

## التمثيل الدلالي والنسق الصوتي في (تائية)

الشاعر تميم بن جميل السدوسي

(قراءة لسانية نصية)

عاطف محمد كنعان (\*)

### المُلخَص

يسعى هذا البحث إلى قراءة التمثيل الدلالي والنسق الصوتي في تائية الشاعر تميم بن جميل السدوسي؛ فقدّم تعريفاً للتمثيل الدلالي من وجهة نظر لسانية، وقرأ بناء النص وهندسته، وأبعاده المعرفية والنفسية، ثمّ بيّن مستوى الانسجام والتناسك في النصّ، ودرس أبعاده الفنية والجمالية.

وفي مستوى النسق الصوتي، قرأ التشكيل الموسيقي في النصّ، وبيّن كفايات الشاعر اللغوية والمعرفية والفنية في توظيف الوحدات الصوتية العربية الصغرى والكبرى لتحويل القيم المعرفية والفنية المتفاعلة في عقله ووجدانه إلى قيم فنية جمالية في شعره.

وأضاء البحث على قدرات الشاعر في استثمار المشترك الثقافي والإنساني مع مخاطب، وإقناعه بالسعي معاً لتحقيق الأهداف السامية التي يسعى إلى تحقيقها، ثمّ قرأ البحث الامتداد الثقافي في تائية تميم، وبيّن أنّ النصّ الشعري العربي كان مواكباً لمراحل بناء مجتمع عربي يحترم حياة الإنسان ويحافظ على كرامته.

الكلمات الدالة: (الأوس، تغلب، بانقيا، الحطيئة، عاديا، شريح، المعتصم، تميم، السموأل).

(\*) أستاذ الأدب الجاهلي والتقد المشارك/ كلية الآداب والعلوم – قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة البترا.

order to transform the cognitive and artistic values which interact in his mind and conscience into artistic and aesthetic values in his poetry.

The research has highlighted the poet's capabilities in utilizing the cultural and humanitarian common ground with the addresses to be convinced to endeavor together to achieve the sublime goals. It has also exhibits the cultural extension in Tameem's t-rhym poem. It has shown that the Arabic poetic text has coped with all phases of building the Arab community that respects human life and maintains his dignity. **Key Words:** ( Al-Aws, Tagleb, Baniqia, Al-Hotaia,a, Al-Moatasem, Tameem, Al-Smao,al, Adia, Shuraih).

**Semantic Representation and Phonetic Symmetry in the  
T-Rhym Poem by Tameem Bn Jameel Al - Sadoosy**

By

Dr. Aatif Mohammad kana'an

and Criticism Associate professor in Pre Islamik Litereature

Faculty of Arts and science - Department of Arabic language and literature

University of Petra – Amman - Jordan

**Abstract**

The present research aims at offering a reading of the semantic representation and the phonetic symmetry in T-Rym poem by Tameem bn Jameel. It has furnished a definition of the semantic representation from a linguistic viewpoint, it has examined the text structure and architecture as well as its cognitive and psychological dimensions and finally demonstrated the level of symmetry and cohesion in the text in addition to its artistic and aesthetic dimensions.

On the Level of the phonetic symmetry, the research had displayed the musical formation in the text and revealed the poet's linguistic, cognitive and artistic competence in employing small and large phonetic units in

وجاء البحث في مقدّمة وثلاثة مباحثٍ على النحو الآتي:

- المقدّمة: تضمّنت الملخّص ومنهج البحث والدّراسات السابقة.
- المبحث الأول، درَس التمثيل الدّلالي في النصّ.
- المبحث الثاني، تناول النَّسَق الصّوتي في النصّ.
- المبحث الثالث، قرأ الامتداد الثقافيّ في تائيّة تميم.

### منهج البحث

استندَ هذا البحث في دراسته اللسانيّة النَّصّيّة لتائيّة تميم بن جميل السدوسيّ إلى منهج البحث الذي استحدثه علماء المعلوماتيّة بإدماج المنهج اللسانيّ النَّفسيّ بمنهج اللسانيّات التطبيقية والدّراسات المعرفية؛ فعلماء النَّفس السلوكيّون أقاموا البحث اللغويّ على التّجريب والخبرة، أمّا المعرفيون، فقد أقاموه على توليد المعرفة من المعلومة، وبإضافة الحكمة التي تعني إدارة المعرفة لخدمة كرامة الإنسان، فأصبحت مُستويات البحث العلميّ على النحو الآتي:

تجربة < معلومة < خبرة < معرفة < حكمة.

وتأسيساً على ما تقدّم؛ فقد قرأ بحثنا هذا النصّ الشّعريّ على أنّه قاعدة بيانات معلوماتية، وفي ضوء العلاقات التي أظهرتها بيانات النصّ قرأ البحث التجارب النفسية والمعرفية التي حولها الشاعر إلى تجربةٍ فنيّةٍ جماليّةٍ مُشَبَّعةٍ بالحكمة، التي أدار بها معرفته في الموقف الذي شعر فيه أنّه يواجه الموت، فقدم في إبداعه الفنيّ درساً في إدامة الحياة.

## النص الشعري لتائية تميم، ومناسبته كما ورد في المصادر: (١)

كان تميم بن جميل السدوسي [قد أقام] بشاطئ الفرات، واجتمع إليه كثير من الأعراب، فعظم أمره، وبعد ذكره؛ فكتب المعتصم إلى مالك بن طوق في النهوض إليه، فتبدد جمعه، وظفر به فحمله موثقاً إلى باب المعتصم، فقال أحمد بن أبي داود: ما رأيت رجلاً عاين الموت، فما هاله ولا شغله عما كان يجب عليه أن يفعله إلا تميم بن جميل؛ فإنه لما مثل بين يدي المعتصم، وأحضر السيف والنطع، ووقف بينهما، تأمله المعتصم - وكان جميلاً وسيماً - فأحب أن يعلم أين لسائه من منظره، فقال: تكلم يا تميم، فقال:

أما إذ أذنت يا أمير المؤمنين فأنا أقول: الحمد لله الذي أحسن كل شيء خلقه، وبدأ خلق الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين، [يا

(١) التتوخي البصري، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود ، (ت ٣٨٤ هـ)، المستجاد من فعلات الأجواد، غني بشرحه وتحقيقه محمد كرد علي، ١٩٧٠، ص ١١٧-١١٨، الحصري القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري ، (ت ٤٥٣) زهر الآداب وثمر الألباب، ج ٣، ص ٨٣٩-٨٤٠. التتوخي البصري، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود (ت ٣٨٤ هـ)، الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ج ٣، ص ٨٩-٩٠؛ الرقام البصري، أبو الحسن محمد بن عمران العبيدي، المعروف، العفو والاعتذار، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، الرياض، ١٩٨١، ح ٢، ص ٥٦٣-٥٦٥؛ الأندلسي، ابن عبدربه أبو عمر، أحمد بن محمد، العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين ورفيقاه، ط ٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ج ٢، ص ١٥٨-١٥٩. الحموي، ابن حجة، نقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد، (ت ٨٣٧ هـ)، ثمرات الأوراق، صححه وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧١، ص ٣٠٩-٣١٠. أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ط ١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠١٥، ص ٨٤-٨٥.

أمير المؤمنين] جبر [الله] بك صدع الدين، ولم بك شعث المسلمين، وأوضح بك سبل الحق، وأحمد بك شهاب الباطل؛ إن الذنوب تُخرس الألسن الفصيحة، وتُعيي الأفئدة الصحيحة، ولقد عظمت الجريمة، وانقطعت الحجة وساء الظن، فلم يبق إلا عفوك وانتقامك، وأرجو أن يكون أقربهما مني، وأسرعهما إليّ أشبههما بك، وأولاهما بكرمك، ثم قال:

أرى الموت بين السيفِ والنَّطعِ كاميناً  
وأكبرُ ظنِّي أنكَ اليومَ قاتلي  
ومن ذا الذي يُذلي بعذرٍ وحجةٍ  
يعزّز على الأوسِ بنِ تغلبِ موقفُ  
وما جَزعي من أن أموت وإنتي  
ولكنَّ خلفي صبيّةً قد تركتُهُم  
كأني أراهم حين أنعى إليهم  
فإن عشتُ عاشوا خافضينَ بغبطةٍ  
فكم قائلٍ لا يُبعد الله روحه

يُلاحظُني من حيث ما أتلفتُ  
وأبي أمرىءٍ ممّا قضى الله يُفلفتُ  
وسيفُ المنايا فوقَ عينيه مُصَلتُ  
يُسلّ عليّ السيفُ فيه وأسكتُ  
لأعلمُ أنّ الموتَ شيءٌ مؤقَّتُ  
وأكباده من حسرةٍ تتفكَّتُ  
وقد خمشوا تلك الوجوه وصوتوا  
أزود الردى عنهم، وإن متُّ موتوا  
وأخرُ جذلان يُسرُّ ويشمِتُ

فتبسّم المعتصم وقال: يا جميل، قد وهبتك للصبيّة، وغفرت لك الصبوة، ثم أمر بك قيوده، وخلع عليه، وعقد له على شاطئ الفرات.

### الدراسات السابقة

لم نجد، فيما نعلم، دراسةً لسانيةً نصيةً تناولت التمثيل الدلالي والنسق الصوتي في تائيّة الشاعر تميم بن جميل، لكننا وجدنا من واجبنا أن نستقصي الدراسات التي لامست هذا الموضوع، وسنُجمل ذلك على النحو الآتي:

## ١- الدراسات اللسانية النصية:

- دراسة جميل عبدالمجيد، الموسومة بـ"لسانيات النصّ ونقد الشعر، مراجعة نقدية"
- دراسة عيسى الوداعي، الموسومة بـ"التماسك النصّي في الدرس اللغويّ"
- دراسة حسن حمائر، الموسومة بـ"النّص بين القراءة والتواصل"<sup>(١)</sup>.
- دراسة سعيد بنكراد، الموسومة بـ"سياقات الجملة وسياق النصّ، الفهم اللسانيّ والفهم السيميائيّ"<sup>(٢)</sup>.
- دراسة محمد خطابي، الموسومة بـ"مُطارحات في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب"<sup>(٣)</sup>
- دراسة عبدالقادر المهيري، الموسومة بـ"النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص"<sup>(٤)</sup>.
- دراسة عبدالسلام المسدي، صمود، حمادي الموسومة بـ"التفكير اللسانيّ في الحضارة العربية"<sup>(٥)</sup>.

(١) حسن حمائر، "النصّ بين القراءة والتواصل"، بحث مُصمّن في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.

(٢) سعيد، بنكراد، "سياقات الجملة وسياق النصّ، الفهم اللسانيّ والفهم السيميائيّ"، بحث مُصمّن في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.

(٣) محمد خطابي، "مُطارحات في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب" بحث مُصمّن في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.

(٤) عبدالقادر المهيري، "النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص" ١٩٨٨.

(٥) عبدالسلام المسدي، صمود، حمادي، "التفكير اللسانيّ في الحضارة العربية" الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١.

## ٢ - المراجع العربية ذات الصلة بالموضوع

- التتوخي البصري، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود (ت ٣٨٤ هـ)، **المستجاد من فعلات الأجواد**، عني بشرحه وتحقيقه محمد كرد علي، ١٩٧٠، ص ١١٧-١١٨. <sup>(١)</sup> ذكر فيه عنوان تائيّة تحت عنوان: "تميم بن جميل والمعتصم"، وتم إدراج ما ذكر تحت هذا العنوان في آخر البحث.
- الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، (ت ٤٥٣ هـ) **زهر الآداب وثمر الألباب**، ج ٣، ص ٨٣٩ - ٨٤٠. <sup>(٢)</sup>
- (ديوان السّمؤال) <sup>(٣)</sup>، ذكر قصيدة السّمؤال كما اعتمدها بأبياتها الأربعة عشر، تحت عنوان (بنى لي عادياً حصناً)

(١) محمد بن أبي الفهم التتوخي البصري، (ت ٣٨٤) المعروف بالقاضي، "المستجاد من فعلات الأجواد"، ص ٤٠، ٤١.

(٢) إبراهيم الأنصاري الحصري الأنصاري القيرواني، (ت ٤٥٣ هـ)، "زهر الآداب وثمر الألباب"، دار الجيل، بيروت، ج ٣، ص ٨٣٩. وانظر كذلك: التتوخي البصري، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود، (ت ٣٨٤ هـ)، **الفرج بعد الشدة**، تحقيق عبود الشالحي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ج ٣، ص ٨٩-٩٠؛ الرّقام البصري، أبو الحسن محمد بن عمران العبدي، المعروف، **العفو والاعتذار**، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، الرياض، ١٩٨١، ج ٢، ص ٥٦٣-٥٦٥؛ الأندلسي، بن عديّته، أبو عمر أحمد بن محمد **العقد الفريد**، شرحه وضبطه أحمد أمين ورفيقاه، ط ٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ج ٢، ص ١٥٨-١٥٩. الحموي، ابن حجة، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد (ت ٨٣٧ هـ)، **ثمرات الأوراق**، صحّحه وعلّق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧١، ص ٣٠٩-٣١٠. أحمد الهاشمي، **جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب**، ط ١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠١٥، ص ٨٤-٨٥.

(٣) ديوان السّمؤال بن عاديا، دار صادر، بيروت ص ٧٩-٨٠.



- ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص ص ٦٥-٦٦. (١)
  - (ديوان الحطيئة)، (٢) ذُكرت الأبيات الأربعة التي اعتمدها في البحث.
  - (ديوان الأعشى) (٣)، ذكر الأعشى في قصيدته شريح بن السموأل، وعلق عليها، وقد اعتمدنا القصيدة والتعليق ملحقاً في آخر البحث.
- وسينتفع البحث بما يتقاطع معه من هذه الدراسات.

### المبحث الأول

#### التمثيل الدلالي في النصّ

يتشكّل النصّ أساساً في الواقع الطبيعي للحياة، ويمرّ بثلاث مراحل حتّى يتجلّى في نسقٍ كلاميٍّ منطوق؛ فهو في المرحلة الأولى صورة واقعية طبيعية من صور الكون والحياة، وهذا ما نسمّيه في هذا البحث: النصّ المفطور، فإذا انتقلت هذه الصورة إلى دماغ الإنسان، ورسمتها مراكز الوعي في الدماغ في نسق خاصّ، سمّيناه: النسق الدلاليّ.

ويصوغ الدماغ هذا النسق الدلاليّ في قوالب تركيبية خاصة باللغة التي يتكلّمها صاحب الدماغ، فتتشكّل للنصّ صورة تركيبية مشحونة بالدلالة، وقد سمّيناه في هذه المرحلة: النسق التركيبيّ، وهنا يتمثّل النصّ مسطوراً في الدماغ في أقرب صورة من واقعه الطبيعيّ. وقد أشارت جوليا كريستيفا إلى ذلك بقولها إن "العمل

(١) ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص ص ٦٥-٦٦.

(٢) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨، ص ٢٠٨.

(٣) ديوان الأعشى، تحقيق، محمّد محمّد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت. (د.ت).

المتعلق بالتمييز والتنّضيد والمُواجهَة الذي يُمارَسُ داخلَ اللسان، ويُطرَحُ على خطِّ الذات المُتكلّمة سلسلة دالّة تواصلية ومُبنّية نُحوياً<sup>(١)</sup>.

وفي المرحلة الثالثة، يُنسَقُ المكوّن التركيبيّ قوالبه في قوالبِ المكوّن الصوتيّ في الدماغ، فيتشكّل النسقُ الصوتيّ، ويتكفّل جهازُ النطق بتمثيل النصّ في صورته الكلاميّة المنطوقة؛ ويرى تَمَام حَسّان أن "دراسة الكلام المنطوق المسموع مُقدّمة لا بُدّ منها لدراسة الأنظمة (القواعد) اللغويّة، أو بعبارة أخرى لدراسة اللغة نفسها"<sup>(٢)</sup>؛ لأنّ عِلْمَ اللغة النصّيّ يشترطُ "أن يَبقى بَحْثُه مَحْصُورًا في أبنية النصوص وصياغاتها، مع إحاطته بالعلاقات الاتصاليّة والاجتماعيّة والنفسيّة العامّة"<sup>(٣)</sup>، ويُمكن أن نقرأ أبعادَ التمثيل الدلاليّ في نصّ تميم على النحو الآتي:

#### أ- بناء النصّ وهندسته

مثّل النصّ خطابَ شاعرنا تميم بن جميل في ثلاث فقرات متماسكة؛ فمثّلت الفقرة الأولى الأبيات (١-٤) مرحلة المُواجهَة؛ مُواجهَة الشاعر مع الموت، وقد تجلّت هذه المُواجهَة بقول الشاعر في أول جملة من خطابه: (أرى الموت)، وينقلنا النصّ بعد ذلك إلى مُواجهَة تميم مع المعتصم، الذي جَهَّزَ عُدّة الموت قبل مقابلة تميم، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بقوله: (أكبر ظنّي أنك اليوم قاتلي!). ولم

(١) جوليا كريستيفا، "علم النص"، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص٨.

(٢) تَمَام حَسّان، "اللغة العربيّة، معناها ومبناها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، القاهرة، ١٩٨٥، ص٤٧.

(٣) فولفانغ هاينه من، ديتير فيهيجر، "مدخل إلى علم اللغة النصّي"، ترجمة فالح العجمي، جامعة الملك سعود، ١٤١٩ هـ، ص١١.

ينسَ تميمٌ أن يُذكَرَ المعتصمَ بأنَّ أمرَ الموتِ بيدَ الله لا يُفْلِتُ منه أحدٌ من النَّاسِ.  
مَكَنَ النَّصِّ بَطْلَهُ تَمِيمًا مِنْ اسْتِعَادَةِ رِبَاطَةِ جَأْشِهِ بَعْدَ هَذِهِ الْمُقَدِّمَةِ،  
فَاسْتَطَاعَ أَنْ يُحَوِّلَ الْمَوْقِفَ مِنْ مَوَاجِهَةٍ مَعَ الْمَوْتِ إِلَى مَوَاجِهَةٍ فِي مَجْلِسِ قَضَاءٍ،  
فَتَذَكَّرَ أَنَّ الْمَعْتَصِمَ يَسْأَلُهُ: (مَا عُدْرَكَ عَنِ الْجَرِيمَةِ الَّتِي ارْتَكَبْتَهَا، وَمَا حُجَّتُكَ؟)،  
فِيجِيبُ: (لَا يَسْتَطِيعُ أَيُّ إِنْسَانٍ أَنْ يُذَلِّي بِعُذْرٍ أَوْ حُجَّةٍ وَسَيْفُ الْمَوْتِ مُسَلِّطٌ بَيْنَ  
عَيْنَيْهِ!). وَيَزِدَادُ تَمِيمٌ جُرْأَةً، فَيُذَكِّرُ الْمَعْتَصِمَ بِأَنَّهُ مِنْ قَبِيلَةِ عَزِيزَةَ، لَا تَقْبَلُ أَنْ يَذَلَّ  
أَحَدٌ أَفْرَادَهَا فَيَسْكُتَ إِذَا سُلَّ فِي وَجْهِهِ السَّيْفُ.

وفي المرحلة الثانية الأبيات (٥-٨) يُضيف النصُّ إلى المواجهة عنصراً  
جديداً يُمكن تَمِيمًا مِنَ الدِّفَاعِ عَنِ حَيَاتِهِ؛ إِنَّهُمْ صَبِيئُهُ، فَهُوَ لَا يَخَافُ مِنَ الْمَوْتِ؛  
لأنَّه يَعْلَمُ أَنَّ الْمَوْتَ قَدَرٌ مَحْتَوَمٌ مِنَ اللَّهِ، وَكُلُّ مَخْلُوقٍ سَيَصِلُ إِلَى قَدَرِهِ هَذَا فِي  
لَحْظَةٍ مُحَدَّدَةٍ. وَقَدْ وَظَّفَ الشَّاعِرُ هُنَا الْبَيْتَ (٥) لِيَكُونَ مَقَدِّمَةً ثَانِيَةً تَتَضَاوَرُ مَعَ  
المَقَدِّمَةِ الْأُولَى لِيَجْعَلَ مَوْضِعَ تِلْكَ الْمَقَدِّمَةِ تَتَمَاسُكٌ مَعَ الْمَوْضِعِ الَّذِي تَمَهَّدَ لَهُ  
هَذِهِ الْمَقَدِّمَةُ، اسْتِفَادَ الشَّاعِرُ مِنْ هَذِهِ الْمَقَدِّمَةِ الْمُنطِقِيَّةِ، فَأَلْقَى بِحَيَاةِ صَبِيئِهِ فِي  
وَجْهِ الْمَعْتَصِمِ: (وَلَكِنَّ خَلْفِي صَبِيَّةٌ.... فَإِنْ عَشْتُ عَاشُوا.... وَإِنْ مِتُّ مَوْتُوا).

وهكذا يوحى الشاعر إلى المعتصم: إِنَّكَ إِنْ تَقْتُلَنِي فَإِنَّمَا تَكُونُ قَدْ قَتَلْتَ  
صَبِيئَتِي مَعِي، وَلَنْ تَسْتَطِيعَ أَنْ تَتَخَلَّصَ أَمَامَ اللَّهِ، مِنْ حَسْرَتِهِمْ عَلَى مُعِيلِهِمِ الَّذِي  
يُؤَمِّنُ لَهُمْ لُقْمَةَ الْعَيْشِ وَكِرَامَةَ الْحَيَاةِ.

وَحَصَّصَ النَّصُّ الْبَيْتَ الْأَخِيرَ مِنْ هَذَا الْخِطَابِ لِلْمَرْحَلَةِ الْأَخِيرَةِ مَرِحَلَةً مَا  
بَعْدَ الْمَوْتِ، وَهَذَا يَقَدِّمُ الشَّاعِرُ تَصَوُّرَهُ عَنِ مَوْقِفِ النَّاسِ مِنْهُ بَعْدَ مَوْتِهِ، وَنَجَدَهُ هُنَا  
يُجْرِي حَوَاراً دَاخِلِيّاً مَعَ الْمَعْتَصِمِ:

مَعَ أَيِّ فَرِيقٍ سَتَكُونُ أَنْتِ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ؟ أَتَكُونُ فِي فَرِيقِ أَهْلِي وَأَحْبَتِي

الذين يدعون الله أن يُكرم روعي؟ أم ستكونُ في الفريق الذي يفرح لموتي ويُسرُّ؛ لأنه تخلص من وجودي على قيد الحياة؟ ماذا ستربح إذا قتلتني يا مُعْتَصِم؟ ويلاحظ أن هذا النص قد بُني على ثلاثة أعمدة، مثلثها ثلاثة ضمائر أساسية هي: أنا (تميم)، أنت (المعتصم)، هُو (الموت)، فضمير المتكلم بُني عليه النص برُمته وهنا يرجع الشاعر كما يقول محمد مفتاح " إلى الاندماج في خطابه بكيفية واضحة وصريحة عن طريق استعماله لضمير المتكلم" (١).

يَغْلِبُ الضمير (أنا: تميم) على باقي الضمائر في النص، فهو يُعطى مساحة النص في الأفعال: (أرى - يلاحظني - أتلفت - أموت - أعلم - تركتهم - أسكت - أراهم - أنعى - عشت - أذود - مت...)، كما نلاحظ أن ضمير المتكلم (أنا: تميم) قد غطى مع الأسماء والحروف الأبعاد النفسية العميقة للنص: (ظني - قاتلي - جزي - إنني - خلفي - كأنني...) وهذا الضمير "يكون للأنا فيه لالة خاصة كدلالة الكلمة في النص، فكما أن سياق النص هو الذي يحدّد مدلول هذه الكلمة، حتى إنها تُستخدَمُ بمعانٍ أخرى في نصوص أخرى، كذلك الأنا يكون له دلالة خاصة في هذا الكل" (٢).

وقد ظهر ضمير المُخاطَب (المعتصم) مرةً واحدة ذكّر في قول تميم: أكبر ظني (أنك) اليوم قاتلي، في حين ظهر الموتُ بأسمائه الصريحة والمجازية على النحو الآتي: ( الموت - كامن - يلاحظني - سيف المنايا - يسأل عليّ السيف - أموت - الردى...) ويُفهم من تكرار هذه الضمائر وتوزيعها مع حركة الأفعال، أن

(١) محمد، مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، دار التنوير، ط١، بيروت، لبنان؛

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص ٢٧٠.

(٢) مصطفى سوييف، "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، دار المعارف، ط٤، مصر،

١٩٦٩، ص ١٢٣.

الشاعر يُريد أن يُخْرِجَ المعتصمَ من حلبة الصِّراعِ بينه وبين الموت. ويمثّل الشاعر هنا أملَ الإنسان، وطموحه في إدامة الحياة، ويطمّحُ في أن يصطفَ المعتصمَ الحاكمَ وليُّ أمرِ النَّاسِ إلى جانبه، وأنَّ يزود الرّدى عن أفراد شَعْبِهِ ليعيشوا (خافِضين بنعمة) كما يفعل الشّاعرُ مع صِبيّته، إنها قضية الإنسان إنن؛ يُصيب ويُخطئ، ويُصارع الموت، ولكنّه لا يتخلّى عن كرامته الإنسانية وإدامة حياته الكريمة.

### ب- الأبعاد المعرفية والنفسية في النصّ

توسّل تميم بمرجعيتته العقديّة الدّينيّة مرتّين، وقد ظهر ذلك في قوله: (وأبيّ امرئٍ ممّا قضى الله يُفلتُ)، (وإنّني لأعلمُ أنّ الموتَ شيءٌ مؤقّتٌ). وهكذا نجدُه يستثمرُ العقيدة الدّينيّة المشتركة مع المعتصم، ويبيّثُ في نفسه رسالة تخويفٍ من قضاء الله الذي لا ينجو منه أيّ حاكمٍ، مثلما لا ينجو منه أيّ محكومٍ، ويستمرّ في البتّ: إنك تعلمُ أيّها المعتصمُ كما أعلمُ أنّك لواقفٌ في لحظةٍ محدّدة بين يديّ الله، فماذا أنت قائلٌ له إذا سألك عن هذه اللّحظة التي أقفُ فيها بين يديك؟ وقد يدرك من موقف الشاعر أنه أراد أن يكشف عن مكنونات ضمير المعتصم، ولكنه في الوقت نفسه يقف للمعتصم ندًا بند، فعندما يتجاوز الضمير مداه، كما يرى بارتن "في وضع مركز التّقل على لوم وتقرّيع الآخرين تقرّيعًا عنيفًا، يُصبحُ الشّخصُ عُرضةً للمجادلة المعروفة بحجّة: وأنت كذلك"<sup>(1)</sup>، وهكذا كان موقف الشاعر المحكوم مع المُعتصم الحاكم.

(1) رالف بارتن بييري، "آفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية"، ترجمة عبدالمحسن سلام، مكتبة النهضة المصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٨، ص ٢٥٩.

يدرك الشاعر أنّ حياة الإنسان قيمةٌ كُبرى، وأنّ لدى الإنسان استعداداً فطرياً للدّفاع عن هذه القيمة؛ ولذلك نجده يحشد كلّ قواه العقليّة والعاطفيّة لامتصاص الصّدمة، وتجاوز الرُّعب؛ للدّفاع عن حياته، فيقول مُحتجّاً عند غياب الحُجّة:

ومَنْ ذا الذي يُدلي بعُذرٍ وحُجّةٍ  
وسيفُ المنايا بيّنَ عينيهِ مُصلتٌ؟

استخدم النّصّ الفعل (أرى) مرّتين، وأجرى به نوعين من المُكاشفة العقديّة والوجدانيّة؛ ففي قوله: (أرى الموت بين السّيف والنّطع)، إشارة إلى أنّ المعتصم أعدّ عدّة الموت لقتله قبل مُحاكمته، وفي هذا مُخالفةً للعقيدة التي يمثّلها المعتصم، وهو المسؤول عن تطبيقها في حياة النّاس؛ لأنّه أمير المؤمنين، إضافةً إلى أنّ هذا السّلوک يثيرُ حفيظة قبيلة الشاعر التي يعزّ عليها أنّ يتعرّض أحدُ أبنائها إلى مثل هذا الموقف، "وبهذا فإنّ غرض السّلوک هنا، لا يكون خفّض التوتّر، ولكن إثارة التوتّر"<sup>(١)</sup>، وفي قوله: (خلفي صبيّة كأنّي أراهم وقد خمشوا تلك الوجوه وصوّتوا)، إشارة إلى أنّ المعتصم خليفةُ رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، في إدارة هذا المجتمع، هو المسؤول عن هذه المُصيبة الاجتماعيّة التي ستحلّ بأسرة الشاعر وقبيلته بعد موته.

### ج- الانسجام والتّماسك في النّصّ

جعل الشاعرُ موضوعَ أطفاله لبّ قضيتّه الإنسانيّة التي يُدافع عنها، ووضّع كلّ طاقاته العقليّة والعاطفيّة والفنيّة في نسج كلماتها، ثمّ ربطها بإحكام بموضوع حياته وموته:

(١) سلوى سامي الملا، "الإبداع والتوتّر النفسي"، دار المعارف بمصر، ص ٥٧.

(أرى المَوْت << وما جَزَعِي من أن أموت >> ولكنَّ خَلْفِي صَبِيَّةٌ << إذا عَشْتُ عاشوا >> وإنَّ مِثَّ مُوتُوا). فجاء النَّسْقُ التركيبيّ تمثيلاً دلاليّاً لعقل الشّاعر وعاطفته، وبتّاً فنيّاً، وجماليّاً لكلّ الطّاقات الكامنة في أرجاء نفسه، فالنَّسْقُ عند يُمنى العيد، " يكتسبُ قيمته داخلَ البنية، وفي علاقته ببقيّة العناصر، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظمُ العناصر، والتي بها تنهضُ البنيةُ فتنتجُ نسقها" (١)، وبهذا نرى أن النَّصَّ يعمدُ إلى التوسيع التركيبيّ؛ ليجلّي فيه فيضَ التفصيل الدلاليّ الذي ينجسُ من الطّباق النَّفسيّ الذي يشتعلُ في عقله وقلبه؛ إنّه يرى الموت / ولا يريدُ أن يموت، ويستطيعُ أن يصبرَ وهو يواجه الموت / ولا يستطيعُ أن يصبرَ وهو يرى أبناءه يُصارعون الموت. ولعلّ هذا التوسيع التركيبيّ الذي تكرر في معظم أبيات القصيدة يعمل "على تعميق الدلالات، ويُساهم في رسم الحركة النَّفسيّة المضطربة التي يُعاني منها الشّاعر" (٢).

وسّع النَّصَّ المصدر الأصليّ (المَوْت) فجعله مصدراً مؤولاً (أن أموت)؛ ليشير بالفعل المضارع بأنّه في هذه اللحظة الرّاهنة يصبرُ على الموت ولا يجزَع منه، ووسّع موضوع قناعته بقدر الله بثلاثة مؤكّدات: (إني / لأعلمُ / أن...) لينزع الشكّ من نفوس الذين يشكّون بقدرته على الصّبر، وجاء بعد ذلك بالاستدراك ليبيّن أنّ حدودَ صبره تنتهي حينما يصل الخطرُ إلى حياة أطفاله وإلى المسّ بكرامتهم الإنسانيّة، وفي هذا المقام، يأخذ النَّصَّ مداه في التوسيع والتفصيل، فمفردات النَّصَّ عند تميم "صارت شبكةً مُشعّةً من المعاني والأخيلة والمشاعر، لم تعدُ تتوالدُ

(١) يُمنى العيد، "في معرفة النَّصَّ"، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٢.

(٢) فاطمة السويدي، "الاغتراب في الشعر الأموي"، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٧٦.

انفعاليًا وحسب، بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي، والصبر، والجهد<sup>(١)</sup>.

انطلق الشاعر مُستدركاً بقوله: (ولكنّ خلفي صبيّة)، فقدّم خبر (لكنّ) على اسمها؛ ليبين أهمية موقع أطفاله من نفسه؛ فهم يلوذون من ضعفهم بظهره، وهو يرعاهم بأبوتّه ويحميهم بقوّته، ثمّ قرّب الماضي من الحاضر مُوكّداً بقوله: (قد تركتهم) ليمنّ السّامع في لحظة هذه المحاكمة الرّاهنة إلى وعي صورة الحسرة التي رسمتها جملة الحال لأطفاله: (وأكبأدُهُمْ مِنْ حَسْرَةٍ تَتَقَتُّ)، فالكلمة في الشعر كما يراها أدونيس ليست مجموعة متألّفة من الأصوات، تدلّ اصطلاحاً على واقع أو شيء ما، وإمّا هي صورةٌ صوتيّة وحَدسيّة، والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم إمّا على اقتِران الصّوت بالشّيء، وإمّا على اقتِرانه بالحس<sup>(٢)</sup>.

نَجح الشاعر في تركيز حسرة أطفاله في عقل المعتصم وفي قلبه، وفي عُقول النّاس الذين يحضّرون هذه المحاكمة وفي قلوبهم، وانطلق من جديد إلى تشبيه تصوّريّ مُتَشعّب (كأنّي أراهم حين أنعى إليهم...)؛ لينقل المشاهدين إلى المستقبل المُرعّب الذي ينتظر أطفاله إذا نُقل إليهم حَبْر قنّله، وكأنّ دلالات التركيب في هذا السّياق "تستدعي الماضي المُستمرّ، إلى الحاضر المُستمرّ، وتدفع به إلى مُستقبل ينطوي على اليقين، فيُصبح الماضي ذا دلالة ولا يضيع الحاضر، ويدخل المُستقبل في دائرة اليقين المجهول للشاعر"<sup>(٣)</sup>، ثمّ يصبُّ الشاعر خلاصة فكرته في قالبين مُتقابلين من الشّروط، يمثّل بهما الصّورتين المُحتملتين له ولأسرته، فيقدّم الصّورة الإيجابية (فإنّ عشتُ عاشوا)، ويحسّنها بثلاث صور من

(١) علي أحمد سعيد (أدونيس)، "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٥.

(٢) علي أحمد سعيد، (أدونيس)، "مقدمة للشعر العربي"، ص ١٢٧.

(٣) حسن البنا عزّ الدين، "الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنيّة للقصيدة الجاهليّة"، دار الفكر

العربي، القاهرة، مقدّمة تصدير الكتاب ١٩٨٨ ص ١٦١.



الأحوال: (خافِضِينَ - بَغِبْطَةَ - أذود الردى عنهم) وهو هنا، يُشيرُ إلى أحوال الكرامة والقوّة التي ستحظى بها الأسرة إن عاش مُعيلها وراعيلها، ويُؤخّر الشاعر الصّورة السّلبية (وإن مِتُّ مَوْتُوا)؛ ليُوحيَ إلى المُعتصِم، وإلى كلّ قائد يتولّى الإدارة في مُجتمعِه، ويُغيرِه بأن يُقدّم الحياة على الموت، والرّحمة على القسوة، وإكرامِ النَّاسِ على إذلالِهِم، حتى لكانَّ " الشاعرَ هنا ضحيّةً هَدَرَ القِيَمَةَ الذّائِية، وفُقدانِ الشّعورِ بالأمن، والسّقوطِ في وَضعيةٍ مَأزِقِيّةٍ تحتاجُ إلى حُلُولٍ"<sup>(١)</sup>.

وينقلنا النّص، في سطره الأخير، مع بطله الإنسان الشاعر، من عالمٍ يصارعُ فيه الإنسان الموتَ من أجل الحياة، إلى عالمِ الخلود بعد الموت. ويعرضُ علينا سيرة سلوكنا التي ستُخذ في أذهان أحياء النَّاسِ من بعدنا، ويستلهم النّص من روح بطله الواثقة بقضاء الله أملاً بيّته في نفوسنا، نحسّ به يهيمُ في أعماقنا يقول: علم يا أخي الإنسان أنّ ربك قد (كَتَبَ على نَفْسِهِ الرّحمة) وإن كُنْتَ قادراً على ظلم النَّاسِ، فَتَذَكَّرْ قُدْرَةَ اللهِ عَلَيْكَ.

#### د- الأبعاد الفنيّة والجماليّة في النّص

يستثمرُ الشاعر في هذا النّص طاقاته القُصوى في فنّ التعبير وجمال التّصوير، ليرسم لوحةً فنيّةً تمثّل أعماقه المعرفيّة والنّفسيّة، يتوسّل بها للمُرافعة عن حياته، في محكمة أعدت قرار الحكم قبل المُرافعة، فاستخدم لغةً نصيّةً "بمختلف أنماطها ومستوياتها النّحويّة، والدّالّيّة، والتداوليّة، وأبنيّتها، ووظائفها"<sup>(٢)</sup>.

(١) نجم خريستو، "في النقد الأدبي والتحليل النفسي"، دار الجبل، ط١، بيروت، ١٩٩١، ص ٧٢.

(٢) جميل عبدالمجيد، "لسانيات النص ونقد الشعر، مراجعة نقدية في الدراسات العربية"، دراسة مُضمّنة في كتاب لسانيات النص وتحليل الخطاب، خطابي، محمد، دار كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣، ص ٢٧١.

عَرَضَ علينا النَّصَّ صورة إنسان يتلقَّتْ مذعوراً؛ لأنَّه شعر أنَّه وقعَ في كمين أعدَّه له جيشُ الموت، فصار يرى الموت حيثما يتلقَّتْ؛ فأدمجَ صورة الصدمة (أرى الموت) بصورة الرَّعب (يُلاحِظُنِي من حيث ما أتلقَّتْ)، ويُتيح النَّصَّ فرصة لبطله هذا ليُفِيقَ من دُعره ويكتشِفُ أنَّه يستطيعُ أن يدافعَ عن حياته إذا تماسك وعاد إليه وعيَّه، فالتوتَّرَ الذي يعيشُه الشاعر كما ترى سلوى الملا "يساعدُ ويسهِّلُ العملَ العقليَّ سواءً أكان هذا العملَ تذكِّراً، أم تعلِّماً، أم أداءً"<sup>(١)</sup>، وبهذا الأداء المُفعم بالتوتُّر كشف النَّصَّ لبطله أنَّه أسيَّرٌ في محكمة المعتصم، وأنَّه مطالبٌ بأن يُدليَ تحت ضغط السلاح بُعْذره أو حُجَّته عن الذَّنْب الذي نسبته إليه المعتصم.

استردَّ الأسيَّرُ وعيَّه كاملاً، ورأى أن يختبرَ علاقته الثقافية بالمعتصم، فأخرج من جُعبته الثقافية سهمَ اختبارٍ أطلقه في أفق المحكمة، ثمَّ أَرَدَفَ بِصورة الاحتجاج (بالاستفهام الاستنكاريِّ مُشيراً إلى المعتصم والحضور): هل يستطيعُ أحدٌ من بني البشر أن يقدِّمَ حُجَّةً أو عُذراً وأنت تسلطُ سيف الموت بين عينيه؟ كان هذا الاستفهامُ الاستنكاريُّ المُفعمُ بالنفي مفتاحاً مَكَّنه من التخلُّص من قفص الاعتذار، ففهم بأنَّ الأخطاء التي وقعَ فيها الحاكم يُمكنُ أن تكون وسيلةً يتخلَّص بها المحكوم، وعرفَ بأنَّ الثقافة المُشتركة بينه وبين المعتصم يُمكنُ أن تُحوِّلَ المعتصم من خصمٍ إلى نصيرٍ يَقِفُ معه في وجه الموت، شجَّع النَّصَّ بطله الأسيَّرَ، فألقى بِثقله الاجتماعيِّ أمام المعتصم:

يَعَزُّ عَلَى الأوسِ بنِ تَغْلِبِ مَوْقِفٌ      يُسَلِّ عَلَى السَّيْفِ فِيهِ وَأَسْكُتُ

(١) سلوى سامي الملا، "الإبداع والتوتُّر النفسي"، مرجع سابق، ص ٢١٤.

إنها قبيلة الأسير لا تقبل موقف الذل لأي فرد من أفرادها، وليس من مصلحة الحاكم أن يستعدي أي قبيلة من قبائل مجتمعه، فكيف إذا كانت في عزة قبيلة الأوس بن تغلب؟ أضاف النص إلى لوحته الفنية صورة أخرى تكمل الصورة الأولى وتكملها؛ إنها صورة أسرة الشاعر وصبيته الأبرياء، نقلها النص من مخيلة الشاعر إلى مخيلة المعتصم، كأنه يخاطبه قائلاً: ماذا تقول لهؤلاء الأطفال الأبرياء إذا نُعي إليهم أبوهم، وأخذوا يخمشون وجوههم ويصوتون؟ ويختتم الشاعر الأسير عروضه الفنية بين يدي المعتصم، بصورة يظهر فيها أحاديث الناس بعد موته، وكأنه يقول له: انظر، ستتحول على السنة هؤلاء الناس إلى قاتل ظالم، في حين سأتحول أنا عند كثير منهم إلى قتيل مظلوم! وهكذا نرى أن "ما يعرض في العمل الفني هو الفرد نفسه، وهو يمارس تحرره، ولهذا فالأدب أدب مواقف" (١).

### المبحث الثاني: النسق الصوتي في النص:

#### أولاً- الإيقاع العام

نظم الشاعر قدراته المعرفية، والنفسية، والفنية في قالب موسيقي تتناسب مع تفعيلات البحر الطويل:

أرى الموت بين السيف والنطع كامناً يلاحظني من حيث ما أتلفت

وزن البيت، وإيقاع المقاطع:

ب - - / ب - - - / - - / ب - ب - // ب - ب / ب - - - / ب - ب / ب - ب -

فَعولُنْ / مَفَاعِلُنْ / فَعولُنْ / مَفَاعِلُنْ / فَعولُنْ / مَفَاعِلُنْ

(١) عبدالمنعم مجاهد، "علم الجمال في الفلسفة المعاصرة"، عالم الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٨٦، ص ٥٤.

ونسق إيقاع أنفاسه مع أجراس الأصوات في مقاطع كلماته، ويُمكن أن نوضح انسجام النسق الصوتي للتفعيلات مع أجراس أصوات المقاطع على النحو الذي يظهر في البيت الأول:

\* (ءَ / رَنْ / مَوْ: فعولُنْ ) // ( تَ / بَيَ / نَسْ / سَيَ: مفاعِلُنْ )

\* ( فِ / وَنْ / نَطْ: فعولُنْ ) // ( عَ / كَا / مِ / نُنْ: مفاعِلُنْ )

\* ( يَ / لاَ / حِ: فعولُنْ ) // ( ظُ / نِي / مِنْ / حَيَ: مفاعِلُنْ )

\* ( ثُ / مَا / ءَ: فعولُنْ ) // ( تَ / لَفْ / فَ / ثُ: مفاعِلُنْ )

وجاء كل ذلك متماسكاً ومنسجماً مع أنغام أصوات المقاطع في كلمات القافية، فانسحب هذا السحر اللغوي على مساحة النص كله. قياساً على تحليل الأصوات في نظر مارتينييه الذي يهتم "بتحليل القول إلى وحدات صوتية، ثم تصنيفها والكشف عن العلاقات التي تقوم فيما بينها لتبني الدوال في اللغة"<sup>(١)</sup>. لقد أفاض الشاعر في نفس المعتصم، في هذا المستوى الفني، سبكة موسيقية تنبض بأهات تميم وزفراته، وتصور بإيقاع أنغامها رباطة جأشه وقوة نفسه ومكانته بين قومه، وطبعت في أعماق المعتصم الإنسان أن أسيره تميماً هذا قيمة إنسانية نفيسة، من حقها أن تعيش لتعمر الحياة بوجودها، ولتجدد الحياة بالناشئة من أطفالها الذين يمثلون بقيمهم الإنسانية إدامة الحياة على مر العصور، فقيمة النص الأدبي تتمثل عموماً "في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب"<sup>(٢)</sup>.

(١) أندريه مارتينييه، "مبادئ اللسانيات العامة"، ترجمة أحمد الحموم، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٥، ص ٥٤.

(٢) لطفى عبدالبديع، "التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا"، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٣٨.

ولهذا فقد تمكّن الشاعِرُ في هذا المستوى الفنّي، من إجبار المعتصم على الاختيار بين لحنين: لحن الموت لأفراد شِعْبِهِ، أو لحن الخلود.

وسنكتفي هنا بذكر كلمات القافية، وكتابتها المقطعيّة، وسنحلّها تحت

### عنوان النّسق المقطعيّ والقافية:

الرقم	كلمات القافية	الكتابة المقطعيّة
١	أَتَلَفْتُ	/ء - َ / ت - َ / ل - َ / ف - َ / ف - َ / ت - ُ /
٢	يُفَلِّتُ	/ي - ُ / ف - ُ / ل - ِ / ت - ُ /
٣	مُضَلَّتْ	/م - ُ / ص - ُ / ل - َ / ت - ُ /
٤	أَسْكُتُ	/ء - َ / س - َ / ك - ُ / ت - ُ /
٥	مُؤَقَّتُ	/م - ُ / ء - َ / ق - َ / ق - َ / ت - ُ /
٦	تَنَقَّتَتْ	/ت - َ / ت - َ / ف - َ / ت - َ / ت - َ / ت - ُ /
٧	صَوَّتُوا	/ص - َ / و - َ / و - َ / ت - ُ - ُ /
٨	مُؤْتُوا	/م - ُ / و - َ / و - َ / ت - ُ - ُ /
٩	يَسْمِتُ	/ي - َ / ش - َ / م - َ / ت - ُ /

### الجدول رقم (١)

## ثانياً - الإيقاع الداخلي:

## أ- إعادة التوزيع

يُجري الشاعر عملية إعادة التوزيع لتطويع نصّه الشعريّ للدّقات الشعوريّة النفسية التي تصدر عنه من ناحية، ومن أجل تطويع كلمات الجُمَل لتتنسجِم مع وزن البيت وقافيته من ناحية أخرى، فالوزن كما يراه القيسي " هو هذا التناظر الرّتيب لموسيقى اللفظة في ظاهرها، والمُندمجة في موسيقاها الداخليّة المُنسجِمة مع المعنى، حيثُ تَنبَعثُ من مجموعة التّفعيلات العروضية موسيقى الوزن المُختصّ بالبحر الذي يُعيّنه الشاعر للقصيدة" (١)، ومن أمثلة ذلك في النّص:

أرى الموت ( بين السيف والنّطع )	↔	أرى الموت ( ) كامناً بين
كامناً	↔	السيف والنّطع
وأكبُرُ ظنّي أنّك ( اليوم ) قاتلي	↔	- وأكبُرُ ظنّي أنّك ( ) قاتلي اليوم
وأبيّ امرئٍ ( ممّا قضى اللّه ) يُفلتُ	↔	- وأبيّ امرئٍ ( ) يُفلتُ ممّا قضى
وسيفُ المنايا ( فوقَ عينيه ) مُصلتُ	↔	اللّه
يَعزّز ( على الأوس بن تغلب ) موقِفُ	↔	- وسيفُ المنايا ( ) مُصلتُ فوقَ
موقِفُ يُسلّ ( عليّ ) السيفُ فيه	↔	عينيّه
وأشكُتُ		- يعزّز ( ) موقِفُ على الأوس بن
		تغلب
		- موقِفُ يُسلّ ( ) السيفُ فيه عليّ
		وأشكُتُ

(١) نوري حمودي القيسي، "تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام"، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩،

فنجده في البيت الأول مثلاً يُقدّم المكانَ الذي سبّب له الصدمة والرعب وهو (بينَ السيفِ والنّطعِ)، ونجده من ناحية أخرى يُطوّع كلمات الجملة لتتسجم مع وزن البيت وقافيته، وبذلك يتكامل الإبداع اللغويّ والفنيّ مع وعي الشاعر ووجدانه؛ ليضبّ هذا التّكامل في عقل المتلقّي ووجدانه بشفاقيّة ووعي، ذلك لأنّ "حركة الشاعر في عمليّة الإبداع إنّما هي مدفوعةٌ نحو التّنظيم، تنظيم هذا المشهد الجديد، أو هذه التجربة التي هي نتاجُ تجربتَيْن، داخلَ الإطارِ الشعري الذي يحمله" (١)، وهكذا يُعيد النّصّ توزيعَ الزّمان (اليوم) والتّذكير (بقضاء الله)، و(بمكانته بين قومه)، ويتكفّل النّسق الصّوتيّ بتمثيل الدّلالة في وُجْدان المتلقّي (المعتصم) تماماً مثلما أُنجِزت في عقل الشّاعر ووجدانه. فالشاعرُ هنا كما يقول مصطفى سويّف "لا يقصدُ إلى وصفِ الوقائع من حوله بأوصاف جديدة، لكنّها هي التي تأتي إليه حاملَةً هذه الأوصاف" (٢).

ب- النّسقُ المقطعيّ:

#### ١ - عمليّة الإدماج المقطعيّ

الكلمات	الإدماج المقطعيّ
أرى الموتَ	أ (ر - َ - َ / َ - َ - َ ل) موت < أ ( / ر - ل / ) موت: تقصيرُ المدّ، وحذف همزة الوصل وحركتها.
قضى الله	ق ( / ض - َ - َ / - َ ل / ) < ( / ض - َ ل / ): تقصيرُ المدّ، وحذف همزة الوصل وحركتها.

(١) مصطفى سويّف، "الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة"، مرجع سابق، ص ٢٩١.

(٢) مصطفى سويّف، "الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة"، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

٣	على الأوس	عَ (ل - َ - َ / ١ - ل /) < عَ (ل - َ ل /): تقصيرُ المدِّ، وحذف همزة الوصل وحركتها.
٤	سيف المَنَايا	سي (ف - َ - َ / ١ - ل /) < (ف - َ ل /): حذفُ همزة الوصل وحركتها.
٥	أنتك اليوم	أن (ك - َ - َ / ١ - ل /) < (ك - َ ل /): حذفُ همزة الوصل وحركتها.
٦	أنَّ الموتَ	أن (ن - َ - َ / ١ - ل /) < (ن - َ ل /): حذفُ همزة الوصل وحركتها.
٧	تلك الوجوه	تل (ل - َ - َ / ١ - ل /) < (ل - َ ل /): حذف همزة الوصل وحركتها.
٨	يبعد الله	يبع (د - َ - َ / ١ - ل /) < (د - َ ل /): حذف همزة الوصل وحركتها.
٩	بين السيف	بي (ن - َ - َ / ١ - ل /) < (ن - َ ل /) < (ن - َ ل /): مُماثلة اللام بتحويله إلى صوت مُماثل للصوت الذي بعده، وحذف همزة الوصل وحركتها
١٠	والنَّطع	(ل - َ - َ / ١ - ل /) < (و - َ - َ / ١ - ل /) < (و - َ ل /): مُماثلة اللام بتحويله إلى صوت مُماثل للصوت الذي بعده، وحذف همزة الوصل وحركتها



أنو (د - ا / ل - / ) < (د - ا / ر - / ) < (د - ر / ):	أنوؤ الردي	١١
مُماثلة اللام بتحويله إلى صوت مُماثل للصامت الذي بعده، وحذف همزة الوصل وحركتها.		

## الجدول ( ٢ )

يُلاحظُ مما تقدّم، أنّ العربيّة تُدمجُ المقطع الذي يقعُ في آخر الكلمة التي تسبقُ (ال) التعريف في مقطع (ال) التعريف، فتنطق الكلمتان متصلتين كأنهما كلمة واحدة، وينتج عن هذا الإدماج مقطعٌ واحد بإيقاع جديد توحد أجراسه اللام القمريّة، كما يتجلّى في مثل: (أرى / الموت / أرل موت - إنك اليوم / إنكل يوم...)، فاختلف مواضع النبر اللغويّ كما يرى شكري عياد عن "طول المقطع من ناحية، وعن مواضع النبر العروضيّ من ناحية أخرى، يُخلقُ في الشعر أنواعاً من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضيّ الثابت" (١)؛ أمّا اللام الشمسيّة، فإنها تنوع أجراس الإيقاع بمُماثلتها بالصوت الذي يقعُ بعدها، كما يتجلّى في: (ال) سيف < بينس / سيف...)، فالإيقاعُ حسب ساسين عساف "إمّا أن يكون ترنماً عدباً وسهلاً، وإمّا أن يكون تعبيراً عن تشنّجٍ، أو توترٍ داخليّ" (٢) وقد ظهر هذا واضحاً في الجدول الثاني السّابق.

## ٢- إعادة التشكيل المقطعيّ في العلامّة الإعرابيّة

يقومُ الإعرابُ في العربيّة بوظيفةٍ تمييزيّةٍ دلاليّةٍ توضّح علاقة الكلمة بما

(١) شكري محمد عياد، "موسيقى الشعر العربي"، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٦٨، ص١٠١.  
(٢) ساسين عساف، "الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.

يسبقها وما يلحق بها من كلمات، كما تبين وظيفتها الدلالية في سياق الجملة، تتصل العلامة الإعرابية بالمقطع الأخير من الكلمة العربية، وتنتج عن ذلك عملية إعادة تشكيل مقطعي، ينفصل فيها الصامت الأخير من المقطع الأخير في الكلمة، ويشكل مع علامة الإعراب مقطعاً جديداً، على النحو الآتي:

\* ال /مَوْتُ < ال /مَوْ /تْ ومثل ذلك: (السيف، النّطح، العُذر... ) وهذا ينطبق على كلّ الأسماء المسبوقة بـ(ال)، أو المضافة مثل: (سَيْف/ ال / منيا < سَي/ فُل/ منيا، أُنْ / باذ/ هُم < أُنْ / با/ دُ/ هُم...). وتحدث عملية إعادة التشكيل المقطعي في الأسماء المنونة (غير المسبوقة بـ (ال)، وغير المضافة) على النحو الآتي:

مُصَلَّتْ < مُصَلَّتْ (مُص/ لَتْ < مُص/ لَنْ/ ثَنْ )، ومثل ذلك: (شيءٌ، مُوقَّتٌ...)، وهذا ما يُشير إلى أن التشكيل "الصوتي هو الجانب الأكثر صلةً بالتركيب، والأكثر مساساً بالحاجة إليه"<sup>(١)</sup>، وهذه الكلمات تُشكل بعلاماتها الإعرابية مع الوزن والقافية والمقاطع، نسقاً صوتياً خاصاً بالنصّ، ينسجُم متماسكاً مع النسقين التركيبي والدلالي، وينسجِب هذا الانسجام والتماسك على مساحة النصّ من أوله إلى آخر كلمة فيه، فالانسجام حسب كابانس هو "الرابط ذو الدلالة بين الأجزاء والكُل" <sup>(٢)</sup>.

(١) تامر سلوم، "نظرية اللغة والجَمال في النقد العربي"، دار الحوار للنشر، ط١، سورية، ١٩٨٣، ص٩.

(٢) جان لوي كابانس، "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية"، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٩.

## ٣- النسق المقطعي والقافية:

تَكَرَّر صوتُ التاء ( ت ) في آخر كلِّ بيت من أبيات القصيدة، وجاءت السمات الصوتية: ( لِثَوِي - أُسْنَانِي - وَقْفِي - انفجاري ) لصوت التاء مُنْسَجَمَةً مع إحساس الشاعر بالصدمة والرُّعب؛ فانبجاس هواء الصوت وتوقُّفه بين اللثة والأسنان يشير إلى إحساس الشاعر بالصدمة حينما رأى آلة الموت ( السيف والنَّطع)، ويشير انفجار الصوت بعد انحباسه إلى الإحساس بالهلع الشديد، ثم تلا ذلك صوت الضمة (علامة رفع المضارع) الذي يُعبّر به العربي عن الألم، ونتج عن إضافة الضمة إلى آخر الكلمة إعادة تشكيل مقطعي، فانفصل الصامت الأخير من الكلمة، وشكّل مع الضمة مقطعاً جديداً هو المقطع المفتوح ( تْ ) - (أُتْلَقْتُ < أُتْلَقْتُ) ويتبيّن لنا من قراءة مقاطع كلمات القافية في الجدول (١) أنه يتشكّل في آخر كلِّ كلمة منها نسقٌ من ثلاثة مقاطع على النحو الآتي:

( أ / تْ : ( / لَفْ / فَ / تْ )، ( / يُفْ / لِ / تْ )، ( / صَوْ / وَ / تو )...  
لنتشكّل بها دلالة نفسية متكاملة عن الصدمة والرُّعب والألم. ولعل هذا ينسجم مع ما ذهب إليه عبدالعزيز المقالح حين أشار إلى أن "التشكيل الموسيقي إيقاعٌ وزني، أو وحداتٌ موسيقية صوتية تخضع لاختيار الشاعر نفسه، وهو بدوره يضعها في الإطار النفسي، أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعاً له أثناء الكتابة الشعرية" (١).

وبتكرار هذا النسق المقطعي في آخر كلِّ بيت من أبيات القصيدة، تحقّق التماسك في النسق الصوتي العمودي للنصّ مُنْسَجَمًا مع النسق الصوتي الأفقي الذي أنجزه النصّ بالوزن والتفعيلات والمقاطع، إذ "يشغل الانسجام والتجانس فضاءً

(١) عبدالعزيز المقالح، "الشعر بين الرؤيا والتشكيل"، ط٢، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،

ذَهْنِيَا يَقُومُ عَلَى التَّأْوِيلِ، لَا عَلَى الْخَاصِيَّةِ اللَّسَانِيَّةِ لِلْمَلْفُوظَاتِ" (١).

### ج- الإيقاع الداخلي في النسق الصوتي

نقدّم فيما يأتي قراءةً لبعض السمات الصوتية التي تؤدي الدلالة العميقة للنصّ العربيّ بإيقاع موسيقيّ متكامل:

#### ١- الحركة والمدّ في النصّ

يرى علماء الأصوات أنّ الحركات العربية ( القصيرة، والطويلة: المدّ) هي أكثر أصوات العربية وضوحاً في سَمْعِ المتلقي (٢)، وسنقدّم في ما يأتي لمحةً وجيزة عن أثر المدّ في نصّ تميم:

جعل النصّ بيئته الأولى رأساً يقود القصيدة، ومثّل هذا الرأس قراءة واقعية موضوعية حدّدت إشكالية الموضوع؛ إنّها مأساة الموت التي تواجهه، وجعل التكملة إعادة قراءة للمكونات المتاحة لحلّ تلك الإشكالية، لقد مكّنته هذه القراءة من تحديد أفسى النتائج التي تترتب على موته؛ إنّها مأساة صبيته الذين يمثلون امتداد الحياة من بعده.

انْبَجَسَتْ مِنْ أَعْمَاقِ النَّصِّ مَقَابِلَةٌ مُوسِيقِيَّةٌ بَيْنَ الْمَدِّينِ (ي: ياء المدّ) /  
 (و: واو المدّ) استطاع بهما أن يضع اللمسات الأخيرة على السيمفونية الكارثية التي تعزف ألحان مأساته ومأساة صبيته، وسنكتفي هنا، بالموازنة التقابلية التي مثل فيها النصّ المأساة التي ستحل بالشاعر وبصبيته. لقد بنى من أجل ذلك كلمات مختومة بياء المتكلم (ياء المدّ) عند الحديث عن نفسه، وكلمات مختومة بواو الجماعة (واو المدّ) عند الحديث عن صبيته، وجاء ذلك على النحو الآتي:

(١) أحمد مداس، "لسانيات النص"، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص٥.

(٢) سمير ستيّية، "الأصوات اللغوية"، دار وائل، ط١، عمّان، ٢٠٠٣، انظر: ص١٦٩.

- (يُلاحِظُني: ي / لا / ح / ط / نِي) - (قاتلي: قا / ت / لي) - (خلفي: خَل / في) -  
 (أُنِي: أن / ن / نِي) - (كأني: ك / أن / نِي) ... - (خمشوا: خَ / م / شو) -  
 (صَوَّتوا: صَو / و / تو) - (عاشوا: عا / شو) - (مُوتوا: مُو / و / تو) ...

وهكذا شخنت الحركات والمُدود في كل كلمة من كلمات النَّص وضوحاً في السَّمع شكَّل بتنوعها وتناسبها مع الحركات الأخرى في كلماتها ترنيمةً فطريّةً طبيعيّةً كَشَفَتْ عن أعماق شِعْريّة اللغة وشاعريّة النَّصّ.

## ٢- الأنفيّة، والتأنيّف، والمماثلة

### أ- الأنفيّة:

النّون والميم صامتان أنفيّان عالميّان، يتماثلان، وهما يتقابلان (في سِماتهما الصّوتيّة) على النّحو الآتي:

- ( ن: صامت - لثوي - أنفي - مجهور / م: صامت - شفوي - أنفي -  
 مجهور)، ويّضح من هذا أنهما يتقابلان في السّمّتين (لثويّ/ شفويّ) وهذا يعني أنّ هواء صوت النّون يرتدُّ إلى الأنف بإغلاق ممرّ الصّوت عند اللّثة، وكذلك يرتدُّ هواء صوت الميم إلى الأنف بإغلاق ممرّ الصّوت عند إغلاق الشفتين، فقيمة التّشكيل الصّوتي وفق سلوم تكمنُ في "المواقف الوجدانيّة المتشابكة فتستحيل تلك الأصوات المجهورة والمهموسة الصّحيحة والممدودة إلى نبضات قلب الشّاعر المتموّجة، ورَفْرَاته المُحرّقة" <sup>(١)</sup>، وهذا ما رأيناه واضحاً في نصّ تميم.

يوظّف الشّعراء هذا التماثل والتقابل للبوّح بعاطفتي (الفرح/الحزن) في النّصوص الشعريّة العربيّة، وهنا تتجلّى شاعريّة (المتكلم)، وقدرته على إيقاظ

(١) تامر سلوم، "نظرية اللغة والجمال في النقد العربي"، دار الحوار للنشر، ط١، سورية، ١٩٨٣،

طاقات التَّدْوَقِ الفَنِّي لدى (السَّامِعِ). جاء توزيعُ صوتيَّ النون والميم متناسقاً مع البتِّ النفسيِّ والتركيزِ الذهنيِّ لدى الشاعر: أرى (الموت) (بين: نَ) (النَّطع: نَ) (السَّيفِ) (كامناً: م / نَ نَ)، (يُلاحِظُنِي: ني)، (من: نَ) حيثُ (ما) أتَلَقَّت. وينسجِب هذا التَّناسق من رأس القصيدة، كما تقدَّم إلى آخر كلمة في تكملتها، فالوظيفةُ التي تؤدِّيها "تعدديَّة الأصوات في النصِّ الأدبي، ليست انعكاساً لرؤية بلاغيَّة تصنيفيَّة تقوم على تعدديَّة المستويات الاجتماعيَّة خارج النصِّ... ولكنها افتراضيَّة كامنة في اللغة، تُظهرها نُظُمها الخلاقَة، وطاقاتها التَّوليديَّة" (١).

ب- التَّأنيف:

يفتقد صوتُ النون سِمة (ثويِّ) بمعنى أنَّ اللسان لا يُغلق ممَرَّ الصوت عند اللثة، ويبقى الممرَّ مفتوحاً جزئياً باتجاه الفم، فيخرجُ جزءٌ من هواء الصَّوت من الفم، ويخرجُ الجزء الباقي من الأنف، فيتحوَّل صوتُ النون (الأغَن) إلى (غَنَّة) خفيفة تُكسِبُ الكلمة والسَّياق تشكيلاً نغمياً ساحراً، سمَّى علماء الأصوات هذه الظَّاهرة ب(التَّأنيف) ومن أمثلتها في النصِّ قول الشاعر:

و(مَن ذا) الذي، ولكنَّ خلفي (صبيَّة قد) تركتُهم، عاشوا (بغبطةٍ وإن) متَّ مَوْتوا.

فقد انشغل اللسانُ بنطق الصَّوت الذي يقعُ بعد النون أو التَّنوين (ذ-ق-و) قبل أن يستكمل إغلاق ممرَّ الهواء عند اللثة، فخرجت ترنيمَة التَّأنيف غَنَّة خفيفة من الأنف؛ لأن الصَّوت "عمليَّة حركيَّة يقومُ بها الجهازُ النطقي، وتصحبُها آثارٌ سمعيَّةٌ معيَّنة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مَصَدَر إرسال الصَّوت وهو الجهازُ

(١) منذر عياشي، "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٢.

النطقي، ومركز استقباله وهو الأذن" (١).

### ج- المماثلة:

يتحوّل صوتُ النون (أو التّونين) بكاملِ سماتِهِ الصّوتيةِ إلى صوتِ مُماثلٍ تماماً للصّوت الذي يقع بعده مباشرة، وينتج عن هذه المماثلة نسقٌ صوتيٌّ جديد، ومن أمثلة ذلك في النّصّ:

- وأيُّ (امرئٍ ممّا) < (امرئٍم) (مئماً < ممماً)، تحوّل صوتُ النون إلى ميم في الكلمتين، فنتج هذا العنقود الميميّ الجديد. ومثل ذلك:

- أن الموت (شيئٌ) (مؤقت) < (شيؤم/ مؤقت). وكذلك: - وإن متّ < وإمّ

- متّ- مؤتوا. ومن ذلك: - فكم قائلٍ لا < قائلٍ - لا يبعد الله روحه.

وينسحبُ هذا التنسيقُ الصّوتي على مماثلة اللام التي يسمّيها علماء العربية بالشمسية، فتحوّل بكاملِ سماتها الصّوتيةِ إلى صوتِ مُماثلٍ تماماً للصّوت الذي يقع بعدها مباشرة، ومن أمثلة ذلك في النّصّ:

- بين (أل) سيف < (بئس - سيف)؛ و(أل) نطع < (ون - نطع)؛ (أل)

ردى < (أز - ردى).

شكّل توزيعُ أصوات النون، والميم، واللام مع عناقيدها الصّوتيةِ النونيةِ والميميةِ واللاميةِ نسقاً صوتياً فنياً جمالياً، أثرى الانسجامَ والتماثُكَ بشحنةٍ وجدانيةٍ معرفيةٍ نفسيةٍ إضافيةٍ باحت بها أساليبُ التركيب والدلالة في النّص، فليست الكلمة في الشّعر تقديمًا دقيقًا، أو عرَضًا مُحكَمًا لفكرة، أو موضوع ما، ولكنها رَجْمٌ لِحِصْبٍ جديد" (٢).

(١) تمام حسّان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، مرجع سابق، ص ٦٦.

(٢) أدونيس، علي أحمد سعيد، "مقدمة للشعر العربي"، مرجع سابق، ص ١٢٧.

## ٣-التفخيم والإطباق:

الأصوات المُفخَّمة في العربيّة هي: (الخاء - الغين - القاف - الصاد - الضاد - الطاء - الظاء)، يصدر عن الثلاثة الأولى (خ - غ - ق) تفخيمٌ دون إطباق، ويصدر عن (ص - ض - ط - ظ) إطباق ينتج عنه تفخيم، والفرق بين الأصوات الطَّبَقِيَّة (خ - غ - ك) والإطباق، هو أنّ الأولى مواضع نُطقها من الطَّبَق (الحَنَك اللِّين فوق اللِّهَاء)، في حين أنّ مواضع نُطق الثانية من اللِّثَّة والأسنان ومن بين الأسنان، ولكنّ مؤخِّرة اللِّسان عند نُطق كلٍّ منها ترتفع نحو الطَّبَق.

والتفخيمُ عمليّة سَمعيّة تنتج في العربيّة، عن عمليّات نُطقيّة، تتشكّل فيها حُجْرة رنين خاصّة بين مؤخِّرة اللِّسان عند الطَّبَق واللِّهَاء، ومقدّمته عند اللِّثَّة والأسنان. ونقدّم في ما يأتي لوحة تُبيّن فيها توزيع الأصوات المُفخَّمة في النّص، وقد رأينا أن نعرض الأصوات في كلماتها لنبيّن كيف تتعاقق الأصوات وتتماسك لتنتج نسقاً صوتياً متكاملًا للكلمة العربيّة:

(ط: النّطع)، (ظ: يُلاحِظني)، (ظ: ظَنّي)، (ق: قاتلي)، (ق. ض: قضى)، (ق: موقِف)، (ق. ق: مؤقّت)، (خ: خلفي)، (ص: صبيّة)، (ق: قد تركتْهم)، (ق. خ: وقد خمشوا)، (ص: صَوّتوا)، (خ. ظ: خافِظين)، (غ. ط: بغيطة)، (ق: قائل)، (خ: آخر).

مثلت أصوات (ط - ظ - ق - ض) في البيتين الأوّل والثاني تفخيماً لإشكاليّة (المقام)؛ ففي عمليّة استطلاع المقام فحّمت (ط) توقُّع الموت الذي توحى به ثنائيّة السِّيف والنّطع: (سيف/ نطع) / موت، وفحّمت (ظ) عمليّات الرّصد المُحكّمة التي تقوم بها كمائنُ العدو: (يُلاحِظني) من حيثما أتلفّت.



جاءت أصوات التّخيم الخلفيّة القاف اللهويّة الانفجاريّة والغين، والخاء الطبقيّتان لتحمل بأنغامها المفخّمة ضيق الشاعر، وقلقة وتوتر أعصابه<sup>(١)</sup>، فأضفت عليها الأصوات الأماميّة المفخّمة بأصواتها وأصوات مقابلاتها المرقّعة (س/ت/د/ذ) أنساقاً نغميّة تنسجم وتتماسك، في تفخيمها وترقيقها، مع التجليات المعرفيّة والنفسيّة والفنيّة التي وشى بها الشّاعر قصيدته. لقد استطاع الشاعر أن يُعبّر "بواسطة الأصوات والإيقاع والكلمة، والتركيب عن هؤل الموقف... وجاء التّركيب ناظماً لهذه العناصر المتفرّقة ليعطيها الأبعاد التي يهدف إليها الشاعر"<sup>(٢)</sup>.

ومثلت (ظ-ق-ق-ض) مرحلة الانتقال من توقع أسوأ النتائج، إلى إعادة التوازن النفسيّ بالاستسلام إلى قضاء الله: أكبر (ظنّي) أتك (قاتلي)، (قضى) الله؛ وبهذا ندرك أنّ "مهمّة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يُمكن أن يقع، والأشياء مُمكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضّرورة"<sup>(٣)</sup>، ثم مهّد صوت الدّال بتكراره، وهو المقابل المرقّق لصوت الظاء (ظ/ذ) مع الاستفهام المُشبع بالتعجب والتّفي والإنكار (من ذا الذي؟) مهّد لتحويل الاحتجاج إلى حُجّة، وجاء ذلك في تقابل أسنانيّ صفيريّ بين صوت (ص) ومقابله المرقّق (س) في ثنائيّة (سيف) المنايا/ (مُصّلت)، فقد لجأ الشاعر إلى أسلوب التّكرار لكي "يصوّر الانفعالات النفسيّة لارتباطه الوثيق بالوجدان؛ لأنّ المُبدع لا

(١) لطفي عبدالبدیع، "التّركيب اللغويّ للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا"، مكتبة النهضة المصريّة، ط١، القاهرة، ١٩٧٠ ص٦٧.

(٢) مفتاح محمد، "تحليل الخطاب واستراتيجيّة التناص، مرجع سابق، ص٣٢٦.

(٣) أرسطو طاليس، "فنّ الشعر"، شرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٦.

يُكْرَرُ إِلَّا مَا يُثِيرُ اهْتِمَامَهُ، وَلَا يُكْرَرُ إِلَّا مَا يَهْدَفُ نَقْلَهُ إِلَى مُخَاطَبِيهِ"<sup>(١)</sup>. تَمَكَّنَ الشَّاعِرُ بِهَذِهِ الْمُدَاخَلَةِ بَيْنَ التَّفْخِيمِ وَالتَّرْقِيقِ أَنْ يَنْتَقِلَ إِلَى مَرَحَلَةِ التَّرْكِيزِ الذَّهْنِيِّ، فَانْتَقَلَ مِنْ مَقَامِ التَّأَثُّرِ بِالتَّرْهِيْبِ إِلَى مَقَامِ التَّأَثُّرِ بِالحِكْمَةِ، وَاسْتَعَانَ بِالمَكُونَاتِ الاجْتِمَاعِيَّةِ الَّتِي تَثْرِي المَقَامَ بِالمَسْؤُولِيَّةِ؛ إِنَّهُمْ قَبِيلَتُهُ وَصَبِيَّتُهُ، وَرَكَّزَ عَلَى الصَّبِيَّةِ، وَأَحْضَرَتِ التَّنَائِيَّاتِ الَّتِي تَشِي بِالتَّأَثُّرِ السَّاحِرِ: (خَلْفِي) / (صَبِيَّة) إِذَا مَثُ (خَمَشُوا) / وَصَوَّتُوا) وَمَوَّتُوا؛ ذَلِكَ أَنَّ فَاعِلِيَّةَ النِّصِّ تَكُونُ فِي غَالِبِ الأَحْيَانِ "خَاضِعَةً لِلبِنِيَّةِ النِّصِّيَّةِ فِي عِلَائِقِهَا الجَدَلِيَّةِ مَعَ البِنِيَّةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ التَّارِيخِيَّةِ، وَمِنْ ثَمَّ يَتَضَمَّنُ النِّصُّ سُلْطَةً أَوْ لَا يَتَضَمَّنُهَا، بِمَعْنَى أَنَّهُ يَتَوَقَّرُ أَوْ لَا يَتَوَقَّرُ عَلَى إِرَادَةِ الفِعْلِ وَالتَّفَاعُلِ"<sup>(٢)</sup>.

أضَاءت أَلْحَانُ القَصِيدَةِ، بِهَذِهِ السِّمَاتِ الصَّوْتِيَّةِ ذَوَاتِ التَّمْيِيزِ الدَّلَالِيِّ الدَّقِيقِ، طَاقَاتِ التَّدْوِقِ الفَنِيِّ العَمِيقَةِ فِي نَفْسِ المَعْتَصِمِ، وَوَضَعَتْ بَيْنَ يَدَيْهِ كَلَّ الكُنُوزِ التَّقَافِيَّةِ المَشْتَرَكَةِ مَعَ الشَّاعِرِ، لَقَدْ اسْتَطَاعَ النِّصُّ بِهَذِهِ الأَبْيَاتِ المَكْتَبَرَةِ بِالحَيَوِيَّةِ وَالحَيَاةِ أَنْ يُقْنِعَنَا مَعَ المَعْتَصِمِ بِأَنَّ ثِقَافَةَ الحَيَاةِ يَنْبَغِي أَنْ تَتَغَلَّبَ دَائِمًا عَلَى ثِقَافَةِ المَوْتِ؛ ذَلِكَ أَنَّ الكَلِمَةَ كَمَا يَرَاهَا لَطْفِي عِبْدالبَدِيعِ لَمْ تُعَدِّ "فِي نَظَرِ عِلْمِ اللُّغَةِ الحَدِيثِ مُجَرَّدَ أَصْوَاتٍ، أَوْ إِحْسَاسَاتٍ تُرْجِيهَا قُوَى فِيزِيُولُوجِيَّةِ، أَوْ تُؤَلِّدُهَا رَوَابِطُ عَرَضِيَّةِ، بَلْ صَارَتِ الأَوَّلِيَّةِ فِيهَا لِلفِكْرِ وَالدَّلَالَةِ الَّتِي يُقَرَّرُهَا تَصَوُّرُ الإِنْسَانِ لِلوُجُودِ، وَاللُّغَةُ صُورَةٌ مِنْ صُورِ الثَّقَافَةِ"<sup>(٣)</sup>.

(١) رابح بوحوش، "اللسانيات وتحليل النصوص"، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص ١٨٤.

(٢) محمد بنيس، "حادثة السؤال"، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت؛ الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص ١١٧.

(٣) لطفي عبدالبديع، "التركيب اللغوي في الأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا"، مرجع سابق، ص ٤٢.

## المبحث الثالث:

## الامتداد الثقافي في تائية تميم:

يقرأ البحث في ما يأتي تجربتين شعريتين يمكن أن تُعدَّ تجربته تميم بن جميل امتداداً ثقافياً لهما، وهما: تجربته السموأل بن عاديا مع الحارث بن أبي شمّر العسائي، وتجربة الخطيب مع عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ويمكن أن نقدّم هذه القراءة على النحو الآتي:

١- يُقدّم النصّ عند كلّ من تميم والسموأل قراءة موضوعية واقعية في (مواجهة الموت)، وقد جعل البطل في النصّين موضوعه رأساً للقصيدة، وحدّده في الشطر الأول من البيت الأول، فيقول تميم:

أرى الموت بين السيف والنّطع كامنًا  
ويقول السموأل من البحر الوافر:  
(١) عفا من آل فاطمة الخبيث  
إلى الإحرام ليس بهنّ بيث

شفتُ مُقدّمة الموضوع عند تميم عن إحساسه بالصدمة والرعب عندما رأى أدوات الموت تنتظره في مجلس المعتصم، لكنّ السموأل استعار مقدّمة طليّة ليكبّت جراحات روحه التي دميت عندما رأى ولده يُقتل أمام عينيه، وهنا بدأت تتكشف دلالات الكلمات في هذه المقدّمة، فد (آل فاطمة) هم آل السموأل، والخبيث/ الوادي، وهو يرمز هنا، إلى المكان الحصيب الذي كان السموأل يعيش فيه مع أهله، وقوله: (عفا من آل فاطمة) إشارة إلى أنّ الحارث بن أبي شمّر العسائي قد قتل آل السموأل كلّهم حينما قتل ولدهم دونما ذنب!

٢- كان النصّ الشعريُّ يُناضلُ لإدامة حياة بطله الإنسان تميم، في حين،

(١) ديوان السموأل بن عاديا، دار صادر، بيروت، ص ٧٩. وانظر القصيدة كاملة ص ص ٧٩-٨٠.

نَجِدُ النَّصَّ يُضْحِي بَوْلِدِ السَّمْوَالِ فَلَذَّةٌ كَبِدِهِ لِإِدَامَةِ الْقِيَمِ الَّتِي يَحْيَا بِهَا مُجْتَمَعُ السَّمْوَالِ، كَانَ السَّمْوَالُ يَعِي أَنَّهُ يَقُومُ بِعَمَلِ إِنْسَانِي نَبِيلٍ، وَأَنَّ بِنَاءَ الْمَجْدِ يَسْتَحِقُّ هَذِهِ التَّضْحِيَةَ، مَعَ أَنَّ كَثِيرًا مِنْ أَفْرَادِ قَوْمِهِ عَدَّوْا ذَلِكَ سُوءَ تَصَرُّفٍ مِنْهُ وَغَوَايَةَ: (١)

أَعَاذَلْتِي قَوْلَكُمْ مَا عَصَيْتُ      لِنَفْسِي إِنْ رَشَدْتُ وَإِنْ غَوَيْتُ

ويقدّم لنا النصّ الشعريّ العربيّ هنا، درسًا في مُستوى التّضحيات التي على النّخب الاجتماعيّة أن تقوم بها من أجل تنمية البنية الثقافيّة الأصيلة للمجتمع وتجديدها، فالنصّ الشعريّ في غالب الأحيان يكون خاضعًا " لتوجّه مُزدوج نحو النّسق الدالّ الذي يُنتج ضمّنه لسانٌ ولُغَةٌ مرحلة ومُجتمع مُحدّدين، ونحو السيرورة الاجتماعيّة التي يُساهم فيها " (٢)، ويتجلى هذا في التّكامل الثقافيّ بين دلالتيّ كلمة (بَيْت) في النصّ الشعريّ العربيّ؛ ويُمكننا توضيح ذلك على النحو الآتي:

وتقول ميسون الكلبية من البحر الوافر: (٣)

لَبَيْتٌ تَخْفِقُ الْأَرْيَاخُ فِيهِ      أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرِ مُنَيْفٍ  
ويقول السّموّال: (٤)

وَبَيْتٌ قَدْ بَنَيْتُ بِغَيْرِ طِينٍ      وَلَا خَشْبٍ وَمَجْدٍ قَدْ أَتَيْتُ

فميسون تُفضّل أن تعيش حرّةً في حَيْمَتِهَا عَلَى أَنْ تعيش مُقَيَّدَةً حَبِيسَةَ النّقَالِيدِ فِي قَصْرِ مُنَيْفٍ. أمّا السّموّالُ فيبني البَيْتَ الذي يبتنيه سرّاءُ العَرَبِ وقادتهم؛

(١) ديوان السّموّال بن عاديّا، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) جوليا كريستيفا، "علم النص"، مرجع سابق، ص ٩-١٠.

(٣) عبدالقادر البغدادي، خزنة الأدب، ولب لباب العرب، دار صادر، بيروت، مج ٢٠، ص ٢٤٣.

(٤) ديوان السّموّال بن عاديّا، مصدر سابق، ص ٧٩.

إِنَّهُ بَنِيْتُ الْمَجْدِ الَّذِي أَسَّسَهُ أَبُوهُ: (١)

بَنَى لِي عَادِيًا حِصْنًا حَصِينًا      وَعَيْنًا كَلَّمَا شِئْتُ اسْتَقِيْتُ  
وَأَوْصَى عَادِيًا قَدَمًا بَأَنْ لَا      تُهْدِمَ يَا سَمَوَالُ مَا بَنَيْتُ

وتمتدُّ هذه المنظومة النَّقَائِيَّةُ إِلَى نَسْلِ السَّمَوَالِ، كَمَا جَاءَ فِي قَوْلِ الْأَعْشَى  
مُخَاطَبًا شُرَيْحًا بِنِ السَّمَوَالِ: (٢)

شُرَيْحُ لَا تَتْرُكَنِي بَعْدَ مَا عَلِقْتُ      حِبَالَكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقَدِّ أَظْفَارِي  
قَدْ طُفْتُ مَا بَيْنَ بَانِقِيَا إِلَى عَدَنِ      وَطَالَ فِي الْعُجْمِ تَرْحَالِي وَتَسْيَارِي

حَفِظَ هَؤُلَاءِ الْقَادَةُ وَصِيَّةَ الْأَفْوهِ الْأُودِيِ الَّتِي وَعَاهَا عَنِ آبَائِهِ الْأَوَائِلِ مِنَ  
الْبَحْرِ الْبَسِيطِ: (٣)

وَالْبَيْتُ لَا يُبْنَى إِلَّا لَهُ عَمَدٌ      وَلَا عِمَادَ إِذَا لَمْ تُرْسَ أَوْ تَأْدُ  
لَا يَصْلُحُ الْقَوْمُ فَوْضَى لَا سِرَاةَ لَهُمْ      وَلَا سَرَاةَ إِذَا جُهَّالُهُمْ سَادُوا

لَقَدْ حَمَلَ سِرَاةَ الْعَرَبِ هَؤُلَاءِ أَمَانَةَ آبَائِهِمْ وَحَوَّلُوهَا إِلَى سُلُوكِ يَحْفَظُ كِرَامَةَ  
الْإِنْسَانِ فِي مَجْتَمَعَاتِهِمْ. هَذَا إِذَنْ، هُوَ بَيْتُ الْعَرَبِيِّ، إِنَّهُ مُجْتَمَعُهُ الَّذِي أَعَدَّهُ اللَّهُ  
لِيَحْمَلَ الرِّسَالَةَ الْإِنْسَانِيَّةَ إِلَى النَّاسِ أَجْمَعِينَ.

(١) ديوان السمؤال بن عاديا، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،  
ص ٢١٥. وانظر القصيدة كاملة ص ص ٢١٤-٢١٥.

(٣) ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص  
ص ٦٥-٦٦.

٣- تَوَسَّلَ كُلٌّ مِنَ الْخَطِيئَةِ وَتَمِيمٍ بَعِيَالِهِ (أطفاله) مِنَ الْإِشْكَالِيَّةِ الَّتِي وَقَعَ فِيهَا، وَالطَّرِيفُ أَنَّ أَيًّا مِنْهُمَا لَمْ يَذْكَرْ فِي نَصِّهِ، سَبَبَ سِجْنِهِ أَوْ اعْتِقَالِهِ، وَهَذَا دَلِيلٌ عَلَى أَنَّ كُلًّا مِنْهُمَا كَانَ يَعْتَرِفُ بِالْخَطَأِ أَوْ الْجُرْمِ الَّذِي وَقَعَ فِيهِ؛ أَمَّا السَّمْوَالُ، فَإِنَّهُ يَعْتَرِّفُ بِسُلُوكِهِ الَّذِي يَنْسَجِمُ مَعَ الشَّيْمِ الْعَرَبِيَّةِ الْكَرِيمَةِ: (١)

فَأَحْمِي الْجَارَ فِي الْجَلَى فِيمَسِي      عَزِيْزًا لَا يُرَامُ إِذَا حَمِيَتْ  
وَفِيَتْ (بِأَدْرَعِ الْكِنْدِيِّ) إِنِّي      إِذَا مَا خَانَ أَقْوَامٌ وَفِيَتْ

وَتُلَاخِظُ هُنَا، الْجُرْأَةَ الْعَالِيَةَ الَّتِي يُبْدِيهَا كُلٌّ مِنَ الْخَطِيئَةِ وَتَمِيمٍ أَمَامَ الْحَاكِمِ؛ فَالْخَطِيئَةُ يُحْمَلُ عَمْرَ مَسْئُولِيَّةَ رَعَايَةِ أَطْفَالِهِ فَيَقُولُ مِنَ الْبَحْرَالْبَسِيطِ: (٢)

مَاذَا تَقُولُ) لِأَفْرَاحِ بِنِي مَرِّخِ      حُمْرِ الْحَوَاصِلِ لَا مَاءً وَلَا شَجْرٍ؟  
غَيَّبْتِ كَاسِبَهُمْ فِي قَعْرِ مُظْلَمَةٍ      فَاغْفِرْ عَلَيَّكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا عَمْرُ

وَتَمِيمٍ يَحْتَجُّ عَلَى الْمُعْتَصِمِ الَّذِي يُهْدِدُهُ بِالْمَوْتِ قَبْلَ الْمَحَاكِمَةِ:

وَمَنْ ذَا الَّذِي يُدْلِي بِرَأْيٍ وَحَجَّةٍ      وَسَيَفُ الْمَنَايَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ مُصَلَّتٌ؟

نَحْنُ إِذْنُ، فِي دَوْلَةٍ يُطَالَبُ فِيهَا الْمَوَاطِنُونَ بِحُقُوقِهِمُ الْقَانُونِيَّةَ بِجُرْأَةٍ وَوَعِي، لَقَدْ انْتَهَى الْعَهْدُ الَّذِي يَقْتُلُ فِيهِ الْحَارِثُ بَنُ أَبِي شَمْرٍ ابْنَ السَّمْوَالِ أَمَامَ نَازِرِي أَبِيهِ، ثُمَّ يَمْضِي دُونَ حِسَابٍ أَوْ عِقَابٍ.

٤ - يُقَدِّمُ لَنَا نَصُّ الْخَطِيئَةِ نَمَطًا جَدِيدًا مِنَ الْإِدَارَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ فِي

عَصْرِهِ: (٣)

(١) ديوان السموأل بن عاديا، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) ديوان الخطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨، ص ٢٠٨.

(٣) ديوان الخطيئة، مصدر سابق، ص ٢٠٨.

أَنْتَ الْأَمِينُ الَّذِي مِنْ بَعْدِ صَاحِبِهِ      أَلْقَتْ إِلَيْكَ مَقَالِيدَ النَّهْيِ النَّبَشْرُ  
لَمْ يُوثِرْكَ بِهَا إِذْ قَدَّمَوكَ لَهَا      لَكِنْ لِأَنْفُسِهِمْ كَانَتْ بِهَا الْأَثْرُ

فَعُمُرُ هُوَ الْقَائِدُ (الْأَمِينُ) عَلَى إِدَارَةِ الدَّوْلَةِ، وَقَوْلُهُ: (مَنْ بَعْدَ صَاحِبِهِ) إِشَارَةٌ إِلَى أَبِي بَكْرٍ صَاحِبِ عُمُرٍ، فَهَمَا صَاحِبَا الْأَمِينِ الْأَوَّلِ مُحَمَّدَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، إِنَّهَا إِذَنْ، سِلْسِلَةٌ مِنَ الْأَمْنَاءِ عَلَى إِدَارَةِ الدَّوْلَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الْجَدِيدَةِ بِقَوَانِينِ إِنْسَانِيَّةٍ جَدِيدَةٍ، وَيُرْفَدُ مَا ذَهَبْنَا إِلَيْهِ قَوْلُهُ: (أَلْقَتْ إِلَيْكَ مَقَالِيدَ النَّهْيِ النَّبَشْرُ)؛ إِنَّهُ الْأَنْمُودَجُ الْبَشَرِيُّ الْوَاعِي يُلْقِي بِمَقَالِيدِ الْإِدَارَةِ إِلَى الْقَائِدِ الْأَمِينِ.

٥- لَقَدْ أَصْبَحَتْ دَقَائِقُ الْأُمُورِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ تُنَاقَشُ وَيُحَاسَبُ مِنْ أَسَاءِ فِيهَا؛ فَالْحَطِئَةُ بِهَجَائِهِ خَرَجَ عَلَى الْقَوَانِينِ الَّتِي تَحْفَظُ مِتَانَةَ الْبِنَاءِ الْاجْتِمَاعِيِّ فَسَجِنٌ، "وهذا أسلوبٌ جاهليٌّ معروفٌ في الهجاء اشتهر به الحطئية، ونهاه عنه سيّدنا عمرُ رضي الله عنه لما يستتبع ذلك من إثارة العداوة والتنافس بين الأهل والأقرباء" (١)، لَكِنَّ الْإِشْكَالِيَّةَ مُخْتَلِفَةً فِي نَصِّ تَمِيمٍ؛ فَتَمِيمٌ قَائِدٌ عَسْكَرِيٌّ خَرَجَ عَلَى دَوْلَةِ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ الْمُعْتَصِمِ، وَاحْتَلَّ جُزْءًا مِنْ أَرْضِ الْوَطَنِ؛ فَاسْتَحَقَّ التَّهْدِيدَ بِالْمَوْتِ كَمَا نَصَّ شِعْرُ تَمِيمٍ (٢).

٦- ظَهَرَ فِي نَصِّ تَمِيمِ بُعْدَانِ تَقَافِيَانِ هُمَا: رِعَايَةُ الطِّفْلِ، وَرِعَايَةُ الْقَبِيلَةِ الَّتِي تَنْصُرُ الدَّوْلَةَ بِالْحَقِّ؛ فَأَطْفَالُ تَمِيمٍ سَتَدُوبُ أَكْبَادُهُمْ حَسْرَةً إِذَا حَسِرُوا أَبَاهُمْ الَّذِي يَشُقُّ طَرِيقَ الْحَيَاةِ أَمَامَهُمْ، وَيَضْرِبُ لَهُمْ بِسُلُوكِهِ أَنْمُودَجًا تَرْبُويًا يَقْتَدُونَ بِهِ، وَهَذَا مُخْتَلَفٌ عَنِ وظيفَةِ الْآبِ الَّتِي لَا تَتَعَدَّى حُدُودَ تَقْدِيمِ الطَّعَامِ وَالْمَاءِ لِلْأَطْفَالِ فِي نَصِّ

(١) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد محمد حسين، مصدر سابق، ص ٢١٤.

(٢) إبراهيم الأنصاري الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج ٣، ص ٨٣٩؛ محمد بن أبي الفهم داوود التنوخي، (ت ٣٨٤ هـ)، المستجاد من فعلات الأجواد، ص ٤٠-٤١.

الْحُطَيْبَةُ) حُمِرِ الْحَوَاصِلِ لَا مَاءَ وَلَا شَجْرُ)، وَلَا يُلَاخِظُ فِي نَصِّ الْحُطَيْبَةِ ذِكْرُ الْقَبِيلَةِ، فِي حِينِ نَرَى أَنَّ (الْأَوْسَ بْنَ تَعْلِبَ) قَبِيلَةَ تَمِيمٍ لَا تَسْتَكْرُ اعْتِقَالَهُ، وَإِنَّمَا يَعُزُّ عَلَيْهَا أَنْ يُعْتَدَى عَلَى كِرَامَتِهِ الْإِنْسَانِيَّةِ. وَمِنِ الْوَاضِحِ فِي النَّصِّ أَنَّ الْمُعْتَصِمَ مُلْتَزِمٌ بِهَذَا الْمَبْدَأِ الْإِنْسَانِيِّ (كِرَامَةِ الْإِنْسَانِ) التَّزَامًا تَامًا، وَالذَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ التَّزَامَةُ بِاحْتِرَامِ حُقُوقِ التَّعْبِيرِ لِلْحَصْمِ فِي الْمُحَاكِمَةِ، فَقَدْ رَأَيْنَاهُ مُسْتَمِعًا أَمِينًا وَاعِيًا مِنْ أَوَّلِ مُرَافَعَةٍ تَمِيمٍ إِلَى نَهَائِيَّتِهَا، وَهُوَ بِذَلِكَ يَدِّمُ لَنَا دَرَسًا تَطْبِيقِيًّا لِقَائِدِ الَّذِي يَحْتَرِمُ حُقُوقَ الْإِنْسَانِ وَكِرَامَتَهُ لِكُلِّ فَرْدٍ مِنْ أَفْرَادِ شَعْبِهِ فِي أَيِّ ظَرْفٍ مِنَ الظَّرُوفِ. فَالْقُوَّةُ الْحَاكِمَةُ الَّتِي يَتَّصِفُ بِهَا الْحَاكِمُ فِي هَذَا الْجَانِبِ تُمَثِّلُ كَمَا يَرَى بَارْتِنُ "إِرَادَاتِ الْمَحْكُومِينَ، وَمَا لَمْ تَوْجِدْ دَرَجَةَ مَا مِنَ التَّمَثِيلِ، فَلَا يَوْجَدُ نِظَامٌ حُكْمٌ عَلَى الْإِطْلَاقِ، وَلَكِنْ يَوْجَدُ اسْتِغْلَالُ الْقَوِيِّ لِلضَّعِيفِ" (١)، وَهَذَا لَمْ نَجِدْهُ وَاضِحًا لَمَا جَرَى بَيْنَهُ وَبَيْنَ تَمِيمِ الشَّاعِرِ.

وَهَكَذَا نَجِدُ أَنَّ نَصَّ تَمِيمٍ يُؤَرِّخُ لِمَدِّدِ الْوَعْيِ الثَّقَافِيِّ عَلَى الْأَرْضِ الْعَرَبِيَّةِ مِنْ تِيْمَاءَ وَدُوْمَةَ الْجَنْدَلِ حَيْثُ قُصُورُ آلِ السَّمُوَالِ؛ إِلَى الْمَدِينَةِ الْمُنَوَّرَةِ حَيْثُ مَرَكِزُ الدَّوْلَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي عَهْدِ عُمَرَ بْنِ الْخَطَّابِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ؛ إِلَى الْعِرَاقِ حَيْثُ مَرَكِزُ الدَّوْلَةِ الْعَبَّاسِيَّةِ فِي عَهْدِ الْمُعْتَصِمِ.

### الملحق رقم (١)

يقول السَّمُوَالُ فِي قَصِيدَتِهِ الْمَوْسُومَةِ (بَنَى لِي عَادِيَا حِصْنًا) ، (دِيْوَانُ السَّمُوَالِ بْنِ عَادِيَا، ص: ٧٩-٨٠)، (من البحر الوافر):

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ الْخُبَيْثُ إِلَى الْإِحْرَامِ لَيْسَ بِهِنَّ بَيْتُ

(١) رالف بارتين، بيري، "آفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية"، ترجمة عبدالمحسن سلام، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيو يورك، ١٩٦٨، ص ٢٨٠.



لِنَفْسِي إِنْ رَشَدْتُ وَإِنْ عَوَيْتُ  
 وَعَيْنًا كُلَّمَا شَدْتُ اسْتَقَيْتُ  
 إِذَا مَا نَابَنِي صَيِّمٌ أَبَيْتُ  
 تُهْدِمُ يَا سَمَوَالُ مَا بَنَيْتُ  
 وَلَا حَشَبٍ وَمَجْدٍ قَدْ أَتَيْتُ  
 يَوْمُ بِلَادٍ مَلِكٍ قَدْ هَدَيْتُ  
 وَلَا وَاغٍ وَعَنَاهُ قَدْ عَفَوْتُ  
 وَقَضَيْتُ اللَّبَانَةَ وَأَشْتَقَيْتُ  
 وَلَوْ أَنِّي أَشَاءُ بِهَا جَزَيْتُ  
 عَزِيْزًا لَا يُرَامُ إِذَا حَمَيْتُ  
 إِذَا مَا خَانَ أَقْوَامٌ وَقَيْتُ  
 فَلَا وَاللَّهِ أَغْدِرُ مَا مَشَيْتُ  
 إِلَى بَعْضِ الْبُيُوتِ لَقَدْ حَبَوْتُ  
 وَمِعْصَمَهَا الْمُؤَشَّمِ قَدْ لَوَيْتُ  
 قِيَامًا بِالْمَحَارِفِ قَدْ كَفَيْتُ

أَعَادَلْتِي قَوْلَكُمْمَا عَصَيْتُ  
 بَنَى لِي عَادِيَا حِصْنًا حَصِينَا  
 طَمِرًا تَزَلِقُ الْعِقْبَانُ عَنْهُ  
 وَأَوْصَى عَادِيَا قِدْمًا بَأْنَ لَا  
 وَبَيْتٍ قَدْ بَنَيْتُ بِغَيْرِ طِينٍ  
 وَجَيْشٍ فِي دُجَى الظُّلَمَاءِ مَجْرٍ  
 وَذَنْبٍ قَدْ عَفَوْتُ لِعَيْرِ بَاعٍ  
 فَإِنْ أَهْلِكَ فَقَدْ أَبْلَيْتُ عُذْرًا  
 وَأَصْرِفُ عَنْ قَوَارِصَ تَجَدِّدِنِي  
 فَأَحْمِي الْجَارَ فِي الْجَلَى فَيُمْسِي  
 وَقَيْتُ بِأُدْرِعِ الْكِنْدِيِّ، إِنْ ي  
 وَقَالُوا: إِنَّهُ كَنْزٌ رَغِيْبٌ  
 وَلَوْلَا أَنْ يُقَالَ حَبَا عُنَيْسُ  
 وَقُبَّةٌ حَاصِنٍ أَدْخَلْتُ رَأْسِي  
 وَدَاهِيَةَ يَظَلُّ النَّاسُ مِنْهَا

## الملحق رقم (٢)

قال الأعشى يمدح شريح بن حصن بن عمران بن السمؤال بن عاديا: وقد  
 عقّب محمد محمد حسين على ذلك بقوله: يُروى أنّ الأعشى ارتجل هذه القصيدة  
 ارتجالاً... وفي ارتجال هذا الشعر تعليل لما يللمسه القارىء من ضعف بناء  
 القصيدة (ديوان الأعشى الكبير ص ص ٢١٤-٢١٧). (من البحر البسيط):

حِبَالِكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقِدِّ أَظْفَارِي  
 وَطَالَ فِي الْعُجْمِ تَرْحَالِي وَتَسْيَارِي  
 جَاراً أَبُوكَ بِعُرْفٍ غَيْرِ انْكَارِ  
 وَعِنْدَ ذِمَّتِهِ الْمُسْتَأْسِدُ الصَّارِي  
 فِي جَحْفَلِ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَزَارِ  
 أَوْفَى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابْنِ عَمَّارِ  
 حِصْنُ حَصِينٍ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارِ  
 مَهْمَا تَقْلَهُ فَإِنِّي سَامِعٌ حَارِ  
 فَاخْتَرْتُ وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ  
 اذْبَحْ هَدْيِكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي  
 وَإِنْ قَتَلْتِ كَرِيمًا غَيْرَ عُوَّارِ  
 وَإِخْوَةٌ مِثْلَهُ لَيْسُوا بِأَشْرَارِ  
 وَلَا إِذَا شَمَّرْتَ حَرْبٌ بِأَغْمَارِ  
 رَبُّ كَرِيمٍ وَبَيْضٌ ذَاتُ أَطْهَارِ  
 وَكَاتِمَاتٌ إِذَا اسْتَوْدَعْنَ أَسْرَارِي  
 أَشْرَفُ سَمَوْعُلُ فَاَنْظُرْ لِلدَّمِ الْجَارِي  
 طَوْعًا فَأَنْكَرَ هَذَا أَيُّ انْكَارِ  
 عَلَيْهِ مُنْطَوِيَا كَاللَّذَعِ بِالنَّارِ  
 وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخِتَارِ  
 فَاخْتَارَ مَكْرَمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ  
 وَرَزُدَهُ فِي الْوَفَاءِ التَّاقِبِ الْوَارِي

شُرَيْحٌ لَا تَتْرُكْنِي بَعْدَ مَا عَلِقْتُ  
 قَدْ طُفْتُ مَا بَيْنَ بَانِقِيَا إِلَى عَدَنِ  
 فَكَانَ أَوْفَاهُمْ عَهْدًا وَأَمْنَعَهُمْ  
 كَالغَيْثِ إِذَا مَا اسْتَمْطَرُوهُ جَادَ وَأَبْلُهُ  
 كُنْ كَالسَّمَوْعِلِ إِذْ سَارَ الْهُمَامُ لَهُ  
 جَارُ ابْنِ حَيَّا لَمَنْ نَالَتَهُ ذِمَّتُهُ  
 بِالْأَبْلِقِ الْفَرْدِ مِنْ تَيْمَاءِ مَنْزِلُهُ  
 إِذْ سَامَهُ حُطَّتِي حَسْفٍ فَقَالَ لَهُ  
 فَقَالَ تُكُلُّ وَعَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا  
 فَشَكَكَ غَيْرَ قَائِلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ  
 إِنَّ لَهُ خَلْفًا إِنْ كُنْتَ قَاتِلَهُ  
 مَا لَّا كَثِيرًا وَعِرْضًا غَيْرَ ذِي دَنْسِ  
 جَرَوْا عَلَى أَدَبِ مَنِّي بِلَا نَزَقِ  
 وَسَوْفَ يُعَقِّبْنِيهِ إِنْ ظَفِرْتَ بِهِ  
 لَا سِرُّهُنَّ لَدَيْنَا ضَائِعٌ مَذِقُ  
 فَقَالَ تَقْدَمَةٌ إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ  
 أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِيءُ بِهَا  
 فَشَكَكَ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضْضِ  
 وَاخْتَارَ أَدْرَاعَهُ أَنْ لَا يُسَبَّ بِهَا  
 وَقَالَ لَا أَشْتَرِي عَارًا بِمَكْرَمَةٍ  
 وَالصَّبْرُ مِنْهُ قَدِيمًا شِيمَةً خُلِقَ

## المصادر والمراجع

- ١- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠١٥، ص ص ٨٤-٨٥.
- ٢- أحمد مداس، لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص ٥.
- ٣- أرسطو طاليس، فنّ الشعر، شرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٦.
- ٤- الأندلسي، ابن عبدربه، أبو عمر، أحمد بن محمد، العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين ورفيقاه، ط٣، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ج٢، ص ص ١٥٨-١٥٩.
- ٥- الأنصاري الحصري القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي بن تميم، (ت ٤٥٣ هـ) زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، ج٣، ص ص ٨٣٩-٨٤٠.
- ٦- أندريه مارتينييه، مبادئ اللسانيات العامّة، ترجمة أحمد الحموي، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٥، ص ٥٤.
- ٧- تامر سلّوم، نظرية اللغة والجّمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر، ط١، سورية، ١٩٨٣، ص ٩، ٢٩.
- ٨- تّمّام حسان، اللغة العربيّة، معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، القاهرة، ١٩٨٥، ص ص ٤٧، ٦٦.
- ٩- التنوخي البصري، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود، (ت ٣٨٤

- هـ)، **المستجد من فعلات الأجواد**، عُنِي بشرحه وتحقيقه محمد كرد علي، ١٩٧٠، ص ١١٧-١١٨.
- ٩- **التنوخي البصري**، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داوود (ت ٣٨٤ هـ)، **الفرج بعد الشدة**، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ج ٣، ص ٨٩-٩٠.
- ١٠- جميل، عبدالمجيد، **لسانيات النص ونقد الشعر**، **مراجعة نقدية في الدراسات العربية**، دراسة مُضمّنة في كتاب **لسانيات النص وتحليل الخطاب**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية دار كنوز المعرفة، ط ١، عمّان، ٢٠١٣، ص ٢٧١.
- ١١- جوليا كريستيفا **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ص ٨-١٠.
- ١٢- جان لوي كابانس، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ٧٩.
- ١٣- حسن البنا عزّ الدين، **الكلمات والأشياء**، **بحث في التقاليد الفنية للقصيد الجاهلية**، دار الفكر العربي، القاهرة، مقدّمة تصدير الكتاب ١٩٨٨، ص ١٦١.
- ١٤- حسن حمائز، **النص بين القراءة والتواصل**، **بحث مُضمّن في لسانيات النص وتحليل الخطاب**، المؤتمر الدولي الأول، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، كنوز المعرفة، ط ١، عمّان، ٢٠١٣، ج ٢، ص ٧٣٩.

- ١٥- حمادي صمود، الأبعاد التداولي لبلاغة حازم من خلال منهاج البلاغة وسراج الأدباء، طنجة الأدبية، المجلة الثقافية لكل العرب، ٢٠٠٤.
- ١٦- الحموي، ابن حجة، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد، (ت ٨٣٧ هـ)، ثمرات الأوراق، صححه وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧١، ص ص ٣٠٩-٣١٠.
- ١٧- خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩١، ص ٧٢.
- ١٨- ديوان الأعشى، تحقيق، محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت)، ص ص ٢١٤-٢١٧.
- ١٩- ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨، ص ٢٠٨.
- ٢٠- ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص ص ٦٥-
- ٢١- ديوان السموأل بن عاديا، دار صادر، بيروت ص ٧٩-٨٠. (د.ت).
- ٢٢- رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص ١٨٤.
- ٢٣- رالف بارتن بييري، آفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية، ترجمة عبدالمحسن سلام، مكتبة النهضة المصرية مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيو يورك، ١٩٦٨، ص ٢٨٠. ص ٢٥٩.

- ٢٤- الرقام البصري، أبو الحسن محمد بن عمران العبدي، العفو والاعتذار، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، الرياض، ١٩٨١، ح٢، ص ص ٥٦٣-٥٦٥.
- ٢٥- ساسين عسّاف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.
- ٢٦- سعيد بنكراد، سياقات الجملة وسياق النص، الفهم اللساني والفهم السيميائي، بحث مضمّن في لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.
- ٢٧- سلوى سامي الملا، الإبداع والتوتر النفسي، دار المعارف بمصر، ص٥٧، ص٢١٤.
- ٢٨- سمير ستيتية، الأصوات اللغوية، دار وائل، ط١، عمّان، ٢٠٠٣، ص١٦٩.
- ٢٩- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٦٨، ص١٠١.
- ٣٠- عبدالسلام المسدي، صمود، حمادي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١.
- ٣١- عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط٢، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٥، ص١١٦.
- ٣٢- عبدالقادر المهيري، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص.

- ٣٣- عبدالمعجم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٨٦، ص٥٤.
- ٣٤- علي أحمد سعيد، أدونيس مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٥. ص١٢٧.
- ٣٥- عيسى الوداعي، التماسك النصي في الدرس اللغوي، بحث مُصمّن في لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.
- ٣٦- فاطمة السعود، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، ط١، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٧٦.
- ٣٧- لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا، مكتبة النهضة المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤٢. ص٦٧. ص١٣٨.
- ٣٨- محمد بنيس، حداثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت؛ الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص١١٧.
- ٣٩- محمد خطابي، مطارحات في لسانيات النص وتحليل الخطاب، بحث مُصمّن في لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، كنوز المعرفة، ط١، عمّان، ٢٠١٣.
- ٤٠- محمد بن أبي الفهم داوود القاضي التنوخي، (ت ٣٨٤ هـ)، المستجد من فعلات الأجواد، ص ٤٠-٤١.

- ٤١- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير، ط١، بيروت، لبنان؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص٢٧٠. ص٣٢٦.
- ٤٢- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط٤، مصر، ١٩٦٩، ص١٢٣. ص٢٩١. ص٢٩٩.
- ٤٣- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط١، بيروت، ٢٠٠٢، ص٦٢.
- ٤٤- نوري حمودي القيسي، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩، ص١٣٤.
- ٤٥- هاينه من فولفانغ، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح العجمي، جامعة الملك سعود، ١٤١٩ هـ، ص١١.
- ٤٦- يُمنى العيد، في معرفة النصّ، دار الأفاق الجديدة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٢.



- Agadir, the Kingdom of Morocco, Knooz Almarefa, 1<sup>st</sup> Edition, Amman.
- 37- Alsawdi, F. (1997). **Alienation in Umayyad Poetry**. Madbouly Bookshop, 1<sup>st</sup> Edition, Cairo, P. 276.
- 38- Abd al-Badi', L. (1970). **al-Tarkib al-lughawi lil-adab: bahth fi falsafat al-lughah wa-al-istatiqa**, alNahda alMasria Bookshop, 1<sup>st</sup> Edition, Cairo, P. 42,67,138.
- 39- Bennis, M. (1985). **Modernity of the Question**. Dar Altanweer, 1<sup>st</sup> Edition, Beirut and Casablanca, P. 117.
- 40- Khutabi, M. (2013). **Issues in Text Linguistics and Discourse Analysis**, in Text linguistics and Discourse Analysis, the First International Conference, Ibn Zohr University, Faculty of Arts and Humanities, Agadir, the Kingdom of Morocco, Knooz Almarefa, 1<sup>st</sup> Edition, Amman.
- 41- Tanukhi, M. (384 Hijri). **Al-Mustajad min Fa'alat al-Ajwad**, P. 40-41.
- 42- Muftah, M. (1985). **An Analysis of Poetic Discourse**, Dar Altanweer, 1<sup>st</sup> Edition, Beirut and Casablanca, P. 270, 326.
- 43- Swaif, M. (1969). **The psychological bases of artistic innovation in Poetry**, Dar El Maaref, 4<sup>th</sup> Edition, Egypt, P. 123, 291, 299.

- 28- Salwa Sami Al Mulla, Creativity And Psychological Tension.. Knowledge House , Egypt, ppt. 57, ppt. 214.
- 29- Samir Steitieh ,Language Sounds,waEL House , , first edition ,Amman,2003, ppt. 169.
- 30- Shukri Mohammad Ayyad, Arabic Poetry Music, Knowledge House , first edition, Beirut, 1968, ppt. 101.
- 31- Abdul Salam al Masdi, Somoud, Hammadi, Linguistic Thinking in Arab Civilization Arab House for Writers.Tunisia 1981.
- 32- Abdul Aziz al Maqaleh, Poetry between vision and formation, version 2, Tlas for Studies , translation and publication House. 1985 , ppt.116.
- 33- Abdul Qadir al Mahiri;The Linguistic And Poetic View In The Arab Heritage Through Texts.
- 34- Abdul Munem Mujahid:Aesthetics in Contemporary Philosophy. World of Books, version 3, Beirut, 1986, ppt. 54.
- 35- Ali Ahmad Saeed, Adonis, An Introduction to Arabic Poetry. Al Awdah House, version 4, Beirut, 1983, ppt.45 ppt. 127.
- 36- Wedaee, E. (2013). **Textual Coherence in Linguistic Lesson**, in Text linguistics and Discourse Analysis, the First International Conference, Ibn Zohr University, Faculty of Arts and Humanities,

- 23- Rabeh Bou Housh , Linguistics and Text Analysis World of Modern Books,first edition , Irbid , Jordan, 2007. ppt.184.
- 24- Ralph Barton Perry ; Af 'ak al Kimah, A critical study of human civilization, translated by Abdul Mohsen Salam, Al Nahdha al Masriyah, Franklin Printing and Publication Est. Cairo ,Newyork, 1968, ppt. 280, ppt.259.
- 25- Al Raqqam Al Basri,, Abu Ahasan Mohammad bin Omran Akl Abdi, The Pardon and The Apology, investigated by Abdul Quddous Abu Saleh ,Imam Mohammad bin Saud Islamic university Printers, KSA , Riyadh , 1981,Part 2 , ppt. 563-565.
- 26- Sassin Assaf, Poetic Image And Models In The Creativity Of Abu Nawas, University Establishment for Studies and Publications , first edition, Beirut, 1982, ppt. 18.
- 27- Saeed Bankrad , Sentences And Text Contexts Linguistic And Semiotic Understanding.
- A research Included in linguistics of text and speech analysis , the first international conference , the University of Ibn Zohr, Faculty of Arts and Humanities Aghadir, Kingdomof Morocco, Treasures of Knowledge, first edition , Amman , 2013.

16. Hamadi Smood. The Pragmatic Dimension of the Rhetoric of Hazim Based on the Rhetoricians' Methodology. Tongiers, Al-Majjalla Aththaqaafiyya for all Arabs, 2004
17. 'Al-Hammouri, Ibn Hijja, Taqiyy-Ad-Deen Abu- Bakir Bin Ali Mohammad (837 H). The Fruits of Research Papers, Commnted on and modified by Mohammad Abu-'Al-Fadil, Ibrahim. ط'Al-Khaniiji Book store, Egypt. 1971. Pp.: 309-310
18. Khristo Najm: In literary criticism and psychoanalysis, Dar al Jeel. 1<sup>st</sup>. floor , Beirut. 1991 , pp 72
- 19- Diwan al A'sha; investigated by Mohammad Mohammad Hussein , Eastern Publishing & Distribution Office Bei9rut ( DT) S , PP 214-217.
- 20- Diwan al Hotai'ah; Investigated by Noman Amin Taha , Mustapha al Babi AL Halabi Printers, Egypt, 1958, pp.208.
- 21- Diwan al Afwah al Owadi,: explained and investigated by Mohammad al Tounji , first edition Sader House, Beirut , 1998, ppt. 65-.
- 22- Diwan al Samamaual bin Adia, Sader House, Beirut ,ppt.79-80.(DT).

9. Al-Fanookhi 'Al-Basri, 'Al-Muhsen Bin Ali Bin Abi- Al-Fahm Dawood, (384 H). The Most Recent Works by the Great Scholars, explained and checked by Mohammed Kurdi Ali, 1970, pp: 117-118
10. Al-Tanookhi 'Al-Basri, Al-Muhsin Bin Ali Bin Mohammad Bin Abi 'Al-Fahm Dawood (384 H). Relief After Stress , revised by Abbood Ash-Shalji. Dar Sadir. Beirut, 1978, Part 3, pp: 89-90
11. Jameel, Abd-Majeed. Textlinguistics and Poetry Criticism. Critical Review of Arabic Studies, A Study included in Textlinguistics and Discourse Analysis. College of Arts and Humanities. Aghadeer, Morrocco, Dar Kunoos 'Al-Ma'rifa, ط, Amman, 2013, p.271
12. Julia Christeeva. The Science of Text. Translated by Fareed 'Az-zali. Dar Topica; for Publication. Ad-Dar 'AlBaidaa'. Morocco, pp.: 8-10
13. Jan Kabanis. Literary Criticism and Humanities. Translated by Fahad Ukkum. Dar Al-Fikir, ط, Beirut 1982, p. 79
14. Hasan 'AlOBanna Eziddeen. Words and Entities. A study of the Artistic Conventions of the Jahili Poem. Dar 'Al-Fikr 'Al-Arabi, Cairo, Introduction of the Book, 1988, p.161
15. Hasan Hamaaiz. Text between Reading and Communication. A Study included in Textlinguistics and Discourse Analysis, The First International Conference, Ibn Zuhr University, College of Arts and Humanities, Aghadeer, Morrocco, Kunooz 'Al-Ma'arifa, ط, Amman, 2013, p. 739

## References

1. Ahmed' Al-Hashmi. The Fundamentals of the Literature and Development of the Language of the Arabs, ط١. Dar' Al- Ma'rifa. Beirut 2015, pp: 84-85
2. Alnad Madas. Textlinguistics. Alam 'Alkitab 'Al-Hadeeth, ط١. Irbid, Jordan, 2007, p.5
3. Aristotle, The Art of Poetry. Comments and Explanations by 'Abd-Arrahman Badawi. Dar 'Ath-thaqaufa, ط٢. Beirut 1973. P. 26
4. 'Al-Andalusi, Bin Abd-Rabbu Abu Omar, Ahmad Bin Mohammad. Al-Iqd 'Al-Fareed. Explained and Reviewed by Ahmed Ameen and Collegues , ط٢. Publications, Translation and Authorship Committee, Cairo, 1969, Part 2 , pp: 158-159
5. 'Al-Ansaari Al-Husari, Al-Qairawai Abu Ishaqa, Ibrahim Bin Ali Bin Tameem. (453 H). The Best of Literary Works and the Products of Great Minds, Dar 'Al-Jabal. Beirut, Part 3 , pp. 839-840
6. Andre Martini. Principles of General Linguistics. Translated by Ahmad 'Al-Hamow. The New Press. Damascus 1955, p. 54
7. Taamir Salloom. The Theory of Language and Artistic Works on Arabic Criticism. Dar Al-Hiwar, ط١. Syria. 1983. Pp. 9-29
8. Tammam Hassan. Arabic Language: Meaning and Structure. The Egyptian Commission for Books, ط٢, Cairo, 1985. Pp: 47-66