البنى الأسلوبية في لامية زهير بن أبي سُلمى

(صحا القلب عن سلمى)

حسين الخطاب* أ.د فاطمة تجور**

(الإيداع: 5 آب 2019 ، القبول: 2 تشرين الثاني 2019)

ملخص:

يُعنى هذا البحث بالنظر في قصيدة (صحا القلب عن سلمى) لزهير بن أبي سُلمى محاولاً الكشف عن البنى التي عدل بها الشاعر عن وضعها الراتب إثراء لشعرية النص، فبدأ بدراسة المستوى الدلالي فبيّن أثر الصورة البيانية في إضفاء سمة الشعرية على القصيدة، ثمَّ انتقل إلى دراسة المستوى الإيقاعي ببعديه الداخلي والخارجي، فحاول إماطة اللثام عن دور الإيقاع في إثراء المعنى من جهة، وعن دوره في الموسيقا من جهة أخرى، ثمَّ عمد إلى المستوى التركيبي فاختار بعض البنى التركيبية التي عدل بها الشاعر عن النظام النحوي الصارم، فحاول إظهار غرض الشاعر من استناده إلى هذه البنى، ثمَّ خُتِم البحث بالنتائج التي توصلنا إليها.

كلمات مفتاحية: الأسلوبية، الدلالي، الاستعارة، الإيقاعي، الوزن، التركيبي

* طالب دكتوراه لغة عربية، جامعة دمشق.

* أ.د. فاطمة تجور، أستاذة الأدب الإسلامي والأموي، جامعة دمشق.

Stylistic structures in Lama Zuhair ibn Abi Solma

(Peace be upon Salma)

Hosen khttab **Professor Fatma Tajour**

(Received: 5 August 2019, Accepted:2 November 2019)

Abstract:

This research is concerned with looking at the poem "Salih al-Solma for Salma" by Zuhair ibn Abi Solma in an attempt to uncover the structures in which the poet modified his salary to enrich the poetry of the text. He began by studying the semantic level, between the effect of the graphic image in the characterization of poeticism on the poem, The rhythmic level of the internal and external dimension, he tried to reveal the role of rhythm in enriching the meaning on the one hand, and his role in music on the other, and then deliberately to the level of synthesis and chose some syntactic structures in which the poet modified the strict grammatical system, try to show the purpose of the poet of his reliance To these structures, then Khet Searc results of ou findings Semantic, metaphorical, rhythmic, weight, syntactic.

* PhD student Arabic language. Damascus univirsity

* *professor of IIslamic and Omawi Arabic factory Literature college Damascus univirsity

1-مقدمة:

تُعنى الدراسة الأسلوبية للنص الشعري بمستويي الشكل والمضمون على حد سواء؛ فهي تعتمد على رصد المتغيرات الأسلوبية، ومدى تحكم الشاعر في هذه المتغيرات وفقاً للحال الوجدانية؛ إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة، وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية، وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة[1]. والدراسة الأسلوبية تربط بين (اللغة والأسلوب) في سبيل استنطاق النص الشعري، وكشف مكامن الشعرية فيه؛ إذ إنَّ "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة"[2]، أما الأسلوب فإنَّه "فنٌّ لغويٌّ أدبي يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات"[3].

ويمثل البحث عن تميّز المبدع في أساليب التعبير عن عواطفه وأفكاره جوهر الدراسات الأسلوبية "فهذا التميّز يدلنا على كل مايحمله الشعر من معان أو عواطف أو أخيلة... وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبي بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كيفيات هذا التميز ومداه وطرق اكتشافه وتفسيره"[4]، فما يعيب بعض الدراسات الأسلوبية أحياناً هو الوقوف عند وصف العبارة من دون محاولة الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط هذه العبارة بعاطفة الشاعر أو خياله أو عاطفته[5]

وتأسيساً على ما سبق يهمُّ هذا البحث في إماطة اللثام عن البنى الأسلوبية التى تميّزت بها لامية زهير بن أبي سلمى (صحا القلب عن سلمى) في سبيل الكشف عن جماليات تلك الأساليب من جهة، والكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط تلك البنى بخيال الشاعر وأفكاره ومعانيه من جهة أخرى، من خلال التنقيب في مستوياتها الدلالية والتركيبية والصوتية.

أولاً) المستوى الدلالي:

1) الاستعارة[6]:

ليست غاية الاستعارة تقديم المعنى والإقناع به اعتماداً على الوضوح البصري أو الحسي فحسب، بل من أجل إضفاء الحياة والحركة على الجمادات وجعلها تتحرك في الذهن حركات تنبعث منها إشعاعات إيحائية لا يمكن أن يصل إليها التعبير المجرد[7]، فضلاً عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته[8] .

وبالرجوع إلى لامية زهير نجده استند إلى الاستعارة لتصوير ممدوحيه[9]:

إذا فَزِعُوا طَارُوا إلى مُستَغيثِهِم طِوالَ الرِّماحِ لا ضِعافٌ ولا عُزْلُ

---

[1] ينظر: الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار الإنماء، بيروت، ص 34 .

[2] الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ، ص 44 .

[3] التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مج3، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 1983م، ص 47.

[4] قراءة أسلوبية لشعر حافظ: شكري عياد، مجلة فصول، مج3، ع2، الهيئة المصرية للكتاب، ص 13، 14.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 13، 1.

[6] ويعرفها عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471هـ) بقوله: ((اعلم أنّ (الاستعارة) في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغويّ، معروف تدل الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية)) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق علّقيه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص 30.

[7] الصورة البلاغية عند عبد القاهر، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، ص252.

[8] ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ص 315.

[9] شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، (د،ط)، 2002م، ص 34، 35.

بِـخَـيـلٍ عَـلَـيـهـا جِـنَّـةٌ عَـبـقَـرِيَّـةٌ جَـديـرونَ يَـومـاً أَن يَـنـالُـوا فَـيَسـتَـعـلُـوا[1]

وَإِنْ يُـقـتَـلُـوا فَـيُشـتَـفـى بِـدِمـائِـهِـم وَكـانـوا قَـدِيـمـاً مِـن مَـنـايـاهُـمُ الـقَـتـلُ

عَـلَـيـهـا أُسُـودٌ ضـارِيـاتٌ لَـبـوسُـهُـم سَـوابِـغُ بـيـضٌ لا تُـخَـرِّقُـهـا الـنَّـبـلُ

يستند الشاعر في هذه الأبيات في تصوير ممدوحيه إلى الأسلوب الاستعاري؛ ففي البيت الأول لا تتلاءم لفظة (طاروا) مع محيطها من الكلمات إذا اقتصر إدراكها على المعنى المعجمي، فالطيران ليس من صفات لإنسان وإنَّما هو من فعل الطيور، ولكن بتدخل الاستعارة تحصل الملاءمة، فحركة الفرسان لنجدة من يستغيثهم استحالت بفعل الاستعارة طيراناً، وفي البيت الثاني يستعير الجن لتوصيفهم وهم على ظهور الخيل، وفي البيت الرابع يصور شجاعتهم باستعارة أركانها:

المستعار منه المستعار له الجامع

الأسود الفرسان الشجاعة

ويمكن القول إنَّ الشاعر وُفق في الاستعارات السابقة؛ لأنها تفتح باب التأمل والتأويل لدى المتلقي بغية الوصول إلى المعنى المستعار، فقد قيل في الاستعارة "اختيار معجميّ تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظيّ اقتراناً دلاليّاً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقيّ يتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقي شعوراً بالدّهشة والطّرافة، وتكمن علّة الدّهشة والطّرافة فيما تحدثه المفارقة الدّلاليّة من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقيّ المتوقع"[(2)]، ففي استعارة حركة الطيور لحركة الفرسان –على سبيل المثال– لا يوجد انسجام بينهما من الناحية الحقيقية، ولكن جمعهما في قالب واحد يثير الدهشة؛ لأنه يخالف المنطقي والمتوقع.

ثم يوظف الاستعارة في وصف الحرب التي يخوضها أولئك الممدوحون، يقول[3]:

إذا لَـقِـحَـت حَـربٌ عَـوانٌ مُضِـرَّةٌ ضَـروسٌ تُـهِـرُّ الـنـاسَ أَنـيـابُـهـا عُصـلُ

قُضـاعِـيَّـةٌ أَو أُخـتُـهـا مُضَـرِيَّـةٌ يُـحَـرَّقُ فـي حـافـاتِـهـا الـحَـطَـبُ الـجَـزلُ[4]

تَـجِـدهُـم عَـلـى مـا خَـيَّـلَـت هُـم إِزائَـهـا وَإِن أَفسَـدَ الـمـالَ الـجَـمـاعـاتُ وَالأَزلُ

يَـحُشّـونَـهـا بِـالـمَشـرَفِـيَّـةِ وَالـقَـنـا وَفِـتـيـانِ صِـدقٍ لا ضِـعـافٌ وَلا نُـكـلُ[5]

تتوالى الاستعارات وتتجاور في محاولة الشاعر توصيف شدة الحرب وقوتها؛ إذ شبه الحرب بدابة ولود فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو (لقحت) على سبيل المكنية التبعية. ثمَّ عمد إلى تشبيه هذه الحرب بحيوان مفترس لعله الأسد فحذف المشبه وأبقى ثلاثة من لوازمه، أنتج كل لازم استعارة: الأولى الاستعارة المكنية التبعية ؛ إذ جعل تلك الحرب ضروس: أي عضوض سيئة الخلق تعضّ الناس، والثانية لازمها الفعل (تهر) أي تجعل الناس يكرهونها، والثالثة لازمها

---

[1]() فيستعلوا: يظفروا ويعلوا على العدو.

[2] التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 م، ص 176.

[3] شرح الديوان، ص36، 37.

[4] قضاعية: نسب الحرب إلى قُضاعَة. الجزل: ما غلُظ من الجطب.

[5] المشرفيَّة: السيوف. و القنا: الرماح. والنكل: الجبناء. واحدهم ناكلٌ، وحقيقته: الراجع عن قرنه جُبناً. يحشونها: يوقدونها.

(عصل)؛ إذ جعل لتلك الحرب أنياباً كالحة معوجة "وضربها مثلاً لقوة الحرب وقدمها"[1]. ومما زاد من إبراز أثر هذه الصور الاستعارية "تكثيف نعوت الحرب مع نغمة التنوين التي جاءت قفلاً لها في (حربٌ، عوانٌ، ضروسٌ) ومع الجملة الفعلية الواصفة لوحشية الحرب، بألفاظها التي تتضمن النون أيضاً (تهر الناس أنيابها عصل) قد قوى الصورة الاستعارية وعمق معاني التهويل والترهيب التي يبغيها الشاعر من هذا التأليف، ونمق بنية البيت النغمية الجمالية برمتها"[2].

ويمكننا أن نعد الاستعارات السالفة صوراً إيحائية؛ إذ إنَّ أهم خصائص الصور الموحية "أنها ترتبط مع غيرها من الصور في العمل الفني بعاطفة سائدة تجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري القريب، أو عند مجرد التقرير، بل إنها تتجاوز ذلك لتربط بين ما يشاهد وما يحس، وبين ما يشعر به الشاعر"[3] ،وما يلفت النظر حقاً في توصيف الشاعر الحرب في هذه الأبيات أنها تشي بشعور الرضا عن خائضي تلك الحرب، وربَّما يرجع ذلك إلى أنَّ القصيدة في مدح (سنان بن أبي الحارثة)، مما دفع شاعرنا إلى مدحه وقومه بأنَّهم شجعان يوقدون حرباً ضروساً، وهم صادقو العزيمة لا يضعفون ولا يجبنون.

ويستعير للحرب صفات الكائن الحي العقيم، يقول[4]:

هُمُ جَدَّدوا أَحكامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ مِنَ العُقمِ لا يُلفى لِأَمثالِها فَصلُ

فالحرب عقيم لا تلد، فالاستعارة هنا تأتي من لفظة (العقم) الذي استعارها للحرب التي أفنت أهلها، وهذه الاستعارة صادرة عن الإعجاب بالممدوحين، أعني (سنان بن أبي الحارثة" وقومه، فهؤلاء القوم خاضوا حرباً طويلة مضلة "والمضلة: حرب تُضلُّ الناس أو يضل فيها فلا يوجد من يفصل فيها"[5]، بيد أنَّ هؤلاء الفرسان استطاعوا أن يبينوا أحكام تلك الحرب وفصلوا أمورها بصحة آرائهم وقوة عزيمتهم.

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن الاستعارة السالفة كانت وسيلة الشاعر لتأكيد قوة الممدوحين وحنكتهم، من خلال معاني التهويل التي أسبغتها هذه الاستعارة على الحرب التي خاضها أولئك الفرسان.

2) الكناية:

الكناية "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[6]. وتقوم البنية الكنائية على إثبات المعنى الذي يختلج في وجدان المبدع' يقول عبد القاهر الجرجاني وهو "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[7]. ويشير في موضع آخر إلى بلاغة الكناية في إثبات المعنى وتأكيده فـ"ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح أنك لمّا كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد"[8]

---

[1] شرح الديوان، ص 36

[2] جمايات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحييوي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2014م، ص160.

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: أحمد دهمان، ص 164.

[4] شرح الديوان: ص 38.

[5] المصدر نفسه، ص39.

[6] المثل السائر: ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939م، 182/2.

[7] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م، ص 52.

[8] المصدر نفسه، ص56

وسنحاول الوقوف فيما يأتي عند هذا الأسلوب في لامية زهير؛ إذ استند إليها في سياق المدح، يقول[1]:

إذا فَـزِعُـوا طَـارُوا إِلـى مُسـتَـغـيـثِـهِـم طِـوالَ الـرِّمـاحِ لا ضِـعـافٌ ولا عُـزْلُ

تتآزر في هذا البيت الاستعارة والكناية في سبيل تعميق الدلالة وجعلها أكثر إيحاء؛ إذ استعار الشاعر الطيران لتوصيف سرعة الممدوحين لنجدة من يستغيث بهم، وكنّى عن قوة هؤلاء الفرسان وشدة بأسهم بطول رماحهم، فالرمح الطويل لا يكاد يستعمله إلا فارس كامل الخلق، شديد البأس، ويمكن القول إنَّ لهذا التعبير الكنائي بعداً إيحائياً مؤثراً، فضلاً عن أنّه "أظهر مقدرة زهير الفنيّة ... ذلك أنَّه في الشطر الأوّل استعار الطيران للفرسان، وفي هذه الاستعارة انزياحٌ واضحٌ أضفى سمة الجمال والشِّعريَّة، ولكنَّه لم يكتفِ بهذا القدر من الانزياح ولم تستنفد الاستعارة الدفقة الشعورية، ولم تضعف من قوة الإحساس بالفكرة التي يروم الشَّاعر إيصالها، وإنّما عمَّقه بانزياح آخر انطوت عليه الكناية عن قوة الفرسان في قوله: (طوال الرّماح)، وكملت القيمة الجمالية والشِّعريَّة للكناية في قوله: (لا ضعافٌ) (ولا عزل)، فقد نفى هاتين الصفتين عن ممدوحيه، لتوحي الكناية بأكمل وأجل صورة لقوتهم وشدة بأسهم"[2] ، فالتعاضد بين الكناية وغيرها يعد " وسيلة من وسائل تصوير المعنى فنياً، فهي عندما تتآزر ، بوصفها من عناصر التصوير البلاغي، مع غيرها مما يتحمله السياق، تؤدي إلى الكشف عن محاسن وجمال يملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، وسحر يضفي على الصورة البلاغية كثيراً من الإقناع والجمال. ويتحقق هذا عندما تقوم بدور كالرمز والتلويح، أو الإشارة إلى المعنى الأول"[3] ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إن هذا الرأي ينسحب على أسلوب زهير في البيت السالف؛ إذ يدفع المتلقي إلى إعمال مخيلته بغية إدراك المعاني التي رام إيصالها، من خلال الربط بين المعاني السطحية والمعاني التي ترقد تحتها.

وفي موضع آخر يستعمل شاعرنا الأسلوب الكنائي في سياق مدح السيدين (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف)، يقول[4]:

تَـدارَكـتُـمـا الأَحـلافَ قَـد ثُـلَّ عَـرشُـهـا وَذُبـيـانَ قَـد زَلَّـت بِـأَقـدامِـهـا الـنَـعـلُ

فَـأَصـبَـحـتُـمـا مِـنـهـا عَـلـى خَـيـرِ مَـوطِـنٍ سَـبـيـلُـكُـمـا فـيـهِ وَإِن أَحـزَنـوا سَـهـلُ

إِذا السَـنَـةُ الشَـهـبـاءُ بِـالـنـاسِ أَجـحَـفَـت وَنـالَ كِـرامَ الـمـالِ فـي الـجَـحـرَةِ الأَكـلُ

رَأَيـتُ ذَوِي الـحـاجـاتِ حَـولَ بُـيـوتِـهِـم قَـطـيـنـاً بِـهـا حَـتّـى إِذا نَـبَـتَ الـبَـقـلُ

عند تأمل هذه الأبيات يتبين تردد الأسلوب الكنائي غير مرة، ففي البيت الأول: كنّى الشاعر فيها عن ذهاب مجد وعزّ الأحلاف وهم (أسد وغطفان وطيئ) بقوله: (قد ثلَّ عرشها)، وكنَّى عن حيرة وضلال (ذبيان) بقوله: (قد زلت بأقدامها النعل)، ومما يلفت النظر في هاتين الكنايتين دقة الشاعر في اختيار ما يناسب ما أصاب طرفي الحرب؛ فإن زوال العز والمجد بسبب الحروب المتكررة فهذا أمر طبيعي، أما أن يضلَّ أحد الطرفين وينقض العهد فهذا فعل سيء؛ لذلك ألفينا الشاعر يعبر عن صنيع (ذبيان) الذين نقضوا الصلح بأسلوب كنائي يوحي بشعور اللوم وعدم الرضا عن ذلك الفعل.

ويكنّي الشاعر في البيت الثاني عن الشدة التي يمكن أن تصيب القوم بقوله: (إن أحزنوا) وعن الأمن والرخاء بـ (سهل).

وفي البيت الرابع: يكني عن الخصب والنماء بقوله: (إذا نبت البقل). ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ هذه الأساليب

---

[1] شرح الديوان، ص 34.

[2] الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، رسالة ماجستير، إعداد: حسين الخطاب، إشراف، د. نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م، ص 101.

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، ص 239

[4] شرح الديوان: ص 40، 41.

الكنائية المتعددة شاركت في استغراق صفات الحلم والحكمة والكرم للمدوحين، ولا يمكننا إدراك تلك المعاني من خلال النظر إلى المستوى السطحي للأبيات وحسب، وإنَّما ينبغي العبور إلى المستوى العميق لها.

وتتعاضد الاستعارة والكناية لتوصيف الفرسان وهم على ظهور الخيل، يقول[1]:

وَإِن يُـقـتَـلـوا فَـيُشـتَـفـى بِـدِمـائِـهِـم وَكـانـوا قَـديـمـاً مِـن مَـنـايـاهُـمُ الـقَـتـلُ

عَـلَـيـهـا أُسـودٌ ضـارِيـاتٌ لَـبوسُـهُـم سَـواِبِـغُ بـيـضٌ لا تُـخَـرِّقُـهـا الـنَـبـلُ

إنَّ هؤلاء الفرسان سادة أشراف إذا قتلوا رضي بهم من قتلهم، "وكنى عن أنهم ملوك بقوله يشتفى بدمائهم، وعبر عن بطولتهم بقوله إنَّهم لا يموتون على فراشهم وإنَّما تأتيهم مناياهم وهم في ساحات الوغى"[2]، ثم يستعير لهؤلاء الفرسان الشجعان الأسود الضارية، ثم جعل لهم دروعاً كاملة صقيلة لم تصدأ، وكنّى عن قوتها وصلابتها بأنَّها لا تخرقها النبال، فغدا المشهد بتعاضد الأسلوب الاستعاري والكنائي أكثر جمالاً وتأثيراً؛ فكأنَّ هؤلاء الفرسان أسود ضارية لا تخرق النبال لبوسهم.

والصورة كما يرى عبد القاهر: "ليست وسيلة لتجميل الشكل والإعلاء من قيمته، وإنما هي وسيلة أساسية للتعبير عن الفكرة والكشف عن المعنى والإيحاء به"[3]. وعندما نمعن النظر في صور زهير السابقة استناداً إلى هذا الرأي، ندرك أنها الوسيلة التي أفادت باستغراق الممدوحين صفة الشجاعة والقوة؛ إذ ادعت أنهم أسود ضارية، وأوحت إلى صلابة الدروع بأنها عصية على السهام والرماح.

ثانياً) المستوى الإيقاعي[4]:

تقوم البنية الإيقاعيّة على مستويين، المستوى الأول يتمثّل بالموسيقا الخارجيّة أو الإيقاع الخارجيّ، وعماده الوزن والقافية، والمستوى الثاني المتمثّل في الإيقاع الداخليّ الذي يقوم على التناغم بين الوحدات اللّغويّة على المستوى الصّوتيّ والتي يمكن أن تبرز بوصفها ظواهر لغوية كالتّكرار والتّضاد....

الإيقاع الخارجي:

الوزن:

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في الشعر، وهو الركن الأكثر ثباتاً من بين عناصر العمل الشعري[5]، ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر؛ لأنَّ خلو القول من الوزن يعني بعده عن الشعر وارتداده إلى النثر، والوزن يساعد على "تجسيم الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد"[6]. وبالرجوع إلى القصيدة اللامية نجدها نظمت

---

[1] شرح الديوان، ص 35.

[2] شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره) : عبد القادر الرباعي، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2006م، ص 141

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، ص222

[4] "وحدة النّغم التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنىً أوضح توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة". النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م، ص 461. وللتوسع في تعريفات الإيقاع، ينظر:القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، من ص11 إلى ص18.

[5] ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، راجعه: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961م، ص 188

[6] قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م، ص28.

على وزن (البحر الطويل)[1] وهذا البحر كثر استعماله في الشعر القديم؛ إذ توفر مقاطع هذا البحر مساحة إيقاعية يتخذها الشاعر سبيلاً للتعبير عن الانفعالات المختلفة، يقول زهير[2]:

هُمُ جَدَّدوا أَحكامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ مِنَ العُقمِ لا يُلفى لِأَمثالِها فَصلُ

بِعَزمَةِ مَأمورٍ مُطيعٍ وَآمِرٍ مُطاعٍ فَلا يُلفى لِحَزمِهِمُ مِثلُ

وَلَستُ بِلاقٍ بِالحِجازِ مُجاوِراً وَلا سَفَراً إِلّا لَهُ مِنهُمُ حَبلُ

بِلادٌ بِها عَزّوا مَعَدّاً وَغَيرَها مَشارِبُها عَذبٌ وَأَعلامُها ثَملُ

هُمُ خَيرُ حَيٍّ مِن مَعَدٍّ عَلِمتُهُم لَهُم نائِلٌ في قَومِهِم وَلَهُم فَضلُ

سنحاول تلمس فاعلية الوزن في بناء هذه الأبيات، ولعل أهم مايميز هذا الوزن زحاف (القبض) الذي أصاب التفعيلات كما بدا من تقطيعها عروضياً:

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولُ، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن

فعولُ، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعول، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن فعول، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن

تضم الأبيات أربعين تفعيلة، عشر منها أصابها زحاف (القبض) فاستحالت بفعله (فعولن) إلى (فعولُ)، و(مفاعيلن) إلى (مفاعلن)، وقد عمد الشاعر إلى هذه التفعيلات المقبوضة، بغية تلوين الإيقاع، وخلق جوّ تناغمي، يتناسب وما تتكلم عليه الأبيات، فهي "إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل لتعاقب الحركات والسواكن"[3]. فلما كان الحديث عن الممدوحين وصفاتهم آثر الشاعر هذا التنويع الصوتي، على أربعة تفاعيل الأصل منها: (فعولن، مفاعيلن) والبدائل (فعول، مفاعلن)، فتلك المقاطع الطويلة التي تنماز بها تفعيلات البحر الطويل منحت الشاعر مساحة لسرد صفات أولئك القوم؛ فهم حازمون راشدون يضعون قوانين الحرب العقيم و يبينون سننها، وهم أصحاب عهد وميثاق، يحفظون جوارهم، وهم سبقوا إلى المجد والعزة، فلا يستطيع أن يدانيهم أحد في هذا العز والمجد، وبيوتهم بيوت ضيافة وقِرى، ينفقون في الواجب وغير الواجب، فكل تلك الصفات التي يتسم بها هؤلاء القوم دفعت الشاعر إلى إيثار وزن الطويل بتراكيبه الطويلة ومقاطعه الممتدة لسرد تلك الصفات كلها.

---

[1] (كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيَّما في الأغراض الجدية الجليلة الشَّأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عُني بها الجاهليون عنايةً كبيرةً، وظلَّ الشُّعراء يُعنون بها في عصور الإسلام الأولى). ينظر: موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط5، 1978م، ص 98. ولا يستعمل هذا البحر "إلا تامّاً فلم يؤثر أنّه استعمل مجزوءاً أو مشطوراً". الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، 2002م ص50.

[2] شرح الديوان، ص 38. 39.، 40.

[3] مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص 397.

القافية:

تعد القافية الوجه الثاني للإيقاع الخارجي، وهي جزء بالغ الأهمية في القصيدة، وركن أساسي من أركان العمل الشعري، ولعلَّ أبر ما يميز القافية في هذه القصيدة حرف الروي. وهو حرف (اللام) الذي يتّصف بالوضوح في السمع مما يجعله تالياً لأصوات اللين[1]، ولتوضيح أثره في القصيدة نلحظ قوله[2]:

فَأَقسَمتُ جَهداً بِالمَنازِلِ مِن مِنىً وَما سُحِقَت فيهِ المَقادِمُ وَالقَمَلُ

لَأَرتَحِلَن بِالفَجرِ ثُمَّ لَأَدأَبَن إِلى اللَيلِ إِلّا أَن يُعَرِّجَني طِفلُ[3]

إِلى مَعشَرٍ لَم يورِثِ اللُؤمَ جَدُّهُم أَصاغِرَهُم وَكُلُّ فَحلٍ لَهُ نَجلُ

إنّ صوت (اللام) يفرض وجوده على النص من خلال حرف الروي الذي تعاضد مع الدوال اللغوية داخل نسيج الأبيات فتكرر (26) مرة وهذه التقفية المعتمدة على ترديد الصوت تمنح الأبيات مضموناً دلالياً إيحائياً، فـــ(اللام) يتسم بالوضح بالسمع، وهذا ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، فهو يريد أن يوضح بصوت عال بأنّه سيرتحل إلى أولئك القوم، وسيجد الخطى إليهم آناء الليل وأطراف النهار، وكذلك لا يخفى أثر صوت (اللام) في منح القصيدة جمالاً إيقاعيّاً.

الإيقاع الداخلي:

ومن الأساليب الإيقاعية التي استند إليها الشاعرالتكرار[4]" وأكثر ما يكون في الألفاظ من دون المعاني وهو يقوم بوظيفة تقوية النغمة الكلامية أو ما يسمى بالجرس. فهو نوع من التكريس في مستوى البنية اللسانية أو التمثيل الدلالي الذي يرشح عنها، ما يجعل منه باعثاً نفسياً يقوم بوظيفة محرّض يصل بين المرسل والمستقبل، فيرتفع بهذا الأخير إلى درجة النشوة وتحويله كائناً آخر"[5]. ونرى الشاعر في هذه اللامية يستعذب اسم محبوبته (سلمى) فلا يجد ما يتلفظ به أعذب منه، وهذا يشي بتناغمه مع الإيقاع النفسي الذي يعتري نفسه، يقول[6]:

صَحا القَلبُ عن سَلمَى وقد كَادَ لا يَسلُو وَأَقفَرَ مِن سَلمى التَّعانيقُ فَالثِّقلُ[(7)]

وَقَد كُنتُ مِن سَلمى سِنينَ ثَمانِياً عَلى صِيرِ أَمرٍ ما يَمُرُّ وَما يَحلُو

---

[1] الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص27

[2] شرح الديوان، ص 32، 33.

[3] قوله "إلا أن يهرجني طفل" أراد: إلا أن تلقي ناقتي ولدها فتحبسني وأقيم عليها. وقيل: المعنى: إلا أن أقتدح ناراً فتحبسني، لأوقدها وأخبز.

[4] التكرار: هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح كثير من المحسنات البديعية كما هوالحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي". معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط2,1984، بيروت، ص117، 118.

[5] نزف الذات ورجع الصدى: وليد محمد سراقبي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2016م، ص 27، 28

[6] شرح الديوان، ص 31، 32.

[7]() التعانيق والثقل: موضعان.

وَكُـنـتُ إذا مـا جِـئـتُ يَـومـاً لِـحـاجَـةٍ مَضَـــتْ وَأَجَمَّـتْ حَـاجَـةُ الغَـدِ مـا تَخلُو[1]

وَكُـلُّ مُـحِـبٍّ أَحـدَثَ الـنَّـأيُ عِـنـدَهُ سَـــلُـوَّ فُـؤادٍ غَـيـرَ حُـبِّـكِ مـا يَسـلُـو

في هذه الأبيات يكرر لفظة (سلمى) ثلاث مرات ويذكر ما يتعلق بها وهي المواضع التي كانت تقطنها (التعانيق، والثقل). ولعله أفلح في هذا التكرار؛ إذ أدى وظيفة نغمية تطريبية، فضـلاً عن وظيفته الدلالية في إظهار طبيعة العلاقة التي كانت تربطه بسلمى، وهي علاقة حب ومودة. غدت لفظة (سلمى) بفعل التكرار نقطة تشع منها خيوط دلالية متعددة توحي بشدة تعلق الشاعر بمحبوبته، ففي قوله: (صحا القلب عن سلمى) يزعم أنه أفاق من حبها، ويستند إلى استعارة الصحو للقلب؛ إذ عمد من خلال هذه الاستعارة إلى أنسنة القلب، فالصحو من صفات الإنسان وليس من صفات القلب، إلا أنَّه بمنزلة النائم لشدة تعلقه بـ(سلمى). وفي التكرار يحاول تعليل ذلك النفور عن (سلمى) ويرجع ذلك إلى ابتعادها مكانياً وإقفار ديارها منها. وفي البيت الثاني يرتبط تكرارها بفكرة مفادها: "أنها كانت لا تصـرمه فيحمله ذلك على اليأس والسـلو، ولا تواصـله كل المواصلة فيهون عليه أمرها، ويشفى قلبه منها"[2] ، ثمّ يعود في البيت الرابع إلى نفي سلو فؤاده عنها من خلال ذكر الضمير العائد إليها، وهذا يؤيد زعمنا بأن الوظيفة الرئيسـة للتكرار في هذه الأبيات هو الكشـف عن طبيعة العلاقة بين الشـاعر ومحبوبته، فضلاً عن وظيفته في الخلق الفني للقصيدة.

ونراه يلجأ إلى تكرار الأساليب كما في قوله[3]:

وَإِن جِـئـتَـهُـم أَلـفَـيـتَ حَـولَ بُـيـوتِـهِـم مَـجـالِـسَ قَـد يُشـفـى بِـأَحـلامِـهـا الـجَـهـلُ

وَإِن قـامَ فـيـهِـم حـامِـلٌ قـالَ قـاعِـدٌ رَشَـــدتَ فَـلا غُـرمٌ عَـلَـيـكَ وَلا خَـذلُ

سَـــعـى بَـعـدَهُـم قَـومٌ لِـكَـي يُـدرِكـوهُـمُ فَـلَـم يَـفـعَـلـوا وَلَـم يُـلـيـمـوا وَلَـم يَـألـوا

فَـمـا يَـكُ مِـن خَـيـرٍ أَتَـوهُ فَـإِنَّـمـا تَـوارَثَـهُ آبـاءُ آبـائِـهِـم قَـبـلُ

يحاول الشاعر في هذه الأبيات تصوير حال ممدوحيه فيستند إلى تكرار أسلوب الشرط في البيتين الأول والثاني "والبيتان – بمقتضـى واو الوصـل– جزءاً من الصـورة التي وصـفهم بها أيام الرخاء... و (إن) الشـرطية –في هذا السـياق– دلت على معنى الشرط المحتمل الوقوع""[4]، فكأن الشاعر في هذا التوظيف أراد أن يقول حالهم كذا وكذا.

وفي البيت الثاني نراه يعمد إلى تكرار الفعل المضـارع مسـبوقاً بحرف الجزم (لم) ثلاث مرات في سـياق المدح وذكر المجد التليد الذي ورثه هؤلاء القوم كابر عن كابر حتى تقدموا في الشـرف والمجد "وسـعى على آثارهم قومٌ آخرون، لكي يدركوهم، وينالوا منزلتهم، فلم ينالوا ذلك. وقوله "لم يليموا" أي: لم يأتوا ما يلامون عليه، حين لم يبلغوا منزلة هؤلاء، لأنها أعلى من أن تبلغ، فهم معذورون في التقصـير عنها، والتوقف دونها. وهم مع ذلك "لم يألوا" أي: لم يقصـروا في السـعي بجميل الفعل"[5].

---

[1] (مضت وأجمَّت: أي: انقضت تلك الحاجة، وأجمَّت حاجة الغد، أي: دَنَت وحان وقوعها.

[2] شرح الديوان ، ص 31

[3] المصدر نفسه: 43

[4] شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، أحمد محمد علي محمد، إشراف: أ.د أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م ، ص 26

[5] شرح الديوان، ص44

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ التكرارات السالفة أسهمت في استغراق الممدوحين صفات الحلم والرشد والسبق والمجد، فضلاً عن دورها في الإثراء النغمي الموسيقي.

ويتعاضد الطباق مع التكرار في قوله[1]:

وَإِن قَامَ فِيهِم حَامِلٌ قَالَ قَاعِدٌ رَشَدتَ فَلا غُرمٌ عَلَيكَ وَلا خَذلُ

وقع الطباق بين (حامل) الذي يتحمل الحمالة وبين (قاعد)؛ إذ يبدو للوهلة الأولى أنَّ من تحملَّ هذه الحمالة سيتكفل بالوفاء بها وحيداً، بيد أنَّه وبقليل من التأمل ندرك أنَّ الـ (قاعد) من القوم يصوّب رأيه بل يقول له: "لا نحذلك، وليس عليك غرم. أي ننفذ ما تحملت، ونصوّب رأيك، ونحاشيك مع ذلك أن تغرم شيئاً، من الحمالة" ، ونلاحظ أن تعاضد الطباق مع تكرار صيغة النفي في قوله: "فلا غرم عليك ولا خذل" يشي بأنَّ هؤلاء القوم يتسابقون إلى تحمل تلك الحمالات والوفاء بها، كما لا يخفى البعد الإيقاعي لاجتماع الطباق والتكرار في البيت السابق.

ثالثاً) المستوى التركيبي:

يعنى الدراس الأسلوبي بالتراكيب ويحاول الكشف عن أبعادها الدلالية، فسكب المفردات في قالب تعبيري معين له أثر كبير في بنية النص؛ فحسن اختيار الألفاظ وتوزيعها يمنح النص بنية فنية ذات نسق جمالي، وتكشف عن المقدرة الفنية للمبدع، يقول عبد القاهر: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[2]. فاللاختيار والتوزيع أثره في تشكيل المستوى التركيبي، فقد يعمد الشاعر إلى العرض غير المتوقع للبنى اللغوية، فيبتعد بخطابه عن القواعد اللغوية الصارمة، وهذا ما يعرف بالعدول أو الانزياح، مما يضفي على النص سمة الشعرية، ويكون دليلاً على شاعرية المبدع. وسنقف عند أبرز الأساليب التركيبية التي مثلت ملمحاً مهماً في هذه اللامية، ومنها التقديم والتأخير في قوله[3]:

وَإِن جِئتَهُم أَلفَيتَ حَولَ بُيوتِهِم مَجالِسَ قَد يُشفى بِأَحلامِها الجَهلُ

وَإِن قَامَ فِيهِم حَامِلٌ قَالَ قَاعِدٌ رَشَدتَ فَلا غُرمٌ عَلَيكَ وَلا خَذلُ

يعمد الشاعر في هذين البيتين إلى خلخلة البنى التركيبية، من خلال تقديم الجار والمجرور (بأحلامها) على نائب الفاعل (الجهل)، وتقديم (فيهم) على الفاعل، ولاريب أن لهذا الأسلوب التركيبي أثره في شعرية الأبيات، فهذا الاختيار والتوزيع مخالف للنظام النحوي الصارم، ولكنَّه مقصود من الشاعر الذي فضل بناء تراكيبه على هذه الشاكلة اعتقاداً منه أنَّها أكثر قدرة على التعبير عن إعجابه بالممدوحين، "فالأبيات في مدح "سنان بن أبي الحارثة المري" وقومه، ويبدو أنَّ الرغبة الملحة في نفس الشّاعر على مدح القوم كلّهم وليس سيدهم وحسب، دفعته إلى تقديم (بأحلامها) على الفاعل (الجهل)؛ ليؤكد اتصافهم بالحلم جميعاً، وأنَّ هذا الحلم دواء يشفي السقيم بالجهل والحماقة، فلو قال: ((قد يشفى الجهلُ بأحلامها))، لاختلفت الدّلالة وأوحت إلى التّركيز على الجاهلين، وليس هذا مراد الشّاعر، إنَّما يهدف إلى مدح قوم "سنان بن أبي

[1] المصدر نفسه، ص 43.

[2] أسرار البلاغة، ص 3

[3] شرح الديوان، ص 43.

الحارثة""[1]، وليعمق هذه الدّلالة نراه يقدّم ((فيهم)) على ((حامل))، ليوحي راسختان في القوم كلّهم، ولا يختصُّ بهما سيدهم، فحسب. ولاشك أن هذا العرض غير المتوقع للبنى التركيبية يكسر أفق توقع المتلقي مرة بعد أخرى.

وفي موضع آخر، يقول[2]:

هُـمُ خَـيـرُ حَـيٍّ مِـن مَـعَـدٍّ عَـلِـمـتُـهُـم لَـهُـم نـائِـلٌ فـي قَـومِـهِـم وَلَـهُـم فَضـــلُ

يعمد الشاعر إلى تقديم شبه الجملة في قوله: (لهم نائل) وكذلك (لهم فضل)، ومن المسلم به أن غرض العناية والاهتمام هو السبب الرئيس في هذا الأسلوب، فالجار والمجرور عائدان على ممدوحي الشاعر، ولكن التساؤل الذي يطرح نفسه: من أين أتت تلك العناية؟ ومن أين جاء ذلك الاهتمام؟ فالناظر في قول الشاعر السالف يدرك أنه أراد تخصيص القوم بصفات تندر في سواهم، فاتكأ على هذا الأسلوب التركيبي بغية تأكيد رسوخ تلك الصفات فيهم؛ إذ إن قوله: "(في قومهم) بعد الانزياح الأوّل (لهم نائل) دلّت على أنَّ عطاءاتهم في أهلهم، وأضاف التّقديم الثاني في قوله: (لهم فضل) دلالة تفضلهم على غير قومهم، فهم ينفقون في الواجب وغير الواجب، ممَّا جعل المعنى موحياً بكرمهم الشديد"[3].

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن غرض التشويق يرقد تحت التأخير في قوله: (لهم فضل)، ففيه تشويق للمتلقي الذي يحاول معرفة السجية الأخرى التي يتصف بها الممدوحون وهي إنفاقهم في الواجب وغير الواجب، ومن الأساليب التركيبية الالتفات في البيت الثاني، فبعد ذكره لتلك الصفات التفت إلى المتكلم معبرا عن فرحه وسعادته بالحمالة التي حمل الحارث بن عوف وهرم بن سنان لإيقاف الحرب الطويلة.

ومن عناصر المستوى التركيبي التي مثّلت منبهاً أسلوبياً مهماً: الطباق في قوله[4]:

عَـلـى مُـكـثِـريـهِـم رِزقُ مَـن يَـعـتَـريـهِـمُ وَعِـنـدَ الـمُـقِـلّـيـنَ السَـمـاحَـةُ وَالـبَـذلُ

وقع الطباق بين (مكثريهم/ المقلين) استعمله الشاعرللكشف عن أحوال الممدوحين في الإنفاق؛ فكلٌ ينفق حسب استطاعته: الغني منهم يغدق من العطايا ما يسد حاجة السائل ويغنيه عن سؤال غيره، وكذلك الفقير منهم يسمح ويبذل بمقدار جهده وطاقته، ولعلَّ هذا يشي باستغراق صفة الكرم هؤلاء القوم، فأن تنفق وتغدق العطايا وأنت ميسور الحال فهذا شيء طبيعي، أما من ينفق ويبذل وهو فقير ليس ميسوراً فهذا يعني أن الكرم سجية راسخة في طبعه، ومن ثمة فإنَّ لهذا الأسلوب وظيفة بيانية، إذ أسهم في الكشف عن المعاني الخفية، وشارك في تجليتها.

الخاتمة (نتائج البحث):

1) تبين أن الأسلوب التصويري في القصيدة يعكس موقف الشاعر، فالصورة عنده نفسية قبل أن تكون حسية، كما في تصوير الحرب.

2) استند الشاعر إلى تكثيف الأسلوب الاستعاري في توصيف الحرب وقوتها، فاستعار لها أنثى حيوان ولود، وكذلك في استعارة أخرى جعلها عقيماً، بغية تقريب صورة تلك الحرب الضروس من الأذهان.

---

[1] الانزياح في شعر زهير بن أبس سلمى، ص152

[2] شرح الديوان، ص 40.

[3] الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 151.

[4] المصدر نفسه:، ص 42.

3) كان للأسلوب الكنائي أثر في إيضاح المعاني التي رام الشاعر إيصالها بلغة شعرية تتميز بتعدد الدلالات والإيحاءات، ومن ثمة يمكن القول: إن أثر تلك الأساليب لا يتوقف عند المبدع فحسب، وإنما يتعداه إلى المتلقي الذي يُعمل فكره بغية إدراك تلك المعاني.

4) تبيّن أن الشاعر أبدع في بناء إيقاع قصيدته من خلال استثمار عناصر عدة؛ إذ نظم قصيدته على وزن (الطويل) الذي كان يؤثره كثير من الشعراء القدامى في مواضع المدح والمفاخرة. ومن العناصر الإيقاعية المهمة في هذه القصيدة التكرار الذي مثَّل عنصراً مهماً في وظيفة إنتاج الدلالة الشعرية وإيصالها، فضلاً عن الوظيفة الموسيقية. وتبيّن استناد الشاعر إلى الجمع بين التكرار و الطباق بغية جعل المعنى أكثر إيحاء من جهة، وجعل الإيقاع أكثر تأثيراً في المتلقي.

5) استند الشاعر إلى خلخلة البنى التركيبية في مواضع من قصيدته، مما أضفى سمة الشعرية عليها فضلاً عن النكت البلاغية التي ترقد تحتها كالعناية والاهتمام والتشويق والاختصاص.

المصادر والمراجع:

1) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق علّقيه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م.

2) الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1947.

3) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار الإنماء، بيروت.

4) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م.

5) البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن.

6) التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 م.

7) التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مح3، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 1983م.

8) جمايات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحييوي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2014م.

9) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م

10) شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره) : عبد القادر الرباعي، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2006م.

11) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، (د،ط)، 2002م.

12) الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، 2002م.

13) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م

14) قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.

15) مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، راجعه لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961م.

16) المثل السائر: ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939م.

17) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط2,1984، بيروت.

18) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم.
19) موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط5، 1978م.
20) نزف الذات ورجع الصدى: وليد محمد سراقبي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2016م.
21) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م

الرسائل الجامعية:

1) الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، رسالة ماجستير، إعداد: حسين الخطاب، إشراف، د. نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م.
2) شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، أحمد محمد علي محمد، إشراف: أ.د أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م .