Elle permet aussi aux apprenants de réagir et de s'exprimer dans des situations vraisemblables et proches de la réalité.

L'utilisation du jeu de rôle dans la classe pour jouer de scènes empruntées à la vie quotidienne a évolué historiquement selon les méthodes et les approches d'enseignement.

[10] https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/jeux_de_r%C3%B4le/88861, page consultée le 10/ 3/ 2022.

Dans la méthodologie structuro-globale audiovisuelle, le jeu de rôle était comme un canevas à suivre. Avec l'approche communicative (1970), le jeu de rôle a connu un succès parce qu'il mettait l'accent sur les composantes de la compétence communicative. Ce qui a été à l'origine du grand succès du jeu de rôle dont le but était de communiquer en utilisant des situations authentiques et de répondre aux besoins et aux désirs des apprenants, autrement dit, ouvrir la classe au monde extérieur.

Ce succès du jeu de rôle a continué avec l'approche actionnelle qui considère les apprenants comme *"des acteurs sociaux, ayant à accomplir des tâches dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulière."* (Cadre européen commun de référence, 2001 : 15).

Aujourd'hui, le jeu de rôle est une activité très importante en classe car il permet d'apprendre en s'amusant. C'est une activité principale dans la compétence communicative, parce que cette activité part du principe de mettre les apprenants dans des situations de la vie quotidienne.

A ce propos, C. Freinet souligne que *"la voie normale de l'acquisition n'est nullement l'observation, l'explication et la démonstration, processus essentiel de l'Ecole, mais le tâtonnement expérimental, démarche naturelle et universelle."* (1964 : 13).

La typologie des jeux de rôle :

Le jeu de rôle est utilisé avec des sens différents et selon les objectifs et les styles d'enseignement, c'est pourquoi nous pouvons dire

qu'il y a trois types des jeux de rôle et ces types sont classés du plus limité (jeu de rôle fermé), passant par le jeu de rôle mi- ouvert, arrivant au jeu de rôle qui libère l'expression (jeu de rôle ouvert). (C. Careto Allard, 2003 : 54)

A. Le jeu de rôle fermé :

Ce type est aussi appelé (canevas) où il faut suivre des séquences, une situation spatiotemporelle et des rôles déjà proposés. Ce type limite la liberté des apprenants, par contre, il les guide pour ne pas être perdus. On peut constater dans ce type l'absence de la compétence stratégique et référentielle et la présence de la compétence discursive, linguistique et socioculturelle.

B. Le jeu de rôle mi- ouvert :

Ce type donne plus de liberté aux apprenants que le premier, pour cette raison, il est appelé "mi- ouvert". En effet, les apprenants n'ont pas la liberté de répondre comme ils veulent mais ils ont la liberté de diriger le déroulement du jeu de rôle.

Dans ce type, nous constatons que les apprenants utilisent leurs compétences linguistiques, discursives, stratégiques, socioculturelles et référentielles.

C. Le jeu de rôle ouvert :

Ce type ne détermine ni la séquence, ni les énoncés, ni le déroulement, il donne seulement les éléments essentiels de la situation et des informations sur les acteurs du jeu de rôle.

Dans ce type, les acteurs ont une grande liberté pour diriger le jeu de rôle pour être créatifs et spontanés. Les compétences linguistiques, discursives, stratégiques, socioculturelles et référentielles y sont sollicitées.

Selon notre expérience, nous avons constaté que le jeu de rôle fermé est souvent utilisé en classe de FLE en Syrie, ce qui nous a poussées à penser à utiliser le jeu de rôle mi- ouvert.

Acteurs du jeu de rôle

Dans chaque communication, il y a des acteurs. Dans notre cas, les acteurs sont l'enseignant et les apprenants et chacun de ces interlocuteurs a un rôle à remplir.

Rôle de l'enseignant : D. Gérard voit que l'enseignant est *" le facteur déterminant de la réussite ou de l'échec avant le programme, l'horaire, l'effectif de la classe et autre contraire institutionnelle, avant même le type de méthode et des matériaux pédagogiques utilisés."* (1985 : 80). Selon elle, l'enseignant est l'élément le plus important pour la réussite de l'enseignement. L'enseignant n'est pas seulement le responsable du processus éducatif en classe, mais il est considéré aussi comme un psychologue. C'est le transmetteur des connaissances à ses élèves.

La liste des responsabilités qu'un enseignant a à faire est très longue. En fait, l'enseignant doit être *"facilitateur, animateur et expert"*, (M.-F. Ndawouo et N. Fikack 2018 : 17). L'enseignant est donc facilitateur d'apprentissage lorsqu'il est comme un guide et médiateur culturel. Il est animateur parce qu'il est le responsable de diriger les

activités en classe pour atteindre les objectifs visés. Il est aussi expert quand il explique, évalue et répond aux questions posées.

Ainsi, l'enseignant devrait activer l'autonomie de l'apprenant dans son apprentissage surtout dans les jeux de rôle où il devrait faciliter la communication entre les élèves, R. Vienneau dit que l'enseignant a *" un rôle très important en tant que facilitateur d'apprentissage"* (1999 : 121). Il distribue les rôles, explique la situation et les règles du jeu, conseille les élèves, prend des notes pour faire un "*feedback*" sur les erreurs et motive les apprenants.

En plus, l'enseignant devrait quitter sa place supérieure (le seul détenteur des savoirs) pour celui de participant afin de ne pas mettre de barrière entre lui et l'apprenant et pour encourager l'apprenant à être actif et à prendre la parole en classe.

Enfin, l'enseignant peut occuper plusieurs rôles en classe. Il peut être animateur, facilitateur, motivateur et tuteur *"le rôle de l'enseignant tend d'avantage vers celui de médiateur, d'accompagnateur, de tuteur"* (F. Barthelemy, 2011 : 22).

Rôle de l'apprenant : comme nous avons déjà mentionné, l'approche communicative met l'accent sur l'apprenant en répondant à ses besoins et à ses désirs. R. Galisson considère que :*"le maître n'a plus seulement pour office de former l'élève, mais aussi de s'informer de ce qu'il est, de le connaître, d'entretenir avec lui des relations favorables à l'épanouissement de sa personnalité"* (2004 : 21). Par contre, l'apprenant a des devoirs et des rôles à faire en classe. En effet, *"les*

apprenants sont avant tout des individus à considérer comme des personnes et des acteurs sociaux" (S. Ziada, 2015 : 28). L'apprenant devrait donc connaitre ses devoirs et ses obligations, il devrait être discipliné, ordonné, obéissant et respectueux, et enfin, il devrait être autonome dans son apprentissage.

Brièvement, l'apprenant devrait participer aux activités et être motivé à prendre la parole en classe. Il devrait également travailler avec les autres apprenants en classe, et accepter d'être corrigé par ses camarades ou son enseignant(e) et en même temps. L'apprenant devrait aussi respecter les règles interactives en classe, c'est-à-dire, ne pas prendre la parole aléatoirement et ne pas sortir hors du sujet. Et enfin, il devrait poser des questions s'il y a des points ambigus.

Partie pratique

Nous avons choisi l'école du Martyre Dored Hassan à Safita pour faire notre expérimentation.

À l'école du Martyre Dored Hassan, nous avons choisi de travailler avec les élèves de la classe de huitième.

Dans cette perspective, nous avons choisi les jeux de rôle pour remédier aux problèmes de manque d'interaction, manque de motivation et pour pouvoir améliorer le niveau faible en expression orale chez les élèves de la classe de huitième.

A cause du grand nombre des élèves en classe et faute de temps, nous n'avons pas pu travailler avec tous les élèves. Nous avons travaillé avec un groupe composé de huit élèves. La classe choisie

comprend vingt-deux élèves. L'échantillonnage de notre pratique est sélectionné par tirage au sort parmi les élèves de la classe. Pour que notre échantillon soit représentatif, nous avons travaillé avec huit élèves, c'est-à-dire 35% du nombre total d'élèves de la classe de huitième à l'école du Martyre Dored Hassan.

Ces élèves vont travailler sur trois jeux de rôle avec trois thèmes inspirés du manuel scolaire de la classe de huitième.

Donc, les élèves de ce groupe se sont entrainés sur trois jeux de rôle avec trois thèmes différents. Tout ce travail et cette expérimentation était après l'école.

Le tableau suivant montre ce qui caractérise chaque jeu :

	Le jeu de rôle n° 1	Le jeu de rôle n° 2	Le jeu de rôle n° 3	Le jeu de rôle dans l'évaluation
Le nombre d'acteurs	Le premier jeu est constitué de 4 acteurs	Le deuxième jeu est constitué de 4 acteurs	Le troisième jeu est constitué de 2 acteurs	Ce jeu est constitué de 4 acteurs
Le thème	Les problèmes du voisinage	Présenter son métier	Décrire quelqu'un	Les problèmes entre les amis
Les rôles	Rôle 1 : un ou une voisin(e). Rôle 2 : un ou une voisine(e). Rôle 3 : un ou une ami(e).	Rôle 1 : journaliste. Rôle 2 : professeur. Rôle 3 : médecin.	Rôle 1 : un ou une ami(e). Rôle 2 : un ou une ami(e).	Rôle 1 : la directrice. Rôle 2 : harceleur. Rôle 3 : victime.

	Rôle 4 : un ou une ami(e).	Rôle 4 : ingénieur.		Rôle 4 : témoin.
Le nombre de groupe	Les acteurs sont divisés en deux groupes	Les acteurs sont divisés en deux groupes	Les acteurs sont divisés en deux groupes	Les acteurs sont divisés en deux groupes
La durée	-Dix minutes pour préparer les élèves à travailler. -dix minutes pour expliquer le thème, la situation de communication , la consigne et distribuer les rôles. -quinze minutes pour que les élèves préparent le scénario. -huit minutes pour la réalisation du jeu (quatre	-Dix minutes pour préparer les élèves à travailler. -dix minutes pour expliquer le thème, la situation de communication , la consigne et distribuer les rôles. -quinze minutes pour que les élèves préparent le scénario. -huit minutes pour la réalisation du jeu (quatre	-Dix minutes pour préparer les élèves à travailler. -dix minutes pour expliquer le thème, la situation de communication , la consigne et distribuer les rôles. -quinze minutes pour que les élèves préparent le scénario. -six minutes pour la réalisation du jeu (trois	-Dix minutes pour préparer les élèves à travailler. -dix minutes pour expliquer le thème, la situation de communication, la consigne et distribuer les rôles. -quinze minutes pour que les élèves préparent le scénario. -huit minutes pour la réalisation du jeu (quatre

	minutes pour chaque groupe).	minutes pour chaque groupe).	minutes pour chaque groupe).	minutes pour chaque groupe).
Les conditions	-Travailler en groupe. -Respecter les tours de parole. -Utiliser la communication non verbale. -Respecter les acteurs. -Etre calme pendant le jeu. -Ne pas faire de jugement et se mettre dans la peau du personnage. -Respecter le temps consacré à chaque jeu.	Les mêmes conditions.	Les mêmes conditions.	Les mêmes conditions.

Notre expérimentation comprend trois phases : la phase de la préparation, la phase de la réalisation et la phase de l'analyse des productions des élèves.

1. La phase de préparation :

Dans cette phase, nous avons expliqué aux élèves de la classe de huitième la notion du "jeu de rôle" et nous leur avons expliqué le déroulement de cette activité, les objectifs visés, les consignes, la situation de communication et les règles. Pour aider les apprenants à construire le dialogue, nous leur avons donné une liste de mots clés et nous avons essayé de créer un climat de confiance en classe. Nous avons essayé de mettre les élèves à l'aise et de les rassurer.

2. La phase de la réalisation :

Après avoir tout expliqué aux élèves, nous leur avons laissé le temps pour préparer leurs rôles. Ensuite, ils ont commencé à réaliser le jeu de rôle. Dans cette phase, notre rôle était d'animer tout en filmant le jeu. Nous sommes intervenues parfois pour fournir aux élèves des mots ou des expressions et quelques fois pour orienter les jeux.

3. La phase de l'analyse :

Après la réalisation du jeu par les groupes et après avoir visionné plusieurs fois l'enregistrement, nous avons analysé l'expression des élèves.

Le jeu de rôle n° 01

Consigne : Deux voisins se disputent parce que l'un dérange l'autre. Choisissez un problème de voisinage et préparez le dialogue avec vos camarades.

Déroulement : Comme c'était la première fois que les élèves faisaient ce genre d'activité, nous avons constaté que c'était difficile pour eux. De plus, nous avons constaté qu'ils n'ont pas compris la consigne. Alors, nous avons réexpliqué en donnant un exemple et nous leur avons expliqué le déroulement de cette activité, mais nous avons constaté que les élèves étaient stressés. Donc, nous avons essayé de rassurer les élèves et de leur donner de la confiance.

Commentaire : Pour l'aspect communicatif nous avons remarqué que la plupart des élèves n'étaient pas à l'aise, ils étaient timides et ils avaient peur de parler et de commettre des erreurs. Ils ont paru démotivés et stressés. Certains élèves avaient le visage rouge. En plus, il y avait des élèves qui ont refusé de parler mais nous les avons encouragés et nous leur avons expliqué que c'est seulement un jeu.

Même si ces élèves ont accepté de participer, ils ont paru comme si nous les avons obligés de jouer. Nous avons aussi remarqué que la majorité des élèves n'est pas arrivée à faire de la communication non verbale, ils n'ont utilisé ni geste ni mimique ni regard et ils ont laissé les bras croisés. Donc, nous pouvons dire que ces élèves n'ont pas pu jouer leur rôle.

Arrivant à l'aspect linguistique, les élèves ont commis beaucoup d'erreurs (des erreurs phonétiques, des erreurs grammaticales, des erreurs au niveau de la maitrise lexicale et des erreurs au niveau de la construction de la phrase).

Le jeu de rôle n° 2

Consigne : Un journaliste fait une interview avec quelques personnes et leur demande de présenter leurs métiers. Tu vas imaginer la situation et préparer le dialogue avec tes camardes de classe.

Déroulement : D'abord, nous avons expliqué la situation de communication et les règles. Puis, nous avons demandé aux élèves de choisir leur rôle et nous leur avons donné une liste de mots clés. Finalement, nous avons essayé de créer un climat de confiance en classe et nous avons laissé le temps aux élèves pour préparer le jeu.

Une fois que les élèves ont fini de préparer le jeu, ils ont commencé à jouer.

Commentaire : Cette fois-ci et lors de la phase de la préparation, nous avons constaté que les élèves étaient plus motivés que la première fois, nous avons remarqué aussi que les élèves ont compris la situation et la consigne, ils étaient un peu stressés, ils ont hésité à parler par peur de commettre des erreurs. Pourtant ils ont pu créer une ambiance favorable et chaleureuse pour travailler en groupe. Ils ont montré plus d'intérêt et ils ont pu créer des scénarios en travaillant en groupe et en échangeant leurs idées. Ils étaient moins timides et moins stressés que la première fois et ils avaient moins peur.

De plus, nous avons remarqué que peu à peu ces élèves ont commencé à utiliser les gestes, les mimiques et les regards pour mieux s'exprimer.

Passant à l'aspect linguistique, nous avons remarqué que les élèves ont commis des erreurs, cette fois aussi, mais ils ont pu communiquer et s'exprimer grâce à l'utilisation de la communication non verbale. Ces élèves ont commis des erreurs phonétiques et grammaticales et des erreurs au niveau de la construction de la phrase.

Le jeu de rôle n°3

Consigne : Ton ami(e) te parle de quelqu'un dont tu ne te souviens pas, alors il décrit cette personne. Imagine la situation et prépare un dialogue.

Déroulement : Avant de commencer le jeu, nous avons remarqué que tous les élèves étaient motivés pour savoir le thème du jeu. Nous avons expliqué la situation de communication, la consigne et les règles.

Les huit élèves ont voulu participer. Nous leur avons demandé de choisir leurs rôles et nous leur avons donné une liste de mots clés.

Pendant la période de la préparation, nous avons constaté que les élèves étaient à l'aise et qu'ils ont aimé le thème. Nous avons leur donné quinze minutes pour préparer le jeu.

Commentaire : Cette fois, les élèves étaient très à l'aise au jeu de rôle. Ils travaillaient avec enthousiasme, chaque élève voulait être le meilleur et ils ont bien aimé le jeu. Ils ont très bien compris la situation, la consigne et le déroulement. Ils ont très bien joué mais ce qui a attiré notre attention c'est que même les élèves qui étaient timides et stressés lors des deux précédents jeux, étaient bien à l'aise, confiants et motivés lors de ce jeu. Tous les élèves ont bien utilisé la communication non

verbale (des gestes, des mimiques et des regards) et ils ont surmonté leur peur et leur timidité.

Ces élèves ont pu facilement s'exprimer, prendre la parole, utiliser la communication non verbale et travailler en groupe.

En somme, les élèves ont bien maitrisé leurs rôles et leur niveau s'est considérablement amélioré.

Quant à l'aspect linguistique, nous avons remarqué que les élèves ont profité de nos remarques sur cet aspect aussi et que leur niveau s'est amélioré. En fait, ils ont commis un nombre limité d'erreurs. Ils ont utilisé des phrases simples et claires, ils ont pu transmettre le message et ils avaient un bagage linguistique riche.

La phase de l'évaluation

A la fin de cette expérimentation, pour évaluer l'effet du jeu de rôle dans le développement de la compétence communicative chez les élèves de la classe de huitième et pour confirmer nos hypothèses de départ nous allons évaluer les élèves de la classe de huitième.

L'échantillonnage de cette phase est constitué de deux groupes sélectionnés parmi les élèves de la classe. Nous avons divisé les élèves en deux groupes.

-Groupe (A) a fait du jeu de rôle, c'est-à-dire que nous avons déjà fait du jeu de rôle avec les élèves de ce groupe avant.

- Groupe (B) n'a pas fait de jeu de rôle

Nous avons demandé aux élèves des deux groupes de réaliser un jeu de rôle. Dans cette expérience nous nous sommes basées sur les trois phases que nous avons déjà mentionnées.

La situation de communication : vous êtes des frères et des sœurs ou des amis. Choisissez un problème et préparez un dialogue avec tes camarades

Le déroulement : nous avons expliqué la consigne aux élèves en donnant un exemple.

Discussion et résultats

Pour le groupe A (les élèves de ce groupe ont déjà fait du jeu de rôle). Nous avons constaté que ces élèves se déplacent plus confortablement, qu'ils sont plus à l'aise, qu'ils s'amusent en jouant et qu'ils ont bien maitrisé leurs rôles, et qu'il y a une amélioration au niveau de leurs performances. Ils ont utilisé la communication non verbale. Par exemple, ils ont utilisé le corps, les mains et la tête. Aussi, ils ont respecté la présentation des gestes. En plus, nous avons remarqué que les élèves ont profité de nos remarques parce qu'ils n'ont pas fait les mêmes erreurs qu'ils avaient déjà faites. Même s'ils ont commis quelques erreurs sur l'aspect linguistique, ils ont très bien joué l'aspect communicatif et ils ont bien travaillé en groupe.

En ce qui concerne le groupe (B) dont les élèves n'ont pas fait de jeu de rôle auparavant. Nous avons remarqué qu'ils étaient stressés. Ils n'étaient pas à l'aise et ils étaient démotivés. De plus, ils n'ont utilisé ni la gestuelle ni les regards ni les mimiques, et ils parlaient à voix basse. En plus, nous avons constaté qu'ils n'ont compris ni la situation ni la consigne même si nous leur avons expliquées plusieurs fois. Passant à l'aspect linguistique, nous avons constaté que chaque élève a dit une seule phrase et ils ont commis beaucoup d'erreurs dans ces phrases. Leurs phrases n'ont pas été compréhensibles. Ils ont fait des

erreurs au niveau de la construction des phrases qui touchent la forme et le sens des phrases. Ces élèves ont des difficultés à trouver la forme des mots qui convient. Ils n'arrivent pas à les combiner et à les ordonner dans une phrase. Ces élèves n'ont pas réussi à communiquer et à s'exprimer ni sur l'aspect communicatif ni sur l'aspect linguistique ni à travailler en groupe.

Selon cette expérimentation, nous pouvons dire que le jeu de rôle aide les élèves à parler aisément et à bien s'exprimer sans être timides ou sans avoir peur de parler devant les autres parce que l'élève se cache derrière un personnage imaginaire. Pour ces raisons, il n'a pas peur de commettre les erreurs ou d'être jugé par les autres et il se sent à l'aise quand il exprime ses sentiments et ses idées.

Le jeu de rôle permet également de s'amuser et d'éviter la routine en classe, ce que confirme R. Raymond en disant que le jeu est *"un remède contre l'ennui ou contre la fatigue."* (2002 : 94).

En effet, en mettant les apprenants dans des situations réelles, le jeu de rôle leur apprend à résoudre des problèmes confrontés dans la vie quotidienne. Il permet d'explorer d'autres horizons grâce à l'imagination, la créativité et la spontanéité chez les apprenants.

Il leur permet en plus de travailler en groupe et de créer de bonnes relations sociales et un climat de confiance entre eux. En outre, il leur permet de coopérer et de s'entraider car chaque apprenant a des points forts et des points faibles et s'ils travaillent l'un avec l'autre, ils arrivent à être complémentaires.

Le jeu de rôle motive les apprenants et il les invite vers la découverte et favorise l'interaction puisque l'enseignant n'est plus la

seule personne qui parle mais aussi les apprenants communiquent et interagissent, et par là, il développe la compétence communicative verbale et non verbale des apprenants.

En effet en utilisant cette technique les élèves se trouvent obligés de s'exprimer, de réagir et de comprendre ce que les autres disent. En plus il développe la prononciation et l'enrichissement du vocabulaire.

Finalement, le jeu de rôle apprend à se comporter en société où les apprenants se trouvent obligés de respecter les règles sociales, par exemple, il faut attendre son tour pour parler, il faut écouter les autres et il ne faut pas couper les paroles des autres.

Pourtant il ne faut pas oublier qu'il y a un écart entre le système d'enseignement dans nos écoles et les conditions de l'application du jeu. Et ce qui devrait être encourageant, pourrait s'avérer être démotivant pour l'enseignant, et aussi pour les apprenants.

En fait, nous avons remarqué que certains enseignants considèrent que les jeux sont une perte de temps, et s'ils les utilisent à la fin de cours c'est pour récompenser les apprenants qui ont bien travaillé, pendant les cours. D'autres pensent que les jeux doivent être réservés aux enseignants formés à leur utilisation.

Pour éviter donc ce problème, il faut bien former les enseignants à utiliser les jeux en classe.

Nous avons remarqué aussi que même si le jeu de rôle aide certains apprenants à être automnes et à réagir en classe, ceci pourrait inquiéter d'autres qui devraient travailler d'une nouvelle manière.

En plus, pour jouer, il faut travailler en groupe et il y a des apprenants qui n'aiment pas travailler en groupe et d'autres qui refusent de jouer.

Soulignons également les facteurs qui peuvent influencer le temps de la réalisation d'un jeu de rôle, comme :

A. le niveau des apprenants : c'est un facteur très important. En fait, le temps de la réalisation du jeu diffère selon le niveau des apprenants.
B. la motivation : son origine latine est " movère " qui signifie " déplacer, c'est-à-dire les raisons et les éléments qui font agir quelqu'un.

Pour J.-P. Cuq, la motivation est *« un principe de force qui pousse les organismes à atteindre un but. »* (Op cit, 2003 : 170).

Nous pouvons conclure que la motivation est toujours dirigée vers l'apprenant et c'est un groupe de facteurs conscients et inconscients qui incitent les êtres vivants à faire quelque chose. Alors la motivation a un rôle important pour encourager les élèves en classe et les inciter à apprendre.

J.-J. Rousseau confirme que la motivation est le noyau de chaque apprentissage et sans motivation, l'apprentissage perd son sens et son importance. Pour lui, il suffit de motiver l'apprenant pour que l'apprentissage réussisse :" *donnez à l'enfant le désir d'apprendre et toute méthode lui sera bonne".* (1951: 116).

C. l'agitation *: "ce sont les élèves qui ont un Trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité et leur agitation qui peut être aussi*

bien physique que verbale vient souvent perturber le climat de classe". [11]

D. la réalisation d'un jeu de rôle exige du temps. Effectivement, *"la préparation, le déroulement, (…) prennent relativement plus de temps que les autres formes d'intervention pédagogique."*, comme le disent G. Chamberland, L. Lavoie et D. Marquis. (1996 : 87).

E. l'évaluation : beaucoup d'enseignants confrontent des difficultés quand ils doivent évaluer les compétences et les connaissances des apprenants, surtout quand il s'agit d'évaluer l'expression orale, parce que les enseignants ont peu d'informations sur l'évaluation de ce type d'activités.

Conclusion

D'après cette étude nous pouvons dire que le jeu de rôle est un atout dans l'enseignement/ apprentissage d'une langue parce que le côté ludique de cette stratégie motive les élèves et leur donne l'enthousiasme et l'envie de participer lors de cette pratique.

Le jeu de rôle aide donc les élèves à interagir d'une manière verbale et/ ou non verbale en classe. Il réduit la distance entre l'enseignant et ses élèves. En plus, il donne la chance aux élèves d'être créatifs puisqu'il leur permet d'utiliser leur imagination pour créer des personnages imaginaires et des décors. Autrement dit, le jeu de rôle a

11 *Https://institutta.com/mediatheque/astuces-intervenant-reduire-agitation-eleves-tdah*, page consultée le 5- 3- 2022.

un effet positif pour favoriser la compétence communicative orale et pour rendre les élèves capables de prendre la parole en classe.

Bien que les enseignants s'accordent à dire que le jeu de rôle a un grand rôle dans le développement de l'expression orale, le temps consacré à cette compétence reste le problème majeur auquel ces enseignants sont confrontés.

En conclusion, nous invitons les enseignants à utiliser le jeu de rôle comme une stratégie qui motive les élèves à interagir, à parler et à s'exprimer en classe et qui développe la compétence communicative.

Bibliographie

Arcand R. et Bourdeau N., (1995) : *La communication efficace*, Paris, De Boeck Université.

Barthelemy F., (2011), *Le français langue étrangère,* Paris, l'Harmattan.

Caréto Allard C., (2003) : *Jeu de rôle et approche communicative dans l'enseignement/apprentissage du Français Langue Etrangère,* mémoire de Master, dirigé par Silva Ochoa H., Université de Veracruzana.

Chamberland G. Lavoie L. et Marquis D., (1996) : *Jeu, simulation et jeu de rôle,* Quebec, Sainte-Foy.

Conseil de l'Europe, (2001) : *Cadre européen commun de référence pour les langues,* Paris, Didier.

Cuq J.-P. (2003) : *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International.

Cuq J.-P. et Gruca I., (2003) : *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde,* Grenoble, PUG.

Debyser F., (1996) : *ELoge du savoir-vivre et pour tordre le cou au savoir-être,* in Echos n°8.

Freinet C., (1964) : *Les invariants pédagogiques,* Paris, Seuil. Tome 2.

Gérard D., (1985) : *Enseigner les langues : méthodes et pratiques,* Paris, Bordas.

Glaisson R., (2004) : *D'autres voies pour la didactique des langues étrangères,* Hatier – CREDIF.

Jakobson R., (1963) : *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit.

Legendre R., (2005) : *Dictionnaire actuel de l'éducation,* Montréal, Guérin.

Nadawouo M.-F et Fikack N., (2018) : *Espaces subjectifs du discours : l'implicite des actes de langue de l'enseignant et l'implication pédagogique en classe de FLE,* Université Bejaia.

Kerbrat- Orecchioni C., (2006) : *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin.

Raymond R., (2002) : *Apprentissage d'une langue étrangère et seconde,* Bruxelles, BOECK.

Rousseau J.-J., (1951) : *Emile ou l'éducation,* Paris, Garnier.

Torki S., (2015) : *Le jeu de rôle : une activité didactisée pour surmonter les difficultés de l'oral des apprenants,* mémoire de Master, dirigé par Guedida F., Université de Biskra.

Vanthier H., (2009) : *L'enseignement aux enfants en classe de langue : Collection technique et pratique de la classe,* Paris, CLE international

Vienneau R., (1999) : *Enseignement / apprentissage des langues*, Paris, Gaetan Morin.

Ziada S., (2015) : *L'intersubjectivité dans l'interaction verbale : Analyse de la relation interpersonnelle entre les enseignants et les apprenants en classe de FLE,* mémoire de Master, dirigé par Bigot V., Université de Constantine.

Sitographie

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/jeux_de_r%C3%B4le/88861, page consultée le 10/ 3/ 2022.

Https://institutta.com/mediatheque/astuces-intervenant-reduire-agitation-eleves-tdah, page consultée le 5/ 3/ 2022.

الصورة في شعر الفرسان الجاهليين

طالبة دكتوراه: نضال هشام عرفة
قسم اللغة العربية الشعبة الادبية – كلية الآداب – جامعة البعث
المشرف أ د احمد دهمان
مشرف مشارك أ د سوسن لبابيدي

الملخص

يعدّ هذا البحث دراسة للصورة في شعر الفرسان الجاهليين، عالجت فيه الصورة بأنواعها: فدرست التشبيه بالأداة وبغير أداة ، ودرست الاستعارة بنوعيها: المكنية والتصريحية، ثم درست الكناية في شعر الفرسان فعرضت للشجاعة والسيادة والعفة والطهر في كناياتهم، وبينت ما لهذه الصور من أثر في المتلقي وقدرة الصورة على التعبير عن القيم السائدة في المجتمع آنذاك.

الكلمات المفتاحية: الصورة، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الفرسان.

Abstract

This research is a study of the figure of speech in pre-Islamic knights' poetry. l dealt with all kinds of figure speech: I studied simile with and without tools, and both types of Metaphor : explicit metaphor and implicit Metaphor. Then I studied Metanomy in this era so I showed the cou
rage, dominion, purity and chastity in their Metanomy. I clarified the effect of the figure of speech and its ability to express the prevailing values in society at that era.

Key words : figure of speech , simile , Metaphor, Metanomy, knights

مقدمة:

أُعجب العرب قديماً بالتشبيه وعدّوه " من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة" [1]

"ولا غرابة أن يكون التشبيه من أكثر الصور الفنية حظوة لدى المتقدمين والمتأخرين أيضاً، فالشعر العربي القديم يعجّ به، وهو عند النقّاد والعلماء بالشعر من مقاييس الجودة الرئيسة "[2]

ومن خلاله يتم التمييز بين الشعراء وتفضيل أحدهم على الآخر، فقد رأى جان كوهن "أن الصور البلاغية كلها إنما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة" [3]وهنا يتم التفاضل بين الشعراء من خلال إبراز قدراتهم في الانزياح اللغوي، فمن خلال التشبيه تظهر براعة المبدع في الجمع بين الأشياء المتباعدة من خلال اللغة فيكشف عن وعيه وقدرته على إقامة ترابط بين الدلالات اللغوية، فالتشبيه هو "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه كلّه لكان إيّاه"[4]،"والتشبيه قسمان: متعدد ومركب، فالمتعدد: هو تشبيه شيئين بشيئين ضربة واحدة إلا أن أحدهما لا يداخل الآخر في الشبه ... أما التشبيه المركب فإن طرفي التشبيه فيه هيئة حاصلة من عدّة أمور تتداخل أجزاؤه بعضها في بعض" [5] فـ " مدار التشبيه على أنه يقتضي ضرباً من الاشتراك"[6].

---

[11] نقد النثر، قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1416هـ - 1995م، ص: 58

[2] التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، تأليف حمّادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة السادسة، مجلد عدد 21، 1981م، ص: 125

[3] تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة .الفضاء. التفاعل، الدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990م، الدار البيضاء، ص:36

[4] –العمدة في صناعة الشعر ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني (456هـ)، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972م، 256/1.

[5] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م ط2، ص: 274، 275

[6] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1412هـ - 1991م، ص:99.

وقد تكون العلاقة المشتركة بين الطرفين علاقة عقلية أو علاقة حسية، ومع ذلك تبقى " مجرد علاقة مقارنة، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل، أو صيرورة يتحوّل معها الطرف الأول كلية إلى الطرف الثاني فيكون هو هو ؛ لأن الشيء لا يُشبه بنفسه " [1].

وهذا من المتعارف عليه ولكن في التشبيه البليغ ينصهر الطرفان ويتحدان فيصبحان شيئاً واحداً أو كالشيء الواحد، لذلك رأى النقّاد العرب[2] بأن هذا النوع من التشبيه أبلغ ما وصلت إليه العرب لشدة التمازج بين الطرفين، والذي ساعد على ذلك حذف أداة التشبيه؛ فحذف الأداة ساعد في امتزاج الطرفين، كذلك فإن الأداة (كأن) تستطيع الإتيان بهذه الوظيفة.

وانطلاقاً من ذلك سنقوم بدراسة التشبيه عند الفرسان الجاهليين من هذا المبدأ: التشبيه بأداة وبغير أداة وذلك كي يتبلور أثر أداة التشبيه في تشكيل الصور.

مشكلة البحث:

رغبة في التواصل مع الشعر العربي التراثي بوصفه مقوماً من مقومات حضارتنا العربية وهويتنا الأصيلة، والكشف عن خصائص الصورة الفنية وقيمها الجمالية

أهمية البحث:

- يثري البحث في دراسة الأدب الجاهلي.
- يوجه الباحثين إلى دراسة الشعر الجاهلي عامة وشعر الفرسان خاصة.
- لفت النظر لما في شعر الفرسان من جوانب لغوية جمالية فنية مهمة.

أهداف البحث:

- الكشف عن أنواع الصورة ووظائفها في شعر الفرسان الجاهليين
- بيان الأغراض والدلالات من استخدام الفارس للصورة في شعره
- تسليط الضوء على أثر الصورة في السامع.

سؤال البحث:

هل استطاعت الصورة التعبير عن حياة الفرسان ومعتقداتهم و تصوير البيئة في ذلك العصر.

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، 1980م، ص: 189
[2] كالجرجاني وابن طباطبا وغيرهم...

موضوع البحث:

التفصيل في أنواع الصورة في شعر الفرسان الجاهليين، وتسليط الضوء على ما فيها من جوانب فنية.

المنهج المتبع في الدراسة :

المنهج التكاملي الفني التحليلي الذي يتعامل مع النص الشعري على أنه نسيج متشعب من الأفكار والرؤى والصور والأنغام. وهو المنهج الذي يفيد من نتائج المناهج النقدية المتعددة التي تسمح بدراسة النص بحسب الحال مفيداً من التاريخ والفن وعلم النفس وعلم الجمال...

الدراسات السابقة:

دُرسَتْ الصورة كثيراً في الشعر الجاهلي لكن لا توجد دراسة خاصة بحثت في الصورة في شعر الفرسان.

أولاً: التشبيه بالأداة:

تعدّ أداة التشبيه رابطاً معنوياً يربط بين طرفي التشبيه، ويختلف نوع الأداة بين اسم وفعل وحرف، ويتوصل من خلالها إلى علاقة المشابهة بين الطرفين، فقد عرّف أبو هلال العسكري التشبيه بقوله: هو "الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"[1]

وقد نوّع الفرسان الجاهليون في استخدام هذه الأدوات من ذلك:

1- التشبيه بـ كأن:

تدخل (كأن) على المشبه، وفي دلالتها على التشبيه خلاف بين العلماء، ومهما يكن من أمر فإنها "تأتي للتشبيه وهو أهم معانيها، وعليه جمهور النحاة"[2]

وقد وردت هذه الأداة في شعر الفرسان على وجوه عدّة فتارة تأتي نونها ثقيلة من دون أن تتصل بها ما الزائدة، وتارة تتصل بها ما الكافة.

[1] الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، 1404هـ -1984م، ص: 261

[2] المستقصى في معاني الأدوات النحوية، د. مسعد زياد، ط1، مطبعة الصحوة، القاهرة، 1430هـ - 2009م، ص:187

وحيثما استخدم الشاعر الأداة (كأنّ) فالتشبيه قويّ أقوى من باقي الأدوات واستخدامها دليل على قوة هذا التشبيه، ودليل قوتها وتفوقها على غيرها من الأدوات ما ورد في القرآن الكريم على لسان بلقيس ملكة سبأ عندما شاهدت عرشها فقالت: "كأنه هو"[1]فما شاهدته هو عرشها عينه لذلك كانت (كأنّ) دليلاً على هذه القوة.

يصف الشاعر عمرو بن معد ي كرب أرض مأسدة بقوله:

يمشي بها غُلْبُ الرقابِ كأنّهم بُزْلٌ كُسِيْنَ من الكُحَيْل جِلالا[2]

فالصورة التشبيهية هنا ذات طرفين حسيين جمع الشاعر بينهما في الهيئة واللون، فالشاعر يشبه الأسود الغلاظ الأعناق/غلب بالنوق/بزل التي كُسيت جلالاً من قطران، وهذه الصورة مستوحاة من البيئة ، واستخدام الشاعر للأداة (كأن) للتشبيه دال على قوة التشابه بين الطرفين.

وقال تأبط شراً في وصف سرعة عدوه:

كَأنَّما حَثْحَثُوا حُصّاً قَوَادِمُهُ أوْ أمَّ خِشْفٍ بِذي شَثٍّ وطُبَّاقِ[3]

يلاحظ في هذا التشبيه أمران، الأول: انحراف التركيب التشبيهي عن أصل وضعه إذ تختص الأداة بالدخول على المشبه بينما دخلت في البيت على المشبه به، لأن الشاعر يريد تشبيه سرعة جريه وقوة أقدامه بالظليم رعى الربيع أو بالظبية أم ولد ساعدها المرعى فقوي جريها وخفت قوائمها، والمشبه والمشبه به جامدان، والأمر الثاني أن الصورة التشبيهية هنا الطرفان فيها حسيان بصريان: سرعة عدو الشاعر وسرعة عدو الظليم أو الظبية، وحسية الطرفين تساعد في وضوح الصورة ووضوح الدلالة التي يريدها الشاعر وهي تأكيد سرعته وأن لا شيء أسرع منه لا حيوان ولا طائر، وفي هذا تأكيد قوته التي ظهرت في تفوقه على الحيوان المشهور بسرعة الجري(الظبية) لا سيما بعد رعيها الذي ساعد على قوتها.

---

[1] القرآن الكريم، سورة النمل، آية رقم 42

[2] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2، 1405هـ - 1985م، ص: 153، غُلب: أسد أغلب: أي غليظ العنق، البزل: ناقة بازل: إذا فطر نابها في تاسع سنة، الكحيل: القطران، جلالا: جلّ الدابة الذي تلبسه لتصان به.

[33] ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ - 1984م، ص: 132، حثحثوا: أي حثوا، حص القوادم: ظليم تناثر ريشه، أم خشف: ظبية، الشث والطباق: نبتان.

يقول امرؤ القيس:

تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأَنَّها مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ[1]

المرأة التي يعشقها الشاعر تضيء بنور وجهها ظلام الليل فكأنها مصباح راهب منقطع عن الناس للعبادة، فهذا الوجه المضيء ينم على نفس صاحبته الهادئة النفس الراضية بنصيبها من الدنيا؛ فهي مرتاحة البال هانئة الضمير وذلك لأنه ربط بين وجهها ومصباح الراهب المتبتل، فما وجهها المنير إلا انعكاس لروحها الجميلة النقية الطاهرة، ففي تشبيه وجهها المتألق بمصباح الراهب استطاع الشاعر استخراج كل ما في هذه المرأة من ألوان الجمال الحسي والمعنوي اللذين وجدناهما في المشبه به (منارة الراهب) ما أضاف إلى هذه الصورة غنى وهذا من تشبيهات امرئ القيس التي "تبلغ ببعضها المبالغة إلى الاعتساف والشطط" [2]، فوجهها يضيء الظلام عشاء أدّى ذلك إلى كثافة المعنى فالراهب يضيء المصباح ليهدي طريقه من الضلال فينيره إنارة شديدة كذلك وجه المحبوبة غطّى ظلام الليل.

ويقول سلامة بن جندل:

كأَنَّ النّعامَ باضَ فَوقَ رُؤوسِهِم إلى الموتِ بَرقٌ، مِن تِهامةَ، لامعُ[3]

شبه الشاعر البيض على رؤوس المقاتلين ببيض النعام، وذلك لاشتراكه معه بالشكل والاستدارة وصفاء اللون والملمس الناعم، وواضح أثر البيئة الحربية والبيئة البدوية الصحراوية في صناعة هذا التشبيه، كما ظهر أثر البيئة الصامتة في قوله: (باض فوق رؤوسهم)، فإذا كانت بيضة النعام فوق الرأس فسوف يحاول الشخص البقاء ساكناً عن الحركة حفاظاً على هذه البيضة من الكسر، فالفرسان الذين يرتدون هذه البيض في حالة تأهب وترصد للعدو، كما ظهر أثر البيئة الحيّة /النعام في اقتناص هذه الصورة الحسية، ودلت على قدرة الشاعر وبراعته في إدراك أوجه التشابه بين الطرفين، خاصة الهيئة

[1] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص: 17، المتبتل: المجتهد في العبادة المنقطع عن الناس.

[2] تاريخ آداب العرب، مجموعة مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، 1394هـ ـ 1974م، ج3، ص: 207

[3] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1414 هـ ـ 1994م، ص: 69

فضلاً عن التشابه اللوني؛ البياض والصفاء مع السكون والتربص، وكل ذلك دلّ على قوة الشبه إذ اتفق الطرفان في ثلاثة أوجه: الهيئة واللون والحركة.

يقول عروة بن الورد:

كأنّ خوات الرعدِ رزءُ زئيره من اللّاء يسكن العرينَ بِعُثَّرا[1]

فقد شبه صوت زئير الأسد وهمهمته بدويّ الرعد عند زيارته منطقة (كراء يبيشة) وهي أرض مأسدة، وهذه الصورة سمعية اعتمد الشاعر في رسمها على إثارة الخوف في نفس المتلقي الذي يدرك أثر الرعد في الموجودات، ومن ثم يكون الوجه الجامع بين طرفي الصورة هو الجانب السمعي وحده.

التشبيه بالكاف:

ورد التشبيه بالكاف على صورتين: الأولى: تتصل بها ما المصدرية والمشبه به بعدها حدث أو هيئة يعبر عنه بالجملة الفعلية، والثانية: ترد قائمة بنفسها موصولة بالمشبه به لا يفصل بينهما فاصل وفي هذه الحال المشبه به اسماً منفرداً.

ففي الحالة الأولى التي وردت عليها كاف التشبيه وهي اتصال ما المصدرية بها فهي لتشبيه الأفعال، أو الأحداث والهيئات، فقد يتفق الطرفان في المادة اللغوية كقول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

لَدُسْناكُمُ بالخيلِ من كلّ جانبٍ كما داسَ طَبّاخُ القُدُورِ الكَرَادِسا [2]

إذ توسطت أداة التشبيه (كما) طرفي التشبيه اللذين توحدا في الجذر اللغوي وزمن الفعل، فكانت مهمة الأداة القيام بوظيفة الدلالة على التماثل بين الحدثين وهو الدوس، وقد أظهرت شدة فتكهم بالعدو فهم سيطؤونهم بالخيل كما يفعل الطبّاخ بعظام الطعام الذي يطبخه، ولعل في التشابه اللفظي بين الطرفين ما يزيد من قوة الشبه بين طرفي التشبيه حتى وصل إلى درجة التماثل الذي زاد التأكيد كونه وقع في الحدث والهيئة، فـ " كلما

[1] ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 1418 هـ 1998م، ص: 65، العرين: الأجمة، بعثر: أرض مأسدة.

[2] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ص: 126، دسناكم: وطئناكم، الكراديس: رؤوس العظام.

تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة "[1]

ومما اتفق فيه الطرفان في المادة اللغوية قول عمرو بن كلثوم:

تَرَكْتُ نِساءَ سَاعِدَةَ بْنِ عَمْرٍو عَلَيْهِ حَواسِراً وسْط الدِّيارِ

تَرَكْتُ الطَّيْرَ عاكِفَةً عَلَيْهِ كَمَا عَكَفَ النّسَاءُ على الدُّوَارِ[2]

والملاحظ على هذه الصورة اتفاق الطرفين في الجذر اللغوي (عاكفة، عكف) واختلافهما في الصيغة الصرفية، فعندما جاء الأول اسم فاعل جاء الثاني بصيغة الزمن الماضي الدال على انتهاء الحدث المشبه به، وثباته على هيئة ثابتة في تلك اللحظة التي تعكف فيها الطير على جثة خصمه ساعدة بن عمرو، فعكوف الطير على هذه الجثة يشبه عكوف العرب على صنم الدوار الذي كانت العرب تنصبه ويجعلونه موضعاً حوله يدورون به في احتفالاتهم الدينية، فهذا العكوف؛ عكوف الطير على الجثة يشبه عكوف العرب على الصنم، وهي صورة تستدعي الدوران حول الشيء، وقد دعم هذا التشابه اللفظي دلالة التشبية.

أمّا الصورة الثانية للتشبيه بالأداة (كما) هي اختلاف الطرفين في المادة اللغوية، وإذا كانت الحالة الأولى تؤدي إلى تمام الشبه بين طرفي التشبيه، فالحالة الثانية تؤدي مجرد التشابه في الحدث أو الهيئة من ذلك قول زيد الخيل:

فأَصْبَحنَ قَدْ أقْهَين عني كما أبتْ حياضَ الامدانِ الظماءُ القوامحُ[3]

على الرغم من اختلاف الطرفين في المادة اللغوية، فإنهما يتفقان من حيث الدلالة التي يؤكدها التشبيه الذي يقرّب بين صورة إعراض الناس عنه وصورة إعراض الخيل عن شرب الماء الشديد الملوحة، وهي صورة من صور التشبيه التمثيلي التي تستدعي تماثل الحال بين الطرفين، فالوجه الجامع بينهما شدة النفور.

---

[1] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص: 39

[2] ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412 هـ - 1991م، ص: 57، حواسراً: صرفها الشاعر للضرورة الشعرية، الدوار: صنم كانت العرب تنصبه يجعلون موضعاً حوله يدورون به.

[3] ديوان زيد الخيل، صنعه: الدكتور: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان النجف الأشرف، (د.ت)ص: 109، الامدان: الماء المالح الشديد الملوحة، وقيل مياه السباخ، القوامح: التي ترفع رؤوسها عن الماء فلا تشرب.

ومن التشبيه بالكاف قائمة بنفسها متصلة بالمشبه به قول سلامة بن جندل يصف الفرس في جريه:

في كلّ قائمةٍ مِنهُ، إذا اندَفَعَتْ مِنهُ، أساوٍ كفَرغِ الدَّلوِ، أُثعوبِ[1]

يصف الشاعر قوائم الفرس حين تندفع مسرعة بدلو الماء المملوءة أفرغت في حوض واندفعت فيه، وذلك لتفننها في الجري، فالمشبه قوائم الفرس والمشبه به دلو الماء والوجه الجامع بينهما السرعة والاندفاع، وتوسط الكاف بين الطرفين له دلالته على التمايز بينهما، إذ تقف حائلاً دون تمام التشابه، وقد ربطت هذه الكاف بين طرفيين اسميين فدلّ ذلك على ثبوت التشابه بين الطرفين في الوجه الجامع بينهما.

يقول عنترة بن شداد:

وكالوَرَقِ الخِفافِ وذاتُ غَرْبٍ ترى فيها عن الشِّرْعِ ازْوِرارا[2]

ففي صدر البيت تم حذف المشبه إذ دلّ عليه سياق البيت، أراد: سهام كالورق، ولعل حذف المشبه في هذا الموضع يعضد دلالة الخفة التي أرادها الشاعر، إذ أراد القول: سلاحي سهام مثل الورق الخفاف، فتخفيف الشاعر من العناصر اللغوية يوحي بخفة هذا السلاح، فقد جعل نصالها كالورق في خفتها.

يقول خفاف بن ندبة:

عَبْل الذراعين سَليم الشظا كالسِّيْد تحتَ القِرَّةِ الصارِدِ[3]

شبه الخيل ضخم الذراعين بالسيد/الذئب في أيام البرد الشديد وذلك للدلالة على شدة التحمّل والصبر، وهي صورة اتكأ فيها الشاعر على البيئة التي ترعرع فيها، ونلاحظ أن طرفي التشبيه جاءا اسمين جامدين دلّا على ذات مما يعطي معنى الثبات فهذا الخيل الذي يصفه يتمتع بصفة الصبر وهي صفة ملازمة له لا تفارقه حتى في أشد الأوقات.

ويصف خفاف بن ندبة الخيل في موضع آخر بقوله:

---

[1] ديوان سلامة بن جندل، ص: 15، الأساوي: الدفعات في الجري، فرع الدلو: مهراق الماء منه، أثعوب: مندفع.

[2] ديوان عنترة بن شداد، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1964، ص: 235، الورق الخفاف: السهام الخفاف، ذات غرب: يعني قوساً وغربها حدّها، الشرع: الأوتار، الازورار: الميلان.

[3] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه: الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1968م، ص: 44، العبل: الضخم من كل شيء، الشظا: عُظيم لازق بالوظيف وقيل بالركبة، السِّيْد: الذئب، القرة: البرد، الصارد: من الصرد وهو البرد.

أبقى لها التعداءُ من عَتَداتها ومتونِها كخيوطةِ الكتّانِ[1]

أراد الشاعر وصف كثرة جريها الذي برى عظمها فلم يبق منه إلا القليل، فقد دقت قوائمها وضلوعها حتى صارت كخيوط الكتان.

ففي هذا التشبيه اختلف الطرفان في المادة اللغوية فكانت الصورة تستدعي مجرد التشابه في الهيئة بين الطرفين مع شدة المبالغة في وصف هذه الهيئة.

التشبيه بـ "مثل":

وهذه الأداة "اسم مبهم بمعنى: الشبه والنظير"[2]،فهي تدل على المماثلة بين شيئين متكافئين في الذات وسبب ذلك "أن التماثل يكون حقيقة في أخص الأوصاف وهو الذات"[3]

ومما يؤكد ذلك كثرة دخول (مثل) على ياء المتكلم كقول العباس بن مرداس:

فمَا شتمِي بنافع حي عوف ولا مثلي بضائرِهِ الوعيدُ[4]

اتصلت ياء المتكلم بأداة التشبيه (مثل) فدلّ ذلك على أن الشاعر مدرك لخصائص شخصيته تمام الإدراك، فما شبه به ذاته يجتمع وإياه في أغلب الصفات، أو يماثله في صفة واحدة على الأقل ولولا ذلك ما قال: (هو مثلي) فجعل نفسه في عداد الأبطال الخارقين الذين لا يضرهم الوعيد.

تختص (مثل) بالدخول على المشبه به كالكاف، وتشبه الهيئات كما تشبه الذوات؛ وما ذلك إلا لتأكيد الاتفاق في جنس، أو صفة من الصفات، وقد ترد لإظهار التشابه في الصورة المحسوسة.

يقول عامر بن الطفيل عند لقاء العدو:

لَقينَا جَمْعَهُمْ صبحاً فكانُوا كمِثْلِ الضّأنِ عاداهنّ سيدُ

فَغُودِرَ مِنهُمُ عَمْرٌو وعَمْرٌو وأسْوَدُ والكُماةُ بها شُهُودُ[5]

[1] المصدر نفسه، ص: 105، العتدات: القوائم.

[2] المعجم الوسيط في الإعراب، د. نايف معروف، ود. مصطفى الجوزو، دار النفائس، بيروت، ط3، 1420هـ - 2000م، ص: 287

[3] الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية بالأزهر، ص: 162

[4] ديوان العباس بن مرداس، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1388 هـ - 1968م، ص: 42

[5] ديوان عامر بن الطفيل، ص:50، السيّد: الذئب، عاداهنّ: من العدو أي نفروا وتشردوا.

إذا كان التشبيه يقرّب بين الأشياء المتباعدة واقعاً، ويجعلها متقاربة لفظاً وفناً بأداته، فذاك ما يلحظ في التشبيه التمثيلي هنا، فالشاعر يربط بين صورة القوم المهزومين الذين أغار عليهم الشاعر وقومه في الصباح بغتة فنفروا وتشردوا راكضين، وصورة الضأن التي عاث فيها الذئب فنفرت وتشردت أيضاً، وبرغم هذا التشابه الشكلي الذي يستدعي كون القوم قد تفرقوا وتشتتوا فإن الشاعر في البيت الثاني يقول إن الكماة يشهدون بقتله وفتكه بهؤلاء القوم، وفي هذا إنصاف للخصم إذ أبقى على كماتهم ولم يجهز عليهم ربما لتماثلهم بالقوة، تأكيداً لصفات العقيدة المنصفة في الشعر الجاهلي.

يقول العباس بن مرداس:

ما بالُ عينيك فيها عائرٌ سَهِرُ مثلُ الحماطةِ أغضى فوقَها الشُفرُ[1]

حيث يشبه العين الساهرة المتعبة التي أعلّها الرمد بالحماطة؛ وهي نوع من الشجر الخشن الملمس، وهذه الهيئة للعين دالة على السهر والقلق، فإذا غلبه النوم فإنه يغمض جفنيه على هذا القذى في عينيه، أي إنه ينام على تعب ويسهر على قلق فالشاعر في تعب دائم ويعاني من حالة نفسية غير مستقرة سلبته النوم والراحة.

يقول حاتم الطائي:

يَجِد فَرَساً مِثْلَ القَناةِ وصارِماً حُساماً إذا ما هُزَّ لم يَرْضَ بالهَبْرِ[2]

فقد توسطت أداة التشبيه (مثل) طرفي التشبيه مع حذف صفة المشبه، فأصل التشبيه: يجد فرساً ضامراً مثل القناة، فقد حذف الشاعر صفة المشبه ولكن دلّ السياق عليه من خلال تشبيهه بالقناة وفي هذا الوصف الدال على ضمور الفرس إعلاء من قيمتها الحربية، ففي نحولها سرعة جريها وهذا يدلّ على بلائها الحسن في القتال.

ومن الملاحظ على التركيب اللغوي للجملة التي تكون فيها (مثل) أداة التشبيه، خاصة في تشبيه الذوات توسطها بين الطرفين

[1] ديوان العباس بن مرداس، ص: 53، العائر: كل ما أعلّ العين من رمد أو قذى، الحماط: شجر خشن الملمس، الشفر: أصل منبت الشعر في الجفن، السهر: امتناع النوم.

[2] ديوان حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعه يحيى بن مدرك الطائي، دراسة وتحقيق: الدكتور: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، (د.ت)، ص: 238، القناة: الرمح.

ويقول حاتم الطائي في غير موضع:

فإذا ما مَرَرْتَ في مُسْبَطِرٍّ فاجْمَحِ الخَيْلَ مِثْلَ جَمْحِ الكِعابِ[1]

حيث يشبه جموح الخيل بجموح الكعاب وهي فصوص النرد، أي إذا دفعت الخيل وأرسلتها فليكن دفعك بقوة كما ترمي فصوص النرد، وهذا دليل على قوة الفرس الجسدية وعظمها.

التشبيه بغير أداة:

عندما يثبت الشاعر أداة التشبيه في تركيبه فإنه يبغي تسليط الضوء على دلالة معينة خاصة بالأداة المقترنة بالتشبيه، وهي عقد التشابه بين طرفي التشبيه الذي جمعت بينهما، وهذا الجمع يتأكد بوجود وجه الشبه، أمّا في حال حذف وجه الشبه فإن أداة التشبيه تعمل على الربط بين طرفي التشبيه، فحضورها يؤدي إلى وضوح التشبيه لدى المتلقي العالم بدلالاتها، غير أنّ الشعراء تفننوا في تشبيهاتهم فلم يقنعوا بالتشبيهات الواضحة المفصّلة، فأنتجوا تشبيهات خالية من الأداة، وتبقى تلك الأبنية اللغوية دالة على التشبيه.

وقد يؤدي حذف الأداة أحياناً إلى صعوبة إدراك الصورة وخفائها وذلك في التشبيه المؤكد والتشبيه البليغ الذي عدّه النقّاد القدامى "أقوى وأبلغ مراتب التشبيه"[2]، وقد يكون من أسباب بلاغته وقوته حذف أداة التشبيه من تركيبه التي توحي بعدم التشابه التام بين الطرفين، ويحذف الشاعر الأداة رغبة منه في إلغاء جميع الروابط الأسلوبية في صورته لإسباغ هالة من الصعوبة كي يُعْمل المتلقي ذهنه في فهم الصورة، فحذف الأداة التي هي بمنزلة وسيلة إيضاح يؤدي إلى تكثيف الصورة وجعلها تحتمل عدّة دلالات توحي بما يريده الشاعر.

تنوعت البنية اللغوية للتشبيه البليغ في شعر الفرسان الجاهليين بين مركب فعلي واسمي وإضافي، ومن المركب الفعلي قول عروة بن الورد:

وإذا ما يريحُ الحيَّ صرماءُ جونة ينوسُ عليها رحلها ما يحلل

موقعة الصفقين حدباء، شارقٌ تقيدُ أحياناً، لديهم وترحلُ[3]

[1] المصدر نفسه، ص: 186، اجمح: أنصبها، جمح الكعاب: ضرب بها، مسبطر: طريق ممتد.

[2] مفتاح العلوم للسكاكي، ص: 355

[333] ديوان عروة بن الورد، ص: 91، 92، الصرماء: المقطوعة الأخلاف ليذهب لبنها وتشتد قوتها، الجونة: الشديدة السواد، ينوس: يتحرك، ما يحلل: ما تحول عن مكانه، الصفقان: الجنبان، الشارق: الكبيرة.

إن غياب الأداة وعدم ظهور طرفي التشبيه ظهوراً مستقلاً واضحاً أدّى إلى غموض الصورة، غير أنّ العلاقة بين الدوال اللغوية يمكن أن يساعدنا في فهم طرفي التشبيه، ففي البيت الأول صورتان تشبيهيتان حسيتان مشتركتان في جنس الصفة " ومعنى الاشتراك في جنس الصفة أن يكون الحدّان محسوسين "[1]، إذ شبه القدر بالناقة وشبه الرحل بالأثافي التي توضع عليها القدر، فالعلاقة الجامعة بين طرفي التشبيه بصرية حسيّة مرتبطة بالقدر(صرماء جونة) والتي تمثل الطرف الأول بما تحمله من لون أسود (جونة)، وتمثّل الأثافي المكتسية باللون الأسود الطرف الثاني الذي لم يذكر صراحة وإنّما دلّ عليه بالحركة (ينوس)، ومن ثم يذكر الجامع بين الطرفين وهو (ما يحلل) أي ما تحول عن مكانه، يقول: "الأحياء تروح عليهم بالعشيات إبلهم وغنمهم، والتي تروح علينا قدر سوداء يطبخ فيها اللحم كل عشية"[2].

ويتابع الشاعر في البيت الثاني تشبيه القدر بالناقة وهذا التشبيه النابع من بيئة الشاعر كشف عن قدرة الشاعر على تخيّر المفردات تخيّراً ساعد على تجسيد هذه الصورة.

يقول سلامة بن جندل:

فتَرَى النِّعاجَ بِها، تَمَشَي خِلْفَةً مَشْيَ العِبادِيّينَ في الأمواقِ[3]

فالمشبه هو النعاج؛ إناث بقر الوحش وقد وقع موقع المفعول به للفعل ترى والمشبه به العباديون وهم "جماعة من العرب اجتمعت على النصرانية، فلم ترضَ أن تسمّى بالعبيد، فقالت نحن العبّاد، وكانوا ينتعلون خفاً غليظاً فوق الخف"[4].

والصورة حسية بصرية، تشير إلى هيئة سير هذه النعاج فهي تذهب وتجيء كمشي هؤلاء القوم بأخفافهم الغليظة.

ومن صور التشبيه المضمر الأداة ما جاء على هيئة التركيب الإضافي، إذ يضاف المشبه إلى المشبه به، وهذه الصورة توحي بتمام المشابهة بين طرفي التشبيه المقترنين

[1] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، ص: 98

[22] المصدر نفسه، ص: 91، 92

[3] ديوان سلامة بن جندل، ص: 30، تمشي خلفة: أي تتمشى في مختلف الاتجاهات، الأمواق: جمع موق وهو خف غليظ ينتعل فوق الخفّ

[4] المصدر نفسه، ص: 30

بالإضافة، فيتحدان كشيء واحد لزوال الفوارق اللغوية بينهما فلا فاصل يفصل بين الطرفين، وذلك يؤدي إلى زوال الفوارق الدلالية.

يقول عامر بن الطفيل:

ولَيسَ الجَهْلُ عَن سِنٍّ ولكنْ غَدَتْ بنَوافِذِ القوْلِ الرّكابُ[1]

فطرفا التشبيه في عجز البيت أحدهما عقلي وهو المشبه/ القول، وثانيهما مادي/ نوافذ، فقد شبه القول بالسهام النوافذ وهي التي تخترق من شق وتخرج من الشق الآخر " إذ كان الشاعر يلجأ في حالة المجردات إلى منحها أبعاداً حسية تبرزها بحدّة وسطوع، وتجعلها هكذا موضوعات للإدراك الحسي المباشر "[2] و قد جاء الطرفان على هيئة التركيب الإضافي وما يلمح إليه من التقارب بينهما، فهو يشبه ما يقول من الشعر الذي تحمله الرواة إلى كل مكان على إبلهم التي تتناسب والمشبه السهام النافذة بما يقترن به، فالسهم إذا خرج لا يستطيع أحد أن يرده كذلك شعره نافذ بين القبائل لا يُرد.

يقول عروة بن الورد:

لعلكُم أن تصلحوا بعدما أرى نباتَ العضاةَ الثائب، المتروح[3]

فقد شبه نحول القوم وهزالهم بسبب الجهد بنبات العضاة اليابس الذي سقط ورقه فقال: لعلكم تصلحون بعد هزالكم وتنبت لحومكم كما صلحت هذه العضاة بعد اليبس، وفي ذلك ما يدلّ على العوز والفقر الطاحن الذي لحق القوم، ويلاحظ أن طرفي الصورة هنا عقليان يتحوّل الطرف الأول نحول القوم إلى صورة مرئية محسوسة إذ يمكن رؤية أثر صلاح القوم وعافيتهم الذين براهم الجهد، إذ تعود لهم عافيتهم عندما يعود الورق لنبات العضاة.

ويقول في وصف المرأة:

فراشي فراشُ الضعيف والبيت بيتُه ولم يلهني عنه غزالٌ مقنعُ[4]

[1] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399 هـ - 1979م، ص: 20

[2] جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، مكتبة الأدب المغربي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط3، 1984، ص: 28.

[3] ديوان عروة بن الورد، ص: 52، العضاة: كل ما كان من شجر البر له شوك من طلح أو سمر، المتروح: الذي استقل البرد فوجد مسه يقطر ورقه من غير مطر.

[4] المصدر نفسه، ص: 83، الغزال المقنع: المرأة اللابسة القناع أو ما تغطي به شعرها.

فهو يشبه المرأة بالغزال المقنع فهذه المرأة الجميلة التي تشبه الغزال لا تشغله عن أداء واجبه تجاه الضعفاء.

الاستعارة في شعر الفرسان الجاهليين:

نال التشبيه عند القدماء اهتماماً أكبر من الاستعارة وكانوا "يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة، والسبب معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء ... ويظل محكوماً بالأداة، و بتجاور المشبه مع المشبه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود".[1]

إن إهمال الحدود بين طرفي الصورة في الاستعارة يؤدي إلى كسر الحدود والحواجز بين الحقول الدلالية وذلك عندما يتم نقل كلمة من مجالها الدلالي إلى مجال دلالي آخر "فالمشاركة بين اللفظتين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر"[2]

وحول هذا النقل الدلالي عرّف القدماء الاستعارة، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"[3]

من وظائف الاستعارة في النص الشعري: الايجاز فهي "تحمل أكبر قدر من الدلالات في ألفاظ قليلة "[4] والتوضيح والتبيين، وهذه الوظائف تؤدي إلى ثراء اللغة ومرونتها والتي تظهر قدرة مبدع النص على الجمع بين الدوال اللغوية في العلاقات الجديدة التي تتولد في النص الشعري وفي الاستعارة بوصفها جوهر الشعر إذ من الملاحظ أن " نشاط اللغة

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار المعارف، 1980م، ص: 217

[2] فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، تأليف الدكتور: أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1979م، ص:17، 18

[3] أسرار البلاغة، شرح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، مكتبة محمد صبيح، 1959م، ط:6، ص: 20

[4] فن الإستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، أحمد عبد السيّد الصاوي، كلية الآداب جامعة عين شمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، 1979م، ص: 332

يبدو فيها جلياً حين تقوم بتحطيم حدود الأشياء، وخلط عناصرها، ثم إعادة خلقها ثانية بحيث تصبح عالماً لا يقوم إلا في الشعر" [1]

ومن الاستعارة ينتج التشخيص والتجسيم وهي مرتبطة بمبدع النص وبالظروف والتجارب التي يمرّ بها، ومن خلال الناحيتين الدلالية واللغوية يمكن دراسة الاستعارة عند الفرسان الجاهليين.

قال عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

أولئك مَعْشَرِي وهُمُ جِبالِي وحُزْني في كريهتهم وحَدّي[2]

يفتخر الشاعر بقومه من خلال هذا التشبيه البليغ (جبالي)، خرج بالجبال عن معناها الحقيقي ليدلّ على (قومه وعشيرته)، والعلاقة بين الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية تقوم على المشابهة إذ شبه قومه بالجبال في قوتهم وصلابتهم، سكت عن المشبه (قومه) وذكر المشبه به (جبالي).

فالمستعار منه (جبالي) وقد صرّح بذكره، والجبال اسم جامد لذلك كانت الاستعارة تصريحية باعتبار المستعار منه، أمّا المستعار له (قوم الشاعر) فمحذوف والجامع بينهما القوة والثبات والوقار والهيبة والعزة والمنعة، والقرينة اللفظية (أولئك معشري)، وبذلك تكون الاستعارة تصريحية باعتبار المستعار منه، وأصلية باعتبار لفظ الاستعارة.

يضيف الشاعر عمرو بن معد كرب الزبيدي صفة الأنسنة على الحرب يقول:

الحربُ أوّلُ ما تكونُ فَتيَّةً تسعر بزينتها لكلِّ جَهولِ

حتى إذا اسْتَعَرَتْ وشَبَّ ضِرامُها عادتْ عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ

شمطاءَ جَزَّتْ رأسَها وتَنَكَّرَتْ مكروهةً للشَّمِّ والتقبيلِ[3]

وصف الشاعر الحرب في بدايتها بعروس شابة جميلة مزينة للناظرين، وفي ذلك استعارة مكنية حين شخّص الشاعر الحرب وصورها وشبهها بإنسان (عروس مزينة)، كما أنه جعل بداية الحرب شيئاً مادياً (الزينة).

[1] حركة اللغة الشعرية، سعيد السريحي، ص: 219

[2] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ص: 97، جبالي: عزي ومنعتي.

[3] ديوان عمرو بن معد كرب الزبيدي، ص: 154، 155، فتية: شابة، شمطاء: الشمط بياض شعر الرأس يخالطه سواد.

حذف المشبه به وهو الإنسان (عروس) وأبقى على شيء من لوازمه (فتية، بزينتها) على سبيل الاستعارة المكنية، فنلاحظ أن سرّ جمال هذه الاستعارة هو التشخيص والأنسنة، ثم يتابع في استعارته بقوله: (عادت عجوزاً غير ذات خليل)، ليصوّر الحرب بعجوز فقدت زوجها فشخّص الحرب بامرأة عجوز شمطاء (شمطاء جزّت رأسها) فصوّر الحرب بصورة امرأة عجوز خالط الشيب رأسها فالحرب تتغيّر كتغيّر شعر المرأة واختلاطه بالشيب، فقد جعل من تغيّر ظروف الحرب شيئاً مادياً . وهو الشعر. يجزّ، ويكاد يكون سرّ جمال هذه الاستعارة (شمطاء جزّت رأسها) هو التوضيح والتجسيم والتشخيص، لأنه جسّم ظروف الحرب على شكل شيء يجزّ ، ثمّ شخّص هذه العجوز وهي الحرب وجعلها مكروهة للشم والتقبيل وكأنها شخص ماثل أمامه، فهي مكروهة نتيجة لكونها شمطاء جزّت رأسها، فكان للاستعارة أثر مهم في النص فهي "تختصر المسافات فيما بين المعاني وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصاً له تأثيره الحاد والقوي" [1]

يقول المهلهل بن ربيعة:

لَمَّا نَعَى النَّاعِي كُلَيْباً أَظْلَمَتْ شَمْسُ النَّهَارِ فَمَا تُرِيدُ طُلُوعَا

وَالْخَيْلَ تَقْتَحِمُ الْغُبَارَ عَوَابِساً يَوْمَ الْكَرِيهَةِ مَا يُرِدْنَ رُجُوعَا[2]

لما مات كليب ترك موته أثراً كبيراً في النفوس، فحزن لفقده كل شيء حتى الجماد والحيوان؛ فالشمس رفضت أن تشرق لحزنها فقد توقفت الحياة وأظلمت الدنيا لفقده، والخيل أبت إلا أن تشارك في الحزن لمقتل كليب، ومن ثمّ صورها الشاعر بصورة إنسان عابس قد غطّى وجهه العبوس الحزن والغضب.

يقول عامر بن الطفيل:

رَهِبْتُ وما مِنْ رَهبةِ الموْتِ أجزَعُ وعالَجتُ هَمّاً كنتُ بالهمّ أُولَعُ

وَلِيداً إلى أنْ خالَطَ الشّيبُ مَفرَقي وَألبَسَني منْهُ الثَّغَامُ المُنَزَّعُ[3]

[1] فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، تأليف الدكتور: أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1979م، ص: 332

[2] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت)، ص: 48، 49، الكريهة: الحرب أو الشدة في الحرب.

[3] ديوان عامر بن الطفيل، ص: 81، أجزع: لم يصبر فأظهر الحزن والكدر، أولع: أغرى بالهم، المنزع: المقلع من مكانه.

جعل الشاعر في البيت الأول الموت والهم كأنهما شخصان، فجعل للموت رهبة وكأنه إنسان وقور يهاب منه الشاعر، والهم كأنه شخص مريض يعالج، وهما أشياء معنوية جعل منهما شيئاً مادياً محسوساً (إنسان)، وهما لا محالة سيوصلانه إلى مرحلة الهرم التي تودي به إلى الموت.

إذ يبدو الشاعر وكأنه مأزوم بقضية الموت الذي يطلبه وقد بلغ من العمر مبلغاً جعل من شعر رأسه أشيبَ، وجاء المركب الفعلي في الشطر الثاني (ألبسني) واللبس من لوازم الإنسان، شبّه الشيب بنبت الثغام وهو نبت له ثمر أبيض كالقطن، فكأنه لبس قلنسوة بيضاء غطت رأسه، فجعل من الشيب شيئاً يلبس وهذا دليل على كبر سنه الذي يراه المحط الأخير.

فأفاد التشخيص في اختصار كل هذه المعاني فهو " ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد، أو الايجاز"[1]

قال المهلهل بن ربيعة:

حَتَّى تُكَسِّرَ شَزْراً فِي نُحُورِهِم زُرْقَ الأَسِنَّةِ إِذْ تُرْوَي صَوَادِيهَا[2]

فالارتواء والعطش مما يتعلّق بالكائن الحيّ، وقد أوقع الشاعر دلالة العطش على شيء حسي جامد وهي الأسنة الزرق موحياً من خلال هذا النقل الدلالي بمدى شدة هذا العطش إلى دماء الأعداء.

ومن تشخيص الجماد غير الحي قول سلامة بن جندل:

حتّى إذا هيَ لم تُبِنْ لِمُسائلٍ وَسَعَتْ رِياحُ الصّيفِ بالأصياقِ[3]

جاءت الديار في موضع المسؤول، وهي جماد، وقد سألها الشاعر ولم تجب، وهذا التشخيص يكشف عن الحالة النفسية للشاعر المأزوم برحيل أصحاب الديار وما يشعر به من حيرة مردها صمت الديار عن الجواب لأنها لو كانت تملك الإجابة لأجابت.

وشبيه بذلك قول امرئ القيس:

قفَا نَسْأَلِ الأَطلَالَ عَنْ أُمِّ مَالك وَهَلْ تُخْبُر الأَطلاَلُ غَيْرَ التَهَالكِ[4]

[1] الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1410- 1981م، ص: 136
[2] ديوان المهلهل بن ربيعة، ص: 90، شزراً: أي يميناً وشمالاً، الأسنة الزرق: الشديدة الصفاء، صواديها: عطاشها.
[3] ديوان سلامة بن جندل، ص: 27
[4] ديوان امرئ القيس، ص:41

يطلب الشاعر من صديقيه الوقوف ليسألا الطلل عن أم مالك وهو تشخيص يستمر من بداية البيت مع فعل الأمر الموجه إلى الرفيقين اللذين يوجهانه بدورهما إلى الطلل الذي يسمع ما يقولانه له من كلام يكشف عن الحالة النفسية للشاعر المأزوم برحيل المحبوبة، وما ينتابه من قلق سببه سكوت الديار عن الجواب ولو أجابت لن تجيب إلا بالهلاك.

ومن مخاطبة الطلل البالي قول امرئ القيس:

أَلا عِمْ صَباحاً أَيُهَا الطَلَلُ البالِي وَهَلْ يَعِمَنْ منْ كَانَ في العصرِ الخَالِي[1]

وخاطب الليل بقوله:

ألا أيُّها اللَّيْلُ الطويلُ ألا انْجَلِ بصبحٍ، وما الإصباحُ فيكَ بأَمثَلِ[2]

خاطب الشاعر في هذا البيت ما لا يعقل (الطلل، الليل) والخطاب يكون عادة مع العاقل، وهي خاصية بشرية، ليحكي رغبة الشاعر في مخاطبة الطلل الذي حوى ديار محبوبته يوماً ما، وفي البيت الثاني يحكي رغبته في زوال الليل الطويل الذي أثقله بالهموم، فالطلل والليل جُسّدا بصورة بشرية ليخففا عن الشاعر معاناته ويساعداه على تجاوز مصائبه.

يقول المهلهل بن ربيعة:

وَلَسْتُ بِخَالِعٍ دِرْعِي وَسَيْفِي إلى أَنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهَارُ[3]

حيث يسيطر على الشاعر فكرة الثأر لأخيه الذي يطلبه ولا يتنازل عنه مهما حصل والمتأهب له في كل وقت، والملاحظ أنّ المركب الفعلي تأخر إلى نهاية البيت (يخلع) والخلع دالة بشرية أسندها إلى المجرد (الليل)مشخصاً إيّاه في صورة إنسان يخلع ملابسه، وأكّد هذا التشخيص في صدر البيت عندما عبّر عن عدم تخليه عن سلاحه (ولست بخالع درعي وسيفي).

الكناية في شعر الفرسان الجاهليين:

تفنن الشعراء بأساليب الكناية وأبدعوا في تصويرها وعرضها في أشعارهم، قاصدين التأثير في المتلقي فـ "وظيفة الكناية تكمن في خَلْق صورة تؤثر في نفس المتلقي والمتذوق"[4] وإنّما

[1] ديوان امرئ القيس، ص: 27، عم يعم في معنى نُعِم ينعَم.
[2] ديوان امرئ القيس، ص: 18، انجلي: انكشف.
[3] ديوان المهلهل بن ربيعة، ص: 34، خلع: نزع وتبرأ منه.
[4] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد دهمان، ، ص:239

" تتبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي "[1] ولعل ذلك لقرب الكناية من الحياة الاجتماعية، إذ اهتمت الكناية بتصوير سلوك الأفراد وعادات المجتمع الجاهلي، فعبّرت خير تعبير واستوفت أغراضاً مختلفة عرفها المجتمع العربي في ذلك العصر، فقد وجدنا في أساليب الكناية ما يخص الفارس الجاهلي من صفات تبرزه بصورة مثالية وهي التي كان يطمح إلى الوصول إليها كـ 1الشجاعة و2–السؤدد و3–العفة و4– علو الهمة، وقد اقتصر البحث على هذه الصفات التي تخص الفارس بالذات تاركين بقية الصفات التي اتسع الحديث عنها في كنايات الجاهليين.

الشجاعة في كنايات الفرسان الجاهليين:

عبّر الفرسان الجاهليون عن شجاعتهم بأساليب وطرائق عدّة، وكانت الكناية إحدى الأساليب التي لجأ إليها الفرسان للتعبير عن شجاعتهم وفروسيتهم من ذلك قول المهلهل بن ربيعة:

نَرْمِي الرِّمَاحَ بِأَيْدِينَا فَنُورِدُهَا بِيضاً وَنُصْدِرُهَا حُمْراً أَعَالِيهَا[2]

صوّر الشاعر الرماح الحمراء المضرّجة بدماء الأعداء إذ جعل منها إبلاً في ورودها، كما جعل من الدم ماء يروي هذه الرماح، فعبّرت هذه الصورة عن شجاعة لا مثيل لها، فقد تحولت دماء الأعداء إلى بحر ترتوي منه هذه الرماح، وقد تكررت هذه الصورة عند حاتم الطائي يقول:

ويَأْخُذُ رايات الطِّعانِ بِكَفِّهِ فيُورِدُهَا بِيضاً ويُصْدِرُها حُمْرا[3]

جعل المهلهل الرماح ترتوي من دماء الأعداء، بينما جعل حاتم الرايات ترتوي وهذا يدل على سفك للدماء أكثر لأن راية الجيش دائماً مرتفعة مع ذلك وصلت الدماء لها.

ومن صور الشجاعة التي عبّر عنها الفرسان قول عنترة بن شداد:

تُمْسِي وتصبحُ فوقَ ظهرِ حَشِيَّةٍ وأَبيتُ فوقَ سراةِ أَدهمَ مُلْجَمِ
إِذْ لا أَزالُ على رِحالةِ سابِحٍ نَهْدٍ تعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّمِ
طوراً يُعَرَّضُ للطِّعانِ وتارةً يأْوِي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ[1]

---

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص: 328

[2] ديوان المهلهل بن ربيعة، ص: 91، نوردها: نرسلها، نصدرها: نرجعها.

[3] ديوان حاتم الطائي، ص: 283

فالصورة قائمة على علاقة بين الشاعر والخيل سببها شجاعته، فهو دائم الركوب لهذا الخيل صباح مساء لا يكل ولا يمل، بينما حبيبته تمسي وتصبح على الفرش الوطيئة، وهو قائم على ظهر فرسه مستعداً للغارة في أي وقت.

وفي البيت الثاني يظهر تفانيه في القتال فهو لا يغادر ساحات المعارك فمرة يطاعن على هذا الفرس وأخرى يأوي إلى جيش كثير ملتف ذي قسي كثيرة.

فقد بيّنت هذه الكنايات ملازمة الشاعر الدائمة للقتال، وكثيراً ما يصف الشاعر استعداده الدائم للقتال من خلال ملازمته للباس الحرب؛ فالبيضة لا تزال على رأسه والحديد لا يفارقه حتى ظهر الصدأ على جلده وتغيّرت رائحة جلده من كثرة لبس الحديد حتى أصبح جزءاً من لبسه كما في قول عنترة:

قد طالَ ما لَبِسَ الحديدَ فإنَّما صَدَأُ الحديدِ بجِلْدِهِ لم يُغْسلِ[2]

فالشاعر ينادي بحريته من خلال هذه الكنايات ، فلا يقوم بهذه الأعمال إلا حرّ أبيّ، وهذا ما لا يستطيعه العبد.

أما في قول خفاف بن ندبة:

وحتى تَتْبَع الغِربانُ منها ندوبَ الرحل لا تُعدِي سَنَاما[3]

فالصورة قائمة على علاقة بين الطير وهي الغربان هنا والفرسان، فالفرسان عودوا الطيور النصر على العدو فتكثر قتلاهم مما يسّرَ لهذه الغربان الحصول على زادها من انتصارات سيوفهم، فالغربان لا تجاوز ندوب الرحل لثقتها بالحصول على قوتها، فجثث الأعداء مستباحة جعلها الفرسان نهباً للغربان، وفي ذلك دليل على شدة بأسهم وجسارتهم إذ إن عدوهم لا يملك أدنى قوة حتى أصبحت جثثهم بلا حرمة طعاماً سائغاً للطير والغربان.

---

[1] ديوان عنترة بن شداد، ص: 198، 208، ملجم: معد للغارة في الصباح، السراة: الظهر وسراة كل شيء أعلاه، الرحالة: سرج، الرحالة: الرحل السابح: الذاهب في سيره كأنه يسبح، النهد: الضخم، تعاوره الكماة: أي تداوله هذا مرّة وهذا مرّة، الكماة: جمع كمي وهو الشجاع الذي يكمي بشجاعته أي لا يظهرها إلا عند الحاجة إليها، مكلم: المجروح، العرمرم: الكثير.

[2] المصدر نفسه، ص:254، طال ما لبس الحديد: طالت مباشرته للحروب.

[3] ديوان خفاف بن ندبة، ص: 95

ومن صور الشجاعة قول المهلهل بن ربيعة:

عَلَى مَنْ لَوْ نُعيت وَكَانَ حَيّاً لَقَادَ الخَيْلَ يَحْجُبُهَا الغُبَارُ[1]

تحمل هذه الصورة شجاعة فائقة تجاوزت الحد تجعل الفارس وهو هنا أخو الشاعر كليب لا يشق له غبار فهو يشعل الحرب الكبيرة التي لا يُرى الخيل فيها من شدتها؛ إذ كان حصانه يعدو بسرعة ويثير خلفه الغبار وتعدو خلفه أحصنة أخرى لا تستطيع اللحاق به، أو حتى تشق غباره، أو تدخل في ذلك العجاج الذي أثاره.

فمنافسه لا يقوى على شق الغبار؛ وذلك للقدرة الكبيرة لخصمه ناهيك عن مواجهته وملاقاته، فأراد الشاعر أن يقول إن أخي قوي القلب ثابته في الوقائع الشديدة لا يستطيع العدو مواجهته والاقتراب منه.

فالجانب المهم في دراسة هذه الأساليب هو الجانب النفسي فإنما " تعنى الصور الشعرية بالدلالة النفسية الانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة "[2] فقد أبدع الفرسان في إبراز شجاعتهم، فالفارس الذي يمدح نفسه وغيره بالشجاعة يصف وجهه بالانبساط والبياض كما أنه ثابت هادئ لا يتزعزع وذلك كناية عن شجاعته، يقول سلامة بن جندل:

نُجلِّي مِصاعاً بالسُّيوفِ وُجوهَنا إذا اعتَفَرَتْ أَقدامُنا عِندَ مأزِقِ[3]

يقول إن وجوههم تشرق عند المجالدة بالسيف وإن علا أقدامهم الغبار، أي هم أصحاب وجوه بيضاء لامعة وقلوب قوية ثابتة حتى في أشد لحظات احتدام الحرب، فهم لا يعرفون الرعب الذي يلاقيه غيرهم والذي يؤدي إلى سواد الوجه ذلك عند احتدام القتال بل يزدادون قوة واندفاعاً.

بينما نرى الشاعر يصف خصمه باسوداد الوجه وجدع الأنف يقول سلامة بن جندل:

وقَد نَالَ حَدُّ السَّيفِ من حُرّ وَجهِهِ إلى حَيثُ ساوَى أنفَهُ المُتَنَقَّبُ[4]

[1] ديوان المهلهل بن ربيعة، ص: 32

[2] مقدمة لدراسة الصورة الفنية، الدكتور نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص: 69

[3] ديوان سلامة بن جندل، ص: 43، المصاع: المجالدة بالسيوف، اعتفرت: اغبرّت، مأزق: مضيق.

[4] ديوان سلامة بن جندل، ص، 58، حر وجهه: وسطه، المتنقب: موضع النقاب من الأنف.

فقد نال الشاعر من خصمه وذلك بضربه وجهه في وسطه، كما نال من أنفه الذي جدعه وفي ذلك زيادة إهانة وتنكيل بالخصم فالوجه أكرم عضو في جسم الإنسان والأنف وسطه وأكرمه وقد نال الشاعر منه وأذله وأرغمه، وفي ذلك إهانة نفسية للعدو.

ومن كنايات الشجاعة تلك التي تحوي نوعاً من أنواع التحدّي الذي يُواجه به الخصم ويقف أمامه عاجزاً عن المجابهة وذلك عندما يكون المنافس أشد وأشرس، وهذا النوع من الكنايات يتسلل إلى النفس البشرية ويصف ما ينتابها من غيظ وحنق وذلك عندما يقف الطرف الآخر عاجزاً عن المواجهة والتحدي، يقول المهلهل بن ربيعة يتحدّى خصومه:

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْباً أو تَنَالَ العُدَاةُ هَوْناً وَذُلاًّ

ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْباً أو تَذُوقُوا الوَبَالَ وِرْداً وَنَهْلاً.[1]

يجابه الشاعر خصومه بتعجيزهم فهو لن يقبل الصلح ألا أن يردوا أخاه وهذا محال، أو أن يذيقهم الهوان والذل فيقف الخصم عاجزاً أمام هذا الخيار، فصوّرت هذه الكناية ما ينتاب الشاعر من غيظ وحنق فهو يتوعد ويهدد القوم بسوء العاقبة المصحوب بالذل والهوان، ولم تبرأ نفسه ويشفى صدره إلا عندما أعمل فيهم السيف وانتقم من أشرافهم الكرام يقول:

وَلَقَدْ شَفَيْت الَّنفْسَ مِنْ سَرَوَاتِهِمْ بِالسَّيْفِ فِي يَوْمِ الذُّنَيْبِ الأَغْبَسِ[2]

فصوّرت الكناية الحالة النفسية للشاعر قبل الثأر وبعده.

السيادة في كنايات الفرسان الجاهليين:

لابدّ لسيّد القوم من صفات يتمتع بها تميّزه عن سواه كسداد الرأي وسعة الصدر والسماحة وحمل هموم القوم، وهذه الصفات لا تجتمع في كثير من الناس فبعضها فطري وبعضها مكتسب، لذلك فالسيادة ليست ميسرة لأي شخص، وقد اشتهرت بعض القبائل بصفات السيادة، يقول عمرو بن كلثوم:

إذا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا رَضِيْعٌ تَخِرُّ لَهُ الجَبابِرُ سَاجِدِيْنا[3]

[1] ديوان المهلهل بن ربيعة، ص: 60، 61، الهوان: الذل، الوبال: سوء العاقبة، الورد: النصيب من الماء، النهل: الارتواء؛ يقصد قليلاً أو كثيراً.

[2] المصدر نفسه، ص: 47، سرواتهم: أشرافهم، يوم الذنيب: يوم الذنائب، الأغبس: المظلم.

[3] ديوان عمرو بن كلثوم، ص: 100

وقد صورت الكناية حياة هؤلاء القوم وتصرفاتهم، يقول تأبط شراً:

سَبَّاق غَايَاتٍ مَجْدٍ في عَشِيرَتِهِ مُرَجِّعِ الصَّوْتِ هَدّاً بَيْنَ أُرْفَاقِ

حَمّالَ أَلوِيةٍ شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ، جَوَّابِ آفَاقِ[1]

فصاحب السيادة في نظر تأبط شراً من يحرز السبق بين عشيرته وأهله وهو يأمر وينهى بين أصحابه رافعاً صوته وذلك لمكانته العالية، وهو كذلك حمّال ألوية فالناس تبع له، شهاد أندية فله الكلمة الفصل في القضايا الحاسمة بين الناس، يحكم باجتهاده ورأيه الحكيم، وهو يعقد المجالس للأمور العظام فالناس تقصده من كل مكان ليأخذوا من خبرته وتجربته ويعملوا بمشورته، وهو أيضاً جواب آفاق أي يقطع الفيافي والصحاري الكبيرة، فهو شجاع القلب ثابته صاحب همّة عالية.

جمع قول تأبط شراً بعض الصور التي تشير إلى السيادة في أسلوب الكناية، وقد كثرت الكنايات التي تشير إلى السيادة في شعر الفرسان التي تجتمع في نهاية المطاف لتكوّن الشخصية المثالية التي ينبغي أن يكون عليها سيّد القوم.

يقول عروة بن الورد:

وما طالِبُ الأوتارِ إلا ابنُ حُرّةٍ طويلُ نجاد السيفِ عاري الأشاجعِ[2]

يصف الشاعر طول نجاد سيفه والنجاد هي حمائل السيف، ويلزم من طول النجاد طول حاملها، فلا بدّ من أن حاملها طويل، ويُعَدّ الطول من الصفات الممدوحة عند العرب ذلك لأن حياتهم المعرّضة للحرب في أيّة لحظة تفضل هذه الصفة لفائدتها في الحروب.

(عاري الأشاجع) والأشاجع هم الأقوياء الأبطال، ولا يحمل هذه الصفات إلا صاحب سؤدد في قومه.

العفة والطهر في كنايات الفرسان الجاهليين:

حرص الفارس الجاهلي على الطهر والنزاهة وذلك حفاظاً على شرفه أن يدنس، وقد اهتمت الكنايات في أشعارهم بهذه الناحية، وتنوعت وتعددت حسب السياق الذي ترد فيه كغض الطرف والتجاهل عن الجارة وطهر الثياب وغيرها من الكنايات التي تصب كلها في مغزى واحد وهو العفة، يقول عروة بن الورد:

[1] ديوان تأبط شراً، ص: 136، 137، أرفاق: الرفقة والصحبة، مرجع الصوت: يصيح بأصحابه آمراً وناهياً.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص: 85

وإنْ جارتِي ألوتْ رياحٌ ببيتِها تغافلتُ حتى يسترَ البيتَ جانبُه[1]

ويقول عنترة بن شداد:

ما اسْتَمْتُ أُنثى نفسَها في مَوْطِنٍ حتى أُوَفّي مَهْرَها مَوْلاها

وأَغُضُّ طَرْفي ما بَدَتْ لي جارَتِي حَتَّى يُوارِي جَارَتي مَأْواها[2]

يقول حاتم الطائي:

وما أنَا بالماشِي إلى بَيْتِ جَارَتي طُرُوقاً أُحَيِّيهَا كآخَرَ جانِبِ[3]

اجتمعت هذه الصور جميعاً في مدح عفة الفارس الجاهلي من خلال الكناية، وقد لجأ الشاعر

إلى الكناية في وصف عفته لأن هذه المعاني لا يحسن التصريح بها لذلك كان التعبير عن العفة دائماً ما يلبس ثوب الكناية.

يقول قيس بن الخطيم:

وما لمعتْ عيني لغرةِ جارة ولا وَدّعتْ بالذمِ حينَ تبينُ[4]

فهو عفيف اللسان عفيف البصر، وبذلك صوّر العفة بأبهى صورها؛ فهو عفيف بوجودها عن النظر إليها، وفي غيبتها يحفظ لسانه عن الخوض في عرضها.

نتائج البحث:

استعان الشعراء بالطبيعة الحية والجامدة في تشكيل صورهم إذ دارت الكثير من تشبيهاتهم حول بعض الحيوانات كالذئب والغزال، والأمكنة كوادي بيشة ، والأثافي وغيرها، فلم يخرج الشعراء عن إطار البيئة فوظفوا الطبيعة الحية والصامتة من حولهم في تشكيل صورهم.

تنوعت الصور عند الفرسان بين صور سمعية وبصرية وحسية تعتمد على اللون أو الحركة.

كثر تشبيه الحسي بالحسي، وقلّ تشبيه المعنوي بالحسي والمعنوي بالمعنوي.

---

[1] ديوان عروة بن الورد، ص: 48، ألوت رياح بيتها: أي ذهبت به وألقته.

[2] ديوان عنترة بن شداد، ص: 307، 308، ما استمت: لم أراودها عن نفسها طالباً للحرام.

[3] ديوان حاتم الطائي، ص: 195، طروق: الإتيان ليلاً، جانب: غريب.

[4] ديوان قيس بن الخطيم، حققه، الدكتور إبراهيم السامرائي، أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381 هـ - 1962م، ص: 56

نوّع الشعراء في استخدام أدوات التشبيه في تشكيل صورهم، وعمدوا إلى حذفها أحياناً، بيد أنّ حذف الأداة لم يسلب الصورة معناها فقد ساعدت التراكيب اللغوية لتلك الصور على إيضاح دلالة التشبيه.

ظهر في بعض صورهم أثر خبراتهم القتالية والحربية، كما ظهر أثر خبراتهم الاجتماعية والبيئية، وكشفت هذه الصور عن بعض الخبرات العقلية والفكرية عند العرب.

وقد اهتمّ الفرسان الجاهليون بالتشبيه ولم يهملوا الاستعارة، فكان لها حضور بارز في شعرهم، وفيما يأتي سنعرض بعض صور الاستعارة في أشعارهم.

تفوّق التشخيص في الاستعارة على التجسيم من الناحية الدلالية وهذا ربما يعود إلى الفترة الزمنية التي عاش فيها الفرسان الجاهليون، إذ شاعت الاستعارة التشخيصية في العصر الجاهلي تماشياً "مع العقلية البدائية البسيطة الصافية التي تميل في الغالب إلى إيثار تشخيص المجردات، وتعيينها عند التعبير عنها فنياً"[1]

فالتشخيص الاستعاري يتم" باقتران كلمتين: إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى تشير إلى جماد أو حي أو مجرّد:"[2]، في حين الاستعارة التجسيمية "تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرّد"[3]

كانت الطبيعة التي عاش فيها الشاعر المصدر الأول للصور الاستعارية فـ " ليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس"[4]، ومثّل الجانب الفكري مصدراً من مصادر إنتاج الاستعارة عند الفرسان، وظهر ذلك في تصوير الدهر والموت والهرم بصورة البشر، وتصوير الحرب بامرأة فتية ثم بامرأة عجوز شمطاء.

بساطة الصور الاستعارية جميعها عند الفرسان وبعدها عن التعقيد والتركيب، فكانت واضحة غير غامضة.

شكلت الكناية ميداناً واسعاً عبّر فيه الشعراء عن القيم التي كانت سائدة في ذلك العصر، ومثّلت البيئة العربية المتجسدة بالإنسان والحيوان.

---

[1] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، دار المعارف، 1988م، ط1، ص: 136، 137،

[2] في النص الأدبي دراسة إحصائية، سعد مصلوح، عين للدراسات، ط1، 1993م، ص: 189

[3] المرجع السابق، ص: 188

[4] فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، تأليف الدكتور: أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1979م، ص:483

غالباً ما يلجأ الشاعر إلى الكناية للتعبير عن أشياء معنوية كالشجاعة والسيادة والعفة وغيرها.

يلجأ الشاعر الفارس إلى الكناية لدلالتها غير المباشرة في التحدث عن الشجاعة والسيادة لينفي عن نفسه الغرور ويرضي ذاته في نفس الوقت، أو لأن بعض الأمور لا يستطيع التصريح بها كما في الكناية عن العفة.

يلجأ الشاعر للكناية لأنها تعطي الصور بطريقة أرسخ وأعظم من التشبيه، فالتشبيه يحصر المشبه بالمشبه به بينما الكناية تترك المجال فسيحاً يتخيل المتلقي ما شاء من المعاني.

اتجهت أغلب الكنايات في شعر الفرسان إلى تجسيم المجردات بحيث يمكن أن تدرك بالحواس إدراكاً يساعد على فهمها وإدراك أبعادها الدلالية.

دلّت بعض الكنايات على الفترة الزمنية التي صدر فيها شعر الفرسان وهي العصر الجاهلي، كما دلّت على نفسية بعض الشعراء الذين لا يرغبون في التصريح فيعمدون إلى استخدام الكناية لتجنّب الوضوح كما في حديثهم عن العفة، فهم يعلمون أنّ الكناية هي " الأداة الفنية المستساغة للتعبير عن المعنى، وذلك حيث يكون التعبير الصريح المباشر كاشفاً لما ينبغي ستره، أو مجافياً للذوق أو الخلق "[1]

[1] التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيّد، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1982، ص: 120

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1412هـ . 1991م.

3- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، 1404هـ .1984م.

4- العمدة في صناعة الشعر ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني (456هـ)، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972م، ج1.

5- الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية بالأزهر

6- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبط وتعليق: نعيم زوزور، دار الكتب العلمية، ط2، 1407، 1987م

7- نقد النثر، قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1416هـ . 1995م.

ثانياً: الدواوين الشعرية:

1- ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م.

2- ديوان حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعه يحيى بن مدرك الطائي، دراسة وتحقيق: الدكتور: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، (د.ت).

3- ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه: الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1968م

4- ديوان زيد الخيل، صنعه: الدكتور: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان النجف الأشرف، (د.ت).

5- ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1414 هـ . 1994م.

6- ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399 هـ . 1979م.

7- ديوان العباس بن مرداس، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1388 هـ . 1968م

8- ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، 1418 هـ 1998م.

9- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1412،1 هـ . 1991م.

10- ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2، 1405هـ . 1985م

11- ديوان عنترة بن شداد، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1964.

12- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4.

13- ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت).

ثالثاً: المراجع:

1- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، دار المعارف، 1988م، ط1

2- تاريخ آداب العرب، مجموعة مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت . لبنان، 1394هـ . 1974م، ج3.

3- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

4- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة .الفضاء. التفاعل، الدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990م، الدار البيضاء.

5- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، تأليف حمّادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة السادسة، مجلد عدد 21، 1981م

6- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، مكتبة الأدب المغربي، دار العلم للملايين، لبنان . بيروت، ط3، 1984.

7- حركة اللغة الشعرية مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، سعيد مصلح السريحي، جدة، ط1، 1420هـ . 1999م

8- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م ط2.

8- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، 1980م.

9- فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، تأليف الدكتور: أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1979م.

10- المستقصى في معاني الأدوات النحوية، د. مسعد زياد، ط1، مطبعة الصحوة، القاهرة، 1430هـ . 2009م.

11- المعجم الوسيط في الإعراب، د. نايف معروف، ود. مصطفى الجوزو، دار النفائس، بيروت، ط3، 1420هـ . 2000م.

12- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، الدكتور نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م

من مصادر الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين

طالبة دكتوراه: نضال هشام عرفة
قسم اللغة العربية الشعبة الادبية – كلية الآداب – جامعة البعث
المشرف أ د احمد دهمان
مشرف مشارك أ د سوسن لبابيدي

الملخص

يعدّ هذا البحث دراسة للموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين، درستُ فيه ظواهر عدّة منها: التكرار، والتصدير، والترديد، والمجاورة، والجناس، والتصريع، والالتزام، وقد ذكرت الأبيات التي وردت فيها هذه الظواهر الأسلوبية، وبيّنتُ أثرها في إيصال المعنى وتوضيحه، كما بيّنت ما لهذه الموسيقا الداخلية من أثر في المتلقي وقدرتها على التعبير عن مراد الشاعر.

الكلمات المفتاحية: موسيقا، داخلية، الفرسان، الجاهليين، أسلوبية.

Abstract

The research is considered to be a study of inward music of the poetry of Al Fursan al- Jahleen . I studied in this research many phenomena including: repetition, epanalepsis , reiteration, proximity, Anaphora , leonine rhyme ,adherence. I mentioned the verses in which the stylistic phenomena is stated. I clarified the effect of inward music on the recipient and its ability to express the poet's intention.

Key word : music, inward, Fursan , Jahleen, stylistic

أولاً: المقدّمة:

تنقسم موسيقى الشعر إلى قسمين: خارجية تهتم بالوزن والقافية إذ يشكلان إطارين خارجيين للأصوات اللغوية ويؤطران البيت الشعري بأبنية جاهزة، وموسيقى داخلية تنتج عن الأصوات المفردة من خلال التنوّع في تشكيلها، وكلا القسمين باجتماعهما يميزان الشعر عن بقيّة الأجناس الأدبية، لذلك برزت أهمية موسيقى الشعر بنوعيها: الخارجية والداخلية في الشعر، كما أنّ لها أهميّة بالربط بين عناصر الإبداع الثلاث: الرسالة والمتلقي والمبدع لأنّ القصيدة مكوّنة من مفردات اللغة وهذه " اللغة تخضع لعلم الصوتيات كما تخضع للعروض والقافية"[1]

وقد ساندت موسيقى الحشو الداخلية الموسيقى الخارجية في إظهار المنظومة الموسيقية التي تشكل منها شعر الفرسان الجاهليين فبدت المقدرة الفنية للفرسان في توظيف القيمة الإيحائية للصوت اللغوي فساعد ذلك في التعبير عن تجاربهم المتنوعة التي مرّوا بها، وظهر ذلك في قيمة الصوت وفي توزيع الأصوات على مساحة البيت الشعري المفرد والقصيدة بالكامل.

ولإدراك الفرسان لقيمة الموسيقى الداخلية فقد اجتهدوا في توزيع القيم الموسيقية للأصوات على كامل مساحة البيت، فحددوا بعض المواقع في البيت الشعري وكرروا فيها الصوت أو الأصوات، كما لم يحددوا موقعاً معيناً في أبيات أخرى، وكان الشاعر يحشد في بيت واحد أكثر من ظاهرة موسيقية، فقد يشتمل البيت الواحد على عدّة ظواهر كالتصريع والجناس والترديد وغير ذلك من الظواهر التي تجعل من البيت الشعري بؤرة موسيقية، ويأتي الشاعر الفارس بكلّ هذه الظواهر من دون تكلّف أو إعنات.

مشكلة البحث:

رغبة في التواصل مع الشعر العربي التراثي مقوماً من مقومات حضارتنا العربية وهويتنا الأصيلة، والكشف عن مصادر الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان وقيمها الجمالية.

[1] الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، دار النهضة، مصر، 1966م، ص: 26

أهداف البحث:

- بيان أنواع الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين ووظائفها.
- تسليط الضوء على أثر الموسيقا الداخلية في السامع.
- بيان الأغراض والدلالات من استخدام الشاعر الفارس لأنواع الموسيقا الداخلية في شعره.

أهمية البحث:

- تثري البحث في دراسة الأدب الجاهلي.
- توجه الباحثين إلى دراسة الشعر الجاهلي عامة وشعر الفرسان خاصة.
- لفت النظر لما في شعر الفرسان من جوانب لغوية جمالية فنية مهمة.

سؤال البحث:

هل استطاعت الموسيقا الداخلية إيصال المعنى وتوضيحه وهل أثرت في المتلقي واستطاعت التعبير عن مراد الشاعر.

موضوع البحث:

التفصيل في أنواع الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان الجاهليين، وتسليط الضوء على ما فيها من جوانب فنية.

المنهج المتبع في الدراسة :

المنهج التكاملي الفني التحليلي الذي يتعامل مع النص الشعري على أنه نسيج متشعب من الأفكار والرؤى والصور والأنغام. وهو المنهج الذي يفيد من نتائج المناهج النقدية المتعددة والتي تسمح بدراسة النص بحسب الحال مفيداً من التاريخ والفن وعلم النفس وعلم الجمال.

الدراسات السابقة:

دُرِسَتْ الموسيقا الداخلية كثيراً في الشعر الجاهلي لكن لا توجد دراسة خاصة بحثت في الموسيقا الداخلية في شعر الفرسان.

التكرار في شعر الفرسان الجاهليين:

يعدّ مصطلح التكرار مصطلحاً قديماً عرّفته العرب في معاجمها، فقال الفيروز آبادي في القاموس المحيط: " كَرَّ عليه كَرّاً وكُرُوراً وتَكْراراً: عطف، وعنه: رجع، فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ بكسر الميم. وكَرَّرَهُ تَكْريراً وتَكْراراً وتَكِرَّةً، كتَحلَّةٍ، وكَرْكَرَهُ: أعادَهُ مَرَّةً بعدَ أُخرى"[2].

وقال ابن منظور في لسان العرب:" التكرار مصدر من كرر يكرر تكراراً، والكَرُّ: الرجوع، يُقَالُ: كَرَّه وكَرَّ بنفسه، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى، والكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ علَيهِ يَكُرُّ كَرّاً وكُروراً وتَكْراراً: عطفَ، وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وكَرَّ عَلَى العَدُوِّ يَكُرُّ، وَرَجُلٌ كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، وكَذَلِكَ الفَرَسُ، وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بعدَ أُخرى، وَيُقالُ : كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الحدِيثَ و كَرْكَرْتُه إذا رَدَّدْتهُ عليه، و كَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إذا رددْته، والكَرُّ: الرُّجُوعُ على الشَّيْء، وَمنه التَّكْرار"[3].

إذا هو من الإعادة والعطف والرجوع.

والتكرار: هو الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى.[4]

واصطلاحاً: هو: " تكرار كلمة أو جملة أكثر من مرّة لمعان متعددة، كالتوكيد، والتهويل، والتعظيم وغيرها"[5].

فالشاعر يكرر اللفظ لأغراض بلاغية متعددة تترك انطباعاً لدى المتلقي يفهم من خلاله غرض الشاعر في بيته، ويفهم حالته النفسية والانفعالية.

إذاً " التكرار ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محددة، فهو أشمل من ذلك، إذ يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمّل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها، انطلاقاً من معطيات ومستويات تأثيرها في القصيدة فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي القديم الذي أسماه القدماء التوليد، وفائدتها جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشعرية"[6].

وللتكرار في شعرنا العربي أنواع متعددة، مثل تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار شطر، وتكرار البيت الشعري، وكل نوع من هذه الأنواع له ميزته الخاصة.

---

[2] -القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (كرر)

[3] لسان العرب، ابن منظور، مادة كرر.

[4]كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1،1983م، ج1، ص:65

[5] - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب ، العراق ، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، ج2، 1987م.

[6] - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ، ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط2، 1982، ص61.

بعد النظر في شعر الفرسان الجاهليين، نجد أنهم قد أسبغوا على حروفهم ومفرداتهم وجملهم أحاسيسهم الخاصة، التي صوّروا من خلالها ما يعتلج في نفوسهم من صراع ، ومن فخر بأقوامهم ومناقبهم، ونباهة مقاصدهم، وتوعدهم ووعيدهم بأسلوب جزل قوي، حسن اللفظ مع وضوح المعنى، وانسجام العبارات، ورشاقة الأسلوب، مصحوبة بجمالية التعبير، فكانت أشعارهم أداة يعبّرون من خلالها عن زهوّهم، ويصوّرون فيها ساحات القتال وجثث الموتى، فصارت أشعارهم مثالاً للشعر الحربي بامتياز الذي تظهر فيه سمات الفروسية العربية بجدارة، يسودها الشعور بالكرامة والعزّة الإنسانية والقوة، فما الحياة في نظرهم إلّا ساحة قتال وهم فيها فرسان مغاوير، كما كانت أشعارهم نبراساً للفضيلة والأخلاق النبيلة فيها صوروا أخلاق العربي الجاهلي من كرم ونخوة وإغاثة وشرف وعفة وغيرها، كما كان للحب من أشعارهم نصيب.

فقد جاء التكرار في أشعارهم ليضفي على النص أصالة ويرفعهم مرتبة عليا، ففي كل مرّة يستخدمون فيها التكرار يضيفون معاني مختلفة وجديدة، وأغلب أشعارهم كما هو معلوم من الشعر الحماسي، فجاء التكرار ليزيد من حدّة الحماس ، ويتفق التكرار في معظمه مع طبيعة هؤلاء الشعراء النفسية؛ فهم يسعون إلى استخدام التكرار وسيلة لتأكيد مفاخر أقومهم وسيادتهم من جهة، وفروسيتهم وشجاعتهم من جهة أخرى.

تمّ تقسيم التكرار في شعر الفرسان الجاهليين إلى:

أولاً: تكرار الصوت:

في هذا النوع من التكرار يقوم الشاعر بتكرار صوت أو أكثر في البيت الشعري، وسنقوم في هذا البحث بدراسة الصوت اللغوي من خلال تقسيمه إلى أنواعه: مهموس ومجهور وبيني، مع ربط صفات هذه الحروف في إبراز الدلالة العامة للبيت، فـ " في النص الشعري يسهم الهمس والجهر في تشكيل المعنى وتوضيحه، كما أنّه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية ومع الموقف الحياتي الذي يبغي الشاعر التعبير عنه"[7]

يقول العباس بن مرداس:

يا دارَ أسماءَ بيْنَ السَّفحِ فالرُّحبِ أقوتْ وعفى عليها ذاهبُ الحقبِ

[7] من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، د. مروان عبد الرحمن مبروك، كلية الآداب جامعة القاهرة، 1993م، ص: 29

فمَا تبيّن منهَا غيرُ منتضدِ وراسيات ثلاث حولَ مُنتَصبِ
وعَرْصة الدارِ تستَنُّ الرياحُ بها نحنُّ فيها حنينَ الوُلَّه السلُب
دارٌ لأسماءَ إذ قلبِي بهَا كَلِفٌ وإذا أقرَّبُ منها غيرَ مُقتربِ[8]

يحنّ الشاعر إلى أسماء ويحنّ إلى الأماكن التي سكنتها وهذه الأماكن بعد رحيل المحبوبة ما هي إلا جبال خالية من أسماء، وقد أخذت الريح تصفر في جنباتها لذا ورد صوت السين المهموس ذو الصفير (6مرّات)، مع صوت الصاد المهموس المفخّم مرتين متساوقاً وصوت الريح التي تعبث في تلك الأماكن وتحتك بالصخور والجبال فتنتج حفيفاً مثّله تكرار حرف الفاء خمس مرّات، كذلك نلاحظ تكرار حرف التاء المهموس (تسع مرّات) والذي يسهم في الكشف عن انفعال الشاعر لهجران المحبوبة، فهذا التكرار الملحوظ للحرف يكشف عن معاناة الشاعر، وما يعانيه من حنين يلازمه رقة في النفس، ورخاوة في الجسد، يمثله تكرار حرف الحاء الذي من صفاته الحفيف والرخاوة إذ كرره الشاعر سبع مرّات، كما أن تكرار حرف الهاء ثلاث مرات ناسب هذا الحرف الانفعالي الحالة التي يعيشها الشاعر وهي حالة الألم التي سكنت فؤاده بسبب الفراق.

" وتتجلى عناية الشاعر بالموسيقا في إخضاع الصوت للمعنى، أي في اختيار الأصوات الصاخّة والألفاظ المجلجلة للمعاني البدوية، واختيار الأصوات المهموسة والألفاظ المأنوسة للمعاني الحضرية والمواقف الوجدانية"[9]

فيستعمل الشاعر الحروف الهامسة في غرض الفخر القبلي للفخر بجماعته وذلك لإيمانه بقدرة الحروف اللغوية في التعبير عن الأغراض الشعرية والتجارب كافّة، التي يمرّ بها، فنلاحظ أن الشاعر عامر بن الطفيل يوظف القيمة التكرارية لحروف الهمس في هذا الغرض العظيم الجليل يقول:

8 ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ - 1968م، ص: 31، كلف: مولع

[9] الأدب الجاهلي قضاياه. أغراضه. أعلامه. فنونه، الدكتور غازي طليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ - 1992م ص: 259.

نَحْنُ قُدْنَا الجِيادَ حَتى أَبَلْنَا ها بِثَهْلانَ عَنْوَةً فاسْتَقَرّتْ
وَزَجَرْتُ المَزْنُوقَ حتى رَمَى بِي وَسْطَ خَيْلٍ مَلْمُومَةٍ فابذعرّتْ
وصَبَحْنا عَبْساً ومُرّةَ كأساً في نَواحِي دِيارِهِمْ فاسْبَطَرّتْ
وجِياداً لَنا نُعَوّدُها الإقْـ دامَ إنْ غارَةٌ بَدَتْ وازْبَأرّتْ
مُقْرَباتٍ كالهِيمِ شُعْثَ النّواصِي وقد رَفَعْنا مِنْ حُضْرِها فاستَدَرّتْ
بِشَبابٍ مِنْ عامِرٍ تَضرِبُ البَيْـ ضَ إذا الخَيلُ بالمَضيقِ اقْشَعَرّتْ[10]

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات بوطئه جبل ثهلان وفتكه بني عبس ومرّة، ويفتخر بشجاعة شباب قبيلته بني عامر وبدفعه خيله المزنوق بين خيول الأعداء، فكان للأصوات الهامسة في هذه الأبيات حضوراً واضحاً برغم ما تتصف به من قلة الوضوح السمعي وهذا ما يتنافى مع غرض الفخر؛ إذ أن الفخر القبلي خاصة يحتاج إلى جهارة في الصوت ووضوح في السمع غير أنّ مناسبة القيم الذاتية للحروف قد يساعد في إيجاد علاقة الصوت بالغرض الذي يبتغيه الشاعر إذ يلجأ إلى تكرار حرف الهاء الانفعالي المهموس سبع مرّات، وهذا الانفعال يناسب الفخر الذي يتصل بالحالة الانفعالية، كما يناسب حالة الهجوم على الخصم وذلك يأتي مصاحباً لجو من الموسيقى التصويرية التي تناسب الحروف الهامسة المكررة؛ السين ست مرّات، والصاد مرتين، والثاء مرتين، والشين ثلاث مرّات، مع وجود حرف الفاء المهموس الاحتكاكي خمس مرّات وهو يناسب القيمة الصوتية لأصوات الصفير المصاحبة والمناسبة لنبرة الفخر المهيمنة على الأبيات.

وقال عمرو بن كلثوم:

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إذا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْها مُهِيْنَا[11]

---

[10] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م، ص: 31، 32، 33، عنوة: قهرا، المزنوق: اسم فرس عامر بن الطفيل، ملمومة: مجتمع، ابذعرت: تفرقت، اسبطرت: انتشرت وامتدت، ازبأرت: انتفش وتكبّر وتعظّم، المقربة: الخيل الكريمة لا تسرح، الهيم: العطاش، الحضر: الإحضار: الإسراع، استدرت: جادت بدرتها في السير، البيض: عيب في قوائم الفرس، اقشعرت: انتفش.

[11] -- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م.ص 76، اللحز: البخيل اللئيم الذي لا يكاد يعطي شيئاً، الشحّ: أشد وهو البخل مع حرص، أُمرّت عليه: أُديرت.

نلاحظ في هذا البيت تكرار حرف الهاء أربع مرّات، بالإضافة إلى الحروف (الحاء ثلاث مرات، والتاء مرتين والشين مرة واحدة)، وهذه الحروف حروف الهمس؛ وهي حروف ضعيفة، كما نلاحظ عدم وجود حروف قوية في هذا البيت، وهذا ما يحدد الدلالة العامة للسياق، فالشاعر يتحدث عن الخمرة ومفعولها السحري في النفس، فهذه الخمرة إذا أُديرت على رجل لئيم بخيل، شحيح حريص على ماله وشرب منها فإنه يُحسن خلقه ويهين ماله. فجاءت هذه الحروف مناسبة لمعنى البيت الذي أعطى معنى السهولة واللين، كما أنها عبّرت عن هوان البخيل ومكانته المنحطّة في النفوس.

وقد يورد الشاعر الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة (الحروف البينية) في عدّة مرّات كما في قول عنترة بن شداد:

عجبَتَ عُبيلةُ من فَتىً مُتَبَذّلِ عاري الأَشاجِعِ شاحبٍ كالمُنْصَلِ
شَعثِ المفارِقِ مُنْهجٍ سربالُهُ لم يَدَّهِنْ حَوْلاً ولم يَتَرَجَّلِ[12]

وهذه الأصوات هي اللام وقد وردت (عشر مرّات) ، والميم وقد وردت (سبع مرّات)، وصوت الراء ورد (أربع مرّات)، وهذه الأصوات الثلاثة تشكّل قمة الوضوح السمعي المعبّر عن رغبة الشاعر الملحة في إقناع المحبوبة (عبيلة) بهيئته الرثة التي تناسب رجل الحرب، وقد صغّر الشاعر اسم المحبوبة للتلطف والتمليح والتدليل لا للتحقير.

ومع هذه الأصوات الصامتة ذات الوضوح السمعي يوظف عنترة الصوائت الطويلة: الألف أحد عشر مرّة ، وهو في وضوحه السمعي وتردده العالي ناسب رغبة الشاعر في الاستئناس بعبيلة.

ويقول عمرو بن كلثوم:

وكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبكّ وأُخْرَى في دِمَشْقَ وقاصِرِيْنا
عُقَاراً عُتِقَتْ مِنْ عَهْدِ نُوْحٍ بِبَطْنِ الدَّنِّ تَبْتَذِلُ السِّنِيْنا[13]

[12] ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م.ص: 253،المتبذل: المتصرف في الحروب والأسفار، الشاحب: المتغير، العاري: القليل اللحم، الأشاجع: عصب ظاهر الكف، المنصل: السيف، شعث المفارق: متغير الشعر، المفارق: جمع مفرق الرأس وهو حيث يتفرق الشعر، منهج: البالي الخلق، السربال: القميص، يترجل: يتمشط.

[13] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م،ص:76، قاصرين: اسم موضع، العقار: الخمر سميت بذلك لأنها عاقرت الدّنّ أي لزمته.

إذا نظرنا إلى البيتين وجدنا حرف العين يتكرر أربع مرّات، وهو ما يجعلنا نراجع صفات العين لتتبين لنا دلالته الأصلية، فالعين صوت يخرج من وسط الحلق فهو صوت حنجري يمتاز بصفة الجهر فيتحرك عند نطقه الوتران الصوتيان وله صفة تميزه فهو صوت بينيّ (متوسط بين الشدّة والرخاوة)، ليس بشديد إلى حدّ الانفجار ولا هو رخو بسهولة نطقه وصفاته، هذه الصفات تجعلنا نفهم دلالته وكيف يتوجه به المعنى، إذ " الصلة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية " [14]

فحرف العين يمتلك مرونة في النطق وجمالاً في الوقع ودقة ذات تردد عال، فهو من الحروف المتوسطة بين الشدّة والرخاوة، وهو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق يمتاز بتردد عال يؤثر في المتلقي، نلاحظ كيف أنه تكرر في البيت ليضفي على الصوت وقعاً يميزه، فالشاعر يتحدث عن خمرة عُتّقت منذ آلاف السنين وسميت العُقار لأنها عاقرت العقل وعاقرت الدّن أي لزمته، فقد احتاجت وقتاً طويلاً كي تتعتق، وهي بعد ذلك تُذهب العقل وتزيله، فتراوح المعنى بين الشدّة والرخاوة تجلّى في حرف العين المكرر فشارب الخمرة يزول عقله عند تناولها ثم ما يلبث أن يعود.

ومن تكرار حروف الجهر قول عمرو بن كلثوم:

نَشُقُّ بها رُؤُوْسَ القَوم شَقّاً ونُخْلِيْها الرِّقابَ فَيَخْتلِيْنا[15]

يفخر الشاعر بجودة رماح قبيلته وصلابتها؛ فهم يقطعون بها الرقاب كما يقطعون الحشيش بالمنجل، كرر الشاعر في هذا البيت حرف القاف أربع مرّات " فالقاف كما هو معلوم حرف شديد مخرجه من أقصى اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى"[16]،وهو حرف يمتاز بالقوة فيمتلك صفات القوة مثل الشدة والجهر والقلقلة والاستعلاء والإصمات، والقاف حرف لهوي انفجاري، فمن المعاني التي يوحيها الاختناق والكبت، وإذا أمعنا النظر في المعنى الذي أراده الشاعر رأينا فيه معنى الشدة والكبت، فالشاعر يصف موقفاً حصل

[14] - الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ،دمشق، مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب، 2002م،ص: 115.

[15] -ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 85، نخليها الرقاب: نجعل الرقاب لها كالخَلَى وهو الحشيش فتقطعها، الاختلاب: قطع الشيء بالمخلب وهو المنجل.

[16] -. دراسات في فقه اللغة، صبحي إبراهيم الصالح ، دار العلم للملايين، ط1، 1996-م، ص: 278.

في ساحة القتال، فالشدة والكبت أهم المشاعر التي يحملها الفارس في مثل هذا الموقف، فعبّر الشاعر بهذا الصوت ليدلّ على ما أراد إيصاله للمتلقي، فتيار الهواء الذي يكوّن حرف القاف يخرج فجأة بعد حبس، ولذلك تظهر فيه صفات القلقلة والشدة، يوصلنا معناه إلى معنى البيت، فبعد شدة المعركة والقتال حصل الانزياح والفرج بتقطيع رؤوس الأعداء وجزّها كما يجزّ الحشيش اليابس، فقد جاء حرف القاف خير معبّر عمّا أراد الشاعر.

ومن تكرار الهمزة قوله:

فإنَّ قَنَاتَنا يا عَمْرُو أَعْيَتْ على الأَعْداءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِيْنا[17]

تكررت الهمزة في هذا البيت خمس مرّات، والهمزة كما هو معلوم حرف انفجاري، فقد جاءت معبّرة عن انفجار أحاسيس الشاعر وما يعتريه من ضيق وضنك على أثر حادثته مع عمرو بن هند وما فعله معه ومع والدته، وغضب الشاعر وقتله لعمرو بن هند، وعزّة نفسه ورفضه الذل والإهانة، وقد ضرب القناة مثلاً للشدة والعز ؛ "فالعرب تستعير للعز اسم القناة"[18] فهم قوم لا تلين لعدو شدتهم.

كما كرر حرف العين ثلاث مرّات في البيت، وهو حرف مجهور يخرج من وسط الحلق، وكأننا بالشاعر يقف أمامنا صادحاً بأعلى صوته، يخاطب عمرو بن هند يقول: إنّ قناتنا رفضت اللين للأعداء قبلك، وعزنا باقٍ لا يزول فهو عزّ منيع لا يزعزع، فكيف سنلين لك.

وخلاصة القول في استعمال الشعراء لكل من الأصوات المهموسة والبينية والمجهورة أن الشاعر عند استخدامه لحرف معين يكون على وعي تام بمناسبة الأصوات للتعبير عن مقاصده وتجاربه الشعرية المختلفة وما يلزم كل حرف من حالة شعورية تستحوذ على الشاعر وقت كتابة نصه الشعري، وهذا لا يلغي إبداع الكاتب وتلقائيته.

ثانياً: تكرار الكلمة:

[17] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 89، أراد بالقناة الأصل، أي نحن لا نلين لأحد.

[18] - شرح المعلقات السبع للزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، بيروت، منشورات دار القاموس الحديث، ص:179

" وللتكرار وظيفة مهمة تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه؛ لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[19].

فالشاعر يكرر الكلمة الواحدة في البيت الشعري محمّلاً الكلمة الثانية معنى مختلفاً عن معنى الكلمة الأولى، أو معنى زائداً عنها، فيعطي معنى دلالياً واسعاً له دلالته عند المتلقي يفهمه من السياق الوارد فيه التكرار.

ومن تكرار الكلمة قول عمرو بن كلثوم :

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يا ظَعِيْنا نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وتُخْبِرِيْنا

قِفِي نَسْأَلكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صُرْماً لِوَشْكِ البَيْنِ؟ أَمْ خُنْتِ الأَمِيْنا[20]

يخاطب الشاعر الظعينة طالباً منها الوقوف بهذا اليوم الكريه الشديد؛ يوم الحرب، مذكّراً إيّاها بانتصاراته الحربيّة، ويطلب منها أن تُصدقه القول، وتفصح عمّا في نفسها، وتخبره هل تغيرت أم بقيت على مودتها بعد الحرب التي حدثت بين أهله وأهلها، فكرر لفظة (قفي)، إذ هو يعيش حالة عاطفية قلقة خائفاً من القطيعة والفراق ما دفعه إلى التكرار لتطمئن نفسه وتسكن روحه، محاولاً إقناعها بالثبات والاستقرار على حال، فهو لم يتغيّر تجاهها، وحبه لها ثابت لم يتزعزع، وإن تغيرت هي وخانته ، فهو أمين حافظ للسر لم تغيّره الحروب التي دارت رحاها بين قومها وقومه، فجاء تكرار هذه الكلمة واصفاً حال إعراض الظعينة، ورفضها سماع الشاعر، أو الوقوف معه، فهو يناديها، ويلح عليها بالوقوف، ويحاول إقناعها، فأعطى هذا التكرار ترابطاً للنص وإيقاعاً صوتياً عبّر عمّا يدور في نفس الشاعر.

ومن ذلك أيضاً قول تأبط شراً:

وَ يَا رِكْبَةَ الحَمْرَاءِ يَا شَرَّ رِكْبةٍ وَكَادَتْ تكونُ شَرَّ رِكْبَةِ رَاكِبِ[21]

[19] مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط،1990م، ص:83

[20] -- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ 1991م،ص: 78، الظعينة: المرأة في هودجها، الصرم: القطيعة، وشك البين: سرعة الفراق،

اعتمد الشاعر تكرار كلمات مركبة من أصوات متقاربة، إذ كرر الشاعر الجذر ولم يختلف المعنى (ركبة كررها ثلاث مرات، راكب)، فهذا التكرار للجذر أربع مرّات في البيت يدلّ على الإصرار.

"يعتمد هذا النوع من التكرار أسلوب الإصرار على حالة لغوية واحدة ومعينة وتوكيدها مرّات متعددة لتصبح قريبة ومتشابهة ومختلفة أحياناً مع المحافظة على الجذر الرئيس بغية الوصول إلى حالة شعورية معينة، تقوم على مستويين أساسيين هما: المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي"[22]

فالشاعر في هذا البيت يخبر عن شر يوم مرّ به؛ إذ ركب على ناقة حمراء، فكرّت به إلى أهلها، فرمى نفسه عنها فانكسرت رجله، وقد أفاد هذا التكرار في إيصال شعور ندم الشاعر على ركوبه هذه الناقة إذ عدّه شرّ ركوب لمن يركب النوق، بدليل تكرار كلمة (شر) مرتين، كما كرر أداة النداء (يا) التي تنتهي بحرف المدّ، والذي نادى فيه هذه الركبة للدلالة على المعاناة التي شعر بها، والألم الذي لحقه من جرّاء هذه الركبة فقد كُسرت رجله وتعرّض للطلب.

وربما لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التكرار بهدف إسباغ جمالية فنية شعرية متميزة لشعره، فجاء التكرار مبرزاً قدرة الشاعر الفنية، وحسن تكرار الكلمات من دون أن يعرّض شعره للركاكة، أو يشعر قارئه بالملل.

ومن أمثلة تكرار الكلمة في شطر واحد قول قيس بن زهير:

إنّ الهوادةَ لا هوادةَ بينَنا إلا التجاهدُ فاجهدنَّ فزارا[23]

كرر الشاعر كلمة (هوادة) في الشطر الأول في سياق الجملة الاسمية (إن الهوادة لا هوادة) تكراراً تاماً بيّن فيه نيّة الشاعر تجاه خصمه، لإفادة التهديد والوعيد من الشاعر

---

[21] ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ 1984م، ص: 63.

[22] - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001م، ص: 183،184.

[23] ديوان قيس بن زهير ، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 20

لبني فزارة الذين وعد بالثأر منهم والغارة عليهم، وقد جاءت الكلمة الأولى معرّفة بال العهدية والكلمة الثانية نكرة للتعظيم والتهويل، كما كرر الجذر جهد (التجاهد، فاجهدن) في الشطر الثاني فكان تكرار الكلمة لتقريرها في النفوس وتمكينها في القلوب.

وجاء التكرار في قول عامر بن الطفيل:

رَهِبْتُ وما مِنْ رَهبةِ الموْتِ أجزَعُ وعالَجْتُ هَمّاً كنْتُ بالهمّ أُولَعُ[24]

كرر الشاعر كلمة (رهبت، رهبة) في الشطر الأول، وكرر كلمة (الهمّ) في الشطر الثاني من البيت، ليؤكد فروسيته وشجاعته فهو يصبر على شدة الحرب، وقوله (بالهم) جار ومجرور متعلقان بالفعل أولع والباء تفيد معنى السببية فهو لشدة ولعه بالقتال كان يصبر عليه، ووقعت (هماً) الأولى في موضع المفعول به ليثبت وقوع الفعل عليه للتأكيد على الاهتمام

كما جاء التكرار في شطري البيت الواحد في قول سلامة بن جندل:

سأَجزِيكَ بالقِدِّ الذي قَد فَككتَهُ سأَجزِيكَ ما أبلَيتَنا العامَ، صَعصَعا[25]

كرر الشاعر كلمة (سأجزيك) وذلك في بداية كل شطر، وهذا التكرار التام للكلمة أدّى إلى ترابط الشطرين معاً ترابطاً لفظياً لأن " تكرار الكلمة نفسها المتفقة في شكلها وعدد حروفها يكون توافقاً صوتياً، وهذا التوافق الصوتي من شأنه أن يحدث موسيقى داخلية بالإضافة إلى موسيقا البيت وأن نغمة هذه الكلمات المتكررة تبرز إيقاع النفس المنفعلة".[26] كما بيّن الحالة النفسية للشاعر الذي يشعر بالامتنان والشكر لصعصعة الذي فكّ أسر أخيه وأطلقه من القيد، فقد عقد النية أن يجزيه الجزاء الحسن على جميل صنيعه مع أخيه، كما أفاد التكرار التأكيد، وصدق النية، والعزم على الفعل، وساعد على توكيد هذا المعنى الحالة الإعرابية المتشابهة للكلمتين ووجود السين التي تدلّ على المستقبل القريب، والفعل المضارع الذي يفيد معنى استمرار الجزاء الحسن من الشاعر لصعصعة.

---

[24] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 81، أجزع: لم يصبر عليه فأظهر الحزن أو الكدر، أولع: أغرى بالهم.

[25] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 52، القد: سير من الجلد يقيد به الأسير، أبليتنا: أحسنت إلينا، صعصعا: ترخيم صعصعة.

[26] قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن، دار الكندي ،2001م، ص: 28-29

ومن أمثلة تكرار الكلمة قول عمرو بن كلثوم:

فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنا عَلَيْهِمْ فَتُصْبِحُ خَيْلُنا عُصَباً ثُبِيْنا

وأمَّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِمْ فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِيْنا[27]

نلاحظ تكرار كلمة (أمّا) مرّتين، مرّة في البيت الأول ومرّة في البيت الثاني، ولهذا التكرار أثره في إيقاع النص، ومن المعروف أنّ (أمّا) أداة شرط وتفصيل وتوكيد.

فأراد الشاعر التفصيل وتبيان حال قومه في الضعف وفي القوة؛ فهم إذا خشوا عدوهم على أولادهم تجمعوا بعضهم إلى بعض لدفع العدو ولم يبرحوا ديارهم، أمّا في حال قوتهم فهم متحزمون أسلحتهم متأهبون للقتال.

فقوله (أمّا) منسجم مع سائر ألفاظ البيت التي أغلبها ينتهي بالألف، كما أن (أمّا) المتكررة كذلك تنتهي بالألف (أَمَّا، خَشْيَتِنا، خَيْلُنا، عُصَباً، ثُبِيْنا، أمَّا، مُتَلَبِّبِيْنا) سبع كلمات ذات وقع موسيقي مميز شاركت في تقوية النبر الإيقاعي.

كما كرَّر في البيتين لفظة (يوم) ليشير إلى كثرة أيامهم وحروبهم بقصد المبالغة والتهويل، فهم قوم حرب وغارات وانتصارات وأمجاد يعجز المرء عن عدّها.

وكرَّر أيضاً لفظ (خشينا، لا نخشى) فجاء بالمعنى ونفيه، فلم يقل(خشينا وخفنا) كراهة أن يسم قومه بالضعف والخزي، فجاء بالنفي أنفةً من إيراد ألفاظ الضعف التي قد تجلب العار لقومه، كما كرر كلمة (عليهم) ليوحي بالتماسك والوحدة بين أفراد القبيلة.

وقد ورد تكرار الكلمة الواحدة في بيتين متتاليين في قول عمرو بن معدي كرب:

أَلْمِمْ بسلمى قبل أن تَظْعَنا إنَّ بنا من حُبِّها دَيْدَنَا

كأَنَّ سلمى ظَبيةُ مُطْفِلٌ تَرْعَى حِقافَ الرَّمْلِ منْ أَرْزَنا[28]

كرر الشاعر اسم المحبوبة (سلمى)، لتأكيد شوقه لها والتلذذ بذكر اسمها، فهو يريد النزول بديارها ليمتع نظره برؤيتها قبل رحيلها عن الديار، فقد صار حبها عادة يعتادها، ولجمالها

---

[27] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:88، العُصب: جمع عصبة وهي الجماعات، الثُّبون: المتفرقون، التلبّب: التّحزّم بالسلاح.

[28] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 166،167، ألمم: انزلْ، الديدن: العادة، تظعن: ترتحل، مطفل: ذات طفل، حقاف: جمع حقف وهو التل من الرمل، أرزن: موضع.

في عينيه شبهها بالظبية المطفلة، وقد جاء الاسم الأول في سياق جملة فعلية فعلها فعل أمر، فهو يحثّ نفسه على المرور بديارها، أما عند التشبيه فجاء بالجملة الاسمية التي تدلّ على الثبات فجمالها لا يتغيّر.

كما أتى التكرار التام للكلمة الواحدة في بيتين متواليين في قول خفاف بن ندبة:

فإنْ كنتَ أخطأْتَ في حَرْبِنا فلسنا نُقيلُك هذا الخَطا

وإنْ كنتَ تَطمعُ في سَلْمنا فزاوِلْ ثَبيراً ورُكني حِرا[29]

جاء تكرار حرف الشرط (إن) مرتين، وتلاها الفعل الماضي الناقص (كنت) مسنداً إلى تاء الفاعل المخاطب وهو عباس بن مرداس، ليدلّ على عدم صفحه عنه، فكان تكرار أسلوب الشرط في البيتين للدلالة على عدم الرغبة في المسامحة أو عقد السلم بين الطرفين.

وقد ورد التكرار التام للكلمة الواحدة في ثلاثة أبيات متتابعة في قول حاتم الطائي:

يَرَى البَخِيلُ سَبِيلَ المالِ واحِدةً إنَّ الجَوادَ يَرَى في مالِهِ سُبُلا

إنَّ البَخِيلَ إذا ما ماتَ يَتْبَعُهُ سُوءُ الثَّناءِ ويَحْوِي الوارِثُ الإبِلا

لَيْتَ البَخِيلَ يَرَاهُ النَّاسُ كُلُّهُمُ كما يَراهُمْ فلا يُقْرَى إذا نَزَلا[30]

ولتكرار الاسم (البخيل ثلاث مرات) والفعل (يرى مرتين)، وتكرار الفعلين ذي الجذر الواحد (يراه، يراهم)، والاسمين (المال، ماله)، والاسمين ذي الجذر الواحد (سبيل، سبلا) له أهمية كبيرة في وعي الشاعر حاتم لأهمية الكرم وسوء عاقبة البخل، فالبخيل لا يرى من المال إلا جمعه وتكديسه، أمّا الجواد فيرى للمال طرقاً كثيرة فيبني بذلك شرفاً وذكراً حسناً، وربما لجأ الشاعر إلى هذا التكرار لإلباس شعره ثوباً متميزاً من الشعرية والفن، فالتكرار لم يذكر بلا هدف، وإنّما جاء لتعزيز أهمية الكرم والتنفير من البخل، كما عبّر هذا التكرار عن هوان البخيل ومكانته المنحطة في النفوس، وبذلك استحق حاتم أن يكون أجود العرب.

---

[29] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م، ص: 69، أقال عثرته: صفح هنه، ثبير: موضع، حرا: جبل من جبال مكة.

1- [30] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 192، السبل: طرق كثيرة.

ومن تكراره للكلمة قول عمرو بن كلثوم:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنّا فَعَجّلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتِمُوْنَا
قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُوْنا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانا يَكُوْنُوا في اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنا[31]

كرر الشاعر في هذه الأبيات صيغاً مختلفة للكلمة الواحدة، فجانس بين اشتقاقات الكلمة الواحدة (نزلتم، منزل)، (القرى، قريناكم، قراكم)، (طحونا، طحينا).

وهذا ما أسهم في إظهار الحالة الشعورية البارزة للشاعر؛ فهو يهزأ بأعدائه ويتهكم بهم، إذ شبّه تعرضهم لقبيلته بتعرّض الضيف للقرى، واستمر في حديثه معهم وكأنه يكرم أضيافه، فهو يكرمهم بقتلهم إذ قراهم قتلهم، فكان ذلك جزاءً لهم بسبب معاداتهم لقبيلته، وقد كان قتلهم على عجل كما يستحب تعجيل قرى الضيف، وهذا من باب المشاكلة في علم البديع " وهو أن يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"[32] ، فقد شاكل الشاعر هنا بين القرى والقتل، فاللفظ يوحي بقرى الضيف بينما أراد الشاعر القتل إذ الصفة المشتركة بينهما هي الإسراع، وقد اختار لفظة (القرى) بدلاً من القتل لوقوعها في صحبة (نزلتم، منزل).

فقد تعمّد الشاعر تكرار كلمات مركبة من أصوات متشابهة ليعطي جمالاً للفظ والمعنى معاً، كما أضفى إيقاعاً موسيقياً عذباً للنص.

تكرار البداية:

يبرز التكرار في شعر الفرسان الجاهليين، ومن أنواعه تكرار البداية؛ حيث يكرر الشاعر بداية البيت في بيت ثان أو في عدّة أبيات، من ذلك تكراره شطراً كاملاً في أربعة أبيات متوالية، يقول عمرو بن كلثوم:

بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ نَكُوْنُ لِخَلْفِكُمْ فِيها قَطِيْنا
بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تُطِيْعُ بِنا الوُشَاةَ وتَزْدَرِيْنا

[31] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:98، المرادة: الصخرة العظيمة تطحن ما تمرّ به.

[32] - جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع السيد أحمد الهاشمي، ، صيدا_ بيروت ، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ، ص:309

بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تَرَى أنّا نَكُوْنُ الأَرْذَلِيْنا
بأَيِّ مَشيْئةٍ عَمْرَو بْنَ هِندٍ تَقَدَّمُنا ونَحْنُ السَّابِقُونا[33]

جاء هذا التكرار وفي الموقع ذاته لتكثيف الدلالة الإيحائية للنداء الاستنكاري، ولا شك أن لهذا التكرار دلالته، فالتقديم يوحي بأهمية المُقدّم، وعمرو بن كلثوم صاغ هذه القصيدة رداً على عمرو بن هند وعتاباً له، لذا كرّر هذا الاستفهام الإنكاري في حقّ المخاطب لينبّه إلى آرائه ويسوغها، فهو الإنسان القوي الذي لم تسمه الحياة بوسم، صاحب الكرامة والأنفة، فجاء التكرار هنا ليعبّر " عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً إذ إنّ كلّ تكرار من هذا النوع قادر على إبراز الأحاسيس بالتسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقّع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه"[34].

ففي كلّ مرّة يكرر فيها الشاعر يعطي معنى جديداً مختلفاً عن سابقه حسب ما يليه، ولا تخفى الحماسة التي أفادها التكرار في هذه الأبيات، إذ أثارت الحمية في نفوس المتلقين ودعمتهم بجرعة إضافية تحفزهم على القتال، فالشاعر عندما كثّف التكرار في أبياته منح نصه إيحاءات ودلالات وحركة إيقاعية، وضحت موقف الشاعر، وقوّت انفعاله الذي ظهر على كافة الأبيات لا سيما أنّه تضافر مع سمة أسلوبية أخرى هي الاستفهام الإنكاري الذي خدم سياق الفخر والحرب، ففي كل تكرار كنا نلمح إضافة جديدة للمعنى.

ويكثر هذا النوع من التكرار في شعر المهلهل بن ربيعة، فقد افتتن الشاعر بهذا الأسلوب فراح يذكر فيه أخاه كليباً معدداً مناقبه ومفاخره، فلا أحد يشبهه، ولا أحد يوازيه، فهو فرد لا مثيل له بين القوم، يقول:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا خَافَ المُغَارُ مِنَ الْمُغِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا طُرِدَ اليَتِيمُ عَنِ الجَزُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إِذَا مَا ضِيمَ جَارُ المُسْتَجِيرِ

[33] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:89، الخلف: النسل، القيل: الملك، القطين: الخدم والتّبّاع.

[34] - قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن، مكتبة الكتاني، دار الكندي، 2001م، (د.ط) ص:47

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذاَ ضَاقَتْ رَحِيباتُ الصُّدُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا خافَ المَخُوفُ مِنَ الثُّغُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذا طَالَتْ مَقَاسَاةُ الأُمُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا هَبَّتْ رِيَاحُ الزَّمْهَرِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا وَثَبَ المُثَارُ عَلَى المُثِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا عَجَزَ الغَنِيُّ عَنِ الفَقِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبٍ إذَا هَتَفَ المُثَوِّبُ بِالْعَشِيرِ[35]

أفاد تكرار العبارة إظهار عاطفة الشاعر الثائرة وأكد انسياق الشاعر وراء هذه العاطفة المضطرمة، فأخوه لا يشابهه أحد في مكانته وعلو شأنه، وقد أفاد استخدام حرف النفي (ليس) تأكيد نفي وجود شبيه له، كما أن تكراره لاسم (كليب) عبّر خير تعبير عمّا يعانيه الشاعر من صراع نفسي ممزوج بالحسرة والألم الذي تملكه كما عبّر عن تشتت فكره بعد فقد أخيه، فتكرار اسم أخيه شكّل مفتاحاً لحالته النفسية التي سيطر عليها التفجّع فكان هذا الرثاء خير ممثل لما يكابده من ألم، فمن الطبيعي أن يكثر التكرار عند شدة الألم واللوعة، يقول ابن رشيق: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[36]

تكرار الضمائر:

يقول الشاعر عمرو بن كلثوم:

بأنَّا العَاصِمُوْنَ إذا أُطِعْنا **وأَنَّا** العارِمُونَ إذا عُصِيْنا
وأنّا المانِعُوْنَ لِمَا يَلِيْنا إذا ما البِيْضُ فارَقَتِ الجُفُونا
وأنّا المُنْعِمُوْنَ إذا قَدَرْنا **وأنَّا** المُهْلِكُوْن إذا أُتِيْنا
وأنّا الحَاكِمُوْنَ بما أَرَدْنا **وأنَّا** النّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنا

[35] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت)،ص: 40، 41، العدل: المثل والنظير، الجزور: ما يصلح لأن يذبح من الإبل، ضيم: ظُلِم أو أُذل وانتقص، الرحيبات: جمع الرحيبة وهي الواسعة، الثغر: الموضع الذي يهدده الأعداء أو من الممكن أن يقدموا عليه، قاسى الأمر: كابده وعالج شدته، الأمر: الحادثة، الزمهرير: شدة البرد، هتف: صاح مادأ صوته، المثوب: لوح بثوبه ليرى، العشير: الصديق والقريب.

[36] العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ،ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م ، ج2، ص: 74

وأنّا الطَّالِبُوْنَ إذا انْتَقَمْنا **وأنَّا** الضَّارِبُوْنَ إذا ابْتُلِيْنا
وأنّا التَّارِكُوْنَ لِما سَخِطْنا **وأنَّا** الآخِذُوْنَ لِمَا رَضِيْنا
وأنّا النَّازِلُونَ بِكُلّ ثَغْرٍ يَخَافُ النَّازِلُون بِهِ المَنُوْنا
ونَشْرَبُ إنْ وَرَدْنا الماءَ صَفْواً ويَشْرَبُ غَيْرُنا كَدِراً وطِيْنا[37]

كرر الشاعر في هذه الأبيات (إنَّا) في بداية الأبيات وخلالها، وبلغ عددها اثنتي عشرة مرّة، يسرد الشاعر من خلالها مناقب قومه ويفخر بها فخراً مباشراً، فهو يمنحهم السلطة المطلقة على مصائر الناس، فهم العاصمون، وهم العارمون، وهم المانعون، وهم المنعمون، وهم المهلكون، وهم الحاكمون، وهم النازلون، وهم الطالبون، وهم الضاربون، وهم التاركون، وهم الآخذون، وهم النازلون، وهم من يشربون الماء الصافي ويشرب غيرهم الكدر والطين، فتاريخ هذه القبيلة حافل بالانتصارات والأمجاد، فاستخدام الشاعر الضمير الجمعي ساهم في علو صوت القبيلة، وسيطر على المشاهد، ولم يترك مجالاً للذات الفردية بالظهور، فالشاعر ينصهر في بوتقة الجماعة ويمثلها أفضل تمثيل، ناطقاً باسم القبيلة ومدافعاً عن شرفها.

فهذا التكرار اللافت بثَّ الحماس في نفوس السامعين المخاطبين الذين كان يحرّضهم على القتال ويفتخر بهم، واستطاع أن يشدّ السامع للمضمون، وجعله يتفاعل مع الشاعر، ويتوقع الإكثار من تعداد مفاخرهم، ومما ساعد على الاسترسال في هذه المفاخر تكرار صيغة اسم الفاعل بعد (إنّا) لتعطي معنى الديمومة والاستمرار والثبات في هذه الصفات للمحاربين.

فهذا الإلحاح في تكرار الضمائر الجمعية على امتداد المعلقة بأكملها يجعل المتلقي يتقبّل الفكرة عن طريق الإيقاع الموسيقي المتكرر الذي أحدثه الضمير واسم الفاعل.

فهو تكرار خدم النص وأدّى إلى ترابط أجزائه، ودلّ على تمكّن الشاعر وتحكمه بزمام الشعر.

وخلاصة القول: إن التكرار له دور مهم في توليد الدلالة، لأنه أسهم في ربط الدلالات، وأدّى إلى التلاحم بين أجزاء البيت الواحد.

---

[37] - ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 96،97، العارمون: الأشداء الأقوياء، الكَحْل: شدة المحل والسنة الشديدة.

التصدير/ردّ العجز على الصدر:

يعمد الشاعر إلى تكثيف بعض المجموعات الصوتية وجمعها في كلمة واحدة لها معنى وقيمة، ويكرر هذه الكلمة ويلح عليها أكثر من مرة لتشكل "نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرّعة عنها في جنبات المقطوعة، أو في عدّة أبيات منها في شبكات ذات أبعاد فنية"[38]، وهذه النواة/الكلمة المتكررة تثبت في موقع لا تغيّره وهو موقع القافية، بينما تتحرّك الكلمة الثانية على طول مساحة البيت الشعري متخذة عدّة مواقع ، "والكلمة المتأخرة ترد على السابقة في موقع من هذه المواقع الخمسة، وذلك ما عرف برد الأعجاز على الصدور"[39].

وتظهر قيمة ردّ العجز على الصدر في الإيقاعية الناتجة من التكرار الصوتي، وما ينتج عن ذلك من دلالات وإيقاع يسبب تغيير موقع اللفظتين المكررتين على مساحة البيت الشعري

<u>الموقع الأول:</u>

في هذا الموقع تتصدّر الكلمة الأولى أول العجز الأول، في حين تأتي الكلمة المردودة آخر العجز الثاني، على النحو الآتي:

(.....) _ _(.....) ومن ذلك قول حاتم الطائي:

<u>تَحَلَّمْ</u> عن الأدْنَيْنَ واسْتَبْقِ وُدَّهُم ولن تستطيعَ الحِلْمَ حتَّى <u>تَحَلَّما</u>[40]

تتجلى في البيت ظاهرة ردّ العجز على الصدر من خلال إعادة اللفظة التي وردت في أول البيت فتعاد في آخره "إذ يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها"[41]، مما يسهم في تلاحم أجزاء البيت وتماسكه من أوله إلى آخره و "تتسع فيه المساحة المكانية إلى أقصاها"[42]

---

[38] تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، د. محمد العمري، الدار العالمية، الرباط، ط1، 1990م، ص: 190

[39] مفتاح العلوم، السكاكي، تعليق: زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ، 1987م، ص:431

[40] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص:223، الأدنون: جمع الأدنى.

[41] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م، ص: 368

[42] المرجع نفسه، ص: 366

حيث الدلالة على الحث من قبل الشاعر للتجاوز والتغاضي عن هفوات من هو دونك، وإن لم يكن الحلم طبعك فتخلّق بهذا الخلق وعاود الحلم كرّة بعد كرّة، ويتجسد هذا التكرار صوتياً بالدعوة إلى مجاهدة النفس على هذا الخلق . من خلال التضعيف الذي يدلّ على المبالغة والشدة، فنطق الحرف المضعف يحتاج جهداً أكثر من الحرف غير المضعف إضافة إلى دلالة صوت الحاء المهموس على انفعال الشاعر، والذي يخرج مع حرف الميم المنفتح المجهور.

ومن هذه الصورة قول المهلهل بن ربيعة:

وَابْكِينَ مَصْرَعَ جِيدِهِ مُتَزَمِّلاً بِدِمَائِهِ فَلَذَاكَ مَا أَبْكَانِي[43]

فقد جعل الكلمة المحورية التي بدأ بها البيت وختمه بها موحية بجو الحزن المسيطر عليه من خلال مجموعة الأصوات المكونة لها، فصوت الباء الانفجاري المجهور يوحي بتدفق واندفاع الدمع مع عدم القدرة على السيطرة عليه، يتناسب ذلك مع الدماء المراقة المتفجرة من جسد كليب، كما كان صوت الكاف الانفجاري المهموس دالاً على غزارة تلك الدماء وقوّة اندفاعها متناسباً مع الباء المجهورة المنفتحة.

الموقع الثاني:

وفيه تنتقل اللفظة الأولى من أول الصدر إلى الحشو مما يؤدي إلى ضيق المساحة بين الكلمتين على النحو الآتي: _ (.....) _ _ (.....)

يقول زيد الخيل في خيل له أُخذ منه:

لا تذيلُوه فإنّي لم أكُنْ يا بنِي الصَيْدا لمُهْرِي بالمُذيلِ[44]

فقد ردّ اسم الفاعل (مذيل) على فعله (تذيلوه) رابطاً الصدر بالعجز، ومحدثاً صورة من صور الإرصاد الذي يعني ربط الأول بالآخر، أو دلالة الأول على الآخر، فهو لما نهى بني الصيداء عن إهمال فرسه وعدم رعايته علل ذلك بأنه لم يكن يهمله ويتركه للهزال.

ومن ذلك قول عامر بن الطفيل:

[43] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، (د.ت)، ص: 84، المتزمل: المتلفف.

[44] ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)،ص: 94، أذال فرسه: لم يحسن القيام عليه فهزل.

لا يَخْطُبُونَ إلى الكِرامِ بَنَاتِهِمْ وتَشيبُ أيّمُهُم ولَمّا تُخْطَبِ[45]

تسهم الدالتان اللغويتان (لا، لمّا) في تحديد القيمة الفنية لردّ العجز على الصدر في هذا البيت، حيث يشعر المتلقي بافتراق الدلالة برغم الاتحاد في الجذر اللغوي (خطب) مما قد يصدّع توقعه بالتوافق الدلالي لأن (لمّا) قبيل كلمة العجز نافية جازمة تدلّ على توقع الحدث في المستقبل، فكانت معبّرة عن أمل الفتيات في الخطبة رغم أنهن من النبط والصريح لا يتزوج منهنّ، وهذه الدلالة تناسب بدلالتها حرف الطاء المقلقل على الإحساس بالتأرجح بين الخطبة وعدمها.

الموقع الثالث:

وفيه تتحرك اللفظة الأولى إلى نهاية صدر البيت بحيث تقترب أكثر من اللفظة الثانية المتمركزة في نهاية العجز وذلك على النحو الآتي: _ (.....) _ (.....) من ذلك قول عروة بن الورد:

أعيرتمونِي أنّ أمّي تريعَةٌ؛ وهل ينجبْنَ في القومِ غير الترائعِ[46]

فهذا الاقتراب بين اللفظتين بحيث اتخذتا موقع المصراعين دلّ على رغبة الشاعر في جعلهما مركزي رحا يتناوبان في المحصور بينهما (وهل ينجبن في القوم)، والتريعة هي المسرعة إلى الشر، فلا ينجب في القوم إلا هذا الصنف من النساء الشديدات، وهذه الشدّة تتجسد صوتياً في تكرار صوت الهمزة أربع مرّات في البيت.

وقول قيس بن زهير:

ولو أنَّ سافِي الريحِ يجعلكم قذى بأعيننا ما كنْتُمْ بقذاةِ[47]

ومع التوافق الصوتي والدلالي بين اللفظتين يوجد توافق نحوي حيث وقعت كل لفظة منهما موقع الخبر، وهذا التوافق يؤدي إلى ترابط دلالي، إضافة إلى اشتمال كل لفظة على صائت طويل (الألف اللينة)، ومن سمات الألف الوضوح السمعي والتردد العالي،

[45] ديوان عامر بن الطفيل ، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 15، الأيّم: التي لا زوج لها قد ملت عنها زوجها.

[46] ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م، ص: 85، التريعة: المسرعة إلى الشر.

[47] ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 51

والطول الزمني الدال على فخر الشاعر بقومه واستحقار خصمه، فالشاعر يستحقرهم ويستصغر شأنهم فهم لا يستحقون أن يكونوا بمقدار قذاة في عيونهم .

الموقع الرابع:

يكون الصدر فيه خالياً من اللفظة الأولى ومتمركزاً في أول العجز، فيزداد ضيق المساحة بين اللفظتين على هذا النحو: (.....) _ (.....) _

ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وإنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنا المَنَايا مُقَدَّرَةً لَنَا ومُقَدَّرِيْنا[48]

واقتراب اللفظتين من بعضهما يلفت إلى تقارب الأجل مهما طال، فالشاعر يدعو الساقية لتأتيه بالشراب ليتلذذ به قبل أن يوافيه الأجل، فهو لا بدّ ميت، فيريد أن يشبع رغباته قبل الموت.

ومن ذلك قول تأبط شراً:

فَيَكْفِي الذي يَكْفِي الكريمُ بِحَزْمِهِ وَيَصْبِرُ إنَّ الحُرَّ مِثْلَكَ صَابِرُ[49]

فالاقتراب هنا يزيد توحد المهمة وضوحاً، وهي الصبر فالصبر من صفات الحرّ، والكريم والحرّ كلاهما يشتركان في هذه الصفة.

الموقع الخامس:

وفي هذا الموقع تصل اللفظتان إلى قمة الاقتراب، وتكاد تنعدم المساحة بينهما، لأن اللفظة الأولى تكون في حشو العجز، بينما اللفظة الثانية متمركزة في موقع القافية، ومن ذلك قول عامر بن الطفيل:

وأنَا ابنُ حَرْبٍ لا أزالُ أشُبّهَا سَعْراً وأُوقِدُها إذا لم تُوقَدِ[50]

---

[48] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 77

[49] ديوان تأبط شرا، ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م، ص: 81، وكفى: إذا قام بالأمر واضطلع به.

[50] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 57، أشبها: أشعلها، سعرا: نارا.

فلم يفصل بينهما سوى المقطع (إذا لم) المصدّر بصوت الهمزة الدال على الشدة في إشعال الحرب، وتأتي أصوات اللفظتين المكررتين لتعمّق هذه الدلالة على الشدة من خلال حرفي الواو والدال المجهورين المنفتحين اللذين يدلان على انفتاح الحرب واستعارها، وحرف القاف الشديد المقلقل المستعلي الذي يوحي بالاضطراب والخوف الذي يسيطر على جو المعركة، إضافة إلى توظيف صوت الهاء الانفعالي في اللفظة الأولى واقترانها بالصائت الطويل/ الألف ذي الوضوح السمعي والتردد العالي يعكس قوة الحرب واشتعالها.

وقوله أيضاً:

فَإنْ تَكُ أفْرَاسٌ أُصِبْنَ وفِتْيَةٌ فإنِّي لَجَرّافٌ بهِنّ مُجَرَّفُ[51]

فيلاحظ تكرار مادة (الجرف)، والتي تستدعي دلالياً الذهاب بالشيء كلّه أو معظمه، فالشاعر يشبه نفسه بالسيل الجارف، فهو يجرف الأعداء ويفنيهم، واشتمالهما على صوت الجيم المجهور الشديد المقلقل هو تمثيل صوتي لحال السيل الذي يأتي على كل شيء ويفنيه ويهلكه وما يرافق حركته من اضطراب وقلقلة، ويدلّ صوت الراء المكرر على تكرار هذا العمل منه مرّة بعد مرّة حتى لا يُبقي منهم أحداً، إضافة إلى صفة الإذلاق المرافقة للراء والفاء مما يصوّر منظر السيل الذي ينزلق معه كل شيء في طريقه.

فظاهرة ردّ العجز على الصدر هي ظاهرة تكرارية، جاءت الدوال المكررة فيها على نفس الجذر اللغوي مما يؤدي إلى التوافق الدلالي بين اللفظتين المكررتين، وهذا التوافق الدلالي ميزة لهذه الظاهرة، تدلّ على زيادة المعنى المراد مع إيحاء اللفظ الأول بالثاني، والذي يعدّ تكراراً له، إضافة إلى البيان والتوضيح للمعنى المراد، ويرافق هذا التوافق الدلالي القيمة الإيقاعية المتحصلة من التكرار الصوتي الموقعي، وهذا الاختيار للموقع من قبل الشاعر لم يأت عبثاً وإنّما جاء عن قصد ودراية بأهمية هذا الموقع، وهذا ما يؤدي إلى تماسك النص وتلاحمه لأنّ ردّ العجز على الصدر هو "الكلام الذي يدلّ بعضه على بعض،

[51] المصدر نفسه، ص: 83، الجراف والمجرف من جرف الشيء: ذهب كله أو معظمه.

ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه"[52] كما أن "بين صدر الكلام وعجزه رابطة لفظية أو معنوية تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي الكلام"[53]

الترديد والمجاورة:

يحيلنا العنوان إلى بعض الدلالات لدرس هذه الظاهرة في شعر الفرسان الجاهليين منها: أن الترديد هو إعادة اللفظة نفسها في السياق مرتين أو أكثر، واللفظة المرددة لا تتمركز في موقع معين وإنّما لها الحريّة الموقعية، وهذه الظاهرة تشبه إلى حدّ ما ظاهرة التصدير بيد أنّ الفرق بين الظاهرتين هو " أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور...، والترديد يقع في أضعاف البيت"[54]، كما أن حضور الدلالة في الترديد لا يمنع من اختلاف الكلمتين بين اسم وفعل، فقد ترد اللفظتان اسمين أو فعلين أو اسم وفعل وذلك على النحو الآتي:

1. التوافق الاسمي: حيث تكون اللفظتان المردّدتان اسمين كقول سلامة بن جندل:

ألا هَل أَتَتْ أنباؤنا أهلَ مأرِبٍ كمَا قَد أَتَتْ أَهلَ الدَّنا والخَورَنَقِ[55]

حيث تمثل اللفظتان المرددتان ثقلاً صوتياً ودلالياً في موقع كل منهما باشتمالهما على حرف الهاء الانفعالي، إذ وظف ثلاث مرات في البيت، يليه حرف اللام المجهور، ليعبّر عن رغبة الشاعر في الجهر وإسماع صوته لأهل مأرب ليعلموا نبأهم . كما علم أهل الدنا جميعاً وأهل الخورنق وهو قصر النعمان . بأنهم حموا نساءهم وذبوا عن عرضهم ومنعوهم السبي، وقتلوا من حاول الاقتراب منهنّ.

ثم تأتي الدلالة التي تستدعيها مادة (أهلّ) التي تنتمي إليها الكلمة المردودة، فمن معاني أهلّ صدح بالشيء؛ فالشاعر يريد أن تسمعه الدنيا بأكملها بأنه حمى أهله، وحامى عن شرفه وعرضه.

---

[52] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر ـ القاهرة، 1992م، ط4، ج1، ص:299

[53] بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، مصر، (د.ت)، ص: 36

[54] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981م

[55] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 36، أنباؤنا: أخبارنا، مأرب: اسم قصر، الدنا: اسم موضع بالبادية، الخورنق: قصر للنعمان.

ومن الاتفاق بالاسمية قول عامر بن الطفيل:

طِمِرٌّ وزَيْدُ الخَيْلِ قد نالَ طَعْنَةً إذِ المَرْءُ زَيْدٌ جائِرٌ غَيرُ قاصِدِ[56]

فالاسم المردد (زيد)، برغم توحد الدلالة على العلمية فقد أفاد في كل مرة دلالة مختلفة، ف (زيد) الأولى أراد بها زيد الخيل، وهو أحد فرسان طي المشهورين، وأراد من خلالها إظهار براعته في القتال، فقد استطاع طعن فارس شجاع، فذكره باسمه الصريح إضافة إلى كنيته كي لا يلتبس باسم آخر لدى السامع، واللفظة الثانية جاءت بمعنى الزيادة والنماء في الظلم والانحراف عن طريق الحق، ومن ثمَّ يكون السياق هو المفرّق بين اللفظتين، إذ أنتج دلالة الفخر في الأولى ودلالة القدح والذم في الثانية.

2. الاشتراك في الفعلية: حيث ترد اللفظتان فعلين كقول المهلهل بن ربيعة:

لَوْ كُنْتُ أَقْتُلُ جِنَّ الخَابِلَيْنِ كَمَا أَقْتُلُ بَكْراً لأَضْحَى الجِنُّ قَدْ نَفِدَا[57]

فقد كرَّر الفعل المضارع (أقتل) في صدر البيت وعجزه مع اختلاف المفعول به الواقع عليه الفعل، ففي الأول (الجن) وفي الثاني (بكراً).

وقول تأبط شراً:

أَهُزُّ بِهِ في نَدْوَةِ الحَيِّ عِطْفَهُ كَما هَزَّ عِطْفِي بالهِجَانِ الأَوَارِكِ[58]

أسند الفعل (أهزُّ) إلى نفسه، ثم ردده (هزّ) مسنداً إلى ضمير الغائب (هو)العائد على الممدوح الذي منحه الإبل البيضاء، وهذا الاختلاف في الإسناد وفي زمن الفعل أنتج تغييراً في الدلالة، إذ اللفظة الأولى (أهزّ) تحمل معنى الاستمرار، فسوف يبقى الشاعر يحرّك بالثناء جانب ممدوحه، ويسعده بذلك حتى ترتاح نفسه وتطرب، وهذا المعنى يناسب حرف الزاي المناسب للصفير والجهر، فالشاعر سيبقى متغنياً بمناقب ممدوحه مترنماً بها، جاهراً بخصاله في كل مكان، وذلك شكراً لعطائه وكرمه، وفي اللفظة الثانية يفيد الفعل

---

[56] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 54، طمر: الفرس الوثوب، الجائر: الحائد المنحرف عن الطريق.

[57] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص: 28، الخبل: ضرب من الجن والخابل الشيطان.

[58] ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م

ص: 150، ندوة: أصله الجمع ويقال نداهم النادي أي جمعهم، عطف الشيء: جانبه، الهجان: الإبل البيض الكرام، الأوارك: التي رعت الأراك وهو نبت.

المردد معنى المضي؛ فممدوحه جاد عليه مرّة واحدة، فالفعل من الممدوح مضى وانقضى، أمّا جزاء الشاعر له فمستمر دائم، فكان جزاء الشاعر أوفى وأجزل، يعضد ذلك ورود الهمزة الشديدة في فعل الشاعر (أهزّ)، فقد دلّت على العزم والإصرار على الاستمرار في الفعل، أمّا فعل الممدوح (هزّ) ورد دون همزة لأنه فعل واحد فقط وقد مضى وانقضى.

3 . الاختلاف بين الاسمية والفعلية: وذلك بأن يكون اللفظ الأول فعلاً والثاني اسماً كقول قيس بن زهير:

لا تَشْتمّنِي يا ابنَ وردٍ فإنّنِي تعودُ على مالِي الحقوقَ العوائدَ[59]

اختلفت اللفظتان في النوع حيث جاءت اللفظة الأولى فعلاً مضارعاً، والفعل المضارع كما هو معلوم يدلّ على الاستمرار والتجدّد، فقد كان عروة بن الورد يعيّر قيساً بأنه أكول مبطان، فردّ عليه بأنه وإن كان أكولاً لكنه يؤدي حقّ ماله فلا ينسى فقيراً أو معوزاً، وهذه عادة مستمرّة يتبعها، ثم ردّ اللفظة الثانية اسماً لينتج دلالة جديدة، وهي إفادة الثبات والديمومة فهو مستمر دائم في عطائه وانفاقه، ولعلّ ضيق المساحة اللغوية بين اللفظتين المردودتين إذ وردتا في الشطر نفسه تفيد معنى السرعة التي تنتجها اللفظة المردودة فهو سريع إلى الخير لا يتوانى في الجود.

ونلاحظ من خلال الأمثلة السابقة توزّع اللفظتين المردودتين على مصراعي البيت غالباً، أمّا إذا كانت اللفظتان المردودتان متجاورتين في نفس المصراع فقد أطلق عليها أبو هلال العسكري مصطلح (المجاورة) وهو "تردد لفظتين في البيتين، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها "[60].

وبناء على ذلك فالتجاور بين اللفظتين قد يكون بفاصل بينهما أو بغير فاصل، ومما ورد فيه الفاصل اسماً قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

أَلبسْتُهُ أثوابَهُ وخُلِقْتُ يومَ خُلِقْتُ جَلْدا[61]

---

[59] ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م ص: 53

[60] الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ، ط2، 1984م، ص: 466

[61] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م ص: 82، جلد: قوي.

فصل بين الفعلين المرددين بالاسم (يوم)، ولعلّ ضيق المساحة اللغوية بين اللفظتين يعضد دلالة جَلَد الشاعر وقوّة تحمّله، والتي أنتجتها اللفظة المرددة فهو قوي شديد البأس مذ ولدته أمّه، ومن قوّة بأسه بأنه يستطيع دفن أصحابه بعد موتهم في المعارك، فهو شديد يملك نفسه في مثل هذه المواقف الصعبة على النفس.

ومن الفصل بالظرف قول زيد الخيل:

تُجِدُّون خَمْشاً بعدَ خَمْشٍ كأنَّهُ على فَاجعٍ من خيْرِ قَوْمِكُمْ نعَى[62]

يتدخل الظرف (بعد) للفصل بين اللفظين المرددين: (خمشاً بعد خمش) وهذا الفاصل يحمل معنى التكرار (مرّة بعد مرّة) ما يقوّي دلالة خمش الوجوه المتكرر من قبل خصوم الشاعر لبيان كثرة قتلهم وفتكهم بهم وخساراتهم المتعددة أمام قوم الشاعر؛ فهم يقتلون خير رجالهم، ويتركونهم يخمشون الوجوه تفجعاً عليهم، لذا كان اشتمال اللفظتين على صوت الشين الدال على التفشي محاكاة لهذا الرعب الذي نشره الشاعر وقومه بين خصومهم.

ومن الفصل بحرف الجر قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

أَلُفُّ الخيلَ بالخيلِ وأكفي النَّبْحَ بالنَّبْحِ[63]

يتدخل المقطع القصير/باء حرف الجر للفصل بين الاسمين المرددين (الخيل بالخيل)، وهذا الفاصل بما يحمل من معنى المصاحبة يدلّ ويؤكد على الجهد والمشقة التي واجهت الشاعر في المعركة فكان يخلط بين الخيول في الحرب يؤكد ذلك اشتمال الفعل (أَلُفُّ) على صوت الهمزة محاكاة لهذا الجهد الذي يبذله في خلط الخيول في الحرب.

وقد يفصل بينهما بحرف العطف، كقول عمرو بن كلثوم:

هَلَكْتَ وأَهْلَكْتَ العَشِيْرَةَ كُلَّها فَنَهْدُكَ نَهْدٌ لا أَرَى لَكَ أَرْقَما[64]

---

[62] ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)،ص: 26، فاجع: سيد تفجع العشيرة بمثل مهلكه.

[63] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م ص: 78، لف الكتيبتين: خلط بينهما في الحرب، النبح: العدد والجماعة.

[64] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص:70، أرقما: أراد به الإشارة إلى الأراقم من بني تغلب.

فقد كثَّف من الفعل الماضي (هلك) في المصراع الأول وحده، وفصل بينهما بحرف العطف، وذلك ينتج دلالة الإصرار على الهلاك فقد هلك وأهلك العشيرة، فدلّ على رعونته وتهوره وعدم الدراية بتقدير الأمور، ويمثل هذا الهلاك الحروف الهامسة الشديدة (ك . ت)، والهاء برخاوتها دلّت على التعب والجهد، مع وضوح سمعي يمثله صوت اللام المجهور بدلالته على الفناء بصورة تدلّ على عمقها وقوتها.

نلاحظ أن الترديد والمجاورة ظواهر تؤدي وظيفتها وهي التكرار في البيت المفرد على المستوى الأفقي، وثمة ظاهرة أخرى تؤدي وظيفة التكرار على المستوى العمودي الرأسي، فتكرر اللفظة في بيتين متتاليين أو أكثر، فتأخذ اللفظتان المتكررتان موقعاً محدداً، وقد تتحركا ن في مواقع أخرى.

ومن مواقع تكرار اللفظتين على المستوى العمودي الرأسي أوائل الصدر في الأبيات، وهذا ما يعرف بتكرار البداية كقول حاتم الطائي:

وعاذِلَةٍ قامَتْ عَلَيَّ تَلُومُنِي كأَنِّي إذا أعْطَيْتُ مالِي أضِيمُها

أعاذِلَ إنَّ الجُودَ لَيس بمُهْلِكي ولا مُخْلِدِ النَّفْسِ الشَّحِيحَةِ لُومُهُا[65]

حيث كرَّر مادة (العذل) بصيغتها الصرفية/اسم الفاعل/ في هذا الموقع، فدلّ هذا التكرار في هذا الموضع من البيتين على رغبة الشاعر في توسيع المساحة اللغوية المتعلقة بالكلمة المكررة التي تدور حوله ما بين صدّها عن عذلها وتقديم النصح لها، وهذه المساحة اللغوية الواسعة توحي بكثرة النقاش بين الشاعر وزوجه فقد كانت كثيرة العذل وكان صبوراً لا يمل من النصح.

وقول المهلهل بن ربيعة:

دَعِينِي فَمَا فِي الْيَوْمِ مَصْحَىً لِشَارِبٍ وَلَا فِي غَدٍ مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدِ

دَعِينِي فَإِنِّي فِي سَمَادِيرِ سَكْرَةٍ بِهَا جَلَّ هَمِّي وَاسْتَبَانَ تَجَلُّدِي[66]

1- [65] ديوان حاتم الطائي، وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 288

[66] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص:29، دعيني: اتركيني، السمادير: جمع السمدور وهي ما يتراءى للناظر كأنه الذباب الطائر، جلّ: عظُم.

فالبدء بالفعلين المكررين في هذين الموضعين يوحي برغبة الشاعر في الانعزال عن الناس وترك العالم الخارجي، يعاقر الخمرة ليستعيد قوته وبأسه ويأخذ ثأر أخيه.

وعندما يكرّر الشاعر اسماً في مجموعة أبيات متوالية إنما يفعل ذلك رغبة منه في تسليط الضوء على هذا الاسم المكرر، وجعله مركزاً تنطلق منه باقي الأبيات كتكرار عنترة لاسم عبلة في الأبيات الآتية:

عجبتْ عُبَيْلةُ من فَتَى مُتَبَذِّلِ عارِي الأَشاجِعِ شاحبٍ كالمُنْصَلِ
لا تَصْرِمِينِي يا عُبَيْلُ وراجِعِي فِيَّ البَصيرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ
يا عَبْلُ كم من غَمّرَةٍ باشَرْتُها بالنَّفْسِ ما كادَتْ لَعَمْرُكِ تَنْجلِي[67]

فتكرار الشاعر لاسم محبوبته (عبلة) يجعل منها مركزاً لعدد من الدلالات التي تنطلق منها، ويوحي بأثرها في الشاعر العاشق الولهان الذي حُرم من وصال محبوبته، إذ لا سلوى تؤنس وحشته وتعوّض هذا الحرمان إلا تكرار اسم المحبوبة وترديده على لسانه، فهو يأنس بهذا التكرار الذي يعوّض بُعدها وهجرها، فالشاعر آيس من اللقاء أنهكه الفراق يدلّ على ذلك نقصان بنية اسم المحبوبة في كل مرّة، فقد ورد في البيت الأول (عبيلة)، والثاني (عبيل)، والثالث (عبل)، ذلك استعانته بنداء البعيد فكانت تخرج حسراته مع كل ألف مدّ ثم تنتهي بتنهيدة تقتطع جزءاً من اسم المحبوبة.

الجناس:

للجناس دور مهم في الشعر، وقد عرّفه البلاغيون القدماء " أن يتشابه اللفظان صوتياً في تأليف حروفهما ووزنهما وحركاتهما، ويختلفا دلالياً في معناهما "[68].

وقد عُنِيَ به القدماء عناية فائقة ، غير أنّ للجناس قيمة فنية أخرى غير التماثل الصوتي بين لفظتين، فله دور فعال في تحقيق الدلالة وبناء المعنى، وهذا ما نبّه إليه الجرجاني في أسرار البلاغة بقوله: " إنّ ما يعطي "التجنيس" من الفضيلة، أمر لم يتمّ إلا بنصرة

[67] ديوان عنترة بن شداد، ص: 253، 254، 255، المتبذل: المتصرف في الحروب والأسفار، الشاحب: المتغير، العاري: القليل اللحم، الأشاجع: عصب ظاهر الكف، المنصل: السيف، راجعي في البصيرة: تبيني من أمري واستبصري، نظرة المتأمل: نظرة المتثبت، الغمرة: شدة الحرب، باشرتها: قاسيتهاحتى انجلت بعد عسر.

[68] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ج2، ص:356

المعنى، إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ولما وُجد فيه معيب مستهجن. ولذلك ذُمّ الاستكثار منه والولوع به "[69] .

وذلك لأن الإكثار من الجناس في الكلام والتكلّف بالإتيان به من دون أن يحتاجه المعنى يفقد النص قيمته الفنية، ويصبح ثقيلاً على المتلقي وتأباه النفس، ويرفضه الذوق السليم، فأفضل الجناس

"ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه "[70].

فلا يقتصر دور الجناس في الشعر على الجمع بين لفظتين متشابهتين في الشكل مختلفتين في المعنى، وما يتبع ذلك من دور موسيقي وإيقاع فعّال فحسب، أيضاً فإن دور الشاعر في توظيف هذا الجناس يساعد في إنتاج الدلالة وإثراء المعنى، فيؤدي الجناس دوره في تشكيل اللغة الفنية في البيت الشعري.

ولأن بنية الجناس شملت البيت كله في شعر الفرسان الجاهليين فسندرسها على النحو الآتي:

الجناس في المصراع الأول:

يعمل الشاعر في هذه الصورة من الجناس على إحضار الكلمتين المتجانستين في المصراع الأول وحده، هادفاً بذلك إلى تفعيل دورها الإيقاعي والفني منذ اللحظة الأولى التي يتعامل فيها المتلقي مع النص ومن أمثلتها قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

بأَوْجَعَ لَوْعةً منِّي وَوَجْداً غَداةَ تَحَمَّلَ الأَنَسُ الجميعُ[71]

فموقع اللفظتين المتجانستين في البيت يتدخل في ربط الدلالة فقد جاءتا في المصراع الأول للبيت إذ تقومان بتوضيح ألم الشاعر ولوعته وشوقه، فهو يعاني من الوجع والوجد غداة تحمّل الحيّ المقيمون جميعاً، فقد استأثرت اللفظتان المتجانستان (أوجع، وجد) ببداية المصراع وآخره، كما عملت صيغة التفضيل على إبراز الوجع الشديد في قلب الشاعر.

[6969] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م، ص:8

[70] المصدر نفسه، ص: 11

[71] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 147، الأنس: الحي المقيمون، الجميع: المجتمعون.

كما أن اللفظتين تختلفان في صوت واحد فقط في آخرهما ؛ وهو صوت العين الانفجاري في الأولى والدال المجهور في الثانية، وتتفقان في صوتي الواو المجهور والجيم المجهور الشديد ذي الوضوح السمعي والطول الصوتي الذي يناسب الحالة النفسية الانفعالية للشاعر وأثرها في نفسه إثر رحيل الحيّ بأكمله.

وفي سياق المصراع الأول يقول قيس بن الخطيم:

وراحَتْ حدابيرُ حدبِ الظهورِ مُجْتَلَماً لحمُ أصلابِهَا[72]

فالتقارب الصوتي بين اللفظتين المتجانستين (حدابير . حدب) في صدر البيت أدّى إلى تقاربهما في المعنى، فالكلمة الأولى (حدابير) تعني النوق الهزيلة وواحدتها حدبار، والثانية (حدب) تعني ظهور النوق التي ذهبت أسنمتها.

وقد أدّت الصلة المعنوية بين اللفظتين المتجانستين إلى تأكيد معنى أن هذه النوق هزيلة ضعيفة ذهب ما كان على ظهورها من لحم، فقد ساعد التشابه الصوتي والتشابه المعجمي بين اللفظتين في تحقيق شيء من التكامل الدلالي، كما ساعد الجناس في تكثيف إيقاع البيت وإثراء موسيقاه

وقوله:

إنَّ بني عمّنا طغُوا وبغُوا ولَجَّ منهم في قومِهم سرفُ[73]

حيث ربط بين الدالتين المتجانستين (طغوا، بغوا) صوتياً من خلال تكرار صوتي الغين والواو المجهورين، كما ربط بينهما دلالياً من حيث عطفه الثانية على الأولى، فقد أتى بنو عم الشاعر بفعلين شنيعين في آن واحد مما دلّ على عظيم فعلهم وسوء صنيعهم.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة:

سَقَاكَ الْغَيْثُ إِنَّكَ كُنْتَ غَيْثاً وَيُسْراً حِينَ يُلْتَمَسُ الْيَسَارُ[74]

[72] ديوان قيس بن الخطيم، حققه: الدكتور إبراهيم السامرائي و أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381هـ - 1962م ص: 48، حدابير: مهازيل، حدب الظهور: قد ذهبت أسنمتها، مجتلم: أخذ ما كان على ظهورها من اللحم.

[73] المصدر نفسه، ص: 42

[74] ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص: 32، الغيث: المطر والغيث الثاني كناية عن الجود، اليسار: سعة العيش والغنى والثروة والرخاء.

وهذا الجناس يسمى جناساً تاماً متماثلاً، وذلك لأن اللفظتين اتفقتا في كل شيء واختلفتا في المعنى، و مماثلتهما أنهما اسمان: (الغيث) الأول هو المطر، في حين تشير (غيثاً) الثانية إلى الجود والكرم.

ويقول عامر بن الطفيل:

كُمَاةٌ حُمَاةٌ إذا مَا الثّفا هُ يَعْجِزُ عَن ضَمّها المِشْفَرُ[75]

يؤدي التقارب الصوتي بين لفظتي (كماة . حماة) في صدر البيت إلى تقارب في الدلالة، فاللفظتان تتقاربان دلالياً وصوتياً، فقد أدّى التقارب في بناء الكلمتين إلى تقاربهما في المعنى، وربما هذا ما كان يرمي إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً "[76]

ومن ذلك قول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ[77]

الكلمتان المتجانستان المتضادتان في البيت (مكر، مفر) تمثلان وصفين متضادين لحركة الخيل، كذلك (مقبل، مدبر) ففي المعنيين (مكر، مقبل) تظهر معاني القوة والإقدام والشجاعة، في حين (مفرّ، مدبر) تبرز معاني التراجع والخوف والانهزام والتقهقر، وعلى ما بين هذه التجنيسات من تناقض فهي تجتمع في هذه الخيل، وهي صفات الخيل الذي يقتحم ساحات المعارك بكل بسالة وإقدام.

كما أنَّ حضور حرف الراء في البيت بشكل بارز وفي الألفاظ المتجانسة خاصة أنتج إيقاعاً متصاعداً في موسيقى البيت، إذ صوّر صوت الراء حركة المعنى، فكانت صفة التكرار في حرف الراء تشبه حركة الفرس في كرّه وفرّه وإقباله وإدباره، وبناء على ذلك فقد

[75] ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م ص: 68، كماة: جمع كمي وهو الشجاع، الحماة: الذين يحمون الحقائق ويحفظون الدبر، المشفر: الشّدق.

[76] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م، ص: 14

[77] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1377هـ - 1958ص: 19

ساعد الجناس في إثراء الدلالة وإنتاجها، فقد حقق مع الثنائيات الضدية وصف السرعة المطلوبة في الخيل سواء أكانت هجوماً أم تراجعاً.

الجناس في المصراع الثاني:

وهنا يعمل الشاعر على إفراغ المصراع الأول من طرفي الجناس وتأخيرهما إلى المصراع الثاني لبعض الدلالات والمعاني التي يمكن الوقوف عليها، من ذلك قول تأبط شراً:

قَليلُ التَّشَكِّي لِلمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثيرُ الهَوَى، شَتَّى النَّوَى والمَسَالِكِ[78]

في هذا البيت أخّر الشاعر الجناس إلى المصراع الثاني، وأفرغ المصراع الأول منه، فربط بين لفظتي الجناس صوتياً، وذلك بتكرار حرفي الواو والألف المجهورين، كما ربط بينهما دلالياً من حيث جعل كل منهما مضاف إليه لأمور تدلّ على السعة (كثير، شتى) مادحاً بذلك ابن عمه.

الجناس في المصراعين:

ولا يكتفي الشاعر بجعل اللفظتين المتجانستين في مصراع من المصراعين، وإنما يتفنن في تشكيل الكلمات المتجانسة، فيقوم بتوزيع اللفظتين على المصراعين بحيث يتساوى المصراعان في كلتا الكلمتين ويشكلان منظومة إيقاعية داخلية مستعينة بالصفات الخاصة للأصوات لتوضيح الدلالة المرادة من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

فإنْ نَغْلِبْ فَغَلَّابُونَ قِدْماً وإنْ نُغْلَبْ فَغَيْرُ مُغَلَّبِيْنا[79]

وهذا النوع من الجناس الناقص الذي اختلف فيه تشكيل الكلمتين، وهما فعلان متضادان : (نَغْلِب، نُغْلَب) يشير الأول منهما إلى النصر والعزة، في حين يشير الثاني إلى الانهزام، وهذا الانهزام وصفه الشاعر بأنه انهزام بسيط؛ فهم قوم لا يُغلبون كثيراً.

وقد ساعد حرف الغين الممتد على مساحة البيت والمكرر خمس مرّات على تثبيت معاني العزة والفخر، وذلك لما فيه من صفات الاستعلاء والجهر والانفتاح.

وقوله:

---

[78] ديوان تأبط شراً، وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ. 1984م ص: 151

[79] ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 101، المغلّب: الذي يُغلب كثيراً.

مَلَأْنا البَرَّ حَتّى ضَاقَ عَنَّا كَذاكَ البَحْرُ نَمْلَؤُهُ سَفِيْنا[80]

فاللفظتان المتجانستان (البر. البحر) وهما لفظتان متناقضتان

ويفخر سلامة بن جندل بقومه يقول:

فعِزَّتُنا لَيْسَتْ بشِعبٍ بحَرَّةٍ ولكنَّها بَحرٌ بصَحراءَ فَيهَقِ[81]

جاء في البيت بدالتين لغويتين (حرّة . بحر) تشتركان في صوتين هما: الحاء والراء.

أراد الشاعر الفخر بقومه فساعد على ذلك حرف الراء الذي يتصف بالتكرار؛ فمناقب قومه متعددة ومتكررة، كما أن صفة الانفتاح في حرفي الحاء والراء أعطى معنى السعة، فمناقبهم أكثر من أن تعدّ وتحص، فمفاخر قومه زاخرة كالبحر، كثيرة ومكررة كأمواجه، وليست كسيل ماء في أرض نخرة كثيرة الحجارة.

ويقول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

واترُكْ خلائقَ قومٍ لا خَلاقَ لهم واعْمِدْ لأَخلاقِ أهلِ الفضلِ والأَدَبِ[82]

وقد وزّع الشاعر موضع اللفظتين المتجانستين على المصراعين لكي يفسح للطلب/ الأمر عمله، وهو إلزام المخاطب بترك أصحاب الرذائل والالتزام بأهل مكارم الأخلاق، فقد نفى في الشطر الأول كل نصيب من الفضائل، ويترتب على هذا النفي حكمه بالالتزام بأهل الفضل والأدب في الشطر الثاني ذي النبرة الشديدة التي يوافقها حرف القاف الشديد المكرر أربع مرّات على مدار البيت، وهو علامة على الشدة والقسوة والإلحاح في الطلب على سبيل الحث والحض.

وتلك القسوة والشدة من الشاعر الناصح ليعلم المتلقي مدى أهمية هذا الأمر؛ فهو أمر لا يستهان به ومن ثم الالتزام به واجب.

وهكذا نرى أنّ الشاعر يقوم في بيته الشعري برسم صورة هندسية للدلالات اللغوية المتجانسة، فيعمل على حصر الدالتين في مصراع واحد رغبة منه في تركيز الدلالة في

---

[80] المصدر نفسه، ص: 100.

[81] ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

ص: 42، الحرّة: أرض ذات حجارة سوداء.

[82] ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط2،1405هـ . 1985م ص: 64، الخَلاق: النصيب.

شيء معين، وقد يوزع الدالتين على المصراعين بحيث يتساوى المصراعان في كلتا الكلمتين وتشكلان مع غيرهما من الظواهر اللغوية وحدة إيقاعية داخلية مستعيناً بالصفات الخاصة للأصوات لتوضيح الدلالة المطلوبة.

وهكذا نلاحظ أن الجناس في شعر الفرسان الجاهليين قد شمل مساحة البيت الشعري بالكامل، فللشاعر الحرية في تحديد موقع اللفظتين المتجانستين، وهذا الموقع لم يحدد اعتباطاً، وإنما عمل الشاعر من خلاله على ربط مفردات البيت ليبدو وكأنّه قطعة فنية لغوية واحدة لا تتجزأ.

التصريع:

يحدث في هذه البنية التكرارية موازنة صوتية بين نهاية الصدر ونهاية العجز، وقد عرّفه حازم القرطاجني بقوله: "وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً" [83].

وهذا التحديد هو تحديد للكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول، ويدلّ على أنّ "عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[84].

وهذا التحديد من قبل العلماء يظهر فوائد التصريع، فهو ذو إيقاع صوتي ينتج من تكرار الحروف المتشابهة، إضافة إلى الفوائد الدلالية للبيت الشعري، كما أنّه يحدد الجنس الأدبي الذي يرد فيه فهو يرد في الشعر من دون النثر، ويساعد التصريع على إبراز موهبة الشاعر المجيد لشعره، فلا يقدر على التصريع إلا الشاعر المتمكن إذ "بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[85]

ولا يخفى أهمية التصريع في دلالته على القافية فهو "يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها "[86].

---

[83] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني أبو الحسن، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ت)، ص:282،283

[84] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، بيروت، 1981م، جزء: الأول، ص:173

[85] نقد الشعر، قدامة بن جعفر أبو الفرج، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)،ص:58

[86] سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م، ص:181

استعمل الشعراء الفرسان التصريع استعمالاً غير مبالغ فيه، وذلك لوعيهم بأن الإكثار منه يغض من حسن الشعر، ويدلّ على التكلّف، فلم يستحسن النقاد القدماء كثرته، بيد أنّ قلة استعمال التصريع لا تقلل من قيمة الشاعر، على العكس، فأغلب الشعراء الفرسان من المجيدين، ولكنهم يميلون إلى الشعر المطبوع، فيتجنبون المشقة إذا ما حاولوا التصريع، يدلّ على ذلك طواعية النظم وعدم التكلف فيه.

وتكمن قيمة التصريع بالمستوى الدلالي الذي يفهم من السياق إضافة إلى الإيقاع الناتج من التكرار الصوتي في نهاية المصراعين، يقول خفاف بن ندبة السلمي:

يا دارَ أسماءَ بينَ السَّفْحِ فالرُّحبِ أقوى وعفَّى عليها ذاهبُ الحقبِ[87]

يوظّف الشاعر الأصوات اللغوية في البيت كاملاً، ليصوّر حال القلق والحزن والأرق والاضطراب التي سيطرت عليه عند رؤية طلل الأحبة، فاسم المحبوبة/ أسماء يبدأ بصوت الهمزة الذي يدلّ على الشدة والمعاناة التي يعانيها الشاعر خاصة، والمتكلّم عند نطقه للاسم لما يحتاجه صوت الهمزة من جهد عضلي وطول زمني، كما كرّر صوت الراء التكراري المجهور مرتين في صدر البيت ليدلّ بتكراريته على حال القلق المسيطر عليه، ويمهد لصوت الباء المحوري المصرّع بصوت السين المكرر في المصراع الأول مرتين، والسين صوت مهموس فيه صفير يدلّ على خلاء الديار من أهلها، فهذه الديار لم يعد يسكنها إلا الريح التي تصفر في كل اتجاه، وتكرار حرف العين مرتين في عجز البيت مثّل حال الألم الذي يسكن نفس الشاعر، كما كرر حرف القاف المقلقل مرتين ليدلّ على الاضطراب النفسي الذي يسيطر عليه، وصولاً إلى صوت الهاء الدال على الانفعال الواضح صوتياً، فالهاء من الأصوات الانفعالية، ليصل إلى موضع التصريع صوت الباء الشفوي الشديد المجهور المجسّد لقمة الشدة النفسية التي عاناها الشاعر إثر وروده طلل الأحبة.

ويكثّف الشاعر من الأصوات المصرّعة في قول أحيحة بن الجلّاح:

صحَوْتُ عن الصبا والدهرُ غولُ ونفسُ المرءِ آونة قتولُ[88]

[87] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م ص: 124، السفح والرحب: موضعان.

[88] ديوان أحيحة بن الجلّاح، الأوسي الجاهلي، دراسة وجمع وتحقيق: الدكتور: حسن محمد باجودة، من مطبوعات نادي الطائف الأدبي، مكة المكرمة، 1399هـ - 1979م، ص: 37

فهو لا يقنع بترديد حرف الروي اللام المجهور، بل يسبقه بصوت مجهور آخر، وهو صوت الواو الشفوي، واجتماعهما على هذه الصورة يستدعي إلى الذهن بنية الجناس بين كلمتي المصراعين، وما تنتجه من صدع لتوقع المتلقي حول اتفاق الدلالة مع القيم الصوتية التي تنتج عن صوتي الصفير المهموسين: السين والصاد المكرر مرتين، وهو يتفق مع الصحوة المترافقة مع الترّنح لإبراز الصورة المرافقة لحال الصحو من السكر والناتجة عن رؤية الواقع والانصدام به؛ فقد وجد أنّ الدهر غول.

ويمكن الوقوف عند القيمة المزدوجة لتكثيف الأصوات المصرّعة كقول عنترة بن شدّاد:

نَأَتْكَ رقاشِ إلا عَنْ لِمامِ وأَمسى حَبْلُها خَلَقَ الرِّمامِ[89]

فتكرار صوت الميم الشفوي المجهور في المصراعين أربع مرّات يؤكد رغبة الشاعر في جعله محوراً ترتكز عليه الدلالة في كل شطر لتتعانق الدلالتان، وينتج الترابط الدلالي، ونلحظ هذا الترابط من خلال حسن استعمال الشاعر للأصوات المهموسة مع المجهورة وتوزيعها على البيت، ففي الشطر الأول يشير إلى تعلّق قلبه برقاش وصدّها عنه فلم تعد تأته إلا في الخيال، فكان تركيز الأصوات المهموسة في بداية الشطر ثم خفت في كلمة المصراع لتخلي المساحة التعبيرية للأصوات المجهورة ذات الوضوح السمعي الذي يناسب قسوة البعد والصدّ، فجاء صوت اللام المجهور مع الميم المجهور المكرر مرتين في نهاية الصدر، وفي الشطر الثاني عندما غدا حبل مودتها متقطعاً بالياً برزت الأصوات المهموسة، لا سيما حرف الحاء في (حبلها)، وهو صوت مهموس احتكاكي عبّر عن حال الحنين التي تتملك الشاعر رغم تنكّر الحبيبة له.

يرتبط التصريع عادة بمطالع القصائد في نهاية الشطرين، ولكن يوجد تكرارات صوتية موقعية على مستوى البيت المفرد وقد ترد في أبيات عدّة متتالية أو موزعة، بحيث ترسم صورة صوتية متكاملة تنبع منها الموسيقا الداخلية من خلال " التكرار المنتظم لبعض الأصوات اللغوية في إطار بيت شعر واحد أو أكثر "[90].

[89] ديوان عنترة بن شداد، ص: 240، نأتك: بعدت عنك، رقاش: اسم امرأة، اللمام: الاتيان يريد إلمام خيالها، حبلها: وصلها ومودتها، الرمام: بقية الحبل، الخلق البالي: المتقطع.

[90] دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبينان، ط: 2، 1987م ص: 89

ولهذا التكرار موقع غير موقع التصريع، من ذلك عندما يوازن الشاعر بين كلمتي البدء والختام في صدر البيت كقول عنترة بن شداد:

عُلِّقْتُها عَرَضاً وأَقْتُلُ قومَها زَعْماً وربِّ الْبيتِ لَيْسَ بمَزْعَمِ[91]

فقد وازن بين نهاية تفعيلتي البدء والختام في الشطر الأول بتكرار المقطع الطويل /ها المكوّن من صوت الهاء المهموس الاحتكاكي الذي يصحبه صوت حفيف ناتج عن احتكاك تيار الهواء المندفع من الجوف ببعض الممرات الصوتية التي تضيق أمامه بصورة غير مكتملة، وهذا الحفيف يناسب اضطراب قلب الشاعر عندما اعترضه الحب من غير أن يرومه ويتعرّض له، ومع صوت الهاء يأتي الصائت الطويل/ الألف ذو القوة والوضوح السمعي ليدلّ على استحالة الوصول إليها، فلا سبيل إلى هذه الحبيبة لأنه يقتل قومها، فهو ينكر حبها لأنه قاتل قومها.

أما في قول عروة بن الورد نلاحظ التكرر بحيث تأتي المفردة الأولى في نهاية الصدر بينما تأتي الثانية في التفعيلة الأولى من العجز، يقول:

وإنّي حينَ تشتجرُ العوالِي حوالِي اللُّبِّ، ذو رأيٍ، زميتُ[92]

حين تختلط الحِراب بعضها ببعض في ساحة القتال، وما يصحب ذلك في جو المعركة من إثارة الغبار كثّف الشاعر من الأصوات الدالة على الوضع العام، وخاصة في وسط البيت الذي يمتد أثره إلى أوّل البيت وآخره، فكثّف من حرف الياء في البيت إذ استخدمه ست مرّات، لا سيما عند نهاية الصدر وبداية العجز، وهو حرف مجهور منفتح ليدلّ على جو المعركة وحال الشاعر فيها وما يصحب ذلك من ذكاء وحنكة يوائم حرف اللام الذي يتصف بأنّه حرف بيني (بين الشدة والرخاوة)، فهو حوالي اللّب؛ أي محتال إذ يحتال في الحرب ليدرك النصر، كما أنّه حرف مذلق ناسب حسن سياسة الشاعر في هذا الموقف الصعب.

---

[91] ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م. ص: 187، علقتها عرضا: أي اعترضني حبها، الزعم: الكلام دون الفعل.

[92] ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م، ص: 50، تشتجر العوالي: هو اختلاط بعضها ببعض في الحرب، حوالي: المحتال من الرجال، اللب: العقل، الزميت: الجليل الوقور.

يكوّن الشاعر بعض التجمعات الصوتية المتكررة لإغناء الموسيقى الداخلية للنص، ويكون ذلك بانتظام موسيقي موقعي معين داخل البيت الشعري، فقد يكرر المقاطع الصوتية الطويلة أو القصيرة أول البيت وأول العجز كقول العبّاس بن مرداس:

وأنْدَى عندَ جدبِ النَّاسِ رَاحَاً وأنْفعُ للأرامِلِ والضعافِ[93]

إذ أحدث موازنة بين أول الصدر وأول العجز بتكرار المقطع (وأند) وفيهما اتفق أول حرفين: الهمزة والنون، ومن صفات هذين الحرفين: الاستفال، إذ أفاد تواضعهم مع الناس وتفانيهم في خدمتهم وخفض الجناح لهم، فهم أكثرهم كرماً وعطاء ونفعاً عند الحاجة والجدب.

وقد يكرّر الشاعر المقطع الطويل في الموقع ذاته كقول تأبط شراً:

ضِرَاباً غَدَا مِنْهُ ابنُ حَاجِزَ هَارِباً ذُرَا الصَّخْرِ في حَدْرِ الرَّجِيلِ المُذَيَّمِ[94]

فالمقطع الطويل/(را) تكرر مرتين في نفس الموضع، وهو مكوّن من صوتين مجهورين الأول الراء التكراري والثاني الألف ذي الوضوح السمعي والتردد العالي، وصوت الراء بتكراريته ناسب عنف الضرب وقوته وصلابة الصخر وقسوته، وذلك عندما هرب ابن حاجز إلى ذرا الصخر.

الالتزام:

درسنا فيما سبق التكرار الموقعي على المستوى الأفقي في البيت الواحد، وقد برزت في شعر الفرسان الجاهليين صور موسيقية أخرى على المستوى العمودي الرأسي، فقد يكرر الشاعر الصوت اللغوي في موقع محدد وهو موقع القافية، وقد يكون في بيتين أو أكثر،

[93] ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ - 1968م، ص: 92

[94] ديوان تابط شراً، وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ. 1984م ص:208، الحدر: المنحدر الشديد في الأرض والجبل، الرجيل: الطريق الغليظ الوعر في الجبل، المديم: أصابته الديمة وهي المطر الشديد الغزير.

ويعمد الشاعر إلى هذا التكرار الموقعي "طلباً للزيادة في التناسب، والإغراق في التماثل"[95].

وهذا النوع من التكرار يعتمد على الحرف الذي يسبق حرف الروي والشاعر غير ملزم بهذا التكرار، وقد أطلق عليه القدماء اسم "الالتزام"[96]، وقد التزمه الشعراء الفرسان في بعض المواضع من شعرهم، فكان يلتزم أحياناً أربعة أبيات متوالية أو أكثر كقول خفاف بن ندبة:

وأُكرمُ نَفْسِي عن أمورٍ دَنيئةٍ أصونُ بها عِرضِي وآسُو بهَا كَلُمي
وأصْفحُ عَمّن لو أشاءُ جَزيْتُهُ فَيَمْنَعُنِي رُشْدِي ويُدركنِي حلمِي
وأغْفِرُ لِلمولَى وإنْ ذو عظيمةٍ على البغي منها لا يَضيقُ بها جُرْمِي
فهذِي فعالِي ما بَقِيْتُ وإنَّنِي لَموصٍ بها عَقْبِي وقَوْمِي وذا رَحمِي[97]

فقد التزم صوت الميم الشفوي المجهور قبل حرف الروي موظفاً دلالته الصوتية إذ ناسب صوت الميم الشفوي حال القيم الأخلاقية التي نادى بها الشاعر من الحلم وكظم الغيظ وعدم إفشاء السر والصفح عن الإساءة لا سيما وقد كرره ثلاث مرّات في كل بيت، فقد ناسب الميم حال الشاعر فهو بذلك يحدث تجانساً صوتياً بين نهايات الأبيات فتقف الكلمة عند الشفاه ويحبسها عن الخروج.

وقد يوالي الشاعر بين بيتين يلتزم فيهما بما قبل الروي، وقد تكررت هذه الصورة كثيراً في شعر الفرسان الجاهليين من ذلك قول عمرو بن كلثوم:

تَعَلَّمْ أَنَّ مَحْمَلَنا ثَقِيْلٌ وأَنَّ زِنادَ كَبَّتِنَا شَدِيْدُ
وأَنَّا لَيْسَ حَيٌّ مِنْ مَعَدَّ يُوازِيْنا إذا لُبِسَ الحَدِيْدُ[98]

---

[95] سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م ص: 171

[96] تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون العلمية، 1416هـ /1995م، ص:517

[97] ديوان خفاف بن ندبة، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م ص: 60، 61، الكلم: الجرح، العظيمة: النازلة الشديدة والملمة إذا عضلت، العقب: ولد الرجل، ذوو الرحم: الأقارب.

[98] ديوان عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م، ص: 48، الكبة: الحملة في الحرب والدفعة في القتال، دبار كل شيء آخره.

حيث التزم صوت الدال قبل ياء الردف في البيتين، وهو صوت مقلقل مجهور شديد يناسب حال المحارب القوي خاصة إذا لبس الحديد، ومعلوم أنّ القلقلة تكون كبرى في نهاية الكلمة، فأشار بذلك إلى شدتهم وهم في لباس الحرب، فيضطرب عدوهم عند رؤيتهم في هذا الموقف، وتهتز الأرض تحت أقدامهم لا سيما وقد تكرر حرف الدال مرتين في كلمة القافية عدا تكراره في سياق الأبيات.

وقد يكثف الشاعر من الأصوات التي يلتزمها قبل حرف الروي وذلك من خلال تكرار الصوت السابق على صوت الروي، كقول المهلهل بن ربيعة:

وَتَمْنَعُ أَنْ يَمَسَّهُمُ لِسَانٌ مَخَافَةَ مَنْ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ

وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَا عَدَّتِ الرِّبْحَ التِّجَارُ[99]

تشترك كلمتا القافية في الجذر الثلاثي (جار) مع الاختلاف في الدلالة؛ إذ الأولى بمعنى: أجاره أي حماه وأنقذه، والثانية: جمع تاجر، والتاجر هو الحاذق بالأمر، ومن الملاحظ أن صوتَي الجيم والراء مجهوران يمثلان قمة الوضوح السمعي الذي يناسب الإجارة والتجارة، فمن يقوم بهذين العملين لا بدّ أن يكون جهوراً، ويتناسقان كذلك مع الحروف الهامسة ومع الراء المكررة الموزعة على البيتين، فالمجير والتاجر لا بدّ أن يتمتعا بشخصية دبلوماسية محنكة تتراوح بين شدّة ورخاء.

[99] ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت. ص: 32، أجاره: حماه وأنقذه، التِجار: جمع التاجر وهو الحاذق بالأمر

نتائج البحث:

بيّنت دراسة الموسيقى الداخلية لشعر الفرسان الجاهليين أنّ ما يصدر من إيقاع عن تعاضد الأصوات في حشو البيت الشعري يعزز وظيفة القافية والوزن الشعري، كما يعزز دورهما في إنتاج الإيقاع في موسيقى حشو البيت.

نلاحظ أن موسيقى الحشو في شعر الفرسان كانت منتشرة على مساحة البيت الشعري بالكامل، كما لاحظنا ذلك في ظاهرة التصدير وغيرها من الظواهر، والتي توزعت على أجزاء البيت كله، فهي تنتج الإيقاع الشعري كما ينتجه الوزن والقافية، وهذا يدلّ على أنّ " ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه "[100].

توصل البحث إلى أن الموسيقى الداخلية للنص لها دور مهم في الجانب الدلالي إلى جانب الدور الإيقاعي، وقد أدّت هذه الجوانب الدلالية عوامل ربط دلالية بين أجزاء النص، ممّا يؤدي إلى تلاحم النص وتكامله، وقد لاحظنا العلاقة النصية التي أنتجتها ظواهر التكرار والترديد والتصدير التي ربطت بين أجزاء النص على المستوى الأفقي، كما أنّها ربطت بين الأبيات على المستوى الرأسي.

[100] خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996م.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1412هـ، 1991م

2- بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، مصر، (د.ت)

3- تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون العلمية، 1416هـ /1995م

4- سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة: محمد علي صبيح، 1389هـ/ 1969م

5- شرح المعلقات السبع للزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، بيروت، منشورات دار القاموس الحديث

6- الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ، ط2، 1984م

7- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ج2

8- العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م ، ج2

9- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1983،1م، ج1

10- مفتاح العلوم، السكاكي، تعليق: زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ، 1987م

11- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني أبو الحسن، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ت)

12- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر . القاهرة، 1992م، ط4، ج1

13- نقد الشعر، قدامة بن جعفر أبو الفرج، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)

ثانياً: دواوين الشعر:

1- ديوان أحيحة بن الجلاح الأوسي الجاهلي، دراسو وجمع وتحقيق: الدكتور: حسن محمد باجودة، من مطبوعات نادي الطائف الأدبي، مكة المكرمة، 1399هـ . 1979م

2- ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1404هـ . 1984م

3- ديوان حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنفه، يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: د. عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة.

4- ديوان خفاف بن ندبة السلمي، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد،1967م

5- ديوان زيد الخيل، صنعه: نوري حمودي القيسي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ت)

6- ديوان سلامة بن جندل، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت1414هـ 1994م

7- ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، دار صادر، بيروت، 1399هـ .1979م.

8- ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة، دار الجمهورية، بغداد، 1388هـ . 1968م

9- ديوان عروة بن الورد، يعقوب السليب، تحقيق: د. غازي طليمات ومحمد مينو، الشارقة، 2016م.

10- ديوان عمرو بن كلثوم، صنعه: الدكتور: علي أبو زيد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 1412هـ .1991م.

11- ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمّع اللغة العربية بدمشق، ط1405،2هـ . 1985م

12-

13- ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1390هـ 1970م.

14- ديوان قيس بن الخطيم، حققه: الدكتور إبراهيم السامرائي و أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1381هـ . 1962م

15- ديوان قيس بن زهير، صنعه: عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، بغداد، 1972م

16- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1377هـ . 1958م

17- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت.

ثالثاً: المعاجم:

1- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، دار المعرفة ، بيروت-لبنان، 1429هـ-2008م، ط3 .

2- لسان العرب، محمد بن مكرم أبو الفضل (711هـ) ابن منظور، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ

3- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب ، العراق ، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، ج2، 1987م

رابعاً: المراجع:

1- الأدب الجاهلي قضاياه. أغراضه. أعلامه. فنونه، الدكتور غازي طليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الإرشاد بحمص، ط1، 1412هـ . 1992م

2- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، ط6، 1981م

3- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م
4- تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، د. محمد العمري، الدار العالمية، الرباط، ط1، 1990م
5- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع السيد أحمد الهاشمي، ، صيدا_ بيروت ، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية
6- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996م.
7- دراسات في فقه اللغة، صبحي إبراهيم الصالح ، دار العلم للملايين، ط1، 1996-م
8- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبينان، ط: 2، 1987م
9- الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، دار النهضة، مصر، 1966م، ص: 26
10- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ، ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط2، 1982
11- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة، الأردن،مكتبة الكتاني، دار الكندي ،2001م، (د.ط).
12- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2001م،
13- مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط،1990م
14- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، د. مروان عبد الرحمن مبروك، كلية الآداب جامعة القاهرة، 1993م، ص: 29
15- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، ،دمشق، مطبوعات اتحاد الكتّاب العرب، 2002م

أواليات رفض خطاب الهيمنة في أغاني المهجر الفرنسية – الأغنية الفرنسية المغاربية كأنموذج

الباحثة: نعمة حايك

قسم اللغة الفرنسية – كلية الآداب – جامعة تشرين

ملخص

يعاني شباب الجيل الثاني من المغاربة في فرنسا من بعض القلق. سبب هذا الشعور بالضيق هو الوصم والقمع اللذين يمارسهما المجتمع الفرنسي. يعكس هذا الوصم الوعي الغربي والطريقة التي أراد الغرب من خلالها استيعاب "الآخر". الهدف من دراستنا هو تسليط الضوء على الاستراتيجيات التي يطالب بها مطربو الجيل الثاني من المغاربة بحقوقهم. يحاولون تفكيك علاقة الهيمنة (المهيمن / المهيمن عليه) التي تميز التاريخ الاستعماري وما بعد الاستعمار. سوف نعتمد كمدونة مجموعة من الأغاني الفرنسية المغاربية المعروفة باسم "أغاني الجيل الثاني من المغاربة". يغنيها عدة مجموعات ومغنين مختلفين وتشمل فترة زمنية متعددة.

كلمات مفتاحية : مابعد الكولونيالية، الهيمنة، الاستشراق، الاستشراق الجديد، الصورة النمطية، المحاكاة

Tactiques de rejet du discours de domination dans la chanson d'expression française de l'exil – la chanson beure comme exemple

Résumé

Les jeunes issus de la deuxième génération maghrébine souffrent d'un certain malaise. Ce malaise est provoqué par la stigmatisation et la répression exercées par la société française. Cette stigmatisation reflète la conscience occidentale et la manière par laquelle l'Occident a voulu appréhender « l'Autre ». L'objectif de notre étude est de mettre en relief les stratégies par lesquelles les chanteurs beurs revendiquent leurs droits. Ces derniers tentent de déconstruire la relation de domination (dominant/dominé) qui marque l'histoire coloniale et post-coloniale. Nous adopterons comme corpus un ensemble de chansons franco-maghrébines qui sont connues sous l'étiquette « chansons beures ». Celles-ci sont chantées par différents groupes et chanteurs. Elles couvrent une période de plusieurs années.

Mots clés : postcolonialisme, domination, orientalisme, néo-orientalisme, stéréotype, parodie

Introduction :

Puisque la chanson est un moyen d'expression des sentiments les plus profonds de l'Être humain, les jeunes issus de la deuxième génération maghrébine ont recours à la chanson pour exprimer leur malaise identitaire dû à la stigmatisation et la répression exercées par la communauté d'accueil.

En effet, ils ont utilisé plusieurs stratégies pour rejeter et déconstruire le discours de domination. Dans le présent article, nous allons mettre en lumière le recours à deux tactiques qui sont " l'image stéréotypée" et " la parodie". .

L'objectif de la recherche :

Nous voudrions montrer dans cet article comment les Beurs ont intégré dans leurs chansons les propos de l'Autre et les stéréotypes enracinés dans l'imaginaire collectif occidental pour les refuser et les mettre en cause.

La méthodologie de l'analyse :

Notre travail s'inscrit dans le cadre des études postcoloniales, nous nous sommes appuyés sur la réflexion de Michel Laronde élaborée notamment dans ses deux livres *Autour du roman beur* [1] et *L'Écriture décentrée* [2] . Laronde s'est inspiré des travaux d'Edward Saïd pour traiter les notions de l'orientalisme et du néo-orientalisme. Ces notions sont considérées comme des concepts clefs dans les études postcoloniales.

Mais, nous devons prendre en considération la différence et la distinction entre «Post-colonialisme » (avec un trait d'union) et « Postcolonialisme »; le premier terme désigne le fait chronologique où le préfixe « post » indique la période ultérieure à la colonisation, tandis que le deuxième a pour sujet principal toute culture effectuée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours. Ainsi, les études postcoloniales abordent les questions qui traitent les rapports de domination (dominant/dominé) qui caractérisent les années 1980. C'est aussi l'étude des moyens de résistance au régime dominant. Autrement dit, c'est la tentative de déconstruire cette relation de domination coloniale qui demeure après la décolonisation.

1. Michel Laronde, *Autour du roman beur*, L'Harmattan, Paris, 1993.
2. Michel Laronde, *L'Écriture décentrée*, Paris, Harmattan, 1996.

I.Rappels theoriques :

I.1.Le discours de domination :

Les jeunes issus de la deuxième génération maghrébine souffrent de l'exclusion et de la répression exercées par la société d'accueil. Cette marginalisation reflète la conscience occidentale et la manière par laquelle l'Occident a voulu appréhender « l'Autre ». Les Occidentaux considèrent qu'ils sont supérieurs aux Orientaux. Cette supériorité est assignée par une forme de mépris et de rejet à l'encontre des immigrés. Ceux-ci se trouvent entre deux pays, le pays d'origine et le pays de naissance ou plutôt d'accueil, sans vraiment n'appartenir à aucun des deux. Dans le pays d'origine, ils sont rejetés et dans le pays d'accueil ils sont aussi rejetés et mal traités. Ainsi il est impossible pour les Orientaux de devenir des autochtones ou être égaux aux Occidentaux.

Nous allons traiter ce discours en recourant à la notion du « néo-orientalisme ». Mais d'abord nous devons clarifier ce qu'on entend par « l'orientalisme ».

I-1-1-L'orientalisme

Nous allons aborder l'orientalisme selon la vision d'Edward Saïd telle qu'elle figure dans son livre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident.*[3] Edward Saïd a analysé le système de représentations dans lequel l'Occident a essayé d'enfermer l'Orient. Cet ouvrage retrace l'histoire des préjugés populaires anti-arabes et anti-islamiques et comment au cours de l'histoire l'Occident a appréhendé l'Autre. Il a donné plusieurs définitions de ce qu'il veut entendre par l'orientalisme. D'abord, il a commencé par définir le domaine et le champ d'action de l'orientalisme et préciser le l'action de celui qui travaille dans ce domaine :

> « Est orientaliste toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier (…) et cette discipline est appelée orientalisme. » [4]

Ensuite, il a expliqué que cette discipline reflète une sorte de distinction ou différence éternelle et existentielle entre l'occident et

3. Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident,* Paris, Fayard, 1978.
4. *Ibid*., p. 14.

l'Orient : « un style de pensée fondée sur la distinction ontologique et épistémologique entre l'Orient et l'Occident. » [5]

Dernièrement, Saïd a clarifié que cette notion reflète la conscience dominante des Occidentaux à propos des Orientaux :

> « Institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclaration, des prises de positions, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref l'orientalisme est un style occidental de domination, de restriction et d'autorité sur l'Orient. » [6]

Il a aussi montré qu'il y a une forte relation entre le pouvoir et le savoir. En d'autres termes, il a considéré que l'Occident avait réussi à dominer l'Orient à travers son savoir de la culture et la pensée orientale. Cette relation de domination augmente avec l'augmentation de ce savoir :

> « Une fois de plus, c'est la connaissance de ces races sujettes ou des Orientaux qui rend leur administration facile et pleine de profits : le savoir donne le pouvoir, un pouvoir plus grand demande plus de savoir, etc. Selon une dialectique d'information et de contrôle de plus en plus profitable. »[7]

Saïd traduit tout au long de son livre la vision et la conscience européenne et la supériorité occidentale sur l'Orient. Il reproche à l'Occident d'avoir une image péjorative de son adversaire « l'Orient » : « Personne ne va imaginer un domaine symétrique, «l'Occidentalisme ». L'attitude particulière, originale même, de l'orientalisme apparait tout de suite. » [8]

À l'aide de la citation ci-dessus, nous constatons la position extrémiste des Occidentaux qui opposent l'Occident, référence de toutes les valeurs, à un Orient, qui se distingue par sa délinquance et ils n'imaginent pas la possibilité de l'existence d'un discours mené par les Orientaux et qui traiterait les Occidentaux de la même façon hégémonique.

5. *Ibid*., p. 15.
6. *Ibid*., p. 15.
7. *Ibid*., p. 51.
8. *Ibid*., p. 66.

I.1-2- Le néo-orientalisme

La deuxième génération de l'immigration maghrébine contribue à un certain changement dans la dialectique du concept d'orientalisme et nous conduit à focaliser notre attention sur une nouvelle conception néo-orientaliste.

En effet, à cause de l'immigration de la première génération, les bases du discours orientaliste (Occident/Orient) sont modifiées et devenues (Occident/Occident). Autrement dit, la non-variance géographique (France/France) sert à basculer les pôles classiques du discours de domination orientaliste. Cette non-variance représente un premier mouvement de déconstruction de la binarité du discours orientaliste. D'ailleurs, dans le discours néo-orientaliste, le jeune Beur est à la fois (sujet et objet) : l'Oriental tient le discours et intègre dans son propre discours la conscience orientaliste des Occidentaux. Il devient le Sujet au lieu de l'Occidental et en même temps l'objet. Il est le producteur et le récepteur de ce discours. Ce qui constitue le deuxième renversement du sens classique de l'orientalisme : «Le néo-orientalisme est une inversion moderne de l'orientalisme « classique » en ce que le discours néo-orientaliste sur l'Orient…est tenu par l'Oriental (l'Étranger) en position interne à l'Occident. » [9]

C'est l'Oriental qui parle et non l'Occidental et ce n'est que pour mettre en évidence et rejeter la mentalité coloniale et discriminatoire des Occidentaux ; nous verrons plus loin dans nos analyses que les Beurs mettent en scène dans les paroles de leurs chansons la voix de l'Autre (Occidental) pour la tourner en dérision, ou la rejeter**.**

II-2-Stratégies de subversion

Les jeunes immigrés souffrent d'un certain malaise ; ils essayent, à travers la chanson, de traduire et de manifester leur mécontentement. Ils dénoncent et refusent la domination exercée par le système français. Ces jeunes utilisent des tactiques qui déconstruisent les préjugés.

9. Michel Laronde, *Autour du roman beur*, *op. cit.,* p. 213.

II-2-1-L'image stéréotypée

Nous allons découvrir à travers ce procédé comment les jeunes issus de la deuxième génération rejettent les croyances établies et ancrées dans l'imaginaire collectif des Français. Commençons notre analyse par un exemple tiré de la chanson « Pris pour cible » du groupe Sniper :

On est catalogué, coupable à chaque fois
Mis à l'écart, fiché ou même montrés du doigt
Présumés jeunes et dans la mauvaise voie
Humiliés dit « hors la loi »
(.....)
Ouais j'ai le look, typique, banlieusard
On va pas cracher dans la soupe
Avec nos dégaines, on est tricard

Dans cet exemple, nous pouvons repérer un stéréotype désignant les immigrés en tant qu'individus « hors la loi ». Nous remarquons aussi leur marginalisation et leur exclusion par l'utilisation de certains termes ou expressions comme : « Mis à l'écart », «fichés », « montré du doigt » et « catalogué ». Dans les derniers vers de la chanson déjà citée, nous retrouvons des connotations défavorables qui traduisent une image péjorative et typique des banlieusards qui manquent de la bienséance.

D'ailleurs, le contexte xénophobe permet d'expliquer le racisme [10] à propos des immigrés :

Regarde c'est grave, ils nous jugent par notre apparence
Pour eux jeunes de cité rime seulement avec délinquance
Tout ça pour une couleur, une origine qui ne reflète pas leur France
(.....)
Pourquoi quand j'croise une vieille dame elle s'agrippe à son sac

10. Le racisme est une idéologie qui, partant du postulat de l'existence de races au sein de l'espèce humaine, considère que certains catégories de personnes sont intrinsèquement supérieures à d'autres. http://fr.m.wikipedia.org > wiki > Racisme-Wikipédia, consulté le 15 juin. 2022.

Pourquoi on me traite de voleur alors que je n'ai encore rien volé

Dans cet extrait, nous révélons la discrimination raciale et même raciste. Cette discrimination est due aux différences ethniques. La mentalité occidentale attribue au Français le rôle du maitre, tandis que les immigrés sont « délinquants ». Par le recours à l'usage de l'expression « jeune de cité », on exprime la tendance des Français à éviter d'appeler ces immigrés par «Arabes ». Ces immigrés sont pour eux censés être des «voleurs» même s'ils n'avaient jamais rien volé.

De plus, dans la chanson « Le petit Beur » de Ridan, nous retrouvons la même idée qui assigne à l'Arabe la caractéristique d'un voleur :

Je suis un petit beur
Mais sois tranquille
J'voudrais pas voler ton argent
Rappelle tes chiens ouvre tes grilles
Tu vois que j'suis qu'un petit enfant
Je suis un petit Beur
Comme disent les autres

Dans la strophe ci-dessus, nous attestons une sorte d'humiliation par l'emploi du terme « Petit» qui reflète un certain mépris. Le terme « Beur » fait allusion à l'étrangeté et à la non appartenance de ces immigrés. C'est vrai qu'ils sont supposés être Maghrébins mais ils ne peuvent pas l'être. D'une part, ils ont vu le jour en France. D'autre part, ils ne sont jamais allés au Maghreb (le pays de leurs ancêtres). Mais malheureusement, malgré leur naissance en France ils ne peuvent pas s'assimiler et s'intégrer en France car ils sont considérés comme des étrangers.

Je voudrais qu'on me dessine un mouton
Être ami avec un renard
Laisse-moi monter dans ton avion
Chez moi ça ressemble à un placard

La référence au *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry reflète le désir des immigrés de trouver une certaine familiarité avec les Français pour atténuer les tensions entre eux.

Dans une autre chanson « L'erreur est humaine » du groupe Zebda l'image de l'Arabe/voleur est accompagnée de celle du Méchant :

Il vivait là, au milieu des bâtiments
Et racontait à tue-tête des boniments
L'histoire d'un pays qui raconte aux enfants
Que c'est nous les méchants
Il disait c'est un pays où t'es libre, en gros,
Enfin selon la couleur de ton chapeau
Un pays qui veut nous protéger des malheurs
Mais y veut être le gendarme et c'est nous les voleurs

Nous remarquons dans cette strophe comment les Français transmettent à leurs enfants ces préjugés. D'ailleurs, dans la chanson « Retour » d'Idir, nous trouvons l'imagestéréotypée à l'égard des écoliers arabes et comment les écoliers français envisagent les immigrés :

À l'école mes camarades m'appellent bougnoule ou sale arabe
Pardonne-moi d'être grossier
Mais c'est tous des cons
Pour eux si t'as la barbe un peu trop long
C'est que tu poses des bombes
Étranger comme ils disent

Nous avons d'autres traits ou stéréotypes, où l'on traite l'Arabe de « sale » et de «bougnoule ». Le terme « bougnoule » désigne la couleur noire. À partir de 1890, ce terme est utilisé dans le contexte colonial pour désigner tous les indigènes, Arabes ou amazighs. Mais il désigne seulement les Nord-Africains à partir du XX siècle et dans le contexte de la guerre de Libération. À la fin de l'extrait ci-dessus, nous trouvons un autre stéréotype qui est rattaché cette fois-ci au physique de l'Arabe barbu, considéré comme terroriste.

Ces jeunes immigrés ont toujours du mal à s'intégrer. Ils sont considérés comme des minorités qui ne font pas partie de la société française. Dans la chanson « Babylone brûle» du groupe Sniper, nous pouvons toucher ce refus :

Jeune issus de l'immigration comme ils aiment tant le rappeler
Ça fait 30 ans qui font que parler
D'intégration, je me sens pas Français

Les Français ont tendance à rappeler que ces immigrés sont dénués de francité et ils ne peuvent pas rentrer dans le moule de la société d'accueil. Cet exemple représente d'une manière ou d'une autre l'image des Arabes en tant qu'étrangers ou exclus.

Dans les paroles de la chanson « la France : itinéraire d'une polémique » du groupe Sniper, nous lisons les vers suivants :

Nous sommes traités de racistes par les gosses à Hitler
Nous traitant de frisés balançant leurs tracts dans nos concerts
Ils disent que notre rap fout le cancer

Nous constatons que les Arabes sont accusés d'être « racistes ». Mais ils dénoncent et rejettent ce trait en qualifiant les Français de « gosses de Hitler ». (Hitler est le symbole du fascisme). Ils expriment aussi leur indignation concernant l'image stéréotypée qui les présente en tant que « frisés ». Notons, au passage, l'attitude négative des Français vis-à-vis des chansons des immigrés.

Enfin, dans tous les exemples précédents, nous avons trouvé des traits avilissants qui caractérisent les Arabes ; ces traits sont empruntés au vocabulaire ou au discours des Français. Cet emprunt est fait à l'aide de la présence de la modalisation autonymique[11] qui reflète la non-coïncidence du discours à lui–même : « l'énonciateur représente un discours autre dans son propre discours. »[12] Il intègre le stéréotype dans son propre discours pour le mettre en cause. Il prend ses distances par rapport au discours de la discrimination ou de la domination en utilisant de multiples marques de citation, de renvoi à une autre source énonciative comme la formule « comme ils disent ».

11. « Il s'agit de traces d'une activité par laquelle le sujet d'énonciation marque une distance à l'égard de son propre énonce : l'énonciateur dédouble pour ainsi dire son discours pour commenter sa parole en train de se faire. » Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire.* Belgique, Nathan, 2003, pp. 101-102.
12. *Ibid.,* p. 102.

II-2-2-La parodie

Le refus des jeunes issus de la deuxième génération maghrébine de se laisser enfermer dans le discours de domination français est exprimé à l'aide de plusieurs stratégies. Nous allons examiner la parodie comme l'une des stratégies qui déconstruise ce discours.

Gérard Genette dans son livre intitulé « *Palimpsestes* » [13] aborde la transtextualité ou la transcendance textuelle qui met un texte « en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »[14]

Il distingue cinq types de relations transtextuelles et il focalise son attention sur l'hyertextualité qu'il définit comme : « toute relation unissant un texte B (que [il] appellerai[t] hypertexte) à un texte antérieur A (qu' [il]appellerai[t] , bien sûr, hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » [15]

De plus, Genette classifie les phénomènes hypertextuels en articulant deux critères : le premier critère est la nature de la dérivation d'un texte (transformation ou imitation) et le deuxième critère est la fonction ou le régime, pour reprendre le terme que Genette préfère employer, (ludique, satirique ou sérieux). Il parle aussi de la parodie minimale qui consiste à « reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle.» [16]En extension, il propose de «baptiser parodie, le détournement de texte à transformation minimale »[17] tout en conférant à la parodie une fonction ludique.

De son côté, Daniel Sangsue dans son livre *La parodie* [18] trouve que le détournement d'une citation de son sens n'est pas suffisant, il voit qu'il faut qu'il y ait un certain changement

13. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
14. *Ibid*., p. 7.
15. *Ibid*., pp. 11-12.

16. *Ibid*., p. 24.
17. *Ibid*., p. 33.
18. Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, « contours littéraires », 1994.

entre l'hyertexte et l'hypotexte : « le seul déplacement ne suffit pas, il faut qu'il y ait détournement, que se manifeste un décalage entre le contexte de départ et le contexte d'arrivée de la citation. » [19]

Sangsue précise que ce décalage relève de « l'incongruité » ou de « la discordance » Mais la limitation de la parodie au seul régime ludique suscite chez lui des réserves, il élargit la définition de Genette et trouve que la parodie se définit par : « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier. » [20]

D'ailleurs, selon Dominique Maingueneau, dans *Linguistique pour le texte littéraire,* la parodie est une stratégie de « réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans un autre. » [21]Il considère que la parodie relève de deux stratégies opposées : la captation ou la subversion. Il trouve que « la captation consiste à transférer sur le discours réinvestisseur l'autorité attachée au texte ou au genre. Dans la subversion, en revanche, l'imitation parodique permet de disqualifier l'autorité du texte ou du genre source. » [22]

En exploitant la notion de parodie, nous allons voir comment les jeunes issus de la deuxième génération maghrébine détournent ou manipulent à leurs avantages les discours hégémoniques qui les entourent. Dans les paroles de la chanson « Le bruit et l'odeur » du groupe Zebda, nous repérons l'expression « le bruit et l'odeur » qui est tirée d'un discours de Jaques Chirac (le discours d'Orléans prononcé le 19 juin 1991) après la modification de ses positions à propos de la situation des immigrés. En effet, c'est Chirac qui avait instauré « le regroupement familial » en 1976, permettant aux immigrés de faire venir leurs familles.

Naturellement, ce discours a choqué les immigrés et c'est bien traduit à travers cette chanson. Le groupe a parodié le discours de Chirac en reprenant littéralement l'expression «le bruit et l'odeur » pour disqualifier ce discours et pour stigmatiser la pensée raciste de Chirac. Toutefois, ce groupe

19. *Ibid*., p. 66.
20. *Ibid.*, pp. 73-74.
21. Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit*., p. 109.
22. *Ibid*., p. 109.

essaie de clarifier que le bruit dont Chirac a parlé est produit par le marteau-piqueur utilisé par les travailleurs immigrés qui ont construit des villes qu'ils n'habitent même pas :

Le bruit et l'odeur Le bruit et l'odeur Le bruit du marteau-piqueur
Qui a construit cette route ?
Qui a bâti cette ville ?
Et qui l'habite pas ?

À ceux qui se plaignent du bruit À ceux qui condamnent l'odeur
Je me présente

Nous remarquons que l'Autre (le Français) ne condamne pas seulement le bruit mais aussi l'odeur. Nous attestons aussi la référence au roman *Les Misérables* de Victor Hugo. Cette allusion est faite à travers la présence de quelques vers de la chanson de Gavroche :

Si j'suis tombé par terre
C'est pas la faute à Voltaire
Le nez dans le ruisseau
Y avait pas Dolto
Si y'a pas plus d'anges
Dans le ciel et sur la terre
Pourquoi faut-il qu'on crève dans le ghetto ?
Plutôt que d'être issu d'un peuple qui a trop souffert
J'aime mieux élaborer une thèse
Qui est de pas laisser à ces messieurs
Qui légifèrent, le soin de me balancer Des ancêtres

Ce recours au roman de Victor Hugo peut faire allusion à une certaine ressemblance entre la condition sociale au XIX siècle et celle des jeunes issus de l'immigration maghrébine notamment concernant l'injustice sociale. Cette chanson (de Gavroche) est lancée au moment de révolte juste avant la mort de Gavroche. Ce recours peut pousser les Beurs à rejeter la discrimination et le racisme exercés par la société dominante. De plus, nous remarquons la mention de la bataille de Montécassino. Cette bataille a eu lieu

entre 1943 et 1944 contre l'armée allemande. En d'autres termes, c'est une référence à l'Empire colonial français dont les soldats sont issus des colonies françaises d'Afrique du Nord :

On peut mourir au front
Et faire toutes les guerres
Et beau défendre un si joli drapeau
Il en faut toujours plus

Pourtant y a un hommage à faire À ceux tombés à Montécassino

Ces beurs mettent en lumière les sacrifices honorables de leurs ancêtres dans les guerres et ils rappellent qu'il faut leur faire hommage au lieu de les condamner.

Dans la parole de la chanson « Faits divers » du groupe Sniper, nous remarquons une subversion de la devise de la République Française :

Liberté, Egalite, Fraternité n'existe pas

Ce groupe a subverti cette devise pour exprimer leur malaise dû à l'inégalité qui est au coeur de leurs tensions sociales. Lisons maintenant l'exemple suivant :

Quelle liberté d'expression dans c'pays facho
Où on exile ceux qu'en savent trop et assassine les marginaux
Richard le Grand, jugé pour viol, a purgé 2 ans
Mohamed Diamoté, jugé pour viol, a purgé 10 ans
Acte méprisant, regardes un peu, ça devient dangereux
La différence en nous et eux c'est 8 ans
On a beau s'plaindre, mais on fait rien contre ça

Dans cet exemple, l'inégalité et l'injustice judiciaire sont bien claires. Le Beur est condamné pour la même infraction d'une période plus longue qu'un Français. En plus, même si les jeunes immigrés expriment leurs plaintes et leur refus de cette inégalité, on ne les écoute pas. Toutefois, leur liberté est confisquée, notamment en ce qui concerne leur choix aux élections:

On est né sur le sol français contrairement à nos rent-pa
Les élections arrivées, j'ai toujours pas fais mon choix

Par qui je m'sens représenter pas par un seul de ces mecs-là
Donc où est la nécessité d'aller leur donner des voix
T'empêcher le FN de monter, moi c'est comme ça que j'le vois
Sachant que celui pour lequel j'vais voter, va pas changer quoi que ce soit

Malgré la naissance des Beurs en France, ils ne possèdent pas la liberté de vote. On leur permet seulement de donner leur voix au Front National et non à celui qui peut les représenter. Ils mettent en valeur la vanité de ces élections. Le seul cas dans lequel les Beurs sont considérés en tant que citoyens Français, c'est quand les Français peuvent profiter de leurs réalisations et leurs victoires remarquables et notamment dans le domaine sportif :

Par contre, ils sont fiers de nous quand on porte une médaille d'or
Ça sent, ils aiment les étrangers quand ils peuvent en tirer profit
Un étranger devient français quand il marque deux buts pour c'pays
J'ai les yeux bien ouverts, on me fera pas voir ce qui n'est pas
Liberté, égalité, fraternité n'existent pas
Ensuite, il y a cet exemple dans la chanson « Le syndrome du petit Beur » du Ridan :

J'ai en mémoire quelques chansons qui hurlent « aux armes citoyens »
Que l'on apprend du bout des lèvres, que l'on dégaine comme un refrain
Je vous assure, je suis Français, d'ailleurs bien plus que je ne le pense
Même si pour l'autre je reste l'Arabe qui critique la France

Ici, l'expression « aux armes citoyens » est extraite de l'hymen national français **«** La Marseillaise ». Cet hymne reflète les valeurs d'un pays qui prône la liberté. Mais en même temps, ce pays qui chante la liberté de son peuple, enferme une partie de ses habitants et refuse leur intégration. Le recours à cet hymne sert à mettre en cause la mentalité française qui les traite en tant qu'étrangers. L'utilisation du verbe « assurer » exprime la volonté

des Beurs de s'intégrer dans le tissu de cette société malgré le refus de « l'Autre ».
Par ailleurs, dans les paroles de la chanson « Madame la République » de Ridan, il y a cet exemple :

Madame la République française aurais-je le droit de dire ce que je pense ?
Si ce n'est pas le cas je le prendrais comme le devoir de ma conscience

Madame la République française qui répondra de ces doléances
Je suis ni pute, ni soumise, je suis un citoyen de France
Je suis ni pute, ni soumise, je suis un citoyen de France

Dans le premier vers, nous notons la privation des immigrés de leur droit d'exprimer ce qu'ils veulent dire au sein d'un pays qui parle des droits de l'Homme. Dans le troisième vers, l'expression « ni pute ni soumise » est le slogan d'un mouvement féministe. Le recours à ce slogan sert à disqualifier la conscience française qui voit les Beurs soit comme soumis soit comme rebelles. Cette expression met en évidence le champ sémantique de la soumission (soumis) ou bien celui d'exclusion « pute » sans ouvrir un autre champ qui concerne par exemple « l'intégration » parce qu'ils n'ont pas accepté de s'assimiler à la société dominante qui essaie d'effacer tous les signes identitaires de ces Beurs.
Le dernier exemple relève de la chanson « Motivés » du groupe Zebda :

Ami entends-tu le vol noir des corbeaux sur nos plaine ?
Ami entends-tu le cri sourd du pays qu'on enchaine?
Ohé, partisans, ouvriers et paysans c'est l'alarme
Ce soir l'ennemi connaîtra le prix du sang et des larmes
C'est nous qui brisons les barreaux des prisons pour nos frères
La haine à nos trousses et la faim qui nous pousse, la misère I
l y a du pays où les gens au creux des lits font des rêves
Chantez compagnons, dans la nuit la liberté vous écoute
Ici chacun sait ce qu'il veut, ce qu'il fait quand il passe
Ami si tu tombes un ami sort de l'ombre à ta place

Ohé, partisans ouvriers et paysans c'est l'alarme
Ce soir l'ennemi connaîtra le prix du sang et des larmes
On va rester motivés pour le face à face
On va rester motivés quand on les aura en face
On va rester motivés, on veut que ça se sache
On va rester motivés... On va rester motivés pour la lutte des classes
On va rester motivés contre les dégueulasses

Dans cette chanson, nous trouvons la reprise intégrale du chant des partisans. Ce chant est l'hymne de la résistance face au régime nazi pendant la Seconde guerre mondiale créé en 1943. Il est considéré comme un appel de résistance lancé par le Général De Gaulle. Ce groupe capte ce chant pour aller dans le même sens que lui revient mais cette fois–ci est lancé par les jeunes immigrés contre le régime Français. C'est un appel à la lutte contre la différence entre les Français et les Beurs.

À l'aide des exemples précédents, nous avons essayé d'expliquer comment la génération issue de l'immigration a utilisé la parodie pour cerner le discours central français afin de le décentraliser et le mettre en doute.

Conclusion :

L'analyse proposée dans cet article nous a donné la possibilité de mettre l'accent sur le malaise identitaire que ressentent les jeunes issus de la deuxième génération maghrébine en France. Nous avons essayé de clarifier les caractéristiques du discours hégémonique et stratégies employées par les Beurs pour dénoncer l'injustice et l'oppression exercées par le système français. Ces tactiques de résistance leur ont permis de renverser le discours de domination et le subvertir en leur faveur pour déconstruire les stéréotypes et les préjugés enracinés dans la conscience française.

Bibliographie :

GENETTE, Gérard(1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

LARONDE, Michel(1993). *Autour du roman beur*. Paris : L'Harmattan.

LARONDE, Michel (1996). *L'Écriture décentrée*. Paris : L'Harmattan.

MAINGUENEAU, Dominique (2003). *Linguistique pour le texte littéraire.* Belgique : Nathan.

SAÌD, Edward (1978). *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Fayard.

SANGSUE, Daniel (1994). *La Parodie.* Paris : Hachette.

http://fr.m.wikipedia.org > wiki > Racisme-Wikipédia, consulté le 15 juin, 2022.

Annexe :

Titre de la chanson	Nom de chanteur ou du groupe	Date de sortie	Lien de chanson
Le petit beur	Rachid	1987	https://www.bide-et-musique.com/song/1920.html
Le bruit et l'odeur	Zebda	1995	https://genius.com/Zebda-le-bruit-et-lodeur-lyrics
Faits divers	Sniper	2001	https://www.paroles.net/sniper/paroles-faits-divers
Pris pour cible	Sniper	2001	https://genius.com/Sniper-pris-pour-cible-lyrics
L'erreur est humaine	Zebda	2002	https://genius.com/Zebda-lerreur-est-humaine-lyrics
Motivés	Zebda	2003	https://www.paroles.cc/chanson,motives,31812
La France: itinéraire d'une polémique	Sniper	2006	https://www.raprnb.com/lyrics/sniper-la-france-itineraire-dune-polemique/
Retour	Idir	2007	https://genius.com/Idir-retour-lyrics
Babylone brûle	Sniper	2008	https://www.paroles.net/sniper/paroles-babylone-brule
Le syndrome du petit beur	Ridan	2012	https://www.paroles.net/ridan/paroles-le-syndrome-du-petit-beur
Madame la République	Ridan	2012	https://www.paroles.net/ridan/paroles-madame-la-republique

وظيفة الرّتبة غير المحفوظة في الجملة الاسمية المطلقة شعر الفرزدق أنموذجاً

وسيم محفوض نصر* د.حكمت بربهان**

ملخّص

تُعدُّ قرينة الرّتبة من أبرز الظَّواهر اللُّغويَّة في اللُّغة العربيَّة؛ إذ تدلُّ على فهمٍ عميقٍ للغة، وسعةِ تصرُّف، وامتلاك زمام المبادرة ، وحسن التّفكير من خلال النّظم الذي يكشف عن جماليَّة اللُّغة ، فضلاً عن كونها ظاهرةً تحمل في طيَّاتها معانيَ ودلالاتٍ يُفضي إليها سياق الكلام.

كان المبحث الأوّل في بيان وظيفة الرّتبة في الجملة الاسميَّة من خلال تقديم الخبر على المبتدأ ، وتقديم خبر الأحرف المشبَّهة على اسمها، ليكون المبحث الثاني في وظيفة الرّتبة في الجملة الفعليَّة ببيان التَّقديم والتَّأخير في أركانها، فبيّن هذا المبحث تقديم المفعول به على الفاعل ، ووصل البحث إلى عدد من النَّتائج والتَّوصيات أُثبتت في نهايته، ومن ثم ذُيّل بذكر المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحيّة: الرّتبة – التّقديم والتّأخير – غير المحفوظة– الفرزدق.

* – طالب دراسات عليا (ماجستير)، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

** – مدرّس في قسم اللغة العربية، نحو وصرف ، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

The rank function that is not preserved in a sentence Al-Farazdaq's poetry is a model

Dr. Hikmat Berbhan[**] Waseem Mahfoud Nasr[*]

Abstract

The relative rank is one of the most prominent linguistic phenomena in the Arabic language. It indicates a deep understanding of language, capacity to act, ownership of initiative, and good thinking through systems that reveal the beauty of language, as well as being a phenomenon that carries with it meanings and connotations that the context of speech leads to.

The research plan came in an introduction, a preface and two research papers, the introduction was a statement of the importance of the topic and the reason for selection, the method, and the research plan, while the introduction was in the concept of rank between language dictionaries and conventions.

The first topic was in explaining the function of rank in the nominal sentence by presenting the news to the subject, and presenting the news of the suspicious letters to its name, so that the second topic in the function of rank in the actual sentence by showing the introduction and delay in its pillars, so this topic showed the presentation of the object on the subject, and the presentation of semi The sentence contains both the verb, the subject and the object, and then it was appended with mentioning the sources and references.

key words: Rank - Presentation and Delay - Not Saved - Al-Farazdaq.

* - Postgraduate Student (Master), Department of Arabic Language, Tishreen University, Lattakia, Syria.

** Lecturer, Department of Arabic Language, Grammar and Morphology, Tishreen University, Lattakia, Syria.

مقدّمة:

تعدُ اللغة العربيّة منظومة عُرفيّة رمزيّة يعبّر المرء من خلالها عن أغراض نفسه، ويقرأ فيها أمجاد السّابقين وأفكار اللاحقين؛ إذ تمنح الإنسان القدرة على التعبير عمّا في نفسه بلغة فصيحة، ويُعدّ باب التقديم والتأخير جزءاً من أجزاء علمي النحو والمعاني؛ إذ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصياغة المؤدّية إلى معنى ما، فالاختلاف في تراتبية الجملة سواء أكان لازماً أم غير لازمٍ يؤدّي إلى معانٍ ودلالاتٍ يكشف عنها السّياق.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهميَّة البحث من كونه يُحاول الكشف عن علاقة الرّتبة بالتّوجيه الدّلالي الذي يكشفه المعنى المراد، وهذا العارض يطرأ لهذه الأمور – تقديمٍ أو تأخيرٍ– من أسباب عديدة، سواء أكانت نحوية أم بلاغية، هذه الأمور ما يقتضي تأخيرها، وتقديم ما هو مؤخَّر في الأصل.

ويُحاول البحث أن يرصد بعضَ مواطن التقديم التي وردت في شعر الفرزدق مع إيضاح المعنى الدلالي الذي يقتضيه التقديم .

الدّراسات السّابقة:

1- **بناء الجملة المركّبة في شعر الفرزدق:** إحسان عثمان محمّد الطّيب، رسالة أُعدّت لنيل درجة الدّكتوراه، بإشراف: أ.د بكري محمّد الحاج، إذ قام الباحث بدراسة أنواع الجمل المركّبة دراسة وصفيّة تحليليّة، وحلّل بعض مكوّنات الجملة المرتبطة بالبناء، وأشار إلى العلاقات التّحويليّة البنيويّة في الجملة بدءاً من الكلمة ثمّ العبارة ثمّ التّركيب.

2- **جماليّات التّركيب في شعر الفرزدق "دراسة في قيم المعنى البلاغيّ":** خالد عبد التّواب عبد القادر إبراهيم، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، بإشراف: إ.د فاروق محمّد مهنى ود.هاني فراج علي، جاءت الرّسالة في أربعة فصول، تسبقها مقدّمة وتمهيد، وتتبعها خاتمة وقائمة بالمصادر، درس في الفصل الأوّل جماليّات الظّواهر التّركيبيّة في شعر الفرزدق، وكان في ثلاثة مباحث: التّقديم والتّأخير، والحذف والذّكر، والتّعريف والتّنكير. أمّا الفصل الثّاني فجاء معنوناً بجماليّات التّراكيب البيانيّة في شعر الفرزدق، ليأتي الفصل الثّالث موسوماً

بجماليّات الموسيقا في شعر الفرزدق، أمّا الفصل الأخير فكان معنوناً بجماليّات التّناص في شعر الفرزدق.

منهج البحث وخطّته:

حاول البحث اعتماد المنهج الوصفيّ من خلال رصد بعض ظواهر الرّتبة غير المحفوظة، ودراسة وظيفتها ودورها في المعنى.

مفهوم الرّتبة:

تخضع الجملة العربية لترتيب ينظم تَتَابُعَ أجزائها، فالكلام له رتبة: "فعل، فاعل، مفعول به" في الجملة الفعلية، أو "مبتدأ وخبر" في الجملة الاسمية، ثم بقية مكمّلات الجملة. وفي حال حدوث أيّ تغيير في هذا الترتيب يبحث النحويون في المسوّغات والمبرّرات للتقديم أو التأخير. أمّا البلاغيون فقد نظروا إلى هذا التقديم أو التأخير على أنّ له غرضاً بلاغياً تعبيرياً. ومن أهمّ أغراض التقديم بيان الأهمية، والتخصيص.

أ- لغة:

جاء معنى الرّتبة بمعنى الثّبات والمنزلة، ومن ذلك ما ورد في قول (ابن منظور):"**رَتَبَ الشّيءُ يَرْتُبُ رتُوباً ،وترَتَّبَ: ثبت فلم يتحرَّك، يقال: رَتَبَ رُتُوبَ الكَعْبِ؛ أَي انْتَصَبَ انْتِصابَه، ورَتَّبَه تَرتِيباً: أَثْبَتَه... والرَّتَبَةُ الواحدة من رَتَباتِ الدَّرَجِ، والرُّتْبَةُ والمَرْتَبَةُ: المَنْزِلةُ عند المُلوكِ ونحوها**"[1]، وهذا القول ورد في أغلب معاجم اللغة.

اصطلاحاً:

عرف النّحاة القدامى دور الرّتبة في الجملة، ولكنّهم لم يُعالجوها في مبحثٍ مستقلٍّ، إنّما نراها متوزّعة بين أبواب النّحو، ومن ذلك قول ابن جنّي: "**ولا يجوز تقديم الصلة، ولا شيء منها على الموصول، ولا الصّفة على الموصوف، ولا المُبدل على المبدل منه، ولا عطف البيان على المعطوف عليه، والعطف الذي هو نسق على المعطوف عليه... ولا**

(1) – ابن منظور، جمال بن مكرم : ***لسان العرب***، تحقيق: محمّد أحمد حسب الله، وهاشم الشّاذلي ، وعبد الله علي الكبير، دار المعارف، مصر، د.ت، مادّة (رتب).

يجوز تقديم المُضاف إليه على المُضاف، ولا شيء ممّا اتّصل به، ولا يجوز تقديم الجواب على المُجاب شرطاً كان أو غيرهما"[2]

أنواع الرّتبة:

أ- الرّتبة المحفوظة:

لا يجوز فيها التقديم والتأخير (لا يُسمح بتبادل المواقع)، بمعنى أنّ العلاقة بين الطرفين اللغويين لا تقبل التبادل؛ لأنّ الأول يفتقر إلى الثاني في موضعه، كالعلاقة بين الجارّ والمجرور، فلا يجوز تقديم الاسم المجرور أو تأخير حرف الجرّ، وكالعلاقة بين المضاف والمضاف إليه، كما لا يمكن أن تأتي جملة الصلة متقدّمة على الاسم الموصول، أو يأتي الاسم الموصول بعد جملة الصلة. نقول: "إلى الجامعة"، ولا يصحّ: الجامعة إلى. ونقول: "كتاب البلاغة" ولا نقول: البلاغة كتاب. ونحو: "ذو العقل"، و"أخو الجهالة"، ولا يمكن تبادل المواقع هنا، فلا يجوز: "العقل ذو"...

ب- الرتبة غير المحفوظة:

وهي التي يصحّ فيها التّقديم والتّأخير، يُسمح بتبادل المواقع؛ أي يُسمح بالتّبادل بين عناصر الجملة فيها (كأن يتقدّم الفاعل أو المفعول به على الفعل في حال كون الجملة فعليّة، أو أن يتقدّم الخبر على المبتدأ عندما تكون الجملة اسميّة).

وقد رضي علماء المعاني بهذا التقسيم وعمدوا إلى الرّتبة غير المحفوظة، فمنحوها دراسةً أسلوبيةً مهمّة؛ وقفوا على التحوّلات البلاغية في الاستعمال التعبيري الأدبي الذي يطرأ عليه انزياح أسلوبي يخرق معياريّة الرتبة، مثل قولهم "زيدٌ منطلقٌ"، و "منطلقٌ زيدٌ". و"ضرب زيدٌ عمراً"، و"ضربَ عمراً زيدٌ". وقد أشار (ابن مالك) إلى ذلك بقوله: [3]

والأصــــلُ فـــي الأخبـــارِ أنْ تُـــؤخَّرا وجـــــوَّزوا التقـــــديم إذ لا ضَـــــرَرَ

(2) – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: ***الخصائص***، 2/385-387.

(3) – ابن مالك، محمد ابن عبد الله بن مالك الطائي، **متن ألفية**، تحقيق: عبد اللطيف الخطيب، دار العروبة، الكويت، الطبعة الأولى، 2006م، ص 9.

كـــــذا إذا يســـــتوجِبُ التّصـــــديرا كـــــأينَ مـــــن علمتـــــه نصـــــيرا

المبحث الأوَّل: وظيفة الرّتبة في الجملة الاسميّة:

للرتبة دور في الكشف عن الأصل النحوي، ولكنَّ هذا الاصل الذي لم يكن ثابتاً بل أصابه انزياح لغوي أدّى معانيَ ودلالات يكشفها السّياق والمقام الذي وُضِع له، وهي معانٍ تنمّ عن إدراك ووعي بحال المُخاطب.

َقديم والتَّأخير في الجملة الاسميَّة المطلقة:

تخضع الجملة العربية لترتيب ينظم تَتَابُعَ أجزائها، فالكلام له رتبة: "فعل، فاعل، مفعول به" في الجملة الفعلية، أو "مبتدأ وخبر" في الجملة الاسمية، ثم بقية مكمّلات الجملة. وفي حال حدوث أيّ تغيير في هذا الترتيب يبحث النحويون في المسوّغات والمبرّرات للتقديم أو التأخير. أمّا البلاغيون فقد نظروا إلى هذا التقديم أو التأخير على أنّ له غرضاً بلاغياً تعبيرياً. ومن أهمّ أغراض التقديم بيان الأهمية، والتخصيص.

وعندما يتقدّم ركن من أركان الجملة، فلا بدّ من وجود متأخّر، فهو ليس معدوماً، ولو كان معدوماً لَحُذِفَ من الجملة؛ بل هو ذو أهمية، ولكن في الدرجة الثانية من الأهمية؛ أو ربما يكون التأخير لغرض التشويق، فالمتلقّي يتشوّق لمعرفة هذا المتأخّر الذي لم يُذكر في البداية.

وكلّ تقديم يلزمه تأخير بالضرورة؛ فالمبتدأ عندما يترك مكانه للخبر يتأخّر عنه، وعندما تحدث هذه الحركة في نظام اللغة نكون قد قمنا بإحداث خرقٍ أو انزياحٍ أو خروجٍ عن المألوف في النظام اللغوي، وهذا يؤدي بالضرورة إلى تغيير في المعاني والدلالات، وفي الأثر النفسي؛ لأنّ الكلمة المقدَّمة على غيرها تأخذ أهمية بالنسبة إلى القارئ، كما هي بالنسبة إلى المتلقّي، فتنشغل بها النفس أو تتأثر بها، وهذا التأثُّر إمّا أن يكون إعجاباً أو نفوراً، و تنشغل به النفس فنياً؛ لأنّ النفس تُفاجأ بتوضّع الكلمة في غير مكانها المعتاد في النظام اللغوي.

والأصل في الجملة الاسميّة أن يُذكر المبتدأ والخبر، ولكن قد يُحذف أحدهما أو كلاهما، إن وُجد دليلٌ، ولم يتمَّ الإخلال بالمعنى المراد، وقد يتقدّم أحدهما على الآخر.

1- تقديم الخبر على المبتدأ

الخبر هو الرّكن الثّاني من أركان الجملة الاسميّة، وقلنا الثاني؛ لأنَّ رتبته التأخير عن المبتدأ؛ **((لأنَّه وصفٌ في المعنى))**[4]، فالأصل في الجملة الاسميّة أن تبتدئ بالمبتدأ، وعرّفه ابن مالك بقوله:[5]

والخبرُ الجزءُ المتمّمُ الفائدةَ كاللهُ برٌّ والأيادي شاهدةٌ

وذهب الكوفيّون إلى أنَّه لا يجوز تقديم خبر المبتدأ عليهن مفرداً كان أو جملة، فالمفرد نحو "قائم زيد وذاهبٌ عمر"، والجملة نحو "أبوه قائم زيد وأخوه ذاهب عمرو". وذهب البصريون إلى أنّه يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه المفرد والجملة.

أمَّا الكوفيون فاحتجّوا بأن قالوا: إنَّما قلنا إنَّه لا يجوز تقديم المبتدأ عليه مفرداً كان أو جملة؛ لأنَّه يؤدّي إلى أن تقدّم ضميرَ الاسم على ظاهره، ألا ترى أنَّك إذا قلت: "قائم زيد" كان في قائم ضمير زيد؟ وكذلك إذا قلت "أبوه قائم زيد" كانت الهاء في أبوه ضمير زيد؛ فقد تقدم ضمير الاسم على ظاهره، ولا خلاف أن رتبة ضمير الاسم بعد ظاهره؛ فوجب أن لا يجوز تقديمه عليه[6].

وأمَّا البصريون فاحتجّوا بأن قالوا: إنَّما جوّزنا ذلك؛ لأنَّه قد جاء كثيراً في كلام العرب وأشعارهم؛ فأمَّا ما جاء في كلامهم فقولهم "في بيته يؤتى الحكم" وقولهم "في أكفانه لُفَّ لميت"... وأمَّا ما جاء من ذلك في أشعارهم، فنحو قول الشاعر: [7]

---

(4) – ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري: **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل**: تأليف: محمّد محيي الدين عبد الحميد، ط2، دار أحياء التراث العربي، د.ت، 277/1.

(5) – ابن مالك: **متن الألفية**، ص9.

(6) – يُنظر: الأنباري، أبو بركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الأنصاري: **الإنصاف في مسائل الخلاف**، 46/1.

(7) – ينسب هذا البيت للفرزدق في **شرح الكافية** 87/1، و**شرح الألفية** 153، و**همع الهوامع** 102/1، و**شرح المفصّل** 99/1، و**شرح التصريح على التوضيح** 173/1، و**أوضح المسالك** 283/1، لكنّنا لم نقف عليه في ديوانه.

بنونـا بنـو أبنائنـا وبناتنـا بنـوهُنَّ أبنـاءُ الرّجـالِ الأباعـدِ

والعاملُ في الخبر هو المبتدأ، وذهب بعض النّحاة إلى عدّ العامل في المبتدأ والخبر كليهما عاملاً معنوياً، وإنّهما يترافعان[8]،ويتقدّم المبتدأ على الخبر، إلّا أنَّ هذا التَّرتيب قد يُعدل عنه، وتتغيّر الرّتبة النّحويّة من خلال تقديم الخبر على المبتدأ، وفي هذا الصدد يقول (ابن مالك):[9]

والأصلُ في الأخبارِ أنْ تؤخّرا وجوّزوا التّقديم إذْ لا ضَرَرا

فالأصل تقديم المبتدأ، وتأخير الخبر، ولكن يجوز تقديم الخبر لأغراض بلاغية واعتبارات جماليّة، وبحث في ذلك النّحويين، وتوصَّلوا إلى أنَّ الخبر يتقدَّم على المبتدأ وجوباً في مواضع منها:[10]

(8)- عباس، صادق: **موسوعة القواعد والإعراب**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2002م، ص211.

(9)- ابن مالك: **متن الألفية**، ص9.

(10) – يُنظر: الإشبيلي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي بن عصفور: **شرح جمل الزجاجي**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: فواز الشعار، إشراف: إميل يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، 353/1. وابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الحياني الأندلسي: **شرح التسهيل**، تحقيق: عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، ط1، دار هجر للطباعة والنشر، 1990م، 288/1-289. والرّضي، محمد بن الحسن الإستراباذي: **شرح الرضي الكافية ابن الحاجب**، دراسة وتحقيق: حسن ابن محمد بن إبراهيم الحفظي، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1996م، 206/1-263. والأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن هشام: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ومعه عدّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار الفكر، بيروت، د.ت، 213/1-215. و**شرح ابن عقيل** 240/1-243. والسيوطي، جلال الدين: **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون وعبد العال سالم مكر ، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992م، 232/1-233.

أ- أن يكون المبتدأ نكرةً ليس لها مسوّغ إلا تقديم الخبر، والخبر شبه جملة.

إذا جاء المبتدأ نكرة، والخبر متعلّق بمحذوف شبه جملة، فإنَّ المتعلّق بشبه الجملة يكون تقديره ثابت أو كائن، وهو محذوف، ويكون خبراً، والتّقديم هنا واجب؛ لأنَّ النّكرة تطلب الوصف طلباً حثيثاً كي تختصّ به، وإذا تقدّمت النَّكرة يقع الوهم في كون شبه الجملة صفة لها أو خبراً عنها[11].

فالعلّة هي منعُ التباس الخبر بالصّفة وورد ذلك عند (ابن يعيش 643هـ) في قوله: **((في قولك "لك مالٌ" و "تحتك بساطٌ" إنّما التزم تقديم الخبر هناك خوفاً من التباس الخبر بالصّفة))**[12]؛ أي إنَّ المبتدأ النكرة يفتقرُ إلى التخصيصِ بالوصف أو الإضافة.

وتقديم الخبر في هذه الحالة جعل الابتداء بالنّكرة صحيحاً؛ إذ لا يوجد مُسوّغ للابتداء بالنّكرة هنا إلّا تقديم شبه الجملة "الخبر".

ويأتي التّقديم في ديوان (الفرزدق) بدلالات عديدة؛ منها: التّشويق إلى ذكر المسند أو التّلذّذ بذكر المتقدّم، أو التّخصيص، أو التّعجّب....إلخ.

- **التّعظيم:** ومن ذلك قوله:[13]

إذا مالــكٌ ألقَــى العِمامــةَ فاحــذروا بــوادرَ كَفّــي مَالــكٍ حــينَ يَغضَــبُ
فإنَّهمـــا إن يظلِمـــاكَ ففيهمـــا نكــالٌ لِعُريــانِ العــذابِ عَصَبصَــبُ

هذه الأبيات قالها "الفرزدق" لمالك بن المنذر بن الجارود العبديّ، وغايتها تعظيم صورة "مالك" حين غضبه، وهذه الصّورة التّعضيمية كشفها تقديم الخبر الذي جاء شبه جملة "فيهما" على المبتدأ "نكال – عصبصب".

([11]) – الأزهري، خالد بن عبد الله: **شرح التّصريح**، ص219.

([12])– ابن يعيش، موفق الدين: **شرح المفصل**، د.ط، الطبعة المنيرية، القاهرة، د.ت، 237/1.

(13)– ديوانه، ص31. (نكال: اسم لمن يجعل عبرة للغير. عصبصب: شديد)

ومنه قوله:[14]

لهُ نَسَبٌ بينَ العناجيجِ يلتقي إلى كلّ معروفٍ من الخيلِ ناسبهْ

في هذا البيت تقديم للخبر "له" على المبتدأ "نسب"، والعلّة النحوية في ذلك هي مجيء الخبر شبه جملة، والمبتدأ نكرة، ولعلّ هذا التقديم أفاد بيان عظمة الممدوح "عبيد الله ابن أبي بكرة الثقفي" الذي اشتهر بأخبار جوده التي تشبه الخيال.

التّشويق إلى ذكر المسند إليه: وذلك إذا أراد المتكلّم إبقاء السّامع في شوقٍ ولهفةٍ لمعرفة الأمر، ومنه قوله:[15]

منّا الفروعُ اللواتي لا يوازنها فخرٌ وحظّك في تلك العراقيبُ

قدّم الشّاعر الخبرَ الّذي هو شبه الجملة "منا" على المبتدأ "الفروع" لغاية دلاليّة وهي تشويق المتلقّي إلى معرفة معرض الفخر الذي يبتغيه الفرزدق.

ومنه قوله:[16]

ولي ببلاد الهند عندَ أميرها حوائجُ جمّاتٌ وعندي ثوابُها

جاء الشاعر بالخبر "لي– عندي" متقدّماً على المبتدأ "حوائج– ثوابها" على التّرتيب لغرض بلاغيّ، وهو معرفة الشيء الكامن في بلاد الهند وفيه، ففي بلاد الهند تكمن الحوائج، وعنده يكمن الثّواب.

- **التّخصيص**: وفيه يكون المبتدأ مسبوقاً بنفي، ويكون الخبر جملة فعلية، وفي هذا النّوع من التّقديم تحاول أن تصحّح فكرة المخاطب بذكر المبتدأ؛ لتؤكد أنَّه ليس الذي قام بالفعل، ومنه قولك:

1- "ما أنا كسرت الزجاج".

(14) – ديوانه، ص53. (العناجيج: الواحد عنجوج: الرائع من الخيل، وقيل: الجواد)

(15) – ديوانه، ص66.

(16) – ديوانه، ص79.

2- "ما كسرت الزجاج".

فأنت في هذا التّرتيب الأوّل تنفي عن نفسك فعل الكسر، ولكنَّك تعترف في الوقت نفسه أنّ فعل الكسر حاصل، أمّا في التّرتيب الثّاني "ما كسرت الزجاج"، فأنت تنفي عن نفسك فعل الكسر، ولكنَّك لا تثبته لغيرك "فعل الكسر ليس مثبَتاً".

والمقصود تخصيص الخبر بالمبتدأ ، فإنك إذا قدمت الخبر خصصتهُ به ، اما إذا بقي الخبر متأخّراً كقولنا (زيد قائم) فإنك لم تخصص شيئاً لزيد ، لكنه يريد ان يثبت أنَّ زيداً قائم لا قاعد ، فتقديمه لـ(زيد) توكيد وإثبات لا تخصيص ، أمّا إذا قدمنا (قائم) على (زيد) كقولك (قائم زيد) فقد أثبت له القيام دون غيره من الناس، فقدّم الخبر، ((**فقولك (قائم زيد) قد أثبتَ له القيام دون غيره من النَّاسِ، وقولك (زيد قائم) أنتَ بالخيار في إثبات القيام له ونفيه عنه**))[17] .

ومنه قول الفرزدق:[18]

وما لأبي مروانَ بعدَ محمّدٍ وبعد اميرِ المؤمنينَ ضريبُ

جاء الفرزدق بشبه الجملة "لأبي مروان" ، "كائن" مسبوقاً بنفي وهو "ما"، وشبة الجملة هاهنا متعلّقة بخبر مقدّم تقديره "كائن"، والمبتدأ "ضريبُ"، فهو ينفي أن يكون هنالك شبيه لأبي مروان بعد محمّد، وذلك يشي بتخصيص صفة قلّما نظيرها بعبد الملك بن بشر بن مروان.

وقد يفيد التّقديمُ التّخصيصَ من دون نفي، ومنه قوله:[19]

مِنَّا الرسولُ وكلُّ أزهرَ بعدهُ كالبدرِ وهو خليفةٌ في الموكبِ

الفرزدق في بيته فَخُر بنسبه على بني باهلة، فنسبهُ يندرج غلى رسول الله (ص)، وجاء بشبه الجملة "منّا" في موقع خبر متقدّم على المبتدأ "الرّسول"، ولعلّه أراد من خلال

(17) – **المثل السائر**: 38/2 ، وينظر: **الطراز**: 31/2 .

(18) – ديوانه، ص40. (الضريب: الشبيه).

(19) – ديوانه، ص35.

هذا التّقديم أن يُخصّص نسبه ويقصره برسول الله (ص).

ومنه قوله:[20]

وفيهـا بنـو الحـربِ التـي يُتَّقـى بهـا وغاها إذا ما الحربُ جاشَتْ شعابُها

وهذا البيت أراد منه الشّاعر أن يخصّص مدحهُ ببني تميم، وأن يسبغ عليهم من صفات الشجاعة ما امتازوا بها، وتخصّصوا فيها؛ لذا جاء بشبه الجملة "فيها" العائدة على "بني تميم"، والتي هي متعلّقة بخبر مقدّم محذوف تقديره "كائن"، متقدّمة على المبتدأ المعرفة "بنو الحرب"، ولعلّ سياق البيت يوحي بأن يكون المراد من تقديم الخبر هو التّخصيص.

<u>شدّة العناية</u>، ومنه قوله:[21]

لكم أنّها في الجاهلية دوّخت لكـم مـن ذراهـا كـلَّ قـرمٍ صـعابُها

وهذا البيت من قصيدة يمدح فيها "أبان بن الوليد بن مالك الزيدي"، وجاء بشبه الجملة "لكم" المتعلّقة بخبر محذوف متقدّماً على المبتدأ الذي جاء مصدراً مؤوّلاً من "أنَّ واسمها وخبرها"، وهذا التّقديم أفاد التّخصيص.

ومنه قوله:[22]

وفي الشّيبِ لذّاتٌ وقرّةُ أعينٍ ومـن قبلـهِ عـيشٌ تعلّـل جادبـه

أتَت شبه جملة "في الشيب" متعلّقة بخبر مقدّم محذوف تقديره "كائن"، والمبتدأ "لذات"، وهذا البيت خصّص فيه صفة الحكمة التي تؤكّد قرّة الأعين.

ومنه قوله:[23]

أفـي أورةٍ عالجتهـا وحفرتهـا تمـيمٌ حواليهـا، وعنـدي كتابهـا

---

(20) – ديوانه، ص53.

(21) – ديوانه، ص55. (القرم: السيد العظيم).

(22) – ديوانه، ص45. (تعلّل: أبدى عللاً وحججاً وتمسّك بها، جادبه: عايبه).

(23)– ديوانه، ص35.

ومنه قوله:[24]

لتـرتحلن إليـك بـبطنِ جمـعٍ قوافٍ تحتَها النّوقُ العجالُ

تقدّم ظرف المكان "عندي- تحتها" الذي ورد خبراً، متقدّماً على المبتدأ المعرفة "كتابها- النّوق"، ونلحظ في قول (سيبويه) في "**باب ما يقع الاسم المبتدأ ويسدّ مسده**"[25]، ما يوحي بأنَّ تقديم الخبر إذا كان ظرفاً أحسن، وقد تابع النّحاة البصريون[26] (سيبويه) فيما ذهب إليه، أمّا الكوفيون فقد منعوا تقديم الخبر مفرداً كان أو جملة، أمّا الظرف المتقدّم – هنا- فهو فاعل لفعل مقدر عنهم، وتقديم الخبر هنا جائز عند النحاة[27]، وهذا ما أشار إليه (سيبويه) وما صرّح به النّحاة البصريون[28] في جواز تقديم الخبر الذي يكون ظرفاً.

وقد ورد الخبر في غير موضع من مواضع الدّيوان ظرف مكان متقدّماً على المبتدأ النكرة، ومنها قوله:[29]

ومن خلفها ثنتان كلتاهما لها تعلّقَ بالأهدامِ والشرّ حالُها

ومنها قوله:[30]

فحـرّكَ أعلـى حبلـه بحُشاشـةٍ ومـن فوقـه خضـراءُ طـامٍ بحورُهـا

(24)- ديوانه، ص22.

(25) - **الكتاب**، 128/2.

(26) - يُنظر: **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**، 7-65.

(27) - يُنظر: **شرح المفصّل**، 94/1.

(28) - يُنظر: شرح قطر الندى، ص127.

(29)- ديوانه، ص547

(30)- ديوانه، ص713

تقدّم ظرف المكان " خلفها– فوقها" الذي جاء خبراً– على المبتدأ النكرة "ثنتان– خضراء" وتقديم الخبر هنا جائز[31].

ب– **أن يكون المبتدأ مشتملاً على ضميرٍ يعود على جزءٍ من الخبر.**

ويُعلّل ذلك بالاحتراز من عودة الضّمير على متأخرٍ لفظاً ورتبةً، وهذا الأمر ممتنعٌ في العربيّة، ففي قوله تعالى: ﴿أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾[32]، ههنا وجب تقديم الخبر (شبه الجملة) "على قلوب"، وتأخير المبتدأ "أقفالها" خلافاً للأصل العامّ، وسلامةً للمعنى المراد؛ لأنَّ في ذلك تلافياً لحدوث اللبس في عودة الضّمير "ها" إلى سابقٍ أو لاحقٍ، ومنه قول (الفرزدق):[33]

إنَّ السَّماءَ لنا عليْكَ نجومُهَا والشمسُ مُشرقةُ وكلُّ هلالِ

جاء هذا البيت في سياق مدح بني تميم، جاء المبتدأ "نجومُها" مشتملاً على ضمير يعود على "السّماء"، وممّا يعلّل ذلك هو الاحتراز من عودة الضّمير على متأخّر لفظاً ورتبة.

ت– أن يكون الخبر له الصّدارة في الجملة.

يوجد في اللّغة العربيّة مجموعة من الأساليب اللّغويّة، مثل التّعجّب والشّرط والاستفهام، ولكلّ منها أدواته الخاصّة التي قد تكون أحد ركني الجملة، وإذا كان الخبر اسم استفهام أو مضافاً إلى اسم استفهام، فإنَّه يتقدّم وجوباً[34]؛ لأنَّ الاستفهام له صدر الكلام[35]، ولا يجوز إخراج ما له الصّدارة عن صدريّته[36].

(31) – يُنظر: شرح قطر الندى، ص127.

(32)– سورة محمّد، الآية24.

(33) – ديوانه، ص496.

(34) – يُنظر: الجوزيّة، ابن القيّم: **إرشاد المسالك**، ص180–181.

(35) – يُنظر: **ابن عقيل**، 243/1، وابن يعيش: **شرح المفصّل**، 266/1.

(36) – يُنظر: الألوسي: **حاشية شرح القطر**، ص246.

نحو قولك: أينَ زيد؟ وكيف عمرو؟ أو أن يكون مُضافاً إلى ما حقّه الصّدارة، نحو: صبحُ أيِّ يومٍ السفرُ ؟[37]

ويتبادر إلى ذهن الدّارس أنَّ حقّ الصّدارة شأنٌ لفظيٌّ، وهذا الأمر يحتاج مراجعةٍ ونظرٍ، فمنع تأخير ما حقّه الصّدارة له ارتباطٌ وثيقٌ بالمعنى، ولم يأتِ لغايةٍ لفظيّةٍ، وهذا ما نلحظه في قول (ابن الحاجب): **((كل ما يغيّر معنى الكلام ويؤثّر في مضمونه، وكان حرفاً فمرتبته الصّدر، كحروف النَّفي... وكحروف التَّنبيه ، والاستفهام..))**[38]، فالصّدارة مبدؤها المعنى والدّلالة، وليست لفظيّةً بحتةً، ومن ذلك قوله:[39]

أباهِلَ أينَ منْجاكُم إذا مَا ملأْنَا بالمُلُوكِ وبالقِبَابِ

جاء الخبر اسم استفهام "أين" وهو ظرف متعلّق بخبر متقدّم على المبتدأ "منجاكم"، وهذا التقديم والتأخير رتبته غير محفوظة، لكن جاء التقديم؛ لأنَّ الخبر اسم استفهام وهو مستحق للصدارة.

ومنه قوله:[40]

كيفَ السلامةُ بعدما تيّمتني وتركتِ قلبي مِثلَ قَلْبِ الايهمِ

"كيف" اسم استفهام مبني على الفتح في محلّ رفع خبر مقدّم، وجاء في موضع الخبر؛ لأنّه اسم مستحقّ للصدارة، وجاء المبتدأ "السّلامة" متأخر عن الخبر.

ومنه قوله:[41]

يا بنَ المراغةِ أينَ خالُكَ؟ إنّني خالي حبيشٌ ذو الفعالِ الأفضلُ

---

(37)- **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع** 35/2

(38)- **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب** 336/4.

(39) - **ديوانه**، ص33. (أباهل: يقصد الأصم الباهلي، ويريد: لقد ضاقت عليكم الأرض، وملأنا بالملوك وذوي القباب، فأين ملجأكم منا؟).

(40)-ديوانه، ص550.

(41)-ديوانه، ص492. (جيش: هو جيش بن دلف بن عسير بن ذكوان).

تصدّر اسم الاستفهام "أينَ" الجملة الاسميّة المكوّنة من الخبر المقدّم "أينَ" المستحقّ للصدار، والمبتدأ "خالكَ"، وما يسوّغ مجيء الخبر متقدّماً هو كون المبتدأ معرفاً بالإضافة "خالُك"

ومنه قوله:[42]

على أنَّها في الدّار قالتْ لقومها إذا ما معدٌ قيل: أينَ عميدُها؟

تقدّم الخبر – في الجملة الاسمية المقيّدة– وقد وردَ اسم استفهام "أينَ" واقعاً موقع الخبر، أمّا المبتدأ فقد جاء معرفة "عميدها"، وهذا الخبر جاء متقدماً؛ لمجيئه اسماً مستحقاً للصدارة، وفي إعرابه "أينَ" اسم استفهام مبني على الفتح في محلّ نصب على الظّرفيّة متعلّق بخبر مقدّم محذوف تقديره "كائن".

ومنه قوله: [43]

أينَ الذينَ بهم تُسامي دارماً أم مَنْ إلى سَلَفَيْ طُهَيَّةَ تعجلُ

إنّنا أمام جملة واحدة مكوّنة من "أينَ" وهو اسم استفهام مبني على الفتح في محلّ رفع خبر مقدّم، و"الذين" اسم موصول مبني على الفتح في محلّ رفع مبتدأ مؤخّر، واسم الاستفهام جاء هنا مستحقّاً للصدارة في موضع الخبر؛ لمجيء المبتدأ اسماً معرفةً.

ومنه قوله:[44]

وأينَ مُنَاخي بعدَكُم إنْ نَبَوْتُمُ عَلَيَّ، وهل تَنْبُو صُدُوْرُ الصّوارمِ

تقدّم الخبر وهو اسم الاستفهام "أينَ" المتعلّق بخبر مقدّم محذوف، على المبتدأ المعرفة "مناخي"، وجاء اسم الاستفهام متقدّماً على المبتدأ؛ لأنّ المبتدأ أتى معرفة لذلك وجب تقديمه.

---

(42)– ديوانه، ص151.

(43)– ديوانه، ص490.

(44)– ديوانه، ص556.

ث- أن يكون الخبر محصوراً في المبتدأ:

وذلك إذا كان الخبر مسندٌ إلى ما هو مقرونٌ بأداة حصرٍ؛ لئلّا يُلتبس المعنى، ففي قولنا: "ما في الدّار إلا زيد" فإنَّ الخبر "في الدّار" مسندٌ إلى المبتدأ "زيد"، وهذا المبتدأ مقترنٌ بالأداة "إلا"؛ أي أنَّ الخبر محصورٌ في المبتدأ، وهذا يشير إلى أنَّ زيداً وحدَه في الدّار، يقول (الجرجانيّ): **((واعلم أنَّه إذا كان الكلام بـ"ما" و"إلّا" كان الذي ذكرتُه من أنَّ الاختصاص يكون في الخبر إن لم تقدِّمْهُ ، وفي المبتدأ إن قدَّمتَ الخبر= أوضحَ وأبينَ، تقول: ما زيدٌ إلا قائم. فيكون المعنى أنّك اختصصْتَ "القيام" من بين الأوصاف التي يتوهّم كون زيد عليها بجعله صفةً له. وتقول: "ما قائم إلا زيد" فيكون المعنى أنّك اختصصت زيداً بكونه موصوفاً بالقيام. فقد قصرْتَ في الأوّل الصّفةَ على الموصوفِ، وفي الثّاني الموصوف على الصّفة))**[45].

نلحظ من القول السّابق أنّ "الحصر" يكون في المؤخّر، وعليه يُمْنع تقدّمه ما دام مقصوداً بالاختصاص والحصر، قال (ابن مالك):[46]

وخبـــرُ المحصـــورِ قـــدّم أبـــدا كـــ"ما لنـــا إلا اتّبـــاع أحمـــدا"

وهذا الموضع لم نقف على شاهد له في ديوان الفرزدق.

(45)- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، ص346.

(46)- **شرح ابن عقيل**، 243/1.

النّتائج والتّوصيات:

- نظام التركيب في الجملة يفرض قواعد الترتيب على عناصر البناء بحيث يمنع تقديم بعضها على الأخر.
- للسياق دور في بيان الرتبة سواء اكانت محفوظة أم غير محفوظة.
- الاختصاص وبيان الأهميّة لدى المتكلّم هي أبرز العلل التي فسّرت ظاهرة التقديم والتأخير لدى الفرزدق.

المصادر والمراجع:

1- الأزهري :خالد بن عبد الله ، شرح التصريح على مضمون التوضيح ، تحقيق: محمدباسل سود العيون ط1 ، دار الكتب ، بيروت ، 2000م

2- الآلوسي : محمود شكري الآلوسي ، حاشية شرح القطر في علم النحو ، تحقيق : فؤاد ناصر ، مكتبة نور الصباح ، 2011م

3- الأنباري : أبو بركات عبد الرحمن بن محمد بن عبد الأنصاري ، الإنصاف في مسائل الخلاف تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، القاهرة ،ط1، 2003م

4- الإشبيلي : أبو حسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي عصفور ، شرح جمل الزجامي قدم ووضع هوامش وفهارسه : فواز الشعار ، إشراف : إميل يعقوب ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998م

5- ابن جني : أبو الفتح عثمان ، الخصائص ، تحقيق: محمد علي النجار ، ط1 ، المكتبة العلمية ، بيروت ، 1952م

6- الجرجاني : عبد القادر، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، ط1 ، مطبعة الخانجي – مصر – 1984م

7- ابن هشام : أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، د.ط، دار الفكر ، بيروت د. ت

8- ابن هشام : جمال الدين بن هشام ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة الشاملة ، القاهرة ، ط11 ، د.ت

9- يحيى بن حمزة بن علي ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1، 2002م

10-ابن يعيش: موفق الدين : شرح المفضل ، قدم له : د. إميل يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 2001م

11-ابن مالك: جمال الدين محمد بن عبد الله الأندلسي ، شرح التسهيل تحقيق: عبد الرحمن السيد و محمدبدوي المختون ، ط1، دار هجر للطباعة والنشر ، 1990م

12-ابن منطور: جمال بن مكرم ، لسان العرب ، تحقيق: عبد اللطيف الخطيب، دار العروبة الكويت ، ط1 ، 2006م

13-سيبويه : أبو عثمان عمر بن عثمان بن قنبر، الكتاب ، تحقيق: عبد السلم محمد هارون ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1988م

14-السيوطي: جلال الدين ، جمع الهوامش في شرح جمع الجوامع ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون وعبد العال سالم مكر ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1992م

15-عباس صادق : موسوعة القواعد والإعراب ، ط1 ، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان الأردن ، 2002م

16-ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني المصري ، شرح ابن عقيل عل ألفية ابن مالك، تأليف : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، د.ت

17-ابن القيم: أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أبي بكر ، الجوزية ، تأليف جمال ابن محمد السيد ، الناشر عمادة البحث العلمي بالجامعة الاسلامية ، المدينة المنورة، ط1 2004م

18-الرضى: محمد بن الحسن الإستباذي ، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب ، تحقيق : حسن ابن محمد بن ابراهيم الحفطي، ط1، السعودية ، 1996م