جمالية الأسماء في الشعر الجاهلي

م.د. نجاح مهدي علوان
جامعة البصرة /كلية الآداب

تشكّل أسماء الأعلام – بصنفيها المذكرة والمؤنثة وما يدخل في حقلهما اللغوي من كنى – حضوراً ملحوظاً في الشعر الجاهلي ، إذ تبوّأت مواقع متميّزة في البنية الشعرية الجاهلية ، ومن خلال رصدنا واستقرائنا المتواضع للشعر الجاهلي ، تبيّن لنا أنّ أهم المواقع المتميزة في البنية الشعرية التي أفصحت الأسماء عن صبغتها الجمالية فيها ، هي : بنيـة الاستهلال ، بنية التصريع ، بنية التكرار ، بنية التدوير ، بنية الرمز ، بنية الترخيم ، وأخيرا بنيـة التصغير ، وسنبدأ الحديث عن جمالية الأسماء في بنية الاستهلال ، ويأتي الحديث عن جمالية الأسماء في المواقع الأخرى تباعا .

أولاً : جمالية الأسماء في بنية الاستهلال :

تكمن أهمية الاستهلال في كونه يمثّل الانطلاقة النصية الأولى الى فضاء النص الشعري ، بل نكاد لا نبالغ إذا قلنا أن الاستهلال هو الشرارة الشعرية الأولى التي يقتدحها الشاعر في قريحته الشعرية للولوج الى عالمه الشعري ، فضلا عن أنه ((أول ما يطرق السمع من الكلام ، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفّرت الدواعي على استماعه.))(١) فإذا كان الأمر كذلك ، فلا غرو إذن أن يعنى الشعراء بافتتاحيات نصوصهم الشعرية عناية فائقة ، وأن يوفّروا لها مستلزمات الحسن والجمال بما أوتوا من مهارة فنية وحس جمالي ، لأنهم يدركون بحسهم الفني الرفيع أن ((حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح .)) (٢) فالشاعر الحاذق يعي تماما أهمية ما يبدأ به من كلام ، ويعي كذلك الوظائف المناطة

بالاستهلال التي تتمثل بـ ((جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشدّه الى الموضوع ، فبضياع انتباهه تضيع الغاية.)) (٣) كما تتمثل بـ ((التلميح بأيسر القول عمّا يحتويه النص .)) (٤)

من هنا نجد أن الشعراء يحاولون جهدهم أن يحشّدوا كلّ الطاقات الفنية والجمالية التي تختزنها اللغة الشعرية بما تنطوي عليه من ألفاظ وتراكيب وأساليب لغوية والتي تتيحها لهم ملكاتهم الشعرية وقدراتهم الفنية ، وتوظيفها في افتتاحيات قصائدهم الشعرية توظيفا فنيا جماليا ، لتظهر بالمظهر الفني والجمالي الذي يستوعب تجاربهم الشعرية المختلفة من جهة ، والذي يرقى الى ما يتمتعون به من مكانة شعرية لائقة بهم من جهة أخرى .

وتعدّ أسماء الأعلام ولا سيما المؤنثة منها التي غالبا ما تأخذ موقعا وحضورا متميزين في البنية الاستهلالية للنصوص الشعرية الجاهلية واحدة من أهم المفردات اللغوية التي أدرك الشاعر الجاهلي البعد الجمالي لها ، لذلك سعى الى تفجير الطاقات الفنية والجمالية الكامنة فيها ، فهذا زهير يوظّف اسم (سلمى) في استهلال إحدى قصائده توظيفا جماليا ، إذ يقول (٥) : (من الطويل)

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعرّي أفراس الصبا ورواحله

وتكمن جمالية هذا الاسم في هذه المسحة الجمالية التي يسبغها على البنية الاستهلالية ، والمتمثّلة في رشاقته ورقّته وخفته على اللسان وسهولة النطق به ،يقول ابن الأثير : ((.. ولهذا يختار في ذكر الأماكن والمنازل ما رقّ لفظه وحسن النطق به كالعذيب والغوير ورامة وبارق والعقيق وأشباه ذلك ، ويختار أيضا أسماء النساء في الغزل نحو سعاد وأميم وفوز وما جرى هذا المجرى . وقد عيب على الأخطل في تغزله بقذور وهو اسم امرأة ، فانه مستقبح في الذكر ، وقد عيب على غيره التغزل باسم تماضر ، فانه وإن لم يكن مستقبحا في معناه فانه ثقيل على اللسان ، كما قال البحتري (٦) :

إن للبين منه لا تؤدى ويدا في تماضر بيضاء

فغزله بهذا الاسم مما يشوه رقة الغزل ، ويثقل من خفته ، وأمثال هذه الأشياء يجب مراعاتها والتحرز منها .)) (٧)

ويمكننا أن نعزو سر هذا الجمال الذي يتمتع به اسم (سلمى) والأسماء التي ذكرها ابن الأثير في نصه السابق وما جرى مجراها ، الى ذلك التشكيل الصوتي المنسجم للحروف التي تتألف منها البنية اللغوية لتلك الأسماء ، وما ينبثق عنه من جرس جميل يقع وقعا حسنا من سمع المتلقي ، فالبنية الصوتية للاسم (سلمى) تتألف من صوت السين ، وهو من الأصوات الصفيرية التي تتميّز بخفتها على اللسان ، ومن صوتي اللام والميم المتجاورين ، وهما من الأصوات الذلقية التي تتميّز بسهولة النطق وخفته ، ومن صوت الألف ، وهو من أصوات اللين التي تتميّز بامتداد الصوت فيها وانسيابيته (٨) ، فانسجام هذا التشكيل صوتيا ، وما انبثق عنه من جرس متميّز ، هو الذي أضفى الجمال على هذا الاسم (سلمى) ، وجعله ذا وقع حسن على المتلقي ، فـ ((القيمة الذاتية للألفاظ تنحصر في تلك المتعة الحسية التي يجدها المتلقي مستمعا أو قارئا أو مرددا ، وهي متعة تنشأ من تتابع أجراس حروفها ، ومن توالي الأصوات التي تتألف منها في المنطق ، وفي الوقوع على الأسماع . وذلك يحدث من التلاؤم أو الموسيقية أو ((الهرمونية)) . والتلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لابد منه في اللفظ ، ليكون الكلام خفيفا على اللسان ، مقبولا في الأذن ، موافقا لحركات النفس مطابقا لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب أو الشاعر . والتلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس ، ويكون في الكلام بتناسق النظم ، وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع .))(٩)كما أنّ في هذه الألفاظ قيما تأثيرية وجمالية ترتبط بجرسها فتكون في ذاتها حسنة وتكون قبيحة ، ويمكن استجلاء هذا الحسن وذلك القبح بوقع الألفاظ على حاسة السمع .. (١٠) ويمكننا أن نعزو سر هذا الجمال أيضا الى موقع الاسم بالنسبة الى بقية العناصر اللغوية الأخرى التي تشتمل عليها البنية اللغوية الاستهلالية بحيث يشكل معها تجانسا وتناسقا فـ ((تركيب الألفاظ واستعمالها في سياق التعبير الأدبي خاصية فنية ، حيث أن القيمة الذاتية للفظ تكتسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ فتكسب الكلام نغما تهشّ له النفوس . فوضع اللفظة موضعها بين الألفاظ يكسبها مزية الحسن كما يكسبها اختلال هذا الموضع وتنافرها مع ما يجاورها من الألفاظ ، سمة القبح ، والثقل .)) (١١)

ويحاول أوس بن حجر أيضا أن يوظف اسم (ليلى) في استهلال احدى قصائده توظيفا جماليا ، إذ يقول (١٢) : (من الطويل)

لليلى بأعلى ذي معارك منزل خلاء تنادى أهله فتحمّلوا

يتشكّل الاسم (ليلى) من بنية صوتية رباعية تبدأ بصوت اللام وهو من أصوات الذلاقة التـي ((تتماز بسهولة النطق وخفته))(١٣) ، وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة وذو قوة سمعيـة متوسطة ، ويليه صوت الياء ، وهو من أصوات اللين التي تتميز بامتداد الصوت فيها (١٤) ، ثم يتكرر صوت اللام مرة أخرى ، وينتهي الاسم بصوت الألف الذي هو أيضا من أصوات اللين ، فانسجام هذا التشكيل صوتيا يولّد نغما موسيقيا متميزا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نلحظ أن هناك تناغما صوتيا في الجرس بين صوت اللام في لفظة (لليلى) وبين صوت اللام في بنيـــة الألفاظ (بأعلى ، منزل ، خلاء ، أهله ، فتحملّوا) ، التي تتشكل منها البنية اللغوية للنص ، هـذا التناغم الصوتي أحدثه تكرار هذا الصوت ثماني مرات في النص ، كما نلحظ أيضا وجود تناغـم صوتي آخر في الجرس بين صوت الألف في لفظة (ليلى) وبين صوت الألف في بنية الألفــاظ (بأعلى ، معارك ، خلاء ، تنادى) ، هذا التناغم تولّد من تكرار هذا الصوت أربع مرات ، وهذا التشاكل والتلوين الصوتي الذي يقيمه الشاعر بين هذين الصوتين يكسب النص نغما موسيقيا جميلا يكون ذا وقع حسن ومؤثر في نفس المتلقي ، وممّا يقوّي هذا النغم ويشيع فيه الانسيابية الموسيقيـة ، تلك التقفية الداخلية التي يقيمها الشاعر بين لفظة (لليلى) واللفظة التي تجاورها (بأعـــلى) ، ولا يفوتنا أن نذكر الوظيفة الجمالية التي أناطها الشاعر بصوت اللام والتي تتمثّل في زيادة درجـة توقع المتلقي للقافية ، إذ ابتدأ النص بصوت اللام وانتهى بالصوت نفسه الذي هو (القافية) ، فكـان صدى للقافية وموحيا لها.

ويعقد الأعشى صلة موسيقية جميلة بين الاسم (ليلى) ولفظة (بليل) من خلال التجانس الصوتي في الجرس بين اللفظتين ، ممّا يولد نغما متميزا يضفي على الاستهلال طابعا جماليا ، وذلك كما فـي قوله (١٥) : (من المتقارب)

غشيت لليلى بليل خدورا وطالبتها ونذرت النذورا

ويشاكل الحطيئة في لمسة جمالية تكشف عن ملكة شعرية عالية المستوى وعن حس فني رفيـع ، لا تتأتى إلا لمن له باع طويل في فن الشعر ، بين الجناس اللفظي بين (هند) و(الهنود) ، وبيـن التقفية الداخلية بين الألفاظ (الهنود) و(الجنود) مع ترشيحه بصوت (الدال) الذي تشتمل عليه بنيـة الاسم (هند) وهو من الأصوات الانفجارية المجهورة (١٦) لصوت القافية ، فيكون بذلك صـدى لها ، وبذلك يكون الشاعر قد

فجر الطاقات الجمالية التي يتوفر عليها هذا الاسم فـ (.. ليســت الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك ، ولكن الطاقة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها .) (١٧) وهذا ما نلمسه في قوله (١٨) : (من الطويل)

ألا طرقت هند الهنود وصحبتي بحوران حوران الجنود هجود

ولم يقتصر الشاعر الجاهلي على توظيف الأسماء المفردة في مطالع قصائده توظيفا جماليا ، فقد وظّف الكنية وبعض التشكيلات أو الصيغ اللغوية الأخرى للأسماء ، فمن توظيفه للكنية قـول زهير في استهلال معلقته (١٩) : (من الطويل)

أمن أم أوفى دمنة لم تكلّم بحومانة الدراج فالمتثلّم

والملمح الجمالي الذي يمكننا أن نلحظه هنا أن الشاعر استطاع أن يجعل من صوت الميم في بنية الكنية (أمّ أوفى) وهو من الأصوات الشفوية المتوسطة بين الرخاوة والشدّة التي تتميّز بقـوة سمعية متوسطة ، صوتا فاعلا يسهم في زيادة توقع المتلقي للقافية كما مر بنا فيكون بذلك صـدى للقافية وموحيا لها ، كما يمكن أن يسهم أسلوب الاستفهام المقترن بـ (من) السببية المتعلقـة بـ (أمّ أوفى) في إضفاء مسحة جمالية يزدان بها هذا النص الاستهلالي .

ومن الصيغ اللغوية للأسماء التي كثيرا ما تتردد في مطالع النصوص الشعرية الجاهلية هـي تلك الصيغة التي يقترن فيها الاسم بلفظة (آل) مسبوقة بـ (من) السببية والاستفهام بالهمزة ، فمن ذلك قول ربيعة بن مقروم الضبّي(٢٠) : (من المتقارب)

أمن آل هند عرفت الرسوما بجمران قفرا أبت أن تريما

وقول الأعشى (٢١) : (من المتقارب)

أأزمعت من آل ليلى ابتكارا وشطت على ذي هوى أن تزارا

وقول النابغة الذبياني (٢٢) : (من الكامل)

أمن آل مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزوّد

وقول عوف بن عطية (٢٣) : (من المتقارب)

أمن آل ميّ عرفت الديارا بحيث الشقيق خلاء قفارا

والملمح الجمالي الذي يمكن أن نستخلصه من هذا النمط من الصيغ اللغوية للأسماء هو جمال الأسماء ذاتها ((فللألفاظ – من حيث هي أصوات – أثر موسيقي خاص يوحي الى السمع بتأثيرات مستقلة تمام الاستقلال عن تأثيرات المعنى ، وعن مجرد كون اللفظ رقيقا وغير رقيـق .)) (٢٤) وما يمكن أن يسبغه أسلوب الاستفهام على النص من جمال .

ومن هذه الصيغ أيضا الصيغة اللغوية التي يضاف فيها الاسم الى المنادى الذي غالبا ما يكون لفظة (دار) ، فمن ذلك قول النابغة الذبياني (٢٥) : (من البسيط)

يا دار ميّة بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقد يكون اقتران الاسم بالمنادى وأسلوب النداء في هذا النمط من الصيغ اللغوية للأسماء هو ما يكسب هذا الاستهلال في جانب منه صبغة جمالية تحظى بالقبول والارتياح من لدن المتلقي .

ثانيا : جمالية الأسماء في بنية التصريع :

لم يقتصر الجهد الفني للشاعر الجاهلي على إبراز مواطن الجمال في الأسمـاء في بنيـة الاستهلال ، بل امتدّ حسّه الفني لينشر الجمال على الأسماء في بنية التصريع أيضا ، ويمكـن أن نعدّ التصريع محطة من محطّات الجمال لدى الشاعر القديم عموما والشاعر الجاهلي بوجه خاص ، كما ونعدّه ينبوعا ثرّا ومنهلا فيّاضا ينهل منه الشاعر مقومات الجمال ليلوّن بها نسيجه الشعري ، ليظهر بالمظهر اللائق والجميل .

فالتصريع في أبسط تعريفاته هو ((ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصانه ، وتزيد بزيادته .)) (٢٦) وهو ظاهرة موسيقية يستعين بها الشاعر لإسباغ مسحة جمالية علـى نسيجه الشعري ويراد به ((أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها)) (٢٧) ، وليعلـم في أول وهله أنّ الشاعر أخذ في كلام موزون غير منثور .(٢٨) ومن خلاله يمكن أن نستدلّ على قوة طبع الشاعر ،

وغزر مادته الشعرية ، وعلى سعة قدرته في أفانين الكلام ، (٢٩) ولخطـورة هذه الظاهرة وأهميتها الفنية نجد الشعراء يختصون بها جياد قصائدهم والمهمات منها وفيمـــا يتأهبون له من الشعر . (٣٠) و((التصريع على ضربين : عروضي ، وبديعي ، فالعروضـي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية ، بشـرط أن تكـــون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته . والبديعي استواء آخر جزء في الصدر ، آخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية ، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر .)) (٣١)

وعندما نتحدّث عن التصريع ، فحديثنا في الحقيقة هو ضرب من الحديث عن التكـــرار ، ونقصد تكرار الحروف على وجه الخصوص ، ذلك أنّ التصريع في حقيقته هو لون من ألـــوان تكرار الحروف ، أو بعبارة أدق تكرار الأصوات ولكنّه تكرار له خصوصية فنية تتمثّل في موقعه المتميّز من بنية القصيدة وهي بنية الاستهلال .

ويفيد استقراؤنا للشعر الجاهلي بأنّ الشاعر الجاهلي قد نوّع في التشكيلات اللغوية للأسماء في بنية التصريع ، فقد صرّع بالاسم المفرد وهو الغالب ، وصرّع أيضا بالكنية ، وما يدخل في بابها من صيغ لغوية أخرى ، كالصيغة التي تتكون من إضافة لفظة (ابنة) أو (ابن) للاسم ، وصـــرّع كذلك بما يدخل في باب الاسم المركب ، كما يفيد استقراؤنا أيضا أنّ التصريع بالأسماء – علـــى اختلاف تنويعاتها – يرد في الأعمّ الأغلب في استهلالات القصائد وقلّما يرد في ثناياها .

فمن التصريع بالاسم المفرد قول الأعشى (٣٢) : (من الطويل)

تصابيت أم بانت بعقلك زينب وقد جعل الودّ الذي كان يذهب

إنّ ترديد الشاعر لجرس صوت الباء في صدر البيت ممثلا بالتصريع وفي عجزه ممثـــلا بالقافية يضفي على نسيجه الشعري نغما موسيقيا متميّزا ، كما أنّ ترديد صوت الباء الـذي هـو جزء من بنية الاسم (زينب) من خلال ترديد صوت القافية الذي هو الصوت نفسه علـــى مـدار القصيدة كلها ، ينبئ بأن الشاعر يريد أن يجعل هذا الاسم عالقا في ذهنه أولا وذهن المتلقي ثانيـا شغفا به وتشوّقا له وتلذّذا بترديده .

ومن الشعراء من لا يكتفي بما يسبغه التصريع من نغم موسيقي على نسيجه الشعري ، بل يعمل على تكثيف الانسيابية الموسيقية في ذلك النسيج ، وذلك بتوظيف التقفية الداخلية التي تمنحه الجمال الموسيقي الذي يطمح اليه الشاعر ، وهذا ما نلمسه في استهلال أوس بن حجر (٣٣) : (من البسيط)

يا عين جودي على عمرو بن مسعود أهل العفاف وأهل الحزم والجود

ومنهم من يلجأ الى ترخيم الاسم المصرّع لمنحه مزيدا من الجمالية الموسيقية ، وذلك كما في استهلال أوس بن حجر أيضا (٣٤) : (من الطويل)

تنكّرت منّا بعد معرفة لمي وبعد التصابي والشباب المكرّم

وقول عبد الشارق بن عبد العزى في استهلال منصفته (٣٥) : (من الوافر)

ألا حيّيت عنّا يا ردينا نحيّيها وإن عزّت علينا

ومن التصريع بالكنية استهلال امرئ القيس (٣٦) : (من الطويل)

خليليّ مرّا بي على أم جندب لنقضي حاجات الفؤاد المعذّب

واستهلال عدي بن زيد (٣٧) : (من الطويل)

أتعرف رسم الدار من أمّ معبد نعم فرماك الشوق قبل التجلّد

ومن التصريع بالصيغة اللغوية التي تتكون من إضافة لفظة (ابنة) أو (ابن) للاسم ، استهلال عروة بن الورد (٣٨) : (من الطويل)

أقلّي علي اللوم يابنت منذر ونامي فان لم تشتهي النوم فاسهري

ولا يعني ما تقدم أنّ الشاعر الجاهلي قد أجاد كلّ الإجادة في توظيفه الأسماء توظيفا جماليا في بنية التصريع ، بل نجد بعض الشعراء كانوا غير موفّقين في هذا التوظيف ، ونظن أنّ السبب في ذلك يعود الى سوء اختيارهم للأسماء ، فقد اختار هذا البعض أسماء تتصف بأنها غير رقيقة وغير جميلة وثقيلة

على اللسان من مثل (كنود) ، و (دعد) ، و(الرواع) ، سيّما والشاعر في سيـــاق الغزل والنسيب الذي يتطلّب من الشاعر أن ينتقي أسماء رقيقة وجميلة تناسب المقام وتتفق ورقـة عاطفة الحب التي يعبر عنها الشاعر في هذا السياق ، وذلك كما في استهلال قيس بن الخطيــم (٣٩) : (من الوافر)

صرمت اليوم حبلك من كنودا لتبدل حبلها حبلا جديدا

واستهلال النمر بن تولب (٤٠) : (من الطويل)

أشاقتك أطلال دوارس من دعد خلاء مغانيها كحاشية البرد

وفي استهلال ربيعة بن مقروم (٤١) : (من الوافر)

ألا صرمت مودّتك الرواع وجدّ البين منها والوداع

فانتفاء صفة الجمال من هذه الأسماء يعود الى عدم انسجام مخارج الأصوات – قربا أو بعدا عن بعضها البعض – التي تتشكّل منها بنية كل اسم ، الأمر الذي تسبّب في ثقلها في النطق ، ونبوّها على اللسان ، ومن ثمّ عدم استساغة أذن المتلقي لها ، ففي الاسم (دعد) مثلا ، نجد أنّ مخرج صوت الدال الذي هو طرف اللسان ، يبتعد كثيرا عن مخرج صوت العين الحلقي ، فالمرء يجد صعوبة واضحة في نطق هذا الاسم ، للثقل الحاصل عند تلفّظه من الانتقال من طرف اللسان حيث مخرج صوت الدال الى مؤخرة الحلق حيث مخرج صوت العين ثم الرجوع الى طرف اللسان حيث مخرج صوت الدال ، إذ أنّ بنية الاسم تبدأ بصوت الدال ثم صوت العين وتنتهي بصوت الدال .

ثالثا : جمالية الأسماء في بنية التكرار :

حظي التكرار بوصفه ظاهرة لغوية بعناية النقاد القدماء واهتمامهم ، فهو يعني عندهم ((دلالة اللفظ على المعنى مرددا .)) (٤٢) وهو على قسمين : ((أحدهما يوجد في اللفظ والمعنـــى . والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ .)) (٤٣) غير أن الغالب في التكرار أنه يقع في الألفاظ دون المعاني (٤٤) ، وإنه

((يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره ، وإنما يفعل ذلك للدلالة علـى العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك ، إمّا مبالغة في مدحه ، أو في ذمّه أو غير ذلك ..))(٤٥)

كما حظي التكرار بعناية النقاد المحدثين واهتمامهم أيضا فهو عندهم ((الحاح على جهة هامـة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها .. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسـة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقـد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه .)) (٤٦) وتكمن أهميته في أنه ((يضع في أيدينـا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعـر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها . أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبـارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما . ويعدّ التكرار في جميع أشكاله وصوره تقنية لغوية يوظّفها الشعراء في أشعارهم ، للإفادة من معطياتها الفنية والجمالية والدلالية ، ففي إطار المعطيات الفنية والجمالية يسهم التكرار في إضفاء لون من النغم الموسيقي على النسيج الشعري، أمّا في إطار المعطيات الدلالية ، فالتكرار يسهم في تأكيد معنى من المعاني، أو انفعال نفسي ، أو أي حالة معنوية أخرى للفظة المراد تكرارها فـي النسيج الشعري))(٤٧) .

هذا وللتكرار ولاسيّما تكرار الألفاظ حظ وافر في اهتمامات الشعراء الجاهليين ، ولكن لتكرار الأسماء الحظ الأوفر ، فقد شغفوا بترديد أسماء محبوباتهم ، وأسماء من تربطهم بهم أواصـــر وعلاقات اجتماعية متينة أيّما شغف ، وتتنوّع مقاصد الشعراء في تكرارهم هذه الأسمـاء ، كلّ حسب السياق الذي يرد فيه ، يقول ابن رشيق : ((ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلّا على جهـة التشوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزّل أو نسيب .. أو على سبيل التنويه به ، والإشارة اليه بذكر ، إن كان في المدح ..أو على سبيل التقرير والتوبيخ .. أو على سبيل التعظيم للمحكي عنـه .. أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع .. أو على وجه التوجع إن كان رثاء وتأبينـا .. أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح .)) (٤٨)

ففي سياق الغزل والنسيب يكون مقصود الشاعر في تكراره الاسم هو التشوّق والاسـتعذاب ، ومن ذلك قول امرئ القيس (٤٩) : (من الطويل)

ديار لسلمى عافيات بذي خـــال ألح عليها كلّ أسـحم هطّـــــــــال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنـــا بوادي الخزامى أو على رسّ أوعـــال
ليالي سلمى أذ تريك منصبّـــــا وجيدا كجيد الرئم ليس بمعطـــــال

فتكرار امرئ القيس اسم محبوبته (سلمى) أربع مرّات يثير في نفسه الشوق اليها والحنين الى ديارها التي عفت وامّحت معالمها بفعل الأمطار الغزيرة والمتكررة عليها ، كما يثير في نفســه ذكرياته معها بوادي الخزامى أو على رسّ أوعال على حدّ تعبيره .كما لا يخفى ما لتكرار الاسم (سلمى) من نغم موسيقي يسبغ على النص صبغة جمالية تأخذ بتلابيب المتلقي وعقله معا .

ومن ذلك أيضا قول الحطيئة (٥٠) : (من الطويل)

ألا طرقتنا بعدما هجـعوا هند وقد سرن خمسا واتلأبّ بنا نجد
ألا حبّذا هند وأرض بها هنــد وهند أتى من دونها النأي والبعد
وهند أتى من دونها ذو غوارب يقمّص بالبوصيّ معرورف ورد

فالحطيئة يستشعر تشوقا واستعذابا بترديد اسم محبوبته (هند) ، لكنه تشوق واستعذاب مصحوبين بحسرة البعد الذي حال بينهما وباعد في التقائهما ، ومما يعمّق هذا الاحساس في نفسه ، أنه جعل هذا الحائل بحرا هائجا مضطربا مرتفع الأمواج ، الأمر الذي يؤكد استحالة الوصول اليها .

لكن ما يخفّف من وطأة هذا الاحساس في نفسه ويبعث الارتياح والاطمئنان فيها ، هذا النغم الموسيقي المتولّد من تكرار اسم محبوبته (هند) ، الذي تنتشي به نفسه ويطرب له وجدانه.

أمّا في سياق المدح فيكون مقصود الشاعر من تكراره اسم الممدوح هو التنويه بذكره والتفخيم بمقامه ، وذلك كما في قول زهير بن أبي سلمى (٥١) : (من البسيط)

الى ابن سلمى سنان وابنه هرم تنجو بأقتادها عيديّـة تخـــــــد
قوم أبوهم سنان حين تنسـبهــم طابوا وطاب من الأولاد ماولدوا

والملاحظ هنا أنّ الشاعر قد نسب الممدوح (سنان) لأمّه (سلمى) ، وقد قدّمها عليه في الذكر ممّا يشير الى مكانتها ومنزلتها وعظم شرفها في نفس الممدوح أولا وبين العرب ثانيا ، كما ويؤشـر أيضا أنّ هذا الأمر مما كان متعارفا عندهم ، فلا يتحرّج الشاعر من ذكر الممدوح باسم أمّــه ، فالشاعر يريد أن يقول : إنّهم حين تنسبهم لجهة الأب ، فأبوهم سنان في العز والشرف الرفيـع ، وحين تنسبهم لجهة الأم ، فأمّهم سلمى في الشرف الرفيع ونقاء الأصل والمحتد .

ومن الجدير ذكره في هذا المقام – والشيء بالشيء يذكر كما يقال – أن ابن الأثير يستقبـح على أبي نواس ذكر أمّ الخليفة الأمين في معرض مدحه له في إحدى قصائده ، إذ يقول : ((ومما أخذ على أبي نواس في قصيدته الميمية الموصوفة التي مدح بها الأمين محمد بن الرشيد وهو قوله (٥٢) : (من الكامل)

أصبحت يا ابن زبيدة ابنة جعفر أملا لعقد حباله استحكام

فإن ذكر أم الخليفة في مثل هذا الموضع قبيح .

وكذلك قوله في موضع آخر (٥٣) : (من الوافر)

وليس كجدتيه أم موسى إذا نسبت ولا كالخيزران

وهذا لغو من الحديث لا فائدة فيه ، فإن شرف الأنساب إنما هو الى الرجال لا الى النساء ، ويا ليت شعري أما سمع أبو نواس قول قتيلة بنت النضر في النبي (ص) (٥٤) : (من الكامل)

أمحمد ولأنت نجل كريمـــــــة من قومها والفحل فحل معـــرق
ما كان ضرّك لو مننت وربما منّ الفتى وهو المغيظ المحنق

فإنها ذكرت الأم بغير اسم الأم ، وأبرزت هذا الكلام في هذا اللباس الأنيق .

وكذلك فليكن المادح إذا مدح ، وأبو نواس مع لطافة طبعه وذكائه وما كان يوصف به مـن الفطنة قد ذهب عليه مثل هذا الموضع مع ظهوره .)) (٥٥)

ثم يذكر ابن الأثير السبب في ذلك قائلا : ((..على أن أبا نواس لم يوقعه في هذه العثرة إلا ما سمعه عن جرير في مدح عمر بن عبد العزيز كقوله (٥٦) : (من الوافر)

وتبني المجد يا عمر بن ليلى وتكفي الممحل السنة الجمادا

وكذلك قال فيه كثير عزة أيضا .)) (٥٧)

وقد علّل ابن الأثير ذلك بالقول : ((وليس المعيب من هذا بخاف ، فإن العرب قد كان يعيـر بعضها بعضا بنسبته الى أمه دون أبيه ..)) (٥٨)

والحق إننا نعجب من هذا الكلام وتأخذنا الدهشة حينما يصدر من ناقد كبير كابن الأثيـر ، الذي خبر تراث العرب جيدا وقرأه قراءة معمّقة ، ولنا أن ندحض هذا الكلام ونفنّده بما توفّر لدينا من نصوص جاهلية نتيجة استقرائنا المتواضع والقاصر للتراث الشعري الجاهلي .

ففضلا عن نص زهير في مدح سنان بن أبي حارثة الغطفاني وهو سيّد من سادات غطفان الذي ذكر فيه اسم أمّه ، والذي لم يحدثنا التأريخ أنّ هذا السيّد شانه هذا المدح أو أنه أثار حفيظتـه على زهير، فإنّ هناك نصوصا أخرى كفيلة بدحض ما ذهب اليه ابن الأثير وتفنيده ، منها هـذا النص لبشر بن أبي خازم في مدح أوس بن حارثة بن لأم الطائي ، وهو سيّد جديلة بطن من بطون طيء ، إذ أنّ بشرا يذكره باسم أمّه ، إذ يقول (٥٩) : (من الطويل)

تداركني أوس بن سعدى بنعمة وقد ضاق من أرض عليّ عريض

ويقول أيضا من قصيدة أخرى (٦٠) : (من الوافر)

فما وطئ الحصى مثل ابن سعدى ولا لبس النعال ولا احتذاها

فلم نسمع أحدا يروي ولو رواية واحدة تشير الى امتعاض هذا السيد وتبرمّه من هذا الذكر .

كما أن لبيد بن ربيعة العامري افتخر بانتسابه الى جدّته أم أبيه (أم البنين) وهو في حضـرة النعمان بن المنذر وبحضور صديقه ونديمه الربيع بن زياد العبسي الذي لم يكن على حال حسـن مع أعمام لبيد العامريين الذين كانوا وافدين على الملك آنذاك ، إذ يقول (٦١) : (من الرجز)

نحن بنو أمّ البنين الأربعـــــــــه

ونحن خير عامر بن صعصعه

ولم ينبس الربيع ببنت شفة عندما سمع هذا الفخر .

هذا في مدح سادة القبائل العربية وأشرافها ، فما بالك بمدح الملوك كملوك المناذرة الذيــن حكموا الحيرة ردحا من الزمن ، يقول عمرو بن قميئة في مدح أحد ملوك المناذرة ، وقد ذكــره باسم أمّه (٦٢) : (من المتقارب)

الى ابن الشقيقة أعملتهـــــــا أخاف العقاب ، وأرجو النوالا

الى ابن الشقيقة ، خير الملو ك ، أوفاهم عند عقد حبـالا

كذلك لم يحدثنا التأريخ بأن هذا الملك قد غضب على الشاعر بسبب هذا الذكر .

أمّا تعليل ابن الأثير بأن العرب كان يعيّر بعضها بعضا بنسبته الى أمّه دون أبيه ، فلا يصح ، إلّا إذا كان هناك ما يقدح في الأمّ كالنسب الوضيع وما شابه ذلك ، وأما خلاف ذلك فمردود وغير مقبول كما دلّلنا على ذلك في الأمثلة المتقدمة ،نعم كان الجاهلي يعيّر بأمّه إذا كان هناك ما يقدح فيها كنسبها الوضيع مثلا ، مثلما كان عروة بن الورد – على علوّ قدره في قبيلته– يعيّر بأمّــه لأنها كانت تنتسب الى قبيلة (نهد) من قضاعة ((وهي قبيلة وضيعة لم تعرف بشرف ولا خطر ، فآذى ذلك نفسه ، إذ أحسّ في أعماقه من قبلها بعار لا يمحى ، يقول (٦٣) : (من الطويل)

وما بي من عار إخال علمته سوى أنّ أخوالي إذا نسبوا نهد

فهي عاره ، الذي حلّت البلية عليه منه ..)) (٦٤)

وقد يأتي الشاعر بتكرار الاسم بقصد التقرير والتوبيخ في سياق الفخر ، كما في قول عمرو بن كلثوم في معلقته (٦٥) : (من الوافر)

بأي مشيئة عمرو بن هند نكون لقيلكم فيها قطينـا

بأي مشيئة عمرو بن هند تطيع بنا الوشاة وتزدرينا

وقد تكون دلالته التهديد والوعيد في السياق نفسه ، كما في قول الأعشى (٦٦) : (من الطويل)

أبا مسمع إني امرؤ من قبيلة ... بنى لي مجدا موتها وحياتها
أبا مسمع أقصر فإن قصيدة ... متى تأتكم تلحق بها أخواتها
أعيرتني فخري ، وكلّ قبيلـــة ... محدّثة ما أورثتها سعاتهـــا

فالشاعر يفخر على خصمه (أبي مسمع) بالمجد والسؤدد الذي ورثه من آبائه وأجداده الأموات والأحياء ، ويتهدّده ويتوعّده بقصيدة تضاف الى أخواتها من قصائد الهجاء اللاذعة التي صعقتهم وحطّت من أقدارهم .

وفي السياق ذاته قد يكرر الشاعر الاسم بقصد السخرية والاستهزاء بالخصم ، كما في قول عوف بن عطية (٦٧) : (من المتقارب)

وفرّ ابن كوز بـــــأذواده ... وليت ابن كوز رآنا نهـــــــــارا
بجمران أو بقفا ناعتيـــن ... أو المستوى إذ علون النّســـــارا
ولكنّه لجّ في روعـــــــه ... فكان ابن كوز مهاة نـــــــــوارا

فالشاعر يسخر من خصمه (ابن كوز) ويستهزئ به لفراره من المعركة ، ويتمنى عليه لو أنّه ثبت في المعركة ورأى بأمّ عينيه صنيع قوم الشاعر بهم ، ولكنّ جبنه الشديد وفراره حال دون ذلك ، ويمعن الشاعر في السخرية من خصمه وازدرائه ، بتنكيره وعدم ذكر اسمه الصريح .

وفي سياق الرثاء تكون دلالة التكرار في الغالب على التفجّع ، كما في رثاء الخنساء لأخيها (صخر) ، إذ تقول (٦٨) : (من الخفيف)

لا تخل أنّني لقيت رواحـــــــــا ... بعد صخر حتى أبين نواحـــا
من ضميري بلوعة الحزن حتّـــــى ... نكأ الحزن في فؤادي فقاحـــا
لا تخالي أنّي نسيت ولا بلـــــــــ ... ـلّ فؤادي ولو شربت القراحـا
ذكر صخر إذا ذكرت نـــــــداه ... عيل صـبري ثم باحـــــــا
إنّ في الصدر أربعا يتجاوبـــــــــ ... ـن حنينا حتى بلغن المراحا

دقّ عظمي وهاض مني جناحـــــــي هلك صخر فما أطيق براحا
من لضـيف يحلّ بالحـــــــــــيّ بعد صـخر إذا أراد مياحـــا

فتكرار الشاعرة لاسم أخيها (صخر) أربع مرات قد عمّق إحساسها بالفقد الذي أسلمها الى حالة من الحزن الشديد والتفجّع المرير، اللذين خلّفا بصمات مادية واضحة ، تمثلت في ضعف بدنها ، وأخرى نفسية ، تمثّلت في ذلك الإحساس بالضعف أو الانكسار النفسي الذي انتابها ، والذي عبّرت عنه بهذا التعبير الاستعاري الجميل (وهاض مني جناحي) .

أمّا في سياق الهجاء فقد يأتي الشاعر بتكرار الاسم بقصد التهكم والسخرية من المهجو ، كما نلحظ ذلك في قول الأعشى (٦٩) : (من السريع)

أقول لمّا جاءني فخـره سبحان من علقمة الفاجر
علقم لا تسفه ولا تجعلن عرضك للوارد والصادر

فالشاعر يسخر من (علقمة) ويتهكم به ، مع تحذيره من ركوب السفه الذي هو ديدنه دائمـا حفاظا على عرضه وصونا له من الداني والقاصي ، ويلحظ هنا أنّ الشاعر أتى بالاسم (علقـم) منقوصا للدلالة على توضيعه ، والتنقيص من قدره .

رابعا : جمالية الأسماء في بنية التدوير :

التدوير ظاهرة عروضية موسيقية يحاول الشاعر أن يوظّفها في نسيجه الشعري ، ليسبغ عليه نغما موسيقيا ، يحظى باستحسان المتلقي ويبعث الارتياح في نفسه ، والبيت المدوّر هو الـذي ((اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني .))(٧٠) وتكمن قيمته الشعرية في أنّه ((يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماتـه ..)) (٧١) ويمكن عدّه مؤشرا واضحا على ((.. براعة الشاعر ومقدرته في تواصل البيت وامتداده . فالتدوير يزيل الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين ، ويخرج البيت في قالب واحد يصل بين شطريه .)) (٧٢)

وعلى الرغم مما ينطوي عليه التدوير من طاقة موسيقية فاعلة في النسيج الشعري ، إلّا أنّـه محدود الاستعمال ، ذلك أنّه يحسن في مواضع ، ولا يحسن في غيرها ، تقول نازك الملائكـة : ((أن التدوير

يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) من المتقارب .. ومثل فاعلاتن في البحر الخفيف .. غير أن التدوير يصبح ثقيلا ومنفّرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و (مستفعلن) و (متفاعلن) وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلّما يقعون فـي تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل) . نعم ، ان ورود بيـت مدوّر في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكّن شيء غير مستحيل .)) (٧٣) ومع أنّ التدوير لا يحسن في بحر الكامل ، غير أنّه يسوغ في مجزوئه ، لا بل يضيف اليه موسيقيـة ونبرة ليّنه عذبة .(٧٤)

لقد أدرك الشاعر الجاهلي الدور الموسيقي المحوري الذي تؤديه الألفاظ في بنية التدوير، فلا غرو إذن أن يخص به الألفاظ المحبّبة الى نفسه ، القريبة الى وجدانه ، وهي أسماء من يتغـزل بهنّ من النساء ، لتكون هذه الأسماء جسرا موسيقيا يصل صدر البيت بعجزه ، فهذا الأعشـى يجعل من اسم محبوبته (لميس) جسرا موسيقيا يربط بين صدر البيت وعجزه ، إذ يقـول (٧٥) : (من مجزوء الكامل)

أصرمت حبلك من لميـ ـس اليوم أم طال اجتنابه

فالنغم الذي يصنعه تدوير الاسم (لميس) هو نغم فيه لين وامتداد ، مما يخلق حالـة من التواصل الموسيقي بين شطري البيت ، ومما ساعد على هذا الامتداد الموسيقي ، هـو صوت (الياء) الذي أدّى مهمة التدوير، وهو من أصوات اللّين الذي يمتد معها الصوت ، كما مرّ بنا سابقا .

ويختار الحطيئة اسم محبوبته (ليلى) ليكون جسرا موسيقيا بين شطري استهلاله ، إذ يقـول (٧٦) : (من مجزوء الكامل)

شاقتك أظعان لليـــ ـلى يوم ناظرة بواكر

وتؤدي الكنية الدور الذي تؤديه الأسماء المفردة في بنية التدوير من إضفاء نغما موسيقيـا يصل صدر البيت بعجزه ، وذلك كما في استهلال أبي ذؤيب الهذلي (٧٧) : (من المتقارب)

عرفت الديار لأمّ الرهيـ ـن بين الظباء فوادي عشر

ومما يلاحظ أنّ صوت (الياء) الذي هو جزء من البنية الصوتية للاسمين(لميس ، ليلى) والكنية (أمّ الرهين) ، في الأمثلة المتقدمة هو الصوت المحوري الذي أدى ، وأنجز عملية التدوير ، مما يؤكد أنه أنسب الأصوات وأصلحها لأداء هذه الوظيفة .

خامسا : جمالية الأسماء في بنية الرمز :

شغلت الأسماء التي ترد في مقدمة القصائد الجاهلية ، النقاد العرب القدماء والمحدثين على السواء ، وتكاد تتّفق آراؤهم في الأبعاد الفنية بما فيها الجمالية والرمزية لهذه الأسماء ، فابن قتيبة يحدد الغاية الفنية من ورود هذه الأسماء في مقدمة القصائد في سياق الغزل ، إذ يقول بأنّ مقصّد القصيد إنما أتى بالنسيب في مقدمة القصيدة ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب .. (٧٨) ، كما لا نعدم البعد الفني أيضا لهذه الأسماء في قول ابن رشيق : ((وللشعراء أسماء تخفّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم ، فهم كثيرا ما يأتون بها زورا نحو : ليلى ، هند ، وسلمى .. وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة إقامة للوزن ، وتحلية للنسيب ...)) (٧٩)

ويشخّص د. البهبيتي البعد الرمزي لهذه الأسماء ، إذ يقول : ((وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة ولكنّما تعدّاها الى ذلك الغزل الذي يقدّم به الشاعر لقصيدته فهو كذلك لا يقصد به الشاعر الى موضوعه وإنما يقصد به الى غير ذلك ممّا يهمّ الشاعر أمره ويأخذ عليه نفسه ، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر والذي يملي عليه شعره ، فالمرأة في ذلك رمز وأسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها .)) (٨٠) وينقل لعمرو بن قميئة قوله (٨١) : (من السريع)

فقد سألتني بنت عمرو عن الـ أرض التي تنكر أعلامها
لمّا رأت ساتيدما استعبرت لله در –اليوم –من لامها
تذكّرت أرضا بها أهلها أخوالها فيها وأعمامها

فيقول : ((وينقل صاحب شعراء النصرانية عن أبي الندا قوله : (سبب بكائها أنها لما فارقت بلاد قومها ، ووقعت الى بلاد الروم ، ندمت على ذلك ، وإنما أراد عمرو بن قميئة بهذه الأبيـات نفسه ، فكنى عن نفسه بها .) فهذا نص قديم أدرك فيه أبو الندا القيمة الرمزية لحديث عمـرو عن ابنته .)) (٨٢)

لقد استطاع الشاعر الجاهلي بمؤهلاته الفنية والإبداعية المتميّزة أن يبث في هذه الأسماء طاقة جديدة من خلال ترميزها ، وأن يستثمر قدرتها وقابليتها على التحوّل الى رموز قادرة علـــى استيعاب تجاربه الموضوعية ، إذ أنّ الكلمات بإمكانها أن تتحوّل الى رموز عندما تكون لها القدرة على إثارتنا ، واستيعاب تجاربنا ، أمّا إذا فقدت هذه القدرة ، فإنها تتحوّل الى مجرد إشارة . (٨٣)

فقد استطاع المثقّب العبدي أن يحوّل اسم (فاطم) الى رمز يستوعب تجربته الموضوعيـــة المتمثّلة في مجافاة عمرو بن هند له ، إذ يقول (٨٤) : (من الوافر)

أفاطم قبل بينك متّعيني ومنعك ما سألت كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذبات تمرّ بها رياح الصيف دوني
فإني لو تخالفني شمالي خلافك ما وصلت بها يميني
إذاَ لقطعتها ولقلت بيني كذلك أجتوي من يجتويني

فالشاعر في هذه المقدمة الغزلية يحاول إيهامنا بأنه يخوض تجربة حب حقيقية ، وأنه يعانـي الصبابة والهجر ، ولكن ما إن نصل معه الى محور تجربته الموضوعية ، المتمثّل في قوله (٨٥):

الى عمرو ومن عمرو أتتنـــــــــي أخي النجدات والحلم الرصين
فإمّا أن تكون أخي بصـــــــــدق فأعرف منك غثّي من سميني
وإلّا فاطّرحني واتّخذنـــــــــي عدوّا أتّقيـك وتتّقينـــــــــي

حتى ندرك أن اسم (فاطم) ما هو إلّا رمز لعمرو بن هند ، وممّا يقوّي من رمزية هذا الاسم في هذا النص ، هو ما توحي به مفردات هذه المقدمة من صلة وثيقة وربط محكم بينها وبين تجربة الشاعر الموضوعية التي تتمحور حول الوفاء .(٨٦)

كما استطاع أوس بن حجر أن يجعل من الكنية (أمّ عمرو) رمزا فنيا يستوعب تجربتــه الموضوعية ، إذ يقول (٨٧) : (من الطويل)

صحا قلبه عن سكره فتأمّـلا وكان بذكرى أمّ عمرو موكلا
وكان له الحين المتاح حمولة وكلّ امرئ رهن بما قد تحمّلا

فلو أننا ((وقفنا على محور القصيدة الموضوعي لاستطعنا أن نكتشف الدلالة المزية لأمّ عمرو وما نجاح الشاعر في توظيفها لخدمة غرضه الرئيس الذي يدور حول الصراع بين الذات وبين أبناء عمومته الذين ظلموه فهو أمام اختيارين لا ثالث لهما ، إمّا قبول ظلم أبناء العم وإمّا الاعتماد على الذات في التحوّل عن مواقف الذّل ، ويبدو أنّه اختار التهديد بالطريقة الثانية . وهكذا كان على أمّ عمرو أن تغدو رمزا لأبناء العمّ الذين ظلموه وتخلّوا عنه فلم لا يصحو قلبه عنها ولم لا يهجرها كما هجرته .)) (٨٨) وهذا ما يفصح عنه قوله (٨٩) :

ولا أعتب ابن العمّ إن كان ظالما وأغفر منه الجهل إن كان جاهــلا
وإن قال لي ماذا ترى يستشيرني يجدني ابن عمّ مخلط الأمر مزيلا
أقيم بدار الحزم ما كان جزمهــا وأحر إذا حالـت بأن أتحــــــوّلا
وأستبدل الأمر القوّي بغيــــــره إذا عقد مأفون الرجال تحلّــــــلا

يتضح لنا ممّا تقدم أن ليس كلّ الشعراء بإمكانهم خلق رموزهم الخاصة ، ذلك أنّ هذه الرموز تستلزم قدرات فنية وإبداعية متميّزة لا تتاح إلّا لكبار الشعراء ، يقف في مقدمتها عنصر الخيـال الذي يعدّ العنصر الأساسي في ابتداع الرموز وخلق الأجواء الشعرية التي تنمو فيها صور القصيدة وأحداثها للتعبير عن تجربة الشاعر الواقعية ورؤياه الإبداعية . (٩٠)

كما يتضح أنّ ((الرمز يفضي الى إيصال استجابة نفسية وذهنية تولّد في طريقها الكثير من المعاني ربما اكتشف البعض ما يكمن وراءها وربما خفيت على البعض الآخر . غير أنها – بعد حين – تقود الى نوع من المشاعر التي تثير في ذهن المتلقي (إدراكا) بأنّ وراء النص الشعري عالما آخر . وآية ذلك أنّ الرمز غالبا ما يتجلّى في صور كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة .)) (٩١)

سادسا : جمالية الأسماء في بنية الترخيم :

الترخيم ظاهرة لغوية نحوية عني بدراستها النحويون القدماء والمحدثون ، فقد صنفوها ضمن باب النداء ، وقد عرّفوا الترخيم بأنه ((حذف أواخر الأسماء المفردة تخفيفا ..)) (٩٢) ، وهـو يختص بالنداء دون غيره ، لكثرته في كلام العرب ، إلّا أن يضطرّ اليه شاعر(٩٣) ، وقد حـدّدوا الغرض منه في ثلاثة أمور : الأول : للفراغ من النداء بسرعة للإفضاء الى المقصـود وهــو المنادى له ، والثاني : هو إظهار أنّ المتكلم عاجز عن إتمام بقيّة المنادى لضعفــه ومرضــه ، والأمر الثالث : للضرورة الشعرية لاستقامة الوزن (٩٤) .

والحق إننا لا نتفق مع النحاة فيما يذهبون إليه من أنّ الغرض منه الفراغ من النداء بسرعــة للإفضاء الى المقصود وهو المنادى له ، وإظهار أنّ المتكلم عاجز عن إتمام بقيّة المنادى لضعفه ومرضه ، ولا نقبل منهم هذا التوجيه لمرامي الفن الشعري وغاياته ، ونعدّه تسطيحا للشعر وإلغاء لجماليته ، بل نرى أنّ مراد الشاعر من الإتيان به هو لإضفاء مسحة من الجمال على هذا الاسم ، تتمثّل بسهولته ورقته وانسيابيته ، ونستطيع أن نجد في التعريف نفسه ، وفي معطيـات الجـذر اللغوي (رخم) للفظة الترخيم ، الذي يمدّنا به المعجم العربي ، ما يؤيد ذلك ، فبالنسبة للتعريـف ، فقد جاء في شرح ملحة الإعراب أنّ الترخيم هو ((حذف يلحق آخر الاسم المفرد المعرفة ، فكأنّه ليّن الاسم ولهذا وصف به الصوت الليّن ، فقيل : صوت رخيم ..)) (٩٥) ، ويفــهم من هـذا التعريف أنّ الغرض من الحذف الذي يلحق آخر الاسم هو إضفاء الليونة على الاسم ، وتليينــن الاسم يعني في ما يعني ترقيقه وخفته ليسهل جريانه وانسيابيته على اللسان عند النطق به. فضـلا عمّا تشي به لفظة (تخفيفا) التي وردت في التعريف الذي صدّرنا به الحديث عن الترخيم مــن معاني السهولة والتليين ، أمّا فيما يتعلق بالجذر اللغوي للفظة الترخيم (رخم) ، فقد جاء في لسـان العرب أنّ الرخيم : الحسن الكلام . والرّخامة : لين في المنطق حسن في النساء . ورخم الكــلام والصوت ورخم رخامة ، فهو رخيم : لان وسهل . وكلام رخيم أي رقيق . ورخمت الجاريــة رخامة ، فهي رخيمة الصوت ورخيم إذا كانت سهلة المنطق ، وقيل الترخيم الحذف ، ومنه ترخيم الاسم في النداء ، وهو أن يحذف من آخره حرف أو أكثر ، كقولك إذا ناديـت حرثا : يا حـر ، ومالكا : يا مال ، سمي ترخيما لتليين المنادي صوته بحذف الحرف ، قال الأصمعي : أخذ عنـي الخليل معنى الترخيم وذلك أنه لقيني فقال لي : ما تسمّي العرب السهل من الكلام ؟ فقلت لــه : العرب

تقول جارية رخيمة إذا كانت سهلة المنطق ، فعمل باب الترخيم على هذا . (٩٦) وواضح أن معاني الترخيم التي يفصح عنها المعجم ، لا تخرج عن السهولة واللين والرقّة . وممّا يقوّي عندنا البعد الجمالي للترخيم أنّ الأصل في دلالته هو التودد والتحبب – وقد يخرج عن هذا الأصل في سياقات أخرى كما سيتضح – سيّما وأنّ أغلب الألفاظ التي يرخّمها الشعراء هي أسمـــاء لمحبوباتهم ترد في سياق الغزل ، فكأنهم يتودّدون اليهنّ ببث اللّين والرقة في أسمائهنّ من خـلال ترخيمها ، ليعبر هذا الترخيم عن هذا التودد والحب الذي يكنّه هؤلاء الشعراء لمحبوباتهم ، وهـذا ما يمكن أن يمدّنا به المعجم اللغوي في دلالات الجذر(رخم)، جاء في لسان العرب : وألقى عليـه رخمته أي محبته ومودته . ورخمت المرأة ولدها ترخمه وترخمه رخما : لاعبته . يقال وقعـت عليه رخمته أي محبته ولينه . والرخم : المحبة ، يقال : رخمته أي عطفت عليه . وواضــح أنّ دلالة الترخيم لا تخرج عن المحبة والمودّة ، أمّا ملاعبة الأمّ لولدها ، ففيها معنى من معاني التودد والتحبب (٩٧) .

هذا ومن دلالته على التودد والتحبب في سياق الغزل قول امرئ القيس (٩٨) : (من الطويل)

أفاطم مهلا بعض هذا التدلّل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالشاعر هنا يرقّق ويليّن من صوته عند النطق باسم محبوبته (فاطم) من خلال الترخيم ، تعبيرا عمّا يكنّه لها من ودّ وحب ، فهو يتودد لها لكي تقصر من تدلّلها ، وتجمل به إن كانت قد عزمـت على هجره وفراقه .

ومنه قوله أيضا (٩٩) : (من الطويل)

أماويّ هل لي عندكم من معرّس أم الصرم تختارين بالوصل نأيس

فهو يتودّد لها ويتلطّف اليها بترقيق اسمها وتليينه وتخفيف النطق به علّه يجد عندها ما يخفّف عنه حيرته ، فهو يتساءل قلقا هل تختار محبوبته القطيعة على الوصل ، وإذا ما اختارت الهجر والفراق وهو ما يتوقّعه ، فإنّ ذلك يمكن أن يبثّ اليأس الى نفسه .

وقد ترد دلالته على التودّد والتحبب ، في سياق الاعتذار أيضا ، كما في قول الأعشى معتذرا من علقمة بن علاثة ، إذ يقول (١٠٠) : (من المتقارب)

أعلقم قد صيّرتني الأمور اليك ، وما كان لي منكص
كساكم علاثة أثوابـــــه وورّثكم مجده الأحـــــوص

وقد تخرج دلالة الترخيم عن الدلالة (الأصل) الذي وضعت لها في اللغة وهي (التودد) و(التحبب) ، كما قدّمنا آنفا ، الى دلالات أخرى ، حسب السياق الذي يرد فيه الترخيم ، فمن ذلك دلالته على التوضيع والتحقير في سياق الهجاء عندما يكون تهديد ووعيدا ، كما في هجاء زهير بن أبي سلمى للحارث بن ورقاء الصيداوي ، إذ يقول (١٠١) : (من البسيط)

يا حار لا أرمين منكم بداهيــة لم يلقها سوقة قبلـــي ولا مــلك
فاردد يسارا ولا تعنف عليّ ولا تمعك بعرضك إن الغادر المعك

فالشاعر يتهدّد (الحارث) ويتوعّده بمزيد من الهجاء اللاذع الذي لم يسمع به أحد من قبل ، إن هو لم يردد (يسارا) وهو راعي إبل زهير الذي أسره الحارث مع إبله في غزوة له على رهـط زهير ، لذلك عمد زهير الى الحطّ من قدره وتحقّيره ، بتنقيص اسمه ، فكأن تنقيص الاسم هـو تعبير عن ذلك التحقير والتوضيع .

ومن ذلك أيضا دلالته على السخرية والتهكم في سياق الهجاء ، كما في هجاء الأعشى لعلقمة بن علاثة ، إذ يقول (١٠٢) : (من السريع)

أقول لمّا جاءني فخـــره سبحان من علقمة الفاجر
علقم لا تسفه ولا تجعلن عرضك للوارد والصـــادر

فالشاعر يسخر من مهجوّه (علقمة) ويتهكم به ، وذلك من خلال حذف آخر حرف من اسمـه وبتره ، وكأنّ بتر الاسم تعبير عن هذه السخرية وهذا التهكم .

سابعا : جمالية الأسماء في بنية التصغير :

التصغير ظاهرة لغوية صرفية عني الصرفيون بدراستها وتوضيح أغراضها في اللغـــة العربية ، فالتصغير هو تغيير يصيب بنية الاسم ، وعلامته ((أن يضمّ أول الاسم ، ويزاد فيــه ياء ثالثة ساكنة ، ويفتح ما قبلها)) (١٠٣) ، ويستعمل لأغراض متنوعة ((كالتحقير وتقليــل الحجم وتقليل الكمية والعدد وتقريب الزمان والمكان والتحبب ، وقد يكون للتعظيــم .)) (١٠٤) وذلك حسب السياق الذي يرد فيه .

لقد وظّف الشعراء الجاهليون صيغة التصغير في أشعارهم للتعبير عن تجاربــهم الشعريــة المختلفة ، وحاولوا شحنها بدلالات مختلفة حسبما تقتضيها تلك التجارب ، وحسبما تمليها عليهــم المواقف والسياقات المختلفة التي تعترض حياتهم في مناحيها المختلفة ،فمثلا في سياق الغــزل يكون مقصود الشعراء من التصغير هو التحبب ، كما في قول الأعشى (١٠٥): (من الطويــل)

ألمّ خيال من قتيلة بعدما وهى حبلها من حبلنا فتصرّما

فالشاعر يوظّف صيغة التصغير لاسم محبوبته (قتيلة) للتعبير عن تحببه لها وتودّده .

ومنه أيضا قول الحطيئة (١٠٦) : (من الطويل)

أرسم ديار من هنيدة تعرف بأسقف من عرفانها العين تذرف

ومنه كذلك ولكن في سياق الرثاء (التأبين) ، كما في قول الخنساء تؤبّن ابن أخيها صخر (كرز) (١٠٧) : (من الطويل)

فنعم الفتى تعشو الى ضوء ناره كريز بن صخر ليلة الريح والظلم

أمّا في سياق الهجاء فيكون مقصود الشعراء من التصغير هو التحقير ، كما في قول الأعشــى (١٠٨) : (من الطويل)

ألا أبلغا عني حريثا رسالة فإنك عن قصد المحجّة أنكب

فالشاعر يستثمر صيغة التصغير لاسم مهجوّه (حريث) للتعبير عن تحقيره والحط من قدره .

الخاتمة ونتائج البحث :

وفي ختام البحث يمكننا أن نجمل النتائج التي توصّل اليها البحث بما يأتي :

- لقد استطاع الشاعر الجاهلي بمؤهلاته الفنية ، وبما يمتلك من قدرات إبداعية متميزة ، أن يكشف البعد الجمالي لأسماء الأعلام ، وأن يجعلها تبوح بالطاقات الجماليـة التي تختزنها ، وهي تتموضع في نسيجه الشعري مسبغة عليه جمالا يروق للمتلقي ، ويحظى بقبوله واستحسانه ، وهذا ما ينشده الشاعر ويرمي اليه .
- كشف البحث عن أنّ أهم المواقع المتميّزة للأسماء في البنية الشعرية الجاهلية التي أفصحت عن جماليتها فيها ، هي بنية الاستهلال وبنية التصريع وبنية التكرار وبنية التدوير وبنية الرمز وبنية الترخيم وبنية التصغير .
- كما كشف البحث أيضا بالتحليل الفني لنماذج من استهلالات الشعراء الجاهليين عن أنّ الأسماء ، ولاسيما أسماء النساء لها خصوصية جمالية متميّزة في البنية الاستهلالية .
- أوضح البحث بالتحليل الفني جمالية الأسماء في بنية التصريع ، وإنّ هناك تنوّعا في الأسماء ، فلم يقتصر الشاعر الجاهلي على الأسماء المفردة ، فقد صرّع بالكنى وما يدخل في بابها من صيغ لغوية أخرى ، وقد عزّز التصريع بتقنيات جمالية أخرى كالترخيم والتقفية الداخلية ، وهذا التنوّع وهذا التعزيز ، يكشفان عن المستوى الفني المتميّز لدى الشاعر الجاهلي .
- لقد أفصح البحث بالتحليل الفني جمالية الأسماء في بنية التكرار ، وأثبت البحث في هذا السياق بالأدلة الشعرية القاطعة عدم صحة ما ذهب اليه ابن الأثير من أنّ انتساب الممدوح لأمّه يعدّ عيبا وأمرا مستقبحا .
- كشف البحث عن أنّ الأسماء في بنية التدوير شكّلت جسرا موسيقيا بين صدر البيت وعجزه ، ممّا أضفى على النص الشعري لونا جماليا متميّزا .
- أثبت البحث قدرة الشعراء الجاهليين على إفراغ الاسم من مضمونه الموضوعي ، وشحنه بالرمز توظيفا للتجربة الشعرية ، ممّا يسبغ على هذا الاسم صبغة جمالية خاصة .
- كما أثبت البحث أيضا اعتمادا على تعريف الترخيم الذي استقيناه من المصادر النحوية وعلى جذر اللفظة (رخم) الذي أمدّنا به المعجم اللغوي ، أنّ ترخيم الأسماء هو ظاهرة فنية جمالية

بالدرجة الأساسية في الحسابات الشعرية التي تتوخى الجمال في ابتداعها لمثل هذه الظواهر ، فضلا عن كونه ظاهرة لغوية نحوية .

- وأوضح البحث كذلك أنّ الشاعر الجاهلي استطاع أن يعبّر عن جمالية المعنى وتنوّعه ، بتوظيفه ظاهرة التصغير وهي ظاهرة لغوية صرفية ، توظيفا دلاليا جماليا .

الهوامش .....

١- المثل السائر : ابن الأثير : ٢/٢١٠

٢- العمدة : ابن رشيق القيرواني : ١/٣٥٥

٣- فن البدايات في النص الأدبي : ياسين النصير : ٢٢

٤- م . ن : ٢٣

٥- ديوانه : ٨٨

٦- ديوانه : ١/١٤

٧- المثل السائر : ٢/٢١٢- ٢١٣

٨- ينظر : الأصوات اللغوية : د. إبراهيم أنيس : ٦٧ ، علم الأصوات : د. كمال بشر : ٣٥٩ ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : د. ماهر مهدي هلال : ١٣٧

٩- قضايا النقد الأدبي : د. بدوي طبانة : ١٤٧

١٠- جرس الألفاظ : ١٢٥

١١- م . ن : ١٧٧

١٢- ديوانه : ٩٤

١٣- علم الأصوات : ٣٥٩

١٤- ينظر : جرس الألفاظ : ١٣٧

١٥- ديوانه : ٩٣

١٦- ينظر الأصوات اللغوية : ٤٦

١٧- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : اليزابيث درو : ٨٩

١٨- ديوانه : ٧١

١٩- ديوانه : ١٠٢

٢٠- المفضليات : ١٨١

٢١- ديوانه : ٤٥

٢٢- ديوانه : ٨٩

٢٣- المفضليات : ٤١٢

٢٤- التوجيه الأدبي : د. طه حسين وآخرين : ١٣٨

٢٥- ديوانه : ١٤

٢٦- العمدة : ١/٢٩١

٢٧- المثل السائر : ٢٣٥/١

٢٨- ينظر : العمدة : ٢٩٢/١

٢٩- ينظر : العمدة : ٢٩٣/١ ، المثل السائر : ٢٣٥/١ ، تحرير التحبير : ٣٠٥

٣٠- ينظر : العمدة : ٢٩٥/١

٣١- تحرير التحبير : ٣٠٥

٣٢- ديوانه : ٢٠١

٣٣- ديوانه : ٢٥

٣٤- م . ن : ١١٦

٣٥- ديوان المنصفات : ١٧٥

٣٦- ديوانه : ٣٦٢

٣٧- جمهرة أشعار العرب : ١٩٣

٣٨- شعر عروة بن الورد : ٤١

٣٩- ديوانه : ١٤٥

٤٠- ديوانه : ٥٧

٤١- المفضليات : ١٨٦

٤٢- المثل السائر : ١٣٧/٢

٤٣- م . ن : ١٣٧/٢

٤٤- ينظر : العمدة : ١٢١/٢

٤٥- المثل السائر : ١٣٨/٢

٤٦- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : ٢٧٦

٤٧- ينظر: جرس الألفاظ : ٢٣٩، في الشعر الإسلامي والأموي: د.عبد القادر القط:١٤٦،قضايا الشعر المعاصر : ٢٧٦

٤٨- العمدة : ١٢١/٢-١٢٥

٤٩- ديوانه : ٣٠٦

٥٠- ديوانه : ٦٤

٥١- شرح ديوانه : ٢٨٠

٥٢- ديوانه : ٥٢٢

٥٣- م . ن : ٥٨٢

٥٤- الأغاني (ط دار الكتب) : ١٩/١، ورواية الأغاني (نسل نجيبة) مكان (نجل كريمة) في البيت الأول .

٥٥- المثل السائر : ٢٧٢/٢

٥٦- شرح ديوان جرير : ١٦١

٥٧- المثل السائر : ٢٧٣/٢

٥٨- م . ن : ٢٧٣/٢

٥٩- ديوانه : ١٤٠

٦٠- م . ن : ٢٩٥

٦١- ديوانه : ٨٣ ، و(أمّ البنين) هي ليلى بنت عمرو بن عامر بن ربيعة بن صعصعة زوج مالك بن جعفر ، وأبناء ليلى من مالك خمسة هم : أبو براء عامر (ملاعب الأسنّة) ، وطفيل الخيل (فارس قرزل) والد عامر بن الطفيل ، وربيعة (ربيع المقترين) والد لبيـد الشاعر ، وسلمى (نزال المضيق) ، ومعاوية (معوّد الحكماء) ، وقد فخر لبيد بجدتـه أمّ أبيه (أمّ البنين) ، وإنما قال (أربعة) وهم خمسة إمّا لإقامة الوزن ، وإمّا لأن أباه (ربيعة) كان مات وبقي أعمامه . ينظر : المفضليات : ٣٥٤ الهامش في ترجمة معاوية بن مالك (معوّد الحكماء) ، فضلا عن ديوان لبيد : هامش (رقم ٤) ص٨٣ .

٦٢- ديوانه : ١٧١، وجاء في هامشها أنّ (ابن الشقيقة) هو النعمان بن امرئ القيـس البدء بن عمرو بن امرئ القيس بن عمرو بن عدّي ، وهو فارس حليمة وصاحـــب الخورنق ، وكان من أشدّ ملوك العرب نكاية في الأعداء وأبعدهم مغارا ، وغزا الشـــام لمرّات عديدة ، وأكثر القتل في أهلها وسبى وغنم . وكان ملك فارس ينفذ معه كتيبتيـن :

الشهباء وأهلها الفرس ، ودوسر وأهلها تنوخ ، فكان يغزو بهما من لا يدين له من العرب ، وكان يقال له الأعور السائح ، حيث زهد في الملك وخرج في ظلام الليل سائحا فلم يره أحد ، وأمّه شقيقة بنت أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان .

٦٣- شعره : ٧٤

٦٤- العصر الجاهلي : د. شوقي ضيف : ٣٨٣

٦٥- شرح المعلقات العشر : ٢٤٢

٦٦- ديوانه : ٨٥

٦٧- المفضليات : ٤١٦

٦٨- ديوانها : ١٦٥-١٦٦ ، الهيض : الكسر بعد الجبر ، مياحا : أي عطية وفضلا .

٦٩- ديوانه : ١٤٣

٧٠- قضايا الشعر المعاصر : ١١٢

٧١- م . ن : ١١٢

٧٢- البنية الموسيقية في شعر المتنبي : ١٧٨

٧٣- قضايا الشعر المعاصر : ١١٤

٧٤- ينظر : م . ن : ١١٥

٧٥- ديوانه : ٢٨٥

٧٦- ديوانه : ٨٢

٧٧- ديوان الهذليين : ١٤٦/١

٧٨- الشعر والشعراء : ابن قتيبة : ٢٠

٧٩- العمدة : ١٩٥/٢

٨٠- تاريخ الشعر العربي حتى أخر القرن الثالث : نجيب محمد البهبيتي : ١٠٠-١٠١

٨١- ديوا نه : ١٨١

٨٢- تاريخ الشعر العربي حتى أخر القرن الثالث : ١٠١

٨٣- ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل : ٤٥٩

٨٤- ديوانه : ١٣٦

٨٥- م . ن :

٨٦- ينظر دراسات نقدية في الشعر العربي : د. بهجت عبد الغفور الحديثي : ٤٦ ، قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري : د. محمود عبد الله الجادر : ٢٥

٨٧- ديوانه : ٨٢

٨٨- دراسات نقدية : ٤٨ ، وينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : د. محمود عبد الله الجادر : ٤٣٧ ، قراءة معاصرة : ٢٩

٨٩- ديوانه : ٨٢

٩٠- ينظر : الرمز في الشعر العراقي المعاصر : مسلم حسب حسين : رسالة ماجستير/ كلية الآداب / جامعة البصرة : ٢٥٠ ، وينظر أيضا : تنوّع الحطاب الشعري الجاهلي : نجاح مهدي علوان : اطروحة دكتوراه / كلية الآداب / جامعة البصرة : ١٥

٩١- الرمز في الشعر العراقي المعاصر : ٢٥٠

٩٢- كتاب سيبويه : ٢٣٩/٢

٩٣- ينظر : م . ن : ٢٣٩/٢ ، وينظر أيضا : شرح الرضي على الكافية : ١٤٩/١

٩٤- ينظر : شرح الرضي على الكافية : ١٤٩/١، وينظر كذلك : معاني النحو : د. فاضل صالح السامرائي : ٢٨٦

٩٥- شرح ملحة الإعراب : القاسم بن علي الحريري البصري : ٩٢

٩٦- لسان العرب : مادة : (رخم)

٩٧- م . ن

٩٨- ديوانه : ١٩٢

٩٩- م . ن : ٥٢٤

١٠٠- ديوانه : ٣٦٩

١٠١- ديوانه : ٨١

١٠٢- ديوانه : ١٤٣

١٠٣- شرح ملحة الإعراب : ٩٥

١٠٤- م . ن : ٩٥ ، وينظر أيضا : التطبيق الصرفي : د. عبدة الراجحي : ١١٦

١٠٥- ديوانه : ٢٩٣

١٠٦- ديوانه : ١١٥

١٠٧- ديوانها : ١٢٧

١٠٨- ديوانه : ٢٠٣

- الاستهلال / فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير ، ط١ ، دار الشـؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٣ م .
- الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، ط٤ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٩ م .
- الأغاني ، أبي الفرج الأصفهاني ، ط٢ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ م .
- البنية الموسيقية في شعر المتنبي ، د. محمد حسين الطريحـي ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث ، نجيب محمد البهبيتي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١ م .
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبـع المصري ، تحقيق : د. حنفي محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، ٢٠١٢ م .
- التطبيق الصرفي ، د. عبدة الراجحي ، ط١ ، دار المسيرة ، عمـان ، ٢٠٠٣م .
- تنوّع الخطاب الشعري الجاهلي : نجاح مهدي علوان : اطروحة دكتوراه / كليـة الآداب / جامعة البصرة ، ٢٠٠٨ م .
- التوجيه الأدبي ، طه حسين ، أحمد أمين ، د. عبد الوهاب عزّام ، د. محمـــد عوض محمد .
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهـدي هلال ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبي زيد محمد بن أبي الخطّـاب القرشي ، تدقيق : محمد فوزي حمزة ، ط١، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠١٢م .
- دراسات نقدية في الشعر العربي ، د. بهجت عبد الغفور الحديثي ، دار الشـؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٢ م .
- ديوان أبي نواس ، شرح وضبط وتقديم : د. عمر فاروق الطّباع ، ط١ ، شركـة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ١٩٩٨ م .
- ديوان الأعشى ، شرح وتعليق : د. محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز .
- ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، ط٣ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ م .
- ديوان الحطيئة ، شرح وضبط وتقديم : د. عمر فاروق الطباع ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت .
- ديوان الخنساء ، دراسة وتحقيق : د. إبراهيم عوضين ، ط١ ، مطبعة السـعادة ، ١٩٨٥ م .

- ديوان المنصفات في الشعر العربي من الجاهلية الى نهاية العصر الأموي جمع وتحقيق ودراسة : أحمد فرحات ، ط١ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠١٠ م .
- ديوان النابغة الذبياني ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر .
- ديوان النمر بن تولب العكيلي ، جمع وشرح وتحقيق : د. محمد نبيل الطريفي ، ط١ ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٠ م .
- ديوان الهذليين ، ط٤ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠١٢ م .
- ديوان امرئ القيس وملحقاته ، بشرح أبي سعيد السكّري ، دراسة وتحقيق : د. أنور عليان أبو سويلم ، د. محمد علي الشوابكة ، ط١ ، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ .
- ديوان أوس حجر : تحقيق : د. محمد يوسف نجم ، ط٣ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- ديوان زهير بن أبي سلمى : شرح وتقديم : علي حسن فاعور ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٨ م .
- ديوان عمرو بن قميئة ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، ١٩٦٥ م .
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، شرح وضبط وتقديم : د. عمر فاروق الطّباع ، ط١ ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ١٩٩٧ م .
- الرمز في الشعر العراقي المعاصر : مسلم حسب حسين : رسالة ماجستير/ كلية الآداب / جامعة البصرة ، ١٩٩٠ م .
- شرح الرضي على الكافية ، عمل : حسن يوسف عمر ، ط٢ ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، ١٩٩٦ م .
- شرح المعلقات العشر ، شرح وتقديم : د. مفيد قميحة ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٩٧ م .
- شرح ديوان جرير ، شرح وضبط : إيليا حاوي ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢ م .
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، صنعة : أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، نسخة مصورة عن دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤.
- شرح ملحة الإعراب ، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري البصري (ت: ٥١٦هـ) ، تعليق : كامل مصطفى الهنداوي ، ط٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٥م .
- شعر أوس ورواته الجاهليين /دراسة تحليلية ، د. محمود عبد الله الجادر ، دار الرسالة ، بغداد ، ١٩٧٩ م .
- شعر عروة بن الورد العبسي ، صنعة : أبي يوسف يعقوب بن اسحاق السّكيت ، تحقيق : د. محمد فؤاد نعناع ، ط١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .

- الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه ، اليزابيث درو ، ترجمة : د. محمد إبراهيم الشوش ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- الشعر والشعراء ، أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، تحقيـــق : د. مفيد قميحة ، الاستاذ محمد أمين الضّناوي ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٠ م .
- العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، دار المعـارف ، مصـــر ، ١٩٦١ م .
- علم الأصوات : د. كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبي علي الحسن بن رشيق القيروانـي ، شرح وتقديم : د. صلاح الدين الهواري ، أ. هدى عودة ، دار ومكتبة الهـلال ، بيروت ، ٢٠٠٢ م .
- في الشعر الإسلامي والأموي ، د. عبد القادر القط ، دار النهضة العربيـــة ، بيروت ، ١٩٨٧ م .
- قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري ، د. محمود عبد الله الجـادر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ٢٠٠٢ م .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ط١٤، دار العلم للملايين ، بيـروت ، ٢٠٠٧ م .
- قضايا النقد الأدبي ، د. بدوي طبانة ، دار المرّيخ للنشر ، الريـاض ، ١٩٨٤ م .
- كتاب سيبويه ، أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق : عبد السلام محمـد هارون ، ط٣ ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق : عبد الله على الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعرف ، مصر .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير الجزري ، تحقيق : الشيخ كامل محمد محمد عويضة ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨م .
- معاني النحو ، د. فاضل صالح السامرائي ، ط٢ ، دار الفكر ، عمان ، ٢٠٠٣م .
- المفضّليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، ط١٢ ، دار المعارف ، مصر ، ٢٠٠٠ م .
- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلـو مصريـــة ، ١٩٥٣ م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافيـــة العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٧ م .