

عجائمية المفردة في شعر المعلقات: قراءة في معلقة امرئ القيس (د. 80
ق.هـ / 565 م)

Argumentative role of the lexeme in The poetry of the Mu'allaqat - Reading of Imru' al-Qais's (d. 80 BH / 565 CE)

طالب دكتوراه محمد خثير
الأستاذ الدكتور / بن يحي الطاهر ناعوس

قسم اللغة والأدب العربي- المركز الجامعي نور البشير البيض (الجزائر)
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة غليزان (الجزائر)
مخبر الدراسات متعددة التخصصات في تعليم وتعلم اللغات، جامعة غليزان.
khreitermohammed@gmail.com
benyahia.naous@univ-relizane.dz

تاريخ الإيداع: 2025/10/10 تاريخ القبول: 2026/03/14 تاريخ النشر: 2026/03/15

ملخص:

تضطلع المفردة بدور مهم في إنتاج الخطاب، ويبرز ذلك الدور من حيث إن علومنا شتى اختصت بدراستها، ومنها نورد: علم الصرف، البلاغة، المعجمية، علم الدلالة، فقه اللغة...، وما من شك أن مستويات اللغة (الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي...) تتناسل وتتعاوض لتنتج في النهاية خطابا معقد التركيب والتشكيل، يُنتظر من متلقيه أن يفك جزءا من تعقيده، وأن يتواصل معه التواصل الأمثل الذي يجلي معانيه، ويكشف عن مقاصد مُنتجه.

تُعنى هذه الدراسة بتلقي القصيدة التراثية القديمة في عصر يبعد عن العصر الذي قيلت فيه، حيث سيتتبع الدارسون المعاني المخبوءة في بعض مفردات معلقة امرئ القيس، ويجتهدون أيضا في بيان دورها في الإبلاغ، والكشف عن الآليات التي تجعلها تسهم في إنجاح التواصل.

ونذكر أن من بين الآليات التي ألفيناها تجعل المفردة تتبوأ موقعا في فاعلية الخطاب ما يلي: الدلالة المعجمية (العرف اللغوي)، العرف الاجتماعي، التقيد بالإضافة، التقيد بالصفة، استدعاء المقابل، السياق ...

الكلمات المفتاحية: الحجاج؛ المفردة؛ قبل الإسلام؛ الشعر، المعلقات؛ امرؤ القيس.

Abstract:

Lexemes play an important role in the production of discourse, and this role is highlighted by the fact that various linguistic sciences were interested in its study, including morphology, syntax, lexicography, semantics, and philology. Undoubtedly, the different levels of language—phonetic, morphological, syntactic, semantic—interact and reinforce each other to ultimately produce a discourse that is complex in both form and structure. It is expected that the recipient of this discourse will decipher part of its complexity and engage with it in a way that reveals its meanings and uncovers the intentions of its producer. Consequently, this study focuses on the reception of classical heritage poetry in a time far removed from the era in which it was originally composed. Specifically, it examines the hidden meanings within certain words in the Mu‘allaqa (suspended ode) of Imru’ al-Qays and seeks to explain their communicative role. It also aims to uncover the mechanisms that enable these words to contribute to effective communication. Among the mechanisms found to give the word a central role in the effectiveness of discourse are: lexical semantics (conventional linguistic meaning), social convention, restrictions by addition, restriction by attribute, evocation of opposites, and context.

key words: Argumentation; lexeme; Pre-Islamic era; Poetry; Mu‘allaqat; Imru’ al-Qays.

مقدمة:

لا مناص من القول بأن الحجاج من المفاهيم الأساس في الدراسات اللسانية والبلاغية المعاصرة، حيث يُنظر إليه بوصفه آلية لغوية تتوسّل بها اللغة لإقناع المتلقي، أو التأثير في وعيه وسلوكه وتحقيق التواصل الفعال الذي يعتبر غاية ذات بال من الخطاب، وإذا كان هذا المفهوم قد ترسّخ في أطر تحليل الخطاب الحديث، فإن جذور الخطاب الحجاجي تمتدّ عميقاً في التراث العربي، لاسيما في الشعر الجاهلي الذي مثّل صورةً أولى من صور الخطاب التداولي العربي، بما يحمله من حمولة وجدانية، ورمزية، ومواقف جدلية تتوسّل الإقناع والإبلاغ.

وتماشيا مع تم ذكره في هذا السياق، فإن معلقة امرئ القيس تتبوأ مكانة رفيعة بين المعلقات الجاهلية، ليس فقط من حيث جمالها الفني، بل من حيث تعدد مستويات الخطاب فيها، بين وجداني وعقلي، ووصفي وحجائي. وتتميز هذه المعلقة بكثافة المفردات التي لا تؤدي وظيفة وصفية فحسب، بل تتخذ بعدا وظيفيا إبلاغيا يسهم في بناء المواقف.

من هنا تنبع إشكالية هذا البحث: كيف تؤدي المفردة في معلقة امرئ القيس وظيفة حجاجية؟ وهل يمكن لتلك المفردات، على بساطتها الظاهرة، أن تؤدي من الوظائف الإبلاغية التي تتجاوز دلالتها المعجمية لتخدم مقاصد التواصلية؟

يهدف هذا البحث إلى رصد البنية الحجاجية للمفردة في شطر من المعلقة، من خلال الوقوف على نماذج لمفردات مختارة تعبر عن الأبعاد التأثيرية التواصلية التي تمارسها المفردة، إما من خلال دلالتها المعجمية التي تنهض بها لتؤدي المطلب الوظيفي، أو من خلال تعالقها مع غيرها في التركيب أو من خلال مؤداها في السياق الشعري، وتوظيفها من خلال العرف الاجتماعي.

وقد بني البحث وفق منهج وصفي تحليلي، حيث سيتم استعراض الأطر النظرية لمفهوم الحجاج، ومن ثم الوقوف على كلمات مختارة من المعلقة لاستخلاص الوظائف الحجاجية التواصلية للمفردة. ويرمي البحث إلى تقديم قراءة جديدة للنص الجاهلي، تبرز دور الكلمة المفردة كأداة فاعلة في التأثير والإقناع.

الإطار النظري والمفاهيمي: الحجاج وحضوره في التراث العربي.

يُشتق مصطلح "الحجاج" من الجذر اللغوي (ح-ج-ج)، ويحمل في العربية دلالة الخصام، والمجادلة، والدفع بالحجة. يقول "ابن منظور" (ت 711هـ): «الحَجُّ: القصد...، والحُجَّة: البرهان...، وقيل: الحُجَّة ما دُفِعَ به الخصم»¹، ولذا، فالحجاج في اللغة يشير إلى استعمال الكلام لبيان وجهة نظر ما، أو لدحض رأي مخالف كما أنه يحمل معنى المشاركة في تقديم الحجج.

أما في الاصطلاح الحديث، فقد تطور مفهوم الحجاج ليغدو أحد أهم عناصر تحليل الخطاب، خصوصاً بعد أعمال الفيلسوف البلجيكي شايم بيرلمان (Perelman) وعالم اللغة أوسوفالديكرو (Ducrot)، اللذين أكدا على أن اللغة لا تكتفي بوظيفة النقل أو الإخبار، بل تُستعمل في كثير من الأحيان للإقناع والتأثير.²

ويقدم "بيرلمان" رؤية جديدة للحجاج إذ يرى أن القصد منه «دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»³ والمقصود بالتقنيات الخطابية تلك التقنيات التي تهدف إلى التأثير في عقل المتلقي، وجعله يتبنى موقفاً أو يسير في اتجاه فكري معين. في حين يؤسس "ديكرو" الحجاج على الأبنية اللغوية ومدى ترابطها داخل الخطاب، أو أنه يؤسس على الأقوال ذاتها وهو بهذا يخالف مفهوم الاستدلال القائم على ما تحمله البنى اللغوية من وقائع «فالحجاج إذا متصل بالعلاقات بين الأقوال في النصوص والخطابات في حين أن الاستدلال متصل بالعلاقات بين القضايا التي نحكم عليها إما بالصدق وإما بالكذب»⁴، وعلى هذا فإن الحجاج عند "ديكرو" لا يتمثل فقط في البنية الكلية للنص، بل حتى في المفردة الواحدة التي قد تحمل بُعداً تداولياً موجّهاً، وبالنظر إلى أن القول في العربية يشمل المفردة على حد قول "ابن مالك" (ت 672هـ):

وَاحِدُهُ كَلِمَةٌ وَالْقَوْلُ عَمَّ *** وَكَلِمَةٌ بِهَا كَلَامٌ قَدْ يُؤَمَّ⁵

و «ذلك أن القول هو ما ينطق به سواء أكان كلمة أم كلاماً أم كلما أم جملة»⁶.

إن تلمس موقع المفردة في البيان والإبلاغ في التراث العربي يقودنا إلى ما ذكره الجاحظ (ت 868هـ) في كتابه (البيان والتبيين) حين عرّف البيان بقوله: «فالبیان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير؛ حتى يُفضى السامع إلى حقيقته، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع؛ إنما هو: الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»⁷ نجد أن "الجاحظ" قد ألمح إلى وظيفة اللغة التواصلية المعبر عنها بالبيان والفهم والإفهام، وهاهنا يمكن اعتبار المفردة شيئاً قد يكشف قناع المعنى، كأن تأخذ طاقة تعبيرية هائلة وتكتسي حمولة تجعلها تختزل معرفة أو معارف بحسب اختلاف الأقوام والمقامات وتغير الأزمان.

المفردة كوحدة حجاجية:

ننبّه ابتداءً إلى أنه لا مشاحة في قولنا مفردة أو لفظة أو كلمة، إلا أننا أثّرنا هاهنا المفردة للاعتبارات التالية: منها دلالتها على الوحدة، وكون اللفظة مأخوذة من (لَفَظَ) الدال على الرمي والقذف والإلقاء، وكون الكلمة تدل على المفردة كما تدل على الجملة مجازاً، وعلى هذا الأساس نحاول، في هذا الموضع، الوقوف على دلالتها في اللغة والاصطلاح قبل التطرق إلى حجاجيتها أو إبلاغيتها.

جاء في المقاييس أن «(الفاء والراء والذال) أصل صحيح يدل على وحدة من ذلك الفرد والوتر والفارد والفرد الثور المنفرد و ظبية فارد انقطعت عن القطيع وكذلك السدرة الفاردة انفردت عن سائر السدرو أفراد النجوم الدراري في آفاق السماء والفريد الدرا إذا نظم وفصل بينه بغيره»⁸. وهنا لا بد من الإشارة إلى العنصر اللفظي وما يرتبط بالألفاظ من حيث كونها مفردات أو مركبات ذات سياق خاص، ومن حيث كونها أدوات معبرة عن دلالات، ومن بينها العبارة المفردة ويقصد بها اللفظة الواحدة من الكلام حيث تخضع العبارة المفردة أو اللفظة الواحدة لمعايير محددة.⁹

وتجدر الإشارة إلى أن العلماء سلكوا في تعريفهم للمفردة مسالك شتى، وأوردوا لها تعريفات عديدة نذكر من بينها تعريف "السكاكي" (ت626هـ) للمفردة بقوله: «هي اللفظة الموضوعية للمعنى مفردة، والمراد بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة ثم إذا كان معناها مستقلاً بنفسه وغير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة من علم وجهل سميت اسماً، وإذا اقترنت في مثل علم وجهل سميت فعلاً، وإذا كان معناها لا يستقل بنفسه مثل من وعن سميت حرفاً».¹⁰

واضح من تعريف "السكاكي" أنه ركز فقط على صفة الإفراد للكلمة وكذا على تقسيمها الثلاثي كأن تكون اسماً أو فعلاً أو حرفاً، وأما "أحمد ياسوف" فيعرفها على أساس علاقتها بالجملة ومكانها في النظم حيث يقول: «إن المفردة هي المجموعة الصوتية التي تدل على معنى وهذه المجموعة هي وحدة كلامية تقوم مقام الجزء من الكل في الجملة وهي الجزء الأولي في بناء النظم والوحدة المكونة له فلا يغني أحدهما عن الآخر».¹¹ نفهم من هذا التعريف أن المفردة هي الأساس الذي يبنى عليه النظم وأن دلالتها تتحدد من خلال ورودها داخل النظم لذلك فهما مكملان لبعضهما.

ويحاول "تمام حسان" أن يعرفها تعريفاً وظيفياً دقيقاً فيقول: «الكلمة العربية صيغة ذات وظيفة لغوية معينة في تركيب الجملة تقوم بدور وحدة من وحدات المعجم، وتصلح لأن تعرف أو تحذف أو تحشى أو يُغيّر موضعها أو يُستبدل بها غيرها في السياق، وترجع في مادتها غالباً إلى أصول ثلاثة، وقد يلحق بها زوائد»¹²

أما "عبد الله صولة" فيعرف المفردة تعريفاً حجاجياً وذلك بقوله: «إنها الوحدة المعجمية الصرفية الإعرابية معا القابلة لأن تكتسب بالإضافة إلى معناها المعجمي سمات دلالية إضافية من خلال علاقتها بالمقال الذي ترد فيه وبالمقام الذي تستعمل فيه، وهي قادرة

في الوقت نفسه على التأثير في ذلك المقال والمقام بفضل ما لها من قيم دلالية مختلفة بعضها مستمد من اللغة نفسها وبعضها مُتأت من الاستعمال والتداول¹³

وحسب كلام "صولة" فالمفردة تستطيع أن تكتسب إضافة إلى معناها المعجمي دلالات حجاجية، تستمدّها من المقام أو السياق الذي توضع فيه، بالإضافة إلى أنها تستطيع التأثير في ذلك المقام بفضل ما تمتلكه من خصائص في ذاتها، تستمدّها من اللغة نفسها مما يعني أن المفردة تتجاوز كونها مجرد وحدة معجمية مجردة ومفردة، لتكون وحدة معجمية صرفية وإعرابية لها خصائص اقتضائية وتقويمية وتداولية، تسمح لها بأن تؤدي وظيفة حجاجية في الخطاب.¹⁴ وهكذا يتضح أن للمفردة دورا كبيرا في عملية الإقناع والتأثير، وذلك إذا ما وظفت توظيفاً بلاغياً يراعى فيه المتكلم بحسب مطابقة الكلام لمقتضى الحال، «فبلاغة المفردة وإحاؤها يكون في ملائمة معناها لما يلها وما يسبقها من ألفاظ، ما يعني أهمية اختيار أو رفض لفظ دون لفظ آخر لهذا المعنى والدقة في استعماله الوظيفي السياقي».¹⁵

يقول: "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) في هذا المقام «اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»¹⁶. وهذا يعني أن قيمة المفردة تتحدد من خلال تعالّقها مع غيرها من الألفاظ في سياق معين لأداء غرض ما، وهذا لا يعني إنكار جمالية الكلمة وبلاغتها في اللفظ المفرد ولكن نقوي من ذلك في طريقة التخيّر اللفظي لموضوعه ومقامه وذلك وفق القاعدة البلاغية لكل مقام مقال.¹⁷

المحور التطبيقي: نماذج عن حجاجية المفردة في معلقة امرئ القيس

إن صلب الدراسة في هذه الورقة يقف على المؤدى الإبلاغي التواصلية الحجاجي لبعض المفردات، من معلقة امرئ القيس، وتنحصر هذه الأخيرة من البيت الأول إلى البيت الثاني والعشرين (1-22)، وتوسلنا لمسعانا البحثي هذا، بمجموعة من الآليات التي تفضي إلى المأمول كالدلالة المعجمية، والعرف الاجتماعي، والتقييد بالإضافة، والتقييد بالصفة، واستدعاء المقابل، والسياق، من أجل تتبع حجاجية بعض الكلمات ووظيفتها التواصلية.

الدلالة المعجمية للمفردة (العرف اللغوي): الرسم، المهرق/المراق، الصرم

تعدّ كلمة "الرَّسْم" من الألفاظ العربية الأصيلة التي تنتهي إلى الجذر الثلاثي (ر س م)، وقد وردت في عدد من المعاجم العربية القديمة والحديثة، محمّلة بدلالات متعددة تتنوع بين

الحسي والمجرد، وبين الدلالات المكانية والكتابية، وكلها تتلاقى عند معنى الأثر والتحديد، ففي "لسان العرب" لابن منظور، تدل لفظة "الرَّسْم" على الأثر الباقي من الشيء بعد زواله، وخاصة في الحديث عن الديار والأماكن القديمة، فيقال "رَسَم الدار" أي أثرها وبقاياها، ومنها جاء قول العرب: "مررتُ بدارهم فرأيتُ رسمها"، أي ما تبقى من الأرض من أطلالها ودمنها، وذكر ابن منظور أن الرسم قد يأتي بمعنى الخطّ أو الكتابة، إذ يقال "رَسَمَ الكتاب" ¹⁸ أي خطّه وكتبه، وهو ما يربط بين الرسم بوصفه أثرًا بصريًا والرسم بوصفه إنشاءً كتابيًا، أمّا في "القاموس المحيط" للفيروز آبادي فنجد أن الرَّسْمَ يعني أثر الشيء بعد زواله، كما يعني الخطّ وما يُرسم من أشكال وصور، وورد فيه: "الرَّسْمُ: الأثر، والخطّ، والكتابة، ركيّة تدفنّها الأرض، والأثر أو بقيته أو ما لا شخص له من الآثار" ¹⁹، ممّا يؤكد التداخل بين المفهومين: الأثر المكاني، والأثر الكتابي أو البصري، فلفظة "الرَّسْم" تطلق على ما يُخطّ بالقلم أو يُنقش أو يُصوّر، كما يدل على التمثيل البصري للأشياء بواسطة الخطوط والألوان، وفيه أيضًا أن الرسم قد يدل على الأنظمة أو القوانين، كما في "الرُسوم الجمركية" أي الضرائب أو الأجور المفروضة بنصّ القانون، وهذه الدلالة الأخيرة تُعد تطورًا في المعنى، تعكس اتساع الاستعمال العربي للكلمة في السياقات الإدارية والسياسية، ما يفيد بأنّ التركيبة المعجمية لمفردة الرسم في سياقها الثقافي والاجتماعي قد ارتبطت بكل الآثار والرسومات التي تحاكي حياة الإنسان في البيئة العربية القديمة، فالرسم ارتسام لحاجيات الذات وبحث عن سبل الحياة بالنسبة للمفكرة الاجتماعية العربية ما يؤكد تقاربها مع الترسيم المكانية والكتابية لسلطة الأثر.

إنّ المتأمل في البنية الدلالية للفظّة "الرسم" كما تتجلى في معلقة امرئ القيس، يلحظ أنها ليست مجرد إحالة إلى معنى سطحي يتصل بالخط أو الشكل الظاهري، بل هي كلمة مشحونة بإيحاءات تتصل بآثار الأرض وذكريات الديار المندرسة الملتصقة بكيان الشاعر، وهي في القصيدة تُستدعى بصيغة توقظ الحنين، وتؤسس فضاءً شعريًا مفعّمًا بالحسرة والانكسار، ويأتي "الرسم" في هذا السياق ليدل على ما بقي من أثر الديار بعد رحيل أهلها، من رماد وبعر ونقوش باهتة في الرمل، فالجمع "أرسم" و"رسوم" يُشير إلى تلك العلامات الباقية التي تنبئ عن حياة كانت هنا ثم انطفأت، وهي بذلك شاهد صامت على الغياب والفقد، وتأسيسا على ما ذكر تشابك دلالة "الرسم" مع ألفاظ أخرى تؤسس لمشهد رعوي بالك، مثل "المهراق" أو "المراق"، وهما ما يُراق ويُصبّ على الأرض، ويفيدان في الدلالة على الدمع المراق أو الماء المصبوب، في إشارة موحية إلى الفقد والأسى، يُقال: «أرقت الماء وهرفته أي صببته» إلى هنا، وهذه الدلالة تُفتح على معنى رمزي حين تُسقط على مشهد البكاء عند الأطلال ²⁰، حيث يقول امرؤ القيس في معلقته:

وإن شِفائي عَبْرَةُ مَهْرٍ أَقَّةٌ *** فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ²¹

أي هل من رجاء أو ملاذ يمكن الاحتماء به في موضع لم يبق منه إلا الأثر الباهت؟ والجواب الضمني في طَيِّ هذا الاستفهام هو النفي، لا جدوى من البكاء عند رسم دارس، ولا أمل في الاعتماد على موضع خلا من الحياة والدفء، فالمعنى العميق الذي يستبطنه البيت هو أن الرسم لا يرد حبيباً ولا ينفع البكاء عليه، ولا يوجد عنده من يعين أو يُفزع إليه، أي لا معتمد ولا مستند يُعوَّل عليه²²، وبذلك تتحوّل لفظة "الرسم" في شعر المعلقات من مجرد إشارة مادية إلى فضاء رمزي يعبر عن انسداد الأمل وشلل الفعل، وتصبح رمزاً لفقد لا يُجبر، وماضي لا يُستعاد، ومعادلاً شعرياً للضياع والخذلان العاطفي، فالرسم ليس فقط أثر الدار، بل هو أيضاً أثر النفس المحطّمة والوجدان المفجوع في أطلال الحنين²³، والمتفحص وفق رؤية مقارنة يجد أن توظيف لفظة الرسم في المنجز الشعري القديم، وتحديدًا في معلقة امرئ القيس قد خالف العرف اللغوي في بعض المقاصد الدلالية نظير انفتاح اللفظة من سياقها المادي المحسوس المندثر صوب علامة إيحائية مشبعة بالوجد والحسرة، ويصبح بمثابة صوتٍ صامت يحاور الغياب، لتتحول الكلمة من مجرد عنصر وصفي إلى مفتاح دلالي يحمل الشحنة العاطفية للموقف الشعري، ويُشارك في صياغة المعنى الأعمق لتجربة الفقد التي يعيشها الشاعر نظير فراق الديار وغربة المحبوبة، لتخرج بذلك لفظة الرسم من سجنات المعجم صوب الأثر النفسي والعاطفي الذي يخالغ الذات لحظة فراق الديار واغترابها بفعل عوامل مختلفة.

ولعلّ من الألفاظ الشائعة في التوليفة الشعرية مفردة "الصَّرم" التي تحمل مقاصد مختلفة تنزاح عن ثوابتها اللغوية أين تخالف العرف المعجمي الثابت لتُمارس وظيفة تداولية مرتبطة بالاستعمال التداولي الذي تدر فيه، وبمقصدية المتكلم وحالة التفاعل بينه وبين المخاطب، فإذا كانت المعاجم اللغوية التقليدية كلسان العرب لا بن منظور، والقاموس المحيط للفيروز آبادي قد ضبطت دلالة "الصَّرم" في معناها الأصلي بوصفها تدلّ على القطع النهائي²⁴، كما تحمل عدة دلالات، أبرزها: القطع، والهجر، والانقطاع، سواء كان ذلك في الكلام أو الوصال أو غيره، كما تشير إلى شدة البرد وانقطاع المطر، وإلى الحبل الذي يقطع به²⁵، فإنّ هذه الدلالة تتخذ بعداً تداولياً أكثر تعقيداً حين ترد في التوظيف الشعري، خصوصاً عند امرئ القيس، حيث تتحول إلى آلية خطابية تُساهم في إنجاز أفعال لغوية ضمن بنية الحجاج العاطفي والمقصدية الوجدانية، حيث يُعاد توظيف "الصَّرم" داخل معلقته لا بوصفها مجرد دال لغوي على القطيعة، بل باعتبارها فعلاً تداولياً مُحَمَّلاً بإرادة القول والشعور؛ حيث يذكرها الشاعر امرؤ القيس في معلقته قائلاً:

أفَاطَمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ **** وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

أَغْرُكْ مَيَّ أَنْ حُبَّكَ قَاتَلِي **** وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ²⁶

فإن المقصود ليس فقط الإخبار عن انقضاء الزمن، بل إحداث تأثير عاطفي لدى المتلقي يقوم على استدعاء تجربة الفقد، فلفظة "تصرّمت" هنا فعل لغوي يُنجز معنى اللاعودة، ويتوسّل بالطلل لخلق مناخ من التأبين العاطفي، إذ تُستخدم الكلمة لا لأداء معنى قاموسي بل لتحقيق وظيفة إنشائية – وجدانية تُشير إلى تبدّد المعنى العاطفي للزمن، وانهيار العلاقة التي كانت تجمع الشاعر بالمحبوبة، وهذا التوظيف التداولي يُخرج الكلمة من حيادها المعجمي إلى مجال التفاعل، حيث تؤدي لفظة "الصّرْم" وظيفة ضمن شبكة من المقاصد منها التعبير عن الحنين، تسجيل القطيعة، واستثارة المشاركة الوجدانية من المتلقي، فهي تُستعمل في النص الشعري بوصفها أداة حجاجية ضمنية تُقوّي موقف المتكلم، وتؤطر خطابه ضمن بنية الندم والخسارة واللاجدوى، وهو ما لا يتوقّر في دلالتها المعجمية الثابتة، وبهذا فإن تداولية "الصّرْم" تتجلى في قدرتها على توجيه التأويل وإنتاج المعنى وفق الغاية التواصلية، لا وفق القاموس فقط.

المفردة والعُرف الاجتماعي: التحمّل، العقر، العذارى، الطرق، الجني

احتوى النص الشعري القديم على ألفاظ سامقة ارتسمت في أغوارها طبيعة التفكير الاجتماعي ومقاصد التواصل الحياتي، حيث مثّل الرحيل في الشعر الجاهلي أكثر من مجرد ضرورة فرضتها الحياة البدوية القاسية، بل غدا مكوناً دلاليّاً وثقافياً يعكس عمق التجربة الوجودية للعربي القديم، وتجسّداً حيّاً لعلاقته المتوترة والمتغيرة بالمكان والزمان، فمع توالي التنقلات بين الفيا في طلباً للماء والمرعى، تحوّل الارتحال إلى نمط حياة، ترتبت عليه أنماط شعورية وأخلاقية وثقافية متشابكة، جعلت من الرحيل رمزاً للصبر والشجاعة والاعتداد بالنفس، وهذا الواقع لم يمر دون أن يترك أثره في البنية الخطابية للشعر، حيث أصبح الشاعر الجاهلي لسان قومه في تسجيل لحظات الترحال بما تحمله من معاناة أو لذة، من قلق أو طمأنينة، فهو لا يصف الطريق فحسب، بل يبوّح من خلاله بآلامه وتطلّعاته، ويوثّق لفعل التنقل كعلامة على النبيل والمرونة والقوة. ومن خلال استحضاره للديار الخالية، وللأماكن التي ودّعها، يفتح قصيدته غالباً بمشهد الأطلال الذي لا يقف عند الحنين، بل يتجاوزه ليعبّر عن إدراك زماني لحقيقة الفقد، وعن أسمى الوجود العابر، فتلتقي في الرحيل مختلف أبعاد الشعر الجاهلي: البعد الذاتي المتمثل في الألم الفردي، والبعد الجماعي الذي يحتفي بالصبر والمجاهبة، والبعد الجمالي الذي يحوّل التنقل إلى مشهد شعري مشحون بالتوتر والانفعال. لذلك ظلّ الرحيل في القصيدة الجاهلية صورة كبرى للقلق الإنساني أمام هشاشة المكان، وزوال الحضور، وتقلّب المصير، مما جعله عنصراً بنائياً لا يمكن فصله عن جوهر الشعر آنذاك، لا من حيث الوظيفة، ولا من حيث القيمة الرمزية.

والمتمفحص لسلطة الخطاب الشعري القديم يقرأ توظيف لفظي "تحملوا" و"احتملوا"، لكونه ليس تباينا صرفيا بسيطا أو تنوعا لغويا عابرا، بل أمام اختلاف دقيق في البنية الدلالية والحمولة السياقية، إذ يكشف عن مدى حساسية اللغة الشعرية، خاصة في سياقات التعبير عن الفقد والرحيل كما نجدها في معلقة امرئ القيس، فعلى الرغم من اشتراك الكلمتين في الجذر "ح-م-ل"، وتداولهما في معاجم اللغة مثل لسان العرب والقاموس المحيط ضمن حقل الحمل والنقل، إلا أن البنية الصرفية لكل منهما تمنحه توجهًا دلاليًا خاصًا: ف"تحملوا" تُوحى بتهيؤ داخلي، واستعداد نفسي وجسدي لفعل الرحيل، أشبه بقرار داخلي ينضج على مهل؛ إنها لحظة يسبقها تفكير وتأمل وثاقل، ولهذا اقترنت في لسان العرب بمعاني الارتحال المصحوب بالتجهيز²⁷، أما "احتملوا"، فتميل إلى الفعل الفجائي أو المادي: رفع الشيء وحمله، دون أن يكون ذلك مصحوبًا بضرورة التمهيد أو الانفعال، بل أقرب إلى النقل المادي المجرد، سواء تعلّق الأمر بجسم، أو حتى بموتى يُحملون إلى قبورهم. هنا، فالفعل مباشر، بلا تمهّل ولا انكسار²⁸، وهذا التباين الدقيق تتجلّى أهميته حين نتأمل بيت امرئ القيس:

كَأَنِّي عَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا*** لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ²⁹

فاختياره "تحملوا" بدلًا من "احتملوا" لم يكن اختيارًا بريئًا، بل فعلًا لغويًا مدروسًا يحمل في طياته المعاناة والتردد وثقل لحظة الفراق، فلفظة "تحملوا" في هذا الموضع لا تنقل مجرد حدث الرحيل، بل تؤثّق الشرخ النفسي الذي يخلفه الانفصال، ذلك الانزلاق البطيء من لحظة الوجود إلى الغياب، إنها تُشعرنا بأن القوم لم يرحلوا فحسب، بل تحمّلوا الوداع كما يُحمّل الهمّ، وفي هذا ما يدل على عذابات المشقة النفسية والجسدية، وهذا ما يُضفي على الصورة بعدًا وجدانيًا عميقًا يعكس العرف الاجتماعي وتقاليد الإنسان العربي في أزمنة غابرة في التاريخ أين تكبدت النفس مشقات الترحال ماديًا ومعنويًا، ما أثار في نفسية اللسان الشعري في تلك الفترة الحارقة، فحملت اللفظة في طياتها الصبر والشقاء؛ لتحقيق مقصدية الاستمرارية في منظومة الحياة.

ومن المفردات أيضًا، نقرأ عقر (عقرت للعذارى): أيّ عقر بمعنى ذبح الكور: الرحل بأداته، والجمع الأكوار والكير³⁰، وفي اللغة العربية، يتجاوز الفعل "عقرت" دلالاته الحسية المباشرة ليحمل طيقًا من المعاني الوجدانية والرمزية، كما يتجلّى في بيت امرئ القيس "عقرت للعذارى مطيتي"، فالمعاجم، ك"لسان العرب" و"مقاييس اللغة"، تربط الكلمة بفعل الإيذاء الجسدي، كجرح الدابة أو قطع قوائمها لتعجزها عن الحركة، وهو معنى يحيل إلى فعل قسري يوقف المسير³¹ غير أن هذا الفعل، حين ينتقل إلى السياق الشعري، يخلع معناه القاموسي ليكتسب وظيفة رمزية، إذ تتحول واقعة إيقاف الناقة إلى صورة بلاغية شديدة

التوهج، تعبّر عن حالة انخطاف وجداني وذهول يشلّ الجسد ويوقف الزمن، فالعقر هنا ليس فعلاً عنيقاً فحسب، بل لحظة تَوْقُفٍ مطلقة أمام فتنة لا تُحتمل، تتماهى فيها حركة الناقة المعطلة مع اضطراب الشاعر الداخلي³²، كما أن الفعل يحمل معنى الانهيار الذي يجمّد الإرادة، لا بفعل ضربة سيف، بل بقوة الجمال نفسه³³، وهكذا يغدو "العقر" تجسيداً لحالة عشق مربكة، تمتزج فيها الرغبة بالعجز، والانفعال بالسكون، فتتخذ الناقة دور المرأة التي تعكس اضطراب الذات الشاعرة في لحظة افتتاح قصوى، تنصهر فيها حدود الفعل بالشعور، ويتحوّل التعبير البدوي العابر إلى رمز شعري لوقفة وجودية يتداخل فيها الإعجاب بالفقد، والانهيار بالعشق.

ويتعامل الشاعر امرؤ القيس مع لفظة "العذارى" في معلقته لا بوصفها توصيفاً جسدياً للبكر من النساء فحسب، بل باعتبارها رمزاً مركزيّاً للجمال المصقّى، وللحضور الأنثوي البهيّ الذي يحفّز الشاعر على البوح والتخييل والانفعال حيث يقول في معلقته:

ويومَ عَقَرْتُ للعذارى مَطِيَّتِي **** فيا عجباً مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمِّلِ³⁴

فالعذراء في المخيال المجتمعي الجاهلي لم تكن مجرد امرأة لم تُفتَضْ، إنما كانت صورة متعالية للجاذبية، ومجالاً مفتوحاً لإثارة الشوق وإشعال فتنة الشعر، ولهذا فقد استدعاها امرؤ القيس في شعره لا ليوكب فقط تقليداً فنياً قائماً في ثقافة عصره، بل ليبني حولها كوناً شعورياً خاصاً، تتداخل فيه الرغبة بالحنين، والشهوة بالعاطفة، ومن خلال استدعاء العذراء، يخلق الشاعر طقساً شعرياً يزاوج بين الجسد والرمز، بين المتعة الملموسة والافتتان المجرد، حيث تصبح المرأة في شعره كائناتاً يُطلّ من ضوء المتخيل، لا من واقع محسوس فقط.

وينسجم هذا التصور مع استعارات حسية مثل: استعارة "الجنى"، وهي لفظة تدل في أصلها المعجمي على ما يُقطف من الشجر بعد نضج، فيشبه الشاعر العشيق بالشجرة، ولامحها وثمرات الحب التي يمنحها بالعناق والقُبَل بـ "جنى" يُنتزع بلذّة ناضجة. هذه الصورة تكتسب بعداً أكثر تعقيداً حين تُضاف إليها صفة "المعلّل"، التي تفيد - بحسب السياق المعجمي³⁵، ما يفتح أمام القارئ مجالاً لتعدد التأويلات: فهل هو جنى يتكرّر حتى الإدمان، أم هو متعة تُقدّم لتشتيت الحزن؟ فهذا التركيب "جناك المعلّل"، ينسج الشاعر صورة بالغة الحيوية لجمال متجدّد، ولذّة لا تنضب، ولهو يلهب الحواس ويُخفف من عبء الرحيل والحرمان، فهي لحظة شعرية مشبعة بالتوتر بين الرغبة والإشباع، بين القبض على الجمال واستحالاته، وهو ما يجعل من العذراء والجنى معاً أداتين شعريتين تمثلان ذروة التقاء الحسي بالرمزي في خطاب امرئ القيس العاطفي.

ومن الألفاظ العربية التي خالفت بنيتها المعجمية لحظة دخولها سياق الخطاب الشعري تستوقفنا لفظة "الطُرُق والطُرُوق" والناظر في بنية المعاجم العربية وبخاصة في "القاموس المحيط" للفيروز آبادي يلاحظ اتساع دلالة جذر "طرق" لتشكّل حقلاً دلاليًا غنيًا ومتعدد المستويات، يجمع بين الحسي والمجازي، وبين الواقعي والرمزي، في مرونة لغوية تسمح للكلمة بأن تتكيف مع السياقات المختلفة، فـ"طرق" لا تقتصر على معناها الشائع في دقّ الباب، بل تتفرع إلى معانٍ أخرى، منها "طرق الإبل تطريقًا" بمعنى حبسها ومنعها من المرعى،³⁶ وهو معنى يقترب من فعل "عقر" في دلالته على التعطيل القسري للحركة³⁷، كما يُقال "تطرق الإنسان" إذا أتى ليلاً، ما يمنح الفعل بعدًا زمنيًا وإيحائيًا يرتبط بالزيارة الليلية التي قد تحمل طابع المفاجأة أو السرية أو الترقب، وهي دلالة طافحة بالإيحاء الشعري، خاصة حين يقترن الطروق بالحب أو الشوق أو الخوف إلى جانب ذلك، يشيع استعمال "طرق" في معناها المباشر، أي دقّ الباب، وهو الاستخدام الأقرب إلى المعنى الحركي الظاهر، أمّا "الطُرُوق" - بضم الطاء - فهي جمع "طريق"، وتُطلق في الاصطلاح البدوي على الفحل من الإبل، ويقال إن الناقة "طرّوقة" حين تكون في حال استعداد للتلقيح³⁸، ما يفتح المعنى على بعد مجتمعي تقليدي له دلالات خاصة في المجتمعات الرعوية، ومن هذا الأصل الحسي تُستعار الكلمة لتأخذ معاني أكثر تجريديًا، مثل مفترق الطُرُوق، أي تقاطع المسارات أو الاتجاهات الوجودية أو الشعورية في النصوص الأدبية³⁹، و بهذا الغنى الدلالي، تتحول لفظة "طرق" إلى مفردة مرنة وشديدة الشحنة الرمزي، تحمل في بنيتها البسيطة طاقة لغوية تتجاوز حدود الاستخدام القاموسي، وتصبح قادرة على إضفاء عمق على السياقات التي ترد فيها، كما في الشعر الجاهلي مثل معلقة امرئ القيس، حيث لا تعني الكلمة فقط زيارة ليلية، بل توقًا، اقترابًا، وارتباكًا شعوريًا يكاد يُسمع في إيقاع الحرف نفسه، فهي كلمة تحتفظ بتوترها الدائم بين الحركة والسكون، بين الانطلاق والمنع، وتُقدّم نموذجًا حيًا على كيف تصنع اللغة من الجذر الواحد شبكة معانٍ تمتد بين الواقع والتخييل، حيث يقول:

فَمِثْلُكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ **** فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُحَوَّلٍ⁴⁰

حيث تتخذ لفظة "طرقت" بعدًا دلاليًا غنيًا يتجاوز معناها المعجمي البسيط، إذ تُحيل إلى فعل الطروق، أي المجيء ليلاً، وهو فعل لا يخلو من الإيحاء بالخفاء والتوجّس والرجاء، و ضمن هذا السياق الشعري، لا يُستخدم الفعل استخدامًا عابرًا، بل يشكّل لحظة مفصلية تُحدث انعطافًا دراميًا في نسيج القصيدة، حيث ينتقل الشاعر من التوقف عند الأطلال ورناء الماضي إلى محاولة استحضار الحضور، حضور المحبوبة تحديدًا، في مشهد يُلمّح إلى اقتراب اللقاء أو التماس الوصل، فالفعل "طرقت" يخلخل الزمن الشعري، يُغادر بالمتلقي لحظة الحنين الساكنة ليقذفه في

قلب حدث حيّ ومتحرك، حيث الشاعر ليس مجرد متأمل في بقايا الذاكرة، بل فاعلا يسعى، ويقترب، وينتظر.

يصف امرؤ القيس هذا الطروق بشيء من التفصيل الذي يُحمّله أبعاداً حسّية ونفسية في آن واحد، فليست الزيارة مجرد لحظة عابرة، بل لحظة توتر وتشويق، تُمثّل قلق الانتظار ورجفة الأمل؛ إذ يصف كيف وقف عند الدار، وكيف استرق السمع لصوتٍ قد يدلّ على حياة في الداخل، على وجودها أو احتمال ظهورها. وفي هذا المشهد، يتحوّل الشاعر من راوٍ لحكاية ماضٍ منقضى إلى حاضر متوثب، حالم، معلق بين الخوف والرجاء، فالمفردة التي تبدو في ظاهرها بسيطة - "طرقت" - تنفجر دلاليًا لتصبح بوابة للغزل، للإثارة، للتوتر الداخلي، وللأمل الطرّي الذي ينبض رغم كل ما فات⁴¹، وهذا المعنى لا تُعدّ لفظة "طرقت" مجرد مفردة تؤطر حدثًا، بل علامة تحوّل تُعيد تشكيل مناخ القصيدة كله، فبينما مثلت الأطلال في بدايتها موتًا رمزيًا وانقطاعًا زمنيًا ومكانيًا، يمثّل الطروق ليلاً فعل تحديّ لهذا الغياب، واقتحامًا للفراغ بنداء الحب والرغبة، إنها لحظة الشاعر الذي لا يرضى بالبكاء عند الطلل، بل يسعى، يقترب، ويجسّد التوق في صورة شاعرية مؤثرة. لتصبح هذه الكلمة المفتاحية محمّلة بوظائف متعدّدة: انتقال زمني، وبوابة شعورية، وتكثيف لحالة الشوق، وتصعيد درامي يُخرج النص من حزن الماضي إلى رجاء المستقبل، حيث لقاء المحبوبة ممكن، وإن ظلّ محاطًا بالليل والانتظار والغموض.

المفردة والتقييد بالإضافة والأثر الحجاجي: حب فلفل، هدايا الدمقس، أعشار القلب

نقرأ في المعاجم العربية القديمة تراكيب مختلفة تقيد بصيغة الإضافة النحوية لفهم جزئيات الدلالة وربطها بالسياق الاجتماعي والدلالي للبيئة المحكية، فمثلا تركيب "حب فلفل" يستمد دقته من خصوصية الإضافة التي تُخرج الكلمة الأولى "حبّ" من عموم معناها إلى دلالة مخصوصة ومقيّدة بالمضاف إليه "فلفل"، حيث تُعرّف "الحبّ" في "القاموس المحيط" بأنها البذور الصغيرة المنتورة التي تُزرع، بينما يُشير "الفلفل" إلى نبات استوائي له ثمار دقيقة تُستخدم توابل، سوداء حين تجفّ⁴²، وتأسيسا على ذلك فإنّ امرؤ القيس حين يشبّه بعر الطباء في المعلقة بـ "حبّ فلفل"، لا يجنح إلى المجاز العاطفي المتعلق بالحب، بل يوظف الكلمة في معناها الحسي المعجمي، ليبرز من خلالها صورة بصرية دقيقة تشبه البذور السوداء الصغيرة، في مشهد يُظهر الكثرة والتبعثر على نحو يعكس امتداد الزمن وخراب المكان، فهذا الاستخدام الشعري لتعبير "حبّ فلفل" يُظهر حسًا بصريًا مرهفًا يُضفي على الأطلال بعدًا تصويريًا يوحي بطول الغياب، ويفتح أمام القارئ أفقًا من التأمل، حيث تتقاطع الدقة المعجمية مع التوصيف

الجمالي، فيتحول التعبير البسيط إلى مشهدٍ كثيف بالدلالات، تلتقي فيه اللغة بالمكان، والعين بالذكرى، والتشبيه بالبذور.

والقارئ لمعلقة امرئ القيس يلاحظ عبقرية الشاعر في دقة التوصيف وجمال الصورة الشعرية، وهو ما يظهر جلياً في استعماله للتركيب الإضافي في تعبيرين دالّين: "حبّ فلفل" و"هداب الدمقس"، وهذان التركيبان لا يُفهمان فهماً سليماً إلا في ضوء دلالة الإضافة في اللغة العربية، حيث يقول:

تري بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا **** وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلٍ⁴³

حيث تُستخدم لإسناد معنى مخصوص إلى لفظ عام، فتحوله من دلالاته المطلقة إلى دلالة محددة ومقيدة، ففي قوله "حب فلفل"، تتضح وظيفة الإضافة بجلاء، إذ تُنسب كلمة "حب" إلى "فلفل"، مما يجعل المعنى غير محصور في مدلولات "حب" المتعددة، مثل: البذر، أو الشيء المحبوب، أو حتى المرض، بل يُقيدها بدلالة واحدة مقصودة في السياق، وهي بذور الفلفل السوداء الصغيرة، وهذه الصورة لا ترد في سياق عشوائي، بل تنبثق من وصف الشاعر لأثر الظباء في أرض الديار المهجورة، حيث يشبهه بعز الظباء المتناثر بحبّ الفلفل، في مشهدٍ ينضح بالدقة والتكثيف البصري، يُشير إلى غزارة الآثار وتبعثرها في الفضاء المهجور، فيُعطي القارئ انطباعاً بزمّن طويل من الهجر والوحدة، ويحوّل الصورة الحسية إلى علامة زمنية وشعورية بليغة، "فحبّ فلفل" في هذا السياق لا يُحيل إلى نبات أو طعام، بل إلى شاهد على غيابٍ طويل، وعلى ملامح كانت يوماً تنبض بالحياة، ثم تحولت إلى أثرٍ لا يُحسن النطق إلا عبر الاستعارة، أما في قوله "هداب الدمقس"، فإننا أمام صورة شعرية لا تقل روعة ودقة، يُسند فيها "الهداب" - وهو ما يتدلّى من أطراف الأثواب، كما الأهداب من الجفون وضع إحالة للمعلومة - إلى "الدمقس"، أي الحرير الفاخر⁴⁴، المعروف ببياضه وجودة نسجه، فالإضافة هنا تُخصّص الهداب وتُجليه لا كمجرد طرفٍ مُدلٍّ من نسيج، بل كطرف مصنوع من أرقى أنواع النسيج وأكثرها نعومة وفخامة، وإذا وضعنا هذا التركيب في سياقه ضمن المعلقة، نجد أن امرأ القيس يستخدمه في وصف شحم الناقة الذي يشبهه بالدمقس المسترسل، في صورة يتقاطع فيها البصري بالمحسوس، حيث تصبح المادة الجسدية (الشحم) مادة شعرية تُعالج بلغة الجمال الخالص، فتأخذ هيئة خيوط حريرية ملساء تثير الإعجاب والذوق، وفي كلا التركيبين، "حب فلفل" و"هداب الدمقس"، تلعب الإضافة دوراً أساسياً في توجيه المعنى وضبطه، فهي لا تقتصر على علاقة نحوية تركيبية بين اسمين، بل تصنع شبكة دلالية معقدة تُفضي بالقارئ إلى مشهد شعري متكامل. فالإضافة، في مستواها النحوي، هي نسبة اسم إلى اسم آخر، لكنّها في المستويين البلاغي والدلالي أداة تكثيف، تقرب الغائب بالحاضر،

والمجرد بالحسي، وتمنح المفردة الشعرية عمقاً لا تُحوزه من دون سياقها التركيبي. وهكذا، يبرع امرؤ القيس في توظيف الإضافة لا كأداة لغوية فحسب، بل كبنية شعرية أساسية تشكل مفاتيح القراءة لصور تتداخل فيها الرؤية بالبنية، والدلالة بالتشكيل⁴⁵.

ومن نماذج الألفاظ أيضاً تركيبة "أعشار القلب" والقارئ لمتون المعاجم العربية القديمة، وعلى رأسها "لسان العرب"، يتضح أن لفظ "أعشار" يدلّ على أجزاء أو قطع منقسمة، كأن يُقال عن القدر أو البرمة إنها "أعشار" إذا انكسرت وتجزأت إلى قطع لا يجمعها كيان موحد، وتُستخدم الكلمة أيضاً للدلالة على أي شيء مقسوم إلى عشر حصص صغيرة⁴⁶، دون أن يكون لها مفرد من لفظها، وفي هذا التركيب يستعير امرؤ القيس هذا اللفظ حين يقول "أعشار قلب"، ليرسم صورة نفسية عميقة لقلب لم يعد كياناً واحداً، بل تفتت إلى شظايا متناثرة تحت ضغط الانفعالات والآلام، كأن كل شعور أو تجربة قد اقتطعت منه جزءاً، حتى غدا عاجزاً عن الاتّساق أو الاكتمال. وبناء عليه، يصبح تعبير "أعشار قلب" وصفاً بلاغياً مكثفاً لحالة شعورية من التمزق والتشظي، حيث يخرج القلب عن كونه رمزاً للتماسك العاطفي، ليغدو علامة على الانكسار النفسي والفقد العاطفي العميق، والقارئ لمعلقة امرئ القيس يجد تركيبة "أعشار قلب"، حيث يقول:

وما ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي *** بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقْتَلٍ⁴⁷

ما يبرز براعة الشاعر في توظيف الإضافة لتوليد معنى نفسي عميق يشفّ عن حالة من التمزق الداخلي، إذ لا تأتي "أعشار" هنا إلا لتُفكّك "القلب" إلى أجزاء صغيرة، مبعثرة، لا يجمعها رابط، كما تُفهم من قولهم في المعاجم "برمة أعشار" أي مقطعة إلى شظايا، وهذا التوصيف يصبح القلب - الرمز المعتاد للعاطفة والحب - ليس وحدة واحدة تنبض بالحياة، بل كياناً مهدوماً موزعاً بين مشاعر متضاربة، كل منها ينتزع لنفسه جزءاً منه، فلا نحن أمام قلب يُحب بكليته، ولا أمام ألم موضعي، بل أمام قلب ممزق تتقاسمه الخيبات والآمال والانكسارات بالتساوي. الإضافة هنا لا تؤدي وظيفة نحوية فحسب، بل تعمل على تبليغ صورة تعكس هشاشة الذات وانكسارها، حيث لا تبقى في القلب بقعة سليمة أو موحدة، بل يصبح كتلة من الأعشار التي لا يضمّها شكل، ولا يلملمها شعور جامع، وبهذا يقترب المعنى من العبارة المعاصرة "قلبي متفتت"، غير أن تعبير امرئ القيس يضيف إلى المعنى بعداً تصويرياً موهلاً في الإيحاء، يكشف عن مأساة شعورية مركّبة، تُفيدنا بأقل الكلمات وأكثرها عمقاً.

المفردة والتقييد بالصفة: عبارة مهرقة

نجد في سياق البحث ضمن المعاجم العربية القديمة لفظة "عبرة مهراقة"، وتحديدًا في "لسان العرب" لابن منظور، أين تنحدر كلمة "مهراق" من الجذر "هَرَقَ" الذي يفيد الصبّ والسيلان، سواء للماء أو الدم، وتُقال "أهرقت الماء" بمعنى صببته، ومن هذا المعنى تولدت صفة "مهراق" لتدل على ما يُسكب أو يُراق بكثافة واستمرار⁴⁸ ما يُضفي على المفردة بعدًا تصويريًا يدل على التدقّق والانسياب الدائم، ويعزز "ابن منظور" هذه الدلالة بشاهد شعري يقول فيه: «دُمّ مهراقة لا ذاهب»⁴⁹، في صورة توحى بتدفق دائم غير منقطع، وعلى هذا الأساس، فإنّ وصف امرئ القيس لعبوته بـ "مهراقة" لا يُفهم على أنه بكاء عابر، بل هو بكاء غزير، مناسب، يفيض كما يفيض الماء من إناء مفتوح، في مشهد يجعل من الدموع سبيلًا دائمًا يُعبّر عن حزن عميق لا يجد له سبيلًا سوى الانسكاب، وهكذا تُحوّل الإضافة الوصفية "عبرة مهراقة" المشهد العاطفي إلى صورة محسوسة، تتجاوز التوصيف إلى التجسيد، حيث يتسع الحزن في اللغة حتى يصير فعلًا بصريًا محسوسًا، تتجسد فيه معاناة الشاعر لا في الكلمات فحسب، بل في الصورة المتخيلة للدمع المنهمر بلا نهاية، والناظر في معلقة امرئ القيس يلاحظ توظيفه لهذه الصيغة التعبيرية "عبرة مهراقة" يقول:

وإنّ شِفائي عِبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ *** فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ؟⁵⁰

يرسم امرئ القيس مشهدًا عاطفيًا بالغ الانسياب من خلال تقييد لفظ "العبرة" بالصفة "مهراقة"، في صورة تتجاوز الدلالة المجردة للدمع إلى ملمس الانسكاب واستمراريته، حيث تفيض الدموع كما يُراق الماء أو يُهرق بلا انقطاع، و تحوّل الحزن من مجرد شعور داخلي إلى فعل خارجي مرئي، إذ تتدفق الدموع بغزارة كأنها نهر لا ينضب، فالعبرة هنا ليست دموعة واحدة تنزل ثم تنتهي، بل هي سيل لا ينكفئ، تعبير عن ألم لا يُكبت، وعن لوعة تتخطى حدود التماسك. ومن هذا التقييد بالصفة تتولد طاقة إبلاغية عالية، تجعل الصورة مشبعة بالإيحاء البصري والحسي، وتدفع المتلقي إلى استشعار مدى عمق الأسى الذي يعيشه الشاعر، فهذا الاستخدام لا يضيف مجرد دقة لغوية، بل يفتح أفقًا دلاليًا أكثر اتساعًا، يحوّل المفردة إلى مشهد درامي متكامل. فلو قال "عبرة" وحدها، لبقى أثر الحزن محدودًا، أمّا حين قال "مهراقة"، فقد أطلق العنان لانسياب العاطفة، وجعل من الدمع شاهدًا على وجع لا يتوقف، ومجازًا لفقدٍ داخلي لا دواء له.

استدعاء المقابل: دموع/العبرة:

وتحضر في الكتابات الشعرية بعض الألفاظ التي تستدعي مقابلا دلاليا وتركيبيا كلفظتي دموع والعبرة أين تحضر في بعض المعاجم اللغوية بصيغ معجمية تراتبية تحاكي وجنة النفس وقسوة

الحياة، ولو تفحصنا معجم "لسان العرب" لابن منظور، نجد الدلالة العميقة للفظتي "الدمع" و"العبرة" بوصفهما أكثر من مجرد مظاهر حسية، بل كعلامتين لغويتين تُترجمان الوجدان الإنساني لحظة انكساره أو تأثره، فالدمع كما يورده ابن منظور في باب الدال، يُعرف بأنه "ماء العين"، غير أن هذا الماء ليس سائلاً عابراً، بل يُشبّه بـ"الراوق"، أي صفو السائل المستخلص، في إشارة إلى نقاء الشعور وشفافيته عندما يفيض على هيئة بكاء، ويُجمع الدمع على دموع وأدمع، وتُسمى القطرة الواحدة دمعة⁵¹، أما في باب العين، مادة "عبر"، فالعبرة تُعرّف بأنها الجري الأول للدمع، أي اللحظة الشعورية التي تسبق الانهماك الكامل، وتُعد علامة داخلية لانفعال بدأ يتشكّل في النفس قبل أن يظهر إلى الخارج، ويُقال: "عَبَرَتْ عينه" أي دمعت⁵²، ما يُبيّن أنّ العبرة لا تتعلق فقط بالعين، بل بما يمور في القلب من أحاسيس تستدعي الانفجار، وتُجمع على "عُبرات" أو "عبرات"، للدلالة على تعدد لحظات الحزن أو الخشية أو الندم، وبهذا يصبح البكاء في التراث العربي، لغة ثانية تُفصح عن خبايا النفس بلغة الماء المسكوب، وتُصبح المفردات - حين توظف شعرياً - أدوات تصوير دقيقة تنقل التوتر العاطفي إلى مشهد بصري محسوس، وتأسيساً على هذا يتضح كيف أن العرب لم يروا في الدمع والعبرة مجرد أعراض شعورية، بل رأوا فيهما أداة بلاغية قادرة على اختزال ما تعجز الكلمات المباشرة عن قوله، فعبروا بالدمع حين ضاق بهم القول، وجعلوه مرآة لداخل لا يرى، والقارئ لمعلقة امرئ القيس، تبرز صيغة الدموع - أو العبرة - لا كاستجابة عاطفية عابرة، بل كمظهر جمالي لحالة شعورية متأججة، يقول:

وإن شِفائي عِبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ *** فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ⁵³

حيث يتخذ البكاء عند الشاعر بعداً رمزياً وشعرياً عميقاً، فالعبرة التي تعني الدمعة الدالة على الحزن، لا ترد في النص منفصلة عن سياقها النفسي، بل تقترن بالدمع الذي يُمثّل السيلان الحسي لهذا الوجد الداخلي، ويستخدم الشاعر هذا الثنائي - العبرة والدمع - ليعبر عن حالة الفقد، والحنين، والانكسار، خاصة عند تذكّره للديار التي خلت، وللأحبة الذين غابوا، لكنّ البكاء هنا ليس شكلاً من الضعف، بل أداة حجاجية تواصلية تتيح له استدعاء المشهد الغائب وتصوير الأثر الذي تركه في النفس، وقد لجأ إلى تشبيهات مألوفة - كتشبيه الدموع بقطرات الحنظل المرّ أو بسهام تخترق القلب - ليمنح صورته الشعورية تجسّيداً بصرياً يضاعف من الأثر. وبهذا التوظيف، تتحوّل العبرة من مجرد دمعة إلى رمز داخلي للانفعال الصادق، ويتحوّل الدمع إلى لغة شعرية تنقل التمزق والاشتياق، في لحظة إنسانية تقف على تماسّ مباشر مع كل قارئ يمر بتجربة فَقْدٍ أو وداع.

سياق المفردة والأثر الحجاجي: الغداة، الثياب، السهم

ترد لفظة "غداة" في المعاجم العربية القديمة، بوصفها دالّة على وقت مخصوص من النهار، يتراوح بين الفجر وطلوع الشمس، وهي لحظة زمنية مبكرة ترتبط في الوجدان العربي ببدايات الأحداث الكبرى، لا سيما الرحيل والفرار، ففي "لسان العرب" لابن منظور تُعرّف

"الغدوة" بأنها "البكرة"، أي أول النهار، وتُطلق تحديداً على الزمن الواقع بين صلاة الفجر وطلوع الشمس، مما يمنحها ثباتاً دلاليّاً يجعلها أكثر قابلية للرمز الشعري، أما في "القاموس المحيط"، فيؤكد المعنى نفسه، معرّفاً "الغداة" بأنها الفترة الزمنية بين الفجر وطلوع الشمس، ويُجمع هذا اللفظ على "غدوات"، بينما يوضح "المعجم الجامع" أن الكلمة وردت في السياق القرآني اقتراناً بـ "العشي"، لتدلّ على امتداد زمني كامل لليوم بين طرفيه، كما في قوله تعالى: «يغدون عليه غدوة وعشيّاً»⁵⁴، وبذلك يتّضح أنّ "غداة" ليست مجرد تحديد زمني، بل تنطوي على بعد شعوري في الثقافة العربية، فهي توقيت تحمل نبرة الحسم والبدائية الحزينة، وقد استخدمها الشعراء، وفي مقدمتهم امرؤ القيس، كعلامة على لحظة الفقد الأولى، مثل قوله "غداة البين"، في إشارة إلى صباح الفراق الذي لا تشرق فيه شمس اللقاء بينما تكتسب لفظة غداة في معلقة امرئ القيس أبعاداً شعرية تتجاوز مجرد تحديد الزمن إلى تشكيل مشهد وجداني تتشابك فيه الحركة والزمن والانفعال حيث يقول:

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا *** لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ⁵⁵

يضاف إلى هذا أن تأول النحاة وتفسيرهم لهذا البيت يكشف الحذف الواقع في هذا البيت، يقول الشنقيطي: « هذا البيت من شواهد النحاة على بدل الكل من البعض، فغداة بعض لليوم وهو كل لها، قال أبوحيان: وقد يجاب بأنه على حذف مضاف».⁵⁶ ف"غداة البين" أيضاً ليست مجرد صباح عادي، بل هي لحظة مفصلية تتفتح فيها الذاكرة على وجع الفقد، وتهض من بين خيوط الضوء الأولى كذكرى لا تبرد الوجدان، فالصباح في طبيعته، قرين اليقظة والانبعاث، غير أن الشاعر يُقلب هذا النسق، ويجعل من "غداة البين" زمناً لبدء الانهيار العاطفي، حيث تتشظى الذات في لحظة الرحيل، وتنجس الدموع لا كفعل إرادي، بل كردّ فعل بيولوجي لحالة مرارة يشبهها بـ "ناقف الحنظل"؛ ذاك الذي تُرغمه مرارة الثمرة على البكاء، لا بحكم الحس، بل بحكم التفاعل الكيميائي مع الألم، ليتحوّل الفراق إلى فعل قاهر، والصباح إلى ضوء كاشف لا يُضيء سوى مواضع الخيبة، وتغدو "غداة" في هذا السياق التواصلي لبداية النهاية، تفتتح بها القصيدة مشهدها الأول، لا لتؤرخ لحظة زمنية، بل لتفجّر لحظة شعورية تقود القارئ إلى قلب التجربة الشعرية بكل ما فيها من شجن وانكسار.

كما نجد لفظة عقرت تتكرر في سياق مختلف عن وصف معاناة الحبيبة ما يبرز تحولات اللفظ اللغوي وخروجه من معناه اللغوي البسيط صوب دلالات اجتماعية وثقافية تحاكي هوية الإنسان العربي في مراحل البيئة العربية، واصفاً بذلك نكبات الحروب، ومصوراً مشاهد الترحال والقساوة التي تكبدّها الإنسان حيث يقول:

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًا *** عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلْ

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ *** وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلَّلِ⁵⁷

عبرت تركيبة "عقرت بعيري في معلقة امرئ القيس،" عن شدة الإعياء الذي أصاب جملته نتيجة ركوب محبوبته عزيزة وصاحباتها معه في الهودج، حتى أثقلته وأضعفن قواه، إذ يدل الفعل "عقر" في أصله على الإضعاف والإرهاق، ويستخدم في سياق الإبل للدلالة على إنهاك ظهرها حتى تعجز عن المسير، وقد صور الشاعر هذا الإرهاق على نحو بالغ التأثير، وكأن جملة قد عقر فعلاً من شدة الحمل، في إشارة غير مباشرة إلى مدى إعجابه بعنيزة وتأثره بجمالها، في مشهد شعري يزاوج بين الغزل والتصوير الواقعي لحالة البعير.

وردت كلمة "ثوب" في لسان العرب لابن منظور بمعانٍ متعددة، فهي في أصلها تدل على اللباس الذي يرتدى، وجمعها "ثياب" أو "أثواب"، لكن دلالتها لم تقتصر على المعنى المادي، بل اتسعت لتشمل معاني مجازية وروحية، حيث استعيرت للدلالة على القلب أو النفس، كما في تفسير قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ، قُمْ فَأَنْذِرْ، وَرَبِّكَ فَكَذِبْ، وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ) [المدر: 04]. أي قلبك فطهره، وتستخدم الكلمة أيضاً في السياق الأخلاقي للإشارة إلى الطهارة أو الدنس، فقولهم "ظاهر الثياب" يدل على نقاء السريرة وحسن الخلق، بينما "دنس الثياب" يعبر عن فساد الباطن وسوء السيرة⁵⁸، أما في القاموس المحيط للفيروزبادي، فتذكر "الثياب" بمعناها الأصلي كلباس، لكنها توظف كذلك رمزاً للستر والجمال، أو للإشارة إلى الحالة النفسية والداخلية للإنسان، لتكشف الكلمة عن غنى دلالي عميق، يجعلها حاضرة في الاستخدامات اللغوية المباشرة والرمزية على حد سواء⁵⁹، وتأتي كلمة "الثياب" في سياق معلقة امرئ القيس، محملة بدلالات رمزية تتجاوز معناها الظاهري حيث يقول:

وإنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مَيِّ خَلِيقَةٌ *** فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسُلِ

وما ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي *** بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقْتَلِ⁶⁰

إذ يوظفها الشاعر للتعبير عن عمق العلاقة بينه وبين محبوبته، فهي تارة ترمز إلى الجمال والستر والرقّة الأنثوية، وتارة أخرى تحمل على معنى القلب ذاته، فيصبح الحديث عن الثياب حديثاً عن المشاعر والوجدان، وليس دعوة للفراق الجسدي فقط، بل استعارة لانتزاع القلب من قلب، أي إنه يعرض الفراق إذا رغبت فيه، رغم ما فيه من ألم، احتراماً لاختياراتها، بينما ذهب آخرون إلى تفسير الكلمة بمعناها الحسي المباشر، معتبرين أن التباعد بين الثياب يُشير إلى

التباعد بين الأجساد، في دلالة على نهاية العلاقة الحميمة، وفي الحالتين يتجلى خضوع الشاعر التام لرغبة محبوبته، واستعداده للانفصال إن كان فيه راحتها، حتى لو كلفه ذلك حزنه وهلاكه، في مشهد شعري يجمع بين العاطفة الصادقة والتعبير الرمزي العميق.

ترد صياغة لفظة السهم في البنية المعجمية القديمة وفق سياقات دلالية متقاربة المعنى، يذكر معجم لسان العرب لابن منظور كلمة "سهم" في باب السين، حيث تُعرف بالسهم كأداة تُرمى من القوس، وهي الحربة التي تستعمل في القتال والصيد، وتسبب جرحاً وألماً عند الإصابة. لكن المعجم يوضح أن للسهم معانٍ تتجاوز كونه مجرد أداة مادية؛ فهو يحمل دلالات مجازية واسعة، فاستعار الشاعر لفظ سهميك للدلالة على لحظ العيون، وما يمكن أن تخلفه من ندوب وقروح في النفس المعذبة، كما تستخدم في هذا السياق للدلالة على الألم النفسي والجراح العاطفية، حيث تشبه إصابة السهم الجرح الذي يصيب القلب أو الروح، كما يظهر ذلك جلياً في الشعر العربي القديم ويشير المعجم كذلك إلى أن السهم لا يقتصر على الجروح البدنية فحسب، بل يتحول إلى رمز للأثر المؤلم الذي تتركه الكلمات والمشاعر⁶¹، ومما ألفينا من وهو ما يتجسد في استخدام امرئ القيس لكلمة "سهميك" في معلقته، حيث تصوّر سهام المحبوبة جراحاً عاطفية تغرس في القلب، لتندخل في الكلمة دلالتان تجمعان بين القوة الجسدية والألم الروحي، مما يمنحها غنى وعمقاً في التعبير الأدبي، ويجعلها رمزاً بارزاً في الأدب العربي القديم.

وتمّ توظيف لفظة السهم في الشعر العربي القديم كرمز وظيفي للتعبير عن جراح الحب وآلام النفس، فكما تترك سهام القتال ندوباً في الجسد، تُحدث سهام العيون ودموعها جروحاً في القلب لا تُشفى بسهولة في معلقة امرئ القيس، يقول:

وما ذَرَقْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضُرِّي *** بِسَهْمَيْكَ فِي أَغْشَارِ قَلْبٍ مَقْتَلٍ⁶²

نجد كلمة "سهميك" التي تتكون من "سهم" وضمير المخاطب "ك"، لتجسد هذا الألم العاطفي الذي يلحقه المحبوب أو من له تأثير عميق على حياة الشاعر، وهنا لا يتعلق الأمر بجراح بدنية، بل بالألم الفراق ومرارة الهجران، والكلمات التي تخترق الروح كطلقات السهم الحادة، حين يقول الشاعر "سهميك يا ليلي قد أضرتُ بمهجتي"، يعترف بأن سهام محبوبته قد اخترقت كيانه وأثرت على روحه تأثيراً بالغاً، يتجاوز أي ألم مادي، كما تُجسد عبارة «أصابني سهميك بعد الصدود»⁶³ حالة الحزن العميق الناتج عن البعد والتباعد بين المحبين، حيث تبدو سهام الفراق كرصاصات تخترق القلب بلا هوادة، ليصبح السهم في شعر امرئ القيس صورة حية لمزج الحب بالألم، فتتحول أداة القتال إلى رمز للحب الجارف، والجرح الذي لا يلتئم، ويُبرز هذا الاستخدام

شدة تأثير المحبوبة على الشاعر، وقدرتها على إثارة صراعات داخلية بين الشوق والخذلان، ومن خلال هذا الأسلوب التصويري الرقيق، يعبر امرؤ القيس عن معاناة النفس ووجعها ببلاغة تجمع بين الحسية والرمزية، مستعيناً بلغة شعرية ثرية تفيض بالإحياء العميقة.

خاتمة:

من خلال تحليل بعض مفردات معلقة امرؤ القيس، أمكن الوقوف على عدد من النتائج التي تُعيد النظر في الطريقة التقليدية التي تم بها تلقي هذا النص الشعري عبر العصور، وتبرز البعد الحجاجي التواصلية الخفي الذي كان كثيراً ما يُغفل لصالح التذوق الجمالي الخالص، فالمفردة ليست عنصراً تزيينياً فقط، بل أداة خطابية؛ فكثير من المفردات التي استخدمها امرؤ القيس لها وقع وتؤدي مقاصد، وهذا يؤكد أن الشاعر لم يكن يهدف إلى الإبداع الشكلي فقط، بل إلى الإقناع والتأثير والتأنيث لتواصل فعال، فعلى الرغم من تعدد الأغراض في ثنايا المعلقة، لكن جميعها يُخضع المفردة لنفس الإستراتيجية الإبلاغية الحجاجية. فسواء أكان الشاعر يتغزل أو يتفاخر أو يصف، فإن الكلمة تُستخدم لإنتاج موقف، ولم تكن مجرد حالة نشاز منفصلة عن الوظيفة الحجاجية؛ وعليه فالطاقة التأثيرية للمفردة تُستمد من سياقها وهذا ما يعزز ارتباط الوظيفة الإبلاغية للمعلقة بالبنية النصية لا بالمعجم وحده، ومما تم الوقوف عليه من خلال الدراسة هو قدرة الأدب العربي القديم على احتضان مفاهيم تداولية حديثة كالحجاج، مما يدل على أن التراث البلاغي لم يكن بعيداً عن الوعي بالوظيفة الإقناعية للغة، حتى وإن لم يُصغ ذلك ضمن أطر نظرية كما هو الحال اليوم.

وعليه يكشف تحليل "حجاجية المفردة في معلقة امرؤ القيس" عن وجه خفي من وجوه عبقرية هذا الشاعر، إذ لم يكن مجرد صانع صور، بل بناءً خطابات تُخاطب العقل والعاطفة معاً لتحقيق المبتغى التواصلية على اختلاف مستوياته، وقد أظهرت هذه الدراسة كيف يمكن للمفردة الواحدة أن تُسهم في بناء موقف، وتُنتج قناعة، وتؤسس لعلاقة مع المتلقي تقوم على التأثير والإقناع، لا على التلقي السلبي فقط.

وتماشياً مع تم ذكره فإن إعادة قراءة التراث الشعري من منظور تداولي حجاجي لا تُقلل من قيمته الفنية، بل تُعمّقها، وتُظهر أبعاده الوظيفية التي تُعيد له صلاحيته كخطابٍ حيٍّ، لا مجرد أثر لغوي ميت..

الهوامش

- ¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف القاهرة، مادة (حجج) ، ص 781.
- ² - ينظر، أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، دار المناهج للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب، العمدة في الطبع، التوثيق العلمي دليل النشر العلمي، عمان، الأردن، 2012، ص 16.
- ³ - ينظر، عبد الله صولة في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات- مسكيلياني للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2011م ، ص 13 .
- ⁴ - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر ، لبنان، دار الكتاب المتحدة، 2008م، ص، 194.
- ⁵ - ابن مالك الأندلسي، ألفية ابن مالك في النحو والصرف، دار التعاون، مكة المكرمة، ص 09.
- ⁶ - السيد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص 11
- ⁷ - الجاحظ، البيان والتبيين ، تح: درويش بن جودي، مج 1 ، 2008م ، ص 56
- ⁸ - ابن فارس معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج 4، ص 500.
- ⁹ - ينظر، محمود البستاني القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي مجمع البحوث الإسلامية إيران ، ط1، 1414هـ، ص 227.
- ¹⁰ - أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص 9.
- ¹¹ - أحمد ياسوف، جمالية المفردة القرآنية، إشراف وتقديم نور الدين عنتر ، دار المكه، ط2، سوريا دمشق، 1999، ص 20.
- ¹² - تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، كتابات الانجلو مصرية، القاهرة، 1990، ص 232.
- ¹³ - عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص 68.
- ¹⁴ - ينظر، أحمد قادم، بلاغة الحجاج في التخيل والتدليل، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2019، ص 183.
- ¹⁵ - حسين جمعة، في جمالية الكلمة دراسة بلاغية نقدية، دار رسلان، سوريا دمشق، 2011، ص 54.
- ¹⁶ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلق عليه محمد الدنوي، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 2005، ص 74.
- ¹⁷ - ينظر، حسين جمعة ، في جماليات الكلمة دراسة بلاغية نقدية، دار رسلان، سوريا، 2011م، ص 54.
- ¹⁸ - ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، مادة "رسم"، ص 168-169.
- ¹⁹ - ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط2، 2003، مادة "رسم" ص: 1027.
- ²⁰ - ينظر، الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983، ص 05-06.
- ²¹ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة، المنصور، ط1، 2009، ص 09.
- ²² - ينظر، الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 07-08.

- ²³- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 07-08.
- ²⁴- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 5، مادة " صرم " ص 232.
- ²⁵- ينظر، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة " صرم "، ص 1040.
- ²⁶- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 16.
- ²⁷- ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة " حمل "، ص 908.
- ²⁸- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 5، مادة " حمل "، ص 480.
- ²⁹- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 08.
- ³⁰- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 11.
- ³¹- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة حمل، ص 812.
- ³²- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 2، مادة حمل، ص 812-813.
- ³³- ينظر، ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، ط1، 1991م، ص 152.
- ³⁴- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 11.
- ³⁵- ينظر، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص 207-208.
- ³⁶- ينظر، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة طرق، ص 832.
- ³⁷- ينظر، المرجع نفسه، ص 834.
- ³⁸- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 4، مادة طرق، ص 149-150.
- ³⁹- ابن منظور، لسان العرب، مج 4، مادة طرق، ص 149-150.
- ⁴⁰- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 14.
- ⁴¹- ينظر، المرجع نفسه، ص 15.
- ⁴²- ينظر، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة حيب، ص 79-80.
- ⁴³- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 07.
- ⁴⁴- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 17.
- ⁴⁵- ينظر، ديوان امرئ القيس، شرح ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 42-43.
- ⁴⁶- ينظر، ابن منظور لسان العرب، مج 2، ص 795-800.
- ⁴⁷- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 18.
- ⁴⁸- ينظر، ابن منظور لسان العرب، مج 04، ص 252-254.
- ⁴⁹- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 04، ص 252-254.
- ⁵⁰- ينظر، الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 33.
- ⁵¹- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 03، ص 658.
- ⁵²- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 03، ص 660.
- ⁵³- الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 33.
- ⁵⁴- ينظر، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة غدا، ص 1209.
- ⁵⁵- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 08.

- ⁵⁶ - أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2005، ص 24.
- ⁵⁷ - ينظر، المرجع نفسه، ص 13.
- ⁵⁸ - ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 01، مادة ثوب، ص 202-206.
- ⁵⁹ - ينظر، الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة ثوب، ص: 73-74.
- ⁶⁰ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 17.
- ⁶¹ - ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج 05، مادة سهم، ص 213-215.
- ⁶² - الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 43.
- ⁶³ - ينظر، ديوان امرئ القيس، شرح ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 72.
- قائمة المصادر والمراجع
- 1- ابن فارس معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج 4.
 - 2- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجبل، ط 1، 1991م .
 - 3- ابن مالك الأندلسي، ألفية ابن مالك في النحو والصرف، دار التعاون، مكة المكرمة.
 - 4- ابن منظور، لسان العرب، مج 5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2008
 - 5- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، دار المناهج للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب، العمدة في الطبع، التوثيق العلمي دليل النشر العلمي، عمان، الأردن، 2012.
 - 6- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1987.
 - 7- أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2005.
 - 8- أحمد قادم، بلاغة الحجاج في التخيل والتدليل، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط 1، 2019.
 - 9- أحمد ياسوف، جمالية المفردة القرآنية، إشراف وتقديم نور الدين عنتر، دار المكه، ط 2، سوريا دمشق، 1999.
 - 10- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، كتابات الانجلو مصرية، القاهرة، 1990.
 - 11- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش بن جودي، مج 1، 2008م .
 - 12- جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، دت.
 - 13- حسين جمعة، في جمالية الكلمة دراسة بلاغية نقدية، دار رسلان، سوريا دمشق، 2011.
 - 14- ديوان امرئ القيس، شرح ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.
 - 15- الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة، المنصور، ط 1، 2009.
 - 16- الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983، ص 05-06.
 - 17- السيد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

- 18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلّق عليه محمد الدنوجي، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 2005.
- 19- عبد الله صولة في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات- مسكيلياني للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2011م .
- 20- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
- 21- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط2، 2003.
- 22- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر ، لبنان، دار الكتاب المتحدة، 2008م.
- 23- محمود البستاني القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي مجمع البحوث الإسلامية إيران ، ط1، 1414هـ، ص 227.