أثر الظواهر الأسلوبية في إذكاء القصيدة الميمية لأبي مسلم البهلاني
دراسة أسلوبية

م.م. سعيد بن سليم الصلتي
ماجستير في النقد الأدبي
مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم

The impact of stylistic phenomena in fueling the meme poem of Abu Muslim Al-Bahlani: Stylistic study

Saeed bin Salim Al-Salti
Sultan Qaboos Higher Center for Culture and Science

ملخص البحث

هذا البحث قراءة للقصيدة الميمية لأبي مسلم البهلاني العماني، وهي قراءة أسلوبية اعتمدت في التحليل ثلاثة مستويات: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي. أما المستوى الصوتي فقد تناولت فيه القراءة: الوزن والقافية والروي وأنواع الحروف والتضعيف، وبينت أثر تلك الظواهر الصوتية في الحفاظ على توهج القصيدة على الرغم من طولها، وأما المستوى التركيبي فيتمثل في: الخبر والإنشاء، وأسماء الفاعل، وجموع التكسير والاستفهام والتوكيد وغيرها من الظواهر التركيبية بالإضافة إلى الثنائيات الضدية، وأما المستوى الدلالي فقد تناول الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز المرسل. وحين تجتمع المستويات الأسلوبية: الصوتية والتركيبية والدلالية في القصيدة الميمية؛ فإنها تشكل لحمة من الأدوات التي تبني البناء المحكم والجميل في الوقت نفسه، ذلك البناء الذي استطاع أن يصل إلى الأسماع والقلوب في وقت واحد، وأن يجذب إليه اهتمام العام والخاص، وأن يحيا مع الزمن ويعود للظهور وكأنه يتجدد بمرور الأيام.

الكلمات المفتاحية: (الظواهر الأسلوبية، الصوتية، التركيبية، الدلالية، الانزياح، الاستنهاض)

Abstract

This research is a reading of the meme poem by Abu Muslim Al-Bahlani Al-Omani. It is a stylistic reading that relied on three levels in the analysis: the phonetic level, the synthetic level, and the semantic level. As for the phonetic level, the reading dealt with: weight, rhyme, types of letters, and doubling. It showed the impact of these phonemic phenomena in preserving the glow of the poem despite its length. The syntactic level includes: predicate and construction, active participles, broken plurals, interrogatives, affirmation, and antithetical pairs. As for the semantic level, it included metaphor, metonymy, and simile. When the stylistic levels come together: phonetic, structural and semantic in the mime poem, they form a fabric of tools that build a solid and beautiful structure at the same time. this structure that was able to reach ears and hearts at the same time, to attract the attention of the general public as well as the private, and to live with time and reappear as if it were being renewed with the passing of days.

مقدمة:

تميز شعر أبي مسلم البهلاني العماني بطول النَّفَس مع المحافظة على الوهج والحضور، وإذا كان أكثر شعره في السلوك والتصوف، فإنه لم يهمل الجانب الاجتماعي والسياسي، فقد كان حاضرا في المشهد دائما، محافظا على توهج شعره وقوته وقدرته على التأثير، ومن أبرز الأغراض التي كتب فيها، غرض الاستنهاض، فقد كان في زنجبار من تنزانيا، وقلبه معلق بوطنه عمان، وحين كان الخلاف على أشده في عمان والصراع دائرا بين الإمامة والسلطة، كان أبو مسلم يرسل استنهاضياته إلى عمان مشبوبة ملتهبة، فمرة يوجهها إلى القبائل مستحثا نخوتها، كما فعل في النونية، ومرة يوجهها إلى الخاصة من العلماء ليلتفوا حول الإمامة ويدفعوا عنها كما فعل في الميمية، ومرة يرسلها للخاص والعام كما في المقصورة.

ولا تخلو استنهاضياته من النبرة الخطابية التي يراد منها قوة التأثير في إبلاغ الرسالة، وذلك ما تقتضيه طبيعة الموضوع، كما لا تخلو من تذكير ووعظ تأثرا بتوجهه الصوفي العام، وهذا البحث خاص بالقصيدة الميمية وأثر الأسلوب في أداء الرسالة الاستنهاضية فيها، وتقع القصيدة الميمية لأبي مسلم البهلاني في ٢٤٥ بيتا، وهي مع طول النفس هذا لا تتخلى عن وهجها إلى النهاية، ويهتم البحث بالأسلوب الذي من شأنه أن يحفظ للقصيدة قوتها على الرغم من طولها.

وفي هذا السبيل يأخذ البحث بالمنهج الأسلوبي في مستوياته المختلفة، الصوتية والتركيبية والدلالية، ليرصد ما أخذ به الشاعر من تلك المستويات حتى ينتج نصًّا حيًّا، قادرا على الوصول إلى المستمع والتأثير فيه وإنعاشه من غفلته، ولا يتعرض البحث لكل معطيات الأسلوبية، وإنما يركز اهتمامه على ما يشكل ظاهرة في القصيدة، ذات

مردود إيجابي في إلهاب النص، ويستعين البحث بالأسلوبية الإحصائية في هذا الصدد، حتى يتمكن من القول بأن هذا المظهر أو ذاك يشكل ظاهرة.

يحاول البحث الإجابة عن مجموعة من التساؤلات من أهمها: ما السر في أدبية القصيدة؟ وما السر وراء قوة تأثيرها وبقائها إلى هذا الزمن؟ ولماذا حافظت القصيدة على وهجها على الرغم من طولها، وما دور الوزن والقافية في التأثير؟ وكيف ظهرت النبرة الخطابية في القصيدة وكيف أثرت؟ وهل التكرار في بعض المواضع محمود أم مذموم شعرا؟ ولماذا اعتمد الشاعر على الثنائيات الضدية كثيرا؟ وما سر حروف التفخيم والتضعيف في الأداء العالي؟ ولماذا شاع استعمال أسماء الفاعل في القصيدة؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي يعنى البحث بالإجابة عنها.

وحتى يكون العمل منظما في رصد الأسلوب وتأثيره؛ فإن البحث ينقسم على ثلاثة مباحث:

١- الظواهر الأسلوبية الصوتية: ويهتم بكل ما يدرك صوتا، وما يؤثر من واقعه الصوتي، مثل نوع الحروف، والمخارج، والتضعيف، والوزن، والقافية.

٢- الظواهر الأسلوبية التركيبية: ويتناول تركيب النص وبناءه، وتراوحه بين الخبر والإنشاء، وشيوع استعمال اسم الفاعل، وأثر جموع التكسير، وأثر النفي وتكراره، وأثر التوكيد وتكراره، والاستفهام وتكراره.

٣- الظواهر الأسلوبية الدلالية: وفيه بيان لتأثير التصوير والتشبيه في أداء المعنى، أو تأثير الانزياح -بالتعبير الأسلوبي- في تقوية التأثير في المستمعين.

وباجتماع تلك المباحث يتشكل الأثر المتداخل للنص، ويعرف السر وراء القوة التعبيرية له، ثم يصل النص إلى النتائج الختامية ويكون بذلك قد

أجاب عن التساؤلات المطروحة.

المبحث الأول: الظواهر الأسلوبية الصوتية:

تعنى الأسلوبية الصوتية بكل ما يكون ناجما عن الأثر الصوتي للغة وأدائها، «وتدرس من العناصر الصوتية في لغة الإنسان تلك التي تحمل الوظيفتين: الانفعالية والندائية، والتي لا تدخل في نظام اللغة وقواعدها»[1]، والوظيفتان تهدفان إلى التأثير في المتلقي تأثيرا صوتيا، حتى لو لم يكن الكلام مفهوما أو لا معنى له، فإذا سمع الإنسان أغنية بلغة لا يفهمها فقد يتأثر بما يسمع صوتا لا معنى، فيثير ذلك الصوت انفعاله، ويغير مزاجه وهو لا يفهم كلمة مما يسمع، فالأداء الصوتي بالغ التأثير، ومن هنا جاءت أهمية الأداء الصوتي والإيقاعي في النصوص، حيث الشعر يعتمد في بنائه على الإيقاع، وهو لا شك أثر صوتي لا يراد منه إيصال المعنى والفكرة، بل التأثير في المتلقي، «إن هذه العناصر التي تتجلى في لغة المتكلم والتي تأخذ شكلا أدائيا ثابتا تمثل بصمة أسلوبية تميز كل شخص عن آخر»[2] ومن هنا جاءت تسميتها بالأسلوب، فيقال هذا أسلوب فلان، وذاك أسلوب فلان، حيث لكل إنسان أسلوبه، سواء في الكتابة، أم الأداء.

وتظهر الأسلوبية الصوتية في اللغة المنطوقة أكثر من ظهورها في المكتوبة، فالنطق يعني الأداء الصوتي للنص، وهو أمر تفتقر إليه اللغة المكتوبة، وهذا ما جعل شارل بالي يركز على المنطوقة «من منطلق أن اللغة المكتوبة محرومة من النبر، وحركات الوجه واليد التمثيلية، فضلا عن أن الحوار في اللغة المنطوقة يتضمن الموقف دائما بشكل طبيعي»[3]، ولا يعني هذا بحال أن اللغة المكتوبة لا تأثير لها على مستوى الصوت، بل إن ثمة من الظواهر الصوتية في اللغة

المكتوبة ما يجعلها عالية التأثير، المهم في الأمر أن يكون النص قادرا على التمثيل، «وهو استخدام اللغة بهدف عكس محتوى النص أو تعزيزه، وذلك أسوة بمبدأ «بوب» بأن على الصوت أن يكون صدى للمعنى، ويتجلى التمثيل في الائتلاف الصوتي، وأثره في الرمزية الصوتية»[٤]، وتتجلى قدرة الشاعر في قدرته على التأثير باللغة وليس بالأداء، فقد يكون الأداء خادعا في كثير من الأحيان، ولكن إذا كان النص قادرا على التأثير دون الأداء فهو علامة على صوته العالي، وتمثيله للمعنى بقوة.

والبحث يسعى إلى إثبات هذا التمثيل في القصيدة الميمية لأبي مسلم البهلاني، حيث تتجلى العديد من الظواهر الصوتية في القصيدة، وتحافظ على قوة حضورها على الرغم من طول القصيدة، ومن أبرز الظواهر الصوتية في القصيدة: اختيار الوزن والقافية والروي، وكثرة حروف التفخيم، والتضعيف، ومع وجود ظواهر أخرى، تظل هذه الظواهر الأكثر حضورا وتأثيرا، وفيما يأتي تفصيل للإجمال:

١ – الوزن:

جاءت القصيدة على وزن الطويل، وسمي طويلا؛ لأنه «طال بتمام أجزائه، فلم يستعمل مجزوءا، ولا مشطورا ولا منهوكا»[٥]، وقيل في سبب تسميته: «سمي طويلا لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر؛ لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب؛ فسمي لذلك طويلا»[٦]، ويتكون الطويل من ثماني تفعيلات، ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهو من أكثر البحور شيوعا فقد «نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر

العربي، _وهو_ الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، لا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن»[٧]، ولهذا السبب كثر حضوره في مختارات الحماسات، ففي دراسة لحماسة أبي تمام والبحتري، جاءت نسبة ورود البحر الطويل في حماسة أبي تمام ٥١,٣، ونسبة وروده في حماسة البحتري ٤٩,٤[٨]، وهي نسب مرتفعة جدا تمثل نصف المختارات تقريبا، فالحماسات موضوعات جادة جليلة احتاجت إلى هذا البحر أكثر من غيره لما فيه من سعة القول وبسطة التعبير، ويأتي غرض الاستنهاض ضمن الموضوعات الجادة التي يناسبها البحر الطويل، فالشاعر يجد نفسه منساقا وراء هذا البحر لما فيه من مناسبة للانعكاسات النفسية والاشتعال بالحماسة.

وأبو مسلم في القصيدة الميمية، يسعى إلى إلهاب فئة العلماء والأمراء وأهل الحل والعقد بالحماسة والثورة ضد السلطة التي تستعين بالمستعمر؛ لأجل إعلاء كلمة الله تعالى، وحتى يكون الحكم في القطر العماني حكم الإمامة القائمة على تحكيم شرع الله تعالى، وفي هذا السبيل جاءت القصيدة من البحر الطويل، ومطلعها:

معاهد تذكاري سقتك الغمائم
ملثا متى يقلع تلته سواجم[٩]

وجاءت تفعيلة الضرب (مفاعِلُن)، محذوفة الساكن الخامس، « وحذف الخامس الساكن له في العروض اسم اصطلاحي وهو القبض، وتسمى التفعيلة التي وقع فيها القبض: مقبوضة»[١٠]، وهي في عروض البيت السابق (غمائم)، وفي ضربه (سواجم)، « وإذا جاء البيت الأول من القصيدة مقبوض العروض والضرب معا لزم أن يستمر ذلك في بقية أبياتها»[١١]، ولكن ما علاقة هذه التفعيلة المقبوضة بغرض الاستنهاض؟، وهل لإيقاعها

الصوتي أثر في أداء المعنى؟

إن القبض في التفعيلة يقابله انقباض في الإيقاع، ومنع من الانبساط في الأداء الذي يصاحب (مفاعيلن) التامة عند حرف الياء، ففي التفعيلة التامة استرخاء يلازم المد، ولكنه ينقبض عند حذف الياء، فشتان بين مظاليم ومظالم مثلا، الأولى فيها استرخاء الراحة، والثانية فيها انقباض الاستعجال، ومصطلح القبض في العروض معناه مأخوذ من معناه اللغوي، فقد جاء في لسان العرب: «والقَبَضُ إذا كان مُنْكَمِشاً سريعاً... وفرس قَبِيضُ الشدِّ أَي سَرِيعُ نقلِ القوائم»[١٢]، ومن شواهد ذلك قول تأبط شرا الصعلوك:

حَتَّى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلَبِي
بِوَالِهٍ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ[١٣]

فكانت نجاته بسبب السرعة (قبيض)، وعلاقة هذا المعنى اللغوي بالقبض في العروض، أن حذف الخامس الساكن يؤدي إلى تسريع وتيرة الأداء الإيقاعي، وهو أمر يتناسب تماما مع غرض الاستنهاض الذي مضمونه المعنوي الدعوة إلى القيام على وجه السرعة والتخلي عن مظاهر التقاعس والكسل، وهي دعوة يسهم القبض العروضي في أدائها والتحريض عليها، ويملك الصوت المقبوض تأثيرا شبيها بالحماسة المتولدة عن إسراع الفرس كما في المعنى اللغوي، فكلما زادت سرعة الفرس زادت يقظة الفارس، واحتد حماسه، وتقاربت أنفاسه، وهكذا في الأداء الصوتي المقبوض، فإنه يزيد الحماسة ويهيج الفؤاد، ويرفع التفاعل، ويقارب الأنفاس، وبذلك تتحقق الغاية من وجود القبض.

على أن لجوء الشاعر إلى هذا القبض لجوء تضطره إليه الحالة النفسية أو الدفقة الشعورية، فهو لا يختار القبض عن قصد وإنما يأتي تباعا لما هو مناسب له من توهج الشعور. والشعراء

«يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه، كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا»[١٤]، ومن هذا المنطلق يأتي اختيار الأوزان، بل تختار الأوزان نفسها دون شعور الشاعر بذلك.

ومن جهة أخرى فقد عمد أبو مسلم في البيت الأول من القصيدة إلى التصريع، والبيت المصرع هو «ما وافق عروضه ضربه في الوزن والروي والإعراب، والتصريع يحسن في مطالع القصائد وفي تضاعيفها عند الانتقال من غرض إلى آخر، ولكنه إذا ما كثر في القصيدة استهجن»[١٥]، ووقوعه في البيت الأول يقوي الدخول إلى عالم القصيدة، ولا بد من حسن المطلع لجذب المتلقي، فهو يمثل الإغراء الذي يحرض على الدخول إلى عالم النص، والتجول في ربوعه، وهذا ما حدا بالشعراء إلى التأني في اختيارات البيت الأول، سواء على مستوى الوزن أو القافية أو التصريع أو المعاني؛ لإدراكهم أن البداية عليها التعويل في نجاح النص، بل على البيت الأول يكون بناء القصيدة كلها، وقد سبق أن كون التفعيلة مقبوضة في البيت الأول، يجعلها مقبوضة في القصيدة كلها مهما طالت، والتصريع دليل عند النقاد على القدرة والإجادة، يقول قدامة بن جعفر: «فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»[١٦].

ومن شأن التصريع أن يسهم في تقوية الأداء في البيت الأول من القصيدة، ويكون بذلك قد أسهم في تحسين المطلع أو المدخل إلى القصيدة، فهو «ظاهرة لها فاعليتها في إعلاء

الجانب الصوتي للمطلع الشعري»[١٧]، ومنه ينطلق الصوت الأقوى ليتردد صداه على امتداد النص في القافية المنتخبة منذ المصراع الأول، ولقد ساوى بعض النقاد بين التصريع والقافية بما بينهما من التشابه، يقول ابن أبي الإصبع: «أهل البديع يسمون التقفية تصريعا، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما»[١٨]، فالمصراع الأول يساوي المصراع الثاني، وعلى المصراعين بنيت القافية في القصيدة بطولها.

٢- القافية:

ذهب الخليل الفراهيدي في تعريفه للقافية إلى أنها: «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[١٩] وهو الذي عليه أكثر العروضيين في تحديد القافية، ومع ذلك فإن هناك أقوالًا أخرى منها قول الأخفش حيث يقول: «اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام»[٢٠]، وهو بذلك يجعل الكلمة مهما كان عدد حروفها قافية، وفي المقابل فإن الفراء يجعل «القافية هي حرف الروي»[٢١] فقط، اعتمادا على ما هو شائع من قولهم: قافيةٌ عينية أو سينية وما شابهها، فإنما نسبت القوافي إلى الحرف الأخير وبه تسمَّت.

ولا يُعنَى البحث بالخوض في الخلاف حول تسمية القافية وإنما يهمه تأثير القافية الصوتي في الأداء، فأبو مسلم اختار قافية ميمية على اعتبار تعريف الفراء، وقافية وزنها (فاعلن) باعتبار تعريف الخليل، ولقد جاءت الميم حرفا للروي مضمومة، والحرف الذي قبلها في أغلب الأبيات وقع مكسورا، وفي بعض الأبيات جاء مفتوحا، والميم من حيث المخرج تخرج «من بين الشفتين معا، بانطباقهما من وسطهما وهي أقل من الباء»[٢٢]، أما من حيث الصفة فهو ليس انفجاريا ولا احتكاكيا، وإنما هو صوت مائع،

بين الشدة والرخاوة «لعدم كمال انحباس الصوت كانحباسه في حروف الشدة، وعدم كمال جريانه كما في حروف الرخاوة، بل حالة متوسطة بين كمال انحباس الصوت، وكمال جريانه»[٢٣]، ولا يضير كونه حرفا متوسط الشدة من أن يكون مناسبا في القافية لقصيدة استنهاضية؛ فإنه يكتسب القوة والمناسبة من أشياء أُخرى، فالميم ينتمي إلى القوافي الذُّلُل، وهو مع اللام «أحلى القوافي، لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة»[٢٤]

ومما يقوي قافية الميم في موضع الاستنهاض كونه حرفا مضموما في قافية مطلقة، فالضم يكسبه جلالا وجدية، ويرتفع النغم عاليا في الإطلاق، حيث لا يقف البيت حتى يبلغ منتهاه في الأداء.

وبالنظر إلى الحرف المكسور الذي قبل الميم يصعد الصوت فجأة من غاية الانكسار إلى غاية الارتفاع، وينتقل من القاع إلى القمة في الأداء، وكأن كل بيت صرخة مدوية مستنهضة للمخاطبين، تنتشلهم من قاع السبات إلى قمة الصحوة والإفاقة، والصارخ قبل صرخته يسحب الهواء ويجمعه لكي يبلغ الصوت أبعد مدى، وهو أشبه بالتراجع للوثوب، حتى تكون القفزة أقوى، هكذا ينحدر الصوت مع الحرف المكسور قبل الميم، ثم يصعد فجأة مع الضم الذي يحفظ الهواء المندفع بتكوير الشفتين، جاعلا زمن الصوت أطول وأكثر حدة.

بهذا يكون أبو مسلم قد حافظ على قوة الاستنهاض في كل بيت، بهذا الاختيار الموفق للقافية والروي، وقد نقل الجاحظ عن شبيب بن شيبة قوله: «وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت»[٢٥].

٣- التضعيف:

إذا كان الوزن والقافية يشكلان الموسيقى الخارجية، فإن التضعيف ونوع الحروف ينتميان إلى الموسيقى الداخلية يقول الهادي الطرابلسي، «وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف منها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء»[٢٦]

ومما شاع في ميمية أبي مسلم اعتماده على التضعيف كثيرا، واختياره من الكلمات المضعَّفة حروفها، ومع كل تضعيف يكون النبر، الذي هدفه إبراز الصوت على مقطع من الكلمة، وقد تعددت المصطلحات العربية الدالة على النبر، وسمي «بمسميات مختلفة؛ الهمز، العلو، الرفع، مطل الحركات، الارتكاز، الإشباع، المد، وكلها تفضي إلى مستوى دلالي واحد»[٢٧]، يراد منه الإعلان عن صوت مقطع من الكلمة، ويُشيع التضعيف في الجملة نبضا صوتيا يعطي للنص حياة وحركة وقوة واندفاعا، يتجاوب مع الاستنهاض الذي أراده الشاعر، وفيما يأتي أبيات مختارة من القصيدة كَثُرَ فيها التضعيف:

البيت	تكرار التضعيف
ولا برحت تلك الرِّياض نواضرا = تضمِّخها طيب السَّلام النَّسائم[٢٨]	٤
على أنَّ ذكر النَّفس عهدا ومعهدا = أمضُّ بها ممَّا تمجُّ الأراقم[٢٩]	٥
إلى كم يلزُّ الدَّهر نفسي بليَّة = ويقطعني عمَّا تريد العظائم(٣٠)	٤
يلمُّ عليَّ الدَّهر أعراق سوقه = سفاها كما التفَّت عليَّ السَّماسم[٣١]	٦
وفي النَّفس همٌّ فضفض الصَّدر لاعج= تساور إدراكي مداه الصَّيالم[٣٢]	٤
ولكنَّ حرَّ القول ينحو مقرَّه = كما أنَّ للتِّيجان تنحو اليتائم[٣٣]	٥
أو الطَّعنة النَّجلاء ترمي نجيعها = تفوز بها منِّي الطُّلا واللَّهازم	5

والتضعيف في القصيدة كثير، لا يكاد يخلو منه بيت، وفي كل حرف مضعف خفقان وحياة واستنهاض، وما يزيد قوة حضور التضعيف اشتراكه مع الحروف المفخمة، فمثلا كلمة (الطَّعنة) في الأبيات السابقة جاء فيها حرف الطاء المفخم مضعفا، فأعطى إيقاعا عاليا، وكذلك كلمة (الصَّيالم)، حيث اجتمع التضعيف مع التفخيم في الصاد، وزاد على ذلك صوت الصفير في الصاد، وفي كلمة (يلزُّ) اجتمع التضعيف مع الصفير في حرف الزاي.

وبالجملة فإن شيوع الحروف المضعفة في القصيدة أعلى من استنهاضيتها، وولد فيها نبضا يشبه دقات القلوب، وما زال ملازما لها في أغلب الأبيات حتى النهاية محافظًا على حياتها وتوهجها، وهو بذلك داخل في الموسيقى الداخلية، مكملٌ دور الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية والروي.

٤- حروف التفخيم:

جاء في لسان العرب: «فَخُم الشيءُ يَفْخُم فَخامة وهو فَخْم: عَبُلَ، والأُنثى فَخْمة. الرجل، بالضم، فَخامة أي ضَخُم»[٣٤]. فالتفخيم تضخيم يدخل على الصوت، وقد سبقت الإشارة إلى تدخل التفخيم مع التضعيف وإسهامه في إعلاء الصوت الاستنهاضي، ولكن مع ذلك فإن ظاهرة الحروف المفخمة ليست مقتصرة الوجود على التضعيف، فبناء القصيدة الداخلي معتمد على حروف التفخيم، الأمر الذي يعزز القوة في الأداء، ويرفع الصوت عاليا. وليس الأمر مقتصرا على الأوزان في الأداء الصوتي، فالتفخيم أحد مكونات المستوى الصوتي، «ولا يقل أهمية عن الوزن والقافية في شأن موسيقى الشعر»[٣٥].

ويتركز التفخيم في مواضع بعينها لمناسبة الموضوع، فحيث وجد الاستنهاض وعلت نبرة الخطاب، زاد

حضور حروف التفخيم، فحين يتوجه الشاعر بالخطاب للأبطال ويذكر مِدَحَهُم، فإنه يكثر من حروف التفخيم التي تفخم مكانتهم، فهو يقول مثلا:

إليكم صناديد الغبيراء مدحة
لها في ذرى السبع الطباق دعائم[٣٦]

ويقول:

وصادرتم الأخطار في نصر ربكم
وهانت عليكم في الجهاد العظائم[٣٧]

ويقول في موضع الغضب:

ألا فاغضبي يا غارة الله ولتقم
نوادبه سمر القنا والصوارم[٣٨]

ويقول في وصف الشجاعة:

ولم يك قسمي غير ضربة قاضب
إذا قسمت فوق الفروق الصوارم[٣٩]

حتى إن الشاعر لم يهمل حروف التفخيم منذ بداية القصيدة على الرغم من تشابهها مع مقدمات البكاء على الأطلال والوقوف على المعاهد، فهو يجعل بكاءه على المعاهد مقدمة لها علاقة بالاستنهاض الداعي للمحافظة عليها في القصيدة كلها؛ وهذا جعل المقدمة ملتهبة بحروف التفخيم، يقول مثلا:

ولا برحت تلك الرياض نواظرا
تضمخها طيب السلام النسائم[٤٠]

وللتفخيم كثير من المعاني يقتضيها السياق الذي يرد فيه ومن أبرز معانيه «التعظيم والتقديس، الارتفاع والعلو لارتفاع مؤخر اللسان تجاه الحنك اللين أثناء النطق بالحرف المفخم، القوة والشدة لما فيه من جهد عضوي، السمن والتغليظ، الامتلاء لامتلاء الفم بصدى الحرف المفخم»(٤١)، وغير ذلك من المعاني، وقد تتعدد المعاني في التفخيم الواحد، فيكون ذلك أدعى للتقوية، خاصة إذا كان الأمر متعلقا بغرض الحماسة والاستنهاض.

المبحث الثاني: الظواهر الأسلوبية التركيبية:

المستوى التركيبي شبيه في اهتمامه بعلم المعاني في البلاغة القديمة، فهو يدرس «الجملة وتركيبها،

كالتقديم والتأخير، والكشف عن العلاقات النحوية بين الكلمات في الجملة، ووظيفة كل كلمة بها؛ لذلك فهو عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجملة وقصرها وعناصرها»[٤٢]، والأغراض البلاغية من الخبر والإنشاء والاستفهام والتوكيد، والاشتقاق والجموع والنفي والنهي وأنواع الضمائر، وغير ذلك من المكونات التركيبية في الجملة العربية.

وفي القصيدة الميمية بدت بعض الظواهر التركيبية أكثر من غيرها، فكان لا بد من وجود دلالة لها وتأثيرٍ يخدم غرض الاستنهاض؛ لأن الشاعر إنما اختار هذا التركيب دون غيره ليحقق هدف الاستنهاض، والاستنهاض يحتاج إلى لغة خطابية، وهذا دفع الشاعر إلى المراوحة بين الخبر والإنشاء، كما اعتمد كثيرا على استعمال اسم الفاعل مكان الفعل لما فيه من الدلالة على الثبات في المواقف التي يدعو إليها، استعمل جمع التكسير كثيرا أيضا ليجعل القصيدة جيشا من الجموع يهب لنجدة الوطن والدين كما تدعو القصيدة، وطرح مجموعة من الاستفهامات التعجبية والإنكارية والتقريعية مستحثا بها قومه للقيام، وهو في مجموع القصيدة يعتمد كثيرا على التأكيد بـ(إنَّ)، ويشيع من جهة أخرى ضمائر الخطاب حتى لا يكون الكلام موجها إلى غائب، بل إلى حاضر يصله الصوت مباشرة وذلك أدعى للجواب، وأقوى في التأثير، ويجعل المتلقي يتفاعل معه وكأنه المقصود بالخطاب.

١- الخبر والإنشاء:

الخبر «كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته»[٤٣]، ولا يعني هذا أن يكون المخبِر كاذبا، وإنما مدلول الكلام بذاته بعيدا عن المخبِر به محتملٌ للصدق والكذب، أما الإنشاء فكلام «لا يحتمل صدقا ولا كذبا لذاته»[٤٤]، وينقسم إلى إنشاء طلبي يستدعي مطلوبا «وأنواعه خمسة: الأمر والنهي

والاستفهام والتمني والنداء»[٤٥]، وإنشاء غير طلبي لا يراد منه مطلوب، مثل: صيغ المدح والذم، والعقود والقسم والتعجب والرجاء، وللإنشاء بنوعيه -حيث يداخل الأخبار- تأثير كبير في إثارة النص وتحريك سكونه، فهو يحدث التفاتا في الضمائر، ويثير تساؤلا، ويأمر وينهى وينادي، ليكون النص حركة وحياة.

كما يمكن التفريق بين الخبر والإنشاء تفريقا زمانيا، «فالخبر عن موجود وحاصل ولذلك يحتمل الصدق والكذب، والإنشاء طلب لغير موجود ولا حاصل ولذلك لا يحتمل الصدق والكذب»[٤٦] ومعنى هذا أن الزمن في الإنشاء يتوجه نحو المستقبل دائما، وقد يحصل وقد لا يحصل، أما الزمن في الخبر فهو متعدد يشمل الأوقات جميعها، والقيمة الدلالية من هذا التفريق، أن الإنشاء يوجه الاهتمام بالمستقبل وينزع انتباه المستمع من المضي والحضور إلى زمن آخر، ثم يعود بالخبر مرة أخرى إلى الزمن الأول، وهذه المراوحة الزمنية بين الخبر والإنشاء تشبه تقنيات القصة الزمنية التي هدفها التشويق، ومنها الاسترجاع للماضي، والاستباق إلى المستقبل.

وبالرجوع إلى ميمية أبي مسلم فإنه راوح في الاستعمال كثيرا بين الخبر والإنشاء، بل إنه كرر الأسلوب نفسه في مواضع كما فعل في تكرار الاستفهام، ما يجعل الاستفهام وتكراره يشكل ظاهرة مستقلة عن الإنشاء في عمومه، كما تركز الإنشاء في مواضع بعينها، تشتد فيها الحاجة إلى الطلب، فبعد أن بين الشاعر حالة قومه وسوءها، والذلة التي صاروا إليها، ساق جملة من الإنشاءات لأجل استنهاضهم، ومنها: (أليس احتساء الموت أحجى بحالتي؟ أدون فتوح النصر...؟ وهل في سوى ...؟ وهل حمدت في الأرض...؟ إليكم أسود الله... إليكم صناديد...)[٤٧].

ومن جملة ما ورد من الإنشاء في النص كاملا ما يأتي:

م	الإنشاء	الصفحة[٤٨]
١	فيا لفؤادي ما التباريح والجوى فعلن؟	٦٥٤
٢	خذا عللاني عن أحاديث جيرتي	٦٥٥
٣	ولا تسلما عقلي إلى هيمانه	٦٥٥
٤	إلى كم يلز الدهر نفسي بلية	٦٥٦
٥	أيغمدني كالسيف دهري عن العلا	٦٥٦
٦	أيكبت همي خامدا غير حامد	٦٥٦
٧	أيهزل هذا الدهر أم جد جده؟	٦٥٧
٨	وهل عَرْقُهُ وجه السري نقيبة؟	٦٥٧
٩	أينهض أهل الله والحق عندهم؟	٦٥٧
١٠	ألا فاغضبي يا غارة الله	٦٦٣
١١	ولتقم نوادبه سمر القنا	٦٦٣
١٢	ولا تتركي ثأر المرزأ حبرنا	٦٦٣
13	فلا تحسبوا أن الدماء مضاعة	٦٦٣
14	خذي يا خيول الله في كل مرصد	٦٦٣

وأكثر الإنشاء الاستفهام كما هو واضح من الجدول، وهو أكثر بكثير من المذكور، وما ورد للتمثيل فحسب، ولذلك فالاستفهام وحده يمثل ظاهرة من ظواهر الأسلوب في الميمية، ثم إن النهي يأتي في المرتبة الثانية، وقد كَثُفَ حضوره في سياق الدعوة إلى الأخذ بالثأر للعالم الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي الذي قُتِلَ ظلما، وقد توجه الخطاب الاستنهاضي إلى سمر القنا والصوارم ولتأخذ بثأره على سبيل المجاز المرسل، إمعانا في تخطي الشجعان إلى أسلحتهم التي تقع تحت تصرفهم، والتي تمثل نقطة التماس المباشر مع العدو.

ومن الجهة التركيبية فقد

تداخل الخبر مع الإنشاء كثيرا، فهو لا يكاد يمضي في الإخبار حتى يفاجئ المتلقي بإنشاء يعيد إليه انتباهه، ويقوي تركيزه، ويستنهض همته، وهذا التداخل هو المقصود هنا في البحث، وليس المقصود الإشارة إلى الأغراض البلاغية للخبر والإنشاء كلا على حدة، فتلك مما ناقشته البلاغة، وإنما النظر الأسلوبي هنا يتوجه إلى عموم التركيب، أي إلى البناء مكتملا في صورته الجمالية الكلية، فالميمية كونها بناء استنهاضيا مكتملا، تعاضد فيها الخبر والإنشاء وتداخلا.

٢- اسم الفاعل:

اسم الفاعل اسم مشتق يعرف بأنه: «صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها، أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت»[٤٩]، فهو يحمل معنى الصفة والموصوف مجتمعين في كلمة واحدة، وتفصل كتب النحو في طريقة اشتقاقه إذا كان الفعل ثلاثيا أو غير ثلاثي، كما تفصل في عمله وإعرابه، وكل ذلك لا يهم هذا البحث، وإنما الاهتمام هنا بالقيمة الدلالية التي يقدمها تكرار اسم الفاعل كثيرا حتى يشكل ظاهرة تلفت الأنظار. فقد ورد في ميمية أبي مسلم البهلاني (١٨٠) مرة، وهو يقوم مقام الفعل المضارع الذي اشتق منه، إذن فلماذا لم يستعمل الشاعر الفعل واستعمل اسم الفاعل؟ يقول أبو حيان التوحيدي: «والمضارع فيما يذكر البيانيون مشعر بالتجدد والحدوث بخلاف اسم الفاعل؛ لأنه مشعر بالثبوت»[٥٠]، فالعلة إذن هي ثبوت دلالة اسم الفاعل مقارنة بالفعل المتجدد، والثبات في الدلالة يتساوق مع الدعوة إلى الثبات في الموقف في الدفاع عن الأرض، وهو الأمر الذي كرسته القصيدة الميمية.

وفيما يأتي عرض لبعض أسماء الفاعل الواردة في القصيدة، تليها قراءة لها:

م	أسماء الفاعل	الصفحة
١	ورادا، هائم، مختار، مقاوم، هوازم، نادم، كالحات، عوابس، جارم، قاتم، آزما، الأوازم، صوارم، مقدام، خامدا، حامد، جاحم.	٦٥٦
٢	طامٍ، حوائم، خاسئا، داهية، بارق، داهم، عاصم، منافق، حازم، ثابتا، طائره، حائم، المعتدين، المقسطون، ناظم، عارم.	٦٦٠
٣	ملازم، عالم، رائم، قائم، خواتم، للمرتقين، سالم، مخالفه، باغٍ، ظالم، ساكني، لازم، المخاصم، دعائم، مهتدي، مقاوم، واقم، واهم.	٦٦٥
٤	كارهٌ، مصارم، ملائم، مموها، الفاني، خواتم، متلازم، ساجم، دائم، خادم، شانئ، واجم، حازم، بارق، شائم، بوازم.	٦٦٦

تلك بعض أسماء الفاعل، من أربع صفحات مختلفات، وواضح كثافة حضوره فيها، فقد ورد في الصفحة ٦٥٦ (١٧ مرة)، وفي الصفحة ٦٦٠ (١٦مرة)، وفي الصفحة ٦٦٥ (١٨ مرة)، وفي الصفحة ٦٦٦ (١٦مرة)، وتوزعت الأسماء الأخرى في باقي القصيدة، ومن الملاحظ انتهاء كثير من أسماء الفاعل بحرف الميم، الأمر الذي يعلي نبرته الخطابية، ويوصل صوته واضحا، ولا تخلو أسماء الفاعل من حرف المد الألف، الذي يرفع الصوت عاليا ليبلغ أقصى مدى له، وأكثر الأسماء وردت مضمومة لوقوعها في القافية، الأمر الذي يمنح القوة في نهاية كل بيت، وقد سبق الحديث عن تأثير القافية الأسلوبي الخطابي، ومن الملاحظ كذلك أن

كثيرا من أسماء الفاعل وردت مجموعة جمع تكسير، وهي بذلك تجمع نبرتين خطابيتين، نبرة الفاعل وثباته، ونبرة التكثير التي يمليها الجمع، وليس جمع التكسير الأحد بين الجموع فقد ورد جمع المذكر السالم وجمع المؤنث السالم كذلك، وإنما الكثرة لجمع التكسير.

٣- جمع التكسير:

من أبرز الظواهر الأسلوبية في القصيدة الميمية جمع التكسير، وهو الأكثر شيوعا على الإطلاق، فقد ورد (٢٤٠) مرة، من أصل (٢٤٥) بيتا، أي قريبا من عدد الأبيات، وهذا الجمع جاء متساوقا مع الغرض من القصيدة، وهو الاستنهاض، فهو يحمل في طياته الصوتية والدلالية التحريض على التجمع والوحدة، ويدعو بشيوعه وكثرته إلى الإكثار، فهو دال على ثورية القصيدة، وكأن كل جمع رجلٌ من رجال الحرب الثائرين، أو فرقة من الجنود على ثغر من ثغور المسلمين، تلتحم تلك الجموع تحت راية القصيدة كلها، حيث يكون الشاعر قائدا يحرض جيشه على المضي قدما.

وقد جاء جمع التكسير بأوزان متعددة، ليشير إلى التنوع الاستنهاضي، وأنه على المجتمع أن يثور بتنوعه، الرجال والنساء، والصغار والكبار، والشباب والكهول، والفرسان والراجلين، ومع ذلك فإن أغلب الجموع جاءت على وزنين: فواعل، ومفاعل، وهما من صيغ منتهى الجموع، وهو «كل جمع تكسير بعد ألف تكسيره حرفان، نحو: معابد، أو ثلاثة أحرف ثانيها ساكن، نحو: مفاتيح»[٥١]، وجميع صيغ منتهى الجموع ممنوعة من الصرف، وإنما سميت «منتهى الجموع»؛ «لأنه لا يجوز جمعها مرة أخرى بخلاف بعض جموع التكسير التي تجمع مرة ثانية»[٥٢]، ومن دلالات هذه التسمية بلوغها الغاية في الاجتماع والتجمع، وهذا يجعلها

شديدة المناسبة مع موضوع القصيدة الميمية، حيث يجتمع الناس ويحتشدون منتهى الاجتماع والاحتشاد، وبذلك يكون الجمع قد أدى وظيفة دلالية لها علاقة بالسياق الذي ورد فيه.

وهذا عرض لأبرز جموع التكسير الواردة في القصيدة لبيان كثافتها:

م	جموع التكسير	العدد	الصفحة
١	وُرَّادًا، كرائم، هوازم، الدنا، الليالي، عوابس، كوارث، أفاعيلها، مآتم، صروف، مطالب، عزائم، أوازم، عظائم، أقدار، صوارم، شكائم.	١٧	٦٥٦
٢	منايا، فتوح، الشراة، الصماصم، جسائم، أسود، رواسم، صناديد، دعائم، ليوث، ملاحم، أنواره، بيد، عواصم، أخطار، عظائم، بوائق، شكائم، المغانم.	١٩	٦٥٩
٣	خضارم، وصايا، كراما، كرائم، محارم، مخازي، عمائم، عوالم، ألباب، نفوس، أفعال، العزائم، أيدٍ، قصار، طوال، قواصم، اللجاج، العيالم، حروب، ملاحم.	٢٠	٦٦١
٤	صرائم، البهم، آذان، هماهم، أقمار، بهائم، الرسل، الضلال، مناسم، أعناق، البغاة، خواضع، أذرعهن، معاصم، أبطال، أهلة، مباسم، ألوية، جنود، شزبا، أدراج.	21	٦٦٢
٥	الأوازم، قلوب، الأولياء، فواعل، أبحر، عوالم، العظام، الرمائم، خواصم، صدور، حلاقم، مآثم، ضياغم، جيوشهم، أعداء، مكارم، كلالا، العواجم، المقادير، قوى، خطوب، غواشم، غلاصم، فروق.	٢٤	٦٦٧

يتضح من الجدول أن الصفحة الواحدة يقارب عدد الجموع فيها ٢٠ جمعا أو يزيد، خاصة الصفحة ٦٦٧، فقد وصل عدد الجموع فيها إلى ٢٤ جمعا، على أن عدد الأبيات فيها ١٦ بيتا، وهذا يعني أن عدد الجموع أكثر من عدد الأبيات، وقد كثرت وتركزت الجموع حيث الحاجة الملحة للتجمع، فمثلا في الصفحة المذكورة هناك دعوة لموالاة أهل الله:

على أنني واليت في الله أهله

وعاديت من نيطت عليه المآثم

وبين الأولياء والأعداء تتجمع جموع التكسير وتكثر، وفي الصفحة ٦٦٢، وصف الشاعر الأبطال مجتمعين، فكثرت لأجل ذلك جموع التكسير، في سياق وصف البطولة والشجاعة، وهكذا يكون هناك تناسب بين أعداد الجموع، والسياق الذي وردت فيه.

ومن الجدول يبين كذلك أن أكثر الجموع جاءت مختومة بالميم، فهي واقعة في القافية، وهي في الوقت نفسه أسماء فاعل، فالكلمة الواحدة أصبحت محملة بطاقةٍ وقوة تجعلها ثائرة أيَّ ثورة، فهي جمع تكسير، وهي اسم فاعل، وهي قافية، وهي مضمومة الميم، فأي مبلغ تبلغ الكلمة الواحدة المحملة بكل هذه الحمولة بالمتلقي؟!

٤- الاستفهام:

من أبرز الظواهر التركيبية في القصيدة الميمية شيوع الاستفهام، وتكراره بكثافة في مواضع بعينها، فقد ورد إجمالا (٣٢ مرة)، وأبرزه الاستفهام بـ(هل) فقد جاء في الصفحة ٦٦٤ ثماني مرات متتابعة (فهل عند عيسى؟، وهل عنده أن الجهاد؟، وهل عنده أن المقدر؟، وهل عنده أن المعالي؟، وهل عنده أن الحدود؟، وهل عنده أن المناهي؟، وهل عنده للاستقامة؟، وهل عند عيسى؟)، والخطاب موجه إلى عيسى بن صالح فيها جميعا، وفيه

معنى العتاب ومعنى التذكير بأمجاد أبيه ووقوفه مع الحق، وضمنا فيه تحريض له، واستنهاض لمناصرة الإمام، وهذا التكرار له أثره الإيجابي على مستوى الأسلوب في موضعه على الرغم من علو نبرة الخطابية في ذلك؛ لأنه موضع يقوم على التحريض، وهو أمر لا يتحقق إلا بتوجيه الخطاب مباشرة إلى المقصود، وكأن عيسى بن صالح بعد هذه السهام من الاستفهام، يقوم مجبرا لنصرة الإمام، فتكون الغاية من الاستفهام متحققة.

وليس هذا الموضع هو الوحيد الذي جاءت فيه الأداة (هل)، فقد جاءت ٣ مرات متتالية في الصفحة ٦٥٧، وفي سياق العتاب للدهر وأهله، كما جاءت ٣ مرات في الصفحة ٦٥٩ في سياق النفي والتحريض على طلب العلياء، وبالجملة فقد كانت الأداة (هل) الأكثر شيوعا في القصيدة، تليها الهمزة التي تحمل معناها في الغالب، وتتعانق معها في الموضوعات والمواضع، بينما تتوزع الأدوات الأخرى بقلة في القصيدة.

لا يخرج أسلوب الاستفهام عن الإنشاء الذي سبقت الإشارة إليه، ويأتي ذكره هنا لما له من خصوصية دلالية يفرضها السياق من جهة، والتكرار من جهة أخرى، ولا يأتي الاستفهام منعزلا عن أدوات الإنشاء الأخرى، بل يتعاون معها جميعا في نظم واحد ليحقق الخطابية التي يقتضيها الاستنهاض.

٥- التوكيد:

لم يأتِ التوكيد كثيرا في القصيدة الميمية، فجملة ما جاء منه (٢٢ توكيدا)، وأغلبه بحرف التوكيد (إنَّ)، وهذا يعني أن القصيدة أسلوبيا لم تعتمد التنوع في التوكيد، بل لم تعتمد التوكيد أساسا من أسس البناء، والعدد الوارد في التوكيد ليس بكثير مقارنة بطول القصيدة، فالشاعر لا يقوم أسلوبه في

الميمية على التوكيد وكثرته، والذي ورد منه ما يقتضيه السياق فحسب، وإنما ورد هنا في البحث مع جملة الظواهر التركيبية تجوزا لمقاربة عدده لعدد الاستفهام، وأشهر التوكيدات الواردة ما يأتي:

(وإن هيام القلب، على أن ذكر النفس، فإني بحب القوم، وإني ولبس الدهر، لأعلم أن الخطب، وإن قلت إني الصابر، وإن لكم، وإن هداكم، وإنكم للصالحات، وإنكم للمرتقين، وإن الإباضيين، وإن الذي، وإن إمام، وإن الذي، وإني لما، وإنما اهتدى، فإن محب القوم، وإني لدهر، وإني أشيم، وإنك أجدى، فإن قلوب الأولياء، وإني بحمد الله).

ولقائل أن يقول: هذا العدد يكفي لجعله ظاهرة. والحقيقة أن التوكيد في التعبير الشعري عموما أمر وارد دون أَنْ يُكَوِّنَ ظاهرةً بعينها، فهو لهذا السبب لا يكون ظاهرة إلا إذا تجاوز المألوف والمعروف، ومن هنا يكون الفرق بينه وبين الاستفهام الذي يقل حضوره في التعبير، فإن جاوز المألوف القليل أصبح ظاهرة. ومثل الاستفهام شيوع ضمير الخطاب، وفيما يأتي بيانه.

٦- شيوع ضمير الخطاب:

ليس من عادة الخطاب الشعري أن يركز على ضمير الخطاب؛ لأنه ضمير يحول النص إلى خطبة أو ما يشبهها، وهو أمر يعاب في الشعر، أو تعاب كثرته، غير أن الشاعر استغل هذا الضمير في المواضع المناسبة، ذلك أن موضوع القصيدة يقتضي الخطابية في عمومه، فهو يوجه النداء إلى الخاصة قبل العامة لينهضوا لنصرة الحق، وهذا النداء يتوجه إليهم بضمير الخطاب المباشر، حتى يكون أوقع أثرا وأقرب تأثيرا.

وجملة الخطاب الوارد في القصيدة (٣٢ خطابا)، وقد تركز

أكثره في موضع واحد في الصفحة ٦٥٩، فقد ورد ١٢ مرة متتالية، في سياق الاستنهاض لأسود الله كما سمّاهم، مستهلا خطابه لهم بقوله: «إليكم أسود الله...»، وجاء الخطاب الباقي في القصيدة موجها لعيسى بن صالح على وجه الخصوص، والشاعر يدعوه للنهضة والقيام بحق الله من نصرة الإمام على أعدائه، إحقاقا للحق وإبطالا للباطل، وقد استهلك هذا الخطاب ثلاث صفحات متواليات، وجاء متفاعلا مع الاستفهام وأدوات الإنشاء الأخرى.

وفي القصيدة أدوات أخرى أقل شيوعا لا تشكل ظاهرة تركيبية لقلّتِها، منها النهي الذي ورد ٥ مرات، والنفي الذي تكرر ٧ مرات.

فهذه جملة الظواهر التركيبية التي تشكل منها أسلوب أبي مسلم في القصيدة الميمية.

٧- الثنائيات الضدية:

وتبقى الإشارة إلى ظاهرة تناقش عادة في الظواهر الصوتية، وهي ظاهرة الثنائيات الضدية، ولكن البحث يُؤْثِرُ مناقشتها هنا في المستوى التركيبي؛ لما لها من أثر تركيبي يفضي إلى فائدة دلالية، وليست ظاهرة صوتية لعدم وجود انسجام في الموسيقى أو تقارب في المخارج كما هو الحال في الجناس مثلا، ولذلك اقترح البحث مناقشتها في ختام الظواهر التركيبية.

ويوافق «مصطلح الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم ما يعرف بالتضاد أو الطباق»[٥٣]، ولعله مصطلح أشمل من حيث اشتماله على طباق السلب والمقابلة والتعبيرات الدالة بطريقة غير مباشرة على وجود تضاد، أو المشعرة بوجود تضاد، فهو مصطلح أشمل من الطباق البلاغي القديم، فالطباق «لا يكون إلا بالجمع بين ضدين فذين فقط، والمقابلة لا تكون إلا بما زاد على الضدين من

الأربعة إلى العشرة»[٥٤]، أما الثنائيات الضدية فليس فيها هذه الحدود بل هي أوسع بكثير، فقد أشار كمال أبو ديب إلى «أن العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق... وقد تكون علاقات توسط يهدف إلى إعادة الخلق عبر التحول والتحويل»[٥٥]، وعليه فالعلاقات الثنائية تأتي على مستويات وليست تعني الوجه والوجه المضاد فقط، وهذه إضافة ليست موجودة في البلاغة القديمة، ولعل «من أهم الدراسات التي تبنت فكرة الثنائية الضدية دراسة العالم اللغوي فردينان دي سوسير إذ انصب جهده على دراسة التقابلات أو الثنائيات التي أقيمت في صرح الحقل اللغوي مثل ثنائية اللغة والكلام...»[٥٦].

وما سبق يكفي للإشارة إلى الفرق بين الطباق في مستواه البلاغي القديم، والثنائيات في المستوى الأوسع الحديث.

جاءت في القصيدة الميمية ٤٨ ثنائية ضدية، وهو عدد يكفي للنظر إليها كونها ظاهرة أسلوبية تميز بها أسلوب أبي مسلم البهلاني، ومن فوائد الثنائيات الضدية الدلالية الإشارة إلى الحركة والسكون في النص، وقد سبقت الإشارة إلى الثبات المتولد من كثرة أسماء الفاعل، فإذا وجدت أسماء الفاعل في سياق الثنائيات الضدية فإن ذلك مما يعضد الثبات الذي يقابله الثبات في الموقف، « والثنائيات الضدية يحتدم صراعها بين الحركة والسكون عندما تتحرك في إطار تعبيري ينطلق من الحدث والتجدد، فيجسد إشارات المستقبل ضد الحاضر أو إشارات الماضي فوق الحاضر أو ما يمكن أن نعبر عنه بالإشارات السابحة وهي الأسماء المشتقة البعيدة عن الفعل والقريبة من الأسماء الجامدة»[٥٧]، وفي ذلك إشارة إلى اسم الفاعل كونه واحدا من المشتقات، ويحمل دلالة الثبات.

وفيما يأتي عرض لبعض الثنائيات الضدية في القصيدة الميمية:

م	الثنائيات الضدية	العدد	الصفحة
١	يقظتهم في الله= الدهر نائم السخط =والرضا ولا وسعوا= ما ضيقته تراموا على القرآن شربا= فأصدرهم قصار قواصر= طوال قواصم للبؤس= والرخا وجه من الرجا نضير= ووجه بالمخافة ساهم	٧	٦٦١
٢	الضلالة = الهدى يبيع = يشري يحارب = ويسالم خاذل لحق= وخازم أيهدم ألف= ما بنى الفرد عرفناهم بالخير= لم تبد إلا الأراقم سباعها= صيدهم العدل= حيف	٨	٦٦٨
٣	بالعدل بارق= للظلم داهم ثبتت أقدامكم= فولت المظالم نكس منافق= أروع حازم قر أساسه= وطائره حائم	٤	٦٦٠

هذه أكثر الصفحات التي وردت فيها الثنائيات الضدية، وتتوزع باقي الثنائيات على الصفحات الأخرى، وبالنظر إلى الموضوع الذي تركزت فيه الثنائيات فقد جاءت في الصفحة ٦٦١ مركزة حول موضوع وصف أهل الحق، وكأن إثبات صفة لهم نفي لضدها، وإنما يأتي التصريح بالضد لأجل بيان قبحه، وحتى يكون متصورا في الأذهان، الوصف وضده، فهم مثلا في يقظة يقابلها الدهر النائم، وإنما أشار إلى الدهر ليكون النوم صفة شاملة فالدهر زمن يشمل من يعيش فيه، ثم يخرج أهل الحق عن هذا العموم باليقظة، كما تفيد الثنائية.

وفي قوله: (تراموا على القرآن شربا) يقابلها (فأصدرهم)، لتكون الثنائية هنا سببا ونتيجة، فهم لما تزاحموا على القرآن ووردوا إليه، كانت النتيجة أن أصدرهم والكل ريان، وهكذا فإن لكل ثنائية ضدية دلالة يقتضيها النظم الذي وردت فيه، تلك الدلالات في مجملها تؤسس لأسلوب تركيبي تميز به أبو مسلم.

وبالنظر إلى الصفحة ٦٦٨ جاءت ٨ ثنائيات، بعد توجيه العتاب لعباد الله الذين تخاذلوا عن نصرة الدين، واصفا تخاذلهم ذلك بأنه هدم، وأن البناء بناه واحد وهو الإمام، والهادمون ألف، (وكيف بناء الفرد والألف هادم)، وهذه الثنائية تعبر عن استحالة اكتمال البناء ما لم يكن الألف مع الواحد معاول بناء، وكذلك تبين الثنائية مقدار الخطر الذي يتعرض له الدين حيث لا ناصر له، فهو في فرد، بينما أعداؤه يعدون بالألوف.

ويستمر الشاعر عبر الثنائيات في تقديم مقارنة بين حالين متمخضين من ترك النصرة للدين، حال الحق الذي لا ناصر له، وحال الباطل الكثير الذي يحاول هدم الحق، ويصور كذلك الفرق بين المظهر والمخبر لكثير من أدعياء الدين، (عرفناهم بالخير= لم تبد إلا الأراقم)، فهم في الظاهر أهل خير

لا ترى منهم إلا الصلاح، ولكنهم في الحقيقة والباطن أشبه بالأراقم السامة، التي ظاهرها لين الملمس، وباطنها السم الزؤام.

وهكذا ينبني النص متعاضدا مع الأدوات التركيبية الأخرى ليقدم في النهاية لوحة تركيبية تدل على أسلوب اعتمده الشاعر أمسى مميزا له عن غيره، ذلك الأسلوب التركيبي كتب له ولشعره البقاء على قيد الحياة، وقيد اسمه في الخالدين.

المبحث الثالث: الظواهر الأسلوبية الدلالية:

من أبرز ما يشكل أسلوب أبي مسلم البهلاني في قصيدته الميمية، الجانب الدلالي القائم على الانزياح، والانزياح معناه: «انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»[٥٨]، والانزياح قد يدخل في الأسلوبية التركيبية كالتقديم والتأخير، ولكنه أكثر وجودا وعمقا في الأسلوبية الدلالية.

الأسلوبية الدلالية هي الأسلوبية التي تعنى «بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنماط الخارجة عن حدود اللغة»[٥٩]، وهي قريبة في التناول من البيان في البلاغة القديمة، ولكنها أشمل منه وأعمق، فالصورة عند البلاغيين القدماء هي «الألوان البلاغية المعروفة (التشبيه، الكناية، الاستعارة)، ثم ما لبث أن توسع هذا المفهوم حديثا ليشمل معهم الرمز»[٦٠]، والرمز ليس مما اعتنت به البلاغة القديمة، أضف إلى ذلك أن الصور في الأسلوبية «صور مركبة، قد يستقصي فيها المعنى الواحد فيجسمه تجسيما ممتدا، وقد يضيف إليه ما لا يلائمه، وقد ينتقل منه إلى معان أخرى لا يربطها به إلا مجرد الجو النفسي العام»[٦١]، من هنا فإن الصورة في الأسلوبية ليست محصورة بتسميات

بعينها، فهي صورة وحسب من حيث أثرها التصويري العام في سياق النص الذي ترد فيه، ولذلك فالصورة عند بعضهم تتسع لتشمل «الحقيقة والمجاز والترادف، والمقابلة والتجانس»[٦٢]، وكل ما من شأنه أن يشكل تصورا ذهنيا.

وبالرجوع إلى القصيدة الميمية لأبي مسلم البهلاني فإن أبرز الملامح الدلالية فيها تتمثل في: الاستعارة، والكناية، والتشبيه، والمجاز المرسل، وهي مرتبة هكذا حسب كثرة ورودها، فقد اعتمد الشاعر كثيرا على الاستعارة بأنواعها، وعددها ٨٦ استعارة، ثم الكناية وعددها ٥٧ كناية، ثم التشبيه في المرتبة الثالثة وعدده ٢٥ تشبيها، وأخيرا المجاز المرسل وعدده ١٢ مجازا، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

١- الاستعارة:

يعرف البلاغيون الاستعارة بأنها: «مجاز علاقته المشابهة... وأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»[٦٣]، والاستعارة أعظم شأنا من التشبيه؛ لأنها فاقدة لأحد طرفيها، وكلما نقصت الأركان في بناء التشبيه قوي التشبيه، فهي أعلى قدرا لهذا من أنواع التشبيه الأخرى، يقول دورتون: «إن الطريقة التي تستخدم بها الاستعارة هي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، ولا يستطيع أن يستخدمها استخداما فائقا إلا أعاظم الشعراء، فإنها تدمج الأشياء المتباينة في وحدة جديدة»[٦٤]، ولقد قال الجرجاني من قبل: «إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»[٦٥]، وهذا الكلام دال على علو قدرها في البيان، وتقدم قائلها على غيره وتفوقه، ويكمن السر في أن «الشاعر يحاول في تعامله مع الألفاظ الموجودة في تناول كل الناس أن يدفع اللغة في اتجاه جمالي، إنه يصنع الجمال بالكلمات كما يصنعه الرسام بالألوان والموسيقي بالأوتار. وهو مع ذلك- أي الشاعر- لا يحيد

عن السنن النحوية التي يسير عليها الكلام»[٦٦]، وبالنظر إلى هذه الأهمية للاستعارة يمكن الخلوص إلى مكانة الأسلوب عند أبي مسلم في الميمية حيث كانت الاستعارة الأكثر حضورا من غيرها من أدوات البيان على المستوى الدلالي.

وفيما يأتي عرض لبعض الاستعارات في القصيدة، يعقبه تعليق عليها:

م	الاستعارات	العدد	الصفحة
١	نازعت الأسى وهو خائم يأبى الصبر إلا التناوم يعروه التياع (الصبر) هينمت ريح الصبا ففاض به من ماء جفني بكته الغمائم فبان الهدى.. تمادت به العلياء... زمجرت زمازم	١٠	٦٥٥
٢	تجاذبه تلك الديار عقدت بها أنس الحياة شردت بي هوازم لبس الدهر جلدة مر الليالي كالحات... الخطب... قد انحل عراه يلز الدهر نفسي... منعتها الشكائم	٨	٦٥٦

٣	وسيل الظلم حد السيف يبشر ولت ...المظالم خبت أماني البغاة مهيضة وأصبح سيف الله/ تصريحية سلطان الشريعة ثابتا له عمد عمان الجور ملء إهابها أشرق نور الله في عرصاتها	٨	٦٦٠
٤	باع الضلالة بالهدى/ تشبيه بالسلع خارت العزائم تهوي اللهاذم/ شبهها بالشهب أيهدم ألف ما بنى الفرد/ شبه الدولة بالبناء تهشم العقر فتنة/ جعل الفتنة كالسباع لما بدا العدل شدت عليه الضياغم يعادي العدل/ جعله كالإنسان والرزايا تنوشه فتنة عظمى تحرشتم بها تقضكم أنيابها والملاهم/ تمثيلية للبغي صرعة/ مكنية	١١	٦٦٨

تلك استعارات في أربع صفحات من القصيدة، وهي الصفحات التي ضمت أكثر الاستعارات، وهذا التوزيع للاستعارات جاء مناسبا للموضوع حيث إنه في الصفحة ٦٥٥ كان يتحدث عن الاشتياق على طريقة الجاهليين في الوقوف على الأطلال، وكان محتاجا لأجل بيان اللوعة والحزن إلى الاستعارة، فهي الأقدر على التصوير من أي تشبيه آخر، فشاع في تلك الاستعارات حقل الأحزان مثل: يأبى الصبر، التياع، هينمت، ففاض، ماء جفني، بكته. والاستعارة المكنية التشخيصية هي الأكثر شيوعا، وهي استعارة تجعل الجمادات والمعنويات كائنات حية متفاعلة لها أحاسيس ومشاعر تتجاوب بها مع الشاعر.

أما الاستعارات في الصفحة

التي تليها ٦٥٦ فقد تركزت على موضوع تقلبات الدهر وتصويرها، وشاعت فيها مصطلحات الدهر مثل: الحياة، شردت، هوازم، لبس الدهر، مر الليالي، الخطب، يلز الدهر، وتقدم تلك الاستعارات الدهر في أبشع صورة له، وقد جاء هذا الغرض بعد أن تقدمت عليه مقدمة الاشتياق، وكأنها سبب للدخول في الحديث عن صروف الدهر وتقلباتها، ثم إن هذه التقلبات هي السبب في الضعف الذي حل بالمسلمين في القطر العماني، فكان لا بد من مواجهة الضعف والنهضة من جديد، فيكون ذلك مسربا للدخول في الموضوع الأساسي من القصيدة وهو الاستنهاض.

فإذا وصل الشاعر إلى الصفحة ٦٦٠ قدّم لنا مجموعة من الاستعارات في سياق مدح الرجال الذين على أيديهم تقوم الأمة وتتحقق الأهداف المرجوة، وبهم تستعيد البلاد عافيتها، فحقلها على العموم حقل المديح والفخر من مثل: أماني البغاة مهيضة، سيف الله، سلطان الشريعة ثابتا، له عمد، أشرق نور الله، فتلك الاستعارات تشخص المجاهدة في سبيل إعلاء كلمة الله تعالى حتى تبدل الحال من الجَوْرِ إلى العَدْل.

أما أكثر الاستعارات عددا فقد كان في الصفحة ٦٨٨ التي تمثل ختام القصيدة، فقد وردت ١١ استعارة، وهي في سياق العتاب الصارخ والمحذر من العواقب، ويدور حقلها حول ذلك مثل: خارت العزائم، تهوي، يهدم، تهشم، فتنة، الضياغم، يعادي العدل. وفي جملتها تدعو إلى النهضة ومساندة الإمام، وتنبه إلى وجود الفتنة الزبون التي من شأنها أن تهدم ما بنى السابقون.

والاستعارات الواردة أغلبها مكنية ولكنها لا تخلو من وجود استعارات تصريحية، وعددها ١٠ استعارات، منها مثلا: إليكم أسود الله، لها دعائم، إليكم ليوث الاستقامة، بالإضافة إلى ورود الاستعارة التمثيلية

مرتين: لأبحر نور الله فيها تلاطم، تقضكم أنيابها والملاهم.

إن هذه الكثافة في الاستعارات وتنوعها تدل على قدرة فائقة على التصوير واجتلاب الصور من أماكن شتى وحقول مختلفة، لتكون منسجمة مع أغراض القصيدة، وهذا مما يعزز القيمة الأسلوبية للقصيدة الميمية، حيث اعتمد الشاعر على الاستعارة أكثر من اعتماده على التشبيه، والاستعارة كما سبق أرقى وأوقع وأكثر قدرة على التصوير.

٢- الكناية:

جاءت الكناية في المرتبة الثانية من حيث العدد في القصيدة الميمية وعددها ٥٧ كناية، وكلها كنايات عن صفة، والكناية هي «لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته»[٦٧]، فحين نقول: فلان كثير الرماد، فالمراد به صفة الكرم؛ لأن من لوازم كثرة الرماد كثرة الطبخ للأضياف، ولا مانع من كثرة الرماد على الحقيقة مع أنه ليس هو المراد بل المقصود الكرم.

أما عن الفائدة من الكناية فقد عدد البلاغيون فوائد الكناية ومنها ما نظمه الأخضري فقال:

ونفس موصوف ووصف والغرض
إيضاح، اختصار، أو صون عرض
أو انتقاء اللفظ لاستهجان
ونحوه كاللمس والإتيان[٦٨]

فقد تكون الكناية للتوضيح لما غمض، أو الاختصار لما طال، أو لأجل صيانة الأعراض عن التصريح، أو تجنب اللفظ القبيح، وتظل الكناية مهما كان غرضها «من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح؛ لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم»[٦٩]، مثلا من الرماد إلى الكرم اللازم منه.

والكناية من حيث قيمتها الدلالية لا تقع تحت حصر التقسيمات التي حددها البلاغيون، بل للسياق

الذي ترد فيه أثر في تحديد قيمتها، وقد أشار السكاكي أشارة لطيفة إلى هذا الأمر حين قال: «ثم إن الكناية تتفاوت إلى تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء، وإشارة، ومساق الحديث يحسر اللثام عن ذلك»[٧٠]، فلم يضع السكاكي حدودا نهائية لا يمكن الخروج عنها، بل جعل السياق حكما وفيصلا.

والبهلاني في الميمية أصاب الاختيار حين جعل للكناية نصيبا وافرا من الحضور، إمعانا منه في تحسين الأسلوب، بشحنه بالمحسنات البيانية، وقد توزعت الكنايات على جسد القصيدة كاملا، وإن كانت تركزت في بعض مواضعها، وفي الجدول الآتي رصد لأبرز الكنايات وأماكن توزعها:

م	الكنايات	العدد	الصفحة
١	يقدح زند الروع/ عن الاشتعال والهمة يأتدم الأعداء لحمي/ عن القتل ألفجت كفي/ عن الفقر أحساب تزاحم/ عن المفاخرة ورق الدنيا/ عن المال وما ورق الدنيا مراعي/ عن الترفع	٦	٦٥٧
٢	أنف من الكبر وارم/ عن التكبر تراموا على القرآن/ الإقبال لهم قدم في الاستقامة/ عن الثبات وأيد عن الدنيا قصار/ عن الزهد أيد فوق أعاديهم طوال/ عن الإقدام إلى الله وجهه/ عن الإخلاص وجه نضير/ عن البشر تنبو عليه الصوارم/ عن الصلابة فالمسك طارت به الصبا/ عن الانزعاج من المعصية	٩	٦٦١

٣	وثبوا وثبة/ عن الإقدام تيجان الضلال مناسم/ عن الهزيمة أعناق البغاة خواضع/ عن الذلة وأذرعهم معاصم/ عن القيد وألوية التحكيم تنشر عزها/ عن الظفر تصبح شزبا/ عن الجاهزية للحرب طيرتها العزائم/ عن اشتعال الهمة	٧	٦٦٢
٤	محل تجلي الحق/ عن العرفان جاشت صدورهم/ عن الحقد غصت الحلاقم/ عن كثرة الأحقاد ولو ضغمت جسمي عليه الضياضم/ عن الاستحالة وجلدة بين العين والأنف/ عن المكانة عجموا عودي/ عن الاختبار تحت ظل لوائه/ عن التبعية	٧	٦٦٧

واضح من الجدول أن أكثر صفحة تركزت فيها الكنايات هي الصفحة ٦٦١، فقد تضمنت ٩ كنايات، والسياق فيها يتحدث عن أهل الاستقامة الذين يعول عليهم في نصرة الدين، فقد مدحهم بشتى المدائح مستعينا بالكناية لما لها من أثر تصويري، فقوله مثلا: تراموا على القرآن، يستحضر صورة الازدحام على مصدر النور، كما يفعل الفراش، وفي قوله: وأيد عن الدنيا قصار فيه كناية عن زهدهم حتى كأن أيديهم قصيرة لا تصل إلى الدنيا، ولو أنه قال هم زاهدون لما بان مقدار زهدهم، ولا عرفنا مقدار إحجامهم عن الدنيا، فكون الأيدي قصيرة يلزم منه عدم الوصول إلى الدنيا، وذلك أدل على مقدار زهدهم.

وفي الصفحة التالية ٦٦٢ جاءت ٧ كنايات، في خدمة الموضوع

نفسه، فهاتان الصفحتان تتضمنان أكثر الكنايات، فحين يقول: وثبوا وثبة ففي ذلك كناية عن الإقدام والشجاعة، وكأنهم أسود غاب، فهم لا يتقدمون سيرا، بل وثوبا، وفي وصف النفوس بقوله: طيرتها العزائم، تصوير للهمة الوقادة التي تنتزع القلوب من مكانها، وتطيرها عاليا في الفضاء، وهي قوة خفية لا تدرك بالحس، ولكن بالأثر الذي تتركه وراءها، والكناية صورت غير المحسوس في صورة المحسوس مما يطير ويعلو.

وفي الصفحة ٦٦٧ تأتي الكناية في سياق التصوف واللجوء إلى الله، ومن المعروف أن هذا الحقل على وجه الخصوص مفتقر إلى التصوير والرمز لما له من اصطلاحات خاصة تحتاج إلى التكنية لإيصال الصورة المقصودة، إذ لا تفي العبارات الظاهرة بالغرض، فكان أن لجأ الشاعر إلى الكناية، فحين يقول مثلا: محل تجلي الحق، فهو يشير إلى العرفان أو حقيقة معرفة الله تعالى، وهو أمر يلزم منه التجلي والوصول إلى المعرفة، والكناية هنا اختصرت الطريق إلى المقصود عوضا عن الإطالة في الشرح.

والشاعر في السياق نفسه يستغل العرفان الصوفي للاستعانة به في قهر الأعداء، وهنا تأتي الكناية في وصف الأعداء: جاشت صدورهم، وهي دالة على الحقد الذي يفوح من الصدور المبغضة، ويصورها بأنها تخرج من مكانها وترتفع، والصورة التي ترسمها الكناية بالغة الإدهاش في بيان مقدار الحقد.

وهكذا في باقي الكنايات التي تتظافر لخدمة أغراض القصيدة، وهي في جملتها تشكل ثيمة مهمة في أسلوب أبي مسلم البهلاني على المستوى الدلالي.

٣- التشبيه:

وهو أقل شيوعا بكثير من الاستعارة، مع أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، لكنها أعمق أثرا،

وأصعب تركيبا، ولقد استطاع الشاعر تجاوز التشبيه العادي إلى الاستعارة، ومع ذلك لم تخل القصيدة من التشبيهات، التي غالبا ما جاءت عفو الخاطر وعددها٢٥ تشبيها، ولعلها لا تشكل ظاهرة أسلوبية تستحق المزيد من الوقوف إلا عبورا فحسب؛ لأنها مغلوبة بالاستعارة في هذا السياق، ولأنها كذلك قليلة، والتشبيه لا يكون ظاهرة إلا إذا كثر؛ لأن وجوده الاعتيادي كثير، وفيما يأتي عرض لأهم التشبيهات في القصيدة:

م	التشبيهات	العدد	الصفحة
١	ذكرهم عندي رقى وتمائم كما هينمت كما تتهادى البهكنات كما ارتاع خشف	٤	٦٥٥
٢	إقدام ضرغام إذا البهم.../ تمثيلي تحكي المباسم أهلة ولا كدم العصفور	٣	٦٦٢
٣	فإنك للسيف الإباضي قائم/ بليغ أسلاف ضراغم قلوب المؤمنين صوارم أنت شهابها	٤	٦٦٤

توزعت التشبيهات في الغالب اثنين اثنين في بعض صفحات القصيدة، وخلت بعض الصفحات من التشبيه تماما، بينما جاء التشبيه ثلاث مرات في صفحة، وأربع أربع في صفحتين، وهذا التوزيع يعبر عن شح في التشبيهات، وإن كان التشبيه ظاهرة فهو ظاهرة عكسية أي ظاهرة قلة

التشبيهات في القصيدة، وتفسير ذلك الاعتماد على الاستعارة الأكثر نضجا.

ولقد تنوعت التشبيهات بين التشبيه المفرد والتشبيه المركب، والتشبيه البليغ، فمن المفرد قوله:

تهادى به الآرام والعفر رتعا

كما تتهادى البهكنات النواعم[٧١]

شبه في البيت مشي الظباء بمشي النساء في النعومة والتأني، ومن التشبيهات المركبة التشبيه التمثيلي في قوله:

وإقدام ضرغام إذا البهم أحجمت[٧٢]

شبه إقدام المؤمنين مع تراجع الأعداء بإقدام الأسد مع إدبار الفرائس، وهو تشبيه صورة بصورة، فالمؤمن يقابله الضرغام، العدو تقابله الفريسة، والإقدام يقابله الإقدام، والخوف يقابله الإحجام، وهكذا يكون وجه الشبه منتزعا من متعدد.

ومن التشبيه البليغ قوله:

فإنك للسيف الإباضي قائم[٧٣]

حيث شبه الممدوح عيسى بن صالح بأنه للمذهب الإباضي كقائم السيف الذي يحميه من عوادي الدهر، على سبيل التشبيه البليغ الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه.

وعموما فالتشبيه ليس بكثير، ولا عدده بالذي يقربه من الاستعارة زلفى، وإنما يظل مما تقتضيه ضرورة التعبير وخواطر الشعور.

٤- المجاز المرسل:

وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسةً غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة»[٧٤]، والعلاقة بين اليد والنعمة ليست مشابهة، وهذا ما يجعل المجاز مختلفا عن الاستعارة والتشبيه، وللمجاز علاقات عدة منها: السببية والمسببية، والكلية والجزئية، والمحلية والحالية، والماضوية والمستقبلية وغيرها[٧٥].

والمجاز هو الأقل حضورا في القصيدة الميمية، وجملة الموجود منه

١٢ مجازا فقط، وهو عدد قليل جدا، فالشاعر لم يعتمد عليه في قصيدته وهي سمة تميز أسلوبه عن غيره، وعلى الرغم من هذه القلة فقد جاء متنوع العلاقات وفيما يأتي عرض ذلك:

م	المجاز المرسل	علاقته	الصفحة
١	أعشار قلبي شجون نوازع، القصد:القلب الممطور بالرحمة	جزئية الحالِّية مسببية	٦٥٥
٢	بعض سيوفكم لدعوة... حاسم سيفان خاذل وخازم	مسببية مسببية	٦٦٨
٣	لهم موطن في جنة الخلد	باعتبار ما سيكون	٦٦٤

«يؤدي المجاز المرسل دورا هاما في بلاغة التعبير؛ لأنه يوسع دلالته ويبعث على التأمل الذي يخلص العبارة المملة ويفتح المجال واسعا أمام الخيال الذي يشكل الصور التي يستسيغها ذوقه، إنه يشحن الألفاظ بدلالات جديدة من غير إماتة للمعنى الحقيقي»[٧٦]، وهذا مما يمكن استنتاجه في الجدول السابق، فمثلا حين يقول: أعشار قلب، فإنه لا يعني تقسيم القلب وإنما القلب كله، فذكر الأجزاء وأراد الكل، فالعلاقة جزئية، وفائدة المجاز أنه بَيَّنَ انقسام القلب بسبب الهموم، وأنه ترك بقية من المحبة للذين يودهم، فجعلها في أعشار القلب لقلتها، وليس في القلب كله.

وفي قوله: بعض سيوفكم لدعوة أهل الاستقامة حاسم، جعل السيوف هي الحواسم، وإنما من يحمل السيف هو الذي يتحكم به، فالسيف

مُسَبَّبٌ، أما السيَّاف فهو السبب، فالعلاقة المسببية، وهو يذكر السيف لأنه هو الذي يباشر الحسم ولو كان السياف يقف وراءه. والمجاز الذي تحكمه العلاقة السببية هو الأكثر ورودا في القصيدة.

وأقل المجاز هو المستقبلي، فقد ورد مرة واحدة في قول الشاعر: لهم موطن في جنة الخلد دائم. فالموطن الذي لهم لم يحصل بعد، وإنما سيكون في المستقبل، وفي هذا المجاز تفاؤل بالانتقال إلى الجزاء المستقبلي على الرغم من عدم حصوله بعد.

وعموما فمع قلة المجاز المرسل إلا أنه يقدم خدمة دلالية بالتعاون مع الأدوات الدلالية الأخرى.

الخاتمة:

إن الجانب الدلالي في أسلوب البهلاني مفعم جدا بالحياة، والذي أحياه على وجه الخصوص الاستعارة والكناية، فقد غطيا على قلة وجود التشبيه والمجاز المرسل، وتكفلا بتشكيل الأسلوب البهلاني في المستوى الدلالي في صورته الفخمة المنطلقة من فخامة الاستعارة، تلك الصورة أعطت زخما دلاليا حاضرا دائما متوزعا في جسد القصيدة، لا تكاد تفقده في بيت من أبياتها، وقد استطاع بذلك الزخم الحفاظ على وهج القصيدة إلى النهاية على الرغم من طولها.

ومن جهة تركيبية فقد اعتمد الشاعر على المراوحة بين الخبر والإنشاء لإذكاء المستمع وإعادة تنبيهه، وأكثر ما ورد من إنشاءٍ الاستفهامُ بأغراضه البلاغية المختلفة، كما اعتمد الشاعر كثيرا على اسم الفاعل الذي ورد ١٨٠ مرة مع ما يحمله من دلالة الثبات وعدم التغير التي في الفعل، وهي دلالة تؤسس لثبات الموقف الذي يدعو إليه، كما شاع استعمال جمع التكسير، وفي ذلك تجييش للنص بإيراد ٢٤٠ جمعا من جموع التكسير بله الجموع الأخرى، وهذا العدد الكبير من الجموع يجعل النص معادلا للحالة

الموضوعية التي يدعو إليها النص من الاجتماع والالتفاف حول الإمام المنتخب ضد العدو.

كما قامت المظاهر التركيبية الأخرى بدورها مثل: شيوع ضمير الخطاب الذي يجعل النص خطابيا صارخا، وهو أمر يتساوق مع سياقه الموضوعي، وكذلك كثرة الثنائيات الضدية التي تعرض الشيء وضده لمزيد بيانٍ له.

وكل المعطيات التركيبية تحقق الانسجام بينها، وتتكاتف معا لتحقيق تركيب محكم وبناء متين للنص.

أما من الجهة الصوتية فقد اعتمد الشاعر على وزن الطويل الذي يفسح له مجال القول لطوله، وجعل الروي ميما مضمومة، تُزَمُّ عندها الشفتان، لينطلق الصوت عاليا بعيد الأثر في نفوس المتلقين، كما جاء الروي مسبوقا بكسر، والكسر مسبوقا بألف مد، وهذا التموج الصوتي يشبه حركة التراجع للوثوب، أو سحب النفس قبل إطلاقه، حتى يبلغ الصوت مداه.

كما اعتمد النص على التضعيف الذي ولد نبرا مستمرا في النص، هو بمثابة النبض في القلب، ولم يتوقف حتى لا يتوقف النص عن الحركة والنبض، وهذا ما جعل النص حيا صوتيا إلى النهاية.

وحين تجتمع المستويات الأسلوبية: الصوتية والتركيبية والدلالية في القصيدة الميمية؛ فإنها تشكل لحمة من الأدوات التي تبني البناء المحكم والجميل في الوقت نفسه، ذلك البناء الذي استطاع أن يصل إلى الأسماع والقلوب في وقت واحد، وأن يجذب إليه اهتمام العام والخاص، وأن يحيا مع الزمن ويعود للظهور وكأنه يتجدد بمرور الأيام، وما هذا البحث إلا نوع من التجدد المكتوب في قدر القصيدة الميمية؛ حيث يعيد طرحها وعرض أسلوبها المميز، ليصل إلى القارئ العربي في كل مكان، «وإنما الفضل للمتقدم» الذي كتب القصيدة

وأحكم بناءها بأسلوبه الأدبي الرائق الراقي، ليكون هذا المولود الذي لا يشيخ.

النتائج:

١- يأتي غرض الاستنهاض ضمن الموضوعات الجادة التي يناسبها البحر الطويل، فالشاعر يجد نفسه منساقا وراء هذا البحر لما فيه من مناسبة للانعكاسات النفسية والاشتعال بالحماسة.

٢- القبض العروضي يؤدي إلى تسريع وتيرة الأداء الإيقاعي، وهو أمر يتناسب تماما مع غرض الاستنهاض الذي مضمونه المعنوي الدعوة إلى القيام على وجه السرعة والتخلي عن مظاهر التقاعس والكسل، ويملك الصوت المقبوض تأثيرا شبيها بالحماسة المتولدة عن إسراع الفرس كما في المعنى اللغوي.

٣- شيوع الحروف المضعفة في القصيدة أعلى من استنهاضيتها، وولد فيها نبضا يشبه دقات القلوب، وما زال ملازما لها في أغلب الأبيات حتى النهاية محافظًا على حياتها وتوهجها.

٤- يتركز التفخيم في مواضع بعينها لمناسبة الموضوع، فحيث وجد الاستنهاض وعلت نبرة الخطاب، زاد حضور حروف التفخيم، فحين يتوجه الشاعر بالخطاب للأبطال ويذكر مِدَحَهُم، فإنه يكثر من حروف التفخيم التي تفخم مكانتهم.

٥- الاستنهاض يحتاج إلى لغة خطابية، وهذا دفع الشاعر إلى المراوحة بين الخبر والإنشاء.

٦- اعتمد الشاعر على اسم الفاعل مكان الفعل لما فيه من الدلالة على الثبات في المواقف التي يدعو إليها.

٧- استعمل الشاعر جمع التكسير كثيرا أيضا ليجعل القصيدة جيشا من الجموع يهب لنجدة الوطن والدين كما تدعو القصيدة.

٨- يشيع من جهة أخرى ضمائر الخطاب حتى لا يكون الكلام موجها إلى غائب، بل إلى حاضر يصله الصوت

مباشرة وذلك أدعى للجواب، وأقوى في التأثير.

٩- تركز الإنشاء في مواضع بعينها، تشتد فيها الحاجة إلى الطلب.

١٠- ثبات دلالة اسم الفاعل مقارنة بالفعل المتجدد، والثبات في الدلالة يتساوق مع الدعوة إلى الثبات في الموقف في الدفاع عن الأرض، وهو الأمر الذي كرسته القصيدة الميمية.

١١- كثيرٌ من أسماء الفاعل وردت مجموعة جمع تكسير، وهي بذلك تجمع نبرتين خطابيتين، نبرة الفاعل وثباته، ونبرة التكثير التي يمليها الجمع.

١٢- جاء جمع التكسير متساوقا مع الغرض من القصيدة، وهو الاستنهاض، فهو يحمل في طياته الصوتية والدلالية التحريض على التجمع والوحدة، ويدعو بشيوعه وكثرته إلى الإكثار، فهو دال على ثورية القصيدة، وكأن كل جمع رجلٌ من رجال الحرب الثائرين.

١٣- جاء جمع التكسير بأوزان متعددة، ليشير إلى التنوع الاستنهاضي، وأنه على المجتمع أن يثور بتنوعه، الرجال والنساء، والصغار والكبار، والشباب والكهول، والفرسان والراجلين.

١٤- كَثُرَتْ جموع التكسير، في سياق وصف البطولة والشجاعة، وهكذا يكون هناك تناسب بين أعداد الجموع، والسياق الذي وردت فيه.

١٥- تكرار الاستفهام له أثره الإيجابي على مستوى الأسلوب في موضعه على الرغم من علو نبرة الخطابية في ذلك؛ لأنه موضع يقوم على التحريض، وهو أمر لا يتحقق إلا بتوجيه الخطاب مباشرة إلى المقصود.

١٦- القصيدة أسلوبيا لم تعتمد التنوع في التوكيد، بل لم تعتمد التوكيد أساسا من أسس البناء، والعدد الوارد في التوكيد ليس بكثير مقارنة بطول القصيدة

١٧- تركزت أكثر ضمائر الخطاب في موضع واحد في الصفحة ٦٥٩، فقد جاءت ١٢ مرة متتالية، في سياق

الاستنهاض لأسود الله كما سمّاهم.

١٨- تركزت الثنائيات الضدية حول موضوع وصف أهل الحق، وكأن إثبات صفة لهم نفي لضدها.

١٩- اعتمد الشاعر كثيرا على الاستعارة بأنواعها، وعددها ٨٦ استعارة، ثم الكناية وعددها ٥٧ كناية، ثم التشبيه في المرتبة الثالثة وعدده ٢٥ تشبيها، وأخيرا المجاز المرسل وعدده ١٢ مجازا.

٢٠- أكثر الاستعارات في سياق العتاب الصارخ والمحذر من العواقب، ويدور حقلها حول ذلك، وفي جملتها تدعو إلى النهضة ومساندة الإمام، وتنبه إلى وجود الفتنة الزبون التي من شأنها أن تهدم ما بنى السابقون.

٢١- الكثافة في الاستعارات وتنوعها تدل على قدرة فائقة على التصوير واجتلاب الصور من أماكن شتى وحقول مختلفة، لتكون منسجمة مع أغراض القصيدة، وهذا مما يعزز القيمة الأسلوبية للقصيدة الميمية، حيث اعتمد الشاعر على الاستعارة أكثر من اعتماده على التشبيه.

٢٢- تركزت الكنايات في الصفحة ٦٦١، فقد تضمنت ٩ كنايات، والسياق فيها يتحدث عن أهل الاستقامة الذين يعول عليهم في نصرة الدين، فقد مدحهم بشتى المدائح مستعينا بالكناية لما لها من أثر تصويري.

٢٣- قلة التشبيهات في القصيدة، وتفسير ذلك الاعتماد على الاستعارة الأكثر نضجا.

٢٤- المجاز هو الأقل حضورا في القصيدة الميمية، وجملة الموجود منه ١٢ مجازا فقط.

الهوامش:

١- يعقوب، إيميل بديع، وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج١، ط١، دار العلم للملايين، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م، ص٦٢٣.

٢- علي، إبراهيم جابر: الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط١، أمواج للطباعة والنشر، عمّان: الأردن، ٢٠١٥م، ص٢٠.

٣- عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان: الأردن، ١٩٩٤م، ص٢١.

٤- ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: سورية، ٢٠٠٠م، ص٣٨.

٥- ابن عثمان، محمد بن حسن: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ٢٠٠٤م، ص٤٣.

٦- التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة: مصر، ١٩٩٤م، ص٢٢.

٧- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: مصر، ١٩٥٢م، ص١٨٩.

٨- النهمي، أحمد صالح: الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري شعر الحرب والفخر أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ٢٠١٣م، ص٤٦-٤٧.

٩- الرواحي، ناصر بن سالم: الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني، تح: محمد الحارثي، ط١، منشورات الجمل، بيروت: لبنان، ٢٠١٠م، ص٦٥٣.

١٠- عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، ط١، دار النهضة العربية، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م، ص٢٨.

١١- علم العروض والقافية (مرجع

سابق)، ص٢٨.
١٢- لسان العرب، مادة (قبض)
١٣- تأبط شرا، ثابت بن جابر: ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت: لبنان، ١٩٨٤م، ص١٣٤.
١٤- موسيقى الشعر (مرجع سابق)، ص١٤.
١٥- مينو، محمد محي الدين: معجم مصطلحات العروض، ط٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة: الإمارات، ٢٠١٤م، ص١٨٧
١٦- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوائب، قسطنطينية: تركيا، ١٨٨٥م، ص١٤
١٧- عباس، زهرة خضير: التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية، مجلة الأستاذ، ع٢٠٣، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٢م، ص١١١.
١٨- العدواني، ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، (د.ط)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت)، ص٣٠٧.
١٩- الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تح: أحمد النفاخ، ط١، دار الأمانة، بيروت: لبنان، ١٩٧٤م، ص٨.
٢٠- كتاب القوافي (مرجع سابق)، ص٣.
٢١- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة: مصر، ١٩٠٧م، ص١٠٠.
٢٢- القرش، جمال بن إبراهيم: دراسة المخارج والصفات، ط١، مكتبة طالب العلم، مصر، ٢٠١٢م، ص٨٥.
٢٣- نصر، عطية قابل: غاية المريد في علم التجويد، ط٤، (د.د)، مصر، ١٩٩٤م، ص١٤٠-١٤١.
٢٤- الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ط١، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،

١٩٨٩م، ص٦٠.
٢٥- الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج١، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة: مصر، ١٩٩٨م، ص١١٢.
٢٦- مصطفى، ياسر عكاشة: مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن العشماوي المستوى الصوتي نموذجا، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، ع٦، مصر، ٢٠١٦م، ص٧٢٨.
٢٧- القرني، حسن بن جابر: النبر في العربية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٣٤، ع٣، الإسكندرية: مصر، ٢٠١٨م، ص٥٣٣.
٢٨- الآثار الشعرية (مرجع سابق)، ص٦٥٤
٢٩- المرجع السابق، ص ٦٥٤
٣٠- نفسه، ص٦٥٦
٣١- نفسه، ص٦٥٧
٣٢- نفسه، ص٦٥٧
٣٣- نفسه، ص٦٦٦
٣٤- لسان العرب، مادة (فخم)
٣٥- طهار، نادية: الخصائص الأسلوبية في شعر محي الدين بن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بن باديس، الجزائر، ٢٠٠٩-٢٠١٠م، ص١١٠.
٣٦- الآثار الشعرية (مرجع سابق)، ص٦٥٩
٣٧- المرجع السابق، ص٦٥٩
٣٨- نفسه، ص٦٦٣
٣٩- نفسه، ص٦٦٧
٤٠- نفسه، ص٦٥٤
٤١- بو لخطوط، محمد: الدلالة الصوتية لصفتي التفخيم والترقيق في قراءة القرآن الكريم برواية ورش آيات مختارة من سورة المائدة، مجلة البدر، مج١٠، ع٩، جامعة بشار، الجزائر، ٢٠١٨م، ص١١١٨.
٤٢- تمرابط، مريم: البنية الأسلوبية

في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م، ص٢٨.

٤٣- الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط١، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٩م، ص٥٩

٤٤- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (مرجع سابق)، ص٨٠.

٤٥- المرجع السابق ص٨٠.

٤٦- ابن سلمان، أحمد محمد: المزاوجة بين الخبر والإنشاء في النظم القرآني، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٦م، ص٣٩.

٤٧- الآثار الشعرية (مرجع سابق)، ص٦٥٩.

٤٨- ينظر: الآثار الشعرية (مرجع سابق)، ص٦٥٤-٦٦٣.

٤٩- الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، تح: عبد المنعم خفاجة، ط٣٠، المكتبة العصرية، بيروت: لبنان، ١٩٩٤م، ص١٧٨.

٥٠- الأندلسي، أبو حيان: تفسير البحر المحيط، تح: عادل أحمد وآخرين، ج١، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ٢٠١٠م، ص١٦٥.

٥١- يعقوب، إيميل بديع: الأوزان الصرفية، ط١، عالم الكتب، بيروت: لبنان، ١٩٩٤م، ص١٣٠

٥٢- الأوزان الصرفية مرجع سابق، ص١٣١

٥٣- الديوب، سمر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، (د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ٢٠٠٩م، ص١٥٨.

٥٤- طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، ط٣، دار المنارة، جدة: السعودية، ١٩٨٨م، ص٣٦٦.

٥٥- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت: لبنان، ١٩٨٤م، ص٩.

٥٦- الموسوي، ضمياء أحمد: الثنائيات الضدية في شعر ابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١٥م، ص١٠.

٥٧- الغذامي، عبد الله: تشريح النص، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، ٢٠٠٦م، ص٢١-٢٥.

٥٨- السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، (د.ط)، ج١، دار هومه، الجزائر، ٢٠١٠م، ص١٩٨.

٥٩- أسماء، خداوي: البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م، ص٣٦.

٦٠- محمد، بن عزة: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١م، ص١١٢.

٦١- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة: مصر، ١٩٨٨م، ص٤٣٥.

٦٢- الخصائص الأسلوبية في شعر محي الدين بن عربي (مرجع سابق)، ص٢٢١.

٦٣- ناصف، حفني وآخرون: دروس البلاغة، تح: أحمد السنوسي أحمد، ط١، دار ابن حزم، بيروت: لبنان، ٢٠١٢م، ص٩٤.

٦٤- س.ه. بورتون: التصوير وألوان المجاز، تر: محمد حسن عبد الله، (ضمن كتاب اللغة الفنية)، دار المعارف، القاهرة: مصر، ١٩٨٥م، ص٨٨.

٦٥- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة: مصر، ١٩٩٢م، ص١٠٠.

٦٦- علي، إبراهيم جابر: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ط١، العلم والإيمان للنشر، كفر الشيخ: مصر، ٢٠١٠م، ص٤٣٤.

٦٧- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (مرجع سابق)، ص٣٤٥.

٦٨- الأخضري، عبد الرحمن بن صغير: الجوهر المكنون في صدف الثلاثة الفنون، تح: محمد نصيف، (د.ط)، مركز البصائر للبحث العلمي، السعودية، (د.ت)، ص٤٠.

٦٩- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (مرجع سابق)، ص٣٤٨.

٧٠- السكاكي، محمد بن علي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م، ص٤٠٣.

٧١- الآثار الشعرية (مرجع سابق)، ص٦٥٥

٧٢- المرجع السابق، ص٦٦٢

٧٣- نفسه، ص٦٦٤

٧٤- القزويني، جلال الدين محمد: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت:لبنان، ٢٠٠٣م، ص٢٠٥.

٧٥- ينظر: قاسم، محمد أحمد، ومحي الدين ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس: لبنان، ٢٠٠٣م، ص٢١٧-٢١٨.

٧٦- علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني (مرجع سابق)، ص٢٣٠.

المصادر والمراجع:

١- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوائب، قسطنطينية: تركيا، ١٨٨٥م.

٢- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة: مصر، ٢٠٠٦م.

٣- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت: لبنان، ١٩٨٤م.

٤- الأخضري، عبد الرحمن بن صغير: الجوهر المكنون في صدف الثلاثة الفنون، تح: محمد نصيف، (د.ط)، مركز البصائر للبحث العلمي، السعودية، (د.ت).

٥- الأخفش، سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تح: أحمد النفاخ، ط١، دار الأمانة، بيروت: لبنان، ١٩٧٤م.

٦- أسماء، خداوي: البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م.

٧- الأندلسي، أبو حيان: تفسير البحر المحيط، تح: عادل أحمد وآخرين، ج١، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ٢٠١٠م.

٨- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: مصر، ١٩٥٢م.

٩- ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: سورية، ٢٠٠٠م.

١٠- ابن سلمان، أحمد محمد: المزاوجة بين الخبر والإنشاء في النظم القرآني، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٦م.

١١- ابن عثمان، محمد بن حسن: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ٢٠٠٤م.

١٢- بو لخطوط، محمد: الدلالة الصوتية لصفتي التفخيم والترقيق في قراءة القرآن الكريم برواية ورش آيات مختارة من سورة المائدة، مجلة البدر، مج١٠، ع٩، جامعة بشار، الجزائر، ٢٠١٨م.

١٣- تأبط شرا، ثابت بن جابر: ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت: لبنان، ١٩٨٤م.

١٤- التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة: مصر، ١٩٩٤م.

١٥- تمرابط، مريم: البنية الأسلوبية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧م.

١٦- الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج١، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة: مصر، ١٩٩٨م.

١٧- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة: مصر، ١٩٩٢م.

١٨- الديوب، سمر: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، (د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ٢٠٠٩م.

١٩- الرواحي، ناصر بن سالم: الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني، تح: محمد الحارثي، ط١، منشورات

الجمل، بيروت: لبنان، ٢٠١٠م.

٢٠- س.ه. بورتون: التصوير وألوان المجاز، تر: محمد حسن عبد الله، (ضمن كتاب اللغة الفنية)، دار المعارف، القاهرة: مصر، ١٩٨٥م.

٢١- السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، (د.ط)، ج١، دار هومه، الجزائر، ٢٠١٠م.

٢٢- السكاكي، محمد بن علي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م.

٢٣- طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، ط٣، دار المنارة، جدة: السعودية، ١٩٨٨م.

٢٤- طهار، نادية: الخصائص الأسلوبية في شعر محي الدين بن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بن باديس، الجزائر، ٢٠٠٩-٢٠١٠م.

٢٥- الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ط١، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩م.

٢٦- عباس، زهرة خضير: التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية، مجلة الأستاذ، ع٢٠٣، جامعة بغداد، العراق، ٢٠١٢م.

٢٧- عبد الجواد، إبراهيم عبد الله: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان: الأردن، ١٩٩٤م.

٢٨- عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، ط١، دار النهضة العربية، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م.

٢٩- العدواني، ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني

محمد شرف، (د.ط)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت).

٣٠- علي، إبراهيم جابر: الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط١، أمواج للطباعة والنشر، عمّان: الأردن، ٢٠١٥م.

٣١- علي، إبراهيم جابر: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ط١، العلم والإيمان للنشر، كفر الشيخ: مصر، ٢٠١٠م.

٣٢- الغذامي، عبد الله: تشريح النص، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، ٢٠٠٦م.

٣٣- الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، تح: عبد المنعم خفاجة، ط٣٠، المكتبة العصرية، بيروت: لبنان، ١٩٩٤م.

٣٤- قاسم، محمد أحمد، ومحي الدين ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس: لبنان، ٢٠٠٣م.

٣٥- القرش، جمال بن إبراهيم: دراسة المخارج والصفات، ط١، مكتبة طالب العلم، مصر، ٢٠١٢م.

٣٦- القرني، حسن بن جابر: النبر في العربية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج٣٤، ع٣، الإسكندرية: مصر، ٢٠١٨م.

٣٧- القزويني، جلال الدين محمد: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت:لبنان، ٢٠٠٣م.

٣٨- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة:

مصر، ١٩٨٨م.

٣٩- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة: مصر، ١٩٠٧م.

٤٠- محمد، بن عزة: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١م.

٤١- مصطفى، ياسر عكاشة: مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن العشماوي المستوى الصوتي نموذجا، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، ع٦، مصر، ٢٠١٦م.

٤٢- الموسوي، ضمياء أحمد: الثنائيات الضدية في شعر ابن زيدون، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١٥م.

٤٣- مينو، محمد محي الدين: معجم مصطلحات العروض، ط٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة: الإمارات، ٢٠١٤م.

٤٤- ناصف، حفني وآخرون: دروس البلاغة، تح: أحمد السنوسي أحمد، ط١، دار ابن حزم، بيروت: لبنان، ٢٠١٢م.

٤٥- نصر، عطية قابل: غاية المريد في علم التجويد، ط٤، (د.د)، مصر، ١٩٩٤م.

٤٦- النهمي، أحمد صالح: الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري شعر الحرب والفخر أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ٢٠١٣م.

٤٧- الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة

في المعاني والبيان والبديع، ط١، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٩م.

٤٨- يعقوب، إيميل بديع: الأوزان الصرفية، ط١، عالم الكتب، بيروت: لبنان، ١٩٩٤م، ص١٣٠

٤٩- يعقوب، إيميل بديع، وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، مج١، ط١، دار العلم للملايين، بيروت: لبنان، ١٩٨٧م.