الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة الـــجزائر -2- (أبو القاسم سعد الله)

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

الإيقاع في الشعر المحدث

"دراسة تطبيقية لمعايير النصية"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

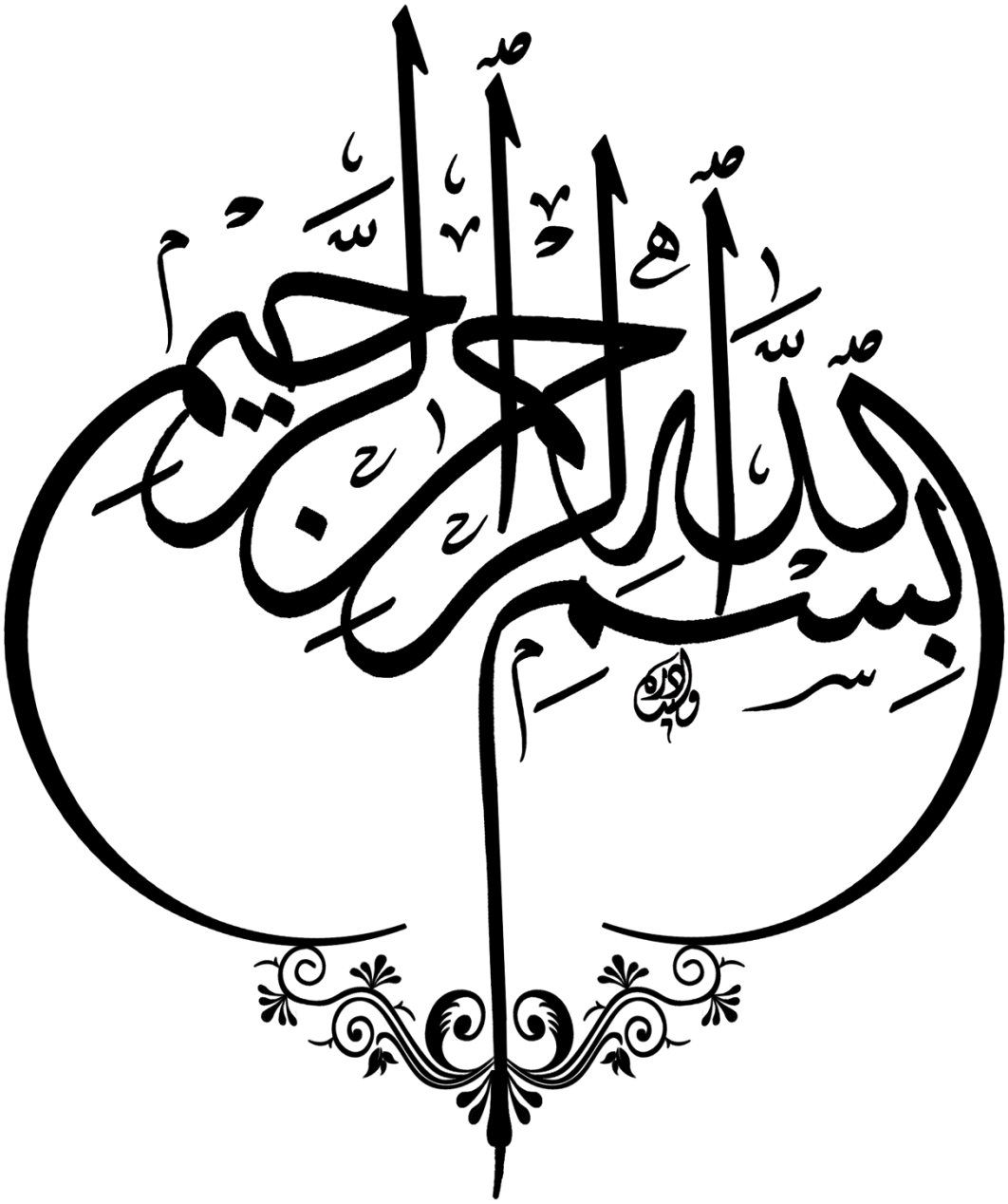
من إعداد الطالبة:

* الأقرب صليحة

تحت إشراف:

*الدكتورة. حبيبة بوتمجت

الموسم الجامعي:2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

الإهـــــداء:

إلى ذلك الرجل الشامخ شموخ "جبل بوكحيل" والدي العزيز حفظه الله.

إلى التي أتعبتها كثيرا أرهقتها طويلا فما فتئت تدعو لي بالتوفيق والنجاح وتحقيق الأمنيات أمي الحبيبة.

إلى التي أخذت جزءً مني وغادرت ولم تخبرني بمغادرتها إلى روح أختي مليكة الأقرب، والتي كانت تؤكد لي أن الانسان كلمة وعليه أن يترك كلمة وراءه تخلد أثره.

إلى باقي الأجزاء الأخرى التي جمعت شتاتي وأسكنت آهاتي وأضاءت ظلماتي إخوتي وأخواتي الأعزاء.

إلى تلك العائلة التي أصبحت رقما من أرقامها بسبب رابطة الزواج المقدسة بدء بزوجي الذي شدّ من أزري ودفعني إلى تحصيل العلم دفعاً فكان لي السند والعون.

إلى أولئك الأبناء جميعا دون استثناء فإن كان رحمي قد عجز عن احتضانكم فإن قلبي قد فعلها وضمكم إليه ضما.

إلى كل من تلهف إلى قراءة الإهداء وأراد أن يرى اسمه بين من أهديه لهم أنت منهم.

إلى كل من ظن بي خيرا حتى وإن لم أكن أهلا لذلك الظن.

إلى كل من علمني حرفا.

أهدي ثمرة جهدي

كلمة شكر

كلمة شكر

أتقدم بفائق الشكر والتقـــــدير للأستاذة المشـــــرفة
" الدكتورة حبيبة بوتمجت " على تحمل مشاق الإشراف
والتوجيه فلولا فضلها بعد الله عز وجل لما ظهر هذآ العمل
إلى النور فلها جزيل العرفان والامتنان.

مقدمة

مقدمة:

شهدت الأمة العربية تحولا كبيرا منذ القرن الثاني للهجرة شمل معظم مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية وكان من أهم أسباب ذلك التحول انتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة، مما نتج عنه تغيير في البنى التي يقوم عليها المجتمع ومس هذا التغيير المفاهيم والقيم التي تنظم علاقات الناس وحياتهم فكان لهذه التغيرات بالضرورة انعكاس على الجانب الإبداعي والشعري، ففي هذه الفترة التاريخية المشعة والتي حظيت باهتمام عدد كبير من الدارسين ومؤرخي الأدب الذين أقروا أن هذا العصر أي - العصر العباسي- قد مثل قمة التطور الفني للقصيدة العربية وانصرف الكثير منهم لينهلوا من معارفه وعلومه على اختلاف أنواعها، أوليس ذلك هو العصر الذي أنجب من الأدباء والفلاسفة وغيرهم وقد خلدهم التاريخ إلى يوم الناس فحدث تلاحم بين استيعاب الثقافات المختلفة وتناسبها مع الفكر العربي الإسلامي وكان هذا التأثير على الحركة الشعرية العباسية، وفي خضم هذا التصادم الثقافي ظهر مايعرف بالشعر المحدث الذي حاول أصحابه أن يخرجوا بالقصيدة العربية عن سلطة القصيدة فبدأ التغير وبدأ ظهور نوع جديد من الشعر خلف صراعا بين نقاد المرحلة بين مؤيد ورافض له، وسار هذا الشعر إلى أن فرض نفسه، غير أن هذا التطور الفني لا يعني الانفصال الكلي بين القصيدة المحدثة والقصيدة الموروثة عن العصور السابقة وإنما يقصد به الحفاظ على بعض القيم الفنية الموروثة واستحضارها في القصيدة المحدثة –إن صح التعبير- والحفاظ على هذه القيم الجمالية الموروثة لا يعيق بأي حال من الأحوال حركية التطور بل بالعكس فهي تغذيها وتفتح الباب أمامها للبحث في قيمها وأبعادها الفنية الإبداعية وتناولها بطريقة جديدة تتلاءم ومعطيات العصر حتى لا تكون هناك فجوة بين ما يعيشه الشاعر وطريقة تعبيره عما يجول بخاطره وما يعايشه، فلا يمكن لأي كائن حي أن يحافظ على حياته إلا بالحركة وخلال كل تغير تتخذه هذه الحركة هناك إيقاع مستمر وكل ظاهرة لها إيقاعها الخاص وتكتمل معالم هذه الحركة الإيقاعيّة وتكون أكثر وضوحا وبروزا في الشعر الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع وهذا ما جعل الكثير من النقاد يعرفون الشعر بالكلام الموزون المقفى الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، وفي ظل وجود القصيدة المحدثة تطور هذا المفهوم خصوصا مع المناهج اللسانيّة الحديثة، أصبح للإيقاع مفهوم أشمل وأعمق في أن يربط بالشعر فقط بل أدخل مفهومه في علاقة جدلية مع الدلالة والبلاغة وغيرها من العلوم ومن هنا جاءت فكرة البحث الموسومة بـ "الإيقاع في الشعر المحدث"

وقد اشتمل البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

- تناولت في المدخل مفهوم الإيقاع المعجميّ والاصطلاحيّ بدءً بالمعاجم العربية وكيف تناولت الكلمة، مع التأكيد على ربط القدامى لمعنى الإيقاع بالوزن في تعريفاتهم النقديّة للشعر أمثال السجلماسي وقدامة بن جعفر وتطورت النظرة إلى مفهوم الإيقاع وأصبح أشمل من الوزن ونجد ذلك عند ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وأبي حيان التوحيدي، مع ذكر أهمية ما أضافه أبو حازم القرطاجني في رؤيته لهذا المصطلح.
- ثم تناولت الإيقاع من وجهة نظر حديثة عند الأوربيين وبعض النقاد العرب لأصل في الأخير للتأكيد على ضبابية المصطلح –إن صح التعبير- لأنه أصبح مرتبطا بحياة الإنسان فهو في تجدد دائم لا يخضع لعناصر محددة وأوسع من أن تقيّده قيود أم تحدّه حدود.

أما المصطلح الثاني المتناول فكان "الحداثة" وقد بدأت بشرحه حسب ما ورد في القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف ومن ثمّ في أهم المعاجم العربيّة ونجد مفهومها قد اتخذ معنى جديدا عند الزمخشري في مؤلفه أساس البلاغة حينما شرح الكلمة بضدّها "قدم" فأصبحت تعني الشيء الجديد الذي لم يكن موجوداً وكان المعنى نفسه عند ابن منظور.

أما المعنى الاصطلاحيّ فقد بدأ في الظهور منذ القرن الثالث بعد أن فرض الشعر المحدث نفسه وأصبحت له مكانة فنيّة جديدة تستلزم الوقوف عندها والنظر إليها نظرة معزولة عن الاعتبارات الخارجة عن إطار النص الشعريّ الفنيّ، فالقضية قضية جودة لا زمن وقضية ملامسة هذا الشعر لأحاسيس الناس والتعبير بصدق عن تفاصيل حياتهم ومشاعرهم وفق مستجدات عصرهم.

- أما الفصل الأول فكان فصلا نظريا حمل عنوان " تجليات الإيقاع في الشعر المحدث" قسمته إلى أربعة مباحث، كل مبحث يرتكز على سبب من أسباب تغير إيقاع الشعر المحدث فكان السبب السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي من أهم مؤشرات هذا التغير الإيقاعي الذي أصبح ضرورة لا مفر منها.
- أما الفصل الثاني فكان فصلا تطبيقيا عنونته بـ "الإيقاع في شعر مطيع بن إياس" - دراسة تطبيقية لمعايير النصيّة- ركزت فيه على تميز شعر مطيع بن إياس في جانبه الإيقاعي قسمته إلى ثلاثة مباحث اشتملت على عناصر مايعرف بمعايير النصية وهو نهج من المناهج اللسانيّة الحديثة التي اعتمدتها في بحثي للخروج بفكرة تميز الإيقاع في هذا العصر عند هذا الشاعر المغمور والذي كان اختياره مقصودا للوصول إلى فكرة أن تغير الإيقاع أصبح اكثر من ضرورة ملّحة في هذه الفترة الزمنية من تاريخ أمتنا خصوصا وأن هذا الشاعر مثل شعره حلقة وصل بين

العصرين الأموي والعباسيّ ومحاولة مطيع أن يخرج بشعره عن سلطة القصيدة الموروثة ولو في بعض جزئياتها مركزة على كيفية ظهور الإيقاع عنده بشكل مخالف عما سبق.

- أما الفصل الثالث فكان تطبيقيا كذلك عن شاعر مشهور ألا وهو بشار بن برد والمعنون بـ "الإيقاع في شعر بشار بن برد " - دراسة تطبيقية لمعايير النصيّة- مقسماً هو الآخر إلى ثلاثة مباحث اشتملت على عناصر المنهج المطبق ليتضح تميز الإيقاع أكثر عند هذا الشاعر.
- وذكرت في الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها في متن البحث.
- أما المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها فقد تمثلت في أمهات كتب النقد القديم مثل: كتاب البيان والتبيين والحيوان للجاحظ، الشعر والشعراء لابن قتيبة، طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز، العمدة لابن رشيق القيرواني، الموشح للمرزباني، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، عيار الشعر لابن طباطبا .....إلخ.

ومن المراجع العربية: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسيّ لابتسام حمدان، موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصيّة لصالح عبد العظيم، نظرية الإيقاع العربي لمحمد العياشي، الشعرية العربية لنور الدين السد، لسانيات النص لأحمد مداس، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال لحسين خمري...إلخ.

ومن المراجع الأجنبية المترجمة: النص والخطاب والإجراء لروبرت دي بوجراند، المدخل إلى علم اللغة لكارل ديتربونتنج، علم النص لتون أ. فان دايك .....إلخ.

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات، لعل أهمها قلة المصادر التي تناولت شعر مطيع بن إياس بالدراسة والتحليل إن لم يكن ذلك تقصيرا مني في البحث إضافة إلى ذلك أن المنهج اللساني النصي اللغوي المعتمد في التحليل وهو مايعرف بمعايير النصية، لم أجد كل العناصر مجتمعة في عمل تطبيقي واحد، بل تناول الباحثون بعضا من عناصره متفرقة مما صعّب علي نوعا ما البحث.

ولقد كان طريق البحث شاقا تطلب مني الجهد والصبر، حاولت قطعهُ بفضل توجيهات أستاذتي المشرفة الدكتورة حبيبة بوتمجت التي أنارت لي الطريق وشجعتني على ضرورة العمل بجدية فلها مني جزيل الشكر والعرفان على ما بذلته من جهد وعناء في تحمل مسؤولية الإشراف على البحث وأملي في الأخير أن أكون قد حققت بعض ما كنت أصبو إليه.

"والله من وراء القصد"

مـدخـل

تعج الساحة النقدية بالكثير من المصطلحات التي أثير حولها جدل كبير ،ومنها مصطلح الإيقاع وهو موضوع بحثنا لذا سأتناول مفهومه بإيجاز من أجل دراسة عناصره في ديواني الشاعرين مطيع بن إياس وبشار بن برد

المدلول المعجمي و الإصطلاحي:

1- كلمة الإيقاع:

جاء في لسان العرب لابن منظور:

"الإيقاع: اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها و سمى الخليل رحمه الله كتابا في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1]

و قد ربط الكثير من القدامى بينه و بين الوزن فنجد السجلماسي في تعريفه للشعر:" هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة و متساوية و عند العرب مفقاة"[2]

و نجد المفهوم نفسه عند قدامة بن جعفر حينما عرف الشعر على أنه" قول موزون مقفى يدل على معنى"[3] مبينا العناصر التي تقوم عليها البنية العروضية للشعر أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية ألا و هي الوزن و القافية لذلك نرى أن أغلب النقاد العرب ربطوا الإيقاع بالوزن و لم يتعمقوا في جوهره فأهملوا الحركة الإيقاعية و ركزوا على ارتباطه بالزمن.

فيقول :"إن أهل العروض مجمعون على أنه فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4]

فظل بذلك الإيقاع مرتبطا بالموسيقى غير أن ابن طباطبا حاول أن يعطي مفهوما آخر له، أو أن يميزه من خلال تعريفه للشعر حينما قال بأنه" كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل به عن بهجته مجته الأسماع و فسد على الذوق لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، الطبعة الأولى جديدة ومنقحة، ص408.

[2] – أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم و تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص281.

[3] – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص69.

[4] – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا اللغويّ، الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية بيروت1977، ص238.

ميزانه و من اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض[1] و يظهر هذا التمييز في البنية اللغوية المنتظمة القائمة على التجانس و الانسجام و لا تقتصر على الوزن فقط كما ذهب إلى ذلك غيره من النقاد السابقي الذكر.

و يتسع مفهوم الإيقاع و يصبح أكثر شمولية من الوزن في قوله "و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر و صحة وزن المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر ثم قبوله له و اشتماله عليه و إن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها و هي اعتدال الوزن و صواب المعنى، و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[2]

أما الجرجاني فقد اعتبر الإيقاع معنا و ليس لفظا مؤكدا أن الألفاظ تخدم المعاني و لم يربط الإيقاع بالوزن و القافية كما فعل بعض النقاد القدامى و اعتبر "الوزن ليس من الفصاحة و البلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة و البلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما و لابد كان كل كلام خيرا من كلام"[3]

و اشترط الذكر و الروية كأساس للدرس البلاغي "فجملة الحديث أن تعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاما من غير روية و فكر"[4]

أما أبو حيان التوحيدي فيرى أن الشعر أفضل من النثر بسبب الإيقاع الذي يتميز به الشعر في قوله "فمن فضائل النظم أنه لا يغني و لا يجدي إلا بجيده و لا يؤهل للحن الطنطنة و لا يحلي بالإيقاع الصحيح غيره لأن الطنطنات و النقرات و الحركات و السكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن و النظم عليها"[5]و جمالية النص عنده تحقق لذتها و متعتها في جميع مكوناته "و في الجملة أحسن الكلام مما رق لفظه و لطف معناه و تتلألأ رونقه و قامت صورته بين نظم كأنه نثر نثر كأنه نظم"[6]فيعود ليعطي لكل واحد منهما ميزته الخاصة، و لا ينفي بذلك جمالية النثر و ميزته.

و لعل التعريف الأكثر دقة عند القدامى ما ذهب إليه أبو حازم القرطاجني حينما جعل "التخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى و من جهة الأسلوب و من جهة

---

[1] – المصدر السابق ، ص05.

[2] – المصدر نفسه ، ص21.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في عالم المعاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، ط1951. ص364.

[4] – المصدر نفسه، ص352.

[5] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط 1 2006 م ص136.

[6] – المصدر نفسه، ص145.

اللفظ و من جهة النظم و الوزن"[1] و فسر ذلك أكثر حينما بين مكونات الشعر في قوله:"التخاييل الضرورية هي تخاييل اللفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم"[2] فالملاحظ من هذا التعريف أن القرطاجني حاول أن يجعل فرقا بين الوزن و النظم بالإضافة إلى ذكره لإيقاع بلاغي يقوم على التناسب بين المسموع و المفهوم القائم هو كذلك على التخاييل و لهذا نجده يعتمد على البلاغة في "معرفة طرق التناسب في المسموعات و المفهومات لا يوصل إليها شيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك و هو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب و الوضع"[3]

كما اعتبر الكلمة عنصر أساسي في الشعر فيقول" و من حسن الوضع اللفظي أن يؤانس في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها و من ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب و تناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب و له به علاقة فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا و حسن ديباجة و استدلالا بأوله على آخره"[4] فمن خلال هذا التوضيح يظهر ربط القرطاجني بين ما يعرف بالمستوى الدلالي و المستوى النظمي من خلال تأثير الألفاظ و العبارات و ترتيبها أو ما أطلق عليه القرطاجني بالنظم لذلك كانت نظرته لمفهوم الإيقاع نظرة متميزة عن باقي النقاد القدامى " و أصبحت كلمة الموزون تعني النظم المرتب و هذا غير صحيح لأن التنظيم و الترتيب و التناسب يمكن أن تدل عليه كلمة نظم أما كلمة وزن و موزون فتدل على مقدار النقل و الخفة"[5].

و إذا تناولنا الإيقاع من وجهة حديثة نجد أن كلمة إيقاع تقابل RYTHME في اللغة الفرنسية و المنحدرة أصلا من كلمة RYTMOS الإغريقية و هي تحمل معنى الجريان و التدفق و أصبح تعريف الإيقاع بأنه "كل ظاهرة تشعر بها أو نقوم بها و لابد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثية التالية : البنية Structure و الزمنيةPériodique و الحركةMouvement و المعمول به البنية الزمنية"[6] فهو تواتر متتابع بين الإسراع و الإبطاء أو الحركة و السكون أو القوة و الضعف و نجده هذا المفهوم في القرن 19م "يعود إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشريف المتلقي و ثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد

---

[1] – أبو حازم القرطاجني، مناهج البلغاء و سراج الأدباء ،ت محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3 1986. ص89.

[2] – المصدر نفسه، ص226.

[3] – المصدر نفسه، ص226.

[4] – المصدر نفسه، ص 226.

[5] – محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976. ص45.

[6] – ÉMILE BENVENISTE problèmes de linguistique générale, pris: Gallimard, coll Bibliothèque des sciences humaines 1966,p 103.

الدهشة لدى المتلقي"[1]و عدّ الإيقاع بذلك "ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي و التي جسدها في حركات جسمه و نبرات صوته أو في تعاقب الشهيق و الزفير عنده و انتظام ضربات قلبه"[2] و ذهب المذهب نفسه زكي نجيب محمود إذ اعتبره "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه في ضربات القلب بانتظام، و بين وحدات النفس بانتظام و بين النوم و اليقظة بانتظام و هكذا..."[3]و المقصود بالانتظام الذي يتمثل في هذا نتيجة لحسن التوزيع و التناسق و الانسجام و من هذا التعريف يرى البعض "أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان و الطبيعة و الكون بأسره، لأنه المبدأ" الذي أقره الخالق سبحانه و تعالى أساسا لبقاء الكون و دوامه و يتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها...و هي الحركة التي لو اختلت لاختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون و بقائه"[4]

و هذا المفهوم نجده عند الأوربيين لذا يعرفه بنفيست "أنه زئبقي و خاصة في الجانب النظري إذن من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسربه و عدم ثبوته أما في الجانب التطبيقي فيعد شيئا بديهيا يمكن للجميع إعطاؤه المفهوم المناسب عند استماعهم للموسيقى الصاخبة أو الحالمة أو لدقات الدف أو لرؤيتهم خطوات العداء في الميدان و هو يتقدم كوكبة العدائين لكي يتوغلوا في روحه الفلسفية و الجمالية فذاك الذي يعد صعبا"[5]

لذلك فالإيقاع عند بنفيست" ينظم كل ما هو متسرب لا يمكن القبض عليه كالزمن و اللغة و الحركة و الأصوات"[6]

هذه بعض التعريفات لمفهوم الإيقاع سواء في المعاجم العربية أو عند النقاد العرب أو الغربيين و يبقى تحديده أمرا صعبا لأن له ارتباطات عديدة بالشعر و النثر بل بحياة الإنسان بصفة عامة لا يمكن أن نحده بمعنى واحد.

---

[1] – إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي حلب سوريا، ط1، 1997، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص17.

[3] – زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد ، دار الشروق القاهرة، ط1 1979، ص22.

[4] – محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص41.

[5] – بنفيست مسائل في اللسانيات العامة، الجزء 1 ترجمة د. بوفولة بوخميس، منشورات سيراس تونس، 2008م ص201.

[6] – المرجع نفسه، ص201.

2- مفهوم الحداثة:

لايمكن تحديد مفهوم الحداثة تحديدا دقيقا نظرا لانتشاره و كثرة تداوله عند القدامى و المحدثين، فتنوع تعريفه و تعدد استعماله لذلك سأحاول التطرق إلى مفهوم الكلمة أولا في النص القرآني الكريم و الحديث النبوي الشريف و من ثم في أهم المعاجم العربية.

1) في القرآن الكريم: و قد وردت الكلمة و مشتقاتها في مواضع كثيرة في القرآن الكريم كقوله تعالى :"و إذا خلا بعضهم إلى بعض قالوا أتحدثونهم بما فتح الله عليكم"[1]و قوله :"و قد نزل عليكم في الكتاب أن إذا سمعتم آيات الله يكفر بها و يستهزأ بها فلا تقعدوا معهم حتى يخوضوا في حديث غيره"[2]

و قوله :"و جعلناهم أحاديث فبعدا لقوم لا يؤمنون"[3] و كذا قوله :"و ظلموا أنفسهم و جعلناهم أحاديث و مزقناهم كل ممزق"[4] و قوله تعالى :" فبأي حديث بعده يومنون"[5] و قوله قوله :" يومئذ تحدث أخبارها"[6]

فإذا عدنا إلى تفسير الكلمة حسب ما وردت في القرآن الكريم نجدها مثلا في سورة البقرة الآية السابقة " تحدثونهم بمعنى الكلام"[7] و في سورة المؤمنون "أحاديث بمعنى أخبارا و أحاديث الناس"[8]

فبملاحظة شرح الكلمة نرى أنها لم تخرج في معاني القرآن الكريم عن الكلام.

2) في الحديث النبوي الشريف: تغير معناها الذي ورد في القرآن الكريم ، و أصبحت تدل على استحداث أمر لم يكن موجودا ،كقوله صلى الله عليه و سلم عن عائشة رضي الله عنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه و سلم من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد"[9] فأحدث بمعنى ابتدع في أمر دين الإسلام، و قوله :"ما أحدث قوم بدعة إلا رفع مثلها من السنة فتمسك بسنة خير من إحداث بدعة"[10] فيتضح من الأحاديث النبوية تحذير و ترهيب المسلمين من كل محدثة لأنها تعني الخروج عن الاسلام و يجب محاربتها و اتباع السنة لتفاديها.

---

[1] – سورة البقرة، الآية 76.

[2] – سورة النساء، الآية 140.

[3] – سورة المؤمنون، الآية 44.

[4] – سورة سبأ، الآية 19.

[5] – سورة المرسلات، الآية 50.

[6] – سورة الزلزلة، الآية 04.

[7] – محمد علي الصابوني، مختصر تفسير، ابن كثير قصر الكتاب البليدة شركة شهاب طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية الجزائر، الجزائر، 1990، ج1، ص 81.

[8] – المرجع نفسه، ج2، ص565.

[9] – زكي الدين العظيم بن عبد القوي ،المنذري، كتاب الترغيب و الترهيب من الحديث الشريف، ضبطه مصطفى محمد عمارة ، دار الجيل بيروت ،ج1، ص83.

[10] – المرجع نفسه، ص86.

3) في المعاجم العربية:

في كتاب العين نجد كلمة حدث[1] : يقال صار فلان أحدوثة أي كثروا فيه الحديث و شاب حدث و شابه حدثة فتية في السن، و الحدث من أحداث الدهر شبه النازلة.

و الأحدوثة: الحديث نفسه و الحديث : الجديد من الأشياء .

و رجل حدث: كثير الحديث و الحدث: الإبداع.

جمهرة اللغة: رجل حدث السن و حديث السن و حدثان الدهر و نوائبه.

و رجل حدث: حسن الحديث.[2]

تهذيب اللغة: (حدث) قال: الحدث من أحداث الدهر شبه النازلة قال: و الحديث ما يحدث به المحدث تحديثا و رجل حدث أي كثير الحديث و قال الليث "شاب حدث فتي السن و الحديث الجديد من الأشياء[3]"

لسان العرب: حدث[4]: الحديث نقيض القديم و الحدوث نقيض القدمة حدث الشيء يحدث حدوثا و حداثة و أحدثه فهو محدث و حديث و كذلك استحدثة و أخذني من ذلك ما قدم و حدث و لا يقال حدث بالضم حدث في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع ، و في حديث ابن مسعود أنه صلى الله لم يرد عليه السلام، قال فأخذني ما قدم و حدث بمعنى همومه و أفكاره القديمة و الحديثة و محدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، و في الحديث إياكم و محدثات الأمور: جمع محدثة بالفتح و هي ما لم يكن معروفا لا في كتاب و لا في سنة و لا إجماع و استحدث خير أي وجده خبرا جديدا قال ذو الرمة: استحدث الركب عن أشياعهم خبرا أم راجع القلب من أطرابه طرب.

نلاحظ من خلال تتبعنا لكلمة الحداثة و مشتقاتها في المعاجم العربية السابقة الذكر و التي أخذت كعتبة لتتبع معنى الكلمة و دلالاتها المختلفة أنها كانت تعني:

- ✓ الحديث أي الكلام.
- ✓ الفتي في السن.
- ✓ شبه النازلة.

الجديد من الأشياء و لعلها بهذا المفهوم أخذت معنا جديدا اتضح أكثر عند الزمخشري في أساس البلاغة حين ما شرح الكلمة بضدّها قدم، فكانت تعني الشيء الجديد الذي لم يكن موجودا من قبل ثم يأتي تفصيل أكثر لهذا المعنى في لسان العرب لابن منظور حينما قابل

---

[1] – أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق د مهدي المخزومي و د إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، المجلد3، باب الحاء و الدال و التاء، ص177.

[2] – أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، كتاب جمهرة اللغة حققه و قدم له د.رمزي منير بلعبكي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، نوفمبر نوفمبر 1987م، ج1، باب التاء و الحاء مع ما يليهما من الحروف في الثلاثي الصحيح(حدث) ص416.

[3] – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري ، تهذيب اللغة تحقيق عبد الكريم العزاوي، دار الحصرية للتأليف و الترجمة، ج4، ص405.

[4] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان للطباعة و النشر ،ط1 جديدة و منقحة ، المجلد4، ص52-53.

حدث مع قدم بإضافة إلى ربطه للمعنى بالدين فكانت تعني الكلمة الإتيان بالجديد من الأشياء التي لم يعرفها السلف الصالح، أو هي الخبر الجديد.

*** مفهوم المصطلح :**إن الانتقال من مفهوم الكلمة إلى معناها الاصطلاحي ليس بالأمر الهين و السهل و ذلك لأن الكلمة في حد ذاتها قد مرت بمراحل حتى حملت المعنى المصطلح عليه أي نقل اللفظ من مجال معين إلى مجال اصطلاحي فهذا التحول لم يحدث بمحض إرادتنا و إنما أملته شروط أسهمت في إنتاج المصطلح إن صح التعبير و من هنا يكتسب المصطلح أهمية باعتباره "مفتاح المعرفة الإنسانية في شتى فروعها ووسيلة من وسائل الاتصال و التفاهم بين المختصين في مختلف المجالات العلمية"[1]

لذلك اجتهد الباحثون في بيان ماهيته ورغم تنوع هذه المفاهيم التي أعطيت له إلا أنها تشترك في أن المصطلح لفظ يوضع من أجل أن يعبر عن مفاهيم و أشياء مادية مستحدثة لذلك فهو" يوضع ليرتبط بشيء أو تصور مخصوص يكون منظما في إطار النظام الخاص لمصطلحات النقل العامي المعين"[2] و أعطيت له هاته التسمية لتميزه بمجموعة من الصفات كارتباطه بمفهوم واحد لا يتعدد مهما تعددت استعمالاته اللغوية و ربما تعد هذه النقطة من أهم النقاط التي يمكن أن نفرق من خلالها بين مفهوم المصطلح و الكلمة لأن هذه الأخيرة تتعدد دلالات استعمالاتها السياقية، أما المصطلح فيتميز بالدقة و الدلالة المباشرة و الابتعاد عن الغرابة و الغموض لأنه يقوم على لغة علمية لا فنية، غير أنه لا يمكن نفي وجود علاقة بين المصطلح و دلالة مادته اللغوية لذلك نجد عند تعريف أي مصطلح كيف وردت الكلمة غير الاصطلاحية في بعض المصادر ثم التعرف على مفهوم المصطلح.

و قد بدأ مفهوم الحداثة في التراث يتضح بمعناه الاصطلاحي منذ إطلالة القرن الثالث بعد أن فرض الشعر المحدث نفسه و أصبح قضية فنيّة لابد من مراعاتها و الاهتمام بها و الوقوف عندها فالحداثة هي النظر إلى ذلك العمل الشعري نظرة معزولة عن الاعتبارات الخارجة عن إطار النص الشعريّ، و بذلك تصبح مرادفة للجودة الفنية في الأثر الشعري ذاته دون النظر إلى زمن قائله، و أن يلامس هذا النص الشعري الأحاسيس و العواطف بشكل جميل صادق متميز.

و ربما لهذا السبب كثر تعريف الشعر في هذا القرن ليقترب أكثر من مفهوم الحداثة.

---

[1] – عبد الحليم بن عيسى، مداخلة المصطلح اللغوي بين التأصيل و التحديث، كتاب الملتقى الأول المصطلح و المصطلحية في العلوم الإنسانية بين التراث و الحداثة، جامعة سعد دحلب، البليدة، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية2005م، ص30.

[2] – المرجع نفسه، ص31.

و بذلك تصبح بعض نماذج الشعر الجاهلي حداثية إلى يومنا هذا و بعض نماذج عصرنا بعيدة عن الحداثة فالقضية قضية الجودة الفنية و ملامسة العواطف و الأحاسيس في أي زمان.

الفصل الأول:

تجليات الإيقاع في الشعر المحدث

المبحث الأول: السبب السياسي

المبحث الثاني: السبب الاجتماعي

المبحث الثالث: السبب الاقتصادي

المبحث الرابع: السبب الثقـــافـــي

المبحث الأول: السبب السياسي

- يعد العصر العباسي من أهم العصور التي شغلت اهتمام الكثير من النقاد والدارسين، ولعل العديد منهم يجمع على أن الشعر العربي ازدهر ازدهارا عظيما فيه لعدة أسباب سنورد بعضها في هذا الفصل، غير أنه يجدر بنا أن ندرك حقيقة أن العصر العباسي لا يعتبر عصرا منفصلا عن العصور التي سبقته وأن نعتقد أن التطور والتجديد كان وليد لحظة قيام الدولة العباسية، بل هو استمرار وامتداد مهد له من قبل، فقد "بدأت نواة التأليف والترجمة وظهرت الكتابة الفنية إلى كثير من أمثال ذلك ولو كان اتساع الحركة العلمية من عمل العباسيين وحدهم لكان آخر الدولة الأموية يشبه أولها[1]" ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نغفل دور الإسلام وتأثيره، فتوسعت الفتوحات الإسلامية لتشمل بلاد فارس والهند والأندلس ونشأ نتيجة هذا الاختلاط والتباين في الأجناس والعادات والموروث الحضاري لهذه الأمم عنصرا إسلاميا زال تباينه وانسجم وتفاعلت كل هاته العوامل و "بلغت فيه دولة المسلمين قمة مجدها في الثروة والحضارة والسيادة وفيه نشأت أكثر العلوم الإسلامية ونقلت أهم العلوم الدخيلة إلى العربية[2]" ونتيجة لكل هذا كان إيقاع الشعر أو تجلياته في هذا العصر أمرا طبيعيا و سمة بارزة من سماته، وسنحاول معرفة العوامل والأسباب التي جعلت الإيقاع يتجلى في العصر الأول منه وذلك نظرا للفترة الزمنية الطويلة التي يمثلها العصر العباسي الذي قسم إلى عصور منها: العصر العباسي الأول والذي يبدأ من قيام الدولة العباسية سنة 123 ه إلى سنة 232ه*.

تعددت أسباب سقوط الدولة الأموية التي كانت عاصمتها دمشق من بينها "ثورات أراد بها أصحابها إلى الإصلاح الاجتماعي ومنهم من كان يتخذ إلى ذلك طريق الرفق على نحو ماهو معروف عن جماعة الفقهاء وأكثرهم كان يتخذ طريق العنف ... على نحو ما كان يريد ابن الزبير والخوارج والشيعة وابن الأشعث ويزيد بن المهلب[3]" فثار هؤلاء في وجوه الأمويين مرارا، فأريقت برك من الدماء واستطاع الأمويون أن يقضوا على الكثير من المناهضين لهم والثائرين عليهم كابن الزبير وابن الأشعث ويزيد بن المهلب، غير أنهم وجدوا صعوبة في القضاء على ثورة الخوارج والشيعة "فظلت تشتعل من حين إلى حين في العراق وجنوبيه وشماليه وما وراءه من الشرق[4]" وقد عبر الخوارج عن رفضهم للحكام الأمويين لأنهم أخذوا السلطة عنوة من غير حق فثاروا في وجوههم باذلين كل ما في وسعهم من أجل استرداد حقهم المشروع، ولعل أهم ثورات الشيعة ثورة المختار الثقفي بالكوفة والتي قضى عليها مصعب بن الزبير ولم تظهر أي ثورة أخرى حتى أول العقد

[1] - أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1964م الطبعة 07 ج1، المقدمة، ص 2-3.
[2] - جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربية منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان 1983، المجلد1، ص 325.
*- اعتمد الكثير من الباحثين على هذا التقسيم أمثال إبراهيم أبوب التاريخ العباسي، ص25- عبد المنعم خفاجي الأدب العربي و تاريخه ج2، ص2، بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية ص5.
[3] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف مصر الطبعة6، ص9.
[4] - المرجع نفسه، ص9.

الثالث من القرن الثاني بقيادة زيد بن علي زين العابدين وانتهت بهزيمة نكراء قتل بعدها عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب وانضمت فئة الموالي إلى هذه الثورات بسبب تعرضهم للظلم والاضطهاد من قبل بني أمية وحرمانهم من المساواة بينهم وبين العرب ضاربين بذلك تعاليم الدين الإسلامي الحنيف الذي جعل المفاضلة بين المسلمين على أساس التقوى لا غير "فكان طبيعيا أن تكثر مطالبتهم بالعدل الاجتماعي وأن يطمحوا إلى حكام جدد يقرون فيهم مبادئ الإسلام الذي يوجب المساواة بين أفراد الأمة في جميع الواجبات المالية وغير المالية والذي ينكر الظلم أشد الإنكار[1].

في ظل هاته الظروف، ظهر العباسيون وكان بادئ أمرهم ينشطون تحت لواء فرقة الكيسانية الشيعية ورائدها ابن الحنفية ببلدة الحميمة ببلقاء الشام ومعه علي بن عبد الله بن العباس وأسرته ونشأت علاقة بين ابنه محمد و بين أبي هاشم الذي اعتبره خير خلف له على جماعته خصوصا وأنه لم يكن له ولد وترك له وصية بالإمامة من بعده، فوجد محمد دعائم يستند عليها في المطالبة بحقه في الخلافة، فبدأ بالدعوة العباسية سرا من الحميمة و الكوفة اللتين عرفتا بتشيعهما مركزا له وكان ذكيا في دعوته التي نقلها إلى خراسان لأنها تعج بالموالي الساخطين على الحكم الأموي للأسباب التي ذكرناها سابقا "فمضوا يثيرون الناس هناك ضد بني أمية مصورين ما ينبغي أن يسود في الأرض من العدل و إزالة الظلم[2]" وتوفي الإمام محمد بن علي وكان الوليد بن يزيد بن عبد الملك قد تولى الخلافة وعرف بإدمانه للخمر و فسوقه، فعرفت الخلافة الأموية في عهده بالضعف والوهن والفساد واستغل أبو سلمة في خراسان هذا الجو مع ثورة الموالي ضد الأمويين "و تراءى حينئذ في الأفق أن سلطان البيت الأموي يؤذن بالسقوط لا لما انتشر فيه من فساد فحسب بل أيضا لما نشب من خلاف عنيف بين أفراده[3]" فقتلوا الوليد واقتتلوا حول من يجلس على العرش وتولى مروان بن محمد الحكم واغتنم الخوارج هاته الفرصة وثاروا عليه في الموصل واليمن والحجاز، كما تولى أبو مسلم الخراساني قيادة الدعوة وقد عرف بدهائه وحزمه وبأسه الشديد فبدأ يحرض الناس على بني أمية وبين لهم شدة ظلمهم وفسادهم وأنه سيرجع لهم مكانتهم ويجعلهم أسيادا خصوصا الموالي منهم فاستمعوا إليه واعتبروه المنقذ لهم الذي طالما انتظروه لينفض عنهم غبار الظلم والذل" وكثر أنصار الدعوة العباسية في خراسان التي كان نصر بن سيار واليا للأمويين عليها[4]" وكان باستطاعة أبو مسلم أن يقضي عليه غير أنه تريث وأوقع بين القبائل اليمنية والمضرية وقامت الحروب بين القبيلتين الأولى بقيادة الكرماني والثانية بقيادة نصر بن سيار، فلما ضعفت قوة هذا الأخير انتهز أبو مسلم الفرصة وأعلن الثورة عليه وعلى الأمويين وعلت رايات العباسيين السوداء في سماء

[1] - المرجع السابق، ص9.
[2] - المرجع نفسه، ص11.
[3] - المرجع نفسه، ص11.
[4] - نور الدين السد الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص141.

خراسان التي بدأت منها مدنها تسقط الواحدة تلو الأخرى وطلب نصر بن سيار من الخليفة الأموي النجدة وبعث إليه بهاته الأبيات[1]:

أَرَى بَيْنَ الرَّمَادِ وَمِيضَ نَـــارٍ وَيُوشِكُ أَنْ يَكُونَ لَهَا ضِرَامُ

فَـإِنْ لَمْ يُطْفِهَا عُقَلَاءُ قَـــوْمٍ يَكُونُ وَقُـودُهَا جُثَثَ وَهَـــامُ

فَإِنَّ النَّارَ بِالعُودَيْنِ تَذْكُـــــو وإِنَّ الحَرْبَ أَوَلُهَا كَـــــلَامُ

أَقُولُ مِنَ التَّعَـــجُبِ لَيْتَ شِعْرِي! أأيـْقَاظُ أُمِيَةُ أَوْ نِيَـــــــامُ؟

فَـــإِنْ يَكُ قَوْمُنَا أَضْحُوا نِيَامًـــا فَقُلْ: قُومُوا: فَقَدْ حَانَ القِيَـــامُ

فَفِرِي عَنْ رِحَالِكِ ثُمَّ قُـولِـــي عَلَى الإِسْلَامِ وَالعَرَبِ السَّلَامُ

فكتب الخليفة مروان إليه "الشاهد يرى ما لا يرى الغائب فاحسم الثؤلول قبلك فقال نصر: أما صاحبكم فقد أعلمكم ألا نصر عنده[2]" فكتب نصر بن سيار إلى يزيد بن عمربن هبيرة يطلب منه العون والمدد قائلا[3]:

أَبْلِغ يَزِيدًا وَخَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُهُ وَقَدْ تَبَيَنَتُ أَلَّا خَيْرَ فِي الكَـــذِبِ

إِنَّ خَرَسَانَ أَرْضٌ قَدْ رَأَيْتُ بِهَا بِيضًا لَوْ أَفْرَخَ قَدْ حَدَّثْتُ بِالعَجَبِ

فِـرَاخُ عَامَيْنَ إِلَا أَنْهَا كَبُـرَتْ لِمَّا يَطِرْنَ وَقَدْ سُرْبِلْنَ بِالزُّغْـــــبِ

فَإِنْ يَطِرْنَ وَلَمْ يُحْتَلَ لَهُنَّ بِهَا يُلْهِبْنَ نِيرَانَ حَرْبٍ أَيَّمَا لَـــهَبِ

لكنه كان مشغولا بثورات الخوارج في العراق وغيرها، وواصلت جيوش أبي مسلم بقيادة قحطبة وابنه الحسن وتجنب قحطبة ابن هبيرة واتجه إلى الكوفة والتقيا هناك وقتل قحطبة وخلفه ابنه الحسن الذي دخل الكوفة دون أي مقاومة، وبرزت حكومة بني العباس السرية وعلم مروان بن محمد أن إبراهيم بن محمد الإمام هو مدبر هاته الثورة وأدرك أنه قاتله فأوصى بالأمر من بعده إلى أخيه أبي العباس السفاح ومما قيل في رثائه[4]:

قَدْ كُنْتُ أَحْسِبُنِي جِلْدًا فَضَعْضَعَنِي قَبْـرٌ بَحَـرَّانَ فِيـــهِ عِصْمَةُ الدّيـــــنِ

فِيهِ الإِمَامُ وَخَيْرُ النَّاسِ كُلُّهُـــــمْ بَيْنَ الصَّفَائِحِ وَالأَحْجَارِ وَالطِّيـــــنِ

فِيـهِ الإِمَامُ الذّي عَمَّتْ مُصِيبَتُهُ وَعِيلَتْ كُلُ ذِي مَالٍ وَمِسْكِيـــــنِ

[1] - علي بن الحسن المهدي، المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر، سلسلة الأنيس الجزائر، ج4، ص 301.
[2] - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم و الملوك دار الفكر بيروت لبنان، الطبعة1، 1987م، ج8، ص261.
[3] - المصدر نفسه، ج8، ص261.
[4] - المصدر نفسه، ج8، ص339.

فَـلَا عَفَا اللهُ عَنْ مَرْوانَ مَظْلِمَةً لَكِـنْ عَفَـا اللهُ عَـمَّنْ قَـالَ آميـــنِ

وقائل هذه الأبيات قيس بن الحارث بن فهر.

ووصل أبو العباس السفاح نبأ مقتل أخيه إبراهيم ووصيته فخرج لاستقبال الحسن بن قحطبة بالكوفة مع أهله وأعمامه واتجه إلى المسجد الجامع في الكوفة وبايعه الناس واعتلى المنبر فخطب فيهم وجعل من الهاشمية مقر لدولته، وقدم إليه الكثير من الشعراء مهنئين ومنهم السيد الحميري*قائلا[1]:

دُونَـكُمُـوهَـــا يَـــا بَنِي هَـــاشِـــمٍ فَجَدّدُوا مَنْ عَهِدَهَا الدَّارِسَـــا

دُونَكُمُوهَا لَا عَلَا كَعْبُ مَـــــــــنْ كَـــانَ عَلَيْكُمُ مُلْكَهَا نَـــافِسَـــا

دُونَكُمُـــوهَـــا فَـالْبِسُوا تَـــاجَهَـــــا لَا تَعْدِمُـــوا مِنْكُمْ لَهُ لَابِسَـــا

لَـــوْ خُـــيِّرَ المِنْبَرُ فَـــرْسَانَـــــــهُ مَـــا اخْتَارَ إِلَّا مِنْكُمْ فَارِسَـــا

قَـدْ سَـاسَـــهَا قَـبْلُـكُمْ سَـــــــاسَةٌ لَمْ يَتْرُكُوا رَطْبًا ولَا يَابِسَـــا

وَلَيْسَتْ مَنْ أَنْ تَمْلِكُـــــــــوهَا إِلَى مَهْبِـطِ عِيسَى فِـيكُمُ آيِسَـــا

وكذلك قول الشاعر سديف** الذي جاء من مكة ليهنئ أبا العباس فقال[2]:

أَصْبَحَ المُلْكُ ثَابِتَ الأَسَـــــــــاسْ بِالْبَهَـالِيـلِ مِنْ بَنِي العَبَّـــاسْ

لَا تُقَيِـلْنَّ عَبْدَ شَمْسٍ عِثَـــــــارًا وَاقْطَعْـــنَّ كُلَّ رَقْلَةٍ وَغِـرَاسْ

وَلَقَدْ سَاءَنِي وَسَاءَ سَوَائِـــــــي قُـرْبُهُمْ مِنْ مَنَابِرَ وَكَـرَاسِـي

فَاذْكُرُوا مَصْرَعَ الحُسَيْنِ وَزَيْـــد وَقَتِيلًا بِجَانِبِ المِهْـــــــرَاسْ

ففي البيت الأخير تذكير بما فعل هشام بن عبد الملك حينما طلب من يوسف بن عمر الثقفي أن يقتل زيدا وهو ابن علي بن الحسين ويقصد بالقتيل حمزة بن عبد المطلب بجانب ماء بأحد وقد تأثر أبو العباس بهذه القصيدة ومن الغد وجه دعوة إلى قوم بني أمية ولما حضروا أنشأ سديف يقول[3]:

لَا يَـغُـرَّنَكَ مَـا تَـرَى مِـنْ رِجَـالْ إِنَّ تَحْتَ الضُّـــــلُوعِ دَاءً دَوِيًا

-*هو إسماعيل بن محمد بن يزيد ربيعة بن مفرغ الحميري شاعر ظريف محكم الشعر ترجم له صاحب الأغاني، و ابن خلكان في وفيات الأعيان.

[1] - أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق واشراف لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر طبعة 1983، ج7، ص234.

**- سديف شاعر و أديب بارع وخطيب وهو ابن ميمون من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية.

[2] - أبو عباس عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، طبعة4، ص39.

[3] - المصدر نفسه، ص40.

فَضَعِ السَّيْفَ وَارْفَعِ السّوْطَ حَتَّى لَا تَرَى فَوْقَ ظَهْرِهَا أُمَوِيًّا

وعندما أنهى القصيدة أمر أبو العباس رجالا من خراسان "وهم وقوف بالأعمدة فقال لهم بالفارسية: دهيد يعني اضربوا[1]" فقتل القوم وجلس فوقهم "ودعا بالغداء فتغدى... فلما فرغ من غدائه... قال: ... الآن سكن غليلي[2]".

أما الجيوش فقد تابعت حربها على مروان بن محمد بقيادة عبد الله بن على عم السفاح والتقت به على الزاب شمالي العراق وهزمته هزيمة نكراء

وفر مروان بن محمد حتى لقي حتفه في بوصير بصعيد مصر وكان ذلك أواخر سنة 132هـ[3] وتوفي السفاح سنة 136هـ[4]، ورثاه الكثير من الشعراء أمثال أبي دلامة* قائلا[5]:

أَمْسَيْتَ بِالأَنْبَارِ يَا ابنَ مُحَمَّدٍ لَا تَسْتَطِيعُ إِلَى البِلَادِ حَوِيلَا

وَيلِي عَلَيْكَ وَوَيْلَ أَهْلِي كُلِّهِمْ وَيْلًا يَكُونُ إِلَى المَمَاتِ طَوِيلَا

مَاتَ النَّدَى إِذْ مُتَّ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ فَجَعَلْتَهُ لَكَ فِي التُّرَابِ عَدِيلَا

إِنِّي سَأَلْتُ النَّاسَ بَعْدَكَ كُلُّهُمْ فَوَجَدْتُ أَسْمَحَ مَنْ رَأَيْتُ بَخِيلَا

أَلِشَقْوَتِي أُخِرْتُ بَعْدَكَ لِلَّذِي يَدْعُ السَّمِينَ مِنَّ العِيَالِ هَزِيلَا

وخلفه أخوه أبو جعفر المنصور في السنة نفسها، لكن أبا جعفر لم يطمئن على مقامه في الكوفة فانتقل إلى قرية صغيرة لا تبعد كثيرا عن بابل القديمة وجعلها حاضرة الخلافة على الضفة الغربية لدجلة تعرف ببغداد ونقل كرسي الخلافة إليها.

وقد أخذ الشعر بحظ وافر من هذا الصراع القائم والفتن التي لا تكاد تنشب بين الفينة والأخرى ومثال ذلك انتقام عبد الله بن علي من الأمويين بنهر أبي فطرس بالشام إذ دعا "نحو ثمانين منهم إلى وليمة ولم يكادوا يجتمعون حتى أنبرى بعض الشعراء يحرضونه على الفتك بهم ثأرا للإمام ابراهيم بن محمد ومن قتلوا من العلويين و الهاشميين"[6] ولما فرغ من قتلهم قال[7]:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا أَخْذِي بِثَأْرِي مِنْ بَنِي مَرْوَانِ

---

[1] - المصدر السابق، ص40.
[2] - المصدر نفسه، ص40.
[3] - الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، ج8، ص 339.
[4] - المصدر نفسه، ج8، ص337.
* - هو زند بن الجون كثير النوادر في شعره صاحب بديهة كان مداحا للخلفاء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية.
[5] - ابن المعتز الطبقات، ص54.
[6] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص14.
[7] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص417.

وَمِنَ آلِ حَرْبٍ لَيْتَ شَيْخِي شَاهِـــــدٌ سَــفِــكِي دِمَــاءَ بَـنِــي سُفْيَـــــانِ

- وهكذا نجحت الثورة العباسية وأحس الموالي أن هذا النجاح والانتصار سيعيد لهم حقوقهم الضائعة نظرا لما لاقوه من ظلم وحرمان على أيد الأمويين وأرادوا أن تكون لهم مكانة في ظل الدولة الجديدة وتفطن الخلفاء العباسيون إلى مطامعهم ففتك المنصور بزعيمهم أبا مسلم الخرساني وفيه يقول[1]:

زَعِمْتَ أَنَّ الدِّينَ لَا يُقْتَضَى فَاسْتَوْفِ بِالكَيْلِ أَبَا مُجْرِمِ

سُقِيتَ كَأْسًا كُنْتَ تَسْقِي بِهَا أَمَرُ فِي الحَلْقِ مِنَّ العَلْقَمِ

وفيه كذلك قال أبو دلامة[2]:

أَبَــا مُجْــرِمٍ مَــا غَيَّــرَ الله نِـــعْمَــةً عَلَى عَبْدِهِ حَتَّى يُغَيِرَهَــا العَــبْــدُ

أَبَــا مُجْـرِمٍ خَوَّفَتْنِي القَتْلَ فَانْتَحَــى عَلَيْكَ بِمَا خَوَّفَتْنِي الأَسَدُ الـــوَرْدُ

أَفِي دَوْلَةِ المَنْصُورِ حَاوَلْتَ غَدْرَةً أَلَا إِنَّ أَهْلَ الغَدْرِ آبَاؤُكَ الكُـــرْدُ

ولقد أحس الموالي بـــ "خيبة أملهم قاموا بانتفاضات ضد الحكم العباسي وكان المنصور بالمرصاد لكل انتفاضة تقع في الخلافة ولدهائه خلع واليه على الكوفة عيسى بن موسى الذي كان أبو العباس قد أوصى له بولاية العهد بعد أبي جعفر المنصور وبايع مكانه لابنه المهدي[3]".

وظهر صراع آخر بين الدولة العباسية والعلويين وكان الشعر حاضرا كعادته ليصور لنا هاته الحياة السياسية ويكشف طريقة تعامل العباسيين وسطوتهم فقصيدة بشار بن برد الميمية تؤرخ لهذا الصراع وفيها رفض لتعسف السلطة العباسية بعد مقتل زعيم المعارضة العلوية محمد بن عبد الله ومن بعده أخيه ابراهيم والتي يقول فيها بشار بن برد[4]:

أَبَا جَعْفَرٍ مَا طُولُ عَيشٍ بِدَائِـــمِ وَلَا سَــالِـــمٌ عَمَّا قَلِيــلٍ بِسَالِــمِ

عَلَى المَلِكِ الجَـبَّارِ يَقْتَحِمُ الرَّدَى وَيَصْرَعُهُ فِي المَـأْزِقِ المُتَلَاحِــمِ

كَــأَنَّكَ لَـمْ تَسْمَــعْ بِـقَتْــلِ مُتَـوَّجٍ عظيمٍ وَلَمْ تَسْمَعْ بِفَتْكِ الأَعَاجِـــمِ

تَــقَسَّمَ كِسْرَى رَهْـطُــهُ بِسُيُوفِهِـمْ وَأَمْسَى أَبُو العَبَّاسِ أَحْلَامَ نَائِـــمِ

[1] - الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، ج8، ص400.
[2] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص62.
[3] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص144.
[4] - الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص150.

"فلما قتل ابراهيم خاف بشار فقلب الكنية وقال أبا مسلم"[1].

وتعد هاته القصيدة الطويلة من أهم قصائد الشعر السياسي الذي انتشر في العهد الأموي وكذا العباسي فهي أروع ما قال بشار بن برد وهذا باعتراف أبي عبيدة الذي قال فيها: "ميمية بشار هذه أحب إلي من ميميتي جرير والفرزدق[2]".

واستطاع المهدي أن يقضي على الحركات المناوئة له كحركة المقنع الخراساني سنة 161هـ*، وهكذا ظل خلفاء بني العباس يدافعون عن دولتهم التي استقرت وامتدت حدودها فحاربوا الروم، واستطاع هارون الرشيد التغلب عليهم في الكثير من الحروب التي خاضها ضدهم بل طالبهم بدفع الجزية بعد استسلامهم وفي هذا يقول مروان بن أبي حفصة[3]:

أَطَـفْـتَ بِـقُسَطَـنْطِينَـةِ الرُّومِ مُسْنِـدًا إِلَيْهَا القَنَا حَتَى اِكْتَسَى الذّلَّ سُورُهَـــــــــا

وَمَـا رِمْتَـهَا حَتَّـــى أَتَـتْـكَ مُـلُوكُـهَـا بِجِـــزْيَتِهَـــا، وَالحَـــرْبُ تَغْـــلِي قُـدُورُهَـــا

وفي ذلك يقول أبو العتاهية[4]:

إِمَامَ الهُـدَى أَصْبَحْتَ بِالدّيـــنِ مَعْنِيًـــا وَأَصْبَحْتَ تَسْقِـــي كُـــلَّ مُسْـــتَمْطِرٍ رِيـــّا

لَكَ اِسْمَانِ شُقَّا مِنْ رَشَادٍ وَمِنْ هُـدَى فَأَنْتَ الـــــذِي تُدْعَـــى رَشِيدًا وَمَـهْـدِيـــّا

إِذَا مَا سَخِطَتَ الشَّيْءَ كَانَ مُسَخَّطًـــا وَإِنْ تَرْضَ شَيْئًا كَانَ فِي النَّاسِ مَرْضِيـّـــــا

بَسَطْتَ لَـنَا شَـرْقًـا وَغَرْبًا يَدُ العُـلَا فَـــأَوْسَعَتْ شَـرْقِيـّاً وَأَوْسَعْـــتَ غَـرِبيـّا

وَوَشَّيْتَ وَجْهَ الأَرْضِ بِالجُودِ وَالنَّدَى فَأَصْبَحَ وَجْـــــهُ الأَرْضِ بِالجُـــودِ مَوشِـيـّـا

قَضَى اللهُ أَنْ يَصْفُو لِهَارُونَ مَلْكُـــهُ وَكَـانَ قَضَـــاءُ اللهِ فِي الخَلْقِ مَقْضِيـّـــــا

تَحَلَّبَتِ الدُّنْيَا لِهَارُونِ بِالرِضَـــا فَـــأَصْبَحَ نَـقْـفُـــورُ لِهَارُونَ ذِمِّـيـّـــا

وقيل إن نقفور ملك الروم قد نقض الاتفاقية التي كانت بينه وبين الدولة العباسية فأنشد الشاعر التميمي قصيدة أمام هارون الرشيد يقول فيها[5]:

لَجَّـتْ بِنَقفُـــور أَسْبَابُ الرَّدَى عَبَثًـــا لَمَّـــا رَأَتْهُ بِغَيْلِ اللَّيْثِ قَدْ عَبَثَـــــا

وَمَـــنْ يَزُرْ غِيْلَهُ لَايَخْلُ مِنْ فَـــــزَعٍ إِنْ فَاتَ أَنْيَابُهُ وَالمِخْلَبُ الشَّبِثَـــــا

[1] - المصدر السابق،ج3، ص150.
[2]- المصدر نفسه،ج3،ص151.
* - الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، ج8، ص719.
[3] - المصدر نفسه ، ج8، ص 737.
[4] - المصدر نفسه ، ج9، 158.
[5] - المصدر نفسه، ج9، ص159.

خَانَ العُهُودَ وَمَنْ يَنْكُثْ بِهَا فَعَلَـــــــى حُـــوبَائِهِ، لَا عَلَى أَعْدَائِهِ نَكَثَـــــا

كَـــــــانَ الإِمَامُ الذِي تُرْجَى فَوَاضِلُهُ أَذَاقَـــــهُ ثَمْرَ الحِلْـــمِ الذِي وَرِثَـــا

فَـــرَدَّ أُلْفَتَهُ مِنْ بَعْـــــدِ أَنْ عَطَفَـــتْ أَزْوَاجَهُ مَـــــرِهًا يُبْكِينَـــهُ شَعِثًـــــا

فلما انتهى من إنشادها، قال هارون الرشيد: "أو قد فعل نقفور ذلك؟ وعلم أن الوزراء قد احتالوا له في ذلك"[1] وهذا دليل على أهمية الشعر ومواكبته للأحوال السياسية وبيان الدور الذي لعبه حتى أصبح سببا في اندلاع الحروب والثأر من الأعداء وإظهار مكانة الشاعر التي تعددت في بعض المواقف مكانة الوزراء، فقد حارب هارون الرشيد الروم وانتصر عليهم بعد نقض الصلح الذي كان بينهما وفي هذا يقول أبو العتاهية[2]:

أَلَا نَـــادَتْ هِرَقْلَـــــةُ بِالخَـــــرَابِ مِنَ المَلِكِ المُوَفَّقِ بِالصَّـــــوَابِ

غَـــدَا هَـــارُونَ يَرْعُـــدُ بِالمَنَايَـــا وَيَبْرُقُ بِالمُذَكَّـــرَةِ القِضَـــابِ

وَرَايَـــاتٍ يَحِلُّ النَّصْرُ فِيهَـــــا تَمُـــرُّ كَأَنَّهَا قِطَعُ السَّحَـــــابِ

أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ ظَفِرْتَ فَاسْلِـــــمْ وَأَبْشِرْ بِالغَنِيمَةِ وَالإِيَـــــابِ

وقد عرف هارون الرشيد بتشجيعه للعلماء وببنائه للمساجد وتقريب الشعراء والمغنين إليه فكان بلاطه يجمع بين هؤلاء وفيه يقول منصور النمير[3]*:

يَا بنَ الأَئِمَّةِ مِنْ بَعْدِ النَّبِيّ وَيَا اِبْـــ نَ الأَوْصِيَاءِ أَقَرَّ النَّاسِ أَمْ دَفَعُوا

لَـوْلَا عَدِيٌّ وَتَيْمٌ لَمْ تَكنْ وَصَلَـتْ إِلَـى أُمِيَّـــةَ تَمْرِيهَـا وَتَرْتَضِعُ

إِنَّ الخِـــلَافَـــةَ كَـــانَتْ إِرْثَ وَالِدِكُـــمْ مِـــنْ دُونِ تَيْـــمٍ وَعَفْوُ اللهِ مُتَّسِعُ

وَمَـــــا لِآلِ عَلِـــيٍّ فِـــي إِمَـــارَتِكُـــمْ حَـــقٌّ وَمَا لَهُـــمْ فِي إِرْثِكُمْ طَمَـعُ

يَـــا أَيُّهَـــا النَّاسُ لَا تَغْـــرُبْ عُقُولُكُـمْ وَلَا تُضِفْكُمْ إِلَى أَكْنَافِهَا البِـــــدَعُ

العَـــمُّ أَوْلَى مِنْ اِبْنِ العَمِّ فَاسْتَمِعُـــــوا قَـــوْلُ النَّصِيحَةِ فِإِنَّ الحَـــقَ يُسْتَمَـعُ

وغيره من الشعراء أمثال عبد الحميد اللاحقي** ومروان بن أبي حفصة، وقد عرف الرشيد بشجاعته وقوته منذ توليه الخلافة سنة 170هـ إلى غاية 193هـ***.

---

[1] - المصدر السابق، ج9، ص159.

[2] - المصدر نفسه ، ج9، ص159.

* - هو بن سلمة بن الزبرقان وهو من رأس العين ويكنى أبا الفضل له قصائد جياد في مدح الرشيد كان يدين بالإمامة سرا وقتل في عهده بسبب ديانته.

[3]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص244.

ومن أهم الأحداث السياسية في عهده والتي حفرت اسمها بعمق في تاريخ الدولة العباسية ما يعرف "بنكبة البرامكة" ففي سنة 187هـ**** أوقع الرشيد بهم فقتل جعفر بن يحي ونكل به أشد التنكيل، وقد اختلفت كتب التاريخ* في معرفة السبب الحقيقي الذي أدى بالرشيد إلى أن يقتل البراكمة ويفعل بهم ما فعل كأخذ أموالهم من ضياع ومتاع إلى غير ذلك لتكتم الرشيد فقد قال للعباس بن الفضل حينما طلب منه الفتك بجعفر بن يحي "قد بعثت إليك في أمر لو علم به زر قميصي رميت به في الفرات[1]" والأكيد أن الرشيد قد خطط لهذا ولم تكن نزوة عابرة** وقد أنظم الشعراء الكثير من القصائد الغراء في نكبه" البرامكة كقصيدة قالها الرقاشي*** و قيل أبو نواس[2]:

الآنَ اِسْتَرَحْنَا وَاسْتَرَاحَتْ رِكَابُنَـا ... وَأَمْسَكَ مَنْ يُجْدِي وَمَنْ كَانَ يَجْتَدِي

فَقُلْ لِلْمَطَايَا قَدْ أَمِنْتِ مِنَ السُّـرَى ... وَطَـيِّ الفَيَـافِـي فَدفدًا بَعْدَ فـدْفـدِ

وَقُلْ لِلْمَنَايَا: قَدْ ظَفِرْتِ بِجَعْفَـرٍ ... وَلَـنْ تَظْفِـرِي مِـنْ بَعْدِهِ بِمسْـودِ

وَقُلْ لِلْعَطَايَا بَعِدَ فَضْلٍ تَعَطَّلِـي ... وَقُـلْ لِلْـرَزَايَـا كُـلَّ يَـوْمٍ تَجَـدَّدِي

وَدُونَـكَ سَيْفًـا بَرْمَكِيًـا مُهَنَـدًا ... أُصِـيـبَ بِسَيْـفٍ هَـاشِمِيّ مُهَنَدِ

وقال كذلك[3]:

إِنْ يَغْدِرْ الزّمَنُ الخَؤُونُ بِنَا فَقَدْ ... غَـدِرَ الزّمَـانُ بِجَعْفَرٍ وُمحَمَـدِ

حَتَى إِذَا وَضَحَ النَّهَارُ تَكْتَشِفْ ... عَـنْ قَتْـلِ أَكْرَم هَـالِـكٍ لَمْ يُلْحِـدِ

والبَـيْـضُ لَوْ لَا أَنَهَا مَأْمُـورَةٌ ... مَـا فُـلَّ حَـدُّ مُهَنَـدٍ بِمُهَنَـدِّ

يَـا آلَ بَرَمَك كَمْ لَكُمْ مِنْ نَائِلٍ ... وَنَـدَى، كَعَدَّ الرَّمْـلُ غَيْرَ مُصَرّدِ

إنَّ الخَلِيفَـةَ لَايَشُـكُّ أَخُوكُـمْ ... لَـكِنَهُ فِـي بَـرْمَـكٍ لَـمْ يُـولَـدِ

نَـازَعْتُمُوهُ رِضَاعَ أَكْرَمِ حُـرَّةٍ ... مَخْلُـوقَـةٍ مِـنْ جُورٍ وَزَبَرْجَـدِ

** - شاعر و أديب عالم ظريف يرتجل الخطب و يكتب الرسائل الجياد و هو صاحب البراكمة و شاعرهم نقل قصص كليلة و دمنة شعرا.

*** - الطبري ،تاريخه ج9، ص75 و 213.

**** - المصدر نفسه ج9، ص 135.

* - مثل الكامل في التاريخ لابن الأثير، ص 175-176-177.

[1] - الطبري،تاريخه، ج9، ص147.

** - ينظر ابن أثير، الكامل ،ج6، ص176، الأتليدي أعلام الناس ص146 الطبري، تاريخه، ج9، ص114، الجهشياري الوزراء و الكتاب ص 216 هو لو جودت فرج البرامكة ص 98.

*** - هو الفضل بن عبد الصمد الرقاشي كثير الشعر، كان منقطعا إلى البرامكة يمدحهم فلما زال أمرهم خرج إلى خراسان و مازال بها حتى مات.

[2] - المصدر نفسه، ج9، ص 149.

[3] - المصدر نفسه ، ج9، ص149.

مَلِـــكٌ لَـــهُ كَـــانَتْ يَدٌ فَيَّاضَـة أَبـــدًا تَجُـــودُ بِطَارِفٍ وبُمْتلِـــــدِ

كَـــانَتْ يَدًا لِلْجُودِ حَتَى غَلَّـــهَا قَـــــــدَرٌ فَأَضْحَى الجُودُ مَغْلُولَ اليَـدِ

وقال فيهم كذلك العطوي أبو عبد الرحمن*:

أَمَـــا وَاللهِ لَوْلَا قَـــــوْلُ وَاشٍ وَعَيْـــنٍ لِلْخَلِيفَـــةِ لَا تَنَـــــامُ[1]

لَطُفْنَا حَوْلَ جِذْعِكَ وَاسْتَلَمْنَا كَمَا لِلْنَّاسِ بِالحَجْزِ اِسْتِـــــلَامُ

عَلَى الدُّنْيَا وَسَاكِنِيهَا جَمِيعًا وَدَوْلَـــــةُ آلِ بَرْمَكٍ السَّـــلَامُ

وفي قتل جعفر قال أبو العتاهية[2]:

قُـــولَا لِمَنْ يَرْتَجِي الحَيَاةْ أَمَـا فِي جَعْفَرٍ عِبْرَةٌ وَيَحْيَـــــــــاهُ

كَـــانَـــا وَزِيرِي خَلِيفَةُ اللهِ هَـا رُونَ هُمَـــــا مَـــا هُمَـــــا خَلِيلَاهُ

فَـــذَاكُمْ جَعْفَـــرٌ بِرِمَّتِـــــهِ فِي حَـــالِـــقٍ رَأْسُـهُ وَنِصْفَـــاهُ

وَالشَّيْخُ يَحْيَ الوَزِيرُ أَصْبَحَ قَدْ نَجَّـــاهُ عَـــنْ نَفْسِهِ وَأَقْصَـــــاهُ

شُتِّـــتَ بَعْدَ التَّجْمِيعِ شَمْلُهُـمُ فَأَصْبَحُوا فِي البِلَادِ قَدْ تَاهُـــــوا

إلى غير ذلك من القصائد التي أرخت لهذا الحدث.

وبعد وفاة الرشيد خلفه الأمين ولم يدم حكمه طويلا إذ قتل سنة 198هـ**، وخلفه المأمون وكان الشعر حاضرا ليدون لهذا الحدث فها هو دعبل الخزاعي*** يهجو المأمون قائلا[3]:

أَيَسُومُنِي المَأمُّـونُ خِطَّةُ جَاهِلٍ أَوْ مَـــــا رَأَى بِالأَمْسِ رَأْسُ مُحَمَّـــــدِ

إِنِّـي مِنَ القَوْمِ الذّيـــنَ سُيُوفُهُـمْ قَتَلَـــتْ أَخَـــاكَ وَشَرَّفَتْـــكَ بِمِقْعَـــــدِ

شَادُوا بِذِكْرِكَ بَعْدَ طُولِ خُمُولِهِ وَاسْتَنْقَذُوكَ مِنَ الحِضيضِ الأَوْهَـــــــدِ

و دامت خلافة المأمون حتى سنة 218هـ وتعد فترة خلافته من أعظم فترات الدولة العباسية نظرا لتميز شخصيته المحبة للعلم والمتطلعة للمعرفة واتصاله بالعلماء "وفي عهده

*هو محمد بن عطية وولاؤه لبني بن عبد مناة بن كنانة من حذاق المتكلمين يكنى أبا عبد الرحمان شاعر من أهل البصرة له كتاب" خلق الأفعال، كتاب الإدراك"

[1]- الطبري، تاريخه، ج9، ص150.

[2] - المصدر نفسه،ج9، ص150.

** - المصدر نفسه ،ج9، ص337.

*** - هو دعبل بن علي الخزاعي هجا خلفاء بني العباس(148هـ-246هـ).

[3] - ابو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خاكان وفيات الأعيان و أبناء الزمان حققه إحسان عباس بيروت لبنان دار صادر فبراير 1970، ج2، ص267.

شهد شعر تطورا ملحوظا لاعهد للمراحل السابقة به، كما نشطت حركة الترجمة في الأخذ عن الثقافات الأجنبية وقد شجع المجالس والندوات العلمية والفكرية وتبنى فكرة خلق القرآن ودعا إليها"[1] ويخلفه أخوه المعتصم ولعل أهم حدث تاريخي يجدر بنا ذكره في هذا المقام فتح عمورية وكان ذلك سنة 223هـ*، هاته المعركة الكبرى التي انتصر فيها المسلمون رغم إجماع المنجمين للمعتصم على عدم خروجه فإن فعلها فلن يعود غير أنه فتحها وعاد منها ظافرا غانما سالما ووقف أبو تمام بين يديه وأنشده قصيدته الخالدة قائلا[2]:

السَّيْـفُ أَصْدَقُ أَنْبَـــاءً مِنَ الكُتُـــبِ فِـي حَـــدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَعِـــبِ

بِيضُ الصَّفَائِح لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُـــونِهِـنَّ جَـلَاءُ الشَّـــكِّ وَالرِّيـــبِ

وَالعِلْـــمُ فِي شُهُـبِ الأَرْمَاحِ لَامِعَةً بَيْنَ الخَمِيسَينِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهُـــبِ

فكان فتح عمورية استرجاعا للكرامة العربية الإسلامية وانتصارا ساحقاعلى أعداء الإسلام وصفعة قوية في وجه كل من تسول له نفسه الاستهتار بالمسلمين أو محاولة إضعاف شوكتهم والنيل منهم فعند قراءتنا للقصيدة فإذا هي "لوحة رائعة الألوان بكل ما يمكن أن تجود به عبقرية فنان رسام"[3]نظرا لما احتوته من صور وتراكيب رائعة "ففي البيت الأول مثلا "نجد الجناس والطباق كما نجد الموسيقى العذبة المنساقة مع ترادف الحروف المنتقاة... كلمات ساقها الشاعر ليهيئ السامع إلى الأمر الجلل الذي سيحدث[4]".

وتعد قصيدة أبي تمام من أروع القصائد في هذا العصر ولا عجب في ذلك فقائلها شاعر فذ أرخ للحدث وألبسه حلة جعلت منه عملا فنيا متميزا بعيدا عن التقريرية والخطابية وتكمن بعض أوجه البراعة الفنية "في وصفه عمورية وهي تحترق في لوحة فريدة اختلط فيها ظلام الليل بضوء النيران واختلط فيها ضوء النيران بسحب الدخان المتصاعد[5]" وروي أن أبا تمام "كرر إنشاد هذه القصيدة ثلاثة أيام فقال له المعتصم لم لا تجلو علينا عجوزك؟ قال: حتى استوفي مهرها يا أمير المؤمنين فأمر له بمائة وسبعين ألف درهم عن كل بيت منها ألف"[6].

ومن بين الأحداث السياسية في خلافة المعتصم حربه على بابك بقيادة الأفشين، فانتصر عليهم وكان ذلك سنة 222ه*وأدخل بابك بغداد مكبلا بالقيود والأغلال ووصل جيشه إلى الروم في آسيا الصغرى وأذاق البزنطيين الذل والهوان إلى أن فتحوا عمورية

[1] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص146.
* - الطبري، تاريخه، ج9، ص590.
[2] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج2، ص23.
[3] - علي نجيب عطوي، الشعر في العصر العباسي، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر بيروت لبنان1993، ص166.
[4] - المرجع نفسه، ص167.
[5] - عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي الرؤية و الفن، دار النهضة العربية، بيروت لبنان 1975، ص 144.
[6] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج2، ص23.
* - الطبري، تاريخه، ج9، ص583.

كما ذكرنا آنفا وفي هذا يقول الحسين بن الضحاك الباهلي** يمدح الأفشين ويذكر ما كان بينه وبين ملك الروم[1]:

أَثْبَتَ المَعْصُومُ عِزًا لِأَبِي حَسَنٍ أَثْبَتُ مِنْ رُكْنِ إضـمِ

كُـــلُّ مَجْدٍ دُونَ مَا أَثَّلَـهُ لِبَنِي كَاوُسَ أَمْلَاكُ العَجَــمِ

إنَمَا الأفشينُ سَيْفٌ سَلَّــهُ قَـــدَرُ الله بَكَفِّ المُعْتَصِـمِ

لَمْ يَدْعُ بِالبَذِ مِنْ سَاكِنَـةٍ غَيْـــرَ أَمْثَـــالٍ كَأَمْثَـالِ إِرَمْ

ثُـــمَّ أَهْدَى سُلَمًا بَابَكـــــه رَهْـــنَ حجلَيــن نَجِيًا لِلْنَّدَمِ

و توفي المعتصم سنة 227ه***و رثاه الكثير من الشعراء أمثال مروان بن أبي حفصة قائلا[2]:

أَبُو إِسْحَاقَ مَاتَ ضُحًى فَمِتْنَا وَأَمْسَيْـــنَا بِهَـــــارُونٍ حَيِينَـــــا

لَئِـــــنْ جَاءَ الخَمِيسُ بِمَا كَرِهْنَا لَقَـــدْ جَاءَ الخَمِيسُ بِمَا هَوَيْنَـــــــــا

وفي الأبيات إشارة للواثق ابنه الذي خلفه، غير أن خلافته لم تشهد الكثير من الفتن واستطاع القضاء عليها كشغب بعض الأعراب في الحجاز ولم تدم خلافته طويلا فقد توفي سنة 232ه* وبعهده ينتهي تاريخ العصر العباسي الأول والذي تميز بكثرة أحداثه السياسية دونها الكثير من الشعراء تدوينا بعيدا عن التقريرية والخطابية بل كان شعرا بكل ما تحمله اللفظة من خصوصيات جمالية و فنية وقدرة متميزة في تقديم الأحداث السياسية والتاريخية.

المبحث الثاني: السبب الاجتماعي

لا يختلف اثنان في كون الشعر كغيره من المعارف الإنسانية يتلون بتلون الحياة الاجتماعية، التي يتنفس في ظل تغيراتها ومعطياتها الجديدة ومما لا شك فيه أن مستجدات هذه الحياة في العصر العباسي قد أثرت تأثيراواضحا في شعر هاته الفترة، فظهر بصورة متميزة عن غيره من العصور السابقة.

** - شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية حيد المدح والغزل.
[1] - المصدر نفسه، ج9، ص605.
*** - المصدر نفسه ، ج9، ص658.
[2] - المصدر نفسه، ج9، ص658.
* - المصدر نفسه ، ج9، ص689.

- وسأحاول من خلال هذا المبحث معرفة هاته التغيرات الاجتماعية وما مدى تأثيرها في الشعر وتأثر الشعر بها.

- بادئ ذي بدء تجدر الإشارة إلى أن العرب انتقلوا من طور البداوة إلى طور الحضارة بكل ما يحمله كل طور من مميزات خاصة جعلت بينهما مفارقة كبيرة، فقد نقل العباسيون خلافتهم إلى العراق الذي توجد به الحضارة الساسانية، فحاكى خلفاء بني العباس طريقة البناء كما فعل المنصور فقد بنى "قصره المعروف بقصر الذهب على طراز قصورهم ذات الدواوين الفخمة"[1] وزينت هاته القصور بالحدائق التي احتوت على شتى أنواع الفاكهة تجري فيها المياه في الأحواض يزيد من روعتها أنها حفت بأزهار مختلفة ألوانها " وتسرح في أكنافها الأطيار الداجنة من جميل الريش ورخيم الصوت"[2] وحلت الدور محل الخيام وأصبحت الغرف والمرافق المنزلية والأفنية وحتى الحمامات في الديار ناهيك عن البساتين والنافورات إلى غير ذلك من حركة عمرانية جديدة، وصنعت الأبواب من الخشب المنقوش والنوافذ من الزجاج الملون وزينت حتى الحيطان بالنقوش وأحيانا أخرى بستائر الحرير "أما أرض الدار فكانت تموج بالبسط الإيرانية والأرمنية والطنافس ومناضد الآبنوس والتحف الثمينة والأواني المرصعة بالجوهر[3]" فقد خضع المجتمع العربي في العصر إلى تغيرات كبيرة خصوصا الجانب الاجتماعي منه، ويعود السبب في ذلك إلى حياة الترف التي تمتع بها خلفاء بني العباس والوزراء والقواد وما اتصل بهم من فنانين و مغنين وعلماء من قبل " وكانت خزائن الدولة هي المعين الغدق الذي هيأ لكل هذا الترف"[4] فقد قيل أن دخل الدولة العباسية في عهد الرشيد كان مقدرا بـــ "سبعين مليون ومائة وخمسين ألف دينار"[5] فما كان يصرفه الخلفاء العباسيون من مال وفير دلالة على عيشة البذخ والترف التي خص بها هذا العصر ومن أمثلة ذلك ما روي عن الخليفة المنصور أنه فرق على "أهل بيته في يوم واحد عشرة آلاف درهم وأمر للرجل من أعمامه بألف ألف ولا نعرف خليفة من قبله ولا بعده وصل بها أحدا من الناس[6]، فوفرة هذه الأموال جعلت الخلفاء والأمراء ينفقون "نحو مليونين ونصف مليون دينار في السنة باعتبار سبعة آلاف دينار لكل يوم"[7] وظهرت مظاهر هذا الترف والبذخ عند هؤلاء في التأنق في الملبس وهي عادة انتقلت إليهم بسبب تأثرهم بالفرس، فقد ذكر المؤرخون أناقة المعتصم الذي "اشتهر بلبس قلانس طويلة ذات ألوان مختلفة سميت بالمعتصميات"[8] وبلغ بهم هذا التأنق في الملبس في أنهم ميزوا بين ملابس الخاصة والعامة فكان للوزراء والكتاب والقضاة والخطباء والشعراء والمغنيين ما

[1] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص44.
[2] - جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص 345.
[3] - المرجع نفسه، ص45.
[4] - المرجع نفسه، ص46.
[5] - أحمد أمين، ضحى الإسلام، ج1، ص111.
[6] - الطبري، تاريخه،8، ص662.
[7] - انيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط7:1976، ص47.
[8] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص49.

يميزهم عن سواهم وقد ذكر الجاحظ ذلك بإسهاب في بيان مراتب الحاشية عند الخلفاء والأزياء التي ترتديها كل طبقة فمثلا "كانت الشعراء تلبس الوشي والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهر"[1] ويزيد في بيان هذا التميز بين طبقات أصحاب السلطان فيقول: "فمنهم من يلبس المبطنة، ومنهم من يلبس الدراعة، ومنهم من يلبس القبَاء..."[2] .

- ويعد الخليفة أبو جعفر المنصور أول من جعل للوزراء لباسا خاصا بهم وفي ذلك يقول الشاعر أبو دلامة[3]:

وَكُنَّا نُرَجِّى مِنْ إمَامٍ زِيَـــــادَةً فَجَادَ بُطُولَ زَادِهِ فِي القَلَانِسِ

تَرَاهَا عَلَى هَامِ* الرِّجَالِ كَأَنَّهَا دِنَانُ يَهُودٍ جُلِّلتْ** بِالبَرَانِسِ

وقيل أن قيمة ما "خلفه المنصور هو ستمائة ألف ألف درهم وأربعة عشر ألف وستين ألف ألف درهم سنة 173هـ[4]" وخلف في السنة نفسها محمد بن سليمان الذي قبض الرشيد أمواله التي كانت بالبصرة وغيرها من المناطق مبلغا قدر بـ "نيفا وخمسين ألف ألف درهم سوى الضياع والدور والمستغلات وكان محمد بن سليمان يغل كل يوم مائة ألف درهم[5]" وفي رواية أخرى فقد قدر مبلغ ما خلفه بـ "ستين ألف ألف درهم[6]" وعندما مات الرشيد كان في بيت المال "تسعمائة ألف ألف و نيف[7]".

فكما كان التأنق في الملبس، كان كذلك في الجواهر الثمينة والأفراح والأثاث فقد ذكر المؤرخون أن أم جعفر (أم المستعين) كان لها بساط قدرت قيمته بـ "مائة وثلاثين ألف ألف دينار[8]" فيه نقوش على أشكال الحيوانات والطيور أجسامها من الذهب وعيونها من الجوهر، وقد أنفقت وحدها في يوم زفاف المأمون على زوجته بوران "ما بين خمسة وثلاثين ألف ألف إلى سبعة وثلاثين ألف ألف درهم[9]" وقدم المأمون لزوجته بوران ألف حبة من الذهب وقال لها: "هذه نحلتك وسلي حوائجك[10]" وأوقد ليلتها "شمعة عنبر فيها أربعون منًّا في تور ذهب[11]" وكان قيمة ما أنفق على القوّاد وحدهم في هذا العرس "خمسين ألف ألف درهم[12]" وقام الحسن بن سهل والد بوران بنثر الأموال والأملاك في هذا العرس

---

[1] - الجاحظ، البيان والتبين، ج3، ص74.
[2] - المصدر نفسه، ج3، ص74.
[3] - الأصفهاني، الأغاني،ج10، ص248.
* - هام: الرؤوس.
** - جللت: غطيت.
[4] - المسعودي، مروج الذهب،ج3، ص396.
[5] - المصدر نفسه، ج3، ص 428.
[6] - المصدر نفسه، ج3، ص 428.
[7] - الطبري تاريخه، ج9، ص 83.
[8] - المصدر نفسه ،ج9، ص216.
[9] - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي، ص49.
[10] - الطبري تاريخه، ج9، ص 473.
[11] - المصدر نفسه، ج9، 472.
[12] - المصدر نفسه ،ج9، 472.

ما "لم ينثره ولم يفعله ملك قط في جاهلية ولا في إسلام[1]" من بنادق مسك وأملاك وجوار ودواب إلى غير ذلك " ثم نثر بعد ذلك على سائر الناس الدنانير والدراهم ونوافج المسك وبيض العنبر[2]" فلم يكن أمام المأمون إلا أن يرد له حسن صنيعه فأمر أن يحمل له "خراج فارس وكور الأهواز سنة[3]" وفي هذا قالت الشعراء فأكثرت ومما يستشهد به قول محمد بن حازم الباهلي[4]:

بَـــــارَكَ الله لِلْحَسَنْ وَلِبُورَانَ فِي الخَتَـــنْ

يَا اِبْنَ هَارُونَ قَدْ ظَفَرْ تَ وَلَكِنَ بِبِنْتِ مَـــنْ؟

وفيما يروى عن أم جعفر أنها أهدت إلى أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم القاضي بعدما أجابها في فتوة "حق فضة فيه دنانير وغلمان وتخوت من ثياب و حمار وبغل[5]" ولما انتصر الأفشين على بابك -كما ذكرنا آنفا- توجه المعتصم "بتاج من ذهب مرصع بالجواهر وإكليل ليس فيه من الجواهر إلا الياقوت الأحمر والزمرد الأخضر وقد شبك بالذهب وألبس وشاحين[6]" وزوج المعتصم الحسن بن الأفشين بنت أشناس* وكانت جميلة فأنشد المعتصم قائلا[7]:

زُفَّتْ عَرُوسٌ إِلَى عَرُوسٍ بِنْتُ رَئِيسٍ إِلَى بِنْتُ رَئِيـسِ

أَيُهُمَا كَـــانَ لَيْتَ شِعْـرِي أَجَلُّ فِي الصَّدْرِ وَالنُّفُـــوسِ

أَصْحَابُ المُرْهَفِ المَحَلِي أَمْ ذُو الوِشَاحَيْنِ وَالشُّمُـوسِ

ومما يروى أن علية بنت المهدي قد اتخذت "العصائب المكللة بالجوهر[8]" فأحدثت بذلك شيئا لم تعرفه النساء من قبل، فلا نتعجب إذا علمنا أن الأمين كان يملك سمكة صيدت له وهي صغيرة "فقرطها حلقتين من ذهب فيهما حبتا در وقيل ياقوت[9]"

فهذه الأدلة على قلتها تبين مدى حالة الترف والنعيم التي كان يحياها خلفاء بني العباس ووزراؤهم وحاشيتهم وكما كان التأنق في الملبس والجواهر كان كذلك في المأكل والمشرب فقد روى الأصعمي أن الوزير الفضل بن يحي طلبه فدخل عليه ثم أحضر له ولمن معه خوان قال فيه "لم أدر ما جنسه، غير أني تحيرت في جنسه وبصحفة مشمسة، فيها لون من

[1] - المصدر نفسه ، ج9، ص473.
[2] - المصدر نفسه،ج4، ص34.
[3] - المصدر نفسه،ج4، ص35.
[4] - المصدر نفسه،ج4، ص 35.
[5] - المصدر نفسه ،ج9، ص473.
[6] - المصدر نفسه،ج4، ص71.
* - أشناس: غلام تركي اشتراه المعتصم وكان في مقدمة الجيش في فتح عمورية وأبلى بلاء حسنا فأعجب به وقدمه عنده.
[7] - المصدر نفسه، ج4، ص 71.
[8] - الأصفهاني، الأغاني ، ج10، ص 172.
[9] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص499.

مخ الطير ...ثم تتابعت الألوان فأكلت من جميع ما حضر[1]" فأقسم الأصعمي أنه ما عرف منها لونا واحدا ولم يأكل في الدنيا يماثلها قط لذة وطيبا عند خليفة أو ملك ويواصل وصفه فبعدما فرغ من الطعام هو ومن معه قال: أتينا بألوان من الطيب... وكنت كلما استعملت منه لونا ظننته أطيب ما في الدنيا من عطر فاخر حتى إذا استعملت غيره زاد عليه طيبا[2]" فكيف نستغرب بعد كل هذا أن يكلف "طبق سمك في عهد الرشيد ألف درهم[3]".

-وقد كان للشعراء حظهم من هذا الثراء والبذخ ذلك لأنهم تقربوا من الخلفاء والوزراء، فانعكست تلك الحياة على مخيلاتهم، خصوصا أنها حياة جديدة ما ألفوها من قبل "فلا غرو إذا اختلف الشعر في هذا العصر عما كان عليه في الدولة الأموية[4]".

-وقد ذكرنا في السابق أمثلة عن هذا الثراء الذي نال منه الشعراء كقصيدة أبي تمام في فتح عمورية، ومما يروى عن مروان بن أبي حفصة انه دخل على جعفر بن يحي البرمكي وقد امتدحه قائلا[5]:

أَبَـرَّ فَمَا يَرْجُو جَوَادٌ لَّحاقَــهُ أَبُو الفَضْلِ سَبَّاقُ اللَّهَامِيمِ جَعْفَرُ

وَزِيرٌ إِذَا نَابَ الخَلِيفَةُ حَادِثٌ أَشَـــارَ بِمَـا عَنَهُ الخَلِيفَةُ يَصْـدُرُ

فطلب منه أن ينشده مرثيته في معن بن زائدة التي يقول فيها[6]:

وَكَـــــــــــانَ النَّاسُ كُلُّهُمْ لَمِعْنٍ إِلَـــــى أَنْ زَارَ حُفْرَتَـــــهُ عِيَـــالًا

فتأثر جعفر لدرجة أنه بكى وقال له: "هل أثابك أحد من ولده وأهله على هذه شيئا[7]"؟

قال: لا، فقال: ماذا لو كان معن حيا ماذا كان يثنيك عليها؟ فقال له: أربعمائة دينار فقال له جعفر: ما أظن أن هذا المبلغ كان سيرضيه "لقد أمرنا لك عن معن بضعف ما قلت وزدنا نحن مثل ذلك[8]" فأعطى له ألفا وستمائة دينار ومدح مروان جعفر وزادها في مرثيته عرفانا بهذا العطاء الجزيل قائلا[9]:

نَفَحْـــــتَ مَكَارِمًا عَنْ قَبْرِ مَعْـنٍ لَنَـــــــــا مِمَا تَجُودُ بِهِ سِجَالَا

فَعَجِّلْـــــتَ العَطِيَّةَ يَا ابْنَ يَحْـــيَ بِتَـــأْدِيَةٍ وَلَـــمْ تُرِدِ المِطَـــــالَا

[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص214.
[2] - المصدر نفسه، ص214.
[3] - المصدر نفسه، ج3، ص460.
[4] - جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص345.
[5] - المصدر نفسه، ص 45.
[6] - المصدر نفسه، ص 45.
[7] - المصدر نفسه، ص 45.
[8] - ابن معتز، طبقات الشعراء، ص 45.
[9] - المصدر نفسه، ص 45.

فَكَافَأَ عَنْ صَدَى مَعنٍ جَوادٌ بِأَجْـــوَدِ رَاحَـــــةِ بَذَلَتْ نَـوَالَا

بَنَـــــى لَكَ خَالِدٌ وَأَبُوكَ يَحْيَ بِنَاءً فِي المَكَارِمِ لَنْ يَنَـــــــالَا

كَـــأَنَ البَـــرْمَكِيَّ بِكُـــلِّ مَـــالٍ تَجُـــــودُ بِهِ يَدَاهُ يُفِيدُ مَـــــالَا

والقصيدة التي ذكرها في معن بن زائدة أولها[1]:

أَمْسَى المَشِيبُ مِنَ الشَّبَابِ بَدِيلًا ضَيْفًا أَقَامَ فَمَا يُرِيدُ رَحِيـــــلًا

وَالشَّيْبُ إِذَا طَرَدَ السَّوَادَ بَيَاضَـــــهُ كَالصُّبْحِ أَحْدَثَ لِلظَّلَامِ أُفُـــولَا

ولمروان قصيدة تسمى الغراء* "يقال ما أخذ أحد من الشعرا المتقدمين والمحدثين ما أخذ مروان بالشعر وكان رسمه على الخلفاء مائة ألف درهم[2]"، وطلب الرشيد يوما من أبي الغول** أن يقول شيئا على البديهة لأنه شك في شعره وكان الأمين قائما على يمينه والمأمون على يساره فأنشد يقول[3]:

بَنَيْـــــتَ لِعَبْدِ الله بَعْدَ مُحَمَدٍ ذُرَى قُبَةِ الإِسْلَامِ فَاخْضَرَّ عُودُهَـــا

هُمَا طَنُبَاهَا بَارَكَ الله فِيهِمَـــا وَأَنْتَ -أَمِيرُ المُؤْمِنِينَ- عَمُودُهَـــا

فأعجب الرشيد وقال له أحسنت وأجدت ثم وصله بعشرة آلاف درهم[4]، فهذا العطاء كله لأنه شك في شعره فما بالك اذا كان معجبا به، ومما يروى عن الشاعر ابن ميادة*** أنه مر على جعفر بن سليمان بن علي والي البصرة فأنشده [5]:

يـَـا جَعْفَرَ الخَيَرَاتِ يَا جَعْفَرْ لَيْتَكَ لَاتُنْعَـــــــى وَلَا تُقْبَـــــــــرْ

فأحس بركاكة الشعر وخفته فقال له: كيف تمدحني بمثل هذا وقد مدحت الفاسق الوليد بن يزيد بمثل ذلك فقال له: "أيها الأمير إن مدح الشاعر على قدر العطية وما علي من فسق الوليد وقد أعطاني أربعمائة ناقة برعاتها وعبيدها وآلاتها[6]"

فأعجبه وفاؤه للرجل حتى بعد وفاته وذهاب دولته وزوالها وأمر له بأربعمائة ناقة فقال فيه[1]:

---

[1] -المصدر نفسه، ص45.

* - موجودة طبقات ابن المعتزص51.

[2] - المصدر نفسه، ص 51.

** - له شعر كثير و هو من المشهورين الذين يوجد شعرهم بكل مكان كما قال ابن المعتز في طبقاته، ص149-150.

[3] - المصدر نفسه،ص 149.

[4] - المصدر نفسه،ص 149.

*** - هو الرماح بن أبرد و ميادة أمه من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان وأبوه من ولد ظالم بن الحارث بن ظالم المري وهو من مخضرمي الدولتين الأموية و العباسية.

[5] - المصدر السابق،ص 107.

[6] - المصدر نفسه ،ص 107.

كُنْــتُ اِمْــرَأً أَرْمِي الزَّوَائِـلَ**** مَـرَةً فَأَصْبَحْتُ قَدْ وَدَّعْتُ رَمْيَ الزَّوَائِــلِ

وَعَطَّلْتُ قَوْسَ اللَهْـوِ مِنْ شَرعاتها***** وَصَارَتْ سِهَامِي بَيْنَ رِثٍ وَنَاصِلِ

إِذَا حَـــــلَّ أَهْلِي بِالجِــنَابِ وَأَهْلُهَـا بِمُنْعَـرَجِ العِلَانِ مِـنْ ذِي أَذَابِـــــلِ

فَقُلْ: خِلَةٌ ضَنَتَ عَلَيْـــــــكَ بِوِصْلِـهَا تَقْطَـعُ مِنْهَا بَـــــاقِيَـاتُ الوَصَائِـلِ

يَمِنُونِي مِنْكَ الوِصَالَ وَقَـــــــدْ أَرَى بِـــأَنِي لَا أَلْقَــاكَ مِـنْ دُونِ قَــابِـلِ

وَمَا أَنْسَ مَ الأَشْيَاءُ لَا أَنْسَى قَوْلَهَـــا وَأَدْمُعُـــهَا يَذْرِيـنَ حَشْـوَ المَكَاحِلِ

تَمَتَّـــــــعْ بِـــذَا اليَوْمِ القَصِيرِ فَإِنَــهُ رَهِيـــــنٌ بِأَيَّـامِ الشُّهُـورِ الأَطَـاوِلِ

فقد كان تقرب بعض الشعراء من الخلفاء والوزراء من أجل أن يجزلوا لهم العطاء والدليل على طمعهم في المال ما روي عن الشاعر ربيعة الرقي* أنه مدح العباس بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب فقال[2]:

لَوْ قِيلَ لِلْعَبَّاسِ يَا ابْنَ مُحَمَــدٍ قُلْ لَا وَأَنْتَ مُخَلَّدٌ مَا قَالَهَــا

مَا إِنْ أُعِدَّ مِنَ المَكَارِمِ خَصْلَةً إِلَا وَجَدْتُكَ عَمَّهَـا أَوْ خَالَهَــا

وَإِذَا المُلُوكُ تَسَايَرُوا فِي بَلْدَةٍ كَانُوا كَوَاكِبَهَا وَكُنْتَ هِلَالَها

إِنَّ المَكَــارِمَ لَمْ تَزَلْ مَعْقُولَــةً حَتَى حَلَلْتَ بِرَاحَتَيْكَ عِقَالَهَــا

فأمر له العباس بدينارين وكان يطمع أن يأخذ منه ألفين فغضب لذلك غضبا شديدا وقال فيه[3]:

مَدَحْتُ مِدْحَةَ السَّيْفِ المُحَلَّى لِتَجْرِي فِي الكِرَامِ كَمَا جَرَيْتُ

فَهَبَهَا مِدْحَةً ذَهَبَتْ ضَيَاعًــا كَذَبْتُ عَلَيْكَ فِيهَا وَاعْتَــدَيْتُ

فغضب العباس و اشتكاه للرشيد فأمر بإحضاره ولما جاء قال له الشاعر كيف وجدت القصيدة فقال: "ما مدح الخلفاء بمثلها حسنا[4]" فقال له: إنه وصلني عنها بدينارين فخجل

---

[1] - المصدر نفسه،ص 107.

**** - يراد بها النساء على التشبيه بالوحش.

***** -شرعاتها: الأوتار.

* - ترجمته في طبقات الشعراء لابن المعتز ص157. الفهرست لبن النديم، ص262.

[2] - المصدر نفسه، ص157.

[3] - المصدر السابق، ص 158.

[4]- المصدر نفسه ،ص 158.

الرشيد وقال للعباس عم أبيه "فضحت نفسك و أسلافك[1]" وأمر له بثلاثين ألف درهم وأعطاه حليتين وطلب منه أن لا يذكر البيتين.

وكما كان الشعر سببا في ثراء الشعراء كان كذلك سببا في العفو عنهم ونجاتهم ومثال ذلك ما ترويه كتب التاريخ أنه " خرج بعض أهل العبث على جعفر بفلسطين فلما ظفر بأحدهم وكان شيخا سمعه يقول[2]:

أَتَرُوضُ عُرْسُكَ بَعْدَمَا هَرِمْتْ وَمِـــنَ العَنَاءِ رِيَاضَةُ الهَـــــــــــرِمِ

فلم يتبين المنصور قوله و طلب من الربيع أن يبين له ما قال فقال يقول[3]:

العَبْدُ عَبْدُكُمْ والمَالُ مَالُكُـــمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنِي اليَوْمَ مُنْصَرِفُ

فقال له: "لقد عفوت عنه، فخل سبيله و أحسن ولايته[4]".

- و لما حبس الرشيد أبا العتاهية كتب على حائط السجن:

أَمَا وَالله إنَّ الظُّلْـــمَ لُـــؤْمٌ وَمَازَالَ المُسِيءُ هُوَ الظَّلُـومُ[5]

إلَى دِيَّان يَوْمِ الدِّينِ نَمْضِي وَعِنْـــــدَ الله تَجْتَمِعُ الخُصُومُ

فعندما أخبر الرشيد بذلك بكى و أحضره و أعطاه ألف دينار، و أمثلة ذلك كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها، كعفو المأمون عن إبراهيم بن المهدي بسبب القصيدة التي يقول فيها[6]:

نَفْسِي فِدَاؤُكَ إنَّ تَظَلَّ مَعَاذِرِي وَأَلُوذَ مِنْكَ بِفَضْلِ حُلْمٍ وَاسِعِ

أَمَلًا لِفَضْلِكَ وَالفَوَاضِلُ شِيمَةٌ رَفَعَـــتْ بِنَاءَكَ بِالمَحَلِ اليَـــافِعِ

- ومن باب الإنصاف فقد كان للشعراء دور لا يستهان به في حياة الخلفاء والوزراء، فلم يكن هدفهم ماديا بحتا، بدليل أنهم في أحايين كثيرة كانوا يقدمون النصح للخلفاء ويظهرون الحقيقة ويقولونها مهما كانت قاسية وأمثلة ذلك ما رواه الأصمعي عن أبي العتاهية حينما دعاه الرشيد بعد أن صنع طعاما كثيرا وزخرف مجلسه فقال له: "صف لنا ما نحن فيه من نعيم هذه الدنيا[7]" فقال:

[1] - المصدر نفسه، ص 159.
[2] - الطبري، تاريخه، ج8، ص676.
[3] - المصدر نفسه ، ج8، ص676.
[4] - المصدر نفسه،ج8، ص676.
[5] - ابن الأثير، الكاملفي التاريخ، ج6، ص220.
[6] - الطبري، تاريخه، ج9، ص470.
[7] - ابن الأثير، الكامل، ج6، ص 220.

عِـــشْ مَا بَدَا لَكَ سَالِمًـــــا فِي ظِـــــلِّ شَاهِقَةِ القُصُـــــــورِ[1]

فقال: أحسنت ثم قال: ماذا؟ فقال:

يُسْعَى عَلَيْكَ بِمَا اِشْتَهَيْـــ تَ لَدَى الرَّواحِ وفِي البُكُورِ

فقال: أحسنت ثم قال: ماذا؟ فقال:

فَإِذَا النُّفُوسُ تَقَعْقَعَتْ فِي ظِلِّ حَشْرَجَةِ الصُّـــــدُورِ

فَهُنَـــاكَ تَعْلَمْ مُوقِنًـا مَـــــا كُنْتَ إِلَا فِي غُـــــرُورِ

فبكى الرشيد وقال الفضل بن يحي: "بعث إليك أمير المؤمنين لتسره فحزنته فقال دعه فإنه رآنا في عمى فكره أن يزيدنا"[2].

- وربما من بين عوامل ازدهار الشعر في هذا العصر وتميزه يعود الفضل فيه كذلك إلى الخلفاء أنفسهم فقد كانوا ممن يتذوقون الشعر ويميزون بين رديئه وجيده كما مر بنا من قبل الرشيد والشاعر أبي الغول بالإضافة إلى ذلك أن الخلفاء والوزراء كانوا يطلبون من الشعراء أن يعبروا لهم عن بعض المواقف فيكون الشاعر على استعداد تام لهذا التحدي الشعري كي يكسب رضا الخليفة من جهة ويمنحه جزاء ماديا ويذيع صيته وتعلو مكانته، وبين هذه المواقف أن الرشيد هجر جاريته ماردة أم المعتصم وكان يحبها فلم يستطع أن يبدأها بالصلح تكبرا وتكبرت هي أيضا فلم يقاوم الحال التي آل إليها، فطلب وزيره الفضل بن ربيع من العباس بن الأحنف أن يقول في هذا الأمر شعرا فقال[3]:

العَاشِقَـــانِ كِـــلَاهُمَا مُتَجَنِّبُ وَكِلَاهُمَا مُتَعَتِّبُ مُتَغَضِّبُ

صَدَّتْ مُهَاجَرَةً وَصَدَّ هَاجِرًا وَكِلَاهُمَا مِمَا يُعَالِجُ مُتْعَبُ

إِنَّ التَّجَانُبَ إِنْ تَطَاوَلَ مِنْهُمَا دَبَّ السُّلُوُّ فَعَـــزَّ المَطْلَـبُ

فسر الرشيد بهذه الأبيات وزاده[4]:

لَابُدَّ لِلْعَـــاشِقِ مِنْ وَقْفَـــةٍ تَكُونُ بَيْنَ الوَصْلِ وَالصَّـــرْمِ

حَتَى إِذَا الهَجْرُ تَمَادَى بِهِ رَاجَعَ مَنْ يَهْوَى عَلَى الرُّغْـــمِ

[1] - المصدر نفسه، ج6، ص220.
[2] - المصدرنفسه، ج6، ص220.
[3] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص256.
[4] - المصدر السابق، ص256.

فأعجب الرشيد بهذه الأبيات وأقسم أن يصالحها كما قال الشاعر وعرفت ماردة القصة فأمرت للشاعر بألف دينار وأمر له "الرشيد بألفي دينار وأمر له الفضل بخمسمائة دينار"[1].

إلى غير ذلك من المواقف التي يتعرض لها الشعراء ليثبتوا قدرتهم الشعرية فكانوا حريصين على الإتيان بالجديد المتميز، وهناك نقطة أخرى تميز بها خلفاء هذا العصر كونهم شعراء، وقد مر بنا مثل ذلك في مواقف كثيرة وسنحاول الاستشهاد ببعضها كقول المنصور في عمرو بن عبيد المتكلم الزاهد المشهور[2]:

كُلُّكُمْ يَمْشِي رُوَيْدْ كُلُّكُمْ يَطْلُبُ صَيْدْ

غَيْــرَ عُمْــرُو بَــنُ عُــبَيْــدْ

وعندما مات رثاه وقيل ما سمع من قبل خليفة يرثي فقال[3]:

صَلَّى الإِلَهُ عَلَيْكَ مِنْ مُتَوَسِّـــدٍ قَبْرًا مَرَرْتُ بِهِ عَلَى مَـــــرَّانْ

قَبْـــرًا تَضَمَّنَ مُؤْمِنًا مُتَحَنِّفًـــا صَدَقَ الإِلَهُ وَدَانَ بِالعِرْفَـــــانْ

لَوْ أَنَّ هَذَا الدَّهْرَ أَبْقَى صَالِـــحًا أَبْقَـــى لَنَا عُمَرًا أَبَا عُثْمَـــانْ

وقال كذلك عندما أراد قتل أبي مسلم[4]:

تَقَسَمَنِي أَمْرَانِ لَمْ أَمْتَحِنْهُمَـــا بِحَزْمٍ وَلَمْ تَعْرُكْ قِوَايَ الكَرَاكِرُ

وَمَا سَاوَرَ الأَحْشَاءَ مِثْلَ دَفِينَةٍ مِنَ الهَمِّ رَدَّتْهَا عَلَيْكَ المَصَادِرُ

وَقَدْ عَلِمْتُ أَبْنَاءَ عَدْنَانَ أَنَّنِي عَلَـــى مِثْلِهَا مِقْدَامَةٌ مُتَجَاسِـــرُ

ومما قاله الرشيد[5]:

أَهْدَى الحَبِيبُ مَعَ الجَنُوبِ سَلَامَهُ فَأَرْدَّدُ عَلَيْهِ مِنَ الشِّمَالِ سَـــــلَامَا

وَاعْـــرِفْ بِقَلْبِكَ مَا تَضَمَّنَ قَلْبُهُ وَتَـــدَاوَلَا بِهَـــوَاكُـــمَـــا الأَيَّـــامَا

فَـــإِذَا بَكَيْتَ لَـهُ فَأَيْقِـــنْ أَنَّـــهُ سَيُفِيضُ مِنْهُ لِلدُّمُوعِ سِجَـــــامَـــا

[1] - المصدر نفسه ، ص256.
[2] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص461.
[3] - المصدر نفسه، ج1، ص461.
[4] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص365.
[5] - أبو عبد الله محمد بن داوود الجراح، الورقة تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج دار المعارف مصر الطبعة 1953/2، ص19.

فَـــاحْبِسْ دُمُوعَكَ رَحْمَةً لِدُمُوعِهِ إِنْ كُنْتَ تَحْفِظُ أَوْ تَحُوطُ ذِمَامَـــا

كما قال عند موته[1]:

إِنَّ الطَّبِيـــبَ بِطِبِّـــهِ وَدَوَائِـهِ لَا يَسْتَطِيعُ دِفَاعَ مَحْذُورِ القَضَا

مَا لِلْطَّبِيبِ يَمُوتُ بالدَّاءِ الـــــذِي قَدْ كَانَ يَبْرِي مِثْلَهُ فِيمَا مَضَى؟

وقال كذلك لما حضرته الموت فغشي عليه وعندما فتح عينيه رأى الفضل بن الربيع على رأسه فقال يا فضل[2]:

أَحِينَ دَنَا مَا كُنْتُ أَرْجُـــــو دُنُـــوَّهُ رَمَتْنِي عُيُونُ النَّاسِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

فَأَصْبَحْتُ مَرْحُومًا وَكُنْتُ مَحْسَّـــــدًا فَصَبْرًا عَلَى مَكْرُوهِ تِلْكَ العَوَاقِـبِ

سَأَبْكِي عَلَى الوَصْلِ الذِي كَانَ بَيْنَنَا وَأَنْـدِبُ أَيَامَ السُّرُورِ الذَّوَاهِـــبِ

وقال المأمون[3]:

أَذُمُّ لَكَ الأَيَامَ فِي ذَاتِ بَيْنَنَـــا وَمَـــــــــا لِلَيَالِي فِي الذِي بَيْنَنَا عُـــــذْرُ

إِذَا لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الْمُحِبِينَ زَوْرَةٌ سِوَى ذِكْرِ شَيْءٍ قَدْ مَضَى درَسَ الفكْرُ

ومن مظاهر الترف والبذخ اقتناء الجواري لأسباب كثيرة منها كثرة الفتوحات في مناطق مختلفة فكن من جنسيات عديدة فارسيات، أرمينيات وتركيات ورروميات، خصوصا وأن الإسلام أجاز الرق، كما كثرت تجارته في هذا العصر وقد قيل أن للرشيد "زهاء ألفي جارية في أحسن زي من كل نوع ونوع من أنواع الثياب والجوهر"[4] فامتلأت بهن القصور والمنازل، بل أصبحن أمهات لبعض الخلفاء كأم المأمون* وتسمى في هذه الحالة أم ولد** "فأثرن آثار واسعة في أبنائهن ومحيطهن"[5] فاختلطت الدماء ووصل بعض الرقيق إلى مناصب عليا في الدولة العباسية، وقد بالغ الخلفاء والوزراء وغيرهم من أصحاب الجاه في ثمنهن، فقد روي أن الرشيد اشترى جارية بستة وثلاثين ألف دينار وكان ثمنها الحقيقي أربعين ألف دينار***، وقد تميزت أغلبهن بالجمال وربما كان هذا سببا في امتلاكهن والزواج بهن خصوصا وأن للرجل الحق في رؤيتها والتمثل منها فيختارها حسب مشيئته

[1] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص463.
[2] - ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج6، ص213.
[3] - المسعودي، مروج الذهب، ج4، ص4.
[4] - الأصفهاني ، الأغاني، ص182.
* - الطبري، تاريخه، ج9، ص212.
** - الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص163.
[5] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول ص 59.
*** - الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص163.

ورغبته وهنا تختلف الجارية عن الحرة التي لا يستطيع رؤيتها ووصفت إحداهن فقيل فيها "كأنها خوط بان أو جَدْلُ عِنان حلوة المنظر دمثة الشمائل"[1]و كانت الكثيرات منهن شاعرات مثل عنان جارية الناطفي التي تقول في يحي بن خالد[2]:

نَفَى النَّوْمُ مِنْ عَيْنَيَّ حُوكُ القَصَائِدِ وَآمَـالُ نَفْسٍ هَمُهَا غَيْــرُ نَافِــذِ
إذَا مَا بَقَى عَنِي الكَرَى طُولُ لَيْلَــةٍ تَعَوَّذْتُ مِنْهَا بِاسْمِ يَحْيَ بَنِ خَالِــدِ
وزيرِ أَمِيرِ المُؤْمِنِينَ وَمَنْ لَــــــهُ فَعَالَانِ مِنْ حَمْدٍ طَرِيفٍ وَتَالِــــدِ
من البَرْمَكِيِّيـــــن الذِينَ وُجُوهُهُـمْ مَصَابِيحٌ يُطْفِي نُورُهَا كُلَّ وَاقِــــدِ
عَلَى وَجْهِ يُحْيي غُرَّةٌ يَهْتَدِى بِهَــــا كَمَا يَهْتَدِى سَارِي الدَّجَى بِالفَرَاقِـدِ
تَعَــــــوَّدَ إحْسَانًا فَـأَصْلِحْ فَاسِـدًا وَمَازَالَّ يُحْيي مُصْلِحًا كُلَّ فَاسِــدِ
وَكَــانَتْ رِقَابٌ مِنْ رِجَالٍ تَعَطَّلَتْ فَقَلَّدَهَــــا يحيي كـــرامَ القَلَائِدِ
عَلَى كُــــلِّ حَيٍّ مِنْ أَيَادِيهِ نِعْمَـةٌ وَآثَـــارُهُ مَحْمُودَةٌ فِي المَشَاهِــدِ
حياضُكَ فِي المَعْرُوفِ للنَّاسِ جَمَّةٌ فَمِنْ صَادِرٍ عَنْهَا وَآخَـــــرَ وَارِدِ
وَفِعْلُكَ مَحْمُــودٌ وَكَفُّـكَ رَحْمَـةٌ وَوَجْهُكَ نُورٌ ضَوْؤُهُ غَيْرُ خَـــامِدِ

وكذلك سكن جارية محمود الوراق ومما يروى عنها إخلاصها لسيدها فحينما رقت حاله عرض عليه البعض أنْ يبيعها بمائة ألف درهم*، فرفضت أن تتركه بعد أن خيرها البقاء معه أو تركه ودفع فيها ذلك المال إكراما لها ولمالكها دون بيعها ومن أشعارها قولها في المعتصم[3]:

يَا مُتَبِعَ الظُّلْمِ ظُلْمًا كَيْفَ شِئْتَ فَكُنْ عِنْدِي رِضَاكَ عَلَى العَيْنَيْنِ وَالرَّاسِ
إنِّــي أُحِبُــكَ حُبًــا لَا لِـفَــاحِشَـةٍ وَالحُـبُّ لَــيْسَ بِهِ وَاللهِ مِنْ بَــاسِ
قُلْ لِلْمُشَــارِكِ فِي اللَّذَاتِ صَاحِبُـهَا وَمُدْمِــنُ الكَاسِ يَحْسُوهَا مَعَ الحَاسِي
إنَّ الإمَــامَ إذْ أَرْفَــا إلَــى بَلَــدٍ أَرْفَـا إلَيْــهِ بِعُمْــــرَانٍ وَإِينَــاسِ
أَمَـا تَرَى الغَرْسَ قَدْ جَاءَتْ أَوَائِلُــهُ وَالعُودُ نَضْرُ الـذُّرَى مُسْتَوْرِقٌ كَـاسِي

[1] - المصدر نفسه، ج5، ص209.
[2] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص421.
* - المصدر نفسه، ص366.
[3] - المصدر السابق، ص 422.

فَـأصْبَحْتُ ســُـرَّ مِنْ رَأى دَارَ مَمْلَكَةٍ مُخْتَطَّـــةً بَيْـــنَ أَنْهَـارٍ وَأَغْـــرَاسِ

يَا غَارِسَ الآسِ وَالوَرْدِ الجَنِيِّ بِهَا غَرْسُ الإمَام خِلافُ الـــــوَرْدِ وَالآسِ

غـراسُهُ كُـــلَّ عاتٍ لَا خَلاَق لَـــهُ عَبْل الذِّرَاعِ شَـــدِيدُ البَـــأْسِ قَنْعَـاسِ**

كَبَـــابَـــكٍ وَأَخِيـــهِ إِذْ سَمَـا لَهُمَـا بِبَـــاتِرٍ لِلشَّـــــوَى وَالجَيْـــدِ خَـــلَّاسِ

فَذَاكَ بِالجِسْرِ نَصْبُ العُيُونِ وَذَا بِسِرٍ مِنْ رَا عَلَى سَامِي الذُّرَا رَاسِـــي

وَهَـكَـــذَا لَمْ يَزَلْ فِي الدَّهْرِ نَعْرِفُهُ غَـرْسُ الخَـلَائِـفِ مِـــنْ أَوْلَادِ عَبَـــاسِ

فذكرت في هذه القصيدة خلافا لإعجابها بالخليفة وأعماله التي قام بها مثل انتصاره على بابك مشيدة بدور أفشين وأشناس قائلة[1]:

وَدُونَّهُ غُصَصٌ يَشْجَى العَدُوُّ بِـــــهَا مِثْلَ المُبَارَكِ أَفْشِينٍ وَأَشْنَـــــاسِ

أَمَـــا تَرَى بَـابَكًا فِي الجَوِّ مُنْتَصِبًـــا عَلَى مُلَمْلَمَةٍ مِنْ صَنْعَةِ الفَـــــاسِ

بَيْنَ السَّمَـــا وَبَيْنَ الأَرْضِ مَنْزِلُـــهُ وَقَـــائِمًا قَـــاعِدًا جِسْـــمًا بِلَا رَاسِ

وغيرهما كثيرات كعائشة العثمانية وخنساء وعريب جارية المأمون*.

ولعل أهم دور لعبته وكان إيجابيا في نهضة الشعر وتجديده في هذا العصر أنهن كن "أفضل وسيلة لتفجير الطاقة الشعرية عند الشعراء حيث كن محل عشق وتغزل وتشبيب... وبذلك نطقت فيهن أحسن الأشعار[2]" وأمثلة ذلك كثيرة كإعجاب بشار بن برد بجارية فقال فيها[3]:

يَـا قَـــوْمُ أَذَنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَـــا

قَالُوا: بِمَنْ لَا تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُمْ الأُذُنُ كَالعَيْنِ تُوتِي القَلْبَ مَا كَانَا

هَـلْ مِـنْ دَوَاءٍ لِمَشْغُوفٍ بِجَارِيَـةٍ يَـلْقَى بِلُقْيَـانِـهَا رُوحًا وَرِيحَـانَا

وتعد هذه الأبيات من أروع ما قال الشعراء المحدثون في هذا العصر*.

** - القنعاس، الرجل الشديد المنيع.

[1] - المصدر نفسه، ص423.

* - أنظر أشعارهن في طبقات ابن المعتز ص425/423.

*ابن المعتز، الطبقات ص25.

[2] - مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص70.

[3] - الأصفهاني، الأغاني ، ج3، ص232.

ونجد الأمر نفسه عند أبي العتاهية الذي أغرم بجارية تسمى عتبة فقال فيها[1]:

أَعْلَمْــتُ عُــتْبَــةَ أَنَــنِــي مِنْهَا عَلَى شَرَفٍ*** مُطِلُّ

وَشَكَــــوْتُ مَا أَلْقَى إِلَيْــــ هَــــا وَالمَـدَامِـعُ تَسْتَهِلُّ

حَتَــى إِذْ بَرِمَــتْ بِمَــــا أَشْكُــو كَمَـا يَشْكُـو الأَذَلُّ

قَالَتْ: فَأَيُّ النَّاسِ يَعْــــــــ لَـمُ مَا تَقُولُ فَقُـلْتُ: كُــلُّ

وهي من القصائد المغناة وقد علقّ عليها ابن المعتز في طبقاته بإجماع "أهل الأدب أنهم لم يسمعوا قافية أحق بمكانها من قوله فقلت كلّ[2]" وفيها يقول كذلك[3]:

بِــاللهِ يَــا حُـلْـوَةَ العَـيْـنَيْــنِ زُورِينِي قَبْـلَ المَمَاتِ وَإِلَا فَـاسْـتَـزِيـرِينِـي

هَــــذَانِ أَمْــرَانِ فَـاخْتَـارِي أَحَـبَّهُمَا إِلَيْـكِ أَوْ لَا فَدَاعِي المَوْتَ يَــدْعُونِـي

إِنْ شِئْتِ مَوْتًا فَأَنْتِ إِلَا بِدْعَةٌ خُلِقَــــتْ مِنْ غَيْرِ طِينٍ وَخَلْقُ النَّاسِ مِنْ طِينِ

إِنِّي لَأَعْجَــبُ مِــــنْ حُــبِّ يُـقَرِّبُنِـي مِـمَّـنْ يُبَــاعِدُنِـي عَنْـهُ وَيُـقْصِينِي

فتعلق الكثير من الشعراء بالجواري، وكانت دور النخاسة تعج بهن وهي دور تظل مفتوحة طوال اليوم يجتمع بها الشعراء وقد مر أبو دلامة بنخاس "فرأى عنده منهن من كل شيء حسن فانصرف مهموما فدخل إلى المهدي"[4] وأنشده:

إِنْ كُنْتَ تَبْغِي العَيْشَ حُلْوًا صَافِيًا فَالشِّعْرُ أَعْزِبْهُ وَكُنْ نَخَاسًا[5]

تَنَــلِ الطَّرَائِفَ مِنْ ظِـرَافٍ نُهَّـدِ يُحَــدِثُــنَ كُلَّ عَشِيَةٍ أَعْرَاسَا

وقد حظي الشعر بمكانة عالية في هذا العصر فنقش على الجدران وطرز على الستائر والأسرة والوسائد والأقداح وزين به الناس "الثياب فطرزوه على ذيول الأقمصة والأكمام وعلى العصائب... وزينوا به ظاهر أبدانهم فكتبوه بالحناء على الجبين والخد والأقدام والراح ونقشوا به التفاح"[6] وقيل أن الرشيد كتب شعر مسلم بن الوليد بماء الذهب ومثال ذلك القصيدة التي يقول في أولها"[7]

---

[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص228.
*** - يراد به هذا الاكتفاء على خطر يقال هو على شرف من الهلاك.
[2] - المصدر نفسه، ص228.
[3] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص401.
[4] - الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص262.
[5] - المسعودي، مروج الذهب، ص228.
[6] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص235.
[7] - المسعودي، مروج الذهب، ج3، ص467.

أَدِيرَا عَلَيَّ الكَأْسِ لَا تَشْرُبَا قَبْلِي وَلَا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلِي ذَحْلِي

ومما ترويه كتب الأدب أن وصيفة أقبلت على الرشيد و معها تفاحة مكتوبة عليها بغالية:[1]

سُرُورُكَ أَلْهَاكَ عَنْ مَوْعِدِي فَصَيَّرْتُ تُفَّاحَتِي تَذْكِرُهْ

فأخذ الرشيد تفاحة أخرى وكتب عليها:

تَغَاضَيْتُ وَعْدِي وَلَمْ أَنْسَهْ فَتُفَــاحَتِــي هَذِهِ مَعْــذِرُهْ

- وكان للغناء حظ كبير في هذا العصر، فرغم وجوده من قبل إلا أنه لم يصل إلى ما وصل إليه في العصر العباسي واشتغل الناس به أيما اشتغال "وكأنه نعيمهم من دنياهم الذي لا يؤثرون سواه[2]".

وارتبط الغناء بأوزان الشعر في العصر العباسي وبدأ الشعراء يبتعدون عن الأوزان الطويلة أو على الأقل ينوعونها "ليعدل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها وكأن هذه الزحافات في الرقم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء العباسي"[3] وأثر الغناء في الشعر من جانب ما يعرف بالموسيقى الداخلية "وما سيتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية"[4]

فقد أثر الغناء في موسيقى الشعر أيما تأثير في معانيه "إذ كان المغنون يحرفون في الغناء القديم و يدخلون فيه ألحانا فارسية و رومية"[5] وكان هذا التحريف سببا لصراع بين أنصار الغناء القديم كإسحاق الموصلي، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم بن مهدي "واضطر هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنيين في أوزانهم"[6] ومن هنا يمكننا بيان الصلة بين العروض العربي والغناء العربي بل ذهب البعض من النقاد إلى أن الخليل معرفته " للإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض"[7] وربما لهذا السبب "لا نجد كثيرا من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء مثل السناد والنصب والثقيل"[8] كما أشار إلى هذه النقطة نفسها الأصفهاني حينما ذكر في كتابه الأغاني "إنه سيذكر اللحن وعروضه فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه"[9]

[1] - المصدر نفسه، ج3، ص467.
[2] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول ص59.
[3] - شوقي ضيفالفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر الطبعة10 ،ص70.
[4] - المرجع نفسه ، ص74.
[5] - المرجع نفسه، ص77.
[6]- الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص279.
[7] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص71
[8] - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج4، ص172.
[9] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص71.

ويعد ابن رامين الكوفي من الأوائل الذين استقدموا مغنيات من الحجاز وأقام لهن دارا واسعة، ومن الخلفاء الذين ولعوا بالغناء الخليفة المهدي ففي عهده أصبحت دار ابن رامين الكوفي "دار كبيرة للغناء[1]" واستهوت الكثير فقصدوها من أماكن مختلفة، ومن بين المغنيين في عهده يزيد حوراء من أهل المدينة قدم إلى المهدي فغناه.*

وقد كان للغناء دور في انتشار الجواري وغلائهن إن كن يتقن هاته الصنعة واللائي سمين بالقيان، فتلك الأثمان الباهظة التي تدفع فيهن جعلت من المقينين يهتمون بتعليمهن هذا الفن من أجل أن يكسبوا من ورائهن ثروة طائلة.

- ومن بين هاته الجواري المغنيات "علية" مغنية المهدي وقد أعجب بشار بن برد بغنائها فقال فيها[2]:

كَأَنَّ لِسَانًا سَاحِرًا فِي كَلَامِهَا أُعِينَ بِصَوْتٍ لِلْقُلُوبِ صَيُـــودِ

تُمِيـــتُ بِـــهِ أَلْبَـــابَنَا وَقُلُوبَنَا مِرَارًا وَتُحْيِيهِنَّ بَعْـدَ هُمُـــودِ

وسمع جارية تسمى فاطمة فأعجب بها فقال فيها[3]:

دُرَّةٌ بَحْـرِيَـــةٌ مَـكْنُـونَـــةٌ مَـازَهَا التَّـــاجِرُ مِنْ بَيْنِ الـــدُّرَرِ

عَجِبَت فَطْمَةُ مِنْ نَعْتِي لَهَا هَلْ يُجِيدُ النَّعْتُ مَكْفُوفَ البَصَـرِ

وقد غنت الجواري لكثير من الشعراء أمثال أبي العتاهية وأبي نواس ومسلم بن الوليد وبشار بن برد والعباس بن الأحنف وغيرهم كثير وربما لهذا السبب كان ازدهار الشعر في هذا العصر، لأن الشعراء أصبحوا يهتمون بقصائدهم كي تكون مغناة فيراعون الأوزان المناسبة ويختارون القوافي فظهرت بذلك "أشكال شعرية جديدة كالمسمط والمزدوج والدوبيت[4]" فأثر الغناء على النفوس وهذب الطباع ودفع الشعراء إلى الإتيان بالجديد في قصائدهم والاهتمام باللغة والمعاني والصور الشعرية المناسبة لهاته المستجدات الفنية الجمالية فـــ " رققوا أفكارهم وهذبوا أساليبهم وأوزانهم وحاولوا أن يبلغوا في ذلك كل مبلغ[5]".

[1] - الأصفهاني، الأغاني، ج1،ص123.
* -المصدر نفسه، ج3،ص246.
[2] - المصدر نفسه، ج3، ص183.
[3] - المصدر نفسه، ج3، ص165.
[4] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص160.
[5] - شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص70.

- وقد برع في هذا الفن إبراهيم الموصلي وقيل أنه أول شاعر نال جائزة من عند الرشيد حين مدحه بقوله[1]:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ كَانَتْ مَرِيضَة فَلَّمَا وَلَّى هَارُونُ أَشْرَقَ نُورُهَا

فَـــأَلْـبَسَتْ الدُّنْيَـــا جَمَـــــالًا بِوَجْهِـــهِ فَهَارُونَ وَالِيهَا وَيَحْيَ وَزِيرُهَا

وقد كان أول من "صحح أجناس الغناء و طرائقه وميزه تمييزا على هذا الجنس"[2] وقيل أنه أول من علم الجواري الغناء* وقد ترك ثروة عظيمة نظرا لما كان يمنح له من طرف الخلفاء وقد قدرت بـــ "أربعة وعشرين ألف ألف درهم، سوى أرزاقه الجارية وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر سوى غلات ضياعه[3]" وقد قال لابنه إسحاق "لو عاش لنا لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة[4]"، ويقصد بذلك الخليفة المهدي، فما بالك بالرشيد الذي كان به شغوفا ولا يقدر على فراقه ويلبي له الكثير مما يطلبه نتيجة إعجابه بغنائه ودليل ذلك أنه في مرة طرب الرشيد وأسكره غناء إبراهيم الموصلي، فطلب منه أن يوقع على رقعة لجعفر بن يحي وأخذ منهما مالا كثيرا** وقد لحن الكثير من أشعار ذي الرمة بعدما علم أن الرشيد يحب شعره فما بالك إذ غناه إبراهيم الموصلي فأخذ عن ذلك ألف ألف درهم وألف ألف درهم[5]" وفي مرة أخرى غناه لذي الرمة فأخذ ثلاثين ألف درهم وفراش بيته[6]".

وروي مرة أن إبراهيم الموصلي أخرج ثلاثين جارية لابن جامع وهو مغن مشهور في هذا العصر فضربن جميعا بطريقة واحدة وغنيين "فقال ابن الجامع في الأوتار وتر غير مستو فقال إبراهيم يا فلانة شدي مثناك فشدته فاستوى[7]"، فهذا دليل على تمكن الاثنين من هذا الفن فكيف علم الأول بالوتر في مائة وعشرين وترا غير مستو؟ وكيف تفطن الثاني للوتر في حد ذاته؟ أليس هذا دليل على قمة التمكن من هذه الصنعة في هذا العصر؟ لذلك اهتم الشعراء كثيرا بالغناء لأنه وسيلة أخرى لشهرتهم وإقبال الناس عليهم فليس عجيبا أن يظهر الشعر بلون جديد مخالفٍ لما كان عليه من ذي قبل ويتلون بألوان بيئته الاجتماعية الجديدة ومما زاد في تطوره إقبال الخلفاء عليه بل كانوا من المغنين كإبراهيم بن المهدي وقد غنى في بلاط الرشيد والمأمون وأخته علية بنت المهدي وقد قال فيهما صاحب الأغاني

[1] - الأصفهاني، الأغاني، ج5، ص219.
[2] - المصدر نفسه، ج5، ص243.
* - المصدر نفسه، ج5،ص 156.
[3] - المصدر نفسه، ج5، ص149.
[4] - المصدر نفسه، ج5، ص149.
** - المصدر نفسه، ج5، ص161/160.
[5] - المصدر نفسه ، ج5، ص216.
[6] - المصدر نفسه، ج5، ص217.
[7] - المصدر نفسه ، ج5، ص220.

"لم يجتمع في الإسلام قط أخ وأخت أحسن غناء[1]" منهما وكانت علية تحب المكاتبة بالشعر ومما قالته شعرا و غنته[2]:

يَا رَبِّ إِنِّي قَدْ عَرِضْتُ* بِهِجْرِهَا فَــإِلَيْكَ أَشْكُــو ذَاكَ يَـا رَبَــاهُ

مَــوْلَاةُ سُــوءٍ تَسْــتَهِينُ بِعَبْـدِهَا نِعْم الغُلَامُ وَبِئْسَتِ المَــوْلَاهُ

ظِــلٌّ وَلَـكِنِـي حُــرِمْتُ نَعِيمَـهُ وَوِصَالَهُ إِنْ لَمْ يُغِثْنِـــي الله

يَــا رَبُّ إِنْ كَانَتْ حَيَاتِي هَكَــذَا ضَــرًّا عَلَيَّ فَمَــا أُرِيدُ حَيَـاهُ

وطل المذكور في الأبيات هو خادم الرشيد ولها فيه شعر كثير وكانت تراسله بالأشعار ومما قالته فيه بعد ما حجب عنها ومغنى كذلك قولها[3]:

أَيَا سَــرْوَةَ البُسْتَــانِ طَالَ تَشَوُقِي فَهَــلْ إِلَى ظِــلٍّ لَدَيكِ سَبِيلُ

مَتَى يَلْتَقِي مَنْ لَيْسَ يَقْضِى خُرُوجُهُ وَلَيْسَ لِمَنْ هَوَى إِلَيْهِ دُخُولُ

عَسَى الله أَنْ نَرْتَــاحَ مِنْ كَرْبَـةٍ لَنَـا فَيَـلْقَى اِغْتِبَاطًا خُــلَّةٌ وَخَلِيلُ

ولم تشر في هذه الأبيات إلى اسمه وغيرته في أول أبياتها.

ومن أشهر المغنيين كذلك مخارق وإسحاق الموصلي بن إبراهيم الذي تعلم من أبيه وعاتكة بنت شهدة إحدى المغنيات المحسنات وأمها جارية الوليد بن يزيد وكانت مغنية أيضا، وقد كان إسحاق مقدما عند المأمون ومما قاله فيه "لو لا ما سبق على ألسنة الناس واشتهر به عندهم من الغناء لوليته القضاء[4]" فقد كان عالما وأديبا وهذا بإقرار ابن الأعرابي الذي قال فيه كذلك "هذه دار الذي نأخذ من ماله ومن أدبه[5]" فقد كان بارا بالعلماء مقدرا لهم وقد خصص إسحاق لابن الأعرابي كل سنة ثلاثمائة دينار فقال فيه ما قال وما أدراك من هو ابن الأعرابي حتى يشهد هاته الشهادة.

- ومن أهم الأنواع الشعرية التي كانت تغنى الغزل فتنافس الشعراء في صناعة هذا النوع الغنائي "حتى اتخذه بعض الشعراء كالعباس بن الأحنف مذهبا يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر[6]".

---

[1] - المصدر السابق، ج10، ص172.
[2] - المصدر نفسه، ج10، ص173.
* - غرضت: ضجرت.
[3] - المصدر نفسه، ج10، ص 174.
[4] - المصدر نفسه، ج5، ص246.
[5] - المصدر نفسه، ج5، ص248.
[6] - شوقي ضيف، الفن و مذاهبة، ص70.

كما كان الغناء كذلك سببا في شيوع تيار اللهو والمجون لأن في مجالسه تشرب الخمر ويدمن عليها ومن بين هاته المجالس مجالس الخلفاء وكان أكثرهم معاقرة لها في هذا العصر الأمين والذي جمع عنده مرة الكثير من الشعراء فشربوا الخمر طول الليل حتى طلوع الفجر ومن بين هؤلاء الشعراء الحاضرين أبو نواس الذي أنشأ يقول بعدما غلبه النعاس"[1]

نَبِّهْ نَدِيمَكَ قَدْ نَعِسْ يَسْقِيكَ كَأْسًا فِي الغَلَسْ

صِرْفًا كَأَنَّ شُعَاعَهَا فِي كَفِ شَارِبِهَا قَبَسْ

إلى أن يصل إلى قوله:

أَضْحَى الإِمَامُ مُحَمَدٌ لِلْـــدِينِ نُـورًا يَقْتَـــــبِسْ[2]

وَرَثَ الخِلَافَةَ خَمْسَةً وَبِخَيْـــرِ سَادِسِهِمْ سَـدَسْ

تَبْكِي البُدُورُ لِضِحْكِهِ وَالسَّيْفُ يَضْحَكُ إِنْ عَبَسْ

فارتاح الأمين بذلك ودعا بالشراب فشرب معه*.

وقد أسرف في شرب الخمر في هذا العصر حتى يتخيل لك مما ترويه مصادر الأدب أنه عصر خمر وجوار وقيان وقد ذكر ابن المعتز قصة طريفة وصف فيها بعض الندماء وكيف كانت الخمر تؤثر في عقولهم فلا يعرفون متى التقوا ببعضهم وكم يوما قضوا في تلك الحانة ومن هؤلاء الندماء الشاعر أبي الهندي** الذي نزل حانة تسمى سكة العدول فاحضر له خمار أجود الشراب فسكر حتى نام من أول النهار ورأوه آخرون على هذه الحال فطلبوا الخمرة نفسها فناموا فلما أفاق أبو الهندي ووجدهم نائمين طلب من الخمار أن يسقيه ليلحق بهم وهكذا ظلوا على هاته الحال عشرة أيام في حانة ذلك الخمار لا يلتقون مع الشاعر ولا يلتقي معهم و في ذلك يقول[3]:

نَـــدَامَى بَعْدَ عَـــاشِرَةٍ تَلَاقُـوا وَضَمَّهُمْ بِكَوهْ زَيَّـــانَ*** رَاحُ

رَأُونِي فِي الشُّرُوقِ صَرِيعَ كَأسِ مُعَتَّقَةٌ وَمَا مَتْعُ الصَّبَـــــــاحُ

فَقَالُوا: أَيُهَا الخَمَّـــارُ مَـــنْ ذَا؟ فَقَـــالَ: أَخٌ تخوَّنهُ اصْطِبَـــــاحُ

---

[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 208.

[2] - المصدر نفسه،209.

*- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص209.

** - هو عبد الله بن ربعي بن شيث بن ربعي الرياحي من بني رياح بن يربوع بن حنظلة أدرك الدولتين الأموية و العباسية كان مولعا بالشراب.

[3]-المصدر السابق، ص137.

*** - اسم حانة و معناها بالعربية سكة الخسران و غيرت فيما بعد سكة العدول.

أَدَارَ الـــــرَّاحَ حَتَى أَقْعَصَتْهُ**** فَخَـــرَّ كَـــأَنَّهُ عُـــودٌ شَنَـــاحُ*****

فَقَـــــالُوا: قُمْ وَأَلْحَقْنَـا وَعَجِلْ بِـــــهِ إِنَّـــا لَمَصْرَعِـــهِ نُـــراحُ

وَحَـــــانَ تَنَبُهِي فَسَأَلْتُ عَنْهُمْ فَقَـــــــالَ: أَتَى بِهِمْ قَدَرٌ مُتَاحُ

فَقُلْـــتُ: فَسَّـــرع بِي إِلَيْهِـــمْ حَثِيثًـــــا فَالسّرَاعُ هُوَ النَّجَاحُ

فَمَـــــا إِنْ زَالَ ذَاكَ الدَأْبُ مِنَّا إِلَى عَشْرٍ نُفِيقُ وَنُسْتَبَـــــاحُ

نُقِيمُ مَعًا وَلَيْسَ لَنَـــا تَـــلَاقٍ بِبَيْتٍ مَا لَنَا مِنْـــهُ بَـــــــرَاحُ[1]

فالقصيدة من النماذج الشعرية التي تبين لنا مدى تمكن الخمر من حياة هؤلاء وطغيان العبث والمجون في هذه الحانات أو بالأحرى في هذا العصر، فكيف لهؤلاء الندماء أن يبقوا عشرة أيام بين الصحو والسكر لا يبرحون الحانة وكأن حياتهم اختزلت فيها.

ومن ناحية أخرى ألهمت الخمر الكثير من الشعراء فراحوا يتغنون بها ويجيدون في وصفها وذكرها ولنا خير دليل في ذلك أبو نواس "إذ كان يعرف كيف يولد في المعاني وكيف يستخرج دفائنها ودقائقها كما كان يعرف كيف يأتي بالصورة النادرة"[2] وقد عبر في كثير من قصائده عن رفضه للمقدمة الطللية واستبدالها بالمقدمة الخمرية في أكثر من موضع ومثال ذلك قوله[3]:

دَعِ الأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الجَنُوبُ وَتَبْلِي عَهْدَ جِدَّتَهَا الخُطُوبُ

إلى أن يقول:

دَعِ الأَلْبَانَ يَشْرُبُهَا الرِّجَـــالُ رَقِيـــقُ العَيْشِ بَيْنَهُمُ غَـــرِيبُ

ويصل إلى قوله:

فَـــأَطْيَبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ شَمُـــولٌ يَطُـــوفُ بِكَأْسِهَـــا سَاقٍ لَبِيـــبُ

فَذَاكَ العَيْشُ لَا شَجَرَ البَوَادِي وَذَاكَ العَيْشُ لَا اللَبَنُ الحَلِيبُ

**** - أقصعته: قتلته مكانه.

***** - العود: المسن من الإبل، شناح: الجسم الطويل.

[1] - المصدر نفسه، ص137.

[2] - شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص161.

[3] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص200.

وقد شاع هذا النوع من الشعر وسمي بالخمريات وعلى الرغم من وجوده من قبل إلا أنه لم يتناول بهذه الطريقة وبهذا الوصف والتحليل وإعطاء الأهمية للخمر إلا في مثل هذا العصر فكانت دعوة أبي نواس وغيره من الشعراء للخروج عن نسيج القصيدة الجاهلية وعدم الوقوف على الأطلال نوعا من التغيير يستحق الوقوف عنده في هذا العصر، و كذا قدرته البارعة في تصوير الخمر و من ذلك قوله[1]:

لَا تَبْـكِ لَيلَى وَلَا تَطْرَبْ إِلَى هِنْدِ وَاشْرَبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءَ كالوَرْدِ

كَأْسًا إِذَا اِنْحَدَرَتْ مِنْ كَفِّ شَارِبِهَا أَجَدْتَهُ حُمْرَتَهَا فِي العَيْنِ وَالخَـــــدِّ

فَالكَـــأْسُ يَاقُوتُهُ وَالخَمْرُ لُـؤْلُـؤَةٌ مِـــنْ كَـفِ لُؤْلُؤَةٍ مَمْشُوقَـــــةِ القَدِّ

تَسْقِيكَ مِنْ عَيْنِهَا خَمْرًا وَمِنْ يَدِهَا خَمْـــرًا فَمَا لَكَ مِنْ سُكَرَيْنِ مِنْ بـُـدِّ

لِي سُكَرَتَانِ وَلِلنَّدَمَـــــــانِ وَاحِدَةٌ شَيْءٌ خُصِصْتُ بِهِ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحْدِي

- فتتزاحم صورة الخمر مع الطلل تارة ومع المرأة تارة أخرى في صورة فنية رائعة لا تكون إلا عند من أوتي قدرة بارعة على تصوير هاته الثنائيات بطريقة مميزة ومن بين الشعراء الذين تغنوا بالخمر مسلم بن الوليد الذي مدح الرشيد بلاميتهو لما بلغ قوله[2]:

هَلِ العَيْشُ إِلَّا أَنْ تَرُوحَ مَعَ الصِّبَا وَتَغْدُو صَرْيعَ الكَأْسِ وَالأَعْيُنُ النُّجْلِ

فقال الرشيد: "أنت صريع الغواني فسمي بذلك حتى صار لا يعرف إلا به"[3].

ومن بين مظاهر المجون في هذا العصر شيوع آفة خطيرة وهي آفة التعلق بالغلمان وأول من اشتهر بالغزل فيهم والبة بن الحباب* ولم يستح في التصريح بها ويرجع بعض شيوع هذه الآفة إلى "كثرة الغلمان الخصيان في بغداد وغيرها من مدن العراق وكان منهم من تسقط عنه رجولته حتى يلبس لبس النساء"[4] ومما قيل في هذه الآفة أبيات لوالبة بن الحباب[5]:

قُلْتُ لِسَاقَيْـــنَا عَلَـى خُلْـــوَةٍ أُدْنِ كَذَا رَأْسَكَ مِنْ رَاسِي

وَادْنِ فَضَعْ صَدْرَكَ لِي سَاعَة إِنِّي اِمرُؤٌ أَنْكَحُ جَلَّاسِـــي

[1] - المصدر السابق ، ص73.
[2] - المصدر نفسه، ص235.
[3] - المصدر نفسه، ص235.
* - شاعر ماجن كان مقيما بالأهواز عند ابن عمه النجاشي و هو واليها.
[4] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 73.
[5] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص89.

والملاحظة على هذا العصر كذلك انتشار العادات الفارسية بسبب الاختلاط الذي حدث بين العرب والفرس فكلما كان في الملبس والمأكل كان كذلك في أمور أخرى كاللعب بالشطرنج والنرد، فقد كان الخليفة هارون الرشيد يلعب الشطرنج مع إبراهيم الموصلي كما روى صاحب الأغاني*، ومع إبراهيم بن المهدي عمه** وكانت تقام مسابقات الخيل ويروى أن الرشيد كان يراهن على فرس له في هاته المسابقات*** .

- ومن بين العادات الأخرى التي أصبحت شائعة كذلك مواكب خلفاء بني العباس ووزرائهم فقد كانوا يخرجون في استعراضات وجعلوا لذلك يوما خاصا ومن ذلك خروج يحي بن خالد في موكبه و الفضل وجعفر عن يمينه وشماله وفي الموكب وجوه الناس فقال له الشاعر أبو الينبغي****:

صَحِبْتُ البَرَامِكَ عَشْرًا وَلَا فَخُبْزِي شِرَاءٌ وَبَيْتِي كِرَا[1]

فنظر يحي إلى الفضل وجعفر فأعطوه ما يريد.

- كما ولعوا بالصيد والخروج له، وقد صور الشعر ذلك، فمرة خرج المهدي وعلي بن سليمان إلى الصيد ووجدا قطيعا من ظباء فأرسلت الكلاب ورمى المهدي طبيا فصرعه بسهم ورمى علي بن سليمان فأصاب كلبا فقتله وكان معهما الشاعر أبو دلامة فقال في ذلك[2]:

قَدْ رَمَى المَهْدِيُّ ظَبْيًا شَكَّ بِالسِّهْمِ فُؤَادُهُ

وَعَلَـــيٌّ بَـــنُ سُلَيْمَا نَ كَلْبًا فَصَـــــادَهُ

فَهَنِيئًـــــا لَهُمَـــا كُـلُّ اِمْرِئٍ يَأْكُلُ زَادَهُ

ومن الخلفاء الذين ولعوا بالصيد كذلك الواثق، فقد خرج مرة بصحبة الشاعر الحسين بن الضحاك على سفينة بنهر القاطول بدجلة وعندما صاد صيدا حسنا، دعا جلساءه ومغنيه وطلب منهم أن يطربوه فبادر الحسين بن الضحاك واصفا طريقة صيده[3]:

سَقَى الله بِالقَاطُولِ مَسْرَحَ طَرَفِكُمَا وَخَصَّ بِسُقَيَاهِ مَنَاكِبَ قَصْرِكُمَا

تَحيـــنَ للـــدُّرَاجِ فِـــي جنبَـــاتِهِ وَلِلْغـرِ لآجالٌ قُـدِرْنَ بِكَفِّكَـا

---

* - الأصفهاني، الأغاني ،ج10، ص138.
**- المسعودي، مروج الذهب،ج3، ص461.
***- المصدر نفسه، ج3، ص459.
****- شاعر عذب اللفظ مدح البرامكة و عرف بلسانه السليط و هجانة المرسجن عدة مرات.
[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص131.
[2] - الأصفهاني، الأغاني ،ج10، ص270.
[3] - المصدر السابق، ص155.

إلى آخر القصيدة.

- ومن العادات التي شاعت كذلك في هذا العصر الاحتفال بأعياد ما ألفها المسلمون من ذي قبل، فيتبادلون فيها التهاني و الهدايا مثل عيد النوروز* والمهرجان**ومن بين الشعراء الذين تغنوا بهذه الأعياد والية بن الحباب في قوله[1]:

قَدْ قَابَلَتْنَـــا الكُؤُوسُ وَدَابَرَتْنَا النُّحُـــوسُ

وَاليَوْمَ هرمز روز قَدْ عَظَّمَتْهُ المَجُوسُ

وفي هذين العيدين أهدى أبو العتاهية إلى المهدي برنية صينية فيها ثوب ممسك فيه سطران مكتوب عليه:

نَفْسِي بِشَيْءٍ مِنَ الدُّنْيَا مُعَلَّقَةٌ وَالله وَالقَائِمُ المَهْدِيُّ يَكْفِيهَا

إِنّي لَأَيْأَسُ مِنْهَا ثُمَّ يُطْمِعُنِي فِيهَا اِحْتِقَارُكَ لِلْدُّنْيَا وَمَا فِيهَا[2]

- كما كانت هناك أعياد للنصارى كعيد الشعانين وهو خاص أشجار الزيتون وعيد الفصح "وكانت الجواري النصرانيات يحتفلن به في قصر الخلافة"[3]

وفي عيد الشعانين زارت امرأة ابن المعتز وأهدته وردا فصنع لحنا لأبيات الشاعر عبد الله بن العباس الربيعي التي يقول فيها[4]:

إِنَّ فِي قَلْبِي مِنَّ الظَّبْيِ كُلُومْ فَـــــدَعِ اللَوْمَ فَإِنَ اللَوْمَ لَوْمْ*

حَبَـذَا يَـــوْمَ السَّعَانِينَ وَمَا نِلْتَ فِيهِ مِنْ سُرُورٍ لَوْ يَدُومْ

وأضاف إليه بيتا آخر[5]:

زَارَنِي مَوْلَايَّ فِيهِ سَاعَةٌ لَيْتَهُ وَالله مَا عِشْتُ يُقِيمُ

والجدير بالذكر أن حياة الترف لم تكن تحياها كل طبقات المجتمع العباسي، بل كان هذا الترف على حساب طبقات كثيرة محرومة تحي حياة البؤس والشقاء "لينعم الخلفاء والوزراء والولاة والقواد وكبار رجال الدولة وأمراء البيت العباسي"[6] فوصف الشاعر حالة

*- من الأعياد الشعبية الكبرى للفرس وهو يوم رأس السنة عندهم.
**- يأتي بعد عيد النوروز وهو عيد فارسي كذلك يقع في السادس والعشرين من أكتوبر ومدته ستة أيام ويسمونه مهرماه.
[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص88.
[2] - المسعودي، مروج الذهب،ج3، ص401.
[3] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص70.
[4] - الأصفهاني، الأغاني ،ج10، ص290.
* - لوم: مخفف لؤم بالهمز.
[5] - المصدر السابق،ج10، ص290.
[6] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص51.

الفقر والبؤس التي كانت تحياها طبقات المجتمع العباسي بل كانت تحياها أسر هؤلاء الشعراء أنفسهم.

ومن أمثلة ذلك قصيدة لأبي فرعون الساسي** وجهها للحسن بن سهل يقول فيها[1]:

إِلَيْـــــكَ أَشْكُو صِبْيَةً وَأُمَّهُمْ لَا يَشْبَعُـــــــــونَ وَأَبُوهُمْ مِثْلُهُـــــمْ

قَدْ أَكَلُوا اللَحْمَ وَلَمْ يُشْبِعْهُمْ وَشَرِبُـــــــــــوا المَاءَ فَطَالَ شُرْبُهُمْ

وَامْتَذَقُوا المَذْقَ فَمَا أَغْنَاهُمْ وَالمَضْغَ إِنْ نَالُوه فَهُوَ عُرْسُهُـــــــــمْ

لَا يَعْرِفُــونَ الخُبْزَ إِلَّا بِاسْمِهِ وَالتَّمْـــــــرُ هَيْهَاتَ فَلَيْسَ عِنْدَهُـــــمْ

وله أيضا[2]:

وَصِبْيَةٍ مِثْلِ فِرَاخِ الذُّرِ سُودِ الوُجُوهِ كَسَوَادِ القِدْرِ

جَـــــاءَ الشِّتَاءُ وَهُمْ بِشَرّ بِغَيْرِ قُمْصٍ وَبِغَيْرِ أُزْرِ

إلى أن يصل فيقول:

فَارحَمْ عِيَالِي وَتَوَلَّ أَمْرِي كُنَّيتُ نَفْسِي كُنْيَةً فِي شِعْرِي

أَنَا أَبُو الفَقْرِ وأُمِّ الفَقْرِ

وأنشد أبو دلامة المنصور يوما قصيدة واصفا حالته و حالة أمه العجوز قائلا[3]:

هَاتِيـكَ وَالِدَتِي عَجُــوزٌ هِمَّـــةٌ* مِثْلُ البَلِيَّةِ دِرْعُهَا فِي المِشْجَبِ

يَشْكُونَ أَنَّ الجُوعَ أَهْلَكَ بَعْضَهُمْ لَزَبًا** فَهَلْ لَكَ فِي عِيَالٍ لُـــزَّبِ

لَا يَسْأَلُونَـــكَ غَيْرَ ظَلِّ سَحَابَةٍ تَغْشَـــــاهُمُ مِنْ سَيْلِكَ المُتَحَلِّـبِ

إلى غير ذلك من الشعراء الذين كان تعبيرهم عن الفقر نوعا من الرفض لسياسة الدولة العباسية وجورها، فشاع هذا النوع من الشعر الاجتماعي وأجاد فيه الشعراء من أجل التأثير في نفوس من يقصدونهم خصوصا الخلفاء والوزراء كي يمنحوهم ولا يمنعوهم عطاياهم ومالاً يعنيهم على الحياة الصعبة التي يحيونها أو تجنبا للفقر الذي قد يلم بهم يوما وربما كان

**- من أفصح الشعراء و أكثرهم نادرة.
[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص377.
[2] - المصدر نفسه ، ص376.
[3] - الأصفهاني، الأغاني ،ج10، ص271.
*- همة: العجوز الفانية.
**- اللزب: ضيق العيش.

هذا سببا آخر في ازدهار شعر المدح كي يمنح لهؤلاء الشعراء ما يحميهم من الفقر وشبحه، فعنوا بانتقاء ألفاظه ومعانيه وصوره وأساليبه الفنية الجميلة وقد تنطبق على الشعراء في هذا الموضع المقولة التي تقول "إن اللهى*** تفتح اللها****" وكذلك "إن لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى يستسلف المطر".

ونتيجة لهذا التميز الطبقي وانتشار المجون واللهو والعبث في هذا العصر ظهر تيار آخر معاكس، عبر عن رفضه لهاته الحياة المادية وهو تيار الزهد الذي نشأ في ظل حرية فكرية، فاحتضن الكثير من الشعراء وعبروا من خلاله عن مذهبهم وأشاروا إلى ذلك التمايز الطبقي الذي أرهقهم في هذا العصر وقد التحم الزهد بالقصص من أجل أخذ العبر "وهو التحام قديم منذ تميم الدارى وكعب الأخبار في عصر الخلفاء الراشدين... وقد ازدهر هذا الوعظ القصصي في عصر بني أمية عند الحسن البصري وأمثاله، واكتمل ازدهاره في هذا العصر"[1] وانتشر الزهد ليعبر الشعراء من خلاله عن رفضهم للأوضاع السياسية والاجتماعية وانتقادهم للسلطة وممارساتها التعسفية وأمثلة ذلك ما قاله أبو عبد الله بن المبارك*:

أَرَى أُنَاسًا بِأَدْنَى الدِّينِ قَدْ قَنَعُـــــوا

وَلَا أَرَاهُمْ رَضُوا في العَيْشِ بِالــدُّونِ[2]

فَاسْتَغْنِ بِالدِينِ عَنْ دُنْيَا المُلُوكِ

كَمَا اِسْتَغْنَى المُلُوكُ بِدُنْيَاهِمْ عَنِ الدِّينِ

ويدعو إلى ضرورة التمسك بالدين وعدم اتباع شهوات النفس فيقول:

رَأَيْتُ الذُّنُوبَ تُمِيتُ القُلُوبَ وَيَخْتِرِمُ العَقْلَ إِدْمَانُهَا[3]

يَبِيعُ الفَتَى نَفْسَهُ فِي رَدَاهُ وَأسلمُ لِلنَّفْسِ عِصْيَانُهَا

وقد ظهر إلى جانب هذا الزهد الإسلامي زهد فاسد هو "زهد الزنادقة الذين اعتنقوا المانوية"[4] ويعد صالح بن عبد القدوس ممن مثلوا هذا النوع من الزهد الذي يرغب في الدنيا وقد قتل بسبب اعتقاده وله في الزهد في الدنيا والدعوة إلى طاعة الله عز وجل وذكر الموت

***- اللهى: من العطاء.

****- اللهاة: لحمة الحلق.

[1] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص84.

*- عبد الله بن المبارك الفقيه يكنى أبا عبد الرحمان خراساني شاعر له أبيات في الزهد وذم الدنيا و كان يأخذ شعره من الأخبار التي يرويها.

[2] - ابن الجراح، الورقة، ص15.

[3] - المصدر السابق، ص16.

[4] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص87.

ما يحير لذلك قال عنه ابن المعتز "فيا عجبا كيف يمكن أن يقول زنديق مثل هذا القول"[1] ومن ذلك قوله[2]:

فَوَحَقُ مَنْ سَمَكَ السَّمَاءَ بِقُدْرَةِ وَالأَرْضُ صيّرَ للعِبَادِ مِهَادا

إنَّ المَصِرَّ عَلَى الذُّنُوبِ لَهَالِكٌ صَدَّقْتَ قَوْلِي اِوْ اِرَدْتَ عِنَادَا

وقد حبسه المهدي لزندقته واستعطفه غير أن ذلك لم ينفعه فأمر المهدي بضرب عنقه بسبب قوله[3]:

وَإِنَّ مَنْ أَدَّبْتُهُ فِي الـــــصِّبَّا كَالعُودِ يُسْقَى المَاءَ فِي غَرْسِهِ

حَتَى تَــرَاهُ مُورِقًـــا نَـاضِرًا مِنْ بَعْدِ مَا أَبْصَرْتَ مِنْ يُبْسِــهِ

وَالشَّيْخُ لَا يَتْـــرُكُ أَخْلَاقَهُ حَتَى يُـوَارِى فِي ثَـرَى رِمْسِهِ

إذَا ارْعَوَى عَادَ إِلَى جَهْلِـــهِ كَذِي الضَّنَـــا عَــادَ إِلَى نَكْسِهِ

ويظهر من كتاب الأغاني وكذا طبقات الشعراء لابن المعتز أن الخليفة المهدي كان يتبع أخبارهم ويقتلهم "وقد جرد نفسه للقضاء على الزنادقة... وأوصى ابنه الهادي باقتفاء أثرهم"[4] ومن هؤلاء كذلك بشار بن برد أبو العتاهة رغم دعوته في الكثير من القصائد إلى الزهد والترفع عن الدنيا ومثال ذلك قوله[5]:

رَغِيـــــــــفُ خُبْزٍ يَابِسٍ تَأْكُلُـــــهُ فِي زَاوِيَـــــــهْ

وَكُـــــــــوزُ مَاءٍ بَـــارِدٍ تَشْرَبُهُ مِـــــــــنْ صَافِيَهْ

وغُـــــــرْفَـــــةٌ ضَيِّقَـــةٌ نَفْسُكَ فِيهَـــــــا خَالِيَـــهْ

أَوْ مَسْجِـــــــــــدٌ بِمَعْـــزَلٍ عَنِ الوَرَى فِي نَاحِيَهْ

تَـــــــــدْرُسُ فِيهِ دَفْتَـــرًا مُسْتَنِـــــــدًا بِسَارِيَهْ

مُعْتَبِـــــرًا بِمَـــــنْ مَضَـى مِـــــنَ القُرُونِ الخَالِيَهْ

خَيْرٌ مِنَ السَّاعَـــــــاتِ فِي فَيْءِ القُصُورِ العَالِيَـهْ

فَهَـــــــذِهِ وَصِيَّتِـــــــي مُخْبِـــــرَةٌ بِحَـــــالِيَهْ

---

[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص91.
[2] - المصدر نفسه، ص91.
[3] - المصدر نفسه، ص89.
[4] - عز الدين إسماعيل الأدب العباسي، الرؤية و الفن، ص294.
[5] - أبو العتاهية، ديوانه، دار صادر للطباعة و النشر بيروت1964، ص488.

طُـــــــــــوبَى لِمَنْ يَسْمَعُهَا تِلْكَ لِعُمْـــــــرِي كَافِيَهْ

فَـــــــــاسْمَعْ بِنُصْحِ مُشْفِقٍ يُدْعَى أَبَـــــا العَتَاهِيَهْ

واشتهر في هذا العصر الكثير من الشعراء الذين كتبوا في الزهد أمثال عبد الله بن المبارك وأبي العتاهية ومحمود الوراق وأبي نواس "في أواخر أيامه خصص قسما من شعره لموضوع الزهد".[1]

[1] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص158.

المبحث الثالث: السبب الاقتصادي

كان للحياة الاقتصادية تأثيرها الواضح في هذا العصر على الشعر فقد انحصرت الثروة عند طبقة معينة ومحدودة نتج عنها اختلال وعدم توازن بين الطبقات الأخرى فظهر الفقر والحرمان والعوز عند العامة مما كان له تأثير سلبي على حياة هؤلاء، رغم الاستقرار النسبي والانتعاش الاقتصادي الذي عرفه المجتمع العباسي نتيجة الإصلاحات التي قام بها خلفاء بني العباس كأبي جعفر المنصور، فحينما أراد بناء مدينة بغداد سنة145هـ، طلب من قادته اختيار مكان مناسب للرعية وقال لهم: "لا تغلوا عليهم في الأسعار ولا تشتد فيه المؤونة فإني إن أقمت في موضع لا يجلب إليه من البر والبحر شيء غلت الأسعار وقلت المادة واشتدت المؤونة على الناس"[1] بالإضافة إلى إسقاط الجزية عمن أسلم وتخفيف الضرائب وتحديد قيمة الخراج، إلا أن هذه الإصلاحات لم تنعكس على الحياة الاجتماعية، فاتسعت الهوة بين الطبقات وأصبحت الحياة بجميع ملذاتها حكرا على الخلفاء والوزراء والولاة وحاشيتهم "في حين صارت عبئا ثقيلا غير محتمل على الطبقات الدنيا كما هو الشأن في نظم المجتمعات الرأسمالية"[2]

وأصبحت مدينة بغداد للأثرياء الذين بإمكانهم الاستمتاع بجميع ما حوت من مظاهر الترف، أما الفقراء فلا مكان لهم فيها، نتيجة غلاء الأسعار مما أدى إلى ظهور وضع مؤلم نتجت عنه نقمة شعبية حاولت مرارا التمرد على هذا الوضع ورفضه وانتقاده- كما مر بنا آنفا.

وقد صور الشعراء هذا الوضع الاقتصادي الذي انعكس سلبا على الحياة الاجتماعية وأمثلة ذلك قصيدة لأبي العتاهية في بغداد يذكر فيها غلاء لمعيشة وارتفاع الأسعار:[3]

مَنْ مُبْلِغُ عَنِّي الإِمَـــــــــا ... مَ نَصَائِحًا مُتَـــــــــــوَالِيَهْ

إِنِّـــــــي أَرَى الأَسْعَارَ أَسْعَا ... رَ الـــــــرَّعِيَّةَ غَالِيَـــــــــهْ

وَأَرَى المَكَـــــــاسِبَ نَـــــزْرَةٌ ... وَأَرَى الضَّرُورَةَ فَاشِيَـــــــهْ

وَأَرَى غُمُومَ الـــــــــدَّهْرِ رَا ... ئِحَـــــــةُ تَمْـــــرٍ وَغَادِيَـــهْ

وَأَرَى المَرَاضِعَ فِيهِ عَنْ ... أَوْلَادِهَـــــــا مُتَجَـــــانِيَـــهْ

وَأَرَى اليَتَـــــــامَى وَالأَرَا ... مِلَ فِي البُيُوتِ الخَالِيَـــــــهْ

مِـــــــنْ بَيْنِ رَاجٍ لَـــــمْ يَزَلْ ... يَسْمُـــــــــــو إِلَيْكَ وَرَاجِيَـــهْ

---

[1] - الطبري، تاريخه، ج8، ص535.
[2] - عز الدين إسماعيل الأدب العباسي، الرؤية و الفن، ص297.
[3] - أبو العتاهية، ديوانه، ص487.

إلى أن يصل:

مَـنْ لِلْبُطُونِ الجَائِعَا تِ وَلِلْجُسُومِ العَارِيَـــــــهْ

يَا ابْنَ الخَلَائفِ لَا فُقِدْ تَ وَلَا عَدِمْتَ العَافِيَـــــهْ

إِنَّ الأُصُولَ الطَّيِّبَـــا تِ، لَهَا فُرُوعٌ زَاكِيَـــــهْ

أَلْقَيْتُ أَخْبَارًا إِلَيْـــــ كَ مِنَ الرَّعِيَّةِ شَافِيَـــــهْ

فقد صور لنا من خلال هذه القصيدة الوضع الاجتماعي والاقتصادي المزري في بغداد مركزا على فئة العامة أو الرعية التي لم تستطع أن تعيش فيها، ونتيجة لهذا الوضع المؤلم راح الشعراء يعبرون عن ذلك، بل كان البعض منهم يقصر شعره على تصوير معاناة تلك الطبقة الفقيرة أمثال أبي الشمقمق والذي يعد من أفقر الشعراء الدين عاشوا في العصر وقد لزم مرة بيته بسبب ثيابه الممزقة وأسماله البالية فجاءه بعض إخوانه وقال له: أبشر أبا الشمقمق فإنا سمعنا حديثا أن العارين في الدنيا هم الكاسون يوم القيامة فأجابه إن صحيحا ما قاله لأكونن بزازا أي بائع الأقمشة والثياب يوم القيامة وأنشأ يقول[1]:

أَنَـــا فِي حَـــالٍ تَـعَـــالَـــى اللهَ رَبِّـــي أَيُّ حَـــالِ

وَلَقَـدْ أَهْزَلْـــــتُ حَتَّـــى مَحَـتِ الشَّـمْـسُ خَيَـــالِي

مَنْ رَأَى شَيْئًـــا إِذَا قِيـــــ لَ: لِـمَـــنَ ذَا؟ قُلْـتُ ذَا لِي

وَلَقَـــــدْ أَفْلَسْـــتُ حَتَّى حَلَّ أَكْلِـــي لِعِيَـــالِـي

وفيه يقول كذلك:[2]

بَرَزَت مِـــنَ المَنَـــازِلِ وَالقِبَـــابِ فَلَـــمْ يَعْسِرْ عَلَى أَحَدٍ حِجَابِي

فَمَنْزِلِـــي الفَضَـــاءُ وَسَقْفُ بَيْتِي سَمَـــاءُ اللهِ أَوْ قِطَعِ السَّحَـابِ

فَـــأَنْتَ إِذَا أَرَدْتَ دَخَلْـــتَ بَيْتِي عَلَـــيَّ مُسْلِمًـــا مِنْ غَيْرِ بَـــابِ

لِأَنِّـــي لـــم أجد مِصْـــرَاعَ بَـــابٍ يَكُونُ مِنَ السَّحَابِ إِلَى التُّـــرَابِ

وَلَا أنشَقَّ الثُّرَى عَنْ عُـــودِ تَخْتٍ أَوْمُّـــلُ أَنْ أَشُدَّ بِـــهِ ثِيَـابِي

وَلَا خِفْتُ الإِبَاقَ* عَلَى عَبِيـــدِي وَلَا خِفْتُ الهَلَاكَ عَلَى دَوَابِـــي

[1] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق وشرح وتعريف أعلامه الدكتور محمد توبخي دار صادر بيروت لبنان، ط1، ج2،ص452.
[2] - المصدر نفسه، ج2، ص453.

وَلَا حَـــــــــــاسَبْتُ يَوْمًا قَهْرَ مَانًا**** مُحَـــــــــاسَبَةً فَأَغْلَطَ فِي حِسَابِي

ويصور لنا جوع عياله الذي أراد من ورائه أن "يصور مسبغةالطبقة العامة في بغداد التي كانت تكدح لتملأ الطبقة المترفة بطونها بينما تعيش هي في الظنك و الشقاء متمنية أن تجد الخبز بالادام بل قد تعدم الادام والخبز جميعا"[1]، فقد صور حرمان أبنائه كونهم لم يجدوا ما يسدون به رمقهم، وأصبح حصولهم على التمر والأرز صعبا فما بالك باللحم والخبز فقد حرموا كل شيء حتى تللك العنزة والتي كانوا يشربون حليبها قد اختطفها الزمان وأودى بحياتها فزادهم ذلك إرهاقا ويصور شدة جوعهم في أنهم لو أبصروا خبزا في مكان مرتفع لأسرعوا نحوه فيقول في ذلك منتقدا بطريقة ساخرة[2]:

مَا جَمَـــــعَ النَّاسُ لِدُنْيَاهُـــــــــمْ أَنْفَعُ فِي البَيْتِ مِنَ الخُبْـــزِ

وَالخُبْـــــزُ بِاللَحْـــمِ إِذَا نِلْتَـــهُ فَأَنْتَ فِي أَمْنٍ مِنَ التَّـــرَزِ*

وَالقَلـــزُ مِـــنْ بُعْدِ أَثَـــــــرِهِ فَإِنَّمَا اللِذَاتُ فِي القَـــــــلَزِ**

وَقَدْ دَنَا الفِطْرُ وَصِبْيَانُنَـــــــــا لَيْسُـــوا بِذِي تَمْرٍ وَلَا أَرْزِ

وَذَاكَ أَنَّ الدَّهْرَ عَـــــــــادَاهُمْ عَـــــــدَاوَةَ الشَّاهِينِ لِلْوَزِ

كَانَتْ لَهُمْ عَنْزٌ فَـــــــأَوْدَى بِهَا وَأَجَدَبُـــــوا مِنْ لَبَنِ العَنْزِ

فَلَوْ رَأُوا خُبْزًا عَلَى شَـــــــاهِقٍ لَأَسْرَعُوا لِلْخُبْزِ بِالجَمْـــــزِ***

وَلَوْ أَطَاقُوا القَفْزَ مَا فَاتَهُـــــــمْ وَكَيْـــفَ لِلْجَـــــائِعِ بِالقَفْزِ

وقد تميز شعره باستعمال أسلوب الفكاهة رغم تعاسة حاله ويبدو أنه بلغ شهرة واسعة مما جعل الناس يقبلون على شعره وربما كان ذلك بسبب أنه "يشتق شعره من ألفاظ العامة"[3] وحكايته مع بشار بن برد تدل على مكانته الشعرية رغم حدة هجاء بشار بن برد إلا أنه خاف من لسانه حينما طلب منه أبو الشمقمق مالا فرفض فقال له: لقد سمعت صبيانا يقولون:

*الإباق: هرب العبد من سيده.
** قهرمان: المحاسب ،الجابي و هي كلمة فارسية.
[1] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص439.
[2] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص127.
*- الترز:الموت و الجوع.
**- القلز: ضرب من الشرب.
***- الجمز: العدو السريع.
[3] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص438.

هَلَـلِينَهْ هَلَلِينَـهْ طَعْـنُ فِتْـــاةٍ لِتِينَـــهْ[1]

إِنَّ بَشَارَ بنَ بُردٍ تَيْسٌ أَعْمَى فِي سَفِينَهْ

فأعطاه مائتي درهم وقال له لا تكن راوية للصبيان يا أبا الشمقمق"[2]فكان وغيره من الشعراء يلجأون أحيانا إلى أسلوب السخرية في الطلب لينالوا بذلك ما يتقوتون به، وهي وسيلة فرضتها الحياة الاقتصادية الصعبة أراد الشعراء أن يتغبلوا عليها بهذا الأسلوب الفكاهي الساخر فأضفى صبغة جديدة على شعر العصر العباسي، فكان العامل الاقتصادي من هذا الجانب إيجابيا في أن الشعر قد خرج عن نمطه التقليدي فمثلا أصبح المدح وسيلة الشاعر ليصور من خلاله حالة مجتمعه ويكون بذلك حلقة وصل بين الخليفة والرعية ويحمل الشاعر على عاتقه مسؤولية كبيرة يوصلها بأسلوب ساخر فكاهي و خرج بذلك عن الطريقة التقليدية التي تحاول أن ترفع من الممدوح وتخصه بصفات عظيمة وتجعله في برج عاجي ومن أمثلة ذلك ما قاله أبو الشمقمق في الخليفة المنصور[3]:

يَا أَيُّهَـــــا المَلِكُ الذِي جَمَعَ الجَلَالَةَ وَالوَقَـــــــــارَهْ

وَرَثَ المَكَـارِمَ صَالِحًا وَالجُودُ مِنْهُ وَالعَمَـــــــــارَهْ

إِنّي رَأَيْتُكَ فِي المَنَـــا مِ وَعَدَتَنِي مِنْكَ الزّيَـــــــارَهْ

فَغَدَوْتُ نَحْوَكَ قَاصِدًا وَعَلَيْكَ تَصْدِيقُ العِبَـــــــارَهْ

إِنّي أَتَـــــانِي بِالنَّدَى وَالجُودُ مِنْكَ إِلَى البَشَـــــارَهْ

إِنَّ العِيَـــــالَ تَرَكْتُهُمْ بِالعَصْرِ خُبْزُهُمْ العَصَـــــارَهْ

وَشَرَابُهُمْ بَوْلُ الحِمَا رِ مِزَاجُهُ بَوْلُ الحِمَـــــــارَهْ

ضَجُّوا فَقُلْتُ تَصَبَّرُوا فَـــــالنَجْحُ يَقْرَنُ بِالصّبَارَهْ

حَتَى أَزُورَ الهَـــاشِمِيَّ أَخَا الغَضَارَةِ وَالنَّضَـــــارَهْ

وَلَقَدْ غَدَوْتُ وَلَيْسَ لِي إِلَا مَدِيحُكَ مِنْ تِجَـــــــارَهْ

فطغى على شعره وصف حالته وحال أسرته المعدمة أكثر من مدحه لممدوحه والذي خصه بصفة الجود لأنها تناسبه في هذا الموقف أكثر من غيرها.

[1] - الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص189.
[2] - المصدر السابق، ج3، ص189.
[3]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص127.

ويبدو أن هذه السخرية تعكس بالفعل رداءة الحياة في هذا العصر وصعوبتها فما بالك بالذي لم يجد الشعر ليتكسب منه؟ ويظهر أن هذه الطريقة قد أصبحت وسيلة كثير من الشعراء، فها هو أبو دلامة يستند على حجة المنام لينال ما يريده من الخليفة المنصور قائلا[1]:

رَأَيْتُكَ فِي المَنَامِ كَسَوْتَ جِلْدِي ثِيَـــابًـــــا جَمَّةً وَقَضَيْتُ دِينِي

فَكَـــــانَ بَنَفْسَجِيٌّ الخَزِّ فِيهَا وَسَـــــــــاجٌ* نَاعِمٌ فَأَتَمَّ زَينِي

فَصَدَّقَ يَا فَدَتكَ نَفْسِي رُؤْيَـــا رَأَيْتُهَا فِي المَنَامِ كَذَلِكَ عَيْنِـــــي

فأمر له بما أراد وطلب منه أن لا يراه في المنام مرة أخرى وإن فعل فما هي إلا أضغاث أحلام لا تتحقق!.

- ومرة قدم على المهدي وكان عائدا من الري فأنشده[2]:

إِنِّي نَذَرْتُ لَئِنْ رَأَيْتُكَ سَالِمًا بِقُرَى العِرَاقِ وَأَنْتَ ذُو وَفْرِ

لَتُصَلِّيَنَّ عَلَى النَّبِيِّ مُحَـــمَّدٍ وَلَتَمْـــــلَأَنَّ دَرَاهِمًا حِجْرِي

فقال له: صلى الله عليه وسلم وأما الدراهم فلن أعطيك فقال له: "أنت أكرم من أن تفرق بينهما ثم تختار أسهلهما فأمر بأن يملأ حجره دراهم"[3].

وتحايل مرة أخرى على تمار بأنه رآه في المنام قائلا:

رَأَيْتُكَ أَطْعَمْتَنِي فِي المَنَامِ قَوَاصِرَ* مِنْ تَمْرِكَ البَارِحَهْ[4]

فَأُمُّ العِيَالِ وَصِبْيَـــــانُهَا إِلَى البَابِ أُعِينُهُمُ طَامِحَـــهْ

فأعطاه قفة كبيرة من التمر وطلب منه عدم رؤيته هاته الرؤيا ثانية لأنه لن يصلح تفسيرها.

وقد روى الأصمعي عن بعض الأعراب أنه أصابته سنة ومعه كلب فجعل الكلب يعوي جوعا فأنشأ يقول[5]:

تَشَكَّى إِلَيَّ الكَلْبُ شِدَّةَ جُوعِـــهِ رَبِي مِثْلُ مَا بِالْكَلْبِ أَوْ بِي أَكْثَرُ

---

[1] - الأصفهاني ، الأغاني،ج10،ص262.

*- وساج: هي الطيلسان الأخضر.

[2] - المصدر نفسه ،ج10، ص265.

[3] - الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص265.

*- قواصر: واحدها قوصر: وعاء من قصب يرفع فيه التمر.

[4] - المصدر نفسه،ج10،ص264.

[5] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3، ص379.

فقلت: لَعَلَ الله يَـــأْتِي بِغَيْثِـــــهِ فَيُضْحِي كِــلَانَا قَـــاعِدًا يَتَكَبَّرُ**

كَأَنِّي أَمِيرُ المُؤْمِنِينَ مِنْ الغِنَى وَأَنْتَ مِنَ النِّعَمَى كَأَنَكَ جَعْفَرُ

ومن أمثلة ما قاله أبو فرعون الساسي في هذا السياق[1]:

لَيْسَ إِغْلَاقِي لِبَابِي أَنَّ لِي فِيهِ مَا أَخْشَى عَلَيْهِ السَّرِقَـــــــا

إِنَّمَا أَغْلِقُهُ كَي لَا يُـــــرَى سُوءُ حَالِي مَنْ يَجُوبُ الطُرُقَـــا

مَنْزِلٌ أَوْطِنُهُ الفَقْرَ فَلَـــوْ دَخَلَ السَّـــــــــارِقُ فِيهِ سُرِقَـــا

لَا تَرَانِي كَاذِبًا فِي وَصْفِهِ لَـوْ تَرَاهُ قُلْتَ: قَدْ صَدَقَـــــــــا

فتطور شعر الكدية في هذا العصر نتيجة الأوضاع الاقتصادية ومثّل هذا الاتجاه كل من أبي الشمقمق وأبي دلامة وأبي فرعون الساسي وأبي نخيلة وغيرهم، كما انتشرت صفة التطفل والتلصص نتيجة الفقر واتخاذها عند البعض حرفة كأمثال ابن يسير *والذي "عبر أكثر من مرة على أن العوز والفاقة هما اللذان حملاه على ركوب الأهوال والأخطار حتى يوفر لابنة أخته التي تولى رعايتها لقمة العيش"[2]فيقول[3]:

لَـــــوْلَا البَنِيَةُ لَمْ أَجْزَعْ مِنَ العَدَمِ وَلَمْ أُجِبْ فِي اللَيَالِي حِنْدِسَ الظُّلْـــمِ

وَزَادَنِي رَغْبَةً فِي العَيْشِ مَعْرِفَتِي ذُلُّ اليَتِيمَـــــةِ يَكْفُوهَا ذُو الرَّحِـــمِ

أَخْشَى فَضَـــاضَةَ عَمٍ أَوْ جَفَاءَ أَخٍ وَكُنْتُ أَخْشَى عَلَيْهَا مِنْ أَذَى الكَلِـــمِ

إِذَا تَذَكَّـــــــرْتُ بِنْتِي حِينَ تَنْدُبُنِي جَرَت لِعَبْـــرَةِ بِنْتِي عَبْرَتِي بِـــــدَمِ

تَهْوَى بَقَائِي وَأَهْوَى مَوْتَهَا شَفَقًا وَالمَوْتُ أَكْرَمُ نَزَّالٍ عَلَى الحُـــــرَمِ

فأي حال كان فيها الشاعر حتى يتمنى لابنة أخته الموت كي لا تتعرض لذل السؤال وجفاء الأهل؟.

وظهرت نتيجة الأوضاع الاقتصادية المزرية فئة أخرى عرفت بفئة العيارين وقد شاركوا كجنود في الحرب التي نشبت بين الأمين والمأمون حول الخلاف وقد أبلوا بلاء حسنا في

**- يتكبر: يريد أن يتباهى بأنه شبع.

[1] - ابن المعتز، طبقات الشعراء ،ص376.

*- ابن يسر: شاعر له حكم كثيرة ومواعظ حسنة ترجم له ابن المعتز ص 279.

[2] - مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد ص 169.

[3] - ابن المعتز، طبقات الشعراء ص 281.

هذه الحرب وكانت السجون مكتظة بهم كونهم كانوا ينهبون الأموال والمتاع من أجل تحسين وضعيتهم السيئة التي آلوا إليها، فقال فيهم عمرو بن عبد الملك العتري.[1]

فَتَلَقَّـــــاهُ كُلُّ لِصٍّ مُـــرِيبٍ عَمَرَ السِّجْنُ دَهْرَهُ بِالشَّطَـــــــارَهْ
فَتَوَلُّوا عَنْهُـــمْ وَكَانُوا قَدِيمًا يُحْسِنُونَ الضِّرَابَ فِي كُلِّ غَـــارَهْ
هَـــــؤُلَاءِ مِثْلَ هَؤُلَاكَ لَدَيْنَا لَيْسَ يَرْعُونَ حَقَّ جَارٍ وَجَـــارَهْ
كُلُّ مَنْ كَانَ خَامِلًا صَارَ رَأْسًا مِنْ نَعِيمٍ فِي عِيشِهِ وَغَضَـــــارَهْ
حَـــــامِلٌ فِي يَمِينِهِ كُلَّ يَوْمٍ مِطْرَدًا فَوْقَ رَأْسِهِ طَيَـــــــارَهْ
أَخْرَجَتْهُ مِنْ بَيْتِهَا أَمُّ سُـــوءٍ طَلَبَ النَّهْبَ أُمَّهُ العَيَّـــــــارَهْ
يَشْتُمُ النَّاسَ مَا يُبَالِي بِإِفْصَـــا حِ لِذِي الشَّتْمِ لَا يُشِيرُ إِشَـــــارَهْ
لَيْسَ هَذَا زَّمَانُ حُرٍّ كَرِيـــمٍ ذَا زَمَانُ الأَنْذَالِ أَهْلُ الزَّعَـــارَهْ
كَانَ فِيمَا مَضَى القِتَالُ قِتَـــالًا فَهُوَ اليَوْمَ يَـــــا عَلِيُّ تِجَـــارَهْ

كما وصفهم الشاعر عمرو الوراق* في إحدى وقائعهم وهم عراة ويغدون إلى الحرب من أجل الحصول على ما يستر أجسادهم فيقول:[2]

عِرْيَانُ لَيْسَ بِذِي قَمِيص يَعْدُونَ عَلَى طَلَبِ القَمِيـص
يَعْدُو عَلَى ذِي جَوْشَـــنٍ يُعْمِي العُيُونَ مِنَ البَصِيص
فِـــي كَفِّـــــهِ طَـــرَّادَةٌ حَمْرَاءُ تَلْمَـــعُ كَالفُصـــوصِ
حَرِصًا عَلَى طَلَبِ القِـتَا لِ أَشَدُّ مِنْ حِرْصِ الحَرِيـصِ
لَيْثًا مُغَيرًا لَـمْ يَـــــزَلْ رَأْسًـــا يُعَدُّ مِنَ اللُّصُـوصِ

فقد صورهم من خلال هذه الأبيات "غير مكترثين بما قد يصيبهم ثم هم عند المنازلة أكثر شجاعة من الليوث المغيرة"[3]

ومن خلال ما سبق يتضح أن حياة الفقر والحرمان كانت حكرا على بعض أفراد المجتمع العباسي، وأن مظاهر الترف والبذخ كانت مقتصرة على الخلفاء وحاشيتهم ومقربيهم وزاد

[1] - الطبري، تاريخه ج9 ص 324.
*- عمرو الوراق هو عمرو بن الملك العتري وورد هذا الخبر في تاريخ الطبري ج9 ص 324.
[2] - المصدر السابق، ج9 ص 324.
[3] - مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد ص 172.

في ترفهم كثرة الفتوحات وقوة الدولة آنذاك، مما جعلها تفرض معاهدات مع جيرانها مقابل جزية يقدمونها إلى الخليفة، بالإضافة إلى الهدايا التي كانت تأتيهم من أماكن مختلفة "وقصرت عليهم الآمال وتخطت إليهم من أقصى النخوم هدايا الملوك وتحف الأمراء وتسربت إلى خزائنهم في سبيل التزلّف والاستمالة أموال الجباية وأفاضوا في رجال الشيعة وعظماء القرابة العطاء".[1]

بالإضافة إلى الإنجازات التي قام بها خلفاء بني العباس كتشجيعهم للفلاحة بإعطاء الأراضي للفلاحين خصوصا وأن عاصمة دولتهم تقع في أخصب الأماكن كما أمر المهدي سنة 161هـ باتخاذ المصانع في كل منها وبتجديد الأميال والبرك وبحفر الركايا*، وأحب الخلفاء العمارة وتشييد البنيان وكان المعتصم من خلفاء بني العباس الذي ولع بفن العمارة وله آراء اقتصادية فيقول "إن فيها أمورا محمودة فأولها عمران الأرض التي يحيا بها العالم وعليها يزكو الخراج وتكثر الأموال وتعيش البهائم وترخص الأسعار ويكثر الكسب ويتسع المعاش"[2]، وازدادت في عصرهم صناعة الورق خصوصا وأن الدولة أصبحت لها مراسلات.

وما نخلص إليه أن العامل الاقتصادي كان كغيره من العوامل الأخرى، أثر في الشعر، فكتبت قصائد ترصد تلك المؤشرات الاقتصادية" صور فيها أصحابها حال الفئات المحرومة و جل هذه القصائد تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية ومدى تأثير العامل الاقتصادي في هذه العلاقات"[3].

[1] - ابن خلدون، المقدمة تقديم محمد الاسكندراني دار الكتاب العربي بيروت لبنان 2005 ص 22.
*- ابن الأثير الكامل في التاريخ ج6 ص 55.
[2]- المسعودي، مروج الذهب ج4 ص 65.
[3]- نور الدين السد: الشعرية العربية ص 167.

المبحث الرابع: السبب الثقافي

إن موقع الدولة العباسية وامتداد حدودها، وضمها لكثير من الأمم غير العربية كبلاد السند وخراسان وإيران... وكلها شعوب مختلفة في الثقافة واللغة جعلها تمتزج بالعرب امتزاجا واضحا " وقد مضت هذه الأجناس تنصهر في الوعاء العربيّ حتى غدت كأنها جنس واحد"[1].ومن بين الأسباب التي أسهمت في ذلك ويعود لها الفضل الكبير الدين الإسلامي الذي شرع ما يعرف بالولاء وأصبحت رابطته "تشبه الدم، فالشخص يكون فارسيا أو هنديا أو قبطيا ويكون عربيا ولاء وحتى الرقيق كانوا بمجرد تحريرهم يصبحون موالي لأصحابهم وينسبون إلى قبائلهم مثل أبنائهم الأصليين"[2].

وقد ذهب الإسلام إلى أكبرمن ذلك فقد أصبح تحرير الرقبة كفارة عن كثير من الذنوب والآثام، ولم يمر زمن طويل حتى تعلم هؤلاء اللغة العربية لغة القرآن الكريم "واتصلوا بالعرب في السكنى والمعيشة والتجارة وشتى شؤون الحياة وتزوج العرب منهم وداخلوهم مداخلة شديدة"[3] فنشأ نتيجة ذلك التزاوج جيل جديد يعرف بالمولدّين، ورأينا سابقا كثرة الجواري والإماء والرقيق مع اختلاف جنسياتهم في هذا العصر وكيف وصل هؤلاء إلى أعلى المناصب في الدولة بل كانت الجواري أمهات لبعض الخلفاء.

ولهذا كانت روافد الثقافة في العصر العباسي متعددة وأول هذه الثقافات الأجنبية الثقافة الفارسية فعلى الرغم من وجود صلات للعرب بالفرس إلى ما قبل الإسلام، كون الجوار سببا في الاختلاط خصوصا وأن الأكاسرة أقاموا إمارة الحيرة على حدود مملكتهم من أجل حمايتها من أي اعتداء يطالهم من القبائل العربية وكذا تأمين تجارتهم واتساع مملكتهم إلى أطراف البلاد العربية كالبحرين واليمن فنتج عن ذلك ظهور بعض الألفاظ الفارسية في اللغة العربية، وعند مجيء الإسلام خضعت هذه البلاد للحكم الإسلامي وانتقلت الكثير من القبائل العربية إلى هذه البلاد وحدث انتقال معاكس للفرس اتجاه البلاد العربية فتعلموا اللغة العربية وتعرفوا على علومها و آدابها ونشأت صلة بينهما، غير أن هذا التأثير لم يتضح بقوة إلا عندما قامت الدولة العباسية لأن قيامها كان على أيدي الموالي من الفرس وخصوصا بعد نقل الخلافة إلى بغداد وإحداث " منصب الوزارة وجعل في الغالب وقفا على النبغاء والأذكياء من الفارسيين"[4] وتجدر الإشارة إلى أن لفظة وزير قد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى على لسان سيدنا موسى عليه السلام "واجعل لي وزيرا من أهلي هارون أخي أشدد به أزري"[5] غير أن استعمالها في القرآن الكريم وغيره من المواضع لم تكن تحمل ذلك "المعنى الاصطلاحي الذي نعرفه الآن من كلمة الوزير وإنما

[1] - شوقي ضيف العصر العباسي الأول ص 89.
[2] - المصدر نفسه ص 89.
[3] - عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي و تاريخه في العصرين الأموي و العباسي ج2 ص 31.
[4] - المرجع نفسه، ج2 ص 66.
[5] - سورة طه الآية 29-30-31.

هي بمعنى الموازر والمناصر"[1] فالجديد في استعمال اللفظة في العصر العباسي هو إحداث المنصب وما يستلزمه من سلطة رسمية مفوضة له من قبل الدولة، وكان أول وزير في هذا العصر أبو سلمة الخلال وهو مولى فارسي وفيه قيل:[2]

إِنَّ الوَزِيرَ وَزِيرُ آلِ مُحَمَّدٍ أَوْدَى فَمَنْ يَشْنَاكَ كَانَ وَزِيرًا

ولقب بوزير آل محمد.

وقد كان أغلب وزراء بني العباس من الفرس وللوزير الحق في أن يقوم "مقام الخليفة في كثير من الشؤون فينظر في الشؤون الحربية وفي الشؤون المالية ويكتب الرسائل إلى الجهات المختلفة"[3] ونظرا لمهمته الجليلة كان يشترط فيه شروط كأن يكون على إطلاع واسع، وأن يكون كاتبا ليتولى مهمة كتابة الرسائل وما تقتضيه من بلاغة إلى غير ذلك والمطلع على التاريخ يدرك كيفية اختيار هؤلاء الوزراء في العصر فمثلا أبو سلمه الخلال "كان فصيحا عالما بالأخبار *الفضل بن سهل** سعيد بن وهب*** وكذلك عبد الله بن المقفع ****ومحمد بن الليث الخطيب*****

وقد اسهم هؤلاء الكتاب إسهاما كبيرا في انتشار الثقافة الفارسية نظرا لسعة اطلاعهم من جهة ولأنهم مجبرون على معرفة أحوال الناس الاجتماعية وعاداتهم وتقاليدهم ومعرفة اللغة وعلوم الدين والفلسفة والجغرافيا والتاريخ... لأن عملهم يحتاج إلى ذلك في
أحيان كثيرة فكانت معارفهم أوسع من معارف المحدّثين أو الفقهاء في ذلك العصر "فالمحدث أو الفقيه معارفه محدودة ودائرة حول فنه، فإن توسع في شيء فإنما يتوسع في المسائل التي تعد وسائل لفنه... أما الكاتب فدائرته أوسع من ذلك "[4] ، ونظرا لأمية الكتاب في هذا العصر ألفت حولهم الكثير من الكتب لعل أهمها " أدب الكتاب " لابن قتيبة وفيه قال الأوائل[5]:

أَدَبُ الكَاتِبِ عِنْدِي مَا لَهُ فِي الكُتِبِ يَـــــدْ

لَيْسَ لِلْكَـــاتِبِ مِنْهُ إِنْ أَرَادَ العِلْـــــــمَ بَدْ

[1] - أحمد أمين، ضحى الإسلام ص 164.
[2] - الطبري، تاريخه ج8 ص 353.
[3] - أحمد أمين، ضحى الإسلام، ص 166.
*- ابن النديم الفهرست ص196.
**- المصدر نفسه ص195.
***- المصدر نفسه ص197.
****- المصدر نفسه ص189، وهو روزويه أصله من كور فارس كان شاعرا فصيحا أحد النقلة من الفارسية إلى العربية قتل سنة142 أو 143 أو145هـ.
*****- المصدر نفسه ص193.
[4] - أحمد أمين، ضحى الاسلام، ص170.
[5] - ابن قتيبة، أدب الكاتب تحقيق محمد الفاضلي، دار بيروت، ط2001، المقدمة،ص6.

وما يهمنا نحن هو اتساع ثقافة الكتاب ومن ثمة نشر هاته الثقافة الفارسية التي أثرت في شعر وشعراء هذه الفترة خصوصا وأن أغلب شعرائها كانوا يتقنون اللغة الفهلوية بالإضافة إلى أن منهم من يرجع إلى أصول فارسية وتمثل شيوع هاته الثقافة كذلك عن طريق الترجمة خصوصا ما ترجمه ابن المقفع من كتب قيمة نقل من خلالها "تجارب الفرس وحكمهم ووصاياهم في الصداقة والمشورة وأدب السلوك والسياسة"[1] ويعد من أهم المترجمين من اللسان الفارسي إلى اللسان العربي ومما ترجمه: خداي نامه في السير وكتاب كليلة ودمنة وكتاب مزدك، كتاب التاج في سيرة أنو شروان، كتاب الأدب الكبير، كتاب الأدب الصغير، كتاب اليتيمة في الرسائل*، ويظهر تأثر الشعراء بما ترجم من هاته الآداب حول الصداقة والمشورة مثلا ما كتبه بشار بن برد ففي الأولى قوله[2]:

إِذَا كُنْتَ فِي كُلِ الأُمُـــورِ مُعَاتِبًا صَدِيقُكَ لَـمْ تَلْقَ الـــــذِي لَا تُعَاتِبُـــــهْ

فَعِشْ وَاحِـــدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَهُ مُقَـــــــارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمَجَـــــــــانِبُهْ

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَارًا عَلَى القَذَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُـــــــــو مَشَارِبُهْ

وفي الثانية يقول[3]:

إِذَا بَلَغَ الـــــــــرَّأْيُ النَّصِيحَةَ فَاسْتَعِنْ بِعَـــــــزْمِ نَصِيحٍ أَوْ بِتَأْيِيدِ حَازِمِ

وَلَا تَجْعَلْ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَـــــــةً مَكَانُ الخَوَافِي نَـــــــــافِعٌ لِلْقَوَادِمِ

وَخَلِّ الهُوَينَا لِلْضَّعِيفِ وَلَا تَكُـــــــنْ نَؤُومًا فَإِنَّ الحَزْمَ لَيْسَ بِنَائِـــــــمِ

وَمَـــــــا خَيْرُ كَفٍّ أَمْسَكَ الغُلُّ أُخْتَهَـا وَمَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيَّدْ بِقَائِـــمِ

فأفرد للمشورة هاته القطعة في مدحه لأبي جعفر المنصور وقد أعجب بها الأصمعي فقال لبشار: "وإني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة"[4] فكيف لمثل الأصمعي الراوية الحافظ بأشعار العرب وأيامها وأخبارها يقول هذا القول؟ ! فيجيبه بشار قائلا: " أما علمت أن المشاور بين إحدى الحسنين: بين صواب يفوز بثمرته أو خطأ يشارك في مكروهه"[5] فزاد إعجاب الأصمعي به من هذا التحليل الموفق فقال له: " أنت والله أشعر في هذا الكلام منك في الشعر"[6]

[1] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول ص149.
*- ابن نديم الفهرست، ص190.
[2] - الأصفهاني ، الأغاني ،ج10،ص191.
[3] - المصدر نفسه، ج10، ص209.
[4] - المصدر نفسه، ج10، ص209.
[5] - المصدر نفسه، ج10، ص209.
[6] - المصدر نفسه، ج10، ص209.

فربما أحس الأصمعي بمعان وحكم جديدة كانت نتيجة تأثر الشاعر بالثقافة الفارسية من جهة وكونه فارسي الأصل من جهة أخرى، وهذا ما ذهب إليه شوقي ضيف في أن بشار بن برد كتب أبيات المشورة بسبب تأثره بآداب الفرس و ما حملته من حكم[1].

وهذا لا يعني إنكار الثقافة العربية ولكن من باب الحكم على الأمور حكما موضوعيا لأن عملية التأثير والتأثر حدثت كما ترجم بزر جمهر الوزير الفارسي إلى العربية ومن حكمه "لا يعدم الخيار من استشار"[2] ، فربما كان هذا ما تمثله بشار بن برد في أبياته السابقة كما يظهر كذلك تمثل الشاعر صالح بن عبد القدوس في شعره بهاته الحكم كقوله[3]:

أَرَى عَـاجِزًا يُدْعَى جَلِيدًا لِغَشْمِهِ وَلَوْ كَلَّفَ التَّقْوَى مَا أَعْجَزَتهُ مَذَاهِبُهْ

وَأَحْمَـقَ مَصْنُوعًا لَهُ فِي أُمُورِهِ يَسُـــــــــودُهُ إِخْوَانُـــــهُ وَأُقَارِبُـــهْ

عَلَى غَيْرِ حَزْمٍ فِي الأُمُورِ وَلَا تَقَى وَلَا سَـــــائِلُ جَـزِلُ تعد مَوَاهِبُـــهْ

بالإضافة إلى ذلك دخول بعض الألفاظ الفارسية في أشعار هؤلاء، كما كان تأثير الثقافة الفارسية جليا في العادات والتقاليد التي أصبحت سائدة في هذا العصر نتيجة هذا التأثير والاحتكاك كالاحتفال ببعض الأعياد الفارسية والتأنق في المسكن والملبس... وقد أشرنا إلى ذلك في ما سبق .

وهناك سبب آخر في انتشار مثل هذه الثقافات ويتمثل في جهود الخلفاء وما قاموا به وكذلك الوزراء في تقديمهم العلماء وتقديرهم لهم، فمثلا في عهد المأمون وضع على بيت الحكمة سهل بن هارون واشتهر بحكمته وفصاحته وبشعره وكان فارسي الأصل له الكثير من المؤلفات وقد أعجب الجاحظ به كثيرا واصفا براعته وفصاحته وله من الكتب " كتاب ديوان الرسائل" " كتاب ثعلة وعفراء " " كتاب تدبير الملك والسياسة "[4] إلى غير ذلك من المؤلفات القيمة وكان شريكه في بيت الحكمة سعيد بن هريم المعروف كذلك ببلاغته وفصاحته له من الكتب " كتاب الحكمة ومنافعها " وله رسائل مجموعة وكذلك سلم وهو من المترجمين من الفارسية إلى العربية[5]

ومن بين هذه الثقافات التي كان لها تأثير على الشعر والشعراء الثقافة اليونانية خصوصا في عهد المأمون الذي قال أنه رأى في منامه أرسطاليس الحكيم والذي طرح عليه المأمون عدة أسئلة فأجابه عنها وربما هذا هو السبب في ترجمة الكتب اليونانية " وكان بينه وبين ملك الروم مراسلات وقد استظهر عليه المأمون فكتب إلى ملك الروم يسأله

[1] - أنظر كتابه العصر العباسي الأول، ص150.
[2] - ابن عبد ربه، العقد الفريد،ج3، ص22.
[3] - ابن المعتز طبقات الشعراء، ص91.
[4] - ابن النديم الفهرست ،ص192.
[5] - المصدر نفسه ،ص193.

الإذن في إنفاذ ما يختار من العلوم القديمة المخزونة المدخرة ببلدة الروم"[1]فاختار المّأمون جماعة لهذه المهمة منهم الحجاج بن مطر وابن البطريق وسلما صاحب بيت الحكمة وغيرهم[2] ومن أهم ما نقل ' الفلسفة والهندسة والموسيقى والأرثماطيقي والطب"[3] فنشطت حركة الترجمة كثيرا في عهد المأمون ومن أهم المترجمين والذي لمع اسمه في عهده حنين بن اسحاق بدقته في الترجمة وقد قيل: " أن المأمون رسم أن يأخذ وزن ما ترجمه ذهبا "[4] وقد عرف بتمكنه فألف في علوم شتى خلافا لما نقله: ككتاب أحكام الإعراب، كتاب المسائل في الطب للمتعلمين، كتاب الأغذية، كتاب علاج أمراض العين و مما ترويه كتب الأدب والتاريخ عنه أن الخليفة الواثق كان يحضره إلى مجلسه و يسأله عن أمور علمية كثيرة فيجيب إجابة العالم العارف ويطلب منه بعد ذلك تأليف الكتب في ما سأله عنه "فصنف له كتابا جعله ثلاث مقالات يذكر فيه الفرق بين الغذاء والدواء وألات الجسد وألف له كتاب المسائل الطبيعية"[5] كما ألف كذلك عن الأشياء التي تغير الهواء كالفصول الأربعة والكواكب والشمس متى قربت منها أو قربت هي كان الهواء أزيد سخونة والعكس صحيح وعن الرياح وعددها أربعة وأعطى لكل منها مميزاتها.

وأقام المأمون مرصدا وأشرف عليه يحي بن أبي منصور وكذا العباس بن سعيد الذي ألف كتاب الأشكال وكتاب تفسير إقليدس[6] وما لبث أن تحول هذا المرصد إلى مدرسة متعددة الاختصاصات كالرياضات و الفلك وأنجبت علماء أجلاء أمثال الخوارزمي أكبر علماء الرياضات والفلك "إذ اكتشف علم الجبر وقواعده وأعطاه اسمه الذي شاع من بعده في العالم كله"[7] ومن مؤلفاته كتابه العامل بالإسطرلاب كتاب التاريخ[8] فازدهرت نتيجة ذلك العلوم في العصر العباسي ولم تتوقف أعمال العلماء عن الترجمة كما رأينا تعدتها إلى الاكتشاف والوصول إلى نتائج علمية في ميادين مختلفة كالرياضيات والفلك والطب والجغرافيا ما لم تصل إليه أمة من الأمم السابقة.

كما عرّبت الكثير من الألفاظ اليونانية كالزبرجد والزمرد والياقوت ومقاييس أو موازين كالقراط والأوقية[9] .

ومن بين الثقافات التي كان لها حظها في التأثير في العصر العباسي الأول الثقافة الهندية وظهر ذلك من خلال ما ترجم من كتب الهند خصوصا التي نقلت من الهندية إلى الفارسية

[1] - المصدر السابق، ص 397.
[2] - المصدر نفسه ص398.
[3] - المصدر نفسه، ص392.
[4] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص119.
[5] - المسعودي، مروج الذهب ،ج4، ص98.
[6] - ابن النديم، الفهرست، ص 435.
[7] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص115.
[8] - ابن النديم، الفهرست ، ص439.
[9] - نور الدين السد، الشعرية العربية،ص474.

ككتاب سيرك[1] في الطب الذي فسره عبد الله بن علي من الفارسي إلى العربي، وكذلك كتاب سيرد وهو عبارة عن عشر مقالات وقد طلب يحي بن خالد[2] بتفسيره بالإضافة إلى كتب أخرى في مجال الطب ككتاب أسماء عقاقير الهند وكتاب التوهم في الأمراض والعلل لتوقشتال الهندي[3]، وقد ذكر صاحب الفهرست ذلك بإسهاب مبينا ما نقله العرب عن غيرهم وما أضافوه فالقارئ لهذا الكتاب يدرك مدى التطور الثقافي والحضاري الذي وصل إليه المسلمون خلال هذا العصر، وقد ظهر التأثر بالأفكار الفلسفية التي حملتها هاته الثقافات في النتاج الأدبي لهذا العصر.

ونتيجة لهذه الحرية الفكرية والتي أصبحت سمة في هذا العصر، ظهرت بعض النزعات كان لها تأثيرها في الشعر كالنزعة الشعوبية التي بلغت أوجها فيه لأسباب كثيرة منها السياسية لأن الدولة العباسية قامت على أيدي الفرس فلم تكن مقاليد الحكم بيد العرب بل أصبحت لغيرهم، بالإضافة إلى ما قدمه الفرس للعرب من حضارة ما ألفوها من قبل لاتصافهم بالبداوة و الحياة الخشنة، ورغم مناداة الإسلام بضرورة هدم العصبية ودعوته أن تكون المفاضلة بين المسلمين على أساس التقوى لا العرق أو اللون إلا أن هذه المبادئ السمحة لم تجد آذانا صاغية وعقول واعية، فراح الفرس يحطون من قيمة العرب ويتهمونهم بالبداوة وعدم التحضر فأين هم من الأمم التي سبقتهم كالفرس والهند والروم؟ وأيد الكثير من رجال الفرس هذه النزعة ومن بين هؤلاء علاّن الشعوبي الفارسي والذي كان منقطعا إلى البرامكة وناسخا في بيت الحكمة للرشيد والمأمون وألف كتابا بعنوان الميدان "والذي هتك فيه العرب وأظهر مثالبها"[4] ومن بين الأسماء البارزة كذلك سهل بن هارون الفارسي والذي أسند إليه المأمون كما مر بنا سابقا الإشراف على خزائن بيت الحكمة وقد كان هو الآخر "شديد العصبية على العرب وله في ذلك كتب كثيرة"[5] وقد انتقلت هذه النزعة إلى الشعراء الذين جاهروا بها في أشعارهم ولعل أهم شاعر أشعل نيرانها بشار بن برد الذي تبرأ من العرب كقوله[6]:

أَصْبَحْتَ مَوْلَى ذِي الجَلَالِ وَبَعْضُهُمْ ... مَوْلَى العُرِيبِ فَخُذْ بِفَضْلِكَ وَافْخَرِ

مَـــــوْلَاكَ أَكْـرَمُ مِنْ تَمِيمٍ كُلِّـــــهَا ... أَهْلُ الفَعَالِ وَمِنْ قُرَيشِ المُعْشَــرِ

فَـــــاِرْجَعْ إِلَى مَــوْلَاكَ غَيْرَ مُدَافَعٍ ... سُبْحَـــــانَ مَوْلَاكَ الأَجَلِّ الأَكْبَـــرِ

[1] - ابن النديم، الفهرست، ص474.
[2] - المصدر نفسه ص474.
[3] - المصدر نفسه، ص474.
[4] - المصدر نفسه ص170.
[5] - المصدر نفسه، ص192.
[6] - الأصفهاني، الأغاني ،ج3، ص133.

ومرة أخرى يقول[1]:

مِنْ خُرَاسَانَ وَبَيْتِي فِي الذُّرَى وَلَدَى المَسْعَاةِ فَرْعِي قَدْ سَبَق

ويقول كذلك[2]:

وَإِنِّي لَمِن قَوْمٍ خُرَاسَانُ دَارُهُمْ كِرَامٌ وَفَرْعِي فِيهِمُ نَاضِرٌ بَسَقْ

ورغم هذا فقد ظلت الشخصية العربية الإسلامية الأصيلة شامخة أمام كل التيارات التي حاولت أن تنقص من قيمتها وتحط من شأنها وأيد الله لها رجالا فكان منهم الفقهاء والمحدثون وعلماء اللغة ورواة الأشعار وقد انبرى بعض الشعراء للرد على من اتصفوا بالشعوبية كقصيدة أبي الأصبغ الحصني الأموي ردا على قصيدة عبد الله بن طاهر التي يفتخر فيها بأجداده من الفرس كمصعب ورزيق وأبيه طاهر بن الحسين حينما قتل الأمين والتي يقول فيها[3]:

وَأَبِي مَنْ لَا كَفَاءَ لَهُ مَـــــنْ يُسَامِي مَجْـدَهُ؟

طحـــنَ المَخْلُوعَ كَلْكَلَهُ وَحَـــــوَالِيـــهُ المَقَاوِيلُ

قطعت عَنْهُ تَمَـــائِمُـــهُ وَهُوَ مَرْهُوبُ وَمَأْمُولُ

فرد عليه أبو الأصبغ الحصني[4]:

لَا يَـــرْعُكَ القَالُ وَالقِيلُ كُلَّمَـــا بَلَغْتَ تَحْمِيلُ

إِنْ عَدَدْتَ العَذْلَ فِيَّ إِذَنْ أَنَا فِيكَ الدَّهْرُ مَعْـذُولُ

أَيُّهَـــا البَـــادِي بِنِسْبَتِهِ مَا لِمَا قَدْ قُلْتَ تَحْصِيلُ

قَـــاتِلُ المَخْلُوعِ مَقْتُولٌ وَدَمُّ القَاتِلِ مَطْلُـــولُ

بِأَخِي* المَخْلُوعِ طَلَّتْ يَدًا لَمْ يَكُنْ فِي بَاعِهَا طُولُ

وَبِنِعْمَـــاهُ التِّي كَفَرَتْ فُعِلَتْ تِلْكَ الأَفَاعِيـــلُ

يَا بْنَ بَيْتَ النَّارِ يُوقِـدُهَا مَا لَحَاذِيهِ سَرَاوِيـــلُ

مَنْ حُسَيْنٌ مَنْ أَبُوهُ وَمَنْ طَاهِرٌ غَالَتْهُمْ غُـــولُ

[1] - الجاحظ، البيان التبين،ج1، ص43.
[2] - المصدر نفسه،ج1، ص43.
[3] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص299.
[4] - المصدر نفسه، ص299.
*- في الأصل بأخ وهي تصح على لغة ضعيفة.

مَنْ رُزَيْقٌ إِذْ تُعَـــــــدِّدُهُ نَسَـبٌ فِي الخَلْـقِ مَجْهُـولُ

تِلْكَ دَعْـــوَى لَا يُنَاسِبُهَا لَكَ آبَـــــــاءٌ أَرَاذِيـــــــلُ

مَا جَرَى فِي عُودِ أَثْلَتِهِمْ مَاءُ مَجْدٍ فَهُوَ مَدْخُـــــــولُ

قَدحَـــــتْ مِنْهُ أَسَـــافِلُهُ وَأَعَـــــالِيـــهُ مَهَـــازِيلُ

وكثيرا ما ربطت الشعوبية بالزندقة وقد تتبع الخليفة المهدي "الزنادقة وأفنى منهم خلقا كثيرا وهو أول من أمر بتصنيف من كتب الجدل في الرد على الزنادقة والملحدين"[1] وقد مر بنا من قبل بعض الشعراء الذي قتلوا في عهده بسبب هذه التهمة كبشار بن برد وصالح بن عبد القدوس، وقد أثبت ابن المعتز في طبقاته رأيا يقول بأنه قتل في عهد الرشيد[2] أما الرأي الأول فعنده ضعيف.

ومن بين الروافد في هذا العصر والتي أثرت في شعر هذه المرحلة فرقة المعتزلة والملقبة بالقدرية أو العدلية ويسمون أصحابها أصحاب العدل والتوحيد وانقسمت إلى طوائف عديدة كالواصلية نسبة إلى صاحبها ابي حذيفة واصل بن عطاء الغزال تلميذ الحسن البصري وسمي الغزال كما تروي كتب التاريخ أنه كان ملازما "سوق الغزل ليعرف النساء المتعففات فيصرف إليهن صدقة"[3] والهذلية نسبة إلى أبي هذيل حمدان بن الهذيل العلاف والنظامية نسبة إلى أصحاب إبراهيم بن سيار بن هاني النظام و الخابطية والحدثية نسبة إلى كل من أحمد بن خابط والفضل الحدثي والبشرية نسبة إلى أصحاب بشر بن المعتمر والمعمرية نسبة إلى أصحاب معمر بن عباد السلمي والمزدرية نسبة إلى عيسى بن صبيح المكنى بأبي موسى الملقب بالمردار والثمامية نسبة إلى أصحاب ثمامة بن أشرس والهشامية أصحاب هشام بن عمرو الفوطى والجاحظية نسبة إلى عمرو بن بحر أبي عثمان الجاحظ[4].

وقد نظرت المعتزلة إلى الشعر نظرة خاصة فلم تهتم بالشعر من أجل روايته أو تحت إلحاح منفعة ذاتية أو رغبة شخصية وإنما باعتباره مصدرا يمدها بمعارف ويساعدها على انارة منهجها العقلي ودعم رسالتها الفكرية والمذهبية ويظهر ذلك مثلا من خلال اعتماد الجاحظ في كتابه الحيوان على الشعر العربي في إبداع ملاحظاته، وهذا دليل على أهمية الموروث العربي لدى هؤلاء العلماء باعتباره مادة ثقافية لا يستهان بها في تفسير وبيان صحتها أو فساد تطورها رغم كل الثقافات التي ظهرت في هذا العصر، فاستغل الجاحظ الشعر لخدمة أفكاره الاعتزالية، ومن جهة أخرى فقد كان من بين تأثير المعتزلة في الشعر كثرة

[1] - جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي تاريخ الخلفاء، تحقيق أحمد إبراهيم زهوة وسعيد بن أحمدا لعبدوسين، دار الكتاب العربي بيروت لبنان 2005 ص210.
[2] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص89.
[3] - ابن النديم، الفهرست، ص284.
[4] - أنظر بالتفصيل هاته الفرق الشهر ستاني الملل و النحل (ص34-62)

الاستشهاد بالدين وقيمه نتيجة سوء الاعتقاد وما ظهر في المجتمع من حرية في الفكر والتعبير، فاتهم الكثير الكفر والزندقة كما لاحظنا سابقا.

والواقع أن الحياة الثقافية لم تخل من تأثير الديانات القديمة والتي كانت تمارس بعض طقوسها في الوسطين الثقافي والاجتماعي، فظهر تأثيرها في هذا العصر وأحس المسلمون بخطورة هذه المعتقدات على الدين وتصدوا لمواجهتها وكان الشعر من أهم وسائل المواجهة لذلك نجد ردود المعتزلة على بعض الفرق الإسلامية التي تخالفهم في الفكر، فحملت هذه النماذج الشعرية سمات عقلهم في موضوعاتهم المتناولة، وظهر نتيجة ذلك الشعر في صورة جديدة ميزته السمة العقلية وفي هذا يقول صفوان الأنصاري[1]:

تَلَقَّبَ بِالغَـــــــزَّالِ وَاحِدُ عَصْرَهُ فَمَـــــــــنْ لِلْيَتَامَى وَالقَبِيلِ المَكَاثِرُ

وَمِنْ لُحْرُورِيّ وَآخَرَ رَافِضُ وَآخَـــــــــرَ مُرْجِي وَآخَرَ حَـــائِرُ

وَأَمْرٌ بِمَعْرُوفٍ وَإِنْكَارُ مُنْكَرٍ وَتَحْصِينُ دِينِ اللهِ مِنْ كُلِّ كَافِـــــــرُ

فهذه الأبيات تبين طبيعة الرسالة التي نهض بها واصل بين عطاء وتبدو صلتها بالمعتزلة جلية واضحة وذلك من خلال التصريح بموقفهم المعادي لبعض الفرق التي كانت تحالفهم، فزعيمهم واصل بن عطاء رجل كرّس حياته للدفاع عن عقيدة التوحيد مؤمن بضرورة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ملتزما بواجباته الدينية والاجتماعية كرعاية الأيتام ويقول بشر المعتمر[2]*:

لَسْـــــــتُ إِبَاظِيًا غَبِيًا وَلَا كَـــــرَافِضِيّ غَرَّه الجَفْرُ

كَمَا يَغِرُّ الآلِفِيُّ سَبْسَبَ سَفَرًا فَأُودَى عِنْدَهُ السَّفَــرُ

كِلَاهُمَا وَاسِعٌ فِي جَهْلٍ مَا فَعَالُهُ عِنْدَهُمَا كُفْـــــــــرُ

فمن خلال هذه الأبيات يتضح هجاء الشاعر للإباظية وهي فرقة من فرق الخوارج واتهامه لها بالغباء والرافضة وهي فرقة من فرق الشيعة واتهامه لها بالغرور، لأنها تمسكت بالسراب لا بالحقيقة من خلال إيمانها بالجفر وهو "جلد يزعمون أن إمامهم دوّن لهم فيه كل ما يقع من علم إلى يوم القيامة"[3] ويصل في الأخير إلى أن كلا من الفرقتين قد وقعت في

[1] - الجاحظ، البيان و التبين، ج1، ص26.
[2] - الجاحظ، الحيوان، ج6، ص289.
*- هو البشير المعتمر صاحب البشرية إنتهت إليه رئاسة المعتزلة انفرد عن أصحابه في بعض المسائل.
[3] - المصدر نفسه، ج6، ص289.

الجهل ويحكم عليهما بالكفر ونجده مرة اخرى في قصيدة يهاجم بعض الفرق التي كانت تخالفهم في مبدأ التوحيد فيقول[1]:

لَسْنَا مِنَ الحَشْوِ الجُفَاةِ الأُولَى عَابُوا الذِي عَابُوا وَلَمْ يَـدْرُوا

إِنْ غِبْتَ لَمْ يُسَلِمْكَ مِنْ ثُهْمَـــةٍ وَإِنْ رَنَـــــا فَلِحَظِهِ شَـزَرُ

يَعْـــــرِضُ إِنْ سَـالَمْتَهُ مُدْبَرًا كَأَنَمَـا يَلْبَسُـــــهُ الدَّبَـــــرُ

أَبْلَهُ خَـــــبٌ ضَغِـنٌ قَلْبُـــهُ لَـــــــهُ احْتِيَـــالُ وَلَـهُ مُكْرُ

وَانْتَحَلُوا جَمَـــــاعَةً بِـــاسْمِهَا وَفَـــــارَقُوهَـــــا فَهُمْ اليَعَرُ

وَأَهْـــوَجٌ أَعْوَجٌ ذُو لُوثَـــــــةٍ لَـــــــيْسَ لَهُ رَأْيٌ ولَا قَـدَرُ

لَا تَنْجَعُ الحِكْمَةُ فِيهِمْ كَمَـــــا يَنْبُو عَنْ الجَرُولَةِ القَطـــــــرُ

قُلُـــــــوبُهُمْ شَتَى فَمَا مِنْهُـــمْ ثَلَاثَـــــــةٌ يَجْمَعُهُمْ أَمْـــــرُ

أُولَئِكَ الدَّاءُ العُضَالُ الـــــذِي أَعْيَا لَدَيّهِ الصَّابُ وَالمَقَـــــرُ

فالشاعر هنا ينتقد الحوشية وهي فرقة تخالف المعتزلة في مبدأ التوحيد، ويتخذ من السخرية أداة للنقد فهم في نظره أغبياء ملأت قلوبهم حقدا ومكرا واحتيالا وألفت عقولهم الانحراف وشتات الرأي فلا يجمع ثلاثة منهم أمر، واصفا إياهم بداء عضال لا دواء له، مستعينا في ذلك بمنهج تحليلي يهدف من ورائه إلى هدم كل ما يخالف منهج المعتزلة أو ما يخالف مقتضيات العقل والمنطق، كما نجد في هذا الباب رد صفوان الأنصاري على بشار بن برد القائل بأن النار أفضل من الأرض على مذهب الديصانية وهي فرقة من فرق المنوية "أثبتوا أصلين نورا وظلاما، فالنور يفعل الخير قصدا واختيارا والظلام يفعل الشر طبعا واضطرارا"[2].

في بيته المشهور[3]:

الأَرْضُ مُظْلِمَةٌ وَالنَّارُ مُشْرِقَةٌ وَالنَّارُ مَعْبُودَةٌ مُذْ كَانَتِ النَّارُ

فرد عليه مؤكدا سوء اعتقاده و تكفيره للأئمة وتحامله على واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد فيقول[4]:

[1] - الجاحظ، الحيوان، ج6، ص290.
[2] - محمد عبد الكريم بن أبي أحمد الشهر ستاني، الملل و النحل، تقديم صديقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان2005 ص202.
[3] - الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص139.
[4] - الجاحظ، البيان و التبين، ج1 ص26.

زَعِمْتَ بِأَنَّ النَّارَ أَكْرَمُ عُنْصُـرًا وَفِي الأَرْضِ تَحْيَا بِالحِجَارَةِ وَالزَّنْدِ

وَتُخْلَقُ فِي أَرْحَامِهَا وَأَرُومِهَا* أَعَاجِيبُ لَا تُحْصَى بِخَـــطٍ وَلَا عُقَدِ**

إلى أن يصل:

أَتَجْعَــلُ لَيْلَى النَّـــاعِظِيةَ* نِحَلَـــة وَكُلَّ عَرِيقٍ فِي التَّنَاسُخِ وَالرَّدِ

عَلَيْكَ بِدَعْدٍ** وَالصَّدُوفِ وَفَرَتَنِى وَحَاضِنَتَيْ كسفٍ وَزَامَلَتِي هِنْدِ

تُوَاثِبُ أَقْمَارًا وَأَنْتَ مُشَـــــــــوَهُ وَأَقْرَبُ خَلْقِ الله مِنْ شَبْهِ القِرْدِ

لقد هدم صفوان مقولة بشار بن برد من أساسها، لأنه ليس لها ما يدعمها في عقل صاحبها إلا ما لها من صلة بمعتقداته الفارسية، فليس من العدل في نظر صفوان أن يجعل بشارا واصلا وعمرا كأتباع ديصان المنوي وأن يكفر الأئمة الأطهار ويرفع من شأن ليلى الناعطية.

ويتضح من هذه النماذج الشعرية –رغم قلتها- بيان المقدرة القولية للمعتزلة والتي لفتت انتباه الشعراء فتحدثوا عنها، لأنهم أصحاب مقالة لذلك يتطلب منهم أن تكون معانيهم واضحة وأفكارهم محددة، فوصف الشعراء قدرتهم وفي ذلك يقول صفوان الأنصاري مبينا بلاغتهم وروعة بيانهم[1].

وَمَـــــا كَانَ سَحْبَانٌ يَشُقُ غُبَـارَهُمْ وَلَا الشُّدْقُ مِنْ حَيِّ هَلَالَ بَنُ عَامِرِ

وَلَا النَّاطِقُ النَّخَارُ*** وَالشَّيْخُ دَغْفَلْ إِذَا وَصَلُـوا إِيمَانَهُمْ بِالمَخَاصِـــــرِ

وَلَا القَـــالَةُ الأَعْلُـــونَ رَهْطُ مُكَّحَـلٍ**** إِذَا نَطِقُـوا بِالمَدْحِ بَيْنَ العَشَـــــائِرِ

بِجَمْعٍ مِنَ الجَفِينِ رَاضٍ وَسَاخِـــطٍ وَقَدْ زَحِفَتْ بُدّاؤُهُمْ لِلْمَحَـــــاضِرِ

فنالت بذلك البلاغة اهتمام المعتزلة وساعدتهم على نشر أفكارهم واقناع الناس بها لا يجاريهم فيها أحد لا سحبان بن وائل ولا الفصحاء من حي هلال بني عامر ولا غيرهم من خطباء العرب المشهورين، فهذا التمكن جعلهم يوضحون المسائل المبهمة خصوصا أنهم

*- الأرومة: الأصل.
**- العقد ضرب من الحساب،
*- القمش: أرذل الناس.
**- ابو الجعد: هو واصل بن عطاء.
[1] - المصدر السابق ،ج1، ص25.
***- النخارين أوس العذري كان من أنسب العرب معاصر لجميل بثينة.
****- المكحل :عمرو بن الأهتم المنقري.

عاشوا في جو كلامي تسنده المقدرة القولية والبيانية والعقل الواعي المتفتح على العلوم والمعارف الموجودة في عصرهم.

فالمتأمل في هذا الشعر يجد صورا عقلية مشكلة في محيط ثقافي زاخر بالآراء والأفكار والمذاهب نتيجة الانفتاح على الثقافات المتنوعة لأن الحياة العقلية كانت تشكل رافدا هاما من روافد التعبير والتصوير مما أدى إلى تأثر الشعر بهذا الجانب الفكري وظهر في معانيه وأساليبه وصوره وكان كذلك سببا في التطور والتجديد والتفاعل مع المحيط وتجسيد ما كان يتطلبه الذوق من قيم جديدة، وقبل أن نختم هذا المبحث تجدر الإشارة إلى أن الدراسات القرآنية كان لها تأثيرها الواضح في شعر هذه المرحلة وقد تعددت العوامل التي كانت سببا في ظهورها الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومن أهم هذه الدراسات كتاب معاني القرآن، وهو في أربعة أجزاء للفراء وله كذلك، "كتاب الجمع و التثنية القرآن"[1] وكتاب المجاز لأبي عبيدة[2] وقد تناولت هذه الدراسات المقارنة "بين النص القرآني والقول الشعري وكان الهدف من وراء هذا الاهتمام هو تدعيم الحجة اللغوية والقاعدة النحوية والرأي النقدي"[3] بالإضافة إلى الكثير من الدراسات الأخرى التي تناولها علماء هذه الفترة كالجاحظ في كتابيه "نضم القرآن" وكتاب "المسائل في القرآن"[4]، وقد حاول شعراء ونقاد هذه الفترة أن يتأثروا بما جاء به القرآن من اعجاز بلاغي يقتبسوا من صوره و أساليبه ما يتلاءم مع مواضيعهم، لذلك نجد تأثيره جليا في نتاجهم الأدبي فظهرت ألفاظه مجسدة في أشعارهم وليس عجيبا أن نرى أبا نواس رغم كلما اتهم به يقول بعد أن سمع الإمام في رمضان يصلي بالناس التراويح وعندما وصل إلى قوله عز وجل "أرأيت الذي يكذب بالدين"[5] قال[6]:

وَقَرَا مُعْلِنًا لِيَصْدَعَ قَلْبِي وَالهَوَى يَصْدَعُ الفُؤَادُ المَهْزُومَا

أَرَأَيْتَ الذِي يُكَذِّبُ بِالدِّينِ فَـــــذَاكَ الـذِي يَـــدُعُّ اليَتِيـــمَا

وسئل مرة أن يذكر بيتا يتضمن آية من القرآن الكريم فقال مسرعا[7]:

وَفِتْيَةٌ فِي مَجْلِسٍ وُجُوهُهُمْ رِيحَانُهُمْ قَدْ أَمِنُوا الثَّقِيلَا

دَانِيَـــةٌ عَلَيْهِمْ ظِـــلَالَـــهَا وَذَلَّلَتْ قُطُوفَـهَـا تَذْلِيلَا

فاكتسب شعر هذه الفترة "رقة في الأسلوب وعمقا في الرؤية الفنية والجمالية"[1]

[1] - ابن النديم، الفهرست، ص106.
[2] - المصدر نفسه، ص59.
[3] - نور الدين السد، الشعرية العربية ص189.
[4] - المرجع نفسه، ص59.
[5] - سورة الماعون الآية01.
[6] - ابن المعتز، طبقات الشعراء ،ص206.
[7] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص207.

وأتاحت هذه الدراسات القرآنية "للشعراء الاطلاع على ما في العربية من غنى بياني"[2] كما كان للغويين والنحاة دور في تجديد شعر هاته الفترة من خلال الدراسات التي قاموا بها والتي كانت تعتمد على القرآن الكريم و الحديث وكذا الشعر الجاهلي من أجل القياس والاستشهاد في شرح قواعدهم اللغوية والنحوية فلم يجدوا أحسن من الموروث الشعري الذي لم يدخله اللحن والذي شاع في هذا العصر مع كثرة الفتوحات، فكانت حاجتهم إلى هذه الشواهد أمرا لا مفر منه وتجنبوا كل شعر محدث خوفا من عدم فصاحة لغته فوضعوا شروطا ومقاييس لما يستشهدون به ورغم هذا التوجه قد أثرت هاته الدراسات إيجابا كون الشعراء المحدثين حاولوا فرض مكانتهم الشعرية في هذا العصر ولن يتأتى لهم ذلك إلا عن طريق الإبداع والتميز فأقر بشعرهم هؤلاء اللغويون والنحاة.

- وفي الختام فقد تعددت الأسباب والدوافع التي جعلت من شعره هذه المرحلة يظهر بشكل مختلف عما سبقه من عصور ويتغير بذلك إيقاعه الذي تعود عليه العرب.

[1] - المرجع السابق ،ص194.
[2] - المرجع نفسه،ص194.

الفصل الثاني:

الإيقاع في شعر

مطـيع بن إياس

المبحث الأول: معيار السبك والحبك

المبحث الثاني: معيار القصد والقبول

المبحث الثالث: معيار الاعلامية والمقامية والتناص

المبحث الأول: معيار السبك والحبك

التعريف بالشاعر:

مطيع بن إياس، ويكنى أبا سلمى من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ولد ونشأ بالكوفة "وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمدّ بهم عبد الملك بن مروان الحجاج بن يوسف في وقت قتاله ابن الزبير وبن الأشعث، فأقام بالكوفة وتزوج بها فولد له مطيع "[1]، ولم تذكر مصادر الأدب سنة ميلاده، غير أنه يرجح أنه ولد بعد سنة 85هـ التي قتل فيها ابن الأشعث وبعدها استقر والده إياس بن مسلم في الكوفة ثم تزوج بها فولد له مطيع وروى صاحب الأغاني أنّ إياس بن مسلم أبو مطيع كان شاعرا "وقد وفد إلى نصر بن سيار بخرسان فقال فيه"[2]:

إذَا مَّا نعالي* مِن خرسان أقبلتُ وَجَاوَزْتُ مِنْهَا مَخرَماً** ثم مخرماً

ذَكرْتُ الذي أَوْلَيْتَنِي وَنَشَرْتَهُ فَإنْ شِئْتَ فَاجْعَلْنِي لِشُكْرِكَ سُلّمـــا

- وقد نشأ مطيعا ظريفا حلو العشرة وهذا بشهادة من عاصروه وكونهم لم يروا قط "أظرف لسانا ولا أحلى حديثا منه"[3].

كما عرف بمجونه وفساد أخلاقه مصرحا في ذلك في أشعاره، انتقل إلى دمشق ومدح الغمر بن يزيد بن عبد الملك وهو شاب "يظفر بجوائزه السنية"[4].

وبعد وفاة الغمر بن يزيد "وفد على الوليد بن يزيد سنة 125 هـ"[5] بسبب مقطوعة غناها حكم الوادي له ويقول مطيع فيها[6]:

إكلِـيلُهَا أَلْـوَانُ وَوَجْـهُهَا فَـتَانُ

وَخـالُهَا فَـرِيدٌ لَيْسَ لَـهُ جِيـرَانُ

إذَا مَـشَتْ تَثَنَّـت كَأَنَّـهَا ثُعْبَـانُ

فطرب الوليد لذلك حتى زحف عن مجلسه وطلب من حكم الوادي أن يعيد هاته المقطوعة حتى بح صوته وسأله عن القائل فقال له مطيع بن إياس الكناني: "فأمر أن يحمل إليه على

---

[1]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص277.
[2]- المصدر نفسه،ج13 ص 276.
* نعالي: ذوات النعال: الإبل
** مخرماً: الطريق
[3]- المصدر نفسه ، ج13 ص 378.
[4]- شوقي ضيف العصر العباسي الأول ص 390.
[5]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي دار العلم للملايين بيروت لبنان ط 1، 04 أفريل 1981م ج 2.
[6]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص280.

البريد فحمل إليه"[1] ولما دخل عليه مطيع بن إياس طلب الوليد من حكم الوادي أن يعيد الغناء وقال لمطيع: "من يقول هذا الشعر؟ قال: عبدك أنا يا أمير المؤمنين ،فقال له: أدنُ مني فدنا منه فضمه الوليد وقبل فاه وبين عينيه"[2] وبقي الوليد يسمع هذا الصوت لمدة أسبوع.

وعندما ثار عبد الله بن معاوية بن جعفر بن أبي طالب في نواحي اصبهان وقم ونهاوند سنة 129 هـ مع بداية ظهور الدولة العباسية بخرسان انتقل مطيع إلى عبد الله بن معاوية وكان لا يفارقه ويروي * صاحب الأغاني أنه كان لابن معاوية صاحب شرطة يقال له قيس بن عيلان العنسي النوفلي وعيلان اسم أبيه وهو شيخ كبير لا يؤمن بالله، فقد كان دهريا إذا عس يقتل كل من يراه فقال فيه مطيع[3]:

إنَّ قَيْسًا وَإِنْ تَقَنَّعَ شَيْبًا لَخَبِيثُ الهَوَى عَلَى شَمَطِهِ**

وأجاز عمارة بن حمزة وهو شاعر لزم مطيعا في هاته الفترة ووفد معه إلى عبد الله بن معاوية فقال[4]:

ابْنُ سَبْعِينَ مَنْظَرًا وَمَشَيْبًا وَابْنُ عَشرٍ يُعَادُ فِي سَقْطِهِ

وأجاز مطيع:

وَلَهُ شُرْطَةٌ إِذَا جَنَى اللَّيْلُ فَعُوذُوا بِالله مِنْ شَرْطِـــهِ

ولما قتل عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب في ثورته على الأمويين عاد مطيع بن إياس الى الكوفة وصاحب بعض الخلعاء والمجان الذين عرفوا في هذا العصر كيحيى بن زياد وحماد عجرد، وقد اتهم بالزندقة خصوصا لمصاحبته لابن المقفع ووالبة بن الحباب رغم أنه كان دائما ينفي عن نفسه هذه التهمة بعدما اتهمه الخليفة المنصور وحذره من إفساد ابنه جعفر بزندقته لأنه كان منقطعا إليه فقال مطيع للمنصور "أعيذك بالله يا أمير المؤمنين من أن تظن بي هذا والله ما يسمع مني إلا إذا وعاه جمله وزينه نبله"[5]، وكان جعفر مصابا بالصرع وقد فقد المنصور الأمل فيه فبايع لابنه الأخر محمد بولاية العهد وسماه المهدي وفارق مطيع بن إياس جعفر لاشتداد الصرع عليه.

---

[1]- المصدر السابق ج 13 ص 279.
[2]- المصدر نفسه، ج 13 ص 279.
* عمر فروخ، تاريخ الأدب ج 2 ص 102.
[3]- المصدر نفسه ج 13 ص 281.
** شمطه: بياض الرأس يخالطه.
[4]- المصدر نفسه ج 13 ص 288.
[5]- المصدر نفسه ج 13 ص 290.

ويبدو أن المنصور كان معجبا بشعر مطيع بن إياس فعند وفاة ابنه جعفر طلب أن ينشدونه قول مطيع في مرثية يحي بن زياد التي يقول فيها[1]:

يَا أَهْلِي أُبْكُوا لِقَلْبِي القَرِحِ وَلِلدُّمُوعِ الذَّوَارِفِ السُّفْحِ

رَاحُوا بِيَحْيَ وَلَوْ تُطَاوِعُنِي الأَقْدَارُ لم يَبْتَكِرْ وَلَمْ يَرُحِ

يَا خَيْرَ مَنْ يَحْسُنُ البُكَاءُ لَهُ اليَوْمَ وَمَنَ كَانَ أَمْسِ لِلْمَدْحِ

فبكى المنصور "وقال: صاحب هذا القبر أحق بهذا الشعر"[2].

ويظهر ظرفه ودعابته من خلال ما يقوم به ويفعله وربما لهذا السبب كان محببا عند رفاقه وغيرهم من الناس وقد قيل فيه: "إذا حضر ملك وإذا غاب عنك شاقك وإذا عرفت بصحبته فضحك"[3] نظرا لما اتهم به من زندقة ومن مجون ويظهر من خلال هذا القول إعجاب الناس به واستظرافهم له، ويروى أنه مرة طلب منه صديقه يحي بن زياد أن يصلح بينه وبين صديقته فدخلا إليها وبدأ يحي يصالحها ومطيع بن إياس ساكت حتى ملّ بن زياد سكوته وقال له ما يسكتك ؟

فقال مطيع[4]:

أَنْتِ مُعْتَلَّةٌ عَلَيْهِ وَمَازَا لَ مُهِينًا لِنَفْسِهِ فِي رِضَاكِ

فأعجب يحي بن زياد بما سمع من مطيع فأنجز مطيع وقال:

فَدَعِيهِ وَوَاصِلِي اِبْنَ إِيَاسٍ جُعِلَتْ نَفْسِي الغَدَاةِ فِدَاكِ

فضحكت الجارية كثيرا وغضب يحي بن زياد لأنه ما جاء به ليقول ما قاله، فهذه الحادثة تبين ظرفه ودعابته وخفة روحه، وله حادثة مشابهة مع حماد عجرد وكانت له صديقة معروفة باسم ظبية الوادي وهي مغنية فاصطحبه وطلب منه أن لا يتكلم في حضرتها فأقسم له بذلك، فدخلا عليها وأعجب مطيع بن إياس بها ولاحظ حماد عجرد ذلك فمنعه من النظر إليها غير أنه لم يفلح فوضع قلنسية "عن رأسه وكانت صلعته حمراء[5]" فأنشأ مطيع:

وَارِ السَّوْأَةَ السَّـــوْآ ءَ يَا حَمَّادُ عَنْ خُشَّهْ[6]

عَنْ الأُتْرُجَّةِ الغَضَّةِ وَالتُّفَاحَةِ الهَشَّـــــه

1- المصدر السابق، ج 13 ص 290.
2- المصدر نفسه ج 13 ص 287.
3- المصدر نفسه ج 13 ص 284.
4-المصدر نفسه ج 13 ص 282.
5- المصدر نفسه ج 13 ص 282.
6- المصدر نفسه ج 13 ص 283.

فأفسد عليه مجلسه بذلك وقام حماد بهجائه ولومه فقال فيه مطيع:[1]

أَلَّا يَا ظَبيَةَ الوَادِي وَذَاتَ الجَسَدِ الرَّادِ
وَزَينَ المِصْرِ وَالدَّارِ وَزَينَ الحَيِّ وَالنَّادِي
وَذَاتَ المَبْسِمِ العَذْبِ وَذَاتَ المَيْسَمِ البَادِي
أَمَا بِالله تَسْتَحِينَ مِنْ خُلَّةِ حَمَّـــــادِ
فَحَمَادَ فَتَى لَيسَ بِذِي عِزّ فَتَتْقَـــادِي
وَلَا مَالٍ وَلَا عِزّ وَلَا حَظَّ لِمُرْتَـــــادِ
فَتُوبِي وَاتقِي الله وَبُتِّي حَبْلَ جَـــرَادِ
فَقَدْ مَيَّزْتِ بِالحُسْنِ عَنِ الخَلقِ بِإِفْـــرَادِ
وَهَذَا البَينُ قَد حُمَّ فَجُودِي مِنكِ بِالـزَّادِ

وقيل أن رجلا جاء لمطيع بن إياس فقال له: " جئتك خاطبا مودتك قال: قد زوجتكها على شرط أن تجعل صداقهما ألا تسمع في مقال الناس"[2] واشتاق إليه مرة حماد حينما كان بالبصرة فقال فيه[3]:

لَسْتُ وَالله بَنَـــاسِ لُمطِيعَ بَنْ إيَـــاسِ
ذَاكَ إِنْسَانُ لَـــــهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ أُنَاسِ
غَـــرِسَ الله لَـــهُ كَبِدِي أَحْلَى غِرَاسِ
فَإِذَا مَا الكَأْسُ دَانَتْ وَاحْتَسَاهَا من أحَاسِي
كَانَ ذِكْرَانَا مُطِيعـًــا عِنْدَهَا رِيحَانُ كَاسِـي

ووفد مطيع بن إياس على معن بن زائدة "في مطلع ولايته على اليمن (140 هـ 149 هـ)[4]" ومدحه بقصيدة كان أولها[5]:

أَهْلاً وَسَهْلاً بِسَيِّدِ العَرَبِ ذِي الغُرُرِ الوَاضِحَاتِ وَالنُجُـــبِ

[1]- المصدر السابق ج 13 ص 283.
[2]- ابن عبد ربه، العقد الفريد ج2 ص 263.
[3]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 320.
[4]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج 2 ص 102.
[5]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 320.

فَتَى نِزَارٍ وَكَهْلُهَا وَأَخِي الـ جُودِ حَوَى غَايَتَهُ مِنْ كَثَـــــــبِ

قِيلَ أَتَاكُمْ أَبَا الوَلِيدِ فَقَا لَ النَّاسُ طُرًّا فِي السَّهْلِ وَالرَّحَبِ

إلى آخر القصيدة، فلما سمعها معن بن زائدة قال له "إن شئت مدحناك كما مدحتنا وإن شئت أثبناك فاستحي مطيع من اختيار الثواب على المديح وهو محتاج إلى الثواب"[1] فأنشأ يقول:

ثَنَاءٌ مِنْ أَمِيرٍ خَيْرُ كَسْبٍ لِصَاحِبِ فَاقَةٍ وَأَخِي ثَرَاءِ[2]

وَلَكِنَ الزَّمَانَ بَرَى عِظَامِي وَمَا مِثْلُ الدَّرَاهِمِ مِنْ دَوَاءِ

فضحك معن بن زائدة حتى سقط على الأرض وقال: "لقد لطفت حتى تخلصت منها، صدقت لعمري ما مثل الدراهم من دواء وأمر له بثلاثين ألف درهم وخلع عليه وحمله"[3].

وانتقل مطيع بن إياس إلى بغداد التي جذبته كما جذبت غيره من الشعراء خصوصا بعد خروج رفيقيه حماد عجرد ويحيى بن زياد، لكنه لم يجد بها ما كان يتوقعه فتذكر هو وأصحابه أيام بني أمية "وسمعتها ونظرتها وكثرة ما أفادوا إليها فيها..."وما هم فيه ببغداد من قحط في أيام المنصور وشدة الحر وخشونة العيش"[4] فأنشد مطيع بن إياس في ذلك:

حَبَّذَا عَيْشُنَا الذي زَالَ عَنَّـــــا حَبَّذَا ذَاكَ حِينَ لَا حَبَّـــذَا ذَا[5]

أَيْنَ هَذَا مِنْ ذَلِكَ سَقْيًا لِهَـــــذَا كَ وَلَسْنَا نَقُولُ سَقْيًا لِـــــهَذَا

زَادَ هَذَا الزَّمَانُ عُسْرًا وَشَـــرًا عِنْدَنَا إِذْ أَحَلَّنَا بِبَغْـــــــــدَاذَا

بَلْدَةٌ تُمطِرُ التُّرَابَ عَلَى النَّـــــا سِ كَمَا تُمْطِرُ السَّمَاءُ الرَّذَاذَا

خَرِبَتْ عَاجِلاً وَأَخْرَبُ ذُو العَرْ شِ بِأَعْمَالِ أَهْلِهَا كَلْـــوَاذَى

ويبدو أن يحي بن زياد كان من أعز أصدقائه فقد كتب فيه الكثير من المقطوعات تنم عن حسه المرهف وتمسكه به وهذا دليل على تقديره لمعنى الصداقة رغم ما شاع عنه من لهو وعيث ومجون، لأنه في الغالب من اتصف بهاته الصفات لا تهمه هاته المعاني السامية وعندما مات يحي بن زياد رثاه مطيع بأبيات كثيرة مؤثرة كان منها ما تذكرها المنصور عند وفاة ابنه.

[1]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ج 2 ص 225.
[2]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 320.
[3]- المصدر نفسه ج 13 ص 225.
[4]- المصدر نفسه ج 13 ص 320.
[5]- المصدر نفسه ج 13 ص 320.

كما صور مطيع بن إياس في أشعاره حبه وكلفه بالجواري والقيان نتيجة الحياة اللاهية التي كان يعيشها فنجد في الكثير من القصائد يذكر اسم جارية كتعلقه بجوهر وهي مغنية ومما قاله فيها وقتها يلعب بالشطرنج وهي جارية من جواري بربر[1]:

وَلَقَدْ قُلْتُ مُعْلِنًا لِسَعِيدٍ وَجَعْفَـــــرِ

إِنْ أَتَتْنِي مَنِيَتِي فَدَمِي عِنْدَ بَرْبَـــــرِ

قَتَلَتْنِي بِمَنْعِهَا لِي مِنْ وَصْلِ جَوْهَرِ

ويقول فيها كذلك عندما خرجت في عسكر المهدي[2]:

خَافِي الله يَا بَرْبَرَ لَقَدْ أَفْسَدْتِ ذَا العَسْكَر

إِذَا مَا أَقْبَلَتِ جَوْهَرَ يَفُوحُ المِسْكَ وَالعَنْبَر

وَجَوْهَرُ دُرَّةُ الغَوَا صِ مَنْ يَمْلِكُهَا يُحْبِر

لَهَا ثَغْرٌ حَكَى الدُّرَّ وَعَيْنَا رَشِإٍ أَحْـوَر

وروي أن المهدي بعث إلى ابنه موسى فلما جاء قدم الخطباء يهنئونه والشعراء يمدحونه فبالغوا حتى أذوه وأغضبوه فقام مطيع بن إياس وقال:[3]

أَحْمَدُ الله إِلَهَ الخَلْقِ رَبَّ العَـــــالَمِينَا

الذي جَاءَ بِمُوسَى سَالِمًا فِي السَّالِمِينَا

الأَمِيرُ بَن أَمِيـــــــرِ المُـــــؤْمِنِينَـــا

فقال المهدي: "لا حاجة بنا إلى قول بعد ما قاله مطيع فأمسك الناس وأمر له بصلة"[4].

وطلب منه المهدي أن يخرج عن بغداد وكتب إلى سليمان بن علي ليوليه ويحسن إليه فولاه الصدقة بالبصرة وكان عليها داود بن أبي هند فعزله وقد أورد الخبر صاحب الأغاني واستقرّ مطيع بن إياس في أخريات حياته في بغداد وكان له في الكرخ (الجانب الغربي) بستانا اسمه بستان الصباح وقد ذكره في أشعاره ولم يعجبه الإقامة فيه "وجلس مطيع بن إياس في العلة التي مات فيها في قبة خضراء، وهو على فرش خضر، فقال له الطبيب: أي شيء تشتهي اليوم؟ قال: أشتهي ألا أموت فقال: ومات في علته، وذلك بعد ثلاثة أشهر

[1]- المصدر السابق ج 13 ص 311.
[2]- المصدر نفسه ج 13 ص 311.
[3]- المصدر نفسه ج 13 ص 326.
[4]- المصدر نفسه ج 13 ص 326.

مضت له من خلافة الهادي"[1] فإن كانت خلافة المهدي في 22 محرم 169هـ فإن وفاته في ربيع الثاني من سنة 169هـ بعد أن كبر، وهناك رواية أنه توفي سنة 170 هـ لأول خلافة الرشيد وذكر هذا الخبر شوقي ضيف في كتابه العصر العباسي الأول مشككا بين السنتين.

ومات مطيع بن إياس ويبدو أنه لم يترك من الأولاد إلا ابنة ذكرها في إحدى قصائده، بالإضافة إلى إحضار الرشيد لها حينما ظن أنها من الزنادقة وقد ذكر هذا الخبر صاحب الأغاني* مما بين أنه ترك ابنة فعلا.

ومن النقاد الذين ترجموا لمطيع بن إياس ابن المعتز** وقال أن شعره كثير وقد كتب في جميع الفنون وقال عند صاحب الأغاني أنه لم يكن من الفحول، ولكنه كان ظريفا من مخضرمي الدولتين كما ذكره المبرد في كتابه الكامل*** مستشهدا ببعض أبياته باعتبارها من أحسن ماقاله الشعراء المحدثون، وذكر صاحب الفهرست أن مطيعا ترك ديوان يضم مائة ورقة**** ويبدو أن هذا الشاعر لم يحظ بالدراسة رغم أنه يمثل حلقة وصل بين عصرين مهمين وإن ذكر فيذكر مع باقي الشعراء ولعل المستشرق "غوستاف غرنباوم" هو الوحيد الذي جمع أشعاره في كتابه "شعراء عباسيون" كما ذكر في مقدمة الكتاب أن مطيع بن إياس هو الوحيد بين من ترجم لهم المؤلف "حظي باهتمام الدراسات الغربية" وتبلغ عدد الأبيات في هذا الكتاب 420 بيتا.

- وكان سبب اختيار هذا الشاعر حتى أبين أنّ الإيقاع الشعريّ قد ظهر بشكل مغاير عن العصور التي سبقته للأسباب السابقة الذكر، فاخترت شاعراً مغموراً للتأكيد على ذلك.

[1]- المصدر السابق ج 13 ص 335.
*ينظر الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 296.
**ينظر ابن المعتز طبقاته ص 95.
***ينظر المبرد الكامل ج2 ص 397.
****ابن النديم، الفهرست ص 262.

من المعلوم أن إدراك وفهم لغة النصوص وخصائصها مرتبط بالدراسات النحوية النصية على تنوعها و ثرائها و اختلاف الآراء حولها، على الرغم من صعوبة البحث النصي، لأن مميزاته الجوهرية "هي التداخل المعرفي فهو متشعب المناهج، متعدد الأدوات يستقي من النحو و الدلالة وعلوم الأدب والبلاغة والشعر والأسلوب وهو مع ذلك يأبى أن ينضم تحت لواء أي علم منها"[1]

فالنص يجمع بين تلك العناصر اللغوية وغيرها من علوم أخرى كعلم الاجتماع وعلم المنطق وعلم النفس ...

وأصبح بذلك النص مفتوحا على قراءات متعددة وتغييرات إبداعية مختلفة.

وعلاقة النحو بالنص جليّة، فالدراسات النحويّة أشد ارتباطا به "وأقدر على الوصول إلى مراميه ومعانيه لأن الفكرة الفنية تجلو نفسها عبر سياق وليست توجد خارجه"[2] فهذه الفكرة الفنيّة عبارة عن تناسب هندسيّ لبناء بأكمله لا يمكن تجزءته "أي أن التصميم هو فكرة العمل المعماري، أمّا بنية ذلك العمل فهي تجسيد لتلك الفكرة"[3]

وقد استنبط بوجراند ودوسلر سبعة معايير لإيجاد النصوص واستعمالها حتى يصبح النص نصّا إن صحّ التعبير وهذه المعايير ذات سمات علاقية تهتم بكيفية ارتباط الوقائع

بعضها ببعض من خلال الروابط الملفوظة "الرابط بين وقائع ظاهر النص (السبك) ومن خلال الروابط الملحوظة التي تربط بين المفاهيم و المعاني (الحبك)"[4]

و هذه المعايير هي[5]:

1) السبك أو الربط النحوي.

2) الحبك أو الالتحام.

3) القصد أو المقصدية.

4) القبول أو المقبولية.

5) رعاية الموقف.

[1] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر في ضوء معايير النصية الطبعة الأولى 2013 م طباعة و نشر وتوزيع الحكمة جمهورية مصر العربية ص 17.

[2] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد دار المعارف مصر 1995 م ص 80.

[3] - المرجع نفسه، ص 81.

[4] - صالح عبد العظيم النحو و بناء الشعر ص 39.

[5] - روبرت دي بوجراند النص والخطاب والإجراء ،تعريب تمام حسان، عالم الكتاب ،القاهرة، الطبعة الأولىن 1998 م ص 105.

6) الإعلامية.

7) التناص.

وسأعتمد في دراستي التطبيقية على هذه المعايير ومدى تواجدها في ديواني الشاعرين

المطلب الأول: وسائل السبك النحويّة:

-أ- الضمائر: تعدّ دراسة الضمائر على سطح النص إحدى الوسائل الإجرائيّة لدراسة النصوص التي تعتبر بمثابة مفاتيح تفتح بها مغاليق النص ووسيلة من وسائل الاستكشاف، وتدرس هذه الضمائر من حيث تنوعها بين متكلم ومخاطب وغائب وبيان غلبة أيّ نوع من أنواعها وأسباب تحوّلها فحركة الضمائر تعكس "الحركة الدلاليّة للنص إضافة إلى ما يقوم به من الربط بالإحالة لتعزيز التّماسك النصيّ"[1] ويقوم الضمير مقام الاسم الظاهر ليدلّ على معيّن بواسطة مرجع يرجع إليه ويكون هذا المرجع واضحا لإزالة الإبهام الذي يمكن أن يقع لذلك سأدرس الضمائر باعتبارها صورة من صور الإحالة الخارجيّة، فقد تنوب عن بعضها البعض وبذلك يتحول الخطاب الشعري، وسأقوم من خلال عملية إحصائية لهاته الضمائر ومدى دورها في خطاب مطيع بن إياس و تحوّلاته

- قصيدة نخلتي حلوان التي يقول فيها[2]:

أَسْـــــــــعِدَانِي يَا نَخْلَتَيَّ حُلْـــوَانِ وَأَبْكِيَا لِي مِنْ رِيبِ هَذَا الزَّمَـانِ

وَلِـــــــعُمْرِي لَوْ ذُقْتُمَا أَلَمَّ الفُـــــرْ قَـــــةِ أَبْكَاكُمَـــا الذِي أَبْكَـــانِي

أَسْعِـــــــــدَانِي وَأَيْقِنَا أَنَّ نَحْسًـــا سَـــــوْفَ يَلقَاكُمَـا فَتَفْتَرِقَـــــانِ

كَـمْ رَمَتْنِي صُرُوفِ هَذِهِ الليـــــالِي بِفِـــــرَاقِ الأَحْبَـــابِ وَالخِـلَّانِ

غَيْـــــرَ أَنِّي لَـــمْ تَلقَ نَفْسِي كَـمَا لَا قَيْـــتُ مِـــــنْ فِرقَةِ اِبْنَةِ الدَّهْقَـانِ

جَـــارَةً لِـــي بِالـــرَّيِّ تُذْهِـبُ هَمِّي وَيُسلِّي دُنُـــوِّهَـــا أحْـــزَانِـــي

فَجَعَتنِـــــي الأَيَـــامُ أَغْبَـطَ مَـــــا كُنْتُ بِصَـدعٍ لِلبَنِينِ غَيْرِ مُـــدَانِ

وَبِرَغمِي أَنْ أَصْبَحْت لَا تَرَاهَا الـــ عَيْنُ مِنِّي وَأَصْبَحْـــتْ لَا تَرَانِـي

إِنْ تَكُـــنْ وَدَّعْـتَ فَقَـدْ تَرَكْـتَ بِي لَهَبًـــا فِي الضَّمِيـرِ لَيْسَ بِـوَانِ

كَحَرِيقِ الضِّـرَامِ فِي قَصَبِ الغَـــــا بِ رَمَتّـــــهُ رِيحَانِ تَخْتَلِفَـــــانِ

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف ،الإيداع الموازي، التحليل النصي للشعر، القاهرة ،دار غريب 2001، ص 177.
[2] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 330.

فَعَلَيْـــكَ السَّـــلَامُ مَـــا صَـــــــا غَ سَلَامًا عَقْلِي وَفَاضَ لِسَـــانِـــي

الضمائر	المتكلم	المخاطب	الغائب
	أبكاني-رمتني- أني- لاقيت-لي-هي أحزاني-كنت-بي- مني-عقلي-لساني- فجعتني	أسعداني-أبكياني- إعلما-ذقتما-أبكاكما- أسعداني-أيقنا-يلقكما- تفترقان-عليك	لم يزل-لم تلق-جارة- تذهب-يسلي-دنوّها- تراها-تراني-تكن- ودعت-تركت-لمته- تختلفان

- نلاحظ من خلال الجدول انقسام الضمائر الشخصيّة إلى متكلم ومخاطب وغائب، وقد مثّل المتكلم شخصية الشاعر فهي الذات المتكلمة والمعبّرة عما يجول بداخلها وتمثل المخاطب في نخلتي حلوان وأراد الشاعر أن تأخذ هاتان النخلتان مكانه وتقوم بدور الفاعل في هذا الخطاب الشعريّ فتقول أنّ الضمير "أنا" الذات الشاعرة أصبحت تساوي أنتما رغبة من الشاعر في تغيير المواقع ويصبح السؤال المطروح من يحاور من في هذا النص؟ إذا افترضنا هذه الافتراض، وبذلك تصبح النخلتان معادلا موضوعيا حمّله الشاعر حالته الشعوريّة المتوجعة من ألم الفرقة فاستبدل المخاطب من بني جنسه إلى مخاطب ربما وجد فيه ما لم يجده في عالم البشر فاقتحم هذا الأفق ووحد بين الإنسان والنبات.

ونجد أنّ ضمائر المخاطب عبّرت مرة واحدة على الجارة وهي المقصودة بالخطاب الشعري ككل أو بالأحرى كانت سببا في وجوده، وتمثلت ضمائر الغائب في الزمن الذي سبب هذه الفرقة (الزمن = هو) ومرة أخرى (نفسه= هي= لم تلق) وأكثر المرات عبّرت عن (ابنة الدهقان= هي جارة =هي، يسلي دنوها =هي، تراها= هي، تراني= هي، تكن= هي، ودعت= هي، تركت= هي).

وكما نعلم أن ضمير المخاطب أخص من ضمير الغائب وفي هذا النص الشعريّ قلب الأمر فالغائب هو محور القصيدة وهو السبب في وجود المخاطب فلولا بنت الدهقان لما كانت النخلتان، فاستطاع مطيع بذلك أن يقلب الأدوار بطريقة إبداعية رائعة لا تخلو من اللّذة الفنية واللّمسة الجماليّة.

وبذلك أرّخ مطيع بن إياس لهاتين النخلتين وجعلهما رمزا يقف عنده الشعراء بل حتى الخلفاء، فقد هم المنصور بقطع إحداهما لأنها كانت تضيق الطريق وعندهما تذكّر قول مطيع بن إياس فيهما فقال: "لا والله ما كنت ذلك النحس الذي يفرق بينهما وتركهما"[1]

وخرج مرة المهدي إلى حلوان وهمّ هو الآخر بقطعهما وعندما أنشدته إحدى الجواري[2]:

أيا نخلتي وادي بوانة حبذا إذا نام حراس النخيل جناكما

فقال لها لقد هممت بقطعهما فقالت له الجارية أعيذك بالله أن تكون أنت النحس الذي يفرق بينهما.

فسألها عن ذلك؟ فأنشدته أبيات مطيع بن إياس فقال لها: أحسنت والله فيما قلت إذ نبهتني على هذا والله لا أقطعهما أبدا ولأوكلنّ بهما من يحفظهما ويسقيهما ما حييت"[3]

وروي كذلك أنّ الخليفة هارون الرّشيد خرج إلى حلوان وهاج به الدم فأشار عليه الطبيب أن يأكل شحم النخل فجاءه دهقان حلوان وطلب منه ذلك وأمر الرشيد بقطع إحدى النخلتين فعندما مرّ بهما وجد مكتوب عليهما أسعداني وأيقنا أن نحسا سوف يلقاكما فتفترقان، فاغتم الرشيد وقال يعزّ عليّ أن أكون نحسكما ولو كنت سمعت بهذا الشعر ما قطعت هذه النخلة ولو قتلني الدم"

وهكذا فعلت نخلتا حلوان بالخلفاء فحق لهما ان تكونا مخاطبتين في هذا النص الشعري المتميز، وكما فعلت بالخلفاء فقد أثرت على الشعراء واصبحتا رمزا يقف عند من يريد الوقوف أو البكاء وكأنهما تحولتا إلى طلل قائم ورمز دائم ملهم للشعراء ومما قيل فيهما قول حماد عجرد[4]

جَعَلَ الله سِدْرَتِي قَصْرِ شِيرِينَ فِـدَاءً لِنَخْلَتَي حُلْوَانِ

جِئْتُ مُسْتَسْعِدًا فَلَمْ يُسْعِدَانِـي وَمُطِيعٌ بَكَتْ لَهُ النَّخْلَتَانِ

وقال آخر:[5]

أَيُّهَا العَاذِلَانِ لَا تَعْذِلَانِـي وَدَعَانِي مِنَ المَلَامِ دَعَانِي

وَأَبْكِيَالِي فَإِنَّنِي مُسْتَحِـقٌ مِنْكُمَا بِالبُكَاءِ أَنْ تَسْعَدَانِي

إِنَّنِي مِنْكُمَـا بِذَلِكَ أَوْلَـى مِـنْ مُطِيعِ بِنَخْلَتَيّ حَلْوَانِ

[1] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص334.
[2] - المصدر نفسه ج 13 ص 333.
[3] - المصدر نفسه ج 13 ص 332.
[4] - المصدر السابق ج 13 ص 332.
[5] - المصدر نفسه ج 13 ص 334.

فَهُمَا تَجْهَلَانِ مَا كَانَ يَشْكُو مِنْ هَوَاهُ وَأَنْتُمَا تَعْلَمَانِ

وقد اعتبر طه حسين هذه الأبيات "تاريخا وذكرى بين الأدباء والشعراء"[1] و قال أنّ هاته الأبيات مشهورة تمثل شعر مطيع نفسه وعواطفه تمثيلا صادقا أحسّه القدماء فرقوا له وكلّفوا به"[2]

- ويقول مطيع بن إياس:[3]

نَازَعَنِي الحُبّ مَدَى غَايَةٍ بُلِيْتُ فِيهَا وَهُو غَصٌّ جَدِيدُ

لَوْ صُبَّ مَا بِالقَلْبِ مِنْ حُبِّهَا عَلَى حَدِيدٍ ذَابَ مِنْهُ الحَدِيدُ

حُبِّي لَهَا صَافٍ وَوِدّي لَهَا مَحْضٌ وَاِشْفَاقِي عَلَيْهَا شَدِيدُ

وَزَادَنِي صَبْرًا عَلَى جَهْدِ ما أَلْقَى، وَقَلْبِي مُسْتَهَامٌ عَمِيدُ

أَنِّي سَعِيدُ الجَدِّ إِنْ نِلْتُهَا وَإِنَّنِي إِنْ مِتُّ مِتُّ شَهِيدُ

الضمائر	المتكلم	المخاطب	الغائب
	نازعني-بليت-أني-حبي-أنني- ودي-اشتياقي-زادني-مت- ألقى- قلبي-مت- نلت		هو- حبها- منه- لها- عليها- نلتها.

نلاحظ في هذه المقطوعة الغزليّة تواتر ضمائر المتكلم والتي عبّرت عن الذّات الشاعرة في هذا النص الشعريّ وكان هناك غياب كلّي لضمائر المخاطب، فقد عبّر الشاعر عن حبه لمن يحب بضمائر الغائب.

وتمثلت في "هي" التي وردت خمس مرات ودلت على من يحب وبذلك فمطيع في هذه المقطوعة لم يغير الأدوار فقد بقي المتكلم وغاب المخاطب وحلّ محلّه الغائب وربّما كان هدفه من ذلك أن يعطي لهاته الغائبة استمرارية، فعدم التعيين يدخل النص الشعريّ في مجال لحب مفتوح على أكثر من تأويل ما يجعل استمرارية النص دائمة لأنّها تتحدث عن الحب والحب يبقى شعورا إنسانيّا نبيلا يحدث الآثار نفسها دون تغيير لذلك ربطه بغائبة واكتفى بأنها هي "هي" المرأة.

- وقال مطيع في رثاء[4] يحي بن زياد الحارثي:

[1] - طه حسين من تاريخ الأدب العربي دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، نوفمبر، 1991، ج 2 ص 256.
[2] - المرجع نفسه ج 2 ص 256.
[3] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 280.
[4] - المصدر السابق ج 13 ص 290.

يَا أَهْلِ بَكّوا لِـقَلْبِي القَرَحِ وَلِلْدُّمُـوعِ الهَـوَامِــلِ السُّفْـحِ

رَاحُـوا بِيَحْيَـى إِلَى مُغِيبَــةٍ فِي القَبْـرِ بَيْنَ التُّـرَابِ وَالصُّفُــحِ

رَاحُوا بِيَحْيَى وَلَوْ تُطَاوِعُنِي الـ أَقْدَارُ لَمْ يَبْتَكِرْ وَلَـمْ يَــرُح

يَا خَيْرَ مَنْ يَحْسِنُ البُكَاءَ لَه الـ يَوْمَ وَمَنْ كَانَ أَمْسِ لِلْمَــــدْحِ

قَدْ ظَفِرَ الحُزْنُ بِالسُّرُورِ وَقَدْ أُدِيلَ مَكْرُوهُنَــا مِـنَ الفَـرَحِ

الضمائر	المتكلم	المخاطب	الغائب
	قلبي- تطاوعني- مكروهنا	بكوا	راحوا- راحوا- يبتكر- يرح- له- كان

- نلاحظ في هذه المقطوعة استعمال مطيع لضمير الغائب ست مرات وهو أكثر الضمائر تواترا في مقطوعته ولا عجب في ذلك إن كان هذا الغائب هو السبب في وجود هاته المقطوعة إنه "يحي" الغائب "هو" الذي تمنى الشاعر ألا يبتكر و "هو" الذي يحسن البكاء له و "هو" الذي كان يمثل الماضي السّعيد فأصبح غائبا لذلك غلب الضمير الغائب عن غيره، كما تمثل في أولئك الذين أخذوا يحي إلى قبره، أما المخاطب فقد ورد مرة واحدة وتمثل في الأهل الذين يريد منهم مطيع أن يبكوا معه ويشاركوه حزنه وألمه ومأساته وتمثل المتكلم في صاحب الفجيعة مطيع بن إياس الشاعر.

وقال مطيع في مقطوعة أخرى[1] رثائية:

قَدْ مَضَى يَحْيَى وَغُودِرْتُ فَرْدًا نُصِبَ مَا سَرَّ عُيُونُ الأَعَادِي

وَأَرَى عَيْنِي مُـذْ غَابَ يَحْـيَى بُدِّلَــتْ مِنْ نَوْمِهَا بِالسُّهَـادِ

وَسَّدَتْــهُ الكَفُّ مِنِّــي تُرَابًـا وَلَقَدْ أُرثــي لَهُ مِنْ وِسَادِ

بَيْنَ جِيـرَانٍ أَقَـامُوا صُمُوتًــا لَا يُجِيرُونَ جَوَابَ المُنَــادِي

أَيُّهَــا المُزِنْ الذِي جَـادَ حَتَـى أَعِيشَ وَشَبَّتْ مِنْهُ مُتُونُ البَـوَادِي

اسْقِ قَبْـرًا فِيـهِ يَحْيَى فَـإِنِّـي لَـكَ بِــالشُّكْرِ مُـوَافِ مُعَادِ

الضمائر	المتكلم	المخاطب	الغائب
	غودرت- أرى- مني- أرثى- فإنني	أيها- اسق- لك	بدلت- وسدته- له- أقاموا- يحيرون- جاد- أعيشت- منه-

[1] - المصدر السابق ج 13 ص 295.

			فيه

نلاحظ كذلك من خلال هذه المقطوعة غلبة ضمائر الغائب وتمثل هذا الغائب مرة في عين مطيع التي تغير حالها من النوم إلى السهاد ومرة في التراب الذي توسده "يحي" ومرة أخرى عبر هذا الضمير عن "يحيى" في حد ذاته (له، فيه) كما عبر عن الجيران الذين انتقل إليهم يحيى(أقاموا- لا يحيرون) وكذلك عن المزن الذي طلب منه مطيع أن يسقي قبر يحيى (جاد، منه) أمّا ضمائر المتكلم فكانت كلّها عائدة على الذات المتألمة ذات الشاعر مطيع بن إياس.

وأما ضمائر المخاطب فتمثلت في مخاطبة الشاعر للمطر، إنها مخاطبة الوفاء وإحساس الشاعر بالعجز واليأس أمام صديق رحل ولم يعرف كيف يمكن أن يوفي له حق الصداقة فلجأ إلى هذا المزن كي يسقي قبره فقال (أيها، اسق، لك) وحتّى مكانه في النص الشعريّ كان آخر ما لجأ إليه الشاعر، ووفق في مواضع هذه الضمائر.

- قال مطيع بن إياس[1]:

أُنْظُرْ إِلَى المَـوْتِ كَيْفَ بَادَهَـهُ وَالمَوْتُ مِقْدَامَةٌ عَلَى البُهَمِ

لَوْ قَدْ تَدَبَّرتَ مَا صَنَعْتَ بِـهِ قَرَعْتَ سِنًّـــا عَلَيْهِ مِنْ نَـــدَمِ

فَاذْهَبْ بِمَنْ شِئْتَ إِذْ ذَهَبْتَ بِهِمَـا بَعْدَ يَحْيَى لِلرُّزْءِ مِنْ أَلَـــمِ

الضمائر	المتكلم	المخاطب	الغائب
		انظر- تدبرت- صنعت- قرعت- اذهب- شئت- ذهبت	بادهه- به- عليه- به

- نلاحظ من خلال هذا الجدول غلبة ضمائر المخاطب فالشاعر هنا توجه إلى الموت وخاطبه، لذلك كانت الغلبة لهذا المخاطب (تدبرت- صنعت- قرعت- اذهب- شئت- ذهبت- الموت) ما عدا مخاطب واحد افتتح به مقطوعته تمثل في المتلقي ذلك الإنسان الذي يحس بما يحس به مطيع، ثم استدرك وحوّل خطابه إلى مخاطب كان هو السبب فيما حدث له من حزن ويأس وندم على فقدان الصديق "فأنت" عبّرت عن المتلقي ثم تحولت إلى الموت واسترسل مطيع في مخاطبته ولومه وأخيرا عدم الاكتراث به.

أما الغائب عن العين إنه "يحيى" الذي أصبح سبب ذلك المخاطب غائبا غير أنه حاضر في نفس مطيع يذكره و يذكره، كما نلاحظ خلو المقطوعة من المتكلم لأن الشاعر قصد المخاطب في هذه المقطوعة أكثر من غيره فلم تكن هناك ضرورة لوجوده.

[1] - غوستاف فون غرنباوم شعراء عباسيون ص 47.

ـب- أسماء الإشارة: أما وسيلة (أسماء الإشارة) فالمشار إليه يمكن ملاحظته في السياق اللغوي فهو رابط عن طريق الإحالة الداخليّة وإمّا أن يكون "إشارة تعويض أي أنّها تأتي تعويضا عن المشار إليه ويجب الرجوع إلى السياق "غير اللغويّ لمعرفته والربط به"[1]

وقد لاحظت قلة ورود الإحالة بأسماء الإشارة في شعر مطيع بن إياس، وإذا تناولنا النماذج السابقة نجد أنّ أسماء الإشارة خالية في المقطوعة الغزليّة الأولى ربما لأنّ جذر المعنى فيها مبنيّ على غائب.

وفي المقطوعة الثانية والثالثة ذلك قد خلت منهما وأكثر مقطوعة ذكرت فيها أسماء الإشارة في ديوان مطيع بن إياس التي يشكو فيها الحال في بغداد[2]:

حَبَّـذَا عَيْشَنَا الذِي زَالَ عَنَّا حَبَّذَا ذَاكَ حِينَ لَا حَـــبَّذَا ذَا

أَيْنَ هَذَا مِنْ ذَاكَ؟ سَقيَا لِهَذَا كَ وَلَسْنَـــا نَقُولُ سَقيًـا لَهَذَا

زَادَ هَذَا الزَّمَانُ شَرًا وَعُسْرًا عِنْدَنَـــا إِذْ أَحَلَّنَـــا بَغَـذَاذَا

بَلْدَةٌ تُمْطِرُ التُّرَابَ عَلَى القَوْ مِ كَمَـــا تُمْطِرُ الشَّمَـالُ الرَذَاذَا

وَإِذَا مَا أَعَاذَ رَبِّي بِـــلَادًا مِنْ خَرَابِ كَبَعْضِ مَا قَدْ أَعَـاذَا

خَرِبَتْ عَاجِلاً إِذَا خَرَّبَ الل ـه بِأَعْمَالِ أَهْلِـــهَا كَلْـــوَاذَى

نلاحظ في البيت الأول استعمال مطيع لاسم الإشارة مرتين (ذاك) و (ذا) ورغم أنّ ذا أقرب من ذاك إلاّ أنّ ذاك كانت أفضل من ذا وأجمل، بل الأولى مخصوصة بالمدح والثانية مخصوصة بالذم، فاستعملها الشاعر للمقارنة بين حالتين مختلفتين عاشهما في بغداد وبيّن من خلالهما تغير الحال من الحسن إلى السيئ واستمر في هذه المقارنة في البيت الثاني وتساءل تساؤل المتعجب من الوضع الذي آلت إليه بغداد فيقول أين هذا؟ من ذاك؟ ويبقى القريب هو السيئ أيّ الحال الذي يعيشه والبعيد الذي مضى هو الحسن فيمدح في البيت نفسه "هذاك" الزمان و ينفي مدحه "لهذا"

فالبيت الثاني لوحده استعمل فيه أربعة أسماء إشارة وكان المشار إليه مرة العيش الذي زال ومرة الزمان الذي يعيشه الشاعر بصعوبة لتغير حال بغداد.

وقد عملت أسماء الإشارة على تحقيق النصيّة فكانت رابطا للأبيات ببعضها البعض وتوفر التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث القرب والبعد.

[1] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر ص 65.
[2] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 217.

-ج- الأسماء الموصولة: تعدّ هي الأخرى من وسائل الإحالة ولها مكان خاص باعتبارها قسم من عناصرها، في حين "تأتي وسائل الإحالة كأسماء الإشارة والضمائر معيّنة للمحال إليه أو معوضة عنه، نجد الموصولات لا ترد إلاّ معوّضة عن المحال إليه"[1] بالإضافة إلى أنها مبهمة تحتاج إلى ما يفسرها ويزيل إبهامها فتأتي الصلة لتقوم بهذا الدور ومن نماذج ورود الأسماء الموصولة في ديوان مطيع بن إياس في المقطوعات السابقة الذكر ونبدأ بالتي رثى فيها صديقه يحيى بن زياد[2]

يَا أَهْلِ أُبْكُوا لِقَلْبِي القَرِحِ وَلِلدُّمُوعِ الذَّوَارِفِ السُّفُحِ

رَاحُوا بِيَحْيَى إِلَى مَغِيّبَةٍ فِي القَبْرِ بَيْنَ التُّرَابِ وَالصُّفُحِ

رَاحُوا بِيَحْيَ وَلَوْ تُطَاوِعُنِي الأَقْدَارُ لم يَبْتَكِرْ وَلَمْ يَرُحِ

يَا خَيْرَ مَنْ يَحْسُنُ البُكَاءُ لَهُ اليَوْمَ وَمَنَ كَانَ أَمْسِ لِلْمَدْحِ

قَدْ ظَفِرَ الحُزْنُ بِالسُّرُورِ وَقَدْ أُدِيلَ مَكْرُوهُنَا مِنَ الفَرَحِ

نجد "من" المكررة مرتين والعائدتين على "يحيى" على "هو" فأصبحت (من=هو) في هذا الخطاب لذلك فالاسم الموصول وظفه مطيع هنا من أجل خدمة الضمائر الشخصيّة.

وفي المقطوعة الثانية الرثائيّة تمثّلت الأسماء الموصولة في "ما" و "الذي" فالأول عبّر عن مصابه الجلل والثاني عائد على المزن، أما المقطوعة الثالثة الرثائيّة كذلك نجد استعماله لـ "ما" و "من" فالأول عائد على ما فعله الموت بيحيى والاسم الثانيّ عائد على أيّ شخص

يمكن أن يأخذه الموت لأنّ مطيع لن يكترث له بعدما أخذ أعز ما لديه، فمن هي الأخرى حملت ذلك البعد الإنساني للصداقة التي عرف قيمتها مطيع بن إياس

وإذا عدنا إلى المقطوعات الغزليّة السابقة نجد اسما موصولا في الأولى تمثّل في "الذي" إشارة إلى الألم الناتج عن الفرقة.

أمّا المقطوعة الثانية نجد الاسم الموصول "ما" الذي عبّر عن حجم معاناة الشاعر وشكواه مما فعله الحبّ فيه فكان هذا الاسم الموصول في خدمة الضمير الغائب "هو" ألا وهو "الحب" جذر المعنى المراد ذكره في هذا الخطاب الشعري.

د) الإحالة بالاستبدال: وسيلة أخرى من وسائل السبك النحوية تعمل على الترابط بين أجزائه، وأصل الاستبدال في اللغة أخذ شيء مكان شيء ففي لسان العرب: "تبدّل الشيء واستبدله واستبدل به كلمة، محله: اتّخذ منه بدلا ... واستبدل الشيء بغيره وتبدله به: إذا أخذه

[1] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو و بناء الشعر ص 67.
[2] -غوستاف فون غرونباوم شعراء عباسيون، ص47.

مكانه، والأصل في الإبدال جعل الشيء مكان شيء آخر"[1] ونجد المعنى نفسه في علم النص غير أنه مخصوص بالتعبيرات اللغوية فهو "إحلال عنصر لغوي محل عنصر لغوي آخر"[2]

وحينما يستبدل لفظ لاحق بلفظ أو فعل أو جملة سابقة فيعمل على سبك النص و تماسكه.

ونجد الاستبدال في ديوان مطيع بن إياس في مقطوعته حينما غادر السند:[3]

فَعَسَى الله أَنْ يُدَافِعَ عَنِّـي رِيبَ مَا تُحَذِرِينَ حَتَى أَؤُوبَـا

لَيْسَ شَيءٌ يَشَاؤُهُ ذُو المَعَالِي بِعَزِيزٍ عَلَيْهِ فَادْعِى المُجِيبَـا

أَنَـا فِي قَبْضَةِ الإِلَهِ إِذَا كُنْـ ـتُ بَعِيدًا أَوْ كُنْتُ مِنْكِ قَرِيبَـا

- وإذا استبدل كلمة "الله" لفظ الجلالة مرة بـ "ذو المعالي" ومرة "المجيب" ومرة "الإله" واختار من أسماء الله عز وجل ما يتلاءم مع حالته النفسيّة لأنه ترك ابنته بالسند تبكي عليه وتأثر لبكائها فقال: "ذو المعالي" و "المجيبا" حتى يستجيب الله لدعائها ويحفظ والدها ويعود إليها سالما غانما، ثم هدّأ من روعها حينما أكد لها أنه تحت رحمة "الإله" سواء كان بجانبها أو بعيد عنها، وأسهم هذا الاستبدال في التخفيف من الحالة الشعوريّة الحزينة التي تمر بها ابنته وهي توّدعه، لحظات صعبة نحتاج فيها إلى عون إلهي ومدد سماويّ لا يتأتى إلاّ بذكر أسماء الله وصفاته، فالاستبدال الاسمي تقوم فيه الصفة مقام الموصوف أو الاسم مقام الاسم أو المضاف إليه مقام المضاف مثل: "ذو المعالي" مقام "الله".

كما نجده في قصيدة أخرى يعاتب صديقه يحيى بن زياد:[4]

إِنْ تَصِلَنِي فَمِثْلُكَ اليَوْمَ يُرْجَـى

عَفْوُهُ الذَّنْبَ عَنْ أَخِيهِ وَوِصْلَهُ

وَلَئِنْ كُنْتَ قَدْ هَمِمْتَ بِهَجْرِي

لِلَذِي قَدْ فَعِلْتَ إِنّـي لِأَهْلِـهِ

فاستبدل "إني لأهله" و "الهجر" ولم يقل "سأهجرك" وإنما استبدل عبارة "إني لأهله" بـ "هجري" وهذا ما يعرف بالاستبدال القوليّ أو العباريّ وفيه يستبدل عنصر لغويّ "هجري" بجملة داخل النص بشرط أن يتضمن المستبدل معنى ومحتوى المستبدل منه كما جاء في البيت السابق

[1] - ابن منظور، لسان العرب للمجلد 11 ص 48.
[2] - كارل ديتربونتنج،المدخل إلى علم اللغة، ترجمة سعيد حسن بحيري، الطبعة ،2 القاهرة، مؤسسة المختار، 2003 ص 239.
[3] - غوستاف فون غرنباوم شعراء عباسيون ص 69.
[4] - المرجع نفسه، ص 5.

وتعدّ كذلك أحرف الجواب التي "تحذف الجمل بعدها وتقوم هي في اللفظ مقام تلك الجمل"[1] ومن أمثلة ذلك في ديوان مطيع بن إياس حينما ردّ على عمر بن سعيد للومه إيّاه في أمر مكنونة وهي جارية:[2]

قَدْ لَامَنِي فِـي حَبِيبَتِي عُمَرُ وَلِلَوْمِ فِي غَيْرِ كَنْهِهِ ضَجَرُ

قَالَ: أَفِق قُلْتُ: لَا فَقَالَ: بَلَى قَدْ شَـاعَ فِي النَّاسِ الخَبَرُ

نلاحظ حرف الجواب "لا" الذي عوض "لا لن أفق" و "بلى" التي عوضت "بلى ستفيق"

<u>ه)- الربط بالأدوات:</u> الربط بالأدوات صورة أخرى من صور الترابط اللفظيّ بين عناصر النص المكوّنة لبنائه فالربط يدّل على "معنى الشدّة والملازمة والثبات"[3] ويعرّف بأنه "قرينة لفظيّة على اتّصال أحد المترابطين بالآخر"[4] فإذا كان النص متماسكا فالربط من أهم وسائل هذا التّماسك، والروابط نوعان روابط ملحوظة وروابط ملفوظة فالأولى ما عبّر عنها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها سبب من بعض"[5] أمّا الملفوظة فهي التي لها علاقة بالسبك وبالبناء النصي و "يمكن رصدها نحويا في البنية السطحيّة للنص"[6] لذلك فالربط بالأدوات مجاله واسع في نحونا العربيّ وله عظيم الأثر وأكثره شهرة وقيمة الربط بالأداة تكمن في أهميته معناها النحوي "ولو حذفت وجب التعويض عن حذفها، و إلا فقد التركيب دلالته و معناه"[7]

وهي كثيرة وسأتناول البعض منها وفق ما وردت في ديوان مطيع بن إياس

<u>1- حروف العطف:</u> اهتمّ علماء اللغة بحروف العطف اهتماما كبيرا، فقد جعلها عبد القاهر الجرجاني من أهم وجوه النحو التي بمراعاتها يتحقق النظم فقال: "وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثمّ يعرّف فيها حقّها لوصل موضع الواو من موضع الفاء وموضع الفاء من موضع (ثم) وموضع (أو) من موضع (أم) و موضع (لكن) من موضع(بل) "[8]

وحرف الواو من أكثر حروف الربط شيوعا وإذا نظرنا إلى أحد مواضع وروده في شعر مطيع بن إياس نجده في إحدى قصائده يصف مجونه في عيد الأضحى[9]:

---

[1] - ابن هشام الأنصاري مغني اللبيب عن كشفالأعاريب تحقيق مازن المبارك و محمد علي حمد الله بيروت دار الفكر 1992 ص 319.
[2] - غوستاف فونغرونباوم شعراء عباسيون ص 40.
[3] - ابن منظور لسان العرب المجلد 10 ص 42.
[4] - تمام حسان عمر، اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة المغرب 1994 م ص 213.
[5] - الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 04.
[6] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو وبناء الشعر ص 87.
[7] - حسين رفعت حسين،الموقعية في النحو العربي دراسة سياقية ،عالم الكتب ،الطبعة الأولى، 2005، ص 162.
[8] - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 78.
[9] - غوستاف فون غربناوم شعراء عباسيون ص 38.

قَـــدْ شَرِبْنَا لَيْلَةَ الأَضْ حَى وَسَاقِينَا يَزِيـدُ

عِنْدَنَـا الفَهِمِيُّ مَسْـرُو رٌ وَزَمَّـار مَجِيـدُ

وَسُلَيْمَـانُ فَتَـانَـا فَهُـوَ يُبْدِي وَيُعِيـدُ

وَمُعَـــاذٌ وَعِيَـــاذٌ وَعَمِيـــرٌ وَسَعِيدُ

بَعْضُهُمْ رِيحَانُ بَعْـــضٍ فَهُـــمْ مِسكٌ وَعُودُ

غَالَت الأَنْفُسُ عَنْهُـــمْ وَتَلَقَّتْهُـمْ سُعُـودُ

إلى آخر القصيدة.

فقد استعمل حرف "الواو" لوحدها خمس عشرة مرة رغم أنّ عدد أبياتها عشرة، فمثلا لو حذفنا حرف الواو من البيت الرابع لورد هكذا (معاذ عياذ عمير سعيد)

فلا ندري هل ينادي على أصحابه أم يعدّد أسماءهم؟ فكانت الواو رابطة لهؤلاء كما ربطت الصداقة بينهم من الواو إلى الفاء ومن مواضع استعمال مطيع بن إياس لها يسأل هدية:[1]

إِنَّ لِـي حَـاجَـةٌ فَرَأْيُكَ فِيهَا لَكَ نَفْسِي فِدًى مِنَ الأَوْصَابِ

وَهِي لَيْسَتْ مِمَا يَبْلِّغُهَا غَيْرِي وَلَا يَسْتَطِيعُهَا فِي كِتَـابِ

غَيْـرَ أَنّي أَقُولُهَـا حِينَ أَلْقَاكَ رُويـدًا أَسِرُّهَـا فِي حِجَابِ

إِنَّنِي عَـاشِقٌ لِجُبَتِـكَ الدَّكْنَاءِ عِشْقًا قَـدْ حَالَ دُونَ الشَّرَابِ

فَاكْسُنِيهَـا فدتْك نَفْسِي وَأَهْلِي أَتَبَاهَى بِهَا عَلَى الأَصْحَـابِ

وَلَـــكَ الله وَالأَمَانَةُ أَنْ أَجْعَلَهَا عُمْـرُهَـا أَمِيـرَ ثِيَـابِي

وَقال:[2]

طَرْبَةً مَـا طَرِبَتُ فِي دِيـرِ كَعْبِ كِدْتُ أَقْضِي مِنْ طَرْبَتِي فِيهِ نَحْبِي

وَتَـذَكَّـرْتُ إِخْوَتِـي وَنَـدَامَا يَ فَهَـاجَ البُكَـاءُ تِذْكَـارُ صَحْبِي

حِينَ غَابُوا شَتَّى وَأَصْبَحْتُ فَـرْدًا وَنَأُوا بَيْنَ شَرْقِ أَرْضٍ وَغَرْبِ

ويقول في الغزل:[1]

[1] - المرجع السابق، ص 23.
[2] - المرجع نفسه ص 53.

خَلِيلِـــي مُخْلِـفٌ أَبَـــدًا يُمْنِينِـــي غَـدًا فَغَـدَا
وَبَعْــدَ غَــدٍ وَبَعْدُ غَـدٍ كَـــذَا لَا يَنْقَضِي أَبَـدًا
وَلَـــهُ جَمْرٌ عَلَى كَبِــدِي إِذَا حَــرَّكْتَــهُ وَقَـدَا
وَلَيْسَ بِلَابِثٍ جَمْرُ الـــــ غَضَا أَنْ يَحْرِقَ الكَبِـــدَا

وقال يذكر موت أبيه:[2]

أَيَـا وَيْحَهُ أَلَا الصَّبْـرُ يَمْلِـكُ قَلْبَـهُ فَيَصْبِـرَ لمَّـا قِيلَ سَـارَ مُحَمَّـدَ
فَـلَا الحُزْنُ يَفْنِيهِ فَفِي المَوْتِ رَاحَةٌ فَحَتَـى مَتَـى فِـي جَهْـدِهِ يَتَجَلَّدُ
قَدْ أَضْحَى صَرِيعًا بَادِيًا عِظَامُــهُ سِوَى أَنَّ رُوحًــا بَيْنَهَـا تَتَرَدَدُ
كَئِيبًـا يُمْنِّــي نَفْسَــهُ بِلِقَائِـهِ عَلَـى نَأْيِـهِ، والله بِالحُزْنِ يَشْهَـدُ
يَقُولُ لَهَا صَبْرًا عَسَى اليَوْمَ آئِـبٌ بِإِلْفِكِ أَوْ جَــاءَ بِطَلْعَتِـهِ الغَدُّ
وَكُنْتَ يَدًا كَانَتْ بِهَا الدَّهْرُ قُوَّتِي فَأَصْبَحْتُ مُضْنًى مُنْذُ فَارَقَنِي اليَـدُّ

- إذا عدنا إلى المقطوعة الأولى التي يسأل فيها هدية نجده استعمل "الفاء" بعد أن مهّد للهدية التي كان يريدها في الأبيات السابقة وكأنه يسارع الزمن حتى تتحقق أمنيته في لبس الجبة، وهذه الفاء قامت بربط الأبيات الأولى بآخر المقطوعة وتحقق ما كان يريده من خلال وجودها.

أمّا القصيدة التي كتبها على حائط بدير كعب في مجلس شرب وذكرت بعض أبياتها، نجد استعماله "للفاء" في عجز البيت الثانيّ ولم يستعملها إلاّ في هذا الموضع رغم أنّها قصيدة وليست مقطوعة ليبيّن من خلالها ذلك البعد الإنساني للصداقة بينه وبين إخوانه الذين تذكرهم "فهاج البكاء".

- إذا عدنا للمقطوعة الغزليّة نجده استعمل الفاء في عجز البيت الأول حتى يسابق الزمن ليلتقي بمن يحب ويجعله قريبا بالفاء وبعدها استعمل "الواو" في الأبيات الأخرى لأنه أحس بأن خليله لا يود لقاءه فقال "غدا فغدا" ثم تحولت إلى "وبعد غد وبعد غد" إنّه تحول حالة نفسيّة جعلت من الشاعر يحسّ بأنّ خليله قد يخلف وعده فتطول المسافة ويعزّ اللقاء.

[1] - المرجع السابق ص 34.
[2] - المرجع نفسه ص67.

- أمّا في المقطوعة التي يذكر فيها موت أبيه نجد "للفاء" عدّة مواضع أولها في عجز البيت الأول لتعكس الحالة النفسيّة للشاعر بعد فقد أبيه ثم يواصل في تسارع هذا الحزن والأسى فيستعمل "الفاء" في بداية البيت الثانيّ سواء صدره أو عجزه ويختم "بفاء" تؤكد ضعفه وعجزه بعد فقد الوالد وهذا أمر منطقي وطبيعي لأن الوالد قوة ودعم وسند من فقده فقد الكثير، هكذا يتسارع إيقاع الأبيات مع الفاء وتتثاقل مع غيرها ليعكس بذلك هذا التغير الإيقاعي حالته النفسية.

2-أدوات الشرط: تعدّ أدوات الشرط وسيلة للربط بين جملتين مستقلتين في معناهما وفي إعرابهما فتقوم بدمجهما معا ليصبحا جملة واحدة، وفي أسلوب الشرط "تتنوع صور النطق والتنغيم فيه حتى إن السكتة بين الشرط والجواب غير المقترن بالفاء مختلفة عن السكتة التي يلبها جواب مقترن بفاء"[1] وبذلك يتعدى دور أدوات الشرط من المعنى والإعراب والتنغيم ليؤدي وظيفة واضحة في سبك النص فالربط بين الجملتين متحقق بأداة الشرط.

ومن نماذج ورود الربط بالشرط في شعر مطيع بن إياس قوله وهو يمدح العمر بن يزيد:[2]

لَا تَلْحَ قَلْبَكَ فِي شَقَائِهِ وَدَعِ المُتَيَّـمَ فِـــي بَلَائِـهِ

كَفْكِفْ دُمُوعَكَ أَنْ تَفِيـ ضَ بِنَـاظِرٍ غَرِقَ بِمَائِـــهِ

إلى أن يصل:

وَإِذَا أُمِيَّـــةُ حُصِّلَـتْ كَانَ المُهَذَّبَ فِي اِنْتِمَائِـــه

وَإِذَا الأُمُـــورُ تَفَاقَمَـتْ عِظْمًـا فَصَدّرهَـــا بَرَائِـهِ

وَإِذَا أَرَدْتَ مَدِيحَـــــهُ لَـــمْ يُكْدِ قَوْلَكَ فِي ثَنَائِـــهِ

- نلاحظ استعمال مطيع لأداة الشرط (إذا) ثلاث مرات في هذه القصيدة وقد جاءت متتالية وراء بعضها البعض، فقد ربطت (إذا) بين جملة الشرط (أمية حصلت) وجملة الجواب (كان المهذب في انتمائه) على معنى الترتيب، وعلى جهة الارتباط بانتماء الشاعر لبني أمية، بالإضافة إلى أهمية وجود أداة الشرط حتى تربط بين شطري البيت وكذلك في البيت الذي يليه فقد ربطت بين جملة الشرط (الأمور تفاقمت) وجملة الجواب (فصدرها برائه) وبين (أردت مديحه) وجملة الجواب (لم يكد قولك في ثنائه) فسبك هذا الموضع يحتاج إلى أداة الشرط لما لها من قوة في ربط البيت بعضه ببعض وهنا يمكن القول أن أدوات الشرط "سمة من سمات التلاحم وجزء من حرية الحركة الإيقاعيّة"[3].

[1] - أحمد كشك من وظائف الصوت اللغوي دار غريب للطباعة والنشر القاهرة الطبعة الأولى 2006 م ص 68.
[2] - غوستاف فون غروبناوم شعراء عباسيون ص 39.
[3] - أحمد كشك القافية تاج الإيقاع الشعري دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع 2004 م ص 98.

ومن أمثلة الربط بـ (إن) قوله:[1]

إنّـي سَعِيدُ الجَـدِّ إنْ نِلْتُـها وَإِنَّنِـي إنْ مِـتُّ مِـتُّ شَهِيـدُ

وقال:[2]

إنْ فُهْتُ طُلَّ دَمِي وَإنْ كُتِمَتْ وَقَـدَتْ عَلَيَّ تَوَقُّـدَ الجَمْـرِ

وقوله:[3]

إنْ تَصِلْنِي فَمِثْلُكَ اليَوْمَ يُرْجَى عَفْوُهُ الذَّنْبَ عَنْ أَخِيهِ وَوَصْـلُهِ

وقوله:[4]

وَوَصْلُهُ لِلْصَّدِيقِ يَوْمٌ فَإِنْ طَالَ فَيَوْمَـانِ ثُـمَّ يَنْبُـتَ حَبْلُـهُ

فأسهمت كذلك (إن) في تماسك الأبيات ومعناها وسبكها النحوي وكانت سببا في اختصار المعاني خصوصا إذا كان الشاعر ممن يميلون إلى كتابة المقطوعات فهو بحاجة إلى مثل هذه الأدوات التي تعينه على الربط والاختصار ومن أمثلة الربط بـ (لو) قوله في رثاء يحيى:[5]

رَاحُوا بِيَحْيَى وَلَوْ تُطَاوِعُنِي الـ أَقْدَارُ لَمْ يَبْتَكِرْ وَلَـمْ يَـرُحْ

وقوله يتغزل[6]:

لَـوْ صُبَّ مَا بِالقَلْبِ مِنْ حُبِّهَا عَلَى حَدِيدٍ ذَابَ مِنْهُ الحَدِيـدُ

وقال يرد على حماد عجرد[7]:

أَنْـتَ لَـوْ كُنْـتَ شَـاعِـرًا لَـمْ تَقُلْ فِيهَـا كَـذَا

وقال يتغزل[8]:

فَـوَرَبّ السَّمَاءِ لَـوْ قُلْتَ لِي صَلِّ لِوَجْهِي جَعَلْتُهُ قِبْلَـه

[1] - غوستاف فون غروبناوم شعراء عباسيون ص 29.
[2] - المرجع السابق ص 64.
[3] - المرجع نفسه ص 32.
[4] - المرجع نفسه، ص 43.
[5]- المرجع نفسه ص19
[6]- الأصفهاني، الأغاني ج13، ص280.
[7]- غوستاف فون غروبناوم شعراء عباسيون ص 45.
[8]- المرجع السابق ص53.

وقال في رثاء يحيى[1]:

لَوْ قَدْ تَدَبَّرْتَ مَا صَنَعْتَ بِهِ قَرَعْتَ سِنًا عَلَيْهِ مِنْ نَدَمِ

- نلاحظ في البيت الأول ربطت الأداة (لو) بين الفعل (تطاوعني) والفعل (لم يبتكر و لم يرح) وهو ربط بين مضارع ومضارع ومن المعلوم أنّ (لو) تفيد الشرطيّة بالزمن الماضي بينما نجده التزم بالزمن الماضي فيما تبقى من الأبيات التي وردت فيها "لو" (صبّ - ذاب) (قلّت - جعلته) (تدبّرت - قرعت)

و) التضام: يعدّ هو الآخر من أهم وسائل السبك النحوية وقد أشار عبد القاهر الجرجاني من قبل تحت مفهوم النظم و الترتيب <<حتّى يعلّق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك[2] والحديث عن التضام يجرّنا للحديث عن ظاهرتين تبرزان حقّ التضام عند ملاحظتهما في حركة النص وهما ظاهرتا التقديم والتأخير والفصل والاعتراض.

ومن أمثلة ذلك في شعر مطيع بن إياس:[3]

- فَاسْكُنِيهَا - فَدَتْكِ نَفْسِي وَأَهْلِي- أَتَبَاهَى بِهَا عَلَى الأَصْحَابِ

كَأَنَّمَا يُشْرِقُ مِنْ وَجْـــــهِهِ- إِذَا بَدَا لِي ضَوْءُ مِصْبَاحِ

ونجده في هذين البيتين استعمل ما يعرف بالاعتراض، ففي البيت الأول فصل فاسكنيها أتباهى بها- بجملة -فدتك نفسي و أهلي- وما لهذه الجملة الاعتراضية من قوة فقد حصلت بعد الأمر"اسكنيها" بذل نفسه وأهله في سبيل مخاطبه، أمّا في البيت الثاني فنجد الاعتراض قد وقع بين أركان التشبيه بجملة - إذا بدا لي- ففصل بين كأنما يشرق من وجهه- ضوء مصباح بين المشبه والمشبه به ربما للتشويق أكثر حتى يكتمل هذا التشبيه لدينا "ومن المعلوم أن الاعتراض يرد كتنبيه قوي"[4] إلى ما يريده صاحب النص

ومن تواجد الفصل[5]:

وَلَقَدْ قُلْتُ لابْنَتِي وَهِيَ تَكْوِي بِانْسِكَابِ الدُّمُوعِ قَلْبًا كَئِيبًا

فقد فصل الشاعر بين الفعل المتعدي "تكوي" ومفعوله "قلبا" فجاء الفعل في صدر البيت ومفعوله في آخر عجز البيت وفصل بينهما "بانسكاب الدموع" كما فصل بين المبتدأ وخبره

[1]- المرجع نفسه ص 47.
[2] - الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص 117.
[3] - غوستاف فون عروبناوم، شعراء عباسيون ،ص 38،39.
[4] - أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف بن عبد الدائم السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون،ج10 ،تحقيق أحمد محمد الخراط دار القلم ،دمشق ،1986 ص 224.
[5]- غوستاف فون عروبناوم، شعراء عباسيون ،ص 53.

في قوله "ثناء من أمير خير كسب" فالمبتدأ ثناء وخبره "خير كسب" وفصل بينهما "من أمير" حتى يحدد توجه هذا الثناء ويحصره في الأمير.

كما نجده فصل بين الفعل المبنيّ للمجهول "يشفي" ونائب فاعله "السقام" بريقتها" ليبين أهمية الذي كان سببا في الشفاء فقال:

يُشْفِي بَرِيقُهَا السَّقَا مَ كَأَنَّ رِيقَتَهَا العَقَارُ

وحتّى يضفي كذلك على البيت موسيقى بسبب التجانس الواقع للبيت بسبب هذا الفصل فيحدث به إيقاعا متميزا.

2-وسائل السبك المعجمية: تسهم الوسائل المعجميّة في سبك النّص وترتكز على دراسة عنصرين هما: التكرار والمصاحبة المعجميّة.

-أ- التكرار: تعدّ ظاهرة التكرار بكافة صوّرها وأنواعها من "المفاتيح التي يمكن أن تساعد على اقتناص خيط من خيوط النص التي يراد فكّها تركيبا لإعادة نسجها دلاليّا"[1] وبذلك فللتكرار أهمية بالغة في سبك النص الشعريّ "لأنّ البنية الشعريّة ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغويّ"[2]

فالتكرار لا يأتي في النص اعتباطا دون فائدة بل هو "إنعاش الذاكرة لاستعادة مذكور سابق والتكرار أدْعى للتذكير وأقوى ضمانا للوصول إليه"[3]

وإذا عدنا لرصد التكرار في شعر مطيع بن إياس بالعودة إلى النّماذج السّابقة الذكر:

- نجد الكلمات المكررة في قصيدة "نخلتي حلوان" هي "أسعداني" التي تكررت مرتين، وأراد الشاعر بهذا التكرار التأكيد على رغبته في إيجاد السعادة المفقودة وأظهر كذلك هذا التّكرار حالة العجز واليأس التي آل إليها الشاعر في كونه توجه إلى ما لا يمنحه ما يريد لأنّه يدرك أن السّعادة التي ينشدها لن يجدها بسبب الفراق لذلك تكررت (يفرق - الفرقة - تفترقان- فراق - فرقة) وكأن تردد هذه الكلمة باختلاف صيغها خمس مرات في القصيدة ناهيك عن كلمة "البين" التي تحمل المعنى نفسه، فهذا التكرار يدور حول جذر المعنى الذي أراد الشاعر أن يلفت من خلاله انتباه المتلقي ليتساءل عن هذا التكرار المقصود الذي كان سببا في كتابة هذا النص الشعري، هذا الفراق الذي أحدث حزنا للشاعر مما جعله يكرر كذلك فعل البكاء ثلاث مرات: "أبكيا - أبكاكما - أبكاني" ليبين شدة الألم والتفجع الذي حدث له جراء فراق من يحب، كما كرر فعل عدم الرؤية ليؤكد من خلاله أنّه رغم فراقه لابنة

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي ،ص 187.
[2] - يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف مصر 1995،ص86.
[3] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر، ص 113.

الدهقان إلا أنّ حبّها مازال حيّا بداخله فقال: (لا تراها لا تراني) فهذا التكرار يخدم جذر المعنى وهو الفراق وما يحدثه بالنفس ونجده كرر (لهب- حريق - ضرام) ليبيّن من خلال هذا التكرار النار التي اكتوى بها بسبب هذا الفراق.

فهذه القصيدة حملت معاني إنسانية سامية، تمثلت في الوفاء للمحب والتأثر لفراقه فكيف لمن وصف بالمجون أن يقول هذا؟! في صورة إبداعية تغير معها الإيقاع بتغير حالة الشاعر النفسية التي انهكها الفراق وأتعبها الحب.

ـ المقطوعة الأولى: والتي قالها مطيع بن إياس في بيان شكوى الحب، ونجد الكلمات المكررة كلمة "الحب" والتي تكررت ثلاثا، وكرر كلمة "القلب" مرتين باعتباره مركز هذا الحب والمستقبل له وكذلك كلمة "حديد" التي تكررت مرتين مرّة نكرة ومرّة معرفة ليبيّن من خلالهما عظمة هذا الحب الذي لو صبّ على أي حديد لذاب كلّ الحديد فاستطاع بذكر الكلمتين نكرة ومعرفة تقوية المعنى بطريقة فنيّة ويظهر من خلال هذا التنكير والتعريف اختلاف اللّفظيتين ويحسّ من ورائهما المتلقي بلذّة معينة تسهم في توضيح معاناة الشاعر مع وجود إيقاع متميز من خلال هذا التكرار.

كما كرّر في المقطوعة نفسها الفعل "مت" مرّة ورد كفعل للشرط ومرة جوابه وقد أكد هذا التكرار المعنى خصوصا وأنه سبق بـ "أنني" فكان هذا التكرار "على سبيل التعظيم"[1] لهذا الحبّ وما فعله به.

وإذا انتقلنا إلى غرض الرّثاء نجد المقطوعة الأولى قد احتوت على تكرار جملة "راحوا بيحيى" وفي تكرار الجملة تكرار للفجيعة والألم والتفجع المستمر جراء موت الصّديق وما يخلفه هذا الغياب، كما كررت كلمة "البكاء" مرة جاءت فعل أمر وكأنه يترجى الأهل أن يشاركوه فجيعته ومرة اسما "البكاء" وخصّ بهذا الاسم "يحيى بن زياد" فقط وقد عدّها المبرد في كتابه الكامل من خير المقطوعات التي قالها الشعراء المحدثون في الرثاء، كما يعدّ هذا الغرض من أهم الأغراض التي أجاز فيها النقاد التّكرار وفي هذا يقول القيرواني " وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجع وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد"[2] فكان كذلك عند مطيع بن إياس.

المقطوعة الثانية: نجد تكرار اسم "يحيى" في هذه المقطوعة ثلاث مرات في أولها ووسطها وفي آخرها وهذا الترديد لاسم "يحيى" يجعل المتلقي يدرك أهمية هذا الاسم داخل الخطاب الشعريّ فيستنتج أنّ له علاقة بجذر المعنى، بل هو بمثابة الكلمة المركزيّة التي بنيت عليها المقطوعة فالتّكرار هنا لافت للانتباه إن لم نقل أنّه هو معنى المقطوعة ككل وهذا التّكرار

[1] - أبو علي الحسين ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر والنقد،تحقيقد. النبويعبدالواحدشعلانمكتبةالخانجيالقاهرةالطبعة1 ج1 ص 121.
[2]-المصدر السابق،ج1،ص125.

جائز لأن النقاد أجازوا تكرار الاسم "على وجه التّوجع إن كان رثاء وتأبيناً"[1] كما كرّر الشاعر "وسد" ليبيين من خلاله المفارقة التي حصلت ليحيى فقد كان مطيع يوسد كفه فأصبح التراب هو موسده، فالتكرار هنا يبين ما حدث ليحيى ولم يكن من أجل تأكيد المعنى كما مرّ بنا سابقا بل لبيان تلك المفارقة.

المقطوعة الثالثة: نرى فيها تكرار كلمة "الموت" مرتين في البيت الأول مما يجعل المتلقي يدرك أن النص الشعريّ يدور معناه حول الموت الذي ربطت به باقي الأبيات.

فكان هو جذر المعنى، استنتجناه من خلال هذا التكرار، كما نجد الفعل "ذهب" بصيغة الأمر ويقصد به الشاعر "الموت" ومرة بصيغة الماضي في الشطر نفسه ويقصد به الشاعر "يحيى" ليربط بذلك بين الموت وما فعله بيحيى ومن ثم في كيفية تقبل الشاعر لذلك.

ـب- المصاحبة المعجميّة: يقصد بالمصاحبة المعجميّة تلك العلاقة بين لفظ وآخر والتي "يفرضها المعجم بناءً على مناسبة بينهما"[2] فالعلاقة بين الألفاظ تفرضها قيود معيّنة فإذا ذكر لفظ استدعى لفظا صاحبه دلاليا وتركيبيا، وقد يرجع سبب هذا الارتباط إلى أسباب منها: "الملاءمة بين معنى الكلمتين المتصاحبتين من جهة والواقع من جهة أخرى كما تقول: بقرة صفراء ولا تقول خضراء ولا حمراء"[3]

الاشتراك في السّمات الدلاليّة فمثلا الكلمات (مات- نفق- فني) فهي "تدل كلّها على انقطاع الحياة إلاّ أنّ الالف يجعلان لفظ (مات) يستدعي الإنسان و (نفق) يستدعي الدواب و (فني) يستدعي الزرع"[4]

ومن أمثلة المصاحبة المعجميّة في شعر مطيع بن إياس قوله يصف مجونه في عيد الأضحى[5]:

قَدْ شَرِبْنَا لَيْلَةَ الأَضْـ حَى وَسَاقِينَا يَزِيدُ

عِنْدَنَا الفَهْمِيُّ مَسْرُو رٌ وَزَمّارُ مَجِيـدُ

وَمُعَـاذٌ وَعِـيَاذٌ وَعَمِيرٌ وَسَعِيـدُ

إلى آخر القصيدة.

---

[1] - المصدر نفسه، ج2 ص 124.
[2] - تمام حسان ،البيان في روائع القرآن ،الطبعة الأولى،دار النشر، عالم الكتب 1993 م ،ص 121.
[3] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر ،ص 119.
[4] - المرجع نفسه ص 119.
[5]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 317.

(يزيد- الفهمي- سليمان- معاذ- عياذ- عمير- سعيد) وتمثلت هذه المصاحبة في أصدقائه الذين كانوا برفقته في هذا اليوم، وهذه المجموعة من الأسماء يمكن أن تدخل ضمن "الأصحاب"، ونجد هذا النوع من المصاحبة كذلك في قصيدة له ذكرتها سابقا في مجلس شرب نجد (طلحة الخير، أبو المنذر، مالك) فيقول:[1]

طَلْحَةُ الخَيْرِ مِنْهُمْ وَأَبُو المُنْذ رِ خلّي وَمَالِكٌ ذَاكَ تربي

- كما يعدّ الطباق ضمن المصاحبة المعجميّة فهي ليست مقصورة "على التلازم الذكري، فجانب التلازم الذكري أو الإلف بين لفظ وآخر في الذكر نجد الطباق"[2]

ومن أمثلة ذلك في شعر مطيع بن إياس إذا عدنا إلى المقطوعة الأولى في رثاء "يحيى بن زياد" نجدها قد احتوت على ما يلي: (راحوا≠ لم يرح) (اليوم≠ أمس) (الحزن≠ السرور) (مكروهنا≠ الفرح)

وقد حمل هذا الطباق في مجمله بيان تلك المفارقة التي أصبح مطيع بن إياس يعيشها بعد أن فقد يحيى فعندما راحوا به تمنى لو لم يرح، ثم قارن بين ماضيه السعيد (كان بالأمس للمدح)، وحاضره الذي أصبح للبكاء عليه كما يبين من خلال الطباق زوال السرور وتحقق الحزن من خلال قوله قد ظفر الحزن بالسرور وبالتالي حل المكروه محل الفرح، إنه طباق لم يوضع وضعا اعتباطيا بل عبّر عن هاته الذات المتألمة ليضعنا أمام صورة الماضي السعيد وصورة الحاضر التعيس فاختزل بهذا الطباق معان كثيرة يصعب حصرها، كما يتجلى هذا الطباق أكثر في قصيدة قالها بسبب قطيعة حدثت بينه وبين يحيى بن زياد متكونة من عشرة أبيات يقول فيها:[3]

كُنْتُ وَيَحْيَى كَيَدَي وَاحِـــــدٍ نَرْمِي جَمِيعًا وَنُرَامِي مَعَـــا

إِنْ عَضَّنِي الدَّهْـرُ فَقَـدْ عَضَّـهُ يُوجِعُنَـا مَـا بَعْضَنَـا أَوْجَعَـا

أَوْ نَـانَ نَـامَتْ أَعْيُـنٌ أَرْبَـعٌ مِنَّـا وَإِنْ أَسْهَرَ فَلَنْ يَهْجَعَا

يَسُرُّنِي الـدَّهْـرُ إِذَا سَـــرَّهُ وَإِنْ رَمَـاهُ فَلَنَـا فَجَّعَـا

حَتَى إِذَا مَا الشّيبُ فِي مَفْرِقِـــي لَاحَ وَفِـي عَـارِضِهِ أَسْرَعَـا

سَعَـى وُشَـاةٌ فَمَشُـوا بَيْنَنَـا وَكَـادَ حَبْلُ الوُدّ أَنْ يُقْطِعَـا

فَلَـمْ أَلُـمْ يَحْـيَى عَلَـى فِعْلِـهِ وَلَـمْ أَقُـلْ مَـلَّ أو ضَيَّعَـا

[1] - غوستاف فون غربناوم شعراء عباسيون ص 34.
[2] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو و بناء الشعر ص 120.
[3] - غوستاف فون غربناوم شعراء عباسيون ص 57.

لَكِـنَّ أَعْـدَاءً لَنَـا لَمْ يَكُــنْ شَيْطَانُهُمْ يَـرَى بِنَـا مَطْمَعَـا

بَينَــا كَـذَا غَـاشَ عَلَى غِرَّةٍ فَـأَوْقَــدَ النِّيـرَانَ مُسْتَجْمِعَا

فَلَـمْ يَـزَل يُــوقِدُهَـا دَائِبًا حَتَّى إِذَا مَا اِضْطَّرَمَتْ أَقْلَعَــا

فقد احتوت على المطابقات التالية (نرمي≠نرامي) (نام≠ اسهر) (سره≠ رماه) وقد زادت هاته المطابقات من تأكيد الصداقة التي كانت بينه وبين يحيى بن زياد، فرغم تناقض الكلمات إلا أنها عملت على بيان تلك العلاقة المتينة التي لم تشبها شائبة ولن يستطيع الوشاة أن يقطعوا حبلها ويشككوا في قوتها والتحامها، إنها المطابقة المفضية إلى التلاحم والاتّحاد وهكذا استطاع مطيع بن إياس أن يجعل من التنافر تجانسا بطريقة إبداعية رائعة أضفت على القصيدة إيقاعا متميزا.

-3- وسائل السبك الصوتيّة: الشعر فن صوتيّ في المقام الأول "بل أساس إبرازه وتلقيه الإنشاد والاستماع"[1]

وفي مجال إحكام السبك داخل البناء الشعريّ نجد العناصر الصوتيّة تتحد مع النحو والدلالة وتتسرب داخل النص الشعريّ لتلتحم مع عدد كبير من عناصر السبك، لأن الإيقاع جزء من عملية الإبداع "وهو الشكل النهائيّ الذي تفرغ فيه مكوّنات القصيدة من نحو ودلالة وصورة شعرية"[2] فليس غريبا "أن يلتحم النحو مع المعنى والإيقاع في حساب ظاهرة واحدة، فالغريب أن ينظر إلى الظاهرة الإبداعيّة نظرة جزئية وأن تعزل العناصر عن سياقها ومصاحبتها ولوازمها"[3] فالعناصر الصوتية كالقافية والتصريع والتدوير ليست بعيدة عن النحو والدلالة رغم أنها عناصر إيقاعيّة فهي تتشابك مع أحكام الفصل والوصل: "وهما أمران لا شك في إسهامهما في معاني التراكيب ودلالاتها"[4] وحين نتحدث عن الإيقاع بأنه الشكل النهائيّ للعملية الفنيّة الإبداعيّة "فهذا لا يعني أنه واجهة شكليّة خارجية"[5] بل هو أبعد من ذلك، إنه "العمق بحيث تتخلخل المكونات النحويّة والدلالية داخل النص الشعريّ إذا غاب أو اختّل هذا العنصر المهم"[6]

ومن العناصر الصوتيّة الرئيسية للسبك التقفية والتدوير لعلاقتهما الوثيقة بالشعر "وليست عناصره الصوتيّة الإيقاعيّة لمجرد الدندنة أو استهواء المتلقي بالموسيقى وإنما يفترض لهذه العناصر الشكليّة أن تكون متناغمة مع المضمون والمعنى الذي يحمله النص"[7]، كما أنها

[1] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو و بناء الشعر ص 127.
[2] - المرجع نفسه، ص 127.
[3] - أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع ،القاهرة ،دار الغريب 2003 م ،ص 5.
[4] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو و بناء الشعر ص 127.
[5] - أحمد كشك ،التدوير في الشعر، ص 05.
[6] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر، ص 127.
[7] - المرجع نفسه ص 128.

تسهم في تحقيق ترابط عناصره وتماسكه وقد أضَفْتُ لهما الوزن والتصريع لما لهما من علاقة وطيدة بالإيقاع وموسيقى الشعر.

-1- التدوير: البيت المدور والذي تحوي مكوناته الداخليّة كلمة تشترك بين شطريه وتصير "صيغة من الصيغ اللغويّة مقسومة إلى قسمين، قسم يتم به إيقاع الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثانيّ فإن هذا يعدّ في نظر الإيقاع الشعريّ تدويرا"[1] ولقد كانت هذه الظاهرة حاضرة في شعر مطيع بن إياس، فنجده مقابل 420 بيتا 86 بيتا مدورا أي بنسبة (20.47٪) من أشعاره، وقد أسهم هذا التدوير في إخراج القصائد أو الأبيات من نسقها العموديّ الثنائيّ إلى نسق عموديّ موّحد، كما لعب دورا في سبك النص وتوضيح المعنى ولم يكن مجرد وسيلة من وسائل الحشو التي تفرضها أحيانا ظروف شعرية خاصة ومن أمثلة ذلك قوله:[2]

أَهْـلاً وَسَهْـلاً بسَيِّـدِ العَـرَبِ ذِي الغُرَرِ الوَاضِحَاتِ وَالنُّجُبِ

فَتَى نِزَارٍ وَكَهْلُهَا وَأَخِى الـ جُـودِ حَـوَى غَـايَتَيهِ مِن كَثَـبِ

إلى أن يصل:

إلاَّ بِـوَقْعِ المُذْكَّـرَاتِ يُشَبَّهْـ نَ إِذَا مَـا اِنْـتُضِـيْـنَ بِـالشُّهُـبِ

ففي هذه القصيدة التي يمدح فيها معن بن زائدة ثلاثة أبيات مدورة.

وآخرها:

ونِعْمَ مَا لَيْلَةُ الشِّتَاءِ إِذَا اِسْـ تَنْبَحَ كَلْبُ القِرَى فَلَـمْ يُجِـبِ

وفي قصيدة سابقة الذّكر والتي كتبها على حائط في دير كعبنجد كذلك ثلاثة أبيات مدورة:[3]

وَهُمُ مَا هُـمُ فَحَسْبِـي لَا أَبْـ ـغِي بَدِيلاً لَهُـمْ لَعَمْـرُكَ حَسْبِـي

طَلْحَةُ الخَيْرِ مِنْهُمْ وَأَبُو المُنْـ ذِرِ خِلّـي وَمَالـكٌ ذَاكَ تِـرِبِـي

أَيُّهَـا الدَّاخِـلُ الثَّقِيـلُ عَلَيْنَا حِينَ طَـابَ الحَدِيثُ وَلِصَحِبِي

خِفَّ عَنَّا فَأَنْتَ أَثْقَلُ وَاللـ ـه عَلَيْنَا مِنْ فَرسَخَي دَيرِ كَعـبِ

وفي بيتين يتغزل:[4]

جَـدِلْتُ كَجَدِلِ الـخَيْزُرَا نِ وَثُنِّـيَتْ فَـتَـثَـنَّـتِ

[1] - حسام أحمد فرج ،نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، القاهرة ،مكتبة الآداب ،2007 م ،ص 116.
[2] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 334.
[3] - غوستاف فون غربناوم ،شعراء عباسيون، ص 27.
[4] - المرجع نفسه ص 53.

وَتَـيَـقَـنْـتُ أَنَّ الـفُـؤَا دَ يُـحِـبُّـهَـا فَـأَدَلَّـتِ

وهنا وقع التدوير على (الألف) في (الخيزران) و (الفؤاد) فلا مجال معه إلاّ لمدّ الصوت تأكيدا على حبّه لمن يتغزل بها بوصفها للخيزران وفي كلمة الفؤاد لما يحمله من حبّ لها فكان مدّ حبّ وإعجاب للمحبوب

ويعدّ التدوير مظهر من مظاهر "سطوة النحو والدلالة على موسيقى الشعر"[1] مما يفرض أحيانا "الاستغناء عن بعض مظاهرها الجمالية بما يرينا شدة ارتباط النحو والدلالة والإيقاع داخل النص وكونها كلا واحدا حتّى لو كانت في حالة شدّ وجذب دائمين"[2] فالمتتبع لأبيات مطيع بن إياس يحسّ أن هذه الظاهرة الموسيقيّة ربطت بين الإيقاع والحالة العاطفيّة للشاعر ووحدّت بينهما لذلك فقد شكّلت ظاهرة التدوير "إمكانية موسيقية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكريّ والعاطفي في انسجام تام"[3] وقد اعتبرها البعض ظاهرة من مظاهر التجربة الحديثة[4]

-2- القافيّة: هي آخر مقطع صوتيّ في القصيدة أو المقطوعة، يبنى على حرف هجاء معين يلزمه الشاعر فينشأ عن التزامه أو تكراره نغم موسيقي، وقد عرّفها الخليل بأنها "من آخر في حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[5] كما عرّفها الأخفش على أنّها "آخر كلمة من البيت"[6] وعرّفها قدامة بن جعفر "إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضا"[7] ويشترط فيها أبو حازم القرطاجني أن يكون فيها "من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب أن لا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع النفس بحسب الغرض"[8] فمن خلال هذا التعريف يتسع معنى القافية لتصبح بذلك معطا نفسيّا يسهم في بناء معنى النص الشعريّ، بالإضافة إلى ما يحدثه من تناغم صوتي ناتج عن التكرار، فهذه الآراء النقديّة تبين أنّ هؤلاء أعطوا للقافية معناها الدلاليّ وعلاقتها باللفظ "فهي ركن أساسي في الأبعاد الدلاليّة للنص الشعريّ"[9] ومما لا شك فيه أن القافية تسهم كغيرها ومع غيرها من الوحدات اللغوية المنسجمة في بناء نظام النص الشعريّ ومن ثمّ تسهم ضمن هذا النظام اللغويّ في إنتاج اللذة الشعريّة والجماليّة في نفس المتلقي"[10]

---

[1] - صالح عبد العظيم الشاعر النحو و بناء الشعر ص 135.
[2] -المرجع نفسه، ص 135.
[3] - حسن الغرفي ،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر افريقيا للشرق ،المغرب ،الدار البيضاء ،2001، ص 133.
[4] - المرجع نفسه ص 133.
[5] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 261.
[6] - المصدر نفسه ج 1 ص 261.
[7] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 69.
[8] - القرطاجني ،المنهاج ،ج ص 275.
[9] - نور الدين السد، مجلة معهد اللغة العربية ،العدد 8 ،ص 95.
[10] - المرجع نفسه،العدد8 ص 95.

- وتنقسم القافية إلى نوعين: مطلقة ومقيدة، فالأولى ما كان حرف رويها متحركا والثانية ما كان حرف رويها ساكنا، وسنحاول التعرف على أنواع القوافي التي استعملها مطيع بن إياس في أشعاره من خلال عملية إحصائيّة لذلك.

القافية المطلقة	القافية المقيدة
66	14

من خلال هذا الرقم يتّضح ميل مطيع بن إياس إلى استعمال القافية المطلقة وقد شكّلت عنده نسبة 82.5٪ وفي مقابلها القافية المقيدة والتي مثلت نسبة 17.5٪ ويظهر من خلال هاتين النسبتين ميل الشاعر إلى استعمال القوافي المطلقة مثل غيره من الشعراء الجاهليين الذين تجاوزت نسبة قوافيهم المطلقة 90٪ حسب ما أورده الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر* وذكر أن كتاب الجمهرة لم يشتمل أصلا على القافية المقيدة إلاّ في قصيدتين** لذلك فهذه القافية قليلة الشيوع في الشعر العربي بصفة عامة كما أشار إبراهيم أنيس أنها لم تتجاوز 10٪ واللافت للانتباه أنّ مطيع بن إياس رغم غلبة نسبة القافية المطلقة إلا أنّ ميله للقافية المقيدة يعدّ ظاهرة يستحق الوقوف عندها وذلك من خلال النسبة التي مثلت 17.5٪ وإذا قورنت بالشعر الجاهلي ظهر ذلك الميل الحاصل عند الشاعر ويمكن من خلال هذه العملية الإحصائية أن نقول أن الشاعر جدّد على مستوى القافية وحاول بذلك أن يغيّر أو يسير في طريق ما ألفه الشعراء من قبل ويبدو هذا أكثر إذا علمنا أنّه من مخضرمي الدولتين الأمويّة والعباسيّة في حين أنّ القافيّة المقيدة أصبحت أكثر شيوعا في الشعر العباسيّ، فلا شك في أن الشعراء قد حذوا حذو مطيع في هذا وربما يعود سبب شيوع هذا النوع من القوافي إلى الغناء لأنه يلتئم مع هذا النوع ويحقق انسجاما أكثر "بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها"[1] إضافة إلى أن مثل هذه القافية تكثر في البحور الخفيفة والملائمة للغناء " وقد تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل الطويل والرجز"[2] ومن أمثلة هاته القافيّة عند مطيع قوله:[3]

فَـدَيُّـتُ مَـنْ مَرَّ بِنَـا يَوْمًا وَلَمْ يَتَكَلَّمْ

وَلَهُ فِي الجَارِيَةِ جَوْهُرٌ وَهِيَ مغناة:[4]

خَافِي الله يَا بَرْبَرْ قَدْ أَفْسَدْتِ ذَا العَسْكَرْ

إِذَا مَا أَقْبَلْتِ جَوْهَرْ يَفُوحُ المِسْكُ وَالعَنْبَرْ

* - ينظر إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 260.
** - المرجع نفسه ص 260.
[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، الطبعة السابعة 1997، ص 260.
[2] - المرجع نفسه ص 260.
[3] - الأصفهاني، الأغاني ج 3 ص 312.
[4] - المصدر نفسه،ج13،ص329

وبما أنّ القافيّة ليست مجرد عنصر صوتي متراص، سنحاول دراستها باعتبارها أصنافا لغويّة عبارة عن أفعال وأسماء وحروف، ويبدو أن مطيع قد أحسّ ما للقافية من دور وأهمية فنجده مثلا في قصيدته التي مدح بها معن بن زائدة والتي احتوت على سبعة عشر بيتا، وكانت الكلمات التي لها علاقة بالقافية أسماء وربما قصد بها بعدا دلاليّا آخر يتمثل في أن الأسماء تخلو من الزمن فيتحقق معها الخلود والدوام وأي صفة تبقى خالدة في ممدوحه، فجاءت القافية بنسبة 94.11٪ أسماء ونسبة 5.85٪ أفعال أو بالأحرى ورد فعل واحد فقط ومن خلال هذا يتبين أنّ للقافيّة عند مطيع دلالتها اللغوية في سبك النص وهذه الأمثلة الإحصائية لبعض ما كتب مطيع تؤكد صحة ذلك:

	أسماء	أفعال	عدد الأبيات	القصيدة أو المقطوعة
	04	01	05	يرثي يحي بن زياد
	03	00	03	يرثي يحي بن زياد
	04	00	04	يتغزل
	01	01	02	في المجون
	04	00	04	الغزل
	03	03	06	يذكر موت أبيه
	04	01	05	قال في قينة
	07	01	08	في مجلس مجون
	06	00	06	يرثي يحي
	02	00	02	يرد على أحدهم
	08	01	09	يهجو حماد عجرد
	09	01	10	يصف مجونه
	05	00	05	قال في شكوى الحب
	04	00	04	يرد على حماد بن عجرد
	05	01	06	يشكو الحال في بغداد
	03	00	03	يذكر تشيعه
	04	01	05	في جوهر
	09	04	13	يعاتب بربر في أخذ
	02	01	03	جوهر
				في النسيب
المجمـوع	87	16	103	

ويظهر من خلال هذه العمليّة الإحصائيّة غلبة الأسماء التي وردت قافية.

ومما يمكن قوله أن القافية ليست مجرد عناصر صوتية يأتي بها الشاعر بطريقة آلية وكأنّه مرغم على استحضارها بل تعمل على بيان التجربة الشعرية لصاحبها من خلال بناء النص الشعريّ وإضاءة الموقف الأدبي، ألا ترى في تودد مطيع بن إياس إلى صديقه يحيى بن زياد عن طريق ذكر القافية وحدها نوعا من الإضاءة لمفهوم النص ككل، فقد كانت قوافي أبياته الثلاثة (زكريا- سميا- تقيا) فيتبادر إلى ذهن المتلقي اسم يحيى مباشرة بعد هاته الكلمات لأنه من لم يكن سميا وكان برّا تقيّا، هو النبي يحيى عليه السلام كما ورد في محكم التنزيل والأبيات كالآتي[1]:

يـَا سَمِـيَّ النَّبِـيّ الـذِي خَصَّ بِـهِ الله عَبْدَهُ زَكَرِيَـا

فَدَعَـــاهُ الإلَهُ يَحْيَى وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ الله قَبْلَ ذَاكَ سَمِـيّا

كُنْ بَصَبّ أَمْسَى بِحُبّكَ بِرًّا إِنَّ يَحْيَى قَدْ كَانَ بِرًّا تَقِيّـــا

ومن النماذج السابقة يتضح أن التقفية ليست عنصرا مجردا من الدلالة لكنها أشبه بداعم لسبك النص تمتد لتشمل البناء بأكمله.

-3- الوزن: إذا عدنا إلى تعريف الشعر عند النقاد العرب نجده قد ارتبط في تعريفاتهم بالوزن، مثل قول قدامة بن جعفر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[2] وعند رشيق القيرواني في كتابه العمدة "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر"[3]

- فمن خلال هذه التعريفات تتضح أهمية الوزن فيما يؤديه من وظيفة جماليّة وفنيّة تبعث في النفوس لذة ومتعة وربما هذا ما أراد قدامة بن جعفر أن يشير إليه حينما قال: "والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى"[4] وقوله كذلك: "وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها"[5] فإذا نظرنا إلى هذا القول نجد إشارة قدامة بن جعفر إلى ذلك التوحد الحاصل بين عناصر قد تبدو مختلفة لتكون وحدة تتضافر فيها كل المعطيات المشكّلة للنص الشعريّ وتمنحها بعدا جماليّا

[1] - المصدر السابق ،ج 13 ص 332.
[2] - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 64.
[3] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 209.
[4] - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 64.
[5] - المصدر نفسه ص 69.

- وسأحاول التعرف على الأوزان التي استعملها مطيع بن إياس في أشعاره من خلال عملية إحصائية لها.

البحور الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات

طويل	05
بسيط	03
كامل	02
وافر	03
سريع	06
متقارب	02
منسرح	06
مديد	01
هزج	05
خفيف	17
رمل	02
مجتث	03
رجز	00
رجز منهوك	02
مجزوء الرمل	05
مجزوء البسيط	02
مجزوء الكامل	07
مجزوء الرجز	01
مجزوء الوافر	04
مجزوء الخفيف	03
مجزوء السريع	01
المجموع	**80**

جدول يمثل استعمالات مطيع للبحور الشعرية

البحور الشعرية	**نسبها المئوية**

طويل	%06.25
بسيط	%03.75
كامل	%02.50
وافر	%03.50
سريع	%07.50
متقارب	%02.50
منسرح	%07.50
مديد	%01.50
هزج	%06.25
خفيف	%21.25
رمل	%02.50
مجتث	%03.75
رجز منهوك	%02.75
مجزوء الرمل	%06.25
مجزوء البسيط	%02.75
مجزوء الكامل	%08.75
مجزوء الرجز	%01.50
مجزوء الوافر	%05.00
مجزوء الخفيف	%03.75
مجزوء السريع	%01.50

جدول يمثل النسب المئوية استعمالات البحور الشعرية عند مطيع بن اياس

- من خلال الجدولين يتضح أن أكثر البحور استعمالا عند مطيع كان الخفيف وقدرت نسبته بـ 21.25٪ يليه المجزوء الكامل بنسبة 8.75٪ ثم يليه المنسرح والسريع بالنسبة نفسها 7.5٪ ثم يليهما الطويل والهزج ومجزوء الرمل بنسبة 6.25٪ ثم يليهم مجزوء الوافر بنسبة 5٪ يليه البسيط والمجتث و الوافر ومجزوء الخفيف بنسبة 3.75٪ يليهم مجزوء البسيط والرجز المنهوك بنسبة 2.75٪ ثم يليهما الكامل والمتقارب والرمل بنسبة 2.5% ليليهم المديد ومجزوء السريع بنسبة 1.5٪.

فإذا قمنا بتحليل هذه النسب يتضح ميل الشاعر إلى استعمال الأوزان الخفيفة والمجزوءة بل ذهب إلى أبعد من ذلك من خلال استعماله لوزن المجتث بنسبة 3.75٪"والذي اقترحه الوليد

بن يزيد"[1] في العصر الأموي وقد ذكر شوقي ضيف أن "من خير من يمثل ذلك مطيع بن إياس الكوفي"[2] فعند تصفح شعره نجده قد أكثر "من مجزوءات الخفيف والبسيط والرجز والكامل والرمل أو من الهزج أو من المجتث"[3] فإذا قمنا بعملية جمع لهذه الأوزان نجدها فاقت نسبة 60.50٪ وقارنا هذه النسبة مع العصور التي سبقت مطيع نجد مثلا في كتابي الجمهرة والمفصليات "الطويل مثل نسبة 34٪ والكامل 19٪ والبسيط 17٪ والسريع 4٪ والمنسرح 1٪ وقد اشتمل الكتابان على ما يقرب من 5200 بيتا موزعة حسب النسب التالية: 36٪ الطويل، الكامل والبسيط 12٪ الوافر 11٪ الخفيف 8٪ الرجز والمتقارب 4٪ السريع والمنسرح 3٪ الرمل 2٪الهجز والمديد 1٪ ويبدو للوهلة الأولى أن البحر الطويل "قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره"[4]ثم يأتي كل من الكامل والبسيط في المرتبة الثانية ويليهما الوافر والخفيف، وإذا قمنا بمقارنة نسب مطيع بن إياس في استعماله للبحور الشعريّة مع شاعر جاهليّ مثلا يتضح ذلك الاختلاف فعلى سبيل المثال مقارنته مع زهير بن أبي سلمى وقد أورد إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر هذه النسب فنجد في ديوان زهير ما يقرب 900 بيت بالنسب التاليّة:

43٪ من الطويل 23٪ من البسيط 15٪ من الكامل والوافر 3٪ من المنسرح والمتقارب، واللافت للانتباه أنّ ديوانه قد خلا من وزن الخفيف والذي مثّل عند مطيع أعلى النسب في أشعاره، وكان الأمر كذلك في ديواني جرير والفرزدق فقد خلت أشعارهما من بحر الخفيف بل حتى أبي العتاهية والذي عرف بثورته على العروض نجد أنّ الطويل مثّل عنده أعلى النسب بـ 20٪ ويليه الكامل 19٪ ثم البسيط والخفيف عنده بنسبة 6٪ وهاهو أبو نواس الثائر نجد البسيط بـ "20٪ الطويل 17٪ الكامل 15٪ والخفيف 4٪"[5]

غير أن الدكتور إبراهيم أنيس اعتبر أنّ الانتقال المفاجئ في استعمال البحور لم يكن إلاّ مع البحتري، لكننا إذا قمنا بمقارنة هاته النسب مع ما قام به مطيع بن إياس نحسّ أن التجديد قد بدأ معه، غير أنّه كان من الشعراء المغمورين فلم ينل حظّا وافرا من الدراسة لأننا نجد البحر الخفيف يمثل عنده نسبة 21.25٪ بالإضافة إلى مجزوئه بنسبة 3.75٪ من مجموع 420 بيتا، فمن باب الإنصاف تجدر الإشارة إلى أن هذا الانتقال الذي اعتبره الدكتور إبراهيم أنيس لم يحدث إلاّ مع البحتري حينما مثّل الخفيف عنده بنسبة 17٪ فأين البحتري من مطيع إذا علمنا أنّ مطيع توفي سنة 169هـ أو حتى 170هـ من البحتري الذي ولد سنة 204هـ لذلك فمطيع يرجع إليه الفضل في هذا الانتقال وهذا التلوين العروضيّ للبحور الشعريّة التي ظلت حتى العصر العباسي مقتصرة على ما ألفه الشعراء منذ العصر الجاهلي كما كان الغناء سببا

[1] - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول ص 193.
[2] - المرجع نفسه ص 193.
[3] - المرجع نفسه ص 193.
[4] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ،ص 191.
[5] - المرجع السابق، ص 196.

في هذا الانتقال فمال الشعراء إلى استعمال الأوزان الخفيفة ليسهلوا على المغنيات والمغنيين أداء القصائد أو المقطوعات خصوصا أنّ الشعراء أصبحوا ينظمونها أكثر وهذا ما لاحظناه عند مطيع بن إياس فقد غلبت على أشعاره وبذلك حذا شعراء العصر العباسيّ الأول حذوه وتحديدا المقطوعات الغزليّة منها فمضى "شعراء الغزل يعد لون غالبا عن النظم في الأوزان الطويلة المعقدة إلى النظم في الأوزان الخفيفة البسيطة"[1]

فمثلا نجد عند مطيع بن إياس استعماله لوزن المجتث في الغزل الغنائي ومن أمثلة ذلك قصيدة يقول في مطلعها:[2]

فَدَيّتُ مَنْ مَرَّ بِنّا يَوْمًا وَلَمْ يَتَكَلَّمَ.

وَكَانَ فِيمَا خَلَا كُلَّمَا مَرَّ سَلَّمَ.

وقد تبعه في ذلك الكثير من الشعراء وهو بذلك "يتقدم بشارا خطوة في هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن إطار الشعر القديم الذي يعنى بضخامة الوزن"[3] ومما غنى له[4]:

خَـافِي الله يَـا بَرْبَرْ لَقَدْ أَفْسَدْتِ ذَا العَسْكَرْ

إِذَا مَا أَقْبَلْتِ جَوْهَرْ يَفُـوحُ المِسْكُ وَالعَنْبَرْ

وكذلك قوله[5]:

خَرَجْنَا نَمْتَطِي الـزَّهْــرَا وَنَجْعَلَ سَقْفَنَا الشَّجَرَا

وَنَشْـرِبهَـا مُـعَتَّــقَةً تَخَالُ بِكَـأْسِهَا شَرَرَا

وَجَوْهَرُ عِنْدَنَا تَحْكِـــي بِدَارَةِ وَجْهِهَـا القَمَرَا

يَزِيدُكَ وَجْهُهَـا حُسْــنًا إِذَا مَـا زِدْتَهُ نَظَـرَا

وَجَوْهَــرُ قَـدْ رَأَيْنَاهَا فَلَـمْ تُرَّ مِثْلُهَا بَشَرَا

ولعل أشهر قصائده المغناة التي يقول في مطلعها:[6]

أَلَا يَا ظَبِيَةَ الـــــوَادِي وَذَاتَ الجَسَـــدِ الـــرَّادِ.

[1] - شوقي ضيف ،العصر العباسي الأول، ص 193.
[2] - الأصفهاني، الأغاني ،ج 13، ص 312.
[3] - شوقي ضيف ،الفن و مذاهبه، ص 67.
[4] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 314.
[5] - المصدر نفسه ج 13 ص 322.
[6] - المصدر السابق ،ج 13 ص 284.

وقد غناها له حكم الوادي ويروي صاحب الأغاني أنه "لم يبق بالكوفة سقاء ولا طحان ولا مكار إلا غنى فيها"[1]

والقصيدة من بحر الهزج "وكأنما كان يريد أن يوفر لأشعاره كل ما يمكن من خفة ورقة ورشاقة حتى تجري على أفواه الناس وحتى تلّذ آذانهم"[2] وقد تبعه في ذلك كثير من شعراء الكوفة أمثال والية بن الحباب وأبي نواس وغيرهما وكان بذلك من الشعراء المجدّدين في الأوزان وكما كان التنويع في البحور الشعريّة سمة جماليّة أسهمت في تلوين وسائل السبك الصوتية وكسر الرتابة التي اتسم بها الشعر لاعتماده على بحور يعينها فألغى بذلك الآلية الموسيقيّة وفتح بابا للتجديد أو على الأقل للتغيير والتلوين الصوتي ولاشك في أنّ المتلقي يحس بذلك الأثر الجماليّ القائم على هذا التنوع.

-4- التصريع: ومن بين الظواهر العروضيّة الصوتية التي تسهم في تلوين النص الشعريّ وتكثيف طاقته الموسيقية ما يعرف بالتصريع وهو مشتق "من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها"[3] ويمكن أن يكون التصريع في غير الابتداء "وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه"[4]

ومن جهة أخرى يدل على قوة طبع الشاعر وغزارة مادته اللغويّة شريطة أن يؤتى به من غير تكلف وقد ذكره قدامة بن جعفر مع القافية "لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول والمجيدين من القدامى والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتا من القصيدة بعد البيت الأول"[5] واعتبر ذلك من تمكن الشاعر ومقدرته وسعة بحره كما عدّت سمة من سمات الشعراء المطبوعين المجيدين لأن "بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[6] وربما أحس مطيع بن إياس ما للتصريع من أهمية في كونه يحدث نغما موسيقيّا داخل النص الشعريّ ويسهم مع باقي الظواهر الصوتية في تكثيف هذا الجو الموسيقي الإيقاعيّ الداخليّ، فبثّه ولوّن به قصائده ومقطوعاته في غير تكلّف فقد أورد 36 بيتا مصرعا في مقابل 420 بيتا أي ما يعادل نسبة 8.57٪ وعلى الرغم من ضئالة هذه النسبة إلا أنها استطاعت مع باقي الظواهر الصوتيّة الأخرى أن تعطي توازنا إيقاعيّا للأبيات التي وردت فيها ومن ثمّ للنص الشعريّ لأن التصريع لا يعدّ الظاهرة الوحيدة الصوتية في النص تسهم مع غيرها في تكثيف الإيقاع للنص الشعري وربما كانت قصيدة

[1] - المصدر نفسه ج 13 ص 284.
[2] - شوقي ضيف العصر العباسي الأول ص 393.
[3] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 292.
[4] - المصدر نفسه ج 1 ص 292.
[5] - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 86.
[6] - المصدر نفسه، ص 90.

مطيع بن إياس في هجاه لأبي دهمان أكثر قصائده ومقطوعاته التي ورد فيها التصريع فقد ضمت لوحدها سبعة أبيات مصرعة أي مثلت نسبة 5.15٪ من النسبة الكلية وما تبقى موزع على نصوصه الشعرية الأخرى، من أجل إحداث إيقاع على المستوى الأفقي ليوثق من خلاله الشاعر الصلة بين شطري البيت.

والخلاصة أنّ العناصر السابقة تسهم في السبك الصوتيّ على مستوى النص الشعريّ ولاسيما " أن هذه المقومات الصوتية تسير على وقف نمط إيقاعي منتظم يتجلى في مقاطع النص شعرا كان أم نثرا"[1]

المطلب الثاني: معيار الحبك.

- الحبك: وهو المعيار الثانيّ من معايير النصيّة، فإذا كانت العلاقة الملفوظة الرابطة بين عناصر النص لها علاقة بالسبك، فإن العلاقات الملحوظة بين عناصره غير الظاهرة وهي المعاني ترتبط بالحبك، ويقوم هذا المعيار عند روبرت دي بوجراند على "الترابط الفكري أو المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب"[2] وقد يحمل معنى الالتحام ويسمى أحيانا بالتماسك الدلاليّ وهو "العنصر الأهم في تشكيل المعنى بحيث يشكل مع المعيار السابق وحدة ثنائية الوسائل لربط اللفظ بالمعنى"[3]

- ووسائل الحبك تنقسم إلى طرفية وداخلية، الطرفية "تضم ما في أطراف النص وتشمل العنوان والابتداء والانتهاء"[4] أما الداخلية تضم "ما عدا ذلك من علاقات معنوية، داخل النص فتشمل: التفسير والتعليل ... كما تشمل ما في النص من تقابل وما فيه من حوار ..."[5]

عناصر الحبك:

- الابتداء والانتهاء: من وسائل حبك النص وهما طرفا النص اللذان "توجه لهما عناية فائقة في الدرس النصي"[6] فابتداء النص هو أول ما يسمعه المتلقي وأول ما يلفت انتباهه، وانتهاء النص قد يكون أكثر ما يبقي ملتصقا بذهنه وبالتالي فهما "مقياسان لبراعة النص وحسن حبكه"[7] وإذا تحدثنا عن بداية النص نتذكر ما قاله النقاد العرب حول براعة الاستهلال ووجوب الاهتمام به فابن رشيق يقول: "فإن الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[8]

[1] - عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية و التطبيق ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،للطبعة الثانية ،2009 م ،ص 127.
[2] - أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث ،الأردن ،لطبعة الأولى ،2007 م ص 83.
[3] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء الشعر، ص 40.
[4] - عبد العظيم فتحي خليل مباحث حول نحو النص جامعة الأزهر كلية اللغة العربية 2016 م ص 39.
[5] - المرجع نفسه ص 40.
[6] - صالح عبد العظيم الشاعر، النحو و بناء النص ،ص 159.
[7] - المرجع السابق ص 159.
[8] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 218.

فالاعتناء بابتداء النص أمر مهم في البنية التركيبيّة تحكم الجملة الأولى سائر الجمل اللاحقة لها، بحكم ورودها في البداية في نقطة الانطلاق، وهي "المعلم الأول المؤسس لكل المعالم في النص"[1]لذلك فالابتداء سمة أسلوبيّة للنص وجب البحث فيها ومادام الابتداء نقطة انطلاق في جماليّة النص يكون نقطة انطلاق كذلك في تحليله ودراسته، فالحكم على الابتداء جزء من الحكم على النص بأكمله لأنّ البيت الأول جزء من عنصر "والحكم على أيّ جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتور ناقص ... بل إنّ التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى مايليه قد يفسد المعنى أو يعكسه"[2] فكما اهتم الشعراء بالابتداء اهتموا بالانتهاء باعتباره هو الآخر طرف لا يقلّ أهمية "فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له ويجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[3] وفي رصد أسلوب مطيع بن إياس يجب أن نقف عندعدة عناصر انتهجها الشاعر في الابتداء منها:

ـأ- الابتداء بالنداء: ويعدّ مطيع بن إياس في هذا الأمر كغير من كثير من الشعراء خصوصا فيما يعرف بالشعر الوجداني فهذا الأمر شائع فيه، وهو أن يفتتح الشاعر قصيدته أو مقطوعته بنداء.

ومن أمثلة ذلك عند مطيع بن إياس في رثاء يحيى بن زياد الحارثي:[4]

يـَا أَهْـلِ بكُوا لِـقَلْبِي القَـرِحِ وَلِلْدُّمُوعِ الهَـوَامِـلِ السّفحِ

وقال في قينة:[5]

يـَا رَئِـــمُ يَـا قَـاتِـلَـتِـي إِنْ لَـمْ تَجُـودِي فَعِـدِي.

وقال كذلك:[6]

أَيُّهَا المُبْتَغَى بِلَوْمِي وَرَشَادِي أُلْهُ عَنِّي فَمَا عَلَيْكَ فَسَـادِي.

وقال يرد على حماد عجرد:[7]

أَيُّهَـــا الشَّـــاعِرُ الـــذِي عَـابَ يَحْيَ وَمُـــنْـقِـــذَا.

وقال في جوهر:[1]

[1] - سعيد حسن البحيري دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة مكتبة الآداب القاهرة الطبعة الأولى 2005 م ص 97.
[2] - عبد الحليم حفني مطلع القصيدة العربية و دلالته النفسية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 309.
[3] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 239.
[4] - غوستاف فون غروبناوم، شعراء عباسيون، ص 35.
[5] - المرجع نفسه ص ، ص 18.
[6] - المرجع نفسه ص 29.
[7] - المرجع نفسه ص 37.

يـَا بِـأَبِـي مِـنْ بَيْـنِـهِـمْ فَـإِنَّــهُ الحُسْنَ مَــا أَبْصَرَ.

وقال يتغزل:[2]

يـَا رَئِمَ قَدْ أَتْلَفْتِ رُوحِي فَمَـا مِنْهَا مَعِي إلاَّ القَلِيلُ الحَقِيرُ

وقال يتود إلى يحي بن زياد:[3]

يَا سَمِيَّ النَّبِيّ الذِي خَصَّ بِهِ الله عَبْـدَهُ زَكَـرِيَا

وقال في المجون[4]:

يَا أَبَا الأَصْبَغْ لَازِلْتَ عَلَى كُلّ حَالٍ عَلِيَا مُمْتَنِعًا.

وقال يبكي على الشباب[5]:

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ إنّي عَلَيْهِ لَذُو اِكْتِئَابِ.

فهذه معظم المواضع التي استهل فيها مطيع قصائده أو مقطوعاته بالنداء.

فنجده ينادي أهله (يا أهل) ليلفت انتباه أهله حتى يشاركوه مصابه الجلل ويشعروا ولو بجزء مما يحسّ به، ويبدو أنّ النداء أنسب لغرضي الرّثاء والغزل فإذا قمنا بعملية إحصائية سنجده بدأ بالنداء إمّا متغزلا أو حزينا على فقد صديقه ووالده وبكائه على الشباب، مثل ما مرّ بنا في النماذج التي حصر فيها الابتداء بالنداء ليقرع الأسماع ويوجه المتلقي إلى هذا المنادى الذي ننتظره ونتساءل لمن وجه هذا النداء؟

ـب- الابتداء بفعل الأمر: أما الابتداء بفعل الأمر فنجده حاضرا في شعر مطيع بن إياس إما ليحض على اللهو في قوله[6]:

اِخْـلَـعْ عَـذَارَكَ فِي الهَـوَى وَاشْرُبْ مُـعَـتَّقَـةَ الـدِّنَـانِ

أو في قصيدته "نخلتي حلوان".

أَسْعِدَانِي يَا نَخْلَتّي حُلْوَانْ وَابْكِيَا لِي مِن رِيبِ هَذَا الزَّمَانْ

[1] - المرجع نفسه ص 42.
[2] - المرجع نفسه، ص 56.
[3] - المرجع نفسه ص 15.
[4] - المرجع السابق، ص 48.
[5] - المرجع نفسه ص 39.
[6]- الأصفهاني، الأغاني ج 13،ص392.

وهو أمر لا ينم عن عظمة المأمور بقدر ما ينم عن حالة يأس فهو يريد من النخلتين أن تسعداه بفعل أمر ثم أمر أن تبكياه و كأنه أدرك أنه لا مجال للسعادة بعدما ترك من كانت سبب في وجودها فتدارك الموقف بفعل أمر آخر وهو المناسب لموقفه النفسي الحزين فقال "وابكيا" فكان توظيف الأمر فيه نوع من التساؤل، هل يبحث عن السعادة في حدّ ذاتها وينشدها أم أنه يدرك تمام الإدراك أنّ ما يريده لن يتحقق و يحلّ مكان السعادة البكاء.

وكذلك في رثاء يحيى بن زياد:[1]

أُنْظُرْ إِلَى المَوْتِ كَيْفَ بَادَهَهُ وَالمَوْتُ مِقْدَامَةٌ عَلَى البُهَمِ

وهو أمر يظهر عجز الآمر وليس قوته لما فعل الموت بأعز أصدقائه، فالسامع للأمر وحده يعتقد أنّ الشاعر في حالة قوة ارتفعت فيها نبرة الخطاب وقد يكون دعوة إلى النهوض أو الاقتحام أو أمر حماسيّ لكن الموقف يتغير بعد أن يذكر "الموت" فتنقلب الصورة لدى المتلقي ويدرك أن الشاعر عاجز يائس متحسر على ما فعل الموت بصديقه.

-ج- الابتداء بالفعل الماضي: نجده كذلك في بعض أشعار مطيع بن إياس كقوله[2]:

وَلَقَـدْ قُلْتُ لِابْنَتِي وَهِيَ تَكْوِي بِـانْسِكَـابِ الـدُّمُوعِ قَلْبًا كَئِيبًـا

وقوله في رثاء يحيى بن زياد:[3]

قُـلْتُ لِـحَنَـانَـةٍ دَلُـوحِ تَسُّـحُ مِـنْ وَابِلٍ سَمُوحِ

وقوله في رثاء يحيى:[4]

قَدْ مَضَى يَحْيَى وَغُودِرْتُ فَرْدًا نُصْبَّ مَا سَرَّ عُيُونُ الأَعَادِي

وقال في المجون:[5]

قَدْ شَرِبْنَا لَيْلَةَ الأُضْـ حَـى وَسَاقِينَا يَزِيدُ

وقال في شكوى الحبّ:[6]

نَازَعَنِي الحُبُّ مَدَى غَايَةً بُلِيتُ فِيهَا وَهُوَ غَضٌّ جَدِيدُ

وقال:[7]

[1] - المرجع السابق، ص 334.
[2]- غوستاف فون غربناوم ،شعراء عباسيون، ص 49.
[3] - المرجع نفسه ص 23.
[4] - المرجع نفسه ص 42.
[5] - المرجع نفسه، ص 47.
[6] - المرجع السابق ص 37.
[7] - المرجع نفسه ص 28.

خَـرَجْنَـا نَمْتَطِي الـزَّهْـرَا وَنَـجْعَـلُ سَـقْـفَنَـا الشَّجَرَا

وقال:[1]

وَلَـقَدْ قُلْـتُ مُـعْـلِـنًـا لِـسَـعِـيـدَ وَجَعْـفَـرٍ

وقال يرد على عمر بن سعيد:[2]

قَدْ لَامَنِي فِي حَبِيبَتِي عُمَرُ وَلِلَوْمِ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ ضَجَرُ.

وقال يتذكر جوهر:[3]

صَاحَ غُرَابُ البِينِ بِـــالبِينِ فَـكِـدْتُ أَنـقـدّ بِـنِصْـفَينِ

فإذا قمنا بإحصاء هذه الأفعال الماضية فإننا نجدها إما ذكرت في رثاء "يحيى بن زياد" ليؤكد أن هذا الحزن قد حصل ووقع ولا مجال للمراوغة بل أحيانا يزيد تأكيده "بقد" التي يسبق بها الفعل الماضي في مواضع كثيرة، كما هو مبين في الأبيات السابقة.

نصل إلى رصد انتهاء أشعار مطيع بن إياس والانتهاء في شعره له عناية خاصة، فكما حرص مطيع على ابتداء قصائده بسمات خاصة فقد كان كذلك حريصا على انتهاء أشعاره بما يلائم ابتداءَها.

ومن أمثلة ذلك معاتبا صديقه يحيى بن زياد في بداية القصيدة:[4]

إِنْ تَصِلَنِي فَمِثْلَكَ اليَوْمَ يُرْجَى عَفْوُهُ لِلْذَّنْبِ عَنْ أَخِيهِ وَوِصْلَهُ

إلى أن يختمها بقوله:

وَصْلُهُ لِلْصَّدِيقِ يَوْمٌ فَإِنْ طَالَ فَيَـــوْمَـانِ ثُـــمَّ يَنْبَتُّ حَبْـلُهُ

فنجد انتهاء القصيدة مرتبط بمطلعها في فكرتها وهي الحديث عن الوصل بين الصديقين، فمنطقي جدا أن يكون الانتهاء داعم للابتداء فالعفو عن الذنب ووصل الصديق يجب أن يكون حاضرا حتى وإن حلّت خصومة بينهما وقطيعة لا يجب أن تدوم وتستمر كما هو مبين في الانتهاء، ونجده في مقطوعة أخرى يقول في بدايتها:[5]

إِنَّ مِمَا يَزِيدُنِي فِيكَ زُهْـدًا أَنَّنِي لَا أَرَاكَ تُصَدِقُ حَرْفًـا

[1] - المرجع نفسه ص 17.
[2] - المرجع نفسه ص 38.
[3] - المرجع نفسه ص 26.
[4] - المرجع السابق ص 34.
[5] - المرجع نفسه،ص 19.

إلى أن ينهيها بقوله:

وَإِذَا قَالَ عَارِفًا قُلْتُ سُوءً أَ وْ إِذَا قَالَ مُنْكَرًا قُلْتُ عَرْفًا

وكأن البيت الأخير يؤكد الحكم الذي بدأ به مقطوعته التي تدور فكرتها حول عدم صدق المخاطب، فإذا قال العارف حكمَ عليه بالعرف، وهذا دليل على عدم صدقه الذي بدأ به مقطوعته فكان انتهاء في مكانه المناسب.

ونجده في مقطوعة أخرى يبدأها بـــ:[1]

صَـــاحَ غُرَابُ البِينِ بِالبِينِ فَكِدْتُ أنقـــــدّ بِنِصْفَيْنِ

إلى أن يختمها بقوله:

أَصْبَحْتُ أَشْكُو فِرْقَةَ البِينِ لَمَّا رَأَتْ فِرْقَتُهْمْ عَيْنِي

فمطلع المقطوعة مرتبط بانتهائها، لأن موضوعها يدور حول "البين" ونجده يذكر في آخرها ما كان نتيجة لما أحدثه البيت الأول، فعندما حل البين شكا من وطأته في آخر المقطوعة.

وهكذا نجد الانتهاء في أشعار مطيع بن إياس انتهاء يخدم ابتداء قصائده أو مقطوعاته - في الأغلب الأعم- مما يجعلنا نقول أن الشاعر أولى أهمية لختام قصائده واستعماله المفيد له لحبك النص ومن ثمّ يحدث هذا الحبك إيقاعا خاصا يشبه النسيج الذي يبدأ بالابتداء وينتهي عند الانتهاء فتطرب له الأسماع.

المبحث الثاني: معيار القصد والقبول

المطلب الأول: معيار القصد

للقصد في المعاجم العربيّة القديمة أكثر من دلالة ويقول الخليل "قصد: القصد استقامة الطريقة"[2]

وجاء في لسان العرب "سمي الشعر التام قصدا لأن قائله جعله من باله، فقصد له قصدا"[3]

أمّا عند البلاغيين القدامى فقد عبّروا عن القصد بألفاظ كثيرة منها الغرض، الحاجة، المراد، الفائدة وغيرها وتظهر العناية بمبدأ القصد في كثير من أقوال النقاد العرب قديما فهاهو الجاحظ يقول: "ولو أنّ رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلّم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر"[4] ويواصل

[1] - المرجع نفسه، ص 37.
[2] - الفراهيدي، كتاب العين ،الجزء 5 ،مادة قصد ص 54.
[3] - ابن منظور، لسان العرب ،مادة (قصد) الجزء الثالث ،ص 354.
[4] - عمرو بن بحر الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان 1948، ج 1 ص 289.

في شرح فكرة القصديّة فيقول: "ومثل هذا المقدار من الوزن قد تهيأ في جميع الكلام و إذا جاء بالمقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا"[1] وقصر ابن فارس المعنى على القصد فقال "فأما المعنى فهو القصد"[2] أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن توفر القصد في الخطاب يعد من الأمور البديهية ويفهم هذا من قوله: "وكان مما يعلم ببداهة العقول، أنّ الناس إنما يكلم بعضهم بعضا، ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده"[3] فهذه المقولات وغيرها كثير تتفق إلى حدّ بعيد مع ما توصلت إليه النظريات الحديثة التي أكدت على أنّ عملية الكلام تبدأ بالقصد أو الغرض منه وهو ما يعرف بمبدأ القصدية باعتباره أحد معايير النصيّة التي وضعها دي بوجراند للنص، حتّى تتحقق فيه صفة النصية وهذا المعيار قد ارتبط بالمتكلم أو المرسل، فالقصديّة هي: "موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها المتكلم نصا يحمل معنى بعينه، وهذا النص وسيلة للوصول إلى غاية ما، ويشترط فيه تحقق الاتساق والانسجام لتحقق القصديّة"[4] وبالتالي فمنتج النص قد ألّف مجموعة من الوقائع اللغويّة حتى يصبح نصه ذا فائدة علميّة في "تحقيق المقصد وبلوغ الغاية وإصابة المعنى"[5]

ومن العناصر التي يمكن أن يتضمنها معيار القصديّة ما يلي:

-أ- الخبر والإنشاء: فقد ارتبطت الأفعال الكلاميّة بما يعرف بالخبر والإنشاء عند البلاغيين العرب في إطار ما يعرف بعلم المعاني ونجد ذلك عند السكاكي في قوله: "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره"[6] وأشار السكاكي إلى ما يقصده من مفهومه بخواص تركيب الكلام فقال: "وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له"[7]

وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس لنحصر ما احتواه خطابه الشعريّ من خبر وإنشاء نحصل على:

-1- أفعال إخبارية: وهي التي تعبر عن اعتقاد المتكلم بوصفه لواقعة ما، ونجد هذا النوع من الأفعال في شعر مطيع بن إياس في قصيدة له يصف مجونه في عيد الأضحى:[8]

قَدْ شَرِبْنَا لَيْلَةَ الأَضْـ حَى وَسَاقِينَا يَزِيــدُ

---

[1] - المصدر نفسه ،ج 1، ص 289.
[2] - الصاحبي، في فقه اللغة ، ص 238.
[3] - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 53.
[4] - دي بوجراند النص و الخطاب و الإجراء ص 103.
[5] - إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند و ولفجانجديسلرالهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م ص 30.
[6] - أبو يعقوب بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، الطبعة 2، دار الكتب العلمية ،بيروت ،1987،ص 161.
[7] - المصدر نفسه، ص 161.
[8] - الأصفهاني، الأغاني ج13 ص 320.

عِنْدَنَا الفَهْميُّ مَسْرُو رٌ وَزَمَّـارُ مَجِيــدُ

وَسُلَيْمَـانَ فَتَّـانًـا فَهُوَ يُبْدِي وَيُعِيــدُ

إلى آخر القصيدة، فقد تضمنت الأفعال الإخباريّة التالية (شربنا- يبدي- يعيد- غابت- تلقتهم- ترى- حل) فقد استعان الشاعر بهذه الأفعال من أجل أن يصف لنا مجونه في عيد الأضحى وفي مقطوعة أخرى يخاطب جوهر[1]:

أَنْتِ يَا جَوْهَرُ عِنْدِي جَوْهَرَةٌ فِي قِيَاسِ الدُّرَرِ المُشْتَهِـــرَه

أَوْ كَشَمْسٍ أَشْرَقَتْ فِي بَيْتِهَا قَذَفَتْ فِي كُلِّ قَلْبٍ شَـــرَرُه

وَكَأَنِّي ذَائِـقٌ مِـنْ فَمِهَـا كُلَّمَا قَبَلْتُ فَـاهَـــا سُكْرُه

وَكَـأَنِّي حِينَ أَخْلُـو مَعَهَا فَـائِزٌ بِـــالجَنَةِ المُخْتَضِـرَه

فاستعمل (أشرقت- قذفت- قبلت- أخلو) من أجل أن يصف لنا جوهر وما تمتعت به من جمال وحسن.

ونجده في مقطوعة أخرى يصف مجلس غناء وخمر ببغداد يقول فيها:[2]

وَيَـوْمٍ بِبَغْـدَادٍ نَعِمْنَا صَبَـاحَهُ عَلَى وَجْـهِ حَوْرَاءِ المَـدَامِعِ تُطْـــرِبُ

بِبَيْتٍ تَـرَى فِيهِ الـزُّجَـاجَ كَأَنَّهُ نُجُومُ الـدُّجَـى بَيْنَ النَّـاسِ تُقَلّـــبُ

يَصْرِّفُ سَاقِينَـا وَيَقْطِبُ تَـارَةً طِيبُهُـا مَـقْطُـــوبَةٌ حِينَ يُقْطِبُ

عَلَيْنَا سَحِيقُ الـزَّعْفَرَانِ وَفَوْقَنَـا أَكَـالِيـلٌ فِيهَا اليَـاسَمِينُ المُـــذَهَّبُ

فَمَا زِلْتُ أَسْقِى بَيْنَ صَنْجٍ وَمِزْهَرٍ مِنَ الرَّاحِ حَتَى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْـــرُب

فكانت الأفعال المستعملة في هذه المقطوعة هي (نعمنا- تطرب- يصرف- يقطب- ترى- تقلب- يصرف- مازلت- أسقى- كادت- تغرب) فأسهمت هذه الأفعال في بيان قصد الشاعر وهو وصفه لمجلس الغناء وما كان فيه من خمر وقيان.

ونجده في مقطوعة أخرى يتحدث عن الصداقة فيقول:[3]

أَزُورُ أَخِي فِي رَحْلِهِ وَيَزُورُنِي مُلَاطَفَةً مِنَّـــا وَحُسْنُ وِصَـــالِ

[1] - المصدر السابق، ج13 ص 330.
[2] - غوستاف فون غروبناوم، شعراء عباسيون، ص 28.
[3] - الأصفهاني، الأغاني ج13، ص 34.

وَنَطْرَحُ فِيمَا بَيْنَنَا حِشْمَةَ الآلِي تَعَـاطُـوا وِدَادًا لَا يَنُمُّ بِحَـــالِ

فَيَأْكُلُ مِنْ أَكْلِي وَيَشْرُبُ مَشْرِبِي وَيَسْعَـــى نَـاصِـرًا وَيُـوَالِي

فَرُوحِـي لَـهُ وَمُهْجَةُ نَفْسِـهِ كَمُهْجَةِ نَفْسِي فِي جَمِيعِ خِـــلَالِ

والأفعال المستعملة هي: (أزور- يزورني- نطرح- تعاطوا- يأكل- يشرب- يسعى- يوالي).

فالقارئ لهذه الأفعال يدرك أنّ صاحبها يتحدث عن قريب أو صديق أو إنسان بينك وبينه مودة، فلذلك استعملها ليبيّن وجهة نظره لمفهوم الصداقة وكيف يكون التعامل بين الأصدقاء.

-2- أفعال توجيهية وإلزامية: وفيها يهدف المتكلم إلى توجيه المستمع للقيام بشيء معيّن كالطلب، السؤال، التمني، الترجي، وهي أفعال توجيهيّة، أمّا الإلزاميّة يلزم محتواها المتكلم بالقيام سلسلة من الأفعال في المستقبل مثل أفعال الوعد، الوعيد، الوصيّة.

وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس نجد في قصيدة "نخلتي حلوان" السّابقة الذّكر قد تضمّنت أفعال الأمر الآتية: (أسعداني- أبكيا- اعلما- اسعداني- أيقنا) فنجد في هذه القصيدة لوحدها خمسة أفعال أمر، احتوى البيت الأول على اثنين منها والبيت الثاني على واحد والبيت الثالث على واحد والرابع كذلك على واحد، وهكذا جاءت أفعال الأمر كلها في الأبيات الأولى متتالية، وهو أمر لا ينم عن القوة الإنجازيّة المباشرة التي تفيد طلب القيام بالفعل، فالشاعر حزين ومتألم لهذا "البين" الحاصل بينه وبين من أحب، فتوجه إلى جماد علّه يسعده في صدر البيت الأول ثم غيّر ذلك الأمر من السعادة إلى البكاء حتى يكشف عن حالته النفسية الحزينة وأضاف الفعل الثالث "اعلما" وكأنّه تفطّن إلى ما يجول بنفسه مما وصل إليه من ألم الفرقة فأخبر النخلتين بما يحدثه الفراق بين الأحبة والجيران واستعمل فعلا ينم عن عملية عقلية لا وجدانية تمثل في معرفة ما يحدثه البين، ثم عاد يترجاهما مرة أخرى بأن تسعداه رغم علمه بعدم تحقق ذلك، فرجع إلى اليقين في آخر فعل أمر "أيقنا" أن الفرقة ستحل بكما مهما طال الزمان أو قصر، فالملاحظ لأفعال الأمر هذه يجدها إمّا أفعال وجدانية ارتبطت بالحالة النفسية والشعورية للشاعر متمثلة في (أسعداني مرتين وابكيا مرة واحدة) وأفعال ارتبطت بعقله ويقينه وتأكده مما وصل إليه بفعلي أمرهما (اعلما- أيقنا) وبذلك تنتهي الأفعال التوجيهية في هذه القصيدة.

ونواصل مع أفعال الأمر المبثوثة في ديوان مطيع بن إياس فنجدها مرة أخرى في قوله:

قُل لِعَبَاسٍ أَخِينَا يَا ثَقِيلَ الثُّقَلَاءِ[1].

[1]- المصدر السابق ج13 ص 313.

فهذا الأمر الذي جاء في بداية مقطوعة يهجو فيها شخصا يدعى عباسا، فصدر البيت الأول يوحي بنوع من التودّد لذكر كلمة "أخينا" ثم ينقلب معنى البيت بقراءة عجزه حينما جعله ثقيلا، فهذا الأمر قد خرج إلى الهجاء ولا يقصد به أيّ معنى آخر، وقد خلت المقطوعة من أيّ فعل خلافا لهذا الفعل الذي بدأت به.

ونجد فعل الأمر حاضرا مرة أخرى في مقطوعة ذكرت من قبل حينما كان يسأل هدية

فَاِكْسُنِيهَا - فَدتْكِ نَفْسِي وَأَهْلِيأَتَبَاهَى بِهَا عَلَى الأَصْحَابِ

فهذا الأمر لا يجعل من الشاعر صاحب قوة وفي درجة عالية يتطلبها فعل الأمر، فالآمر هنا ليس أعلى درجة من المأمور بل هو أقل منه، فخرج هذا الأمر إلى رجاء يترجى الشاعر شخصيًا بأن يمنحه جبة ليلبسها ويتباهى بها أمام أصحابه، والذي يسأل الناس أن يعطوه شيئا لا يمكن أن يكون صاحب إلزام وقوة بل التماس أو رجاء وهذا ما كان مع مطيع في هذا البيت مع فعل الأمر "اكسينها".

- ونجد فعل الأمر مرة أخرى حاضرا في مقطوعة حينما غادر السند وبكت عليه ابنته بحرقة فقال لها:[1]

اُسْكُتِي قَدْ حَزَزْتِ بِالدَّمْعِ قَلْبِي طَالَمَا حَزَّ دَمْعُكِ القُلُوبَ

ويلي فعل الأمر هذا فعل أمر آخر:

لَيْسَ شَيْءٌ يَشَاؤُه ذُو المَعَالِي بِعَزِيزٍ عَلَيه فَادْعِي المُجِيبَا

فهذا الأمر الوارد في هذه المقطوعة التي سيطر عليها الحزن بسبب عدم تحمل ابنة الشاعر فراق والدها، فترجاها بفعل الأمر الأول أن تسكت لأنه لم يتحمل دموعها، ووظّف فعل الأمر الآخر بصيغة الدعاء حتى تدعو الله بأن يعود إليها في أحسن حال.

- كما نجد فعل أمر آخر في بداية مقطوعة سبق ذكرها في رثاء يحي بن زياد الحارثي:

يَا أَهْلِ بكّوا لِقَلْبِي القَرِحِ وَلِلْدُّمُوعِ الهَوَامِلِ السُفُحِ

ففعل "بكوا" أمر ولكنه أمر عاجز، أمر من هدّه الحزن فطلب من أهله أن يشاركوه مصابه الجلل فعبّر هذا الأمر عن حالة نفسية يائسة حزينة.

- كما نجد بعض الأفعال التي أفادت معاني أخرى، كالمدح مثلا في قصيدة تعد من أطول قصائده في مدح معن بن زائدة ومن الأبيات التي احتوت المدح قوله:[2]

[1] - المصدر السابق، ج 13 ص 319.
[2] - المصدر السابق ج 13 ص 323.

نِعْمَ الفَتَى تُقْرَنُ الصِّعَابُ بِهِ عِنْدَ تَجَاثِي الخُصُومِ لِلرُّكُبِ

نِعْمَ مَا لَيْلَةُ الشِّتَاءِ إِذَا اِسْـ تَنْبَحَ كَلْبُ القُرَى فَلَمْ يُجِبِ

فجاء المدح بصيغة الفعل الجامد "نعم" الذي يفيده وما دام أنه في غرض المدح فهذه الصيغة وارد ذكرها والاستعانة بها لتحديد مقصد الشاعر من قصيدته، ونبقى مع المدح الذي نجده في مقطوعة أخرى حينما ذمّ العيش ببغداد فقال[1]:

حَبَّذَا عَيْشُنَا الذِي زَالَ عَنَّا حَبَّذَا ذَاكَ حِينَ لَا حَبَّذَا ذَا

فعبّر مقابل المدح ذمّ ليبيّن مقارنة بين حال العيش في بغداد وكيف تحولت من الأحسن إلى الأسوء فاستعان بفعل المدح "حبّ" وفعل الذمّ "لا حبّ" ليبيّن شكواه من عسر العيش في بغداد.

كما نجد الاستفهام حاضرا في قوله:

أَيْنَ هَذَا مِنْ ذَاكَ؟ سَقْيًا لِهَذَا كَ وَلَسْنَا نَقُولُ سَقْيًا لِهَذَا

وهو البيت الثاني بعد استعمال صيغة المدح في البيت السابق ولم يكن استفهاما حقيقيا بل خرج إلى غرض بلاغيّ تمثّل في التعجب مما آل إليه الحال في بغداد.

وقوله في قصيدة يبكي فيها على زوال الشباب:[2]

وَيْحَكَ يَا دَهْرُ كَيْفَ جِئْتَ بِمَا أَكْرَهُ جَهْرًا عَلَيَّ مِنْ كَثَبِ

وهو استفهام حمل التعجب كذلك، لأن الزمان قد ذهب بشبابه وحلّ مكانه العجز والشيب وكل المظاهر التي تلحق بالإنسان في كبره، فتساءل تساؤل المتعجب لحال آل إليه ومنعه من كثير من متع الحياة، فحزن لهذا الزائر الذي ما تمناه أبدا.

كما نجد صيغة التمني حاضرة في بعض أبياته منها قوله في قينة:[3]

يَا لَيْتَنِي في الأَحَدِ اِبْلَيْتِ مِنّي جَسَدِي

كما نجد القسم حاضرا في بعض أبيات مطيع بن إياس منها:[4]

قَبِّلِينِي سُعَادُ بالله قُبْلَه وَاسْأَلِينِي لَهَا فِدَيْتُكِ نَحْلَه

فَوَرَبُّ السَّمَاءِ لَوْ قُلْتِ لِي صَلِّ لِوَجْهِي جَعَلْتُهُ الدَّهْرَ قُبْلَه

[1]- غوستاف فون غروبناوم، شعراء عباسيون، ص 35.
[2] - الأصفهاني، الأغاني، ج 13 ص 329.
[3] - المصدر السابق،ج 13 ص 330.
[4]- المصدر نفسه، ج 13 ص 328.

نلاحظ استعانة الشاعر بالقسم في البيت الثاني مع وجود أفعال الأمر ليؤكد بهذا القسم صحة ما ذكره ويبين مقصده أكثر فيكون أوضح وأصدق في ذهن المتلقي.

ب) البيان والبلاغة: يتحدث الجاحظ عن مفهوم القصديّة حينما ربطها بالبيان فقال: "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام

فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[1] ويقصد بالإفهام القصديّة، أي أن غاية المتكلم من كلامه هو البيان وأن يحصل المخاطب على المعنى المراد، فهدف المتكلم إيصال المعنى إلى المخاطب وذهب الحصري إلى أن الغاية من البلاغة هي "الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام ومعرفة الإعراب والاتساع في اللفظ والسداد في النظم والمعرفة بالقصد والبيان في الأداء وصواب الإشارة وإيضاح الدلالة والمعرفة بالقول والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار"[2]

ويرى الجرجاني أن مفاهيم البيان والبلاغة غايتها ايصال القصديّة إلى السّامعين بالتّعبير عن حقائق نفوسهم فيقول: "في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك، مما يعبّر به عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث نطقوا وتكلّموا وأخبروا السّامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم"[3] واعتبروا ذلك مزية من مزايا الخطاب الأدبيّ، وقد ذكر الجاحظ ذلك حينما ميز بين "البيان" و "حسن البيان" فالأول خطاب اعتيادي يقوم على الإفهام فقط لمجرد الإبلاغ والإخبار، والثاني المتمثل في الخطاب الأدبيّ توظف الظاهرة اللغوية فيه لتحسين الخطاب والإبانة وفي هذا يقول الجاحظ:" فمن رغم أنّ البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب كله سواء"[4] ويشير أبو هلال العسكري إلى أن إبداع منتج النص لا ترجع إلى قدرته على الإفهام فحسب بل إلى قدرته على الإفهام مع جودة الصياغة ولذلك يقول: "إن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه المبدع وجودة مطالعه وحسن مقاطعته، وغريب مبانيه على فضل قائله"[5] ويقول كذلك " ولهذا تألق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة يبالغون في تجويدها ويغلون

[1] - الجاحظ، البيان و التبين ج 1 ص 76.
[2] - أبو اسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب و ثمر الألباب ،ضبطه زكي مبارك و محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة 4 ج1، ص 247.
[3] - الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 43.
[4] - الجاحظ، البيان و التبين ج1 ص 161.
[5] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيتين الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية الطبعة1، 1952 ،ص57.

في ترتيبها، ليدلّوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كثيرا وأسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلا"[1] ولا يعني ذلك الاهتمام بالصياغة إغفال لجودة المعنى أو المضمون بل يجب أن يوازن بينهما، وذلك ما ذهب إليه أبو هلال في قوله: "لا خير في المعاني إذا استكرهت قهر أو الألفاظ إذا اجترت قسرا، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا استخف معناه ولا في غرابة المعنى إلاّ إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد"[2]

لذلك تميزت النصوص الأدبيّة بمميزات خاصة منها استعمال الصور الفنيّة المختلفة كالاستعارة والتشبيه وسأركز على هاتين الصورتين لأهميتهما.

ـ الاستعارة: وقد عرّفها ابن رشيق القيرواني على أنّها: "أفضل أبواب البديع وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[3] وعرّفها القاضي الجرجاني على أنّها: "ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها"[4] واشترط في ذلك شرطا فجعل "ملاكها قرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[5]

وعرّفها عبد القاهر الجرجاني "الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغويّ معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل"[6]

أمّا التشبيه فهو عقد مشاركة بين شيئين في صفة أو أكثر، وقد عرّفه ابن رشيق القيرواني على أنّه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إيّاه"[7] وإذا عدنا إلى مطيع بن إياس نجده قد استعمل كلا الصورتين في أشعاره وبعملية إحصائية لديوانه أو لما تبقى من شعره نحصل على النتائج الآتية:

عدد الأبيات	عدد الاستعارات	نسبتها
420	79	٪18.80
عدد الأبيات	عدد التشبيهات	نسبته
420	61	٪14.52

[1] - المصدر السابق ص 58.
[2] - العسكري، الصناعتين، ص 60.
[3] - القيرواني، العمدة ج1 ص 427.
[4] - المصدر نفسه ج1 ص 429.
[5] - المصدر نفسه ج1 ص 429.
[6] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي المكتبة العصرية بيروت لبنان الطبعة الثالثة 2001 ص27.
[7] - القيرواني، العمدة ج1 ص 455.

المجموع	140	٪33.32

من خلال الجدول وردت الاستعارة (79 مرة) وإذا اعتبرنا أنها ترد في كلّ بيت مرة واحدة سنجدها تمثل 18.80٪ من مجموع أبيات الشاعر وهي بذلك تفوق التشبيه من حيث ترددها إذ مثّل التشبيه نسبة 14.52٪ وورد (61 مرة).

ولمعرفة الدور الذي لعبته هاتان الصورتان في الخطاب الشعري لمطيع بن إياس نعود إلى النماذج السّابقة في محاولة تحليلها وبيان أثرهما ودورهما في تشكيل المعنى.

- قصيدة نخلتي حلوان:

بمجرد قراءة قصيدة نخلتي حلوان تداهمنا الاستعارة في بداية الخطاب الشعري "أسعداني يا نخلتي حلوان" فأراد الشاعر أن يبين لنا من خلال هذه الاستعارة حالته الشعورية الراغبة والباحثة عن السّعادة لدى جماد ليحمله أكثر مما يحتمل وينقله من دائرة المعنوي إلى دائرة المحسوس فيجعل من النخلتين عن طريق هاته الاستعارة مخاطبا له يحاوره ويزيل بعض الإبهام الواقع في صدر البيت لأن لفظة "أسعداني" قد يتوهم قارئها أن الشاعر في حالة شعورية سعيدة فيكسر هذا التوهم باستعارة أخرى في عجز البيت الأول ويبين هذه الحالة النفسيّة لديه، فطلبه في الأول من النخلتين أن تسعداه نتيجة حزن ألمّ به ويتضح هذا المعنى حينما قال لهما: (ابكيا) فزادت الاستعارة الثانية توضيحا للمعنى الأول وهو المعنى المراد لأنه من كان في مثل هذه الحالة اليائسة بحاجة ماسة إلى السعادة لتنسيه ما آلت إليه نفسه بعدما ألمّ بها من فراق المحبوبة، وينقل الشاعر هاتين النخلتين ويخرجهما من عالم الجماد إلى عالم الإنسان الواعي الذي يمكن مخاطبته في صورة أخرى فيقول "واعلما أن ريبه يفرق بين الآلاف والجيران" ليؤكد على حقيقة الفراق فيذكر استعارة أخرى "لو ذقتما" وجعلهما كالإنسان الذي يذوق ويبكي ويعلم ويسعد مسترسلا هاته الاستعارات التي عبّرت عن الذات الشاعرة وما فعل بها، ثم يعود ويترجى النخلتين أن تسعداه في صورة استعاريّة أخرى مثل التي بدأ بها خطابه الشعري ليرسخ في أذهاننا حاجته الماسة لمعنى السعادة "أسعداني وأيقنا" إنه يبحث عن السعادة من جهة ويريد أن يؤكد حقيقة الفراق التي رماه الزمان بها واعتبرها أمرا محققا، لذلك حاول أن ينبه النخلتين إلى مصير ينتظرهما وكأنه يقوم بإعلامهما وإخبارهما قبل أن يقع لهما ما وقع له، إنه يقوم بعمل ازدواجي، من جهة يبحث عن السعادة عندهما وهو يائس ومن جهة يعلمهما وهو واع لما سيحدث لهما فيتهيئان لوقوع هذا الأمر العظيم الذي ألمّ به.

محاولا بذلك أن يخفف عنهما هول ما ينتظرهما من خلال هاته الاستعارات مؤكدا أن افتراقهما لا شك فيه، ثم يعود إلى نفسه ويقول أنّ ما لاقاه من فرقة ابنة الدهقان كان أمرا

عظيما ونفى أن يكون قد مرّ به من قبل معبّرا عن ذلك بتشبيه "لم تلق نفسي كما لاقيت من فرقة ابنة الدهقان" فكان هذا التشبيه بمثابة ربط ووصل لما سبق من معاني القصيدة حول الفراق ولما هو آت نتيجة له، فهو بعد ذلك النفي يبين الأسباب التي جعلته يعظم هذا الفراق فيذكر كيف كان قربها بالنسبة إليه في صورة استعاريّة رائعة "ويسلي دنوها أحزاني" فلم ينقل لنا المعنى مباشرة كقوله مثلا "لو قربت أفرح بهذا القرب" بل جعل من دنوّها تسلية لأحزانه وبذلك حمّلها معنى إنسانيا يتمثّل في زوال الحزن الناتج عن قرب المحب، ويعود يصور تلك المرارة وتلك الفجيعة في صورة استعارية لا تقل جمالا عن سابقاتها فيقول: "فجعتني الأيام أغبط ..." وعبر بها عن الفراق بفجيعة أفقدته أسعد ما كان لديه بصيغة تفضيل ليؤكد هذا المعنى ويدعمه باستعارة لكي لا يبقى للمتلقي شك في بيان هول هذا الفراق ومرارة الفقد. معبّرا عمّا خلّفه في استعارة أخرى "فقد تركت بي لهبا" فجعل من حالة ضميره وقلبه المتفجع بمثابة لهب لازمة، وجعل اللّهب دالا على حالته ولم يكتف بذلك وأضاف تشبيها يوضّح به المعنى السابق فقال أن هذا اللّهب كحريق الضرام في قصب الغاب، وربما اختار الغاب دون غيرها لكثرة أشجارها وبالتالي صعوبة إطفاء نارها مع استمرارية هذا اللهب مدة أطول.

- وإذا عدنا إلى مقطوعة سابقة في رثاء يحيى بن زياد

يـَا أَهْلِ بكُوا لِـقَلْبِـي القَـرِحِ وَلِلْـدُّمُوعِ الهَـوَامِـلِ السُفْحِ

رَاحُـوا لِـيَحْيَـى إِلَـى مَـغِيـبِهِ فِي القَبْرِ بَيْنَ التُّرَابِ وَالصُفُـحِ

رَاحُوا لِيَحْيَـى وَلَوْ تُطَاوِعُنِي الـ أَقْــدَارُ لَـمْ يَبْتَكِرْ وَلَـمْ يَرُح

يَا خَيْرَ مَنْ يُحْسَنُ البُكَاءُ لَــهُ اليَوْمَ وَمَــنْ كَـانَ أَمْـسِ لِلْمَدْحِ

قَــدْ ظَفِرَ الحُزْنُ بِالسُّرُورِ وَقَـدْ أُدِيلَ مَكْــرُوهُنَا مِـنَ الفَرَحِ

نجد في هذه المقطوعة استعانة الشاعر بالاستعارة لبيان مدى تمسكه بصديقه وتمنيه لو كان يقدر أن يوقف القدر ولا يتركه يأخذه فقال "لو تطاوعني الأقدا" مستعملا في هذه الاستعارة "لو" التي تفيد امتناع حدوث جواب الشرط لامتناع حصول فعل الشرط المتمثل في تطاوعني لأنّ الأقدار لا يمكنها أن تطاوع مطيع فيما تمنى وجعل من هاته الأقدار كالإنسان الذي يطاوع فحملها مدلولا خاصا، فهو يدرك أنّ الأقدار أقوى منه.

ويختم أبياته باستعارة يمكن أن نقول أنها اختزلت كل المعاني التي أراد مطيع أن يقولها وينفثها من داخله ويرميها لأنها أثقلته مثلما أثقله موت صاحبه فيقول "قد ظفر الحزن بالسرور" نعم إنه الحزن الذي أصبح محسوسا لدى مطيع لأنّه أخذ منه سروره المتمثل في "يحي" فكيف لا يكون لهذا الحزن ذلك البعد الماديّ ما دام يظفر بمثل يحي الجامع لكل

معاني السرور، إنه اختزال لمعان كثيرة في صورة استعاريّة تنم عن مقدرة صاحبها في التصوير وإحداث إيقاع خاص داخل المقطوعة.

ومن خلال ما سبق يظهر استعمال مطيع بن إياس للاستعارة أكثر من التشبيه، وبما أن بنية التشبيه تتضح من خلال المستوى السطحي للتركيب بينما بنية الاستعارة تكتشف في المستوى العميق، فإن مطيع أراد بذلك أن يستوقف المتلقي ويدعوه إلى البحث عن المعاني التي يريد إيصالها خصوصا إذا تعلّق الأمر بمثل هذه المعاني الإنسانية السامية التي تجبرنا على التوقف ولا شك أنّها كثيرة تنتظر من يفتش عنها.

وهذا دليل على اهتمام الشاعر بمعاني نصه الشّعري بالإضافة إلى أن البناء الفنيّ في الاستعارة أكثر دقّة ورسوخا في الأسلوب التعبيريّ الصياغيّ لما تملّكه من "قوة التكثيف والرصد الحركي للجمادات" [1] كما تتمثل قدرة الاستعارة في توليد المعاني وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانيّة حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[2] فطغيان الاستعارة عند مطيع دليل آخر على قدرته الشعريّة نظرا لأهميته التي اكتسبتها هذه الأخيرة لدى النّقاد قديما وحديثا، فغلبتها دليل على التميز الإبداعي وفي هذا يقول ابن رشيق القيرواني: "والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة"[3*]

بالإضافة إلى فائدتها في الاختصار تشترك مع التشبيه في كونهما: "يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد"[4]

وهكذا يسهمان بشكل كبير في إبراز معيار القصدية ويلعبان دورا كبيرا في إحداث إيقاع خاص داخل النصوص الشعرية.

المطلب الثاني: معيار القبول

- هناك دلالات مختلفة لمادة (قبل) في المعاجم العربية وما يهمنا في هذا الموضع من البحث دلالتها المرتبطة بمعايير النصية، يقول ابن منظور: لـ على فلان قبول إذا قبلته النفس، وفي الحديث ثم يوضح له القبول في الأرض، وهو بفتح القاف، المحبة والرضا بالشيء وميل النفس إليه"[5]

[1] - عبد القادر عبد الجليل ،الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1 2002م، ص 416.
[2] - الجرجاني: أسرار البلاغة ص 37.
[3] - القيرواني، العمدة ج1 ص 434.
[*] - دالة: جرأة.
[4] - المصدر نفسه ج1 ص 455.
[5] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (قبل) الجزء 11 ص 540.

وقد أولى النقاد العرب القدامى هذا المعنى عناية كبيرة حتى العصر الجاهلي بأن يقع كلامهم موقع القبول من عند سامعيهم، فقد كان زهير بن أبي سلمى وغيره من الشعراء يجهدون أنفسهم في تجويد أشعارهم لتحظى بالقبول عند الناس فقد "قال الأصمعي زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كلّ من جوّد في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة"[1]

ومع أن الأصمعي يفضل الشاعر المطبوع على الشاعر المتكلف غير أنه لا يمانع من وجود التكلف في الشعر أحيانا حتى يحقق بذلك مبدأ القبول عند المتلقي فيقول "من تكسب بشعره والتمس صلات الأشراف والقادة وجوائز الملوك والسادة في قصائد السماطين وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما فإذا قالوا في غير ذلك، أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود"[2] من خلال هذا القول يلتقي الأصمعي من أصحاب النظرية النصية التي تدعو إلى ضرورة قبول المتلقي لقصائد الشاعر حتى تتحقق الوظيفة الاتصالية للغة بين صاحب النص والمتلقي، وقد بين كذلك ابن رشيق القيرواني السبب الذي من أجله اعتنى زهير بن أبي سلمى بشعره قبل ذكره للناس وهو الخوف من العيوب التي قد يلتفت إليها المتلقي فيقول: "صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفا من التعقب"[3] ويشير ابن رشيق إلى طرائق الشعراء في استمالة السامعين وسعيهم إلى بلوغ قصائدهم درجات القبول والاستحسان حيث يقول: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول يحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى ما بعده"[4] فالمقبولية عملية تفاعلية بين النص والمتلقي ومستواها يزيد وينقص حسب تحقق التماسك والانسجام داخله لأنهما يساعدان المتلقي على استمرارية الترابط النصي لذلك كلما كان النص متماسكا منسجما زادت مقبوليته لدى القارئ وأثر فيه أكثر، إذن فالمقبولية قضية تتعلق بالمتلقي وموقفه من النص من حيث قبوله له أو رفضه لأسباب لغوية.

أما مفهوم المقبولية من وجهة نظر حديثة فيقصد بها "رد موقف متلقي النص تجاه صورة من صور اللغة إذ يجب أن يتمتع كل نص بمقبولية من حيث الاتساق والانسجام"[5] ويحصل بذلك النفع للمتلقي باكتسابه معارف جديدة، "ويتضح أخيرا أن مسألة قبول أو رفض الخطاب

[1] - الجاحظ، البيان و التبيين ج 2 ص 13.
[2] - المصدر السابق، ج 2 ص 14.
[3] - القيرواني، العمدة ج 1 ص 136.
[4] - المصدر نفسه ج 1 ص 137.
[5] - دي بو جراند النص والخطاب و الإجراء ص 104.

الأدبي في النقد القديم هي مسألة نسبية تعتمد على ذوق المتلقي وثقافته والمقام الذي يقال فيه"[1]

لذلك ففكرة التقبلية تتجه صوب المخاطب: "أي اكتسابه معرفة جديدة أو قيامه بالتعاون لتحقيق خطة ما ويستجيب هذا الاتجاه لعوامل من مثل نوع النص والمقام الثقافي والاجتماعي ومرغوبية الأهداف"[2]

وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس وبحثنا عن المقبولية في شعره وموقف المتلقي من نصوصه سنعود مرة أخرى إلى "قصيدة نخلتي حلوان" إذ أرخ الشاعر لهاتين النخلتين وجعلهما رمزا يقف عنده الشعراء، بل حتى الخلفاء، فقد همّ المنصور بقطع إحداهما لأنها كانت تضيق الطريق وعندما تذكر قول مطيع بن إياس فيهما فقال: "لا والله ما كنت ذلك النحس الذي يفرق بينهما وتركهما"[3] وهذا دليل على تقبل الخليفة المنصور لهذه القصيدة واقتناعه بما قاله مطيع بن إياس فيهما والموقف نفسه يتكرر مع الخليفة المهدي إذ خرج مرة إلى حلوان وهم هو الآخر بقطعهما وعندما أنشدته إحدى الجواري:[4]

أَيَا نَخْلَتَيْ حُلْوَانَ وَادِي بُوَانَة حَبَّذَا إِذَا نَامَ حُرَّاسُ النَّخِيلِ جَنَاكُمَا

فقال لها قد هممت بقطعهما فقالت له الجارية أعيذ بك أن تكون أنت النحس الذي يفرق بينهما فسألها عن ذلك؟ فأنشدته أبيات مطيع بن إياس فقال لها: "أحسنتِ والله فيما قلت إذ نبهتني على هذا والله لا أقطعهما أبدا ولأوكلنّ بهما من يحفظهما ويسقيهما ما حييت"[5]

وروي كذلك أن الخليفة هارون الرشيد خرج إلى حلوان وهاج به الدم فأشار عليه الطبيب أن يأكل شحم النخل فجاءه دهقان حلوان وطلب منه ذلك وأمر الرشيد بقطع إحدى النخلتين فعندما مر بهما وجد مكتوب عليها أسعداني وأيقنا أن نحسا سوف يلقاكما فتفترقان "فاغتم الرشيد وقال يعز علي أن أكون نحسكما ولو كنت سمعت بهذا الشعر ما قطعت هذه النخلة ولو قتلني الدم"[6]

وهكذا فعلت "نخلتا حلوان" بالخلفاء في هذا النص الشعري المتميز وكان للشعراء كذلك حظ من هذا التأثير فقد أصبحتا رمزا يقف عنده من يريد الوقوف أو البكاء فتحولتا إلى طلل قائم ورمز دائم ملهم للشعراء ومما قيل فيهما قول حماد عجرد[7]:

---

[1] - عبد الخالق شاهين ،أصول المعايير النصية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، كلية الآداب ،قسم اللغة العربية ،العراق، 2012م ،ص 151.

[2] - إلهام أبو غزالة ،مدخل إلى علم لغة النص ،ص 31.

[3]- الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 334.

[4] - المصدر نفسه ،ج 13 ص 333.

[5] - المصدر نفسه ،ج 13 ص 333.

[6] - المصدر السابق ،ج 13 ص 333.

[7] - المصدر نفسه ج 13 ص 334.

جَعَلَ الله سِدْرَتِي قَصْرِ شِرِينَ فِـدَاءً لِـنَخْلَتَي حُـلْـوَانِ

جِئْتُ مُسْتَسْعِدًا فَلَمْ يُسْعِـدَانِي وَمُطِيعٌ بَكَتْ لَهُ النَّخْلَتَــانِ

وقال آخر:[1]

أَيُّهَــا العَاذِلَانِ لَا تَعْـذِلَانِي وَدَعَانِي مِنَ المَلَامِ دَعَانِي

وَأَبْكِيَـا لِي فَإِنَّنِي مُسْتَحَــقٍ مِنْكُمَـا بِالبُكَاءِ أَنْ تُسْعِدَانِي

إِنَّنِي مِنْكُمَـا بِــذَلِكَ أَوْلَـى مِنْ مُطِيعٍ بِنَخْلَتَي حُـلْوَانِ

فَهُمَا تَجْهَلَانِ مَا كَانَ يَشْكُــو مِـنْ هَـوَاهِ وَأَنْتُمَا تَعْلَمَانِ

وقال فيهما أحد بن إبراهيم الكاتب:[2]

وَكَذَاكَ الزَّمَانُ لَيْسَ وَإِنْ أَلْلَفَ يَبْقَى عَلَيْهِ مُؤْتَلِفَـــانِ

سَلَبَتْ كَفُّـهُ الـغَرِيَّ أَخَاهُ ثُـمَّ ثَنَــى بِنْخَلَتَيَّ حُـلْـوَانِ

فَكَأَنَّ الغَرِيَّ قَدْ كَانَ فَرْدًا وَكَأَن لَمْ تُجَاوِرَ النَّخْلَتَــانِ

وقد اعتبر طه حسين هذه الأبيات -كما مر بنا سابقا- "تاريخا وذكرى بين الأدباء والشعراء"[3] وقال أن هاته الأبيات مشهورة "تمثل شعر مطيع نفسه وعواطفه تمثيلا صادقا أحسّه القدماء فرقوا له وكلفوا به"[4] فهذه المواقف والآراء التي مرت بنا مع قصيدة "نخلتي حلوان" تبين مدى تأثير هؤلاء بمعاني النص الشعري وبالتالي حضور مبدأ القبولية في هذه القصيدة.

- وخبر آخر ذكره صاحب الأغاني حينما جاء "وفد على الوليد بن يزيد سنة 125هـ"[5] وسمع مقطوعة غناها حكم الوادي له يقول مطيع فيها:[6]

إِكْلِيـلُهَا أَلْوَانُ وَوَجْهُهَا فَتَّانُ

وَخَالُهَا فَـرِيـدُ لَيْسَ لَهُ جِيرَانُ

إِذَا مَشَتْ تَثَنَـتْ كَأَنَّهَا ثُعْبَــانُ

[1] - المصدر نفسه ، ج 13 ص 334.
[2] - المصدر نفسه،ج 13 ص 335.
[3] - طه حسين من تاريخ الأدب العربي ج 2 ص 256.
[4] - المرجع نفسه ج 2 ص 256.
[5] - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي،دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان،1981م، ط4 ،ج2،ص 102.
[6] - الأصفهاني الأغاني ج 13 ص 280.

فطرب الوليد لذلك حتى زحف عن مجلسه وطلب من حكم الوادي أن يعيد هاته المقطوعة حتى بحّ صوته وسأله عن القائل فقال له مطيع بن إياس الكناني "فأمر أن يحمل إليه على البريد فحمل إليه"[1]

ولمّا دخل عليه مطيع بن إياس طلب الوليد من حكم الوادي أن يعيد الغناء وقال لمطيع: من يقول هذا الشعر؟ قال: عبدك أنا يا أمير المؤمنين فقال له: ادن مني فدنا منه فضمّه الوليد وقبّل فاه و بين عينيه"[2] وبقي الوليد يسمع هذا الصوت لمدة أسبوع.

وروي أن المهدي بعث إلى ابنه موسى فلما جاء قدم الخطباء يهنئونه والشعراء يمدحونه فبالغوا حتى أذوه و "أغضبوه فقام مطيع بن إياس" وقال:[3]

أَحْمَدُ الله إِلَهَ الخَلْقِ رَبَّ العَالَـمِينَـا

الذِي جَاءَ بِمُوسَى سَالِمًا فِي السَّالِمِينَا

الأَمِيرُ بن الأَمِيرِ بن أَمِيرِ المُؤْمِنِينَـا

فقال المهدي "لا حاجة بنا إلى قول بعدما قاله مطيع فأمسك الناس وأمر له بصلة"[4] فهذه النماذج يمكن التدليل بها على معيار المقبولية في ديوان مطيع بن إياس.

المبحث الثالث: معيار الإعلامية والمقامية والتناص

المطلب الأول: الإعلامية

وهي المعيار الخامس من معايير النّصية إذا عدنا إلى التراث النقدي والبلاغي عند العرب نجد الكثير من الإشارة إليها ومعناها أن يتضمن الكلام فائدة أو منفعة يريد المتكلم إيصالها إلى السامع فقد قال: الحسن بن بشر الأمدي الفائدة أساس الكلام في قوله: «الكلام إنّما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه»[5] وذهب المذهب نفسه أبو هلال العسكري في أنّ أهمية

[1] - المصدر نفسه، ج 13 ص 281.
[2]- المصدر السابق، ج 13 ص 281.
[3] - المصدر نفسه، ج 13 ص 326.
[4] - المصدر نفسه، ج 13 ص 326.
[5]-أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، عبد الله المحارب، دار المعارف، مكتبة الخانجي،مصر،القاهرة، ط 4، 1994،ص 179.

الكلام تكمن في حرص المتكلم على الفائدة التي يجنيها السامع فيقول: «لا يتجاوز به عما يعرفه إلى مالا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتعدم فائدة الخطاب»[1]

ويبدو أنّ الإفهام والبيان يشتركان في الدلالة عند الجاحظ اعتبر "مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهيم"[2]

أمّا الإعلامية من وجهة نظر حديثة فقد عرّفها روبرت دي بوجراند بأنّها: «العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصيّة أو الوقائع في عالم نصيّ في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل وعند الاختيار العقلي لبديل من خارج الاحتمال، ومع ذلك نجد لكل نص إعلاميّة صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم التوقع»[3] والجدير بالذّكر أنّ مصطلح الإعلاميّة عند دي بوجراند "يدل على ناحية الجدّة والتّنوع الذي توصف به المعلومات التي تشكل محتوى الاتصال في نص ما"[4]

ويتّضح ذلك أكثر حين حدّد موضوعها وقال أنها: «مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النص المعروض في مقابل عدم التوقع أو المعلوم في مقابل المجهول»[5]

وأشار دي بوجراند إلى أن "المدى الذي تكون فيه العناصر والمعلومات داخل النص معتادة في معناها وفي أسلوب التعبير عنها وطريقة عرضها، فهي عندئذ تمثل كفاءة إعلاميّة منخفضة الدرجة أو تكون غير معتادة فتمثل كفاءة إعلاميّة عالية الدرجة»[6] ومعنى ذلك أنّه "كلما كان هناك ابتعاد عن التوقع وكثرة المعتاد والمألوف زادت الكفاءة الإعلاميّة"[7]

وإذا بحثنا عن الإعلاميّة في ديوان مطيع بن إياس فسنجدها في ميله إلى استعمال الأوزان الخفيفة وبذلك حذا شعراء العصر العباسي الأول حذوه وتحديدا المقطوعات الغزلية منها وقد مر بنا هذا الأمر بشيء من التفصيل في موضع سابق حينما درست الأوزان في ديوانه.

وإذا عدنا إلى دلالة المكان في ديوان مطيع بن إياس نجده لا يحمل تلك الأهمية التي يحملها الأشخاص باستثناء حلوان وارتباطه بهذا المكان الذي أحبّ فيه جارية، وربما هذا الموقف يمكن الاستدلال به في معيار الإعلاميّة لأن مطيع بن إياس رفض مطالع القصائد التي يبتدئها الشعراء بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار لأنه اعتبر ذلك أمرا تجاوزه الزمن بتغيراته الحضاريّة فيقول:

لَأَحْسَنُ مِنْ بِيدٍ يُحَارِبُهَا القَطَا وَمِنْ جَبَلَيْ طَيٍّ وَوَصْفِكمَا سَلْعَا

2-العسكري،كتاب الصناعتين،ص29.
3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج ص76.
4- دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء،ص105-
5- المصدر نفسه،ص 249-
[5]-المصدر السابق، ص12
[6]-عزة شبل،علم النص ،ص66
-المرجع نفسه،ص[7]68

تَلَاحُظُ عَيْنَيْ عَاشِقَيْنِ كِلَاهُمَا لَهُ مُقْلَةٌ فِي وَجْهِ صَاحِبِهِ تَرْعَى

فنراه في هذين البيتين يرفض وصف البيد وحيواناتها وكذا الأماكن كجبلي طي وسلع وهو موضع بقرب المدينة المنورة وقيل جبل بها ألا ترى مطيعا يريد أن يرفض من خلال هذين البيتين ما يعرف بالمقدمة الطللية لأنها لم تعد مجدية في هذا العصر وتغيراته الحضارية التي فرضتها معطيات كثيرة، فالإعلامية هنا تأتي بمعنى الجدّة وعدم التوقع وإبداع ومخالفة للواقع سواء على مستوى صياغة النص أو مضمونه وهنا ارتبطت بالمضمون أكثر كون الشاعر لم ينسج مطلع أشعاره على مايعرف بالمقدمة الطللية بل رفض الوقوف عندها

وبذلك يعدّ مطيع بن إياس من الأوائل الذين حملوا راية التجديد أو على الأقل التغيير، أي تغيير هيكل القصيدة العربية الموروث وقد قال عنه الدكتور عز الدين إسماعيل تعليقا على هذين البيتين أنّه: «أول من ركز لواء الدعوة الجديدة»[1] وجعل غيره من الشعراء تابعين له فيما دعا إليه.

المطلب الثاني: المقامية

ومن خلال تسميتها يتبادر إلى الذهن المقولة الشهيرة "لكل مقام مقال "وهي من الأمثال المعروفة بين العرب بل هي من الأمثال السائرة عندهم"[2] وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يجعل لكل مقام مقالا وأمثلة ذلك كثيرة، وقد أجمعت الكتب التراثية على أنه اعتمد هذا المعيار الكلاميّ في أحاديثه ومنها قوله "إني أمرت أن أكلّم النّاس على قدر عقولهم"[3] وكان يستعمل لفظة مقام في كلامه ومنها قوله صلى الله عليه وسلم لعمر بن الخطاب في موقف من مواقف يوم بدر: " ... دعه يا عمر فسيقوم مقاما تحمد عليه"[4] فقد ارتبط المقال بالمقام وتأثير الأخير في الأول، فقد ذكر الجاحظ ذلك في أنّ الكلام قد يصل أحيانا إلى درجة "الإيجاز وما ذلك إلا بتأثير المقام"[5] فكان من الضرورة مطابقة الكلام بمقتضى الحال، ونجد ذلك مرة أخرى في ما ذكره الجاحظ إذ يقول "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[6]

ويكون لكل طبقة من الناس حسب هذا الرأي ما يناسبها من الألفاظ والمعاني فيقول: "المعنى ليس بشرف أن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة وإنما

[1] - عزالدين إسماعيل،في الأدب العباسي،ص 339.
[2] - أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار المعرفة، بيروت، لبنان 1955م،ج2، ص 198.
[3] - أبو حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس،الإمتاعوالمؤاسنة،تحقيق وداد القاضي ،دار صادر، بيروت، ج2 الطبعة1، 1988ص 324.
[4] - ابن الأثير، الكامل في التاريخ ،ج2 ص 91.
[5] - الجاحظ، البيان و التبين ،ج1 ص 155.
[6] - المصدر نفسه،ج1 ص 139.

مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العاميّ والخاصيّ فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلتك واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عند الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام"[1] وقد جاء هذا القول على لسان بشر بن المعتمر الذي يعد من الأوائل الذين أدركوا أهمية المقام وضرورة الأخذ به.

وقد جعل ابن طباطبا من موافقة الشعر للحال سببا من أسباب حسنه فيقول: "ولحسن الشعر وقبول الفهم إيّاه علّة أخرى وهي موافقته للحال التي يعدّ معناه لها كالمدح حال المفاخرة وحضور من بكيت بإنشاده من الأعداء ومن يسر به من الأولياء وكالهجاء في حال مباراة المهاجي" ... والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له كالمراثي في حال جزع المصاب وتذكّر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه"[2] أمّا قدامة بن جعفر فقد استدلّ على مقولة عمر بن الخطاب في وصف زهير بن أبي سلمى "ما أحسن ما قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه في وصف زهير حيث قال: «إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال فإنه في هذا القول إذا فهم وعمل به، منفعة عامة وهي العلم بأنه إذا كان الواجب أن لا يمدح الرجال بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيره إلا بما يكون له وفيه وبما يليق به أو لا ينافره»[3] ثم يخلص إلى القول: «مدائح الرجال ... تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات والتبدي والتحضر»"[4]

وهذا التقسيم الذي قام به قدامة بن جعفر للمدح يدخل ضمن شعار "لكل مقام مقال"

أمّا في ميدان الخطاب النثري فقد أشار ابن وهب الكاتب إلى ضرورة مراعاة مستوى المخاطبين مما نفع به العناية ضمن المبدأ السابق في قوله: أن يكون الخطيب أو المترسل عارفا بمواقع القول وأوقاته واحتمال المخاطبين به، فلا يستعمل الإيجاز في مقدار الحاجة إلى الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة ولا يستعمل ألفاظا الخاصة في مخاطبة العامة ولا كلام الملوك مع السوقة بل يعطي لكل قوم من القول بمقدارهم ويزنهم بوزنهم فقد قيل لكل مقام مقال"[5]

[1] - المصدر نفسه،ج1، ص 136.
[2] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص59.
[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 95.
[4] - المصدر نفسه، ص 106 - 107.
[5] - أبو الحسين اسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب، الكاتب البرهان في وجوه البيان، تقديم و تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب ،القاهرة ،ص 194.

كما أشار ابن رشيق القيرواني إلى أهمية الزمان الذي يقال فيه الشعر فيقول: « الفطن الحاذق يختار الأوقات ما يشاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابتهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره ... » ومن المشهور أنّ النّعمان بن المنذر، رأى شجرة ظليلة ملتفة الأغصان في مرج حسن كثير الشقائق وكان معجبا بها وإليه أضيفت "شقائق النعمان" فنزل وأمر بالطعام والشراب فأحضر، وجلس للذته، فقال له عدي بن زيد العبادي وكان كاتبه: أتعرف أبيت اللعن، ما تقول هذه الشجرة؟ فقال: ما تقول؟ قال: تقول

رُبَّ رَكبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا يَشْرَبُونَ الخَمْرَ بِالمَاءْ الزُّلَالِ

عَكفَ الدَّهْرُ عَلَيْهِم فَثَّووا وَكَذَاكَ الدَّهْرِ حَالًا بَعْدَ حَالِ

مَنْ رَآنَا فَلْيُوطّنْ نَفْسَــهُ إِنَّمَا الدُّنْيَا عَلَى قَـرني زَوَالِ

فكأنّه قصد موعظته، فتنغص عليه ما كان فيه وأمر بالطعام والشراب فرفعا بين يديه وارتحل من فوره"[1] فهذا الموقف يبين لنا مراعاة القيرواني لمعيار "لكل مقام مقال" أساسا للتفاضل بين الشعراء وفي هذا يقول "فأول ما يحتاج إليه الشاعر بعد الحد الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية حسن التأتي والسياسة وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذلّ خضع، وإن مدح أطرى واسمع، وإن هجا أقلّ وأوجع ... ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا ما كان ... وذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا وقد قيل لكل مقام مقال"[2] فالمحدثون من علماء لغة النص يقتربون من النقاد العرب القدامى، إذ يربطون النص وسياقه الخارجي من أجل فهم المعنى والقدامى ينظرون في المقال فإذا طابق المقام أو الحال مع فصاحته يحكمون عليه بالبلاغة.

وإذا عدنا إلى تعريف المقاميّة "باعتبارها معيارا من معايير النصيّة فهي تتضمن العوامل "التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيّره"[3]

وقد وصف الباحثون المقاميّة باعتبارها من أهم العناصر التي تقوم عليها النصيّة لأنّ دراسة النص "لن تكون كافية بالوقوف فقط عند بنيته النحويّة أو الدلاليّة الخارجيّة بل لابد من دراسته على مستوى الخطاب، وهذا يعني الاهتمام ببنية السّياق والعلاقات بينها وبين النص"[4] ويمكن من خلال هذه الآراء النقديّة القديمة منها والحديثة أن نستخلص مدى ما تمتع

[1] - القيرواني، العمدة ،ج1 ص 230.
[2] - المصدر نفسه، ج1 ص 208.
[3] - دي بوجراند، النص و الخطاب و الإجراء، ص 104
[4] - المصدر نفسه، ص 104.

به النقاد العرب القدامى من وعي وفطنة عندما تنبهوا إلى أهمية السياق وربطه بالمعنى حينما عبّروا عنه بمقتضى الحال أو المقام.

- وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس من أجل البحث عن معيار المقاميّة في أشعاره ومدى أهميته في تماسك النصوص الشعرية، سنحصل عل ما يلي:

- السياق العاطفيّ: وهو الذي يعبر فيه عن الحالة النفسية أو العاطفيّة للشاعر ويدخل الرثاء والغزل ضمن هذا السياق وضرورة تغيير تلك النظرة التي نظر إليها أغلب النقاد الدارسين الذين تناولوا مطيع كونه ماجنا لاهيا فمن اتّصف بهذه الصّفات لا يمكن أن ينفذ إلى أغوار النفس الإنسانيّة الحساسة، ولعلّ هذه الميزة تتّضح أكثر في غرض الرّثاء، فمن نرثيه غالبا ما يكون عزيزا علينا، يحرك فينا مشاعر خاصة تتعانق مع الإنسانيّة وتحلّق بها عاليا، وكذا الغزل خصوصا العفيف منه لأن شاعرنا ركّز عل أنه ماجن والمجون غالبا ما ارتبط بالغزل الماجن، فلو قمنا بعملية إحصائية سنجد خمسا وعشرين بين قصيدة ومقطوعة غزلية مثلت عشرون منها الغزل العفيف، ولعلّ أشهرها -كما ذكرت سابقا- "نخلتي حلوان" وتأثر الكثيرين بها كما مرّ بنا، وإذا عدنا إلى الرثاء نجد أشهر قصائده ومقطوعاته كانت في رثاء صديقه "يحيى بن زياد" والمتتبع لحياة مطيع يرصد تلك العلاقة الوطيدة التي جمعت بينه وبين "يحيى" فجاءت قصائده مستوفية لمعنى "لكل مقام مقال" وعبّرت عن سياقه العاطفي الحزين بل نجد الخليفة المنصور حينما توفي أحد أبنائه يستشهد بإحدى مقطوعات مطيع بن إياس*

وربما نجد تقاربا بين معياري المقامية والمقبولية هنا، حيث تقبل النص من قبل المتلقي ولا يكون هذا التقبل حاضرا إلا إذا راعى فيه الشاعر "المقام" فمثلا لو عدنا للمقطوعة السابقة التي قالها للمهدي عند عودة ابنه وكأنه أحسّ وشعر بمبالغة الخطباء والشعراء المهنئين حينما أغضبوا المهدي فطبق مبدأ "لكل مقام مقال" ومراعاة مقتضى الحال وأن الموقف لا يستدعي الإطالة بقدر ما يلزمه نوع من الإيجاز لا الإطناب الممل المضر.

أما ظاهرة المجون التي تلون بها شعره فلا يمكن أن نفصلها عن السياق الاجتماعيّ الذي ظهرت فيه خصوصا في العصر العباسيّ الأول وما صاحب هذه الفترة من تيار اللّهو والمجون لدى الكثير من الشعراء نظرا للمعطيات الحضاريّة المختلفة من وصف للجواري والقيان ومجالس الخمر واللهو، وقد مرت بنا بعض المقطوعات تجسد ذلك المعطى.

أما السياق الدينيّ فنجد مقطوعة له يصف مجونه الذي صرفه عن الحج:[1]

أَلَمْ تَرَنِي وَيَحْيَى قَدْ حَججنا وَكَانَ الحَجُّ مِنْ خَيْرِ التِّجَارَه

* - ينظر الأصفهاني الأغاني ج 13 ص 320.
[1] - المصدر نفسه ج 13 ص 334 .

خَرَجْنَا طَـالِبي خَيْرٍ وَبَـرٍّ فَمَالَ بِنَا الطَّرِيقُ إِلَـى زُرَارَه

فَعَادَ النَّاسُ قَد غَنِمُوا وَحَجُّوا وَأُبْنَا مُوقَرَينَ مِنَ الخَسَـارَه

فقد صرّح في هذه المقطوعة أنّ من حجّ فقد غنم وفاز أما هو وصديقه لم يكن لهما نصيب ومغنم من الحجّ فنفى الغنيمة عن نفسه وعن صديقه وبيّن أنّ مجونه قد صرفه عن تأدية مناسك الحج ولم يتعرض لهذا الغرض بنوع من السّخرية أو التجريح أو التقليل من قيمته أو تفضيل المجون عليه.

المطلب الثالث: التناص

- الحديث عن التناص يجرنا للحديث عن كلمة "نص" ومفهومها اللغوي وصولا إلى ما تحمله الكلمة من معنى اصطلاحي.

- نص: لغة: "رفع الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكلما ظهر فقد نص، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر وهو التعيين"[1]

- "وتناص القوم: ازدحموا"[2] أي أن بؤرة استقطاب مهمة جمعت هؤلاء القوم في مكان واحد، ومايهمنا من هذه المعاني هو "إمكانية التعامل مع هذه المادة كمصطلح له جذور لغوية وإن لم تتوافر له جذور اصطلاحية"[3]

ولم يعرف العرب "التناص" في التراث النقدي والبلاغي غير أننا نجد له مظاهر كثيرة حتى وإن لم تحصل ذاته فقد حملت معناه في مقولة الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه: «لولا أن الكلام يعاد لنفد»[4]

فالمتأمل للمقولة يتبين منها علاقة الكلام بما سبقه من كلام مشابه له.

وقد عبر النقاد عن هذا المفهوم بتعبيرات مختلفة منها قول ابن طباطبا: «إذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا»[5]

ويقول أبو هلال العسكري «قد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه، وربما أخذ

[1] - ابن منظور لسان العرب مادة (نص) الجزء السابع ص 97.
[2] - محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتخى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق علي بشري دار الفكر بيروت لبنان 1994م مادة (نصص) الجزء التاسع ص 371.
[3] - محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند القاهرة الجرجاني مكتبة لبنان ناشرون الركة المصرية العالمية للنشر لو نجمات ط1 1995 ص 137.
[4] - القيرواني، العمدة ج1 ص 96.
[5] - ابن طباطبا عيار الشعر ص 78.

الشاعر القول المشهور ولم يبال"[1] وقوله كذلك: «لولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»[2]

ونجد ابن رشيق في هذا الشأن يقول: «وقد علمنا أن الكلام من الكلام مأخوذ و به متعلق، و الحذق في الآخذ على ضروب»[3]

هذه الأفكار في تراثنا النقدي البلاغي تؤدي بنا إلى ذكر قضية مهمة تناولها النقاد القدامى لها علاقة بمفهوم التناص ألا وهي السرقات الأدبية والتي حظيت باهتمام كبير في مؤلفاتهم وكانوا يعتبرونها قضية أخلاقية، فعندما سئل الأصمعي "كيف شعر الفرزدق؟ قال تسعة أعشار شعره سرقة قال: وأما جرير، فله ثلثمائة قصيدة ما علمته سرق شيئا قط، قال: لا أدري لعله وافق شيء شيئا"[4] وقد قال الشيخ أبو عبد الله المرزباني: «وهذا تحامل شديد من الأصمعي وتقول على الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال وعلى جرير قد سرق كثيرا من معاني الفرزدق»[5]

وبغض النظر عن صحة هذه الاتهامات أو عدمها فإن القضية التي أثارتها نقطة بدء لما يعرف بعلاقة نص بنصوص أخرى أو بمفهوم حداثي "التناص" وحتى تلك النظرة إلى السرقات قد تغيرت من منظور أخلاقي إلى منظور فني جمالي، فهاهو ابن سلام الجمحي يشير إلى فكرة يقوم عليها التناص حينما وصف شعر أمرئ القيس: «ما قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء»[6] أما الجاحظ فقد أشار إشارة موجزة لقضية السرقات واعتبر أن تأثر الشعراء اللاحقين بآثار السابقين أمر لا مفر منه فيقول: «لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ... إلا وكل من جاء من الشعراء بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون أحد منه أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول»[7]

ويضيف الجاحظ فكرة توارد الخواطر في قضية السرقات فقد يخطر المعنى على بال شاعر ويكون قد خطر على بال شاعر سبقه.

---

[1] - العسكري، كتاب الصناعتين ص 197.
[2] - المصدر نفسه ص 196.
[3] - ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب تحقيق الشاذلي بويحي الشركة التونسية للتوزيع 1972 ص 29.
[4] - أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، فحولة الشعراء تحقيق المتشرق ش، توزي تقديم صلاح الدين النجد دار الكتاب الجديد لبنان بيروت 1980 ص 38.
[5] - المرزباني الموشح، ص 135.
[6] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ج1 ص 55.
[7] - الجاحظ، الحيوان ج3 ص 311.

ومن خلال هذه الآراء يتضح وجود اتجاهين عند الشاعر، اتجاه "يغزو فيه قصائد غيره فيسرق المعاني التي تروقه بمبانيها وأشكالها كليا أو جزئيا"[1] فهذا الاتجاه لا يمت بصلة مباشرة لفكرة "التناص" القائمة على تأثير نص أو نصوص سابقة في نص لاحق.

واتجاه "يأخذ الشاعر فيه من شعر غيره المعنى الذي يريد ولكنه يكسوه من الألفاظ وجدة البناء فيكون له حق ادعائه وتملكه"[2]

فهذا الاتجاه يلتقي مع معيار "التناص" في فكرة تداخل النصوص.

أما إذا تحدثنا عن "التناص" من وجهة نظر حديثة لابد أن نبدأ بآراء الشكلانين الروس الذين فصلوا النص عن كل سياقاته وأبعدوه عن العلاقات المحيطة به والتي أسهمت بشكل أو بآخر في إنتاجه، وفي ظل هذا الواقع ظهر "التناص" عند "ميخائيل باختين معنى لا اصطلاحا وأسماه بالحوارية "أي حوار النصوص وصيغ تعالق بعضها مع بعض"[3] أي أن النص له علاقة حوارية ما بنصوص أخرى.

- فأصبح باختين بذلك أول من أثار مفهوم "التناص" حديثا، وتأتي بعده الباحثة البلغارية "جوليا كريستفا" لتقدم مصطلح التناص في بحوث كتبتها بين سنتي (1966-1967) وذكرت أن "كل نص يعد امتصاصا لنص آخر، وتحويلا له"[4] وبحثت الناقدة عن الخلفية العقائدية والفكرية في النص، وأدى بها هذا البحث إلى الوصول إلى مصطلح "التناص" الذي "يدل على علاقات تأثير وتأثر بين النصوص"[5] وأصبح يعد ذلك مفهوم "التناص" يتداوله الباحثون ومنهم رولان بارت في كتابه "لذة النص"، وتخلت جوليا كريسفا عن مصطلح التناص وفضلت عليه مصطلحا آخر هو "المناقلة" أو "التحويل" لاهتمامها بالواقع التاريخي للخطاب "بينما تم تبني المصطلح في نيويورك سنة 1979م"[6]

وقد حاول بعد ذلك الباحثون الغربيون تحديد مفهوم "التناص" إلا أن آراءهم حوله تنوعت ومن جملة هذه التعريفات:[7]

* إن التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه تقنيات مختلفة.

* وهو ممتص لها، لتنسجم مع فضاء بنائه ومقاصده

---

[1] - عبد الخالق فرحان شاهين أصول المعايير النصية ص 70.
[2] - المرجع نفسه، ص 70.
[3] - حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان ط1 2007م ص 253.
[4] - عبد الواسع الحميري، الخطاب و النص، المفهوم- العلاقة- السلطة مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت لبنان ط1 2008م ص 116.
[5] - محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن الطبعة الأولى 2007م ص 124.
[6] - محمد غزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م ص 38.
[7] - حسين جمعة المسبار في النقد الأدبي منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2003م ص 33.

* وأنه المحول لها بإطالتها أو إيجازها ويقصد مناقضة خصائصها ودلالتها.

ومعنى هذا أن التناص هو تعانق نصوص مع نص حديث بطرائق مختلفة، وعليه يكون التناص: "لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[1]

واعتبره بعض علماء لغة النص ضرورة لنجاح العملية التواصلية في ضوء ما يعرف بعملية الإنتاج والتلقي والمعارف التي يملكها المتلقي للتواصل مع نصوص أخرى وقد عد بوجراند ودريسلر "التناص" معيارا سابعا من معايير النصية*

- وقد قسم الباحثون التناص أقساما كثيرة منها الداخلي والخارجي، فالداخلي يكون مع نصوص للأديب نفسه والخارجي مع غيرها من النصوص وجزئي وتام "وضروري واختياري، فالضروري متابعة الأسلاف والاختياري ثورة على تقاليدهم"[2] ولعل أشهرها

-1- التناص الشكلي: ويسمى كذلك بالتناص المباشر وهو أخذ فقرة كاملة من نص سابق أو نصوص سابقة بحيث تتلاءم مع موضوع النص: "وهذا هو الشكل البسيط من التناص الذي يتحقق بنقل التعبير من غير تغير"[3]

-2- التناص المضموني: يسمى أيضا بالتناص غير المباشر ويستنبط من النص استنباطا، ويرجع "إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصيها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته"[4]

وحظي هذا القسم من الدراسات الكثيرة لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى حينما اهتموا بما سمي "بالسرقات الأدبية المعارضات الشعرية، الاقتباس والتضمين والاستشهاد وغيرها من المظاهر التناصية التراثية"[5]

وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس سنجد بعضا من مظاهره:

*** الاقتباس:** فقد عرفه شهاب الدين الحلبي بقوله: "هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث ولا ينبه عليه للعلم به"[1]

---

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتجيةالتناص المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط2 1986م ص 123.
* - ينظر مدخل إلى علم لغة النص ص 21.
[2] - إلهام أبو غزالة و علي خليل، مدخل إلى علم لغة النص ص 21.
[3] - أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث إربد الأردن ط1 2007م ص 66.
[4] - عزة شبل، علم لغة النص بين النظرية و التطبيق ص 79.
[5] - إلهام أبو غزالة و علي خليل مدخل إلى علم لغة النص ص 21.

فمن خلال هذا التعريف يمثل الاقتباس شكلا من أشكال التناص وسنجد ذلك حاضرا في أشعار مطيع بن إياس فيما يلي:

* مقطوعته التي يتودد فيها إلى صديقه يحي بن زياد

يـا سمي النبي الـذي خـص به الله عبده زكرياء

فَدَعَـاهُ الإِلَهُ يَحْيَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ اللهُ قَبْلَ ذَاكَ سَمِيَـا

كُنْ يَصَب أَمْسَى بِحُبّكِ بِرًا إِنَّ يَحْيَ قَدْ كَانَ بِرًا تَقِيَا

فإذا عدنا إلى سورة مريم نجد قوله تعالى: «يا زكرياء إنا نبشرك بغلام اسمه يحي لم نجعل له من قبل سميا»[2] فنلاحظ اقباس الشاعر لمعاني الآيات القرآنية وضمنها أبياته وإشارة كذلك في موضع آخر من سورة مريم قوله تعالى: «يا يحي خذ الكتاب بقوة وآتينه الحكم صبيا(12) وحنانا من لدنا وزكاة وكان تقيا (13) وبرا بوالديه ولم يكن جبارا عصيا(14) »[3]

ونجده في مقطوعة ذكرت سابقا حينما غادر السند مخاطبا ابنته:

فَعَسَى اللهُ أَنْ يُدَافِعَ عَنِّي رِيبَ مَا تَحْذَرِينَ حَتَى أَأُوبَـــا

لَيْسَ شَيْءٌ يَشَاؤُهُ ذُو المَعَالِي بِعَزِيزٍ عَلَيْهِ فَـــادْعِي الـمُجِيبَا

فالاقتباس من سورة إبراهيم في قوله: «وما ذلك على الله بعزيز»[4]

كما نجد ذلك حاضرا حينما عاد ابن المهدي من شعر فقال فيه:

أَحْمَدُ اللهَ إِلَـهَ الـ خَلْقِ رَبَّ العَـــالَمِينَـــا

الذِي جَاءَ بِمُوسَـــى سَالِمًا فِي السَالِمِينَـــــا

فالبيت الأول يظهر اقتباسه من سورة الفاتحة في قوله تعالى: «الحمد لله رب العالمين»[5]

-2- النقائض والمعارضات: وعدت النقائض والمعارضات في الشعر نمطًا من أنماط "التناص" وفي معنى النقائض لغة يقول الخليل: «النقض: إفساد ما أبرمت من حبل أو بناء

[1] - شهاب الدين محمود الحلبي حسن التوسل إلى ضاعة الترسل تحقيق و دراسة أكرم عثمان يوسف. دار الرشيد للنشر سلسلة كتب التراث وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية 1980 ص 323.
[2] - سورة مريم الآية 07.
[3] - سورة مريم الآيات (14-12).
[4] - سورة إبراهيم الآية 20.
[5] - سورة الفاتحة الآية 01.

المناقضة في الأشياء نحو الشعر كشاعر ينقض قصيدة أخرى بغيرها، والاسم النقيضة، ويجمع نقائض ومن هذا نقائض جرير والفرزدق»[1]

ومن المعنى اللغوي يتضح المعنى الاصطلاحي، إذ ينظم الشاعر قصيدة يتجه فيها إلى شاعر آخر إما هاجيا أو مفتخرا فيرد عليه الشاعر "بقصيدة أخرى ملتزما الوزن نفسه والقافية نفسها"[2].

أما المعارضات الشعرية فمعناها اللغوي يرجع إلى عارض فلانا فلانا، إذا فعل مثل فعله"[3]

ومن هذا المعنى اللغوي أخذ المعنى الاصطلاحي، فالمعارضة أن يقول الشاعر قصيدة في موضوعها فيأتي شاعر آخر "فينظم قصيدة أخرى على غرارها محاكيا القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها أو مع انحراف عنه يسيرا أو كثيرا مع حرصه على إظهار التفوق"[4]

وإذا عدنا إلى ديوان مطيع بن إياس، وإن صح التعبير ما تبقى من ديوانه، سنجد بيتا كتبه له الشاعر حماد عجرد يقول فيه:[5]

هَلْ لِذِي حَاجَةٍ إِلَـيْـكَ سَبِيلُ لَا يُطِيلُ الجُلُوسَ فِيمَنْ يُطِـــيلُ

ولما قرأ مطيع بيته رد عليه:

أَنْتَ يَا صَاحِبَ الكِتَابِ ثَقِيلُ وَكَـثِيـرٌ مِـنْ الثَّقِـيـلِ قَـلِـيلٌ

وإذا عدنا إلى نوع آخر من أنواع التناص سابقة الذكر سنجد التناص الضروري حاضرا في ديوان مطيع بن إياس حينما اتبع الشعراء الجاهليون في مقدمتهم الطللية والتغزل بأسماء نساء منها "ليلى التي ذكرت كثيرا نجده يقول:[6]

أَمِنْ آلِ لَيْلَى عَزَمْتَ البُكُورَا وَلَمْ تَلْقَ لَيْلَى فَتَشْفِي الضَّمِـيرَا

وَقَدْ كُنْتَ دَهْرَكَ فِيمَا خَـلَا لِلَـيْـلَى وَجَـارَاتِ لَيْلَى زَوُورَا

فرغم أن الغرض مدح إلا أننا نراه اتبع هيكل القصيدة الجاهلية والتي بقيت عند الكثير من الشعراء حتى العصر العباسي الأول.

---

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين مادة (نقض) الجزء 5 ص 50-51.
[2] - شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي ط8 دار المعارف مصر القاهرة ص 169.
[3] - أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة تحقيق عمر سلامي عبد الكريم حامد دار الكتب العملية بيروت لبنان ط1 2000م مادة (عرض) الجزء1 ص 294.
[4] - محمد عزام، النص الغائب ص 142.
[5] - الأصفهاني، الأغاني ج 13 ص 329.
[6] - المصدر نفسه، ج 13 ص 320.

وفي الوقت نفسه نجد النوع الثاني من التناص وهو التناص الاختياري الذي كان الأكثر حضورا في أشعاره وهو الثورة على تقاليد الأسلاف كما مر بنا تعريفه، ويتمثل هذا في ديوان مطيع بن إياس حينما رفض الوقوف على الأطلال وبكاء الديار لأنه اعتبر ذلك أمرا قد تجاوزه الزمن فيقول:[1]

لَأَحْسَنُ مِنْ بِيدٍ يُحَارِبُهَا القُطَـا وَمِنْ جَبَلَيْ طَـيٍّ وَوَصْفِكمَا سَلْـعَا

تَلَاحُظُ عَيْنَي عَاشِقَيْنِ كِلَاهُمَا لَهُ مُقْلَةٌ فِي وَجْـهِ صَاحِبِهِ تَـرْعَى

وقد ذكرت هذين البيتين من قبل.

- هذه أهم مظاهر التناص التي تلون بها ديوان مطيع بن إياس والتي أسهمت بشكل أو بآخر في تكثيف الجو الموسيقي والإيقاعي لأبياته الشعرية بمختلف تأثيراتها.

[1] - المصدر السابق، ج 13 ص 322.

الفصل الثالث:

الإيقاع في شعر

بشـــار بن برد

المبحث الأول: معيار السبك والحبك

المبحث الثاني: معيار القصد والقبول

المبحث الثالث: معيار الاعلامية والمقامية والتناص

المبحث الأول: معيار السبك والحبك

التعريف بالشاعر: (96 هـ - 182 هـ أو 168 هـ)

هو بشار بن برد، ينتهي نسبه إلى الفرس، وقع جدّه يرجوخ في سبي المهلب بن أبي صفرة، أحد عمال بني أميّة إلى البصرة "وجعله في فيئ زوجته خيرة القشيرية فولد عندها برد والد بشار، فلما كبر برد، زوّجته ووهبته لامرأة عقيلية صديقة لها، فأعتقته، فصار مولى من بني عقيل"[1].

نشأ بشار بن برد نشأة عربيّة، واطلع على الفارسية، فاستوى لسانه على الفصاحة وانطبع على الشعر منذ نعومة أظافره، وقد أدرك بني أمية واتصل ببعض أمرائهم، ثم أتصل بالخليفة العباسي (المهدي) فكان يمدحه ويأخذ عطاياه وجوائزه، "ولم يلبث المهدي أن تنكر له، لسوء سيرته فهجاه بشار بن برد"[2]، وهجا وزيره يعقوب بن داود فسخط عليه المهدي وقتله.

ولد بشار بن برد أعمى وقد وصفه الأصمعي بأنه "كان ضخما عظيم الخلق، مجدورا طويلا، جاحظ العينين، وقد تغشاهما لحم أحمر، أقبح الناس عمى، وأفظع منظرا، وكان إذا أراد أن ينشد صفق بيده، وتنحنح وبصق عن يمينه وشماله، وكان أشدّ الناس تبرما بالناس، وكان يقول الحمد لله الذي أذهب بصري لئلا أرى من أبغض"[3].

يقول بشار بن برد في بيت شعري له[4]:

عَمِيتُ جَنِينًا والذَّكَاءُ مِنَ العَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِ مُوئِـــلَا

وَعَاضَ ضِيَاءُ العَيْنِ لِلْقَلْبِ رَافِدًا لِعَقْلٍ مَا ضَيَّعَ النَّاسُ حَصَّلَا

---

[1]- الأصفهاني، الأغاني، ج2 ، ص 242.

[2]- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، توزيع دار الجيل بيروت ط 1 ، 1989، ص37.

[3]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص421.

[4]- بشار بن برد، الديوان، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري –دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان- ط1 1998م ، ص10.

المطلب الأول: معيار السبك

***وسائل السبك النحوية:**

1- الضمائر: إذا تحدثنا عن الضمائر في ديوان بشار بن برد فسنجده قد استعملها جميعها بين متكلم ومخاطب وغائب، مع غلبة بعضها على البعض من نص شعري إلى اخر وتحولها أحيانا، فما كان غائبا قد يكون مخاطبا والعكس صحيح وهي بذلك تعكس تحول الحركة الدلالية للنص مع تعزيز الترابط النصي، وللتدليل على ذلك من ديوان بشار قصيدة يقول في بعض أبياتها[1]:

يَا صَاحِبِيَّ العَشِيَّةَ اِحْتَسِبَـــا جَدَّ الهَوَى بِالفَتَى وَمَالَعِبَـــا

وَاللهِ وَاللهِ مَا أَنَـــــــامُ وَلَا أَمْلِكُ عَيْنِي دُمُوعَهَا طَرِبَـــا

أَبْقَى لَنَا الدَّهْرُ مَنْ تَذَكُّرِ مَنْ قَدْ كَانَ جَارًا فَبَانَ وَاِغْتَرَبَـــا

لله دَمْعِي أَلَّا أُكَلِّمُـــــــــهُ يَوْمَ غَدَا فِي السُلَافِ مُنْشَعِبَا

فنجد الضمائر المستعملة: المتكلم، المخاطب، الغائب، فكان المخاطب في بداية القصيدة وهما صاحبا الشاعر والغائب هو "الهوى"، أما المتكلم فهو الشاعر الذي بين مافعل به الهوى، ويعود لذكر الغائب مرة أخرى ولكنه هذه المرة "هو" الحاضر في ذهنه والمقصود بالخطاب ويواصل استحضاره في البيت الثالث والرابع والخامس والسادس، ويبقى هو المتكلم الذي يبين حالته وما فعل به هذا الغائب الحاضر في خطابه إلى أن يذكره بالاسم في البيت الثامن وهو "سلمى" والتي تحدث عنها بصيغة الغائب في البيت التاسع والعاشر والحادي عشر.

فالأبيات مقسمة بين متكلم وهو الذات الشاعرة في القصيدة والغائب الذي من أجله كان هذا النص الشعري وصولا إلى البيت الثالث عشر حينما يصبح هذا الغائب متكلما ويحتل مكانة أخرى في القصيدة، وتحول خطابها من غائب لحاضر متكلم يفصح عما كان غائبا عن ذهن الشاعر الدي أعطى لنفسه إصدار الأحكام على هذا الغائب فيمنح له فرصة ليصبح متكلما ويبرر ما كان قد صدر في حقه من قبل المتكلم في الأبيات السابقة من بداية القصيدة وصولا إلى أن أصبح الغائب مساويا للمتكلم فتقول سلمى[2]:

قَالَتْ سُلَيْمَى أَعِنْدَنَا شُغْلٌ عَنْكَ وَلَكِنْ لَا تُحْسِنُ الحَلْبَا

[1]- المصدر السابق ص 50.
[2]- المصدر نفسه ص 51.

فتظهر هذه الغائبة بثوب المتكلمة وتختفي من جديد وتعود في خطاب النص الشعري كغائبة يدور حولها النص على لسان الشاعر فيقول[1]:

دَسَّتْ إِلَيَّ البَنَّانَ تُخْبِرُنِي عَنْهَا فَمَنَّى وَرُبَمَا كَذِبَـــــا

لَمْ يَبْقَ إِلَّا الخَيَالُ يُذَكِرُنِي مَا كَانَ مِنْهَا وَكَانَ مُطّلَبَـــا

دَعْ عَنْكَ سَلْمَى شَجَى لِطَالِبِهَا لَا يَسْبِقُ الرَّأْيَ دُونَ مَا كُتِبَا

ثم يعود المتكلم يعبر عن الشاعر فيقول[2]:

سَأَتْرُكُ الغُرَّ لِلْعُيُونِ وَلَا أَتْرُكُ شُرْبَ الصَّهْبَاءِ وَالغَرْبَا

ليفصل بين غائب سابق تمثل في سلمى وغائب آخر تمثل في ممدوحه بضمير المتكلم العائد عليه فيقول[3]:

وَمَلِكٌ تَسْجُدُ المُلُوكُ لَهُ مُوفٍ عَلَى النَّاسِ يَرْزِقُ العَرَبَا

رَاعٍ لِأَحْسَابِنَا وَذِمَّتِنَا يُمْسِي دُوَارًا وَيَغْتَدِي نُصُبَـــا

لَا يَفْتُرُ البُخْتُ وَالبِغَالُ مَوَا قِيرًا خَرَاجًا يُجْبَى لَهُ دَأَبَـــــا

وَرُبَمَا شَبَّتْ العُيُونُ لَهُ بَرْقًا فَكَانَتْ رُؤُوسُ مَنْ شَغَبَـا

فَتَى قُرَيْشٍ دِينًا وَمَكْرُمَةً وَهَبَتُ وُدّي لَهُ بِمَا وَهَبَـــــا

لَا يَأْثَرُ الغِلَّ لِلْخَلِيلِ وَلَا تَغْلِبُهُ طَيْرُهُ إِذَا غَضِبَـــــــا

يُعْطِيكَ مَا هَبَّتِ الرِّيَاحُ وَلَا يُطْمَعُ فِي دِينِهِ وَإِنْ قَرُبَـــــا

شَهْمٌ وَقُورٌ يَزِينُ غُرَّتَهُ حِلْمٌ وَزَانَ الوَقَارُ مَا اِجْتَنَبَـــا

- فهذا الغائب في هذه الأبيات هو الممدوح.

ثم يعود المتكلم يظهر بضمير "أنا" ليأخذ الشاعر به نفسا داخل القصيدة ويرجع من جديد لهذا الغائب في الأبيات العشرة الأخرى ويعود المتكلم في الظهور مرة أخرى

[1]- المصدر السابق ص 51.
[2]- المصدر نفسه ص 51.
[3]- المصدر نفسه ص 51.

في هذا الموضع وكأن الشاعر قصد بذلك المكان أن يكسر به رتابة الضمير الغائب ويعود بعده من جديد ليذكر هذا الغائب فالمتكلم كان في قوله[1]:

لَمَّا رَآنِي بَدَتْ مَكَارِمُهُ نُورًا عَلَى وَجْهِهِ وَمَا اِكْتَأَبَـــــا

وبعد ذلك يذكره بالاسم وهو "المهدي" ويواصل ذكر خصال هذا الغائب إلى أن يصل إلى غائب آخر تمثل في أهل الأرض والسماء والقبور الذين فرحوا بهذا الخليفة، وهو نوع من المبالغة لتضخيم صورة الممدوح مع وجود غائب اخر وهو ذلك الشخص الذي يعصي المهدي ويخالف أمره فيقول[2]:

بُعْدًا وَسُحْقًا لِمَنْ تَوَلَى عَنْ الـ حَقِّ وَعَاصَى المَهْدِيَّ مُرْتَغِبَا

ويواصل في ذكر الغائب بعد ذلك وهو الممدوح دائما فيصبح هذا الغائب في هذه الأبيات هو المحور الذي تدور حوله معاني القصيدة ويحتل بذلك مكانة مميزة في الخطاب الشعري عكس ما يوحي به ضمير الغائب من غياب وترتيب بين الضميرين الآخرين.

ويذكره في آخر أبيات القصيدة مخاطبا لكي يبين به أهمية هذا الغائب فيصبح كلا من المخاطب والمتكلم في خدمة هذا الغائب فيقول[3]:

إِذَا أَتَيْتَ المَهْدِيَّ تَسْأَلُهُ لَاقَيْتَ جُودًا بِهِ وَمُحْتَسِبَـا

تَرَى عَلَيْهِ سِيمَا النَّبِيِّ وَإِنْ حَارَبَ قَوْمًا أَذْكَى لَهُمْ لَهَبَا

إلى أن ينهيها بضمير الغائب الذي بنى عليه بشار خطابه الشعري ليؤكد أهمية هذا الضمير دون غيره من الضمائر.

ونجده في قصيدة أخرى يقول فيها[4]:

يَا صَاحِبَيَّ أَعِينَانِي عَلَى طَرَبٍ قَدْ آبَ لَيْلِي وَلَيْتَ اللَّيْلُ لَمْ يَؤُبِ

فبدأ القصيدة بمخاطب وهو "صاحباه" ثم استعمل الضمير المتكلم في البيت الثاني في صدره فيقول[5]:

نَصِبْتُ وَالشَّوْقُ عَنَانِي وَنَصَّبَنِي إِلَى سُلَيْمَى وَرَاعِيهِنَّ فِي نَصَـــــــــبِ

[1]- المصدر السابق ص 52.
[2]- المصدر نفسه ص 53.
[3]- المصدر نفسه ص 54.
[4]- المصدر نفسه ص 125.
[5]- المصدر نفسه ص 125.

ويظهر الغائب بعد كل من المخاطب والمتكلم وهو "سلمى" في قوله[1]:

فِي القَصْرِ ذِي الشُّرُفَاتِ البِيضِ جَارِيَةٌ رَيَّا التَّرَائِبِ وَالأَرْدَافِ وَالقَضَـــــــبِ

الله أَصْفَى لَهَا وِدّي وَصَوَّرَهَا فَضْلاً عَلَى الشَّمْسِ إِذْ لَاحَتْ مِنَ الحُجُبِ

أُحِبُّ فَاهَا وَعَيْنَيْهَا وَمَا عَهِدْت إِلَيَّ مِنْ عَجَبٍ وَيْلِي مِنَ العَجَـــــــــبِ

دَاءُ المُحِبِّ وَلَوْ يُشْفَى بِرِيقَتِهَا كَانَتْ لِأَدْوَائِهِ كَالنَّارِ لِلْحَطَـــــــــــبِ

ثم يعود المتكلم من جديد[2]:

قَدْ قُلْتُ لَمَّا ثَنَتْ عَنّي بِبَهْجَتِهَا وَاعْتَادَنِي الشَّوْقُ بِالوَسْوَاسِ وَالوَصَـــبِ

ويغير الشاعر الغائب فيصبح مخاطبا بعد هذا المتكلم فيقول[3]:

يَا أَطْيَبَ النَّاسِ أَرْدَانًا وَمُلْتَزَماً

مُنِّي عَلَيَّ بِيَوْمٍ مِنْكِ وَاحْتَسِبِـــي

إِنَّ المُحِبِينَ لَا يَشْفِي سَقَامَهُمَا

إِلَّا التَّلَاقِي فَدَاوِي القَلْبَ وَاقْتَرِبِي

كَمْ قُلْتِ لِي عَجَبًا ثُمَّ اِلْتَوَيْتِ بِهِ

وَلَا لِمَا قُلْتِ مِنْ رَاسٍ وَلَا ذَنَـــبِ

لَا تُتْعِبِيني فَإِنّي مِنْ حَدِيثِكُمُ

بَعْدَ الصُدُودِ الذِي حُدِّثتُ فِي تَعَبِ

يَدْعُو إِلَى المَوْتِ طَيْفٌ لَا يُؤَرِقُنِي

وَعَارِضٌ مِنْكَ فِي جَدّي وَفِي لَعِبِي

فَالقَي مُحِبًّا حَمَاهُ النَّوْمُ ذِكْرُكُمْ

كَأَنَّهُ يَوْمَ لَا يَلْقَاكَ فِي لَهَبِ

---

[1]- المصدر السابق ص 125.

[2]- المصدر نفسه ص 125.

[3]- المصدر نفسه ص 125.

وتظهر هذه الغائبة والمخاطبة بصفة المتكلم بعد هذه الأبيات فيقول[1]:

كَمْ قَدْ نَشِبْتَ بِغَيْرِي ثُمَّ زِغْتَ بِهَا

فَاسْتَحِي مِنْ كَذِبٍ لَا خَيْرَ فِي الكَذِبِ

هَبْنِي لَقِيتُ كَمَا تُلْقَى وَخَامَرَنِي

دَاءٌ كَدَائِكَ مِنْ جِنٍ وَمِنْ كَلَـــــــبِ

أَنَّى لَنَا بِكَ أَو أَنَّى بِنَا لَكُمْ

وَنَحْنُ فِي قَيِّمٍ غَيرَانَ فِي نَشَـــــبِ

لَا تَسْتَطِيعُ ولا نُسْتَطَاعُ مِنْ سَرِفٍ

فَالصَفْحُ أَمْثَلُ مِن وَصْلٍ عَلَى رُقَـبٍ

أَنْتَ المُشَهَّرُ فِي أَهْلِي وَفِي نَفَرِي

وَدُونَكَ العَيْنُ مِنْ جَارٍ وَمُغْتَـــــرِبٍ

وَلَوْ أُطِيعُكَ فِي نَفْسِي مُعَالِجَةً

أَنْهَبْتُ عَرْضِي وَمَا عَرْضِي بِمُنْتَهِبِ

فَاحْلُبْ لُبُونَكَ إِبْسَاسًا وَتَمْرِيَةً

لَا يَقْطَعُ الدَّرَّ إِلاَّ عِيٌّ مُحْتَلِـــــــبِ

إِنَّا وَإِنَّ لَمْ تَكُنْ مِنَّا مُسَاعَفَةٌ

بِمَا هَوِيتَ وَكُنَّا عَنْكَ فِي أَشَـــــــبِ

نَهْوَى الحَدِيثَ وَنَسْتَبْقِي مَنَاصِبَنَا

إِنَّ الصَّحِيحَةَ لَا تَبْقَى مَعَ الجَـــــرِبِ

فتصبح "هي" المتكلمة و"هو" المخاطب وتتغير الأدوار ويتغير معها المخطاب الشعري في النص ويتحول الضمير فمن كان غائبا أصبح مخاطبا ثم متكلما ومن

[1] المصدر السابق ص 125.

كان متكلما أصبح مخاطبا وهكذا إلى أن تصبح هذه المتكلمة غائبة في اخر القصيدة وكأن الشاعر أراد لهذا الغائب في بداية النص أن يختم به نظرا لأهميته فيقول[1]:

فَلَيْسَ لِي عِنْدَهَا حَبْلٌ أَمُتُّ بِهِ

إِلَّا المَوَدَةَ مِنْ نُعْمَى وَلَا نَشَبٍ

ويعود المتكلم وهو الشاعر فيتقاسم هذان الضميران نهاية القصيدة فيقول[2]:

كأنها حجر من بعد نائلها شطت عليّ وإن ناديت لم تجـب

ونجده في قصيدة أخرى قد استعمل ضميرين فقط وهما الغائب المتمثل في محبوبته والمتكلم المتمثل في الشاعر فيقول[3]:

ذَهَبْتَ وَلَمْ تُلْمِمْ بِبَيْتِ الحَبَائِبِ

وَلَمْ تَشْفِ قَلْبًا مِنْ طُلَّابِ الكَوَاعِبِ

نَعمْ إِنَّ فِي الإِبْعَادِ لِلْقَلْبِ رَاحَةً

إِذَا غُلِبَ المَجْهُودُ مِنْ كُلّ طَّالِـــبِ

وَإِنّي لَصَرَّافٌ لِقَلْبِي عَنِ الهَوَى

وَإِنْ حَنَّ تَحْنَانَ المَخَاضِ الضَّوَارِبِ

تَكَلَّفَنِي مِنْ حُبّ عَبْدَةَ زَفْرَةٌ

وَفِي زَفْرَاتِ الحُبّ كَرَبٌ لِكَـــارِبِ

إلى أن يختم القصيدة بقوله:

هِيَ الرُّوحُ مِنْ نَفْسِي وِلِلْعَيْنِ قُرَّةٌ

فِدَاءٌ لَهَا نَفْسِي وَعَيْنِي وَحَاجِـــــبِي

[1]- المصدر السابق ص 126.
[2]- المصدر نفسه ص126.
[3]- المصدر نفسه ص120.

فَإِنْ يَكُ عَنّي وَجْهُهَا اليَوْمَ غَائِبًا

فَلَيْسَ فُؤَادِي مِنْ هَوَاهَا بِغَائِـــــــــبِ

فتصبح معاناة المتكلم بسبب الغائب بدليل سيطرة الضمير الغائب في هذه القصيدة على المتكلم سيطرة في الحضور وسيطرة معنوية فيما فعله حب هذا الغائب لهذا المتكلم.

وفي قصيدة أخرى نجده قد استعمل الضمير المتكلم في بدايتها للدلالة على الذات الشاعرة فيقول[1]:

لَقَدْ زَادَنِي مَا تَعْلَمِينَ صَبَابَةً

إِلَيْكِ فَلِلْقَلْبِ الحَزِينِ وَجِيـــــــبُ

الضمير المخاطب الذي خص به محبوبته (إليك) والذي ذكره في البيت السابق والبيت الثاني من القصيدة:

وَمَا تَذْكُرِينَ الدَّهْرَ إِلَّا تَهَلَّلَتْ

لِعَيْنَيَّ مِنْ شَوْقٍ إِلَيْكِ غُـــــــرُوبُ

ويعود للمتكلم في البيت الثالث فيقول:

أَبِيتُ وَعَيْنِي بِالدّمُوعِ رَهِينَةٌ

وَأَصْبَحَ صَبًّا وَالفُؤَاد كَئِـــــــــيبُ

ونجد الغائب في البيت الرابع الدال على القوم ليجعل من هذا الغائب في خدمة كل من المتكلم (الشاعر) والمخاطب (محبوبته) فيقول[2]:

إِذَا نَطَقَ القَوْمُ الجُلُوسُ فَإِنّنِي

أَكِبُّ كَأَنّي مِنْ هَوَاكِ غَرِيـــــــبُ

يَقُولُونَ: دَاءُ القَلْبِ جِنٌّ أَصَابَهُ

وَدَائِي غَزَالٌ فِي الحِجَالِ رَبِـــيبُ

ثم يعود لذكر المتكلم والمخاطب فيقول:

[1]- المصدر السابق ص 78.
[2]- المصدر نفسه ص 78.

إِذَا شِئْتَ هَاجَ الشَّوْقُ وَاقْتَدَاهُ الهَوَى[1]

إِلَيْكَ مِنَ الرّيحِ الجَنُوبِ هُبُوبُ

ويحل الغائب محل المخاطب وتصبح "عبدة" محبوبته المخاطبة في بداية القصيدة غائبة بعد أن ذكر اسمها وكأن اسمها كفيل بحضورها حتى وإن كان بضمير الغائب فيقول[2]:

وَإِنّي لَمُسْتَشْفِي عُبَيدَةَ إِنَّهَا

بِدَائِي وَإِنّ كَاتَمَتْهُ لَطَبِيـــبُ

كَقَارُورَةِ العَطَّارِ أَوْ زَادَ نَعْتُهَا

تَلِينُ إِذَا عَاتَبْتُهَا وَتَطِيـــــبُ

لَقَدْ شَغَلَتْ قَلْبِي عُبَيدَةُ فِي الهَوَى

فَلَيْسَ لِأُخْرَى فِي الفُؤَادِ نَصِيبُ

ويعود ويجعلها من جديد مخاطبة فيقول[3]:

أَلا تَتَقِينَ الله فِي قَلْبِ عَاشِقٍ

لَهُ حِينَ يُمْسِي زَفْرَةً وَنَحِيـــبُ

يَقْطَعُ مِنْ أَهْلِ القَرَابَةِ وُدَّهُ

فَلَيْسَ لَهُ إِلا هَوَاكَ نَسِيـــــــبُ

تُمْنِينِي حُسْنَ القَضَاءِ بَعِيدَةً

وَتَلْوِينَنِي دِينِي وَأَنْتِ قَرِيـــــبُ

ويعود يذكرها بضمير الغائب بعد أن ذكر اسمها فيقول[4]:

فَوَالله مَا أَدْرِي: أَتَجْحَدُ حُبَّنَا

عُبَيدَةُ أَمْ تَجْزِي بِهِ فَتَثِيـــبُ

---

[1]- المصدر السابق ص 78.
[2]- المصدر نفسه ص 79.
[3]- المصدر نفسه ص 79.
[4]- المصدر نفسه ص 79.

وَإِنّي لَأَشْقَى النَّاسِ إِنْ كَانَ حُبُّهَا

خَصِيبًا وَمُرْتَادُ الجُنَابِ جَدِيبُ

وتعود هذه المخاطبة لتصبح متكلمة حتى تحتل ما للمتكلم من مكانة فيقول[1]:

فَرُمْ تُوبَةً قَبْلَ المَمَاتِ فَإِنَّنِي

أَخَافُ عَلَيْكَ الله حِينَ تَـــؤُوبُ

تَكَلَّفَ إِرْشَادِي وَقَدْ شَابَ مَفْرِقِي

وَحَمَّلَنِي أَهْلِي فَلَيْسَ أَرِيـــــبُ

فَقُلْتُ لَهَا: لَمْ أَجْنِ فِي الحُبّ بَيْتًا

أَثَامًا عَلَى نَفْسٍ فمِمَّ أَتُـــــــوبُ

ويجعل من نفسه بعد أن كان مخاطبا متكلما حتى يلتقي معها ويلتحمان ولو في الضمير إنها حالة العاشق الذي يسعى للتوحد بينه وبين محبوبته فيقول[2]:

أَرَانَا قَرِيبًا فِي الجِوَاءِ وَنَلْتَقِي

مِرَارًا وَلَا نَخْلُو وَذَاكَ عَجِيبُ

ويعود مرة أخرى ويصبح متكلما مفردا أو يجعلها مخاطبة وكأنه بهذا الضمير قد عاد إلى وعيه ورشده فيقول[3]:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي: هَلْ أَزُورُكِ مَرَّةً

وَلَيْسَ عَلَيْنَا يَاعَبِيدُ رَقِيـــبُ

ليوحد بينها وبين نفسه مرة أخرى ويقول في عجز البيت "وليس علينا" ويواصل هذا التوحد ويقول[4]:

فَنُشْفِي فُؤَادَيْنَا مِنَ الشَّوْقِ وَالهَوَى

فَإِنَّ الذِي يَشْفِي المُحِبَّ حَبِيبُ

---

[1]- المصدر السابق ص 79.
[2]- المصدر نفسه ص 79.
[3]- المصدر نفسه ص 79.
[4]- المصدر نفسه ص 79.

ويعود ليفصل بينه وبينها بضمير المتكلم المفرد ليعبر به عن نفسه ويتركها مخاطبة فيقول[1]:

فَلَسْتُ بِنَاسٍ مِنْ رُضَابِكِ مَشْرَبًا

وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبُ

فَبِتُّ لَمَّا زَوَّدَتْنِي وَكَأَنَّنِي

مِنَ الأَهْلِ وَالمَالِ التِّلَادِ حَرِيـــــبُ

إِذَا قُلْتُ يُنْسِينِيكِ تَغْمِيضُ سَاعَةٍ

تَعَــرَّضُ أَهْوَالٌ لَــكُمْ وَكُـــــرُوبُ

وبهذا ينهي قصيدته بهذا التنوع في الضمائر التي أسهمت في سبك النص وإضفاء إيقاع خاص بتحول الضمير الذي حول بدوره الخطاب وكأننا أمام موسيقى تتغير بتغير الضمير وتكسر رتابة داخل القصيدة فتشعر بجرس موسيقى ينم عن حسّ الشاعر ومراعاته لحالة المتلقي حتى لا يتسرب الملل إلى نفسه.

2- **<u>الأسماء الموصولة:</u>** وقد استعان الشاعر بها لسبك نصوصه الشعرية وأسهمت في بناء النص وإثرائه لغويا كما كان لها نصيب مع غيرها في كسر الرتابة داخل القصيدة لتعبر عن غيرها فيتجنب التكرار من جهة ويتغير التعبير من جهة، مما يضفي على النص الشعري موسيقى خاصة ناتجة عن التنوع الدلالي له، ومن ذلك قوله[2]:

أَلَا يَا حَبْذَا وَالله مَنْ أَهْدَى لِي العِطْـــــرَا

وَمَنْ أَهْدَى لِي الرّيحَا نَ قَدْ شَابَ بِهِ سِـحْرَا

وَمَنْ لَيْسَ يُوَاتِينِي وَإِنْ كَلَّفْتَهُ يُسْـــــرَا

يُعَاصِي قَسَمِي عَمْدًا وَلَا أَعْصِي لَهُ أَمْـرَا

[1]- المصدر السابق ص 79.
[2]- المصدر نفسه ص 327.

إذ عبر عن محبوبته بالاسم الموصول "من" الدال على العاقل فقد ذكره ثلاث مرات ليدل به على من أهدته العطر وشغف بها حبا فأصبحت "من" في هذا الخطاب هي المحبوبة ونجده في موضع آخر يقول[1]:

فَدَعْ مَا مَضَى لَيْسَ الحَدِيثُ بِمَا مَضَى

وَلَكِنَ بِمَا أَهْدَى إِلَيْكَ المُجَشِّرُ

فالشاعر هنا أمر المخاطب أن يترك كل أمر فات ومضى بذكره "ما" الموصولية في صدر البيت وقد سبقها حرف جر ليبين أن ما مضى لا فائدة تذكر منه ويستدرك مقالته هذه في عجز البيت (ما) الموصولية مرة أخرى ليسبقها بحرف جر كذلك.

ويعود يستعملها ليدل بها على غير العاقل في صدر البيت فيقول[2]:

أَبَا حَسَنٍ لَمْ تَدْرِ مَا فِي إِهَاجَتِي

وَفِي القَوْمِ مَنْ يَهْدِي وَلَا يَتَفَكَّرُ

وأما في عجزه فقد استعمل (من) ليوضح بها مقصوده.

ونجده في مقطوعة أخرى ينهي أبياتها ببيت تضمن اسمين موصولين "من" ذكره في صدر البيت و"الذي" ذكره في عجزه وذلك في قوله[3]:

بَكَيْتُ عَلَى مَنْ كُنْتُ أَحْظَى بِقُرْبِهِ

وَحَقَّ الذِي حَاذَرْتُ بِالأَمْسِ إِذْ سَارُوا

ونجده في قصيدة أخرى يوظف "ما" الموصولية ست مرات "من" مرة واحدة و"ما" عبر بها عن أشياء مختلفة كقوله[4]:

إِنّي بِمَا اِحْتَمَلْتْ عَيْنِي حَوَائِجُكُمْ

وَاسْتَحَلَتِ العَيْنُ مِنّي دَمْعَهَا جَارِي

و"من" عبّر بها عن نفسه فقال[5]:

[1]- المصدر السابق ص 347.
[2]- المصدر نفسه ص 347.
[3]- المصدر نفسه ص 350.
[4]- المصدر نفسه ص 353.
[5]- المصدر نفسه ص 381.

لَيْتَ المَنَايَا دَعَتْنِي فَاسْتَجَبْتُ لَهَا

وَكُنْتُ مِمَنْ تُوَاتِي دَارُهَا دَارِي

ونجده في موضع آخر يستعمل الأسماء الموصولة سبع مرات تمثلت في (ما) التي ذكرت أربع مرات لتدل على غير العاقل و"من" لتدل على العاقل الذي عبر عنه الشاعر كل شخص غار من هواه أو ذلك الشخص الذي أصبح عزيزا ومنتصرا بعد أن ودّ ابن سلم في قوله[1]:

قُلّ لِمَنْ غَارَ عَلَيْنَا فِي الهَوَى طَالِعِ المَكْتُومَ مِنَّا ثُمَّ غَـــــرْ

وقوله[2]:

وَإِذَا الأَمْرُ اِلتَوَى مِنْ بَابِهِ فارضَ مَا أَعْطَيْتَ مِنْهُ وَاسْتَقِرْ.

وقوله[3]:

فَاكْتَسِبْ نَافِلَةً مِنْ وِدّه عِزُ مَنْ ودَّ بَنْ سِلمْ وَقَصَـــــرَ.

فنجده في قصيدة أخرى قد استعان بالأسماء الموصولة فذكر و" ما " مرتين وذكر "من "و "الذي " في بيت واحد في قوله[4]:

سُبْحَانَ مَنْ كَتَبَ الشَّقَاءَ لِذِي الهَوَى

كَانَ الذِي قَدْ كَانَ حُكْمًا فَانْقَضَى

فعبرت : "من" عن الله عزّ وجل و "الذي" دلت على هذا المحب أما "ما" فقد كانت في قوله[5]:

وَعَلِمْتُ مَا عَلِمَ اِمْرُؤٌ فِي دَهْرِهِ

فَأَطَعْتُ عُذَّالِي وَأَعْطَيتُ الرِّضَا

ونجده في قصيدة أخرى يستعين بالموصولات فقد وظفها إحدى عشرة مرة، فجاءت في بداية القصيدة في قوله[6]:

[1]- المصدر السابق ص 361.
[2]- المصدر نفسه ص 381.
[3]- المصدر نفسه ص 382.
[4]- المصدر نفسه ص 388.
[5]- المصدر نفسه ص 388.
[6]- المصدر نفسه ص 290.

غَيَّبَ جِيرَانَهُ بِذِي حَمَدِ عَنْ لَيْلِ مَنْ لَمْ يَنَمِ وَلَمْ يَكَدِ

وفي البيت الرابع[1]:

كَّونَا كَمَنْ قَالَ لَا نُعَاتِبُهُ كُلُّ اِمْرِئٍ مُنْتَهٍ إِلَى أَمَـــدِ

ونجده يستعمل "الذي" في أحد أبيات القصيدة فيقول[2]:

إنّ الذِي غَادَرَتْ حُمُولُهُمُ صَبٌّ وَإِنْ كَانَ مَظْهَرُ الجِلْدِ

وقد ناب "الذي" عن الشخص الذي مات شوقا رغم أنه يظهر بمظهر الصابر الجلد.

ونجده استعمل "التي" والتي تعود على الحبيبة في هذه القصيدة فيقول[3]:

هَاتِيكَ دَارُ التِي تَهِمُّ بِهَا كَالبَرْدِ بَيْنَ الكَثِيبِ فَالسَنَدِ

ويستعملها كذلك في بيت آخر في قوله[4]:

قُولِي: تَقُولُ التِي أَسَأْتُ لَهَا إِنْ لَمْ أَنَلْهُ مَا شِيمَتِي بَـرَدِ

وتخاطبه هذه المحبوبة وتستعمل "ما" فيقول[5]:

فَاذْهَبْ سَيَكْفِيكَ مَا بَرِمْتَ بِهِ مِنّا وَتُخَلَى حِبَاكَ لِلْـــوُرُدِ

ويعود الشاعر مرة أخرى ويقول[6]:

قَدْ تُبْتُ مِمَّا كَرِهْتُ فَاحْتَسِبِي

غُفْرَانَ مَا قَدْ جَنَيْتُ مُعْتَمَدِي

فيؤكد توبته من "الذنب" الذي عبر عنه بـ "ما" في صدر البيت وعجزه.

ويختم قصيدته كما ابتدأها أول مرة بالاسم الموصول "من" فيقول[7]:

فَاعْذُرْ مُحِبًا بِفِقْدِ جِيرَتِهِ مَتَى يَبِنْ مَنْ هَوِيتُ يَفْتَقِدْ

ليعطي أهمية لدلالة هذا الاسم الذي يعود على محبوبته في نصه الشعري.

---

[1]- المصدر السابق ص 290.
[2]- المصدر نفسه ص 290.
[3]- المصدر نفسه ص 290.
[4]- المصدر نفسه ص 291..
[5]- المصدر نفسه ص 291.
[6]- المصدر نفسه ص 291..
[7]- المصدر نفسه ص 292.

وتظهر مرة أخرى الأسماء الموصولة لتؤدي دورها الإيقاعي والدلالي في قصائد بشار فيفتح قصيدة له باسم "التي" حتى يشوقنا إلى هذه "التي" هجرت الشاعر وفعلت فعلتها فيه فيقول[1]:

قُل لِلَتِي هَجَرَتْ حَوْلَيْنِ عَاشِقَهَا

لَوْ كُنْتِ مُقْبِلَةً فِي الوِصْلِ مَا رَادَا

ويعبر في البيت الثاني عن نفسه ب "من" مرتين في صدر البيت وعجزه فيقول[2]:

هَجَرَتِ مَنْ لَمْ يُرِدْ هِجْرَانَ وُدِّكُمْ

وَمَنْ يَبِيتُ لِمَا ضَيَّعَتِ عَدَّادَا

وتتضح "التي" باسمها بعد تشويق الشاعر لنا في معرفتها ويذكر اسمها في آخر القصيدة وهي "عبدة" محبوبته لتنوب عن الأسماء الموصولة التي استعان بها الشاعر حتى ينوع في خطابه اسمها ويضفي على أبياته إيقاعا يكسر به رتابة التكرار فيقول[3]:

قَالَتْ عُبَيدَةُ إنّي سَوْفَ أُعْتِبُكُمْ

إن غَيَّبَ الله عَنْ مَمْشَايَ حُسَّادَا

سَقْيًا وَرَعْيًا عَلَى مَا كَانَ مِنْ زَمَنٍ

لِذَلِكَ الشَّخْصِ أَبْدَى البُخْلَ أَمْ جَادَا

3- **<u>الربط بالأدوات:</u>** ويعد من أهم أنواع الربط في لغتنا العربية، وقد اهتم به البحث النصي لما له من أهمية في سبك النصوص ومنها:

أ- **<u>حروف العطف:</u>** وأولى لها علماء اللغة عناية كبيرة حيث جعلها عبد القاهر الجرجاني وسيلة يجب مراعاتها لتحقيق النظم فيقول: «وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع ثم وموضع أو من موضع أم»[4] ولكل حرف منها خواص وأحكام ومعان وبذلك تتعدد وظيفتها داخل النص ومن أمثلة ذلك في شعر بشار[5]:

[1]- المصدر السابق ص 233.
[2]- المصدر نفسه ص 233.
[3]- المصدر نفسه ص 234.
[4]- الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 77.
[5]- الديوان ص 74.

تَأَبَدْتْ بُرْقَةُ الرَّوْحَاءَ فَاللَّبَبُ
فَالمُحَدِثَاتُ بِحَوضَى أَهْلِهَا ذَهَبُوا
فَأَصْبَحتْ رَوْضَةُ المَكَّاءِ خَالِيَةً
فَمَاخِرُ الفَرْعِ فَالغَرَّافُ فَالكُثُــبُ
فَأَجْرَعَ الضَوْعِ لَا تُرْعَى مَسَارِحُهُ
كُلُّ المَنَازِلِ مَبْثُوثٌ بِهَا الكَـــأَبُ
كَأَنَّهَا بَعْدَ مَا جَرَّ العَفَاءُ بِهَا
ذَيْلاً مِنَ الصَّيفِ لَمْ يُمْدَدْ لَهُ طُنَبُ
كَانَتْ مَعَايَا مِنَ الأَحْبَابِ فَانْقَلَبَتْ
عَنْ عَهْدِهَا بِهِمُ الأَيَّامُ فَانْقَلَبُوا

نلاحظ استعانة الشاعر بحروف العطف خصوصا "الفاء" التي ترددت في هذه الأبيات، إذ بدأها الشاعر بوقوف على الأطلال لتترك (حركتها في إيقاع متسلسل متلائم مع تكرارا الفاء العاطفة بما تحمله من إيحاء بالتتابع)[1] فشكل العطفبين الخلاء الموحش من برقة الروحاء إلى اللبب فالمحدثات بحوضى، فماخر الفرع فاغراف فالكثب وصولا إلى أجرع الضرع جملا طويلة، لا يمكن للبيت الشعري احتواء هذه الأماكن وتكرار العطف يجعلها مملة مما جعل الشاعر (يلجأ إلى تنويع هذا الإيقاع المتكرر بعبارات لا تخرج عن محور المعنى)[2] فنجده يقول في نهاية البيت الأول جملة (أهلها ذهبوا) بعد ورود ثلاث متعاطفات « ثم أعطى العطف الجديد وجها آخر في البيت الثاني، مع احتفاظه بمعنى الخلاء فقال فأصبحت روضة المكاء خالية، معقبا بثلاث متعاطفات أخرى شكلت مع ما سبقها من مسميات إيقاعا خاصا»[3] وجعلنا نتخيل توالي العفاء على هذه الأماكن المذكورة في نصه الشعري، حتى نصل في الأخير إلى أجرع الضرع ويوظف صياغة جديدة لمعنى الخلاء عبّر عنه بعدم امكانية الرعي في مسارحه « وهنا نجد أنفسنا عند مستقر الحركة الإيقاعية، حيث يقرر في الشطر الثاني بأن كل هذه المنازل قد خيمت عليها الوحشة والكآبة »[4] وقد نتج عن هذه الحركة الإيقاعية شعورا بمسار الزمن الذي جعل من هذه الديار خالية لا يوجد لمظاهر الحياة فيها وجود فهي ديار للموت والعفاء « ولم نكن لنستحوذ على هذا الشعور لولا ظاهرة الوصل بالفاء دون غيرها من أدوات العطف في العربية»[5]

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي دار القلم العربي، حلب سوريا ط1 1997،ص 166.
[2]- المرجع نفسه ص 161.
[3]- المرجع نفسه ص 161.
[4]- المرجع نفسه ص161.
[5]- المرجع نفسه ص161.

ويمكن ذكر أبيات أخرى لبشار يقول فيها[1]:

رِيقُ سُعْدَى يَا اِبْنَ الدُّجَيْلِ الشِّفَاءُ فَاسْقِنِيه لِـــــــكُلِّ دَاءٍ دَوَاءُ
نَامَ عَنّي صَحْبِي وَلَا أَعْرِفُ النَّوْ مَ بِعَيْنِي قَذًى وَبِالقَلْـــبِ دَاءُ
وَيَقُولُ الوُشَاةُ: أَحْبَبْتُ سُعْدَى صَدِقُوا وَالجَلِيلِ حُبَّي عَيَــاءُ
لَا أَرَانِي أَعِيشُ قَدْ ظَعَنَ الحِبُّ وَحَفَّتْ بُيُوتِي الأَعْـــــدَاءُ
ذَهَبَ النَّاصِحُ الشّفِيقُ أَمْسَى جَارَ بَيْتِي البَغِيضُ هَذَا البَلَاءُ

فحينما نلاحظ البيت الثاني نجد الشاعر قد استعمل حرف العطف "الواو" ربما لما له من كبير الأثر في الربط حتى وإن كان ربطا مبنيا على التقابل يحمل معه أنين الشاعر وشعوره بالحزن والألم، فأصحابه قد ناموا وهو حرم لذيذ النوم، فشعر بالتعب الذي أضناه وهو يتلفظ جملة متباطئة ثقيلة في اشطر الأول، فالجملة الأولى (نام عني صحبي) لايتم لها معنى المراد إلا بالجملة التالية الموصولة معه بالواو (ولا أعرف النوم) « والتي تجاوزت وقفة مابين الشطرين وكأن سنة من النوم ألمت به وهو يشكو سهاده وقلة نومه»[2]

ويعود مرة أخرى إلى وعيه متحدثا عما أصاب عينيه، ألم القذى وأوجاع قلبه، الذي أصابه السقم ويعود للتناظر والتقابل باستعمال "الواو" العاطفة فيقول: (بعيني قذى وبالقلب داء) مما ولد إيقاعا خاصا « وأحدث تلازما دلاليا بين الجملتين وساعد في تشكيل الإيقاع الدلالي للتركيب الشعري وهذا ما دفع وتيرة الإيقاع الشعري وبث فيه النشاط بعد أن كان بطيئا في الشطر الأول»[3] ونجد "الواو" مرة أخرى لتبين حالة الشاعر اليائسة من حب سعدى بقوله (وحفت بيوتي الأعداء) ففي هذه العبارة مسحة من اليأس والاستسلام لما فعله الوشاة به مولدة «إيقاعا هابطا يزداد وضوحا في البيت التالي حيث تطول جملته مستعينا في ذلك بالواو العاطفة وبالتدوير ذهب الناصح الشفيق وأمسى جار بيتي، حتى إذا ما قارب نهاية البيت توقف ليخرج بنتيجة ما آل إليه حاله فإذا هو البلاء لا ريب فيه»[4].

ب ـ أدوات الشرط: وقد استعملها بشار في قصائده ومقطوعاته لما لها من أهمية في سبك النص من جهة ودفع وتيرة الإيقاع الشعري من جهة.

ومن أمثلة ذلك قوله[5]:

إِذَا شِئْتُ غَادَانِي وَخِيمٌ مُلْعَّنٌ
وَجَنَّبْتُ مِنْ وُدّي لَهُ فَتَجَنَّبَا

[1]- المصدر السابق ص 37.
[2]- المصدر نفسه ص 178.
[3]- الديوان، ص 179.
[4]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 180.
[5]- الديوان، ص 63.

فنلاحظ باستعماله لأسلوب الشرط أنّ الإيقاع « يرتفع مع جملة فعل الشرط ويهبط مع جملة جواب الشرط»[1]، ومثال ذلك قوله[2]:

إِذَا نَحْنُ لَمْ نَنْعَمْ شِيَابًا فَإِنَّمَا
شَقَيْنَا وَلَمْ يُحْزَنْ لَنَا مِنْ تَشَيُّبَا

ففي صدر البيت يرتفع الإيقاع مع جملة فعل الشرط وبذكر جملة جوابه يهبط، وفي قوله[3]:

وَمَا البِرّ إِلَا حُرْمَةً إِنْ رَعَيْتَهَا
رَشَدَتْ وَإِنْ لَمْ تَرْعَهَا كُنْتَ أَخِيبَا

وقوله[4]:

إِذَا زُرْتَ أَطْلَالًا بَقِيْنَ عَلَى اللِوَى
مَلَأْنَكَ مِنْ شَوْقٍ وَهُنَّ عَـــذُوبُ

وقوله[5]:

وَإِنْ شَهِدْتَ عَيْنٌ صَفَحَتْ وَأَعْرَضَتْ
إِلَى عَيْنِهِ العَيْنُ التِي سَتَغِيـــثُ

وقوله[6]:

يَقُولُونَ: لَوْ عَزَّيَتَ قَلْبَكَ لَارْعَوَى
فَقُلْتُ: وَهَلْ لِلْعَاشِقِينَ قُلُـــوبٌ

وقوله[7]:

إِذَا النَّاصِحُ الأَدْنَى دَعَاكَ بِصَوْتِهِ
دَعِ الجَهْلَ لَمْ تَسْمَعْ وَأَنْتَ كَئِيبُ

وقوله[8]:

وَإِذَا نَسِيبُكَ غَلَّ سَاعِدُهُ
وَنَأَى فَلَيْسَ بِنَافِعٍ نَسَبُهُ

غير أن فاعلية الإيقاع في التغيير الذي يحدث على الأداء الشعري في تختلف أسلوب الشرط حينما تتقدم جملة الجواب عن جملة فعل الشرط لأنهمع جملة الجواب يهبط ومع جملة فعل الشرط يرتفع فينقلب بذلك الأمر وتتحول حركة الإيقاع ومن ذلك قوله[9]:

---

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 229..
[2]- الديوان ص 63.
[3]- المصدر نفسه ص 65.
[4]- المصدر نفسه ص 67.
[5]- المصدر نفسه ص 68.
[6]- المصدر نفسه ص 68.
[7]- المصدر نفسه ص 68.
[8]- المصدر نفسه ص 74.
[9]- المصدر نفسه ص 61.

وَطِفْلُ الحُبّ أَضْنَانِي فَـــــــوَيْلٌ لِي إِذَا شَـــــــبَّا

وقوله[1]:

سَقَيْتَ العَذْبَ مِنْ وِدّي وَإِنْ لَمْ تَسْـــــــقِنِي عَذَبَـــــا

وقوله[2]:

أَحَارِثَ مَا طَعْمُ الحَيَاةِ إِذَا دَنَا بِغَيضٌ وَفَارَقَتُ الحَبِيبَ المُقَرَّبَـا

وقوله[3]:

أَغَرُّ أَبْلَجُ تَكْفِينَا مَشَاهِدُهُ فِي القَاعِدِينَ وَفِي الهَيَجَا إِذَا رَكِبُوا

وقوله[4]:

فَلَا وَأَبِيكَ مَا فِي العَيْشِ خَيْرٌ وَلَا الدُّنْيَا إِذَا ذَهَبَ الحَيَـــــــاءُ

وقوله[5]:

فَعَلَى عُقْبَةَ السَّلَامُ مُقِيمَا

وَإِذَا سَارَ تَحْتَ ظِلّ اللِـــــــوَاءِ

وقوله[6]:

يَا شَوْقُ مَنْ بَاتَ مَشْغُوفًا وَمُجْتَنِبَا

وَيَا صَبَابَتُهُ إِنْ صُدَّ أَوْ قَرُبَـــــا

ومنها قوله[7]:

أَئِنُ مِنْهَا إِلَى الأَدْنَى إِذْا ذَكَرَتْ

كَمَـــا يَئِنُ إِلَى عَوَادِهِ الوَصَـــبُ

فالتركيب الأصلي للشرط يكون (إذا ذكرت أئن منها إلى الأدنى) وهنا يرتفع الصوت مع جملة فعل الشرط ويهبط مع الجواب «وهذا التوجيه الإيقاعي نابع من صميم الموقف الوجداني للشاعر إنه يشكو من الآم الفراق بصوت حزين ضعيف لا يكاد يبين»[8]

وقوله[9] :

بِجَارَةِ البَيْتِ عِمُّ النَّفْسِ مُحْتَضِرٌ

إِذَا خَلَوتَ وَمَاءُ العَيْنِ يَنْسَكِبُ

فتأخير جملة فعل الشرط قد بطأ الإيقاع نسبيا ليتلاءم مع حالة الشاعر النفسية الحزينة مما يحدث تنغيما خافتا في أسلوب الشرط الذي يعمل بشكل واضح وجلي

---

[1]- المصدر السابق ص 60.
[2]- المصدر نفسه ص 63.
[3]- المصدر نفسه ص 76.
[4]- المصدر نفسه ص 41.
[5]- المصدر نفسه ص 47.
[6]- المصدر نفسه ص 56.
[7]- المصدر نفسه ص 75.
[8]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 230.
[9]- المرجع نفسه ص 75.

في سبك النص، فالجملتان المنفصلتان أصبحتا كجملة واحدة لا يتم معنى إحداهما إلا بالأحرى «وبعد هذه الوقفة في ضلال الأفق الوجداني عند بشار بن برد نستطيع أن نَسْتَرْوِحَ توترات إيقاعه الشعري فنلمس سعيه الدؤوب لإيجاد نوع من التلاؤم والانسجام بين نفسه الشاعرة المرهفة، ومقتضيات النظام اللغوي وقد استطاع بمهارة تحقيق هذا التلاؤم مولدا إيقاعا شعريا خالدا»[1]

4 - التحديد: المقصود به بيان ماهو محدد لدى المتلقي فيكون معرفة أو غير ذلك فيكون نكرة أي له علاقة بالتعريف والتنكير «فمما ينسب إلى أداة التعريف أنها تتقدم العبارات الدالة على ماسبق ذكره»[2]

ومفهوم المعرفة والنكرة باب واسع لأنه ليس مجرد علامة دالة وقد تشترك الكثير من العناصر في تحديد المراد بلفظ ما، ويمكن شرح التعريف بناء على ذلك «بأنه وضع العناصر الداخلة في عالم النص بحيث تكون وظيفة كل منها لا تحتمل الجدل في سياق الموقف»[3]، فالتعريف مرتبط ارتباطا وثيقا بالقصد لأن المتكلم مطالب به في سياق لا يحتمل غير التعريف حتى لا يقود المتلقي إلى الغموض أو اللبس.

وإذا عدْنا إلى ديوان بشار بن برد لرصد ظاهرتي التعريف والتنكير سنجد في قوله[4]:

وَبِتُّ كَالنشْوَانِ مِنْ حَاجَةٍ
ضَاقَتْ بِهَا نَفْسِي وَأَحْشَائِي
أَقُولُ لَمَّا اِبْتَزَّهَا خَاطِبٌ
مِنْ بَيْنِ أَعْمَامٍ وَآبَـــــــاءِ
أَرُحْتِ فِي الرَّائِحِ يَوْمَ اللِوَى
لَا تَبْعَدِي يَا بِنْتَ وَرْقَـــــاءِ
إِنْ كُنْتِ حَرْبًا لَهُمْ فَانْظُرِي
شَطْرِي بِعَيْنٍ غَيْرِ حَـــوْلَاءِ
يَا حُسْنَهَا يَوْمَ تَرَاءَتْ لَنَا
مَكْسُورَةَ الطَّرْفِ بِإِغْضَـــاءِ
كَأَنَّمَا أَلْبَسْتَهَا رَوْضَةً
مِنْ بَيْنِ صَفْرَاءَ وَخَضْـــرَاء

نلاحظ استعمال الشاعر لكلمات نكرة في صدر كل بيت تقريبا كأن مكانها مقصود ولم يأت صدفة ومن غير وعي الشاعر ليمنح لنصه بعدا إيقاعيا يشمل على جانب إيحائي معنوي "يتمثل فيما يحمله التنكير من إيحاءات غنية بمعاني الإطلاق وعدم

[1]- المرجع السابق ص 74.
[2]- روبرت دي بو جراند النص والخطاب والإجراء ص 307.
[3]- المصدر نفسه ص 310.
[4]- الديوان ص 44.

التحديد، ومما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة يخلق لدى المتلقي إحساسا عميقاً بالكلية"[1] ويكسب النص نوعا من الغموض والتهويل يمنحه له فينتج "جوا ملحميا يعمقه الجانب الآخر للنكرة، وهو جانب مادي صوتي يتجلى في تنوين التنكير الذي يترك ترجيعا صوتيا عاليا يصاحبه رنين ممتد يرفع وتيرة الإيقاع ولا سيما حينما يتكرر في الشطر الأول من البيت ليتردد صداه في وقفة ما بين الشطرين مما يساعد المتلقي في تمثل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها"[2] وهذا ما نجده في الكلمات الآتية (حاجةٍ، خاطبٌ، حرباً، روضةً) وكلها ذكرت في الشطر الأول لتحقق بذلك البعد الإيقاعي الشعري المتميز الذي يمنحه تنكير التنوين.

ونجد ذلك في قوله[3]:

أَبَى طَلَلٌ بِالجَزَعِ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وَمَاذَا عَلَيْهِ لَوْ أَجَابَ مُتَيَّمَـــا
وَبِالفِرْعِ آثَارٌ بَقَيْنَ وَبِاللِوى
مَلَاعِبُ لَا يُعْرَفْنَ إِلَا تَوَهُّمَـــا
إِذَا مَاغَضِبْنَا غَضْبَةٍ مُضَرِيَّةً
هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تُمْطِرُ دَمَـــا
إِذَا مَا أَعَرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ
ذُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَمَـــا
وَإِنَّا لَقَوْمٌ مَا تَزَالُ جِيَادُنَا
تُسَاوِرُ مَلكاً أَوْ تُنَاهِبُ مَغْنَـــمَا
خَلَقْنَا سَمَاءً فَوْقَنَا بِنُجُومِهَا
سُيُوفًا وَنَقْعاً يَقْبِضُ الطَّرَفَ أَقْنَمَا

فنلاحظ استعمال الشاعر لتنكير التنوين في الشطر الأول من كل بيت حتى يمنح أبياته إيقاعا مرتفعا ناتجا عن الترجيع الصوتي للتنوين ليبدأ به قصيدته وكأن هذا الطلل الذي وقف عنده لتفكر محبوبته قد أخرجه من باب التعريف إلى باب التنكير والذي أصبح لا أهمية له غير الوقوف عنده للبكاء والتحسر فما فائدة التعريف في هذا المقام؟ ويعود في البيت الثاني ليبين أن وجود بعض الآثار هي التي جعلت الشاعر يتعرف عليه مع تنوين لكلمة آثار، ونلاحظ أن "طلل، آثار" قد نونها الشاعر بالرفع ووحد الحركة لما لهما من علاقة تربطهما فالآثار هي الطلل نفسه، وإذا انتقلنا إلى البيت الثالث نرى أن الغرض يتغير ويبتعد الشاعر عن البكاء على الأطلال ليستعمل تنكير التنوين ولكن هذه المرة كان تنوين قوة تجعل المتلقي يتخيل

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 230.
[2]- المرجع نفسه ص 231.
[3]- الديوان ص 416.

أنواعا عديدة لا حصر لها حينما يغضب الشاعر ويستعمل حركة التنوين بالفتح حتى ليفصل بين التنكيرين السابقين اللذين وظفهما للوقوف على الأطلال، وهنا رغم وجود التنوين إلا أنه كسر الإيقاع الذي يوحي بالحزن والذي يوحي بالقوة بحركة التنوين في حد ذاتها فمع المدح جاءت بفتحتين (غضبةً، مضريةً، سيدًا) ومع الوقوف على الأطلال جاءت بضمتين (طللٌ، آثارٌ) ثم يعود بعد هذا الفصل في التنوين مرة أخرى في البيت الخامس (قومٌ) بالضم و (ملكًا) بالفتح ويواصل في ذكر هذا التنوين (سماءٌ، سيوفاٌ، نقعاٌ...)

ونجده في قصيدة أخرى يختار الموقع المناسب للتنكير المنون حتى يضفي على أبياته ذلك الإيقاع الناتج عن الترجيع الصوتي في قوله[1]:

أَخِي أَنْتَ النَّصِيحُ فَلَا تَلُمْنِي
فَمَا دُونِي مِنَ النُّصَحَاءِ نَابُ
وَلَكِنَ غِبْتُ فِي بَلَدٍ بَعِيدٍ
وَبَعْدَ الجُهْدِ مَا كَانَ الإِيَــابُ
فَلَمَّا جِئْتُ رَوَّعَنِي غَرِيمٌ
يُحَاوِلُ مَا كَرِهْتُ وَلَا يَهَــابُ
أَخَافُ غُدُوَّهُ يَمْشِي بِصَكٍّ
كَحَرِّ النَّارِ لَيْسَ لَهُ اِنْقِــلَابُ
فَرُغْتُ وَأَنْتَ مِنْ هَمّي وَبَالِي
وَمَا كُلُّ الرَّوَاغِ لَهُ عِقَــــابُ
وَكُنْتَ تَزُورُنِي دَهْرًا طَوِيلاً
وَلَا سِتْرٌ عَلَيَّ وَلَا حِجَــــابُ

وكانت الكلمات المنونة هي (بلدٍ، بعيدٍ، غريمٌ، صكٍ، أخٍ، دهراٌ، طويلاٌ)

ومن أمثلة التنكير إلى أمثلة ندلل بها على استعمالات بشار للتعريف وماله من دور في سبك النص من جهة وماله من وظيفة دلالية داخل النص و من جهة الناحية المادية الصوتية إن صح التعبير وقد يراد بالتعريف شد ذهن المتلقي وعدم فتح باب التأويل للغموض الذي يحدثه عادة التنكير.

والملاحظة الجديرة بالذكر أن التنكير والتعريف يتواجدان في النص الواحد فينشأ

<<عندئذ نوع من التجاذب والتنافر أو نوع من الصراع بين تحديد التعريف وإطلاق التنكير يغذي الحركة الإيقاعية وينميها>>[2].

[1]- المصدر السابق ص 74.
[2]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 323.

ومن ذلك قوله[1]:

بِالخِصْبِ لَوْ وَافَقْتُ مِنْهُ خِصْبَا

فَلَا تَغُرّانِي وَغْرَا الوَطْــبَا

فسيظهر الإيقاع ساكنا مع هذا التعريف يتحرك وينطلق مع التنكير فقد بدأه بـ(الخصب) وهي كلمة معرفة وأنهى صدر البيت بالكلمة نفسها (خصبا) نكرة منونة فتفتح آفاق أخرى للتأويل وينطلق الإيقاع معها ليضفي على البيت حيوية ونشاطا.

وفي القصيدة نفسها يقول[2]:

مَا هَكَذَا يَجْزِي المُحِبُ الحِبَّا

وَصَاحِبٍ أغْلَقَ دُونِي دِرْبَا

فهذا التعريف في كلمة المحب لم يكن تاما من حيث معناه حتى أضيفت إليه النكرة "صاحب" وهي المقصودة بالمعنى وجاء بتنوين الكسر الذي ربما كسر معه قلب الشاعر لما فعله به هذا الصاحب وليؤكد بهذا التنكير ما وجد من تعريف في البيت الذي أحدث فيه التعريف مع التنكير إيقاعا خاصا حمل نوعا من التجاذب والتنافر في آن واحد لأن الصاحب لا يحب أن يخدع صاحبه خصوصا إذا وصف بالمحب في هذا البيت.

وهكذا استطاعت وسائل السبك النحوية داخل الخطاب الشعريّ لبشار أن تؤدي وظيفتها الدلالية وتمنح نصوصه الشعريّة إيقاعا خاصا حمل معه تجربة الشاعر الشعريّة.

الإحالة بالحذف:

أصل الحذف في اللغة الإسقاط ورمي الشيء جاء في لسان العرب: «حذف الشيء يحذفه حذفا قطعه من طرفه»[3] أما في أساس البلاغة: «حذف ذنب فرسه إذا قطع طرفه، وفرس محذوف الذنب أو حذف رأسه بالسيف:ضربه فقطع منه قطعة»[4]

أما المفهوم الإصطلاحي فقد تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز فقال : «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى

[1]- الديوان ص 48.
[2]- المصدر نفسه ص 48.
[3]- ابن منظور ، لسان لعرب، ج4 ص 177.
[4]- الزمخشري، اساس البلاغة ص 134.

به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»[1] أما ابن جني في كتابه الخصائص فيقول: «قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه من تكليف علم الغيب في معرفته»[2] ومعنى ذلك أنه يجب أن يبقى في الحذف شيء يدل على المحذوف من قرائن تحيل إليه، فأغلب العناصر اللغوية يرد عليها الحذف والذكر وقلما تجد عناصر لا يرد عليها الحذف وفي هذا يقول سيبويه: «واعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ويحذفون ويعوضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا»[3].

فالحذف أهم عناصر النحو التحويلية لأنه مرتبط بالأبنية العميقة والسطحية للجملة لأنه: «يعالج البنى المحولة من الجانبين حسب الخصائص الشكلية لعمليات التحويل حسب الشكل النحوي للعمليات»[4].

ويعرف الحذف حسب وجهة نظر لسانية حديثة على أنه «استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة»[5]، وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد لمعرفة مدى تواجد الإحالة بالحذف ودورها في سبك النص وإضفاء إيقاع خاص سنجد مايلي:

- **<u>حذف الجملة:</u>** ومثال على ذلك قوله في النسيب[6]:

ذَهَبْتَ وَلَمْ تُلْمِمْ بِبَيْتِ الحَبَائِبِ وَلَمْ تَشْفِ قَلْبًا مِنْ طُلَابِ الكَوَاعِبِ
نَعَمْ إِنَّ فِي الإِبْعَادِ لِلْقَلْبِ رَاحَةً إِذَا غُلِبَ المَجْهُودُ مِنْ كُلّ طَالِـــبِ

إلى أن يصل إلى قوله:

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي أَبِي مِنْ طَلّابِهَا جُنُونٌ أَمْ اِسْتَحْدَثَتْ إِحْدَى العَجَائِبِ

- وتمثل الحذف في هذه القصيدة: حذف بعد حرف الجواب (نعم) جملة البيت الأول وتقدير الكلام: نعم ذهبت ولم تلمم بيت العجائب إلى آخر البيت.

ونجد في البيت الثامن من هذه القصيدة حذف جملة فعلية تقديرها (أقسم بالله) بعد والله.

<u>حذف المفرد:</u> وهو على أنواع ثلاثة:

1- <u>حذف عنصر اسمي:</u> يقول بشار بن برد في النسيب[1]

[1]- الجرجاني، دلائل الاعجاز ص 112.
[2]- ابن جني، الخصائص ج2 ص 360.
[3]- سيبويه، الكتاب ج 1 ص 24.
[4]-إلهام أبو غزالة، المدخل الى علم النص ص 238.
[5]- دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء ص 301.
[6]- الديوان ص 120.

بِئْسَ العَطِيَةُ مِنْ حُبي لَنَا حَجَرٌ

بَلْ لَيْسَ لِي حَجَرٌ مِنْهَا وَلَا عُودُ

- فتقدير الكلام بئس العطية (هي) من حبي لها حجر فحذف هنا المبتدأ وجوبا مقدراً بالضمير (هي) وقوله في مدح الخليفة المهدي[2]

إِذَا قُمْتَ لَمْ تَظْفَرْ وَوَاعَدْتَ فَالمُنَى

مُسَارِقَةٌ خَلْفَ الإِمَامِ المُقَلَّدِ

وَلَوْلَا أَمِيرُ المُؤْمِنِينَ مُحَمَدٌ

رَجَعْتَ لَقىً فِي ظِلّ قَصْرٍ مُجَرَّدِ

- فقد حذف الخبر هنا وجوبا بعد (لولا) الامتناعية وتقديره (كائن) أو (موجود).

وكذلك في قوله[3] :

وَلَوْلَا القَائِمُ المَهْدِيُّ فِينَا حَلَبتْ لَهُنَّ مَا وَسِعَ الإِنَاءُ

فالمحذوف هنا كذلك الخبر للسبب نفسه بعد (لولا) الامتناعية وتقديره (كائن) أو (موجود)

2- <u>الحذف الفعلي:</u> يقول بشار في قصيدة يجيب امرأة من بني سعد لامته على التفريط في قطعة أرض ورثها عن بعض أهله[4] :

تَلُومُ اِبْنَةُ السّعْدِيّ فِي حَلّ عُقْدَةٍ شَرَيتُ بِهَا وُدَّ العَشِيرَةِ أَوْ مَجْدَا

رَأَتْ جَارَهَا رُدَّتْ عَلَيْهِ حَدِيقَةٌ مِنَ المَالِ مَاطَتْ نَجَتْنِي رُطَبًا رَغْدَا

فَلَمْ تُولِنَا إِلَا مَحَامِدَ صَاحِبٍ فَبَاتَتْ عَلَى هَمٍّ وَأَبْدَتْ لَنَا وَجَدَا

فَقُلْتُ لَهَا صَبْرًا بُنَيَّ فَإِنَّهَا مَوَارِيثُ لَمْ نَمْلِكْ لِأَعْنَاقِهَا رَدَّا

- فحذف الفعل من (صبرا) وتقديره: (اصبري صبرا) فناب المفعول المطلق هنا عن الفعل المحذوف (اصبري)

وقال في هجاء حماد عجرد وهي قصيدة طويلة[5]:

يَا طَالِبَ الحَاجَاتِ لَا تَعْصِنِي وَاسْمَعْ فَإِنّي نَاصِحٌ هَادِ

دَعْ عَنْكَ حَمَّادًا وَخُلْقَانَهُ لَا خَيْرَ فِي خُلْقَانِ حَمَّادِ

[1]- المصدر السابق ص 241.
[2]- المصدر نفسه ص 297.
[3]- المصدر نفسه ص 36.
[4]- المصدر نفسه ص 228.
[5]- المصدر نفسه ص 304.

فنجد بعد أداة النداء (يا) حذف الفعل وتقدير الكلام (أنادي)

وقوله كذلك[1]:

إِذَا وُدٌّ جَفَا وَأَرَبَّ وُدٌّ فَجَانِبُ مَنْ جَفَاكَ لِمَنْ أَرَبَا

وقوله[2]:

يَنْتَابُهُ الأَقْرَبُ السَّاعِي بِذِمَتِهِ إِذَا الزَّمَانُ كَبَا وَالخَابِطُ الجُنُبُ

- فنجد كلمة (ودّ) المذكورة في البيت الأول والزمان المذكورة في البيت الثاني فاعلين مرفوعين بفعلين محذوفين يفسرهما ما بعدهما والتقدير (إذا جفا ود وإذا كبا الزمان).
- <u>الحذف الحرفي:</u> والحذف الحرفي يكون في الكلام على ضربين كما أشار إلى ذلك ابن جني في كتابه الخصائص إذ يقول: «أحدهما حرف زائد على الكلمة مما يجيء لمعنى والآخر حرف في نفس الكلمة»[3].

ومن أمثلة ذلك في ديوان بشار[4]:

يَا عَبْدَ ضَاقَ بِحُبِكُمْ جِلْدِي وَهَوَاكُمْ صَدعٌ عَلَى كَبِدِي

فنجد حذف (التاء المربوطة) من اسم عبدة وهو ما يعرف بالترخيم حذف الحرف الأخير من اسم المنادى ونجده كذلك في قوله[5]:

يَا صَاحِ فَإِنَّنِي نَصِبُ حُبّي سُلَيمَى وَتَرَكَهَا عَجَبُ

نلاحظ حذف (الباء) من كلمة صاحب للغرض نفسه ألا وهو الترخيم.

ونجده في القصيدة نفسها يقول[6]:

يَا سَلْمَ هَلْ تَذْكُرِينَ مَجْلَسَنَا أَيَامَ رَأْسِي كَأَنَّهُ عَنَبُ

إِذْ نَحْنُ بِالمِيثِ لَا تَرَى أَحَدًا يُزْرِي وَإِذْ شَأْنُنَا بِهِ اللَعِبُ

يَا سَلْمَ جُودِي بِمَا رَأَيْتِ لَنَا مَا عِنْدَ أُخْرَى سِوَاكِ لِي أَرَبُ

فنجد حذف الألف المقصورة من اسم سلمى في البيتين السابقين للترخيم كذلك.

---

[1]- المصدر السابق ص 60.
[2]- المصدر نفسه ص 78.
[3]- ابن جني، الخصائص ص 20.
[4]- الديوان ص 293.
[5]- المصدر نفسه ص 80.
[6]- المصدر نفسه ص 80.

وكذلك نجده في قوله[1]:

أَعَاتِكَ ظُنّي بِالخَلِيفَةِ هِمَّةً وَقُولِي كَرِيمٌ مَاجِدٌ يَتَحَرَّجُ

فنجد في هذ البيت حذف التاء المربوطة من اسم عاتكة وقد رخم هذا الاسم مرتين في القصيدة التي ذكر فيها.

ونجد الحذف الحرفي في قوله[2]:

أَخُشَّابَ حَقًّا أَنَّ دَارَكِ تُزْعِجُ وَأَنَّ الذِي بَيْنِي وَبَيْنَكِ يَنْهَجُ

- وقد حذف حرف التاء المربوطة للغرض نفسه.
- وقال في هجاء قبيصة بن روح بن حاتم المهبلي[3]:

أَقَبِيصَ لَسْتُ وَإِنْ جَهِلْتَ بِبَالِغٍ سَعْيَ اِبْنِ عَمِّكَ ذِي النَّدَى دَاوُودِ

فاسم قبيص بالتاء المربوطة، وهنا حذف لهذا الحرف فإذا كان الحذف الحرفي في الأسماء السابقة للتصليح خصوصا إذا ارتبط بالغزل فإنه في هذا البيت كان غرضه الاستهزاء بالاسم المرخم قبيص.

- ونجد الحذف الحرفي كذلك في قوله[4]:

أَنْفِقِ المَالَ وَلَا تَشْقَ بِهِ خَيْرُ دِينَارَيْكَ دِينَارُ نَفَقْ

وكذلك قوله[5]: فَفُؤَادِي كَجَنَاحِيّ طَائِرٍ مِنْ غَدٍ لَابُدّ مِنْ مُرّ القَضَا

إذ حذفت نون المثنى من كلمة دينايك وكلمة جناحي والسبب هنا لأن المثنى في حال الإضافة و ما بعده مضافا إليه فتحذف نونه وجوبا.

- فللحذف هنا أثر إيقاعي في شعر بشار بن برد ولم يكن لمجرد "الاختصار والاحتراز من العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف"[6] وهو قسمان:
- قسم بلاغي ندرك مكانه إذ تمعنا وبحثنا عنه ولو أظهرناه لزالت البهجة وضاع الإيقاع، كأن يحذف لغرض أن المقام لا يحتاج لإطالة الكلام بسبب الألم أو التوجع وفي هذا يقول ابن برد[7]:

---

[1]- المصدر السابق ص184.
[2]-المصدر نفسه ص 186.
[3]-المصدر نفسه ص 184.
[4]- المصدر نفسه ص 401.
[5]- المصدر نفسه ص 442.
[6]- السيد احمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،تحقيق محمد توفيق حسين، المكتبة العصرية 1999، ص43.
[7]- الديوان ص 189.

تَنَحَّ لَحَاكَ الله لَسْتَ مِنَ العَدَدِ وَلَيْسَ أَبُوكَ الوَغْلُ بِالسَيّدِ السَنَدِ.

- والحذف بعد لفعل (تنح) عني.
- وقسم نحوي تفرضه القواعد النحوية التي تلزمنا على حذف فيكون واجبا كما سبق وأن رأينا في الأمثلة المستشهد بها.

وسائل السبك المعجمية:

1- الترجيع: مصطلح موسيقي، ذكره أبو حيان التوحيدي في كتابه المقابسات: «يقال ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع»[1] فهو تناظر صوتي بالمخالفة والذي يسمى عند العرب جناسا أو تناظر (صوتي) بالمماثلة وهو ماسماه العرب تكرارا، فنصبح أمام مصطلحين "الجناس" و "التكرار" وسأحاول رصد هاتين الظاهرتين في شعر بشار وأثرها الإيقاعي في شعره.

أ ـ الجناس: «ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها»[2].

يقول بشار بن برد[3]:

مَنَّيتَنِي بَشَرًا وَبِشْرُ فَتىً

لَا يَشْتَرِي الحَمْدَ بِإعْطَاءِ

ويقول[4]:

عَلَى وَجْهِ مَعْرُوفِ الكَرِيمِ بَشَاشَةٌ

وَلَيْسَ لِمَعْرُوفِ البَخِيلِ بَهَاءُ

ومعنى ذلك أن الكريم يبادر بالعطاء، وتعلو محياه البشاشة، أما البخيل فليس له ذلك، فبشار قد وظف اسمين متماثلين شكلا مختلفين معنا.

ويقول متغزلا[5]:

يَا طَيْبَ سِيَانَ عِنْدِي أَنْتِ وَالطِيبُ

[1]- علي بن محمد التوحيدي، المقابسات دار الآداب بيروت ط2 1989 ص310.
[2]- عبد العزيز عتيق، علم البديع ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان سنة الطبع 1983 ص 197.
[3]- الديوان ص 44.
[4]- المصدر نفسه ص 39.
[5]- المصدر السابق ص 66.

كِلَاكُمَا طَيّبُ الأَنْفَاسِ مَحْبُوبُ

لَوْ قَدْ لَقَيْتُكَ خَلْفَ العَيْنِ خَالِيَةً

أَصْلَحْتِ مِنّي الذِي لَا يُصْلَحُ الطِيبُ

لله طِيبَةُ لَا تَبْقَى عَلَى رَجُلٍ

بِقَلْبِهِ هَاجِسٌ كَالنّارِ مَشْـــبُوبُ

فنجد (الطيب - طيب) وهو جناس مماثل بين اسمين.

يقول بشار[1]:

إِلَيْكَ طَلَبَنَا يَا وَلِيدُ وَإِنَّمَا طَلَبْنَا يَدًا مِثْلَ السَّمَاءِ تَجُـودُ

إِذَا قِيلَ مَنْ يُعْطِي عَلَى الحَمْدِ مَالُهُ وَيَصْطَنِعْ المَعْرُوفَ قَبْلَ وَلِيدُ

وَلِيدُ اِبْنُ عَبَّاسٍ وَلَيْسَ بِعَابِسٍ إِذَا اِحْتَاجَ جَارٌ أَوْ أَلَمَّ بَعِـــيدُ

فالجناس بين الكلمة المركبة (ابن عباس) والكلمة المفردة (عباس).

ويقول في موضع آخر[2]:

إِذَا مَلِكٌ لم يكن ذَا هِبَةٍ فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ ذَاهِبَةُ

فالجناس بن (ذاهبة) و(ذاهبة)

ونجده في قوله[3]:

رُبَمَا سَرَّكَ البَعِيدُ وَأَصْلَا كَ القَرِيبُ النّسِيبُ نَارًا وَعَارًا

الجناس بين (نار وعار)

وقوله:

مَرِيضَةُ مَا بَيْنَ الجَوَانِحِ بِالصِبَا وَفِيهَا دَوَاءٌ لِلْقُلُـــــوبِ وَدَاءُ

الجناس بين (دواء ودواء)

ب ـ التكرار:

[1]-المصدر نفسه ص 313.
[2]-المصدر نفسه ص 65.
[3]- المصدر نفسه ص 39.

- **لغة:** تناول الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين التكرار: (كر: الحبل الغليظ وهو حبل يصعد به على النخل والكر الرجوع عليه ومنه التكرار)[1]
- **إصطلاحا:** فقد جاء في منهاج البلغاء لحازم القرطاجني: (فعلى هذه الأنحاء وما ناسبها يقع التكرار)[2] وحديثا عرف بـ (التناظر بين لفظين متحدين معنى ومبين)[3].
- والملاحظة الجديرة بالذكر أن هناك تداخلا بين التكرار والجناس فيجمع بينهما في كثير من الشروحات
- وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد لرصد ظاهرة التكرار سنجده قد اتكأ على هذه الظاهرة لدواعي مختلفة قد يكون منها جلب انتباه السامع إليه.

مثل قوله[4]:

طَرِبَ الحَمَامُ فَهَاجَ لِي طَرَبَا

وَبِمَا يَكُونُ تَذَكّرِي نَصَبَا

وقال في هجاء الباهلي[5]:

ذَر خُلَّتَا* ذَرّ خُلَّتَا يَا بْنَ خُلِيقٍ قَدْ أَتَـــا

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا هَلْ لَكَ فِي أنّي فَتَـى

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا عَرْدٌ** إذَا قَامَ عَـــتَا

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا سُخْنٌ إذَا جَاءَ الشِـــتَا

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا فَعَلَتُ فِيكَ القَلَتَـــــى

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا قَالَ مَتَى قَالَ مَتَى

ذَر خُلَّتَا ذَر خُلَّتَا فَتَّتَ قَلْبِي فَتَتَـــــــا

فقد وظف بشار التكرار من أجل تشكيل صورة المهجو حتى يستهزئ الناس بها ويصبح أضحوكة بين الناس فتتداول الألسن هذه الأبيات لسهولتها القائمة على التكرار وإيقاعها الموسيقى ويتمكنون من حفظها وربما كان هذا سبب التكرار الذي

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مادة (كرر) ج13، ص 835
[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ص 37.
[3]- توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في تراث النقدي، سيراس تونس للنشر ط 1985 ص 144.
[4]-المرجع،نفسه ص 105.
[5]- الديوان ص 157.
*ذر خلتا: دعصحبتي.
**عَرْدٌ:غلظ وكبر.

عمد إليه بشار فقد <<"تجاوزت" حدود الإخبار المجرد وإنما شمل دلالة التوكيد...، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة الشعرية من معان >>[1].

ونجد هذه الظاهرة في قصيدته التي يقول فيها[2]:

أَصَفْرَاءُ مَا فِي العَيْشِ بَعْدَكِ مَرْغَبُ

وَلَا لِلْصِبَى مَلْهىً فَأَلْهُو وَأَلْعَبُ

أَصَفْرَاءُ إِنّ أَهْلَكَ فَأَنْتِ قَتَلْتِنِي

وَإِنْ طَالَ بِي سَقْمٌ فَذَنْبُكِ أَذْنَــبُ

أَصَفْرَاءُ أَيَامُ النّعِيمِ لَذِيذَةٌ

وَأَنْتِ مَعَ البُؤْسَى أَلَذُّ وَأَطْيَــبُ

أَصَفْرَاءُ فِي قَلْبِي عَلَيْكِ حَرَارَةٌ

وَفِي كَبِدِي الهَيْمَاءُ نَارٌ تَلْتَهِــبُ

أَصَفْرَاءُ مَالِي فِي المَعَازِفِ سَلْوَةً

فَأَسْلُو وَلَا فِي الغَانِيَاتِ مُعَقَّــبُ

أَصَفْرَاءُ لِي نَفْسٌ إِلَيْكِ مَشُوقَةٌ

وَعَيْنٌ عَلَى مَا فَاتَ مِنْكَ تَصَبَّــبُ

أَصَفْرَاءُ لَمْ أَعْرِفْكِ يَوْمًا وَإِنَّنِي

إِلَيْكِ لَمُشْتَاقُ أَحِنُّ وَأَنْصَــــــبُ

فالملاحظ لهذا التكرار في القصيدة قد شكل خطا عموديا تمثل في اسم محبوبته "صفراء" سبع مرات في بداية كل بيت وهذا دليل على تلهف الشاعر لحبيبته "صفراء" وتعلقه بها دون غيرها، مع أداة النداء المكررة كذلك لتؤكد أهمية هذا الاسم المكرر في خطابه الشعريّ حيث تتوالى ألف النداء مع ألف المد في اسم صفراء مما توحي بإيقاع موسيقي منسجم ومنتظم عبر أبيات القصيدة.

[1]- نور الدين السد، مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية جامعة الجزائر، ديسمبر 1999 ص 39.
[2]- الديوان ص 82.

ونجد هذا التكرار كذلك في قوله[1]:

فَأَعْشَنَاكِ وَعِشْنَا بِهَنَاتٍ وَهَنَاتِ

قَدْ تَصَبَّرْتَ وَلَكِنْ لَيْسَ صَبْرِي بِمُوَاتِي

فقد أسهم هذا التكرار الناتج عن المدات الطويلة (هنات - هنات - مواتي) بإضفاء موسيقى حزينة على هذين البيتين كما نقل لنا حالة الشاعر اليائسة الحزينة، وهو دليل على أن الموسيقى اللفظية من الوسائل التي تنقل الانفعال والإحساس نقلا دقيقا وقوله أيضا[2] :

تَحِنُّ صَبَابَةً فِي كُلّ يَـــــوْمٍ إِلَى حُبّى وَقَدْ كَرَبَتْكَ كَرْبَا

بَكَيْتَ مِنَ الهَوَى وَهَوَاكَ طِفْلٌ فَوَيْلَكَ ثُمَّ وَيْلَكَ حِينَ شَـبّا

وَتُمْسِي وَالمَسَاءُ عَلَيْكَ مُـــرٌّ يُقَلِبُكَ الهَوَى جَنْبًا فَجَـنْبَا

فقد قام بشار في هذه الأبيات بتصوير معركة بينه وبين قلبه الذي تميز بالعند وتمسك بمن أحبها رغم جفوتها وصدودها عنه فجاءت موسيقى هذه الأبيات تقرع الآذان من خلال تكرار الحاصل بين الأحرف والكلمات المكررة وقوله أيضا[3]:

وَعَيْنٌ تَسْحَرُ العَيْنَ وَمَا فِي سِحْرِهَا حُوبُ

وَ*وَحْفٌ زَانَ مَتْنَيكِ وَزَانَتْهُ التَّقَاصِيبُ

وَجِيدٌ يُشْبِهُ الدُّرَّ كَجِيدِ الرِّيمِ سُلْهُوبُ**

فقد ركز بشار على موسيقى ألفاظه وغذى إيقاعه بشتى الوسائل المختلفة عن طريق ألوان البديع وأخرى عن طريق تشابه الكلمات والحروف فيمتد الإيقاع تارة حسب الموقف الذي يصوره أو حالته النفسية وتارة يخف للأسباب نفسها وكان إيقاعه في كثير من الحالات تعبيرا عن تجربته الشعرية.

وقد جمع النقاد بين الجناس والتكرار في شروحاتهم ونموذج ذلك في شعر بشار قوله[4]:

[1]- المصدر السابق ص 78.
[2]- المصدر نفسه ص 78.
*وَحْفٌ: شعر وحف كثير وحسن.
[3]- المصدرنفسه ص 66.
**سلهوبٌ: طويل.
[4]- المصدر السابق 61.

سَقَيْتَ العَذْبَ مِنْ وِدّي وَإِنْ لَمْ تَسْقِينِي عَذْبَا

أَرَانِي بِكَ مَكْرُوبًا وَلَا تَكْشِفْ لِي كَرْبَـا

أَلَا تَرْزِقْنِي مِنْكَ سُلُوَ القَلْبِ أَوْ قُرْبَـا

كَأَنّي بِكَ مَطْبُوبٌ وَمَا أَحْدَثْتَ لِي طَبَـا

وَهَبَنِي كُنْتُ أَذْنَبْتُ أَمَا تَغْفِرْ لِي ذَنْبَـــا

أَبِيتُ اللَّيْلَ مَحْزُونًا وَأَغْدُو هَائِمًا صَبَّـا

وَطِفْلُ الحُبّ أَضْنَانِي فَوَيْلٌ لِي إِذَا شَبَـــا

فهذ الأبيات أشبه بأغنية حزينة ميزها إيقاع شعري عال مكثف، استطاع أن يكشف النقاب عن عاطفة الشاعر وما يشعر به من آلام وانفعال وتوتر صاحبه شيوع الجناس الذي عمق أنين الشاعر وتوجعه <<مما أضفى على الإيقاع ترجيعا محزنا ترك في أنحاء النفس شعورا بالأسى وذلك من خلال تلك الحركة الإيقاعية الكثيفة المعنى>>[1].

ومن ذلك قوله[2]:

سَقَيْتَ العَذْبَ مِنْ وِدّي وَإِنْ لَمْ تَسْقِنِي عَذْبَـا

وهو ما يسمى رد العجز على صدر <<وقد زاد من انتظام الإيقاع بما فيه من تصدير اعتمد على تكرار العبارة مع اختلاف بسيط في تركيبها حتى تتلاءم مع سياق المعنى>>[3].

فالجناس من أكثر المظاهر البديعية الموسيقية وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع فيسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها وبشار في هذه الأبيات استطاع أن يستغل طاقته السمعية التي ربطها بأحاسيسه وقدرته الفنية لأنه أدرك ما للجناس من فاعلية كبيرة فنجده في البيت التالي[4] :

أَرَانِي بِكَ مَكْرُوبًا

وَلَا تَكْشِفُ لِي كَرْبَا

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 300.
[2]- الديوان ص 60.
[3]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص300.
[4]- الديوان ص 60.

فقد اعتمد على جناس التصدير القائم على التماثل الصوتي بين مصراعي البيت <<مما حقق تفاعلا عضويا بين إيقاع القافية الذي يمتد عموديا في نهايات الأبيات والإيقاع الداخلي في حشو الأبيات فشكل امتدادا أفقيا متقاطعا مع حركة العمودية مما أغنى الإيقاع العام و غذاه ورفع وتيرته حين ولد ترجيعا صوتيا بين الشطرين>>[1] وقد كرر الشاعر هذه الحركة الإيقاعية ولكن على نحو أقل في البيتين التاليين:

كَأَنّي بِكَ مَطْبُوبٌ

وَمَا أَحْدَثْتَ لِي طَبَّا

وقوله:

وَهَبَنِي كُنْتُ أَذْنَبْتُ أَمَا تَغْفُرُ لِي ذَنْبَا

مما أضفى على القصيدة <<إيقاعا غنيا وجرسا متجاوبا بما ولده من تماثل صوتي وترجيع تنغيمي كان يعكس تحديا خفيا لما وقع على الشاعر من قسوة وظلم>>[2].

كما نجد الشاعر قد جانس في البيت الثالث بين (القلب - قربا) وفي البيت الخامس بين (القلب - لبا) <<كل ذلك جعل الإيقاع يبلغ ذروته ويضطر المنشد إلى رفع صوته وتشديده مما يظهر نوعا من العاطفة الحادة المنبثقة عن ذلك التشديد في كلمتي الهم – صبا، لتوحي ببلوغ الانفعال وذروته>>[3].

فقد كان للجناس دور في زيادة موسيقى الشعر وإيقاعه، وربما ليرضي به بشار كذلك ذوق الحضارة والترف اللذين سادا في ذلك العصر ومن أمثلة قوله[4]:

لَقِيّ القَلْبُ سَلْمَى عَجَباً فَوْقَ العَجِيبِ

أَخْصَبَتْ عِنْدِي وَإِنّي عِنْدَهَا غَيْرُ خَصِيبِ

أَقْبَلَتْ إِقْبَالَ صَادٍ رَاعَهُ صَوْتُ المَهِيبِ

أَسَلْمِي يَا سَلْمَ يَوْمًا وَاكْشِفِي بَعْضَ كُرُوبِي

لَا تَعُدِّي الحُبَّ ذَنْبًا لَيْسَ حُبّي مِنْ ذُنُوبِي

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 301.
[2]- المرجع نفسه ص 302.
[3]- المرجع نفسه ص 302.
[4]-الديوان ص 138.

فقد استخدم بشار الجناس استخداما لا تكلف فيه ليضفي على أبياته فعالية إيقاعية لما له من شأن كبير فهو من أبرز الخصائص الفنية الموسيقية فقد جانس بين كلمات (عجب - عجيب) (أخصبت - خصيبا) (أقبلت - إقبال) (ذنب - ذنوب) وقد نجم عنها تكرار حرف "الباء" بينها فأسهم مساهمة فعالة في الأداء الموسيقي والمسار الإيقاعي للأبيات <<فالجناس من أكثر المظاهر البديعية موسيقية وذلك لما يمتاز به خاصية التكرار والترجيح يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها مما يغذي الترجيع الإيقاعي الذي تتحدد ملامحه وفقا لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط>>[1].

2- المصاحبة المعجمية:

ويمكن أن نجد بعض مظاهر المصاحبة المعجميّة في ديوان بشار بن برد، فمثلا في القصيدة التي يفتخر فيها بأصوله الفارسية يقول فيها[2]:

هَلْ مِنْ رَسُولٍ مُخْبِرٍ عَنّي جَمِيعَ العَــرَبِ

مَنْ كَانَ حَيًا مِنْهُمُ وَمَنْ ثَوَى فِي التُّـرُبِ

بِأَنّنِي ذُو حَسَبٍ عَالٍ عَلَى ذِي الحَسَبِ

جَدِي الذِي أَسْمُو بِهِ كِسْرَى وَسَاسَانُ أَبِي

وَقَيْصَرٌ خَالِي إِذَا عَدَدْتُ يَوْمًا نَسَــبِي

إلى أن يصل إلى قوله[3]:

أَنَا اِبْنُ فَرْعَي فَارِسٍ عَنْهَا المُحَامِي العَصِبِ

نَحْنُ ذُو التّيجَانِ والـ مُلْكُ الأَشَمِّ الأَغْلَــبِ

فنجده ذكر كلا من (كسرى - ساسان - فارس) وهي أسماء لملوك فارس وأصولهم استعملها الشاعر لإبراز نسبه الذي أراد أن يفتخر ويتباهى به العرب، وفي مقابل ذلك نجده في القصيدة نفسها بعض الأماكن العربية المذكورة في هذه القصيدة كـ (الشام – مصر- طنجة) والتي أراد أن يبين فضل مدينة "بلخ" الفارسية عليها في قوله[4]:

---

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 302.
[2]- الديوان ص 141.
[3]- المصدر نفسه ص 142 .
[4]- المصدر السابق ص 142 .

نَحْنُ جَلَبْنَا الخَيْلَ مِنْ بَلَخٍ بِغَيْرِ الكَـــــــذِبِ
حَتَى سَقَيْنَاهَا وَمَا نَبَدَهُ نَهْرَيّ حَـــــلَبِ
حَتَى إِذَا مَا دَوَّخَتَ بِالشَّامِ أَرْضُ الصُّلُبِ
سِرْنَا إِلَى مِصْرَ بِهَا فِي جَحْفَلٍ ذِي لَجَـبِ
حَتَى اِسْتَلَبْنَا مُلْكَهَا بِمُلْكِنَا المُسْتَلِـــــبِ
وَجَادَتْ الخَيْلُ بِنَا طَنْجَةَ ذَاتِ العَجَـــبِ

فبين فضل هذه المدينة الفارسية على البلاد العربية المذكورة في القصيدة ليقول أن الفرس هم من جلبوا الخيل والفروسية لهذه البقاع العربية ونجده في قصيدة أخرى يذكر فيها كذلك مجموعة من أسماء البلاد العربية (فلسطين – دمشق - تدمر-الكوفة - العراق) التي ربطها بانتصارات ممدوحه في حروبه التي خاضها مع ذكر شخصيات كذلك هي (سعيد - ابن سماك - ابن أغتم – عثمان - ابن روح - مروان) وهي شخصيات هجاها الشاعر لما انتصر عليها ممدوحه في حروبه ضدهم فبين الذل الذي لحق بهم.

ومن أبياته قوله[1]:

فَقُلْتُ لَهُ إِنّ العِرَاقَ مَقَامُهُ وَخِيمٌ إِذَا هَبَّتْ عَلَيْكَ جَنَائِبُهُ

وكذلك قوله[2] :

أَبَاحَتْ دِمَشْقًا خَيْلَنَا حِينَ أَلْجَمَتْ
وَآبَتْ بِهَا مَغْرُورَ حَمْصٍ نَوَائِـــــبُهُ
وَنَالَتْ فِلَسْطِينًا فَعَرَّدَ جَمْعُهَا
عَنِ العَارِضِ المُسَتَنِ بِالمَوْتِ حَاصِبُهُ
وَقَدْ نَزَلَتْ مِنّا بِتَدْمُرَ نَوْبَةٌ
كَذَاكَ عُرُوضُ الشّرِ تَعْرُو نَوَائِبُـــهُ
تَعُودُ بِنَفْسٍ لَا تَزَلُّ عَنِ الهُدَى

[1]- المصدر نفسه ص 91.
[2]- المصدر نفسه ص 92.

كَمَا زَاغَ عَنْهُ ثَابِتٌ وَأَقَارِبُـــــــــهُ

دَعَا اِبْنُ سَمَاكٍ لِلْغَوَايَة ثَابِتٌ

جَهَارًا وَلَمْ يُرْشِدْ بَنِيهُ تَجَارِبُـــــــــهُ

وَنَادَى سَعِيدًا فَاسْتَصَبَ مِنَ الشّقَا

ذُنُوبًا كَمَا صُبّتْ عَلَيْهِ ذَنَائِبُـــــــــهُ

كما نجد ذكره لمجموعة من الحيوانات في قصيدة واحدة وهي (حمامة - هزبر- ثعلب - عنقاء - ضبيعة - سنور - طير) يقول فيها[1] :

وَسَيّدُ تَيمِ اللاتِ عِنْدَ غِذَائِهِ

هِزْبَرٌ وَأَمَا فِي اللِقَاءِ فَثَـــــعْلَبُ

وَقْدَ كَانَ فِي شَيْبَان عِزٌ فَحَلَقْتُ

بِهِ فِي قَدِيمِ الدّهْرِ عَنْقَاءُ مَغْرِبُ

كما نجد ذكره للحيوانات مرة أخرى في قصيدة يقول فيها[2]:

لَا تَحْمَدَنَّ أَبَا حَرْبٍ بِأُسْرَتِهِ قَدْ يَثْبُتُ اللَيْثُ وَالخِنْزِيرُ فِي الغَابِ

مُحَمَّدٌ تَائِهٌ مِنْ فَرْطِ لُجَّتِهِ مِفْتَاحُ غَيٍّ لِقَوْمٍ أَهْلِ أَحْسَـــــابِ

قَدْ كَانَ سَبَنِي مِنْ جُبْنِهِ أَسَدًا عَلَى المُهْلَّبِ صَفَّاياً بِأَنْيَـــــــابِ

مع ذكر شخصيات معها وكانت أسماء هذه الحيوانات في خدمة هذه الشخصيات (أبا حرب - محمد - المهلب).

لتؤدي هذه المصاحبة المعجمية دورها في سبك النص من جهة وليتبين مدى ثقافة الشاعر وتنوع مشاربها، كما أنها من جهة أخرى تضفي على النصوص الشعريّة تنوعا مما يجعلنا نحس بمكانها داخل القصيدة فتطرب لها النفس وتتفاعل معها قبولا أو رفضا حسب الغرض الذي وظفت من أجله فترفع معها درجة الإعلامية في القصيدة.

الطباق:

[1]- المصدر السابق ص 82.
[2]- المصدر نفسه ص 122.

- كما يمكن دراسة ظاهرة الطباق التي تبنى على التباين القائم على وجه التضاد أو التخالف أو التعاكس، وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد لرصد هذه الظاهرة سنجد الشاعر قد لون بها ديوانه لما لها من أهمية في توضيح المعنى وإبرازه في ذهن المتلقي من جهة وما يضيفه من أثر موسيقي ناتج عما يحمله من إيقاع خاص ومن أمثلة ذلك قوله[1] :

رِيقُ سُعْدَى يَا ابْنَ الدُّجِيلِ الشِّفَاءُ
فَاسْقِنِيهُ لِكُلّ دَاءٍ دَوَاءُ

وفي القصيدة نفسها يقول :

فَصِلِ اللَّيْلَ بِالنَّهَارِ إِلَى أُحْـ وَرَ فِيهِ تَعَرُّضٌ وَالْتِوَاءُ

ويقول فيها كذلك :

كُلّ حَيٍّ يُقَالُ فِيهِ وَذُو الحِلْمِ
مُرِيحٌ وَلِلْسّفِيهِ الشَّقَـــاءُ

وقوله كذلك في القصيدة نفسها :

أَنَسَيْتَ قَرْقَرَ العَفَافِ وَفِي العَيْنِ دَوَاءٌ لِلْنَّاظِرِينَ وَدَاءُ

فنجده في هذه الأبيات المنتمية للقصيدة نفسها قد وظف الطباق وكان في قوله (داء - دواء) ليختم به معنى الذي جعل فيه ريق سعدى شفاء لكل داء فأصبح لكل داء دواء.

وقوله (الليل - النهار) ليعبر به عن اليوم بأكمله وفي قوله (ذوا الحلم - السفيه) حتى يقارن بينهما .

وفي قصيدة أخرى يقول[2]:

مَرِيضَةُ مَا بَيْنَ الجَوَانِحِ بِالصِبَا وَفِيهَا دَوَاءٌ لِلْقُلُوبِ وَدَاءُ

فنجده استعمل (الداء والدواء) في الكثير من أبياته لتلازمهما ولبيان حالته النفسية فإن كان باحثا عن الدواء جعل لكل داء دواء وإن كان في حالة يائسة اعتبرهما متساويين أي أن الدواء قد يكون داء كما فعل في البيتين السابقين وكذلك في قوله[3]:

إِنّ فِي عَيْنَيْهَا دَوَاءً وَدَاءً لِمُلِمّ وَالدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاءِ

ونجده في قصيدة أخرى يذكر في بيتين متتالين طباقين فيقول[4]:

صَبَرْتُ عَلَى الجُلْى وَلَسْتُ بِصَابِرٍ
وَعِنْدِي لِذِي الدَّاءِ المُلِحِ دَوَاءُ

فذكر (صبرت – لست بصابر) في صدر البيت وذكر (الداء - الدواء) في عجزه.

[1]- المصدر السابق ص 37.
[2]- المصدر نفسه ص 40.
[3]- المصدر السابقص 45.
[4]-المصدر نفسه ص 41.

وقوله[1]:

لَا يَنْفَعُ المَرْءَ مَالُ وَالِدِهِ غَدَا عَـيِـياً وَيَنْفَعُ الأَدَبُ

فقال (لا ينفع - ينفع) فبدأ بالفعل (لا ينفع) في صدر البيت والمتلقي حتما سيتشوق لمعرفة ماينفع المرء فذكره في آخر عجز البيت حتى يبقى في ذهن السامع لأنه أهم ما ينتظر معرفته، فحتى مكان الطباق كان له بالغ الأثر فيحفر في ذاكرة السامع.

ونجده في قصيدة أخرى يقول[2]:

وَمَا النَّاسُ إِلَا حَافِظٌ وَمُضَيْعٌ وَمَا العَيْشِ إِلَا مَا تَطِيبُ عَوَاقِبُهُ

فجمع بين (حافظ ومضيع) حتى يحصر أمر الناس فيهما، فإما أن يكونوا حافظين أو مضيعين ويشرح به عجز البيت في أن يكون العيش ما طابت عواقبه والعاقبة لا تكون إلا لحافظ لا مضيع.

ونجده في قصيدة أخرى يقول ذكر فيها إحدى عشر طباقا يقول فيها[3] :

صَادَيْتَهُ عَنْ مُرِّ أَخْلَاقِهِ بِحُلْوِ أَخْلَاقِي وَلَمْ أَشْغَبِ
إِنْ تَذْهَبِ الدَّارُ وسُكَانِهَا فَإِنَّ مَا فِي القَلْبِ لَمْ يَذْهَبِ
مَرَّ عَلَيْنَا زَمَنٌ مُصْعَبٌ بَعْدَ زَمَانٍ لَيْسَ بِالمُصْعَبِ

فكان الطباق بين (مر - حلو) (تذهب لم يذهب) (مصعب ليس بمصعب)

وقوله[4]:

أَنَا المَرْعَّثُ لَا أُخْفِي عَلَى أَحَدٍ ذَرَتْ بِي الشَّمْسُ لِلْدَانِي وَلِلْنَّائِي
قُل مَا نَذُلُّكَ مِنْ زُورٍ وَمِنْ كَذِبٍ حُلْمِي أَصَمٌ وَأُذُنِي غَيْرُ صَمَـــاءِ

فجمع بين (الداني - النائي) (أصم – غير أصم)

وقد أسهم هذا الطباق في توضيح وإبراز مكانة الشاعر فلا يهمه قول القائلين فيه.

وقوله[5]:

الطُّرُقُ مُقْبِلَةٌ وَمُدْبَرَةٌ هَوِنْ عَلَيْكَ لَأَيُّهُمَا رَكَـــبَا

وفي القصيدة نفسها:

خُلِقَتْ مُبَاعِدَةً مُقَارِبـةً حَرْبًا وَتَمَّتْ صُورَةً عَجَبَـــا
يَا شَوْقَ مَنْ بَاتَ شَغُوفًا وَمُجْتَنِبَا وَيَا صَبَابَتُهُ إِنْ صَدَّ أَوْ قَرُبَا

فنجده جمع بين (مقبلة - مدبرة) (مباعدة - مقاربة) (صد - قربا) وفي استعماله لهذا الطباق نلاحظ أنه جعل من الكلمتين المتضادتين متجاورتين ومن الأبيات التي حملت معنى جميلا وقد وظف فيها الطباق في القصيدة نفسها في قوله[6] :

---

[1]- المصدر نفسه ص 69.
[2]- المصدر نفسه ص 102.
[3]- المصدر نفسه ص 106.
[4]- المصدر نفسه ص 43.
[5]- المصدر السابقص 54.
[6]- المصدر نفسه ص 54.

غَزَالَةٌ غَصَبَتْ لَيْثًا بِمُقْلَتِهَا لَمْ أَرَ كَاليَوْمِ مَغْصُوبًا وَمُغْتَصِبَا

فقلب بهذا التضاد المعنى وجعل من الغزالة هي التي تغتصب الليث ولكن بمقلتها وليس بمخالبها، وشرح ذلك بأنه لم ير قبل ذلك مثل هذا فكيف يصبح المغصوب وهو الغزالة مغتصبة ليث الذي صار مغصوبا، فانقلب المعنى بهذا الطباق.

كما نجده قد استعمل المقابلة كذلك في بعض أبياته كقوله[1]:

مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ قَرِيبٌ بَعِيدٌ يَتَصَدَى لَنَا وَفِيهِ اِحْتِجَابُ

وقوله[2]:

أَتَظْهَرُ رَهْبَةً وَتَسْتِرُ رَغْبَا بِقَدْ عَذَّبْتَنِي فِي النَّوْمِ مُنْتَابَا

ونجده في موضع آخر يقول[3]:

سَقَيْتَ العَذْبَ مِنْ وِدّي وَإِن لَمْ تَسْقِنِي عَذْبَـا
أَرَانِي بِكَ مَكْرُوبـــــاً وَلَا تَكْشِفُ لِي كَرَبَـا
كَأَنّي بِكَ مَطْبُـــــوبٌ وَمَا أَحْدَثْتَ لِي طَبَّـا
وَهَبَنِي كُنْتُ أَذْنَـــبْتُ أَمَا تَغْفُرُ لِي ذَنْبَـــا
تَرَكْتَ القَلْبَ قَدْ مَـاتَ وَمَا أَبْقَيْتَ لِي لُبـَّـا
أَبِيتُ اللَّيْلَ مَحْزُونًـــا وَأَغْدُو هَائِمًا صَبـَّـا
وَطِفْلُ الحُبّ أَضْنَانِـي فَوَيْلٌ لِي إِذَا شَبَّـــا

ففي هذه القصيدة التي حملت الكثير من التشكيل الإيقاعي البديعي والتي اخترنا منها هذه الأبيات، نجد بشار قد وظف فيها عناصر التضاد والتقابل على صعيدين المعنوي واللفظي سلبا وإيجابا، فمثلا في البيت الأول يضعنا الشاعر أمام مقابلة بين صورتين تمثلان محوري الصراع وهما الشاعر ومحبوبته التي سقاها العذب من حبه ووده وفي المقابل امتنعت عنه ولم تبادله هذه السقيا فوجد هذا التضاد المعنوي القائم على السلب والإيجاب بين (سقيت ولم تسقني) وفي البيت الثالث يطابق بين (مطبوب وما أحدثت لي طبا) وفي البيت الرابع (أذنبت تغفر) وفي البيت الخامس جاء التضاد <<خفيا وذلك حين استخدم الفعل (أبقى) بدلا من (ترك) فلم يقل (وماتركت لي لبا) مما جعل الطباق يتوارى وراء المعاني ويتجلى من خلالها ليسهم في رسم حالة الشاعر المعذب>>[4] وتتضح حالته عند المبيت بقابلة في البيت ما قبل الأخير بين (أبيت - أغدو) <<وهنا يتميز المتطابقان باشتراكهما في الصيغة مما شكل تناسقا تركيبيا تقاطع في الوقت نفسه مع عنصر التطابق الدلالي مما أغنى الإيقاع ورفع درجة التوقع عند المتلقي>>[5] خصوصا وأن المتطابقين قد بدأ بهما

[1]- المصدر نفسه ص 85.
[2]- المصدر نفسه ص 62.
[3]- المصدر نفسه ص 60.
[4]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 306.
[5]- المرجع نفسه ص 306.

شطري البيت فنتج عن ذلك المكان تناظر ساعد <<في إبراز مكان انتهاء كل شطرين بحركة تنوين النصب مما خلق توازيا شكليا وصوتيا زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وتكاثفه، وخلق انسجاما دعم الحركة الإيقاعية الدلالية ووسع آفاقها>>[1].
وَيظْهِرُ مقابلة أخرى مع حركة الإيقاع في البيت الأخير وهي مقابلة لا تتضح مباشرة إلا بإمعان النظر بين حالتي الحب في البداية فهو حب مضن ثم <<ما يمكن أن تؤول إليه الحال إذ كبر ونما، هاتان الصورتان ليس بينهما عنصر تضاد وإنما هو عنصر تدرج ترك لخيال المتلقي أن يعقد تلك المقارنة>>[2]
وفي الأخير فقد استطاعت هذه العناصر البديعية في قصائد بشار بن برد أن تخدم الإيقاع العام لها وتظهره بثوب متميز مما كان له بالغ الأثر في بناء المعنى والمبنى معا فخرجت لنا قصائده بهذا الزخم الإيقاعي الذي ينبئ عن شاعرية فنيّة مبدعة لها لهذا الشاعر فكانت بصمة لها دلالتها وماكنتها في شعرنا العربي.

***وسائل السبك الصوتية:**

1- **الوزن:** يعدّ الوزن عنصرا من عناصر الإيقاع في الشعر ومن النقاد القدامى الذين استخدموا لفظ الإيقاع ابن طبا طبا حينما قال: <<وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ومايرد عليه من حسن التركيب واعتدال الأجزاء>>[3]

وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد نتحصل على النتائج الاتية:

البحور الشعرية	النسبة المئوية
الطويل	%24.40
البسيط	%14.29
الكامل	%13.24
الخفيف	%11.44
الوافر	%07.83
الرجز	%06.58
السريع	%06.20
الرمل	%04.23
الهزج	%03.42

[1]- المرجع نفسه ص 306.
[2]- المرجع نفسه ص 306.
[3]- ابن طبا صبا، عيار الشعر ص 53.

المتقارب	%02.07
المجتث	%0.36
المديد	%0.27

*جدول يمثل استعمالات بشار للبحور الشعرية.

نجد أن البحور المستعملة اثنا عشر بحرا وغير المستعملة أربعة بحور.

- وإذا قمنا بدراسة الجدول نلحظ أن بشار استعمل الطويل بنسبة (24.40%) ويليه البسيط بنسبة (14.29%) ويليه الكامل بنسبة (13.24%) ويليه الخفيف بنسبة (11.44%) ومن خلال النسب يبدو أن بشار كان يدرك تماما قيمة الوزن في الشعر وكيف تؤثر التجربة الشعرية على الوزن، وأنه ليس مجرد قالب خارجي لاعلاقة له بالعملية الإبداعية الفنية بل هو عنصر لاينفصل عن المكونات الأخرى للقصيدة وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس حينما قال: << الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه>>[1] فمن خلال هذا القول يبين إبراهيم أنيس أن بعض الأغراض الشعرية لها ما يناسبها من أوزان كتمثيله للمديح الذي قال عنه أنه يخلو من الانفعال والاضطراب، فالمناسب له البحور الطويلة الكثيرة المقاطع <<الطويل والبسيط والكامل ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام>>[2] فمعظم القصائد التي اشتملت على هذه البحور خصوصا في غرض المدح وفي هذا يرى حازم القرطاجني <<إن الطويل فيه بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة وتجد للكامل جزلة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة>>[3]

فمن الطويل قوله[4]:

مِنَ الغُرِّ كَمَنْ عَامَ كَأَنَّ جَبِينَـــهُ هِلَالٌ بَدَا فِي ظُلْمَةٍ مُنْتَصِـــبُ
يُطَيَّبُ ذَفْرَاءُ الدُرُوعَ بِجِلْدِهِ وَيُثْنَى بِمِسْكٍ كَأَنَّهُ حِينَ يَشْرُبُ

ومن البسيط قوله[5]:

وَذَاتَ دَلٍّ كَأَنَّ البَدْرَ صُورَتُهَا
بَاتَتْ تُغَنِي عَمِيدَ القَلْبِ سَكْرَانَا
إِنَّ العُيُونَ التِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ
قَتَلَتْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلَانَـــــــــا
فَقُلْتُ أَحْسَنْتِ يَا سُؤْلِي وَيَا أَمَلِي

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 277.
[2]- المرجع نفسه ص 180.
[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ص 269.
[4]- الديوان ص 84.
[5]-المصدر نفسه ص 428.

فَأَسْمَعِينِي جَزَاكِ الله إِحْسَانَـــا
يَا حَبَّذَا جَبَلُ الرَّيَّانِ مِنْ جَبَلٍ
وَحَبَّذَا سَاكِنُ الرَّيَّانِ مَنْ كَانَـــا
قَالَتْ فَهَلَّا فَدَتْكَ النَّفْسُ أَحْسَنَ مِنْ
هَذَا لِمَنْ كَانَ صَبَّ القَلْبِ حَيْرَانَا
يَا قَوْمَ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيّ عَاشِقَةٌ
وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَـا

- فالأبيات من البحر البسيط الممتلئ بالغنائية مما أسهم في تكثيف الإيقاع والجانب الموسيقي.

ومن الكامل قوله[1]:

فَفُؤَادُهُ طُرّاً يَعِيشُ بِذِكْرِهَا
وَيَمُوتُ حِينَ تُطِلُّهُ الزَّفَرَاتُ
شَوْقاً إِلَى صَنَمِ العِرَاقِ فَعَيْنُهُ
قَدْ وُكِّلَتْ بِمَنَامِهَا اليَقَظَـــاتُ
مَا مِنْ جَمِيلَةِ مَعْشَرٍ إِلَّا لَهَا
أُخْتٌ تُعَدُّ وَمَا لَهَا أَخَـــوَاتُ
لَا الشَّمْسُ تَقْشِرُهَا وَلَا قَمَرُ الدُّجَى
وَهُمَا اللذَانِ إِلَيهِمَا الـــمَثُلَاتُ
قُل لِلْغَوَانِي إِنْ قُتِلَتْ مِنَ الهَوَى
فَلَكُنَّ مِنْ عَدْوَى دَمّي بَرْآتُ
سُقْمِي عُبَيْدَةُ إِنْ سَقُمَتْ وَصِحَّتِي
وَلَهَا تَطِيبُ لِنَفْسِي الخَلَوَاتُ

فقد استعمل بشار هنا الإخبار والقص وهو يصلح كذلك لهذا التقرير.

ومن الخفيف قوله[2]:

إِنَّ قَلْبِي مِثْلُ الجَنَاحِ إِلَى مَـــنْ بَاتَ يَدْعُو وَأَنْتَ غَيْرُ مُجِيـــــــــبِ
لَوْ يَطِيرُ الفَتَى لَطِرْتُ مِنَ الشَّـ وْقِ مُنِيباً إِلَى الحَبِيبِ المُنِيـــــــــبِ
لَوْ أُلَاقِي مَنْ يَحْمِلُ الشَّـــوْقَ عَنّي رُحْتُ بَيْنَ الصَبَا وَبَيْنَ الجَنُوبِ

[1]- المصدر نفسه ص 168.
[2]- المصدر السابق ص 117.

فاستخدم بشار الخفيف ولونه بصيغة الحزن والألم والاستسلام للقضاء وخدم البحر حالته النفسية لذلك لم تعد الأوزان قيدا يقف أمامه بشار بن برد الذي أظهر براعة فنية مميزة شهد له بها حتى معارضوه، وبتطور الحياة والابتعاد عن الكثير من الأعراف الشعرية الموروثة -إن صح التعبير- وشيوع الغناء في المجتمع العباسي كله وما كان له من أثر واضح وجلي ابتعد الشعراء عن الاوزان الخفية المعقدة وأقبلوا على الأوزان الخفيفة الملائمة للغناء، كالوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج.

وإذا قمنا بعملية إحصائية لهذه الأوزان في شعر بشار نجدها تمثل نسبة 28.94 % أي فاقت استعمال الطويل أو الكامل وهذا دليل على ميل الشاعر لمثل هذه الأوزان ليتبعه فيما بعد شعراء هذه الفترة ويبدأ التجديد على مستوى موسيقى الشعر وبذلك تسهم هذه الأوزان في تكثيف الإيقاع في شعر بشار، وسبك النصوص الشعرية من الناحية الصوتية.

2- **القافية:** هو الخروج وقد عرفها الخليل أنها: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »[1] وعرفها إبراهيم أنيس أنها: «عدة أصوات تتكون من أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[2]

وقد تكون بذلك القافية في قصيدة بشار التي مطلعها- من الطويل-[3]

أَجَارَتَنَا مَا بِالهَوانِ خَفَاءُ وَلَا دُونَ شَخْصِي يَوْمَ رُحْتُ عَطَاءُ

حركة الطاء والألف والهمزة المضمومة وإشباع الساكن الأخير.

وعند تتبعنا للقافية في هذه القصيدة نجدها كما يلي:(طاء - واء - لاء - هاء- ساء- صاء - جاء- لاء - فاء- داء- ماء- ماء- ضاء- داء- واء- ساء- ناء- راء- واء- ضاء- لاء- داء- ضاء)

فحينما عرفها الخليل التعريف السابق، جعل لها مجالا واسعا، وقد التزم بشار حدود هذا التعريف فنجده يكرر في القصيدة كلها حركات وحروف مثل: الفتحة، الألف، الهمزة المضمومة، وواو الإشباع، هذا ما أعطى للقصيدة إيقاعا مكثفا ونغما موسيقيا موحدا فيها، كما نلاحظ في هذه الهمزية تكرار الشاعر لبعض الحروف مثل اللام خمس مرات والفاء كذلك خمس مرات، والدال ثلاث مرات...الخ مما كثف كذلك من موسيقى القصيدة وإيقاعها وإذا عدنا إلى أنواع القافية فسنجد الشاعر قد استعمل

[1]- القيرواني، العمدة ج1 ص 261.
[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 244.
[3]- الديوان ص 39.

المطلقة منها والمقيدة، وكانت نسبة الأولى في ديوانه 72.39% وعلى الرغم من غلبة القافية المطلقة في ديوان بشار إلا أن الملاحظة الجديرة بالذكر أن الشعراء الجاهليين قد تجاوزت نسبة قوافيهم المطلقة 90% وهذا ماذكره إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر* وبالتالي عدم ميلهم إلى القافية المقيدة وبهذا يكون بشار قد خرج عن تقليده للجاهليين، ويمكن القول أنه جدد على مستوى نوع القافية وربما يكون سبب ذلك كما ذكرت سابقا انتشار الغناء الذي يتلاءم مع هذا النوع من القوافي مما أكسب القصائد التي اشتملت على القافية المقيدة إيقاعا إضافيّا.

وتنقسم القافية المطلقة إلى أنواع منها:

*مجرد موصوله بحرف اللين:

قال بشار في النسيب من المتقارب[1]:

أَلَّا قُلْ لِعَبْدَةَ إِنْ جِئْتَهَا وَقَدْ يَبْلِغُ الأَقْرَبَ البَاعِدَا
أَجَدَّكِ لَا أَنْتِ تَشْفِينَنِي وَلَا الصَّيْدُ مُتَّبِعٌ صَائِدَا

وقال في النسيب كذلك من الطويل[2]:

أَلَا لَا أَرَى شَيْئًا أَلَذَّ مِنَ الوَعْدِ وَمِنْ أَمَلٍ فِيهِ وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي
وَمِنْ غَفْلَةِ الوَاشِي إِذَا مَا أَتَيتُهَا وَمِنْ نَظَرِي أَبْيَاتَهَا جَالِساً وَحْدِي

*مجردة موصولة بالهاء:

قال بشار يمدح خداش بن يزيد بن مخلد من مجزوء والكامل[3]:

أَخِدَاشُ أَنْتَ اِبْنُ الثَّلَاثَةِ لَيْسَ فَوقَهُمْو ثَلَاثَه
لِيَزِيدِ بَنِ مُخْلَّـــــــدٍ ثُمَّ المُهَلَّبِ ذِي النَّبَاثَه
النَّازِلِينَ عَلَى المَنِيَـــةِ بِالسُّيُوفِ لَهُمْ حِثَاثَـــه

*مردوفة موصولة بحرف اللين:

قال بشار من الخفيف[4]:

أَنْجِزِي يَا سَلَامَةُ المَـــوْعُودَا وَتَصَابِي وَلَا تُطِيعِي الحَسُودَا
إِنْ تَرَيْنِي فَادَ الرُّقَادُ مِنَ الوَجْدِ حَزِيناً أُجِيدُ فِيكَ القَصِيـــــدَا
فَلَقَدْ كُنْتُ لَا أَسَارِقُ بِالـــطَرْ فِ إِلَى مِثْلِكِ الجَمِيعَ العَقُــودَا
إِنْ شَفَّنِي هَوَاكِ فَأَقْصَـــــيْتُ نَصِيحِي وَالأَلْطَفَ المَـوْدُودَا
قَدْ مَلِلْتُ الأَدْنَى بِحُبِّكِ إِذْ حَلَّ فُؤَادِي وَلَسْتُ أَهْوَى البَعِـــيدَا

وقال في الحكمة والنسيب من الطويل[1]:

---

[1]- المصدر السابق ص234.
[2]- المصدر نفسه ص 292.
[3]- المصدر نفسه ص 180.
*ينظر موسيقى الشعر ص 260.
[4]- المصدر السابق ص 313.

يَعِيشُ بِجِدٍ عَاجِزٌ وَجَلِيدُ وَكُلّ قَرِيبٍ لَا يَنَالُ البَعِيدَ

وقال في النسيب من البسيط[2]:

كَأَنَّمَا أَقْسَمَتْ عَينِي تُسَالِمُهُ
حَتَى تَرَى أَحْوَرَ العَيْنَيْنِ فِي الجَادِي

*مردوفة موصولة بالهاء:

قال بشار في الأخوة من الطويل[3]:

أَخُوكَ الذِي إِنْ رِبْتَهُ قَالَ إِنَّمَا أَرِبْتُ وَإِنْ عَاتَبْتَهُ لَانَ جَانِبُهُ
إِذَا كُنْتَ فِي كُلّ الذُّنُوبِ مُعَاتِباً صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الذِي لَا تُعَاتِبُهُ

حروف القافية: ستة وهي : << الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل>>[4]

1- **الروي:** هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ولذلك نقول بائية بشار بن برد والتي مطلعها[5]:

مَا رَدَّ سُلْوَتَهُ إِلَى إِطْرَابِـــــهِ حَتَى اِرْعَوَى وَحَدَا الصِبَا بِرِكَابِهِ
إِنْ كَانَ لَيْسَ بِهِ الجُنُونُ فَإِنَّمَا لَعِبَ الرُّقَاةُ بِقَلْبِهِ أَوْ مَا بِـــــــــهِ
أَإِلَى عُبَيْدَةَ شَوْقُهُ وَنِزَاعُـــهُ إِنَّ المُحِبَ مُعَذَّبٌ بِحِبَابِـــــــــهِ

2- **الوصل:** وهو إما حرف ساكن ناشئ عن إشباع حركة الروي فينشأ الواو عن الضمة والألف عن الفتحة والياء عن الكسرة، وإما ساكنة أو متحركة تلي الروي المتحرك.

قال بشار يمدح روح بن حاتم من الخفيف[6]:

طَرِقَتَنَا بِالزَّابِيِينِ الرَبَّـــــابِ رُبَّ زُورٍ عَلَيْكَ مِنْهُ اِكْتِئَـــابُ(و)
وَلَقَدْ قُلْتُ لِابْنِ جُهْمَةَ إِذْ بِتَ مَشُوقاً وَنَامَ عَنّي الصِحَابُ(و)
غَنّنِي بِالرَبَّابِ إِنْ كُنْتَ تَشْدُو غَارَ نَوْمِي وَجَنَّ فِي الشَّـــرَابُ(و)

وقال يهجو أبا هشام الباهلي من الطويل[7]:

ذَكَرْتُ شَبَابِي اللَذَّ غَيْرَ قَرِيبِ وَمَجْلِسُ لَهْوٍ طَابَ بَيْنَ شُرُوبِ (ي)

إلى أن يصل:

وَقَدْ جَاءَنِي مِنْ بَاهِلِيَّ يَسُبُّنِي
فَأَعْرَضْتُ إِنَّ البَاهِلِيَّ جَنِيبِي
وَقُلْتُ بِدَعْوَى عَامِرٍ يَالَ عَامِرٍ
أَيَشْتُمُنِي الزّنْجِيُّ غَيْرَ دَبِيبِ (ي)

---

[1]- المصدر نفسه ص 238.
[2]- المصدر نفسه ص 288.
[3]- المصدر نفسه ص 89.
[4]- محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان الأشعار العرب مكتبة الأمريكا والشر ق الطبعة الثالثة 1954 ص 104.
[5]- الديوان ص 110.
[6]- المصدر نفسه ص 85.
[7]- المصدر السابق ص 139.

وقال يهجو حماد عجرد من البسيط[1]:

يَا لَيْلَتِي لَمْ أَنَمْ شَوْقاً وَتَسْهَاداً
حَتَى رَأَيْتُ بَيَاضَ الصّبْحِ قَدْ عَادَا
كَبَّرْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الصُّبْحَ مُبْتَلِجاً
يَحْدُو تَوَالِي جَوْنٍ بَانَ أَوْ كَـــــادَا

حروف الروي: الدال، والوصل: الألف والقصيدة دالية

3- الخروج : وهو حرف ساكن ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل .

قال بشار يمدح مروان بن محمد وقيس عيلان من الطويل[2]:

جَفَا وِدَّهُ فَازْوَرَّأَوْ مَلَّ صَاحِبُـــهُ وَأَزْرَى بِهِ أَنْ لَا يَزَالَ يُعَاتِبُـــهُ

خَلِيلِي لَا تَسْتَنْكِرْ لَوْعَةَ الهَوَى وَلَا سَلْوَةَ المَخْزُونِ شَطَّتْ حَبَائِبُهُ

حرف الروي الباء، القصيدة بائسة والوصل هو الهاء الساكنة أو المتحركة

4- الردف: هو حرف مدّ قبل الروي وهو إما ألف أو واو أو ياء

قال بشار في محبوبته عبده من الطويل[3] :

طَرِبْتَ إِلَى حَوْضَى وَأَنْتَ طَرُوبُ

وَشَاقَكَ بَيْنَ الأَبْرَقِينِ كَثِيبُ

وَنُؤْيٌ كَخِلْخَالِ الفَتَاةِ وَصَائِمٌ

أَشَجٌّ عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ رَقُوبُ

5 - التأسيس: وهو ألف بينهما وبين الروي حرف متحرك من كلمة الروي وقال بشار من الطويل[4]:

فَيَا حَزَنَا هَلَّا بِنَا كَانَ مَا بِهِ

مِنَ الوُدّ إِذْ تَبْكِي عَلَيهِ قَرَائِبُه

وَمَمْسُوكَةٍ عَذْرَاءَ يَحْمِلُهَا فَتًى

---

[1]- المصدر نفسه ص 230.
[2]- المصدر نفسه ص 89.
[3]- المصدر نفسه ص 67.
[4]- المصدر السابق ص 71.

وَلَمْ تَعْيَ كَفَّاهُ وَلَمْ يَدْمَ غَارِبُه

في البيت الأول الألف.

6 - الدخيل: وهو حرف متحرك بين ألف التأسيس وبين الروي كالهمزة في البيت الأول والراء في البيت الثاني من البيتين السابقين .

- حركات القافية: لها ست حركات وهي <<المجرى والنفاذ والرس والإشباع والحذو والتوجيه >>[1].

1- **المجرى:** هو حركة الروي الذي يتبعه ألف أو واو أو ياء ساكنة أو متحركة
2- **النفاذ:** هو حركة هاء الوصل.
3-**الرّس:** وهو حركة ما قبل التأسيس.
4- **الإشباع:** وهو حركة الدخيل .
5- **الحذو:** وهو حركة ما قبل الردف .
6- **التوجيه:** هو حركة ما قبل الروي (الساكن)

حدود القافية:<<وهي المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف>>[2]

1- المتكاوس: هو أربع متحركات متواليات بين ساكني القافية قال بشار في مدح الخليفة المهدي وابنه موسى من البسيط[3]:

مَا اللَّيْثُ مُفْتَرِشاً فِي الغِيلِ كَلْكَلَه

عَلَى مَنَاكِبِهِ مِنْ فَوْقِهِ لِبَدُ(و)

الحركات هي: الكسرة في القاف والكسرة في الهاء والكسرة في اللام والفتحة في الباء.

2- المتراكب: يتكون من ثلاث متحركات متواليات بين ساكني القافية، قال بشار في النسيب من المنسرح[4]:

رَاحَتْ سُلَيْمَى تَدْعُوكَ بِالعَنَدِ
وَبِالمُنَى فِي غَدٍ وَبَعْدَ غَـــــدِ
قَالَتْ: سَنَلْقَاكَ فَرْطَ سَابِعَةٍ

[1]- محمد بن أبي شنب، الأدب في ميزان أشعار العرب ص 102.
[2]- الديوان ص 102.
[3]- المصدر نفسه ص 74.
[4]- المصدر السابق ص 268.

فَقُلْتُ: يَا بَرْدَهَا عَلَى الكَبِـــــدِ
لَيْتَ الحَدِيثَ الذِي وَصَفْتِ لَنَا
يَكُونُ بَيْعاً بِالمَالِ وَالوَلَـــــــدِ

ثُمَّ اِنْثَنَتْ وَانْتَظَرَتُ مَوْعِدَهَا
أَرْجُو وَفَاءً بِهِ عَلَى الأَمَـــــدِ

حَتَى إِذَا مَا عَدَدْتُ سَابِعَةً
وَزِدْتُ سَبْعاً فَضْلاً عَلَى العَدَدِ

قَالَتْ بِعَيْنِي عَيْنٌ مُوَكَّلَةٌ
وَالأَسَدُ حَوْلِي فَكَيْفَ بِالأَسُـدِ

الحركات الثلاث في هذه الأبيات: في البيت الأول حركة الدال وحركة الروي وفي البيت الثالث حركة الواو وحركة الباء وحركة الروي، وفي البيت الرابع حركة العين وحركة الذال وحركة الروي وفي البيت الخامس حركة النون وحركة الكاف وحركة الروي.

3- <u>المتدارك:</u> هو متحركان متتابعان بين ساكني القافية، قال بشار يمدح روح بن حاتم من الطويل[1]:

أَصَفْرَاءُ مَا فِي العَيْشِ بَعْدَكِ مَرْغَبُ
وَلَا لِلْصَبِي مَلْهىً فَأَلْهُو وَأَلْعَبُ

أَصَفْرَاءُ إِنَّ أَهْلِكْ فَأَنْتِ قَتَلْتِنِي
وَإِنْ طَالَ بِي سُقْمٌ فَذَنْبُكِ أَذْنَبُ

4- <u>المتواتر:</u> هو متحرك واحد بين ساكني القافية.

قال بشار[2]:

الله أَكْبَرُ وَالصَّغِيرُ صَغِيرُ وَتَنَاوُلُ العِلْجِ الكِرَامَ كَبِيرُ

[1]- المصدر نفسه ص 82.
[2]- المصدر السابق ص 331.

5- <u>المترادف:</u> هو اجتماع ساكني القافية من غير فاصل، قال بشار متغزلا من مجزوء الكامل[1]:

وَمَرِيضَةٍ مَرَضَ الهَوَى بَكَرَتْ بِعَبْرَتِهَا تَعِيـــبُ

<u>القافية المقيدة:</u> وهي ساكنة الروي[2]

قال بشار يتغزل من الرمل[3]:

أَرْقُبُ اللَّيْلَ كَأَنِّي وَاجِـــدٌ رَاحَةً فِي الصُّبْحِ مِنْ جَهْدِ التَعَبِ

وَلَقَدْ أَعْلَمُ أَنّي مُصْبِـــحٌ مِثْلَمَا أَمْسَيْتُ إِنْ لَمْ تَحْتَسِـــبْ

فَأَرَتْنِي ثُمَّ شَطَّتْ شَطَّـــةً تَرَكَتْ قَلْبِي إِلَيْهَا يَضْطَـــرِبْ

مَا أَقَلَّ الصَّبْرَ عَنْهَا بَعْدَمَا كَثُرَتْ فِينَا أَحَادِيثُ العَـــرَبْ

وقال يمدح أخا له[4]:

وَأَخٍ ذِي ثِقَةٍ آخَيْتُـــــهُ مَاجِدِ الأَعْرَاقِ مَأْمُـونِ الأَدَب

أَمْحَضَ الله لَهُ أَخْـــــلَاقَهُ فَهِي كَالإِبْرِيزِ مِنْ سِرّ الذَّهَـب

عَزَّنِي المَعْرُوفُ حَتَى عَلِقَتْ كُلُّ كَفّ لِي مِنْهُ بِسَبَـــــب

فَهُوَ يُعْطِينِي وَأُعْطَى فَضْلَهُ سَبَلَ الغَيْثِ تَدَلَّى فَسَكَـــــب

وقال يمدح الإمام المهدي من السريع[5]:

أَفْنَيْتُ عُمْرِي وَتَقَضَّى الشَّبَابُ بَيْنَ الحُمَيَّا وَالجَوَارِي الأَوَاب

فَالآنَ شَفَّعْتُ إِمَامَ الهُـــدَى وَرُبَّمَا طِبْتُ لِحُبّ وَطَـــاب

صَحَوْتُ إِلّا أَنَّ ذِكْرَ الهَـوَى يَدْعُو إِلَى الشَّوْقِ فَأَنْسَى مَـآب

لله دَرّي لَا أَرَى عَاشِـــقاً إِلَّا جَرَى دَمْعِي وَطَالَ اِنْتِحَـاب

كَأَنَّ قَلْبِي بِبَقَايَا الهَـــوَى مُعَلّقٌ بَيْنَ خَوَافِي عُقَـــاب

---

[1]- المصدر نفسه ص 153.
[2]- محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب ص 104.
[3]- الديوان ص 154-155.
[4]- المصدر نفسه ص 154.
[5]- المصدر السابق ، ص 151.

- فكل هذه النقاط العروضية وغيرها مما لم يذكر كان لها التأثير البالغ الأثر في إحداث إيقاع خاص داخل أشعار بشار بن برد باختلاف تأثيراتها الموسيقية.

3- <u>التدوير:</u> وهو مصطلح عروضي قديم يكون فيه الشطر الأول متصلا بالشطر الثاني وقد عرفه ابن رشيق بقوله: <<ماكان قسميه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة>>[1] وقد يلجأ الشاعر إلى التدوير ليفتح مجالا موسيقيا رحبا من خلال دمج الشطرين معا من أجل التعبير عما يجول في خاطره دون توقف كما يحدث في البيت غير الممدود فيمنح هذا الاندماج ثراء موسيقيا ودلاليا في آن واحد على الرغم من احتفاظ كل شطر بقيمته الوزنية من حيث عدد التفعيلات، وإذا عدنا إلى ديوان بشار فسنجد الكثير من القصائد والمقطوعات قد وجدت بها ظاهرة التدوير ففي القصيدة التي مطلعها[2]:

طَرقَتَنَا بالزَابَيِينَ الرَبَابُ رُبَّ زُورٍ عَلَيْكَ مِنْهُ اِكْتِئَابُ

والتي يبلغ عدد أبياتها ثلاثا وستين بيتا نجد سبعا وعشرين منها مدورا أي ما يمثل نسبة 42% من مجموع أبيات القصيدة ومن أمثلة ذلك هذه الأبيات:

وَلَقَدْ قُلْتُ لِابْنِ جُهْمَةَ إِذْ بِـــتْـــ تُ مُشَوِقاً وَنَامَ عَنّي الصِحَابُ

كَسَرَابِ المَوْمَاةِ تُبْصِرُهُ العَيْـــ نُ وَإِنْ جِئْتَهُ اِضْمَحَلَّ السَّرَابُ

سَاقَهَا الأَزْرَقُ الغَيُورُ إِلَى الشَّا مِ فَذَاتُ الأَشْيَاءِ مِنْهَا خَـــرَابُ

- ونلاحظ أن هذا التدوير كان موزعا على طول القصيدة وأحيانا يتتالى هذا التدوير كما حدث في آخر القصيدة في قوله:

زَعَمَ الأَقْرَبُ المُقَابِلُ فِي الحَـ ـي مَعِيداً وَتَزَعُمُ النُسّـــــابُ

أَنَّ رُوحَ بنَ حَاتِمٍ وَرَدَ البَ حْرَ فَأَضْحَى يَنْتَابُهُ الطُـــلَّابُ

ذَاكَ دَاوُدُ مَا عَصَبَتْ بِهِ الحَ اجَةُ إِلَّا اِنْقَضَتْ وَهَابَ الغَنَابُ

وَلُبَابٌ مِنْ المَهَالِبَةِ الشُـــو سِ تَسَامَى العُلَى كَذَاكَ اللُبَابُ

[1]- القيرواني، العمدة ج 1 ص 177.
[2]- الديوان ص 85.

وفي قصيدة أخرى تكونت من واحد وثلاثين بيتا اشتملت على اثني عشر بيتا مدورا أي مانسبته 38.70% فهذه النسبة تسهم مع غيرها في تكثيف إيقاع القصيدة وأمثلة ذلك قوله[1]:

وَلَقَدْ وَضَعْتُ عَلَى سُهَيّـ لِ مَيْسَماً لَا يَذْهَـــب

يَا بَانَ كَدَّرْتَ النَّعِيـــــ مَ فَلَا أَلَذَّ وَأَلْعَـــــب

يَا بَانَ لِي نَفْسٌ عَلَيْـــ كَ إِذَا ذَكَرْتَ تَصَبَّب

كما نجده في قصيدة أخرى قد مثل مانسبته 50 % وهي أعلى النسب لظاهرة التدوير في قصائد بشار ومقطوعاته، إذ اشتملت القصيدة على عشرين بيتا عشرة منها مدورة ومنها قوله[2]:

كَيْفَ صَبْرِي عَنِ الغَزَالِ وَلَمْ أَلْـ قَ شِفَاءً مِنَ الغَزَالِ الرَبِيـــبِ

مَنَعَ النَّوْمَ ذِكْرُهُ فَتَأَرَّقْـــــــــ تُ لِذِكْرَى مِنْ شَادِنٍ مَخْضُوبِ

لَا تَعَزَّى الفُؤَادُ عَنْهُ وَلَا يَقْـــــ صُرُ خَطْوِي إِلَى مُنَاخِ المَشِيبِ

وأحيانا نجد هذا التعبير في بداية القصائد مثل قوله[3]:

أَلَا يَا نَفْسَ المِسْكِ الـ ذِي يُخْلَطُ بِالعَنْبَـــــــــــرِ

وقوله[4]:

قُلّ لِعَبْدِ الكَرِيمِ يَا ابْنَ أَبِي العَوْ جَاءِ بِعْتَ الإِسْلَامَ بِالكُفْرِ مُوقَا

وقوله[5]:

وَشَخْصٌ طَيْبُ الأَرْدَا نِ تَعْـــــرِفُ أَمْثَالَهُ

وقوله[6]:

أَخِدَاشُ أَنْتَ دِينُ الثَّلَاثَةِ لَيْسَ فَوْقَهُمُو ثَلَاثَه

وقوله[1]:

---

[1]- المصدر السابق ص 98.
[2]- المصدر نفسه ص 114.
[3]- المصدر نفسه ص 377.
[4]- المصدر نفسه ص 398.
[5]- المصدر السابق ص 408.
[6]- المصدر نفسه ص 180.

أَلَا يَا صَـــــــنَمَ الأَزْرَد الذِي يَدْعُونَهُ ربّـــاً

وقد أسهم التدوير مع غيره من وسائل السبك الصوتية في إثراء الإيقاع عند بشار بن برد.

4- <u>التصريع:</u> ويعد من الأشكال الإيقاعيّة للشعر العربي، قد تلون ديوان بشار بهذه الظاهرة الصوتية التي تدل على قوة طبع الشاعر وغزارة مادته اللغوية شريطة أن يؤتى به من غير تكلف كما أشار إلى ذلك قدامة بن جعفر حينما قال: << أن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر>>[2]

وإذا عدنا إلى ديوان بشار سنجد مايزيد عن المائة وخمس وستين بين قصيدة ومقطوعة ابتدأها الشاعر بالتصريع وأمثلة ذلك قوله[3]:

تَجَهَّزْ طَالَ فِي النَّصَبِ الثَّوَاءُ وَمُنْتَظَرُ الثَّقِيلِ عَلَيَّ دَاءُ

وقوله[4]:

يَا صَاحِبَيَّ العَشِيَّةَ اِحْتَسِبَا جَدَّ الهَوَى بِالفَتَى وَمَا لَعِبَا

وقوله[5]:

أَعَاذِلُ قَدْ نَهَيْتِ فَمَا اِنْتَهَيْتُ وَقَدْ طَالَ العِتَابُ فَمَا اِنْثَنَيْتُ

وقوله[6]:

أَعَاتِكَ بَعْضَ الوُدّ مُمَزَّجُ وَلَيْسَ مِنْ أَقْوَالِ الخَلِيفَةِ أَعْوَجُ

وقوله[7]:

طَالَ لَيْلِي وَبَاتَ قَلْبِي جَناحَا وَمَلِلْتُ العُذَّالَ وَالنُّصَاحَـــــا

وقوله[8]:

أَسُعَادُ جُودِي لَا شَفَيْتُ سُعَادَا وَصِلِي بِوُدِّكِ هَائِماً مُعْتَـــــادَا

---

[1]- المصدر نفسه ص 60.
[2]- قدامة، نقد الشعر ص 86.
[3]- الديوان ص 35.
[4]- المصدر نفسه ص 50-25.
[5]- المصدر نفسه ، ص 50.
[6]- المصدر السابق ص 184.
[7]- المصدر نفسه ص 193.
[8]- المصدر نفسه ص 209.

وقوله[1]:

حَسْبِي بِمَا قَدْ لَاقَيْــتُ يَا عُمَرُ لَمْ يَأْتِنِي عَنْ حَبِيبَتِي خَبَــــرُ

وقوله[2]:

يَا مَرْحَباً أَلْفاً وَأَلْفَـــــــــا بِالكَاسِرَاتِ إِلَيَّ طَرْفَـــــــــا

وقوله[3]:

أَبَى طَلَلٌ بِالجَزَعِ أَنْ يَتَكَلَّمَا وَمَاذَا عَلَيْهِ لَوْ أَجَابَ مُتَيَّمَـــا

واللافت للانتباه في استعمال بشار للتصريع قصيدة بائية تكونت من اثنين وأربعين بيتا كلها مصرعة ومن أبياتها قوله[4]:

عُوجَا خَلِيلَيَّ لَقِينَا حَسْبَـــــــا مِنْ زَمَنٍ أَلْقَى عَلَيْنَا شَغْبَـــا

مَا إِنْ يَرَى النَّاسُ لِقَلْبِي قَلْبَـــا كَلَّفَنِي سَلْمَى غَدَاةَ أَنْبَـــــــا

وَقَدْ أَجَازَتْ عَيْرُهَا الأَجَبَّـــــا أَصْبَحَتْ بَصْرِيّاً وَحَلَّتْ غَرْبَا

فَالعَيْنُ لَا تُغْفِي وَفَاضَتْ سَكْبَا أَمَّلْتُ مَا مَنَّيْتُمَـانِي عُجْـبَـا

فقد أحدث هذا التصريع على المستوى الأفقي ترابطا بين أجزاء الأبيات وبين مقدرة بشار اللغوية وغزارة مادته ربما ليظهر لغيره من الشعراء والرواة أنه شاعر مجيد بإمكانه أن يأتي بما أتى به الفحول من الشعراء، خصوصا وأن الفترة التي ظهر فيها كان هناك صراع بين القدامى والمحدثين وتفضيل الرواة للشعراء الجاهليين بسبب قدرتهم اللغوية وتمكينهم من الفصاحة والبلاغة بل كانوا يستشهدون بأشعارهم للحكم على التفوق الشعريّ والتمكن اللغويّ.

ومايؤكد ذلك قصيدة أخرى لبشار تضمنت واحدا وثمانين بيتا كلها مصرعة

أي بنسبة 100% والتي يقول في بعض أبياتها[5] :

يَا طَلَلَ الحَيّ بِذَاتِ الصَمَدِ

بِاللهِ حَدِّثْ كَيْفَ كُنْتَ بَعْدِي

[1]- المصدر نفسه ص 330.
[2]- المصدر نفسه ص 388.
[3]- المصدر نفسه ص 416.
[4]- المصدر نفسه ص 48.
[5]- المصدر السابق ص 275.

أَوْحَشْتَ مِنْ دَعْدٍ ونُؤْيِ دَعْدِ

بَعْدَ زَمَانٍ نَاعِمٍ وَمــرَدِ

عَهْداً لَنَا سَقْياً لَهُ مِنْ عَهْدِ

إِذْ نَحْنُ أَخْيَافٌ بِمَا نُؤَدِّي

نَلْهُو إِلَى نَوْرِ الخُزَامَى الثَّعْدِ

فِي زَاهِرٍ مِنْ سَبِطٍ وَجَعْدِ

إلى آخر القصيدة وهي أرجوزة تحدى فيها عقبة بن رؤبة العجاج حينما قال له أنك لا تحسن أنت ونظراؤك هذا الطراز فغضب بشار وقال قصيدته الدالية وأعجب بها عقبة بن سلم الهنائي وقال لابن رؤبة: « والله ماقلت أنت ولا أبوك ولا جدك مثل هذا ووصل بشار وأجزل له العطية» [1] فهذا دليل على تمكن الشاعر من جهة وعلى أنه قصد أن تخرج أرجوزته في أحسن صورة فنية كي ينجح في هذا التحدي الشعري وربما اهتم بالتصريع وماله من دور في إظهار البراعة اللغويّة لصاحبه وهذا ما كان يريده بشار في هذه القصيدة

المطلب الثاني: وسائل الحبك

1- الابتداء والانتهاء:

أ ـ الابتداء: حينما نتحدث عن ابتداء القصيدة أو ما يعرف بالمطلع وهو البيت الأول فيها، نلاحظ اهتمام النقاد والبلاغيين القدامى به، فقد اعتبروا إجادته مقياسا بديعيّا يسهم في جمالية القصيدة ولم يكتفوا بذكر قيمته بل وضعوا شروطا ومعايير تحقق له ميزته الفنية فأطلقوا مصطلح (براعة المطلع) و (براعة الاستهلال) في النظم والشعر ومن أمثلة ما قاله صفي الدين الحلي عن براعة المطلع بأنها عبارة <<عن سهولة اللفظ وصحة السبك ووضوح المعنى، ورقة التشبيب، وتجنب الحشو وتناسب القسمين>>[2] يضيف بعد ذكره لبراعة الاستهلال المتفرعة عنه قائلا: "ويضيف بعد ذكره لبراعة الاستهلال المتفرعة عنه قائلا <<وشروطه في النظم أن يكون المطلع دالا على ما بنيت القصيدة عليه من غرض الشاعر>>[3]

ومن مظاهر الابتداء في شعر بشار:

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين ص 46.
[2]- صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع تحقيق د- نسيب نشاوي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1989 م ص57.
[3]- المصدر نفسه ص 57.

1- الابتداء بالنداء: يشيع الابتداء بالنداء في أشعار بشار بن برد، وبعملية إحصائية سنجد أكثر من مئة قصيدة ومقطوعة قد بدأها بالنداء، ويمكن تصنيف المنادى في مجموعات كالآتي:

- محبوباته: إذ نجد أكثر من عشرين قصيدة ومقطوعة بدأها باسم محبوباته ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

أَصَفْرَاءُ مَا فِي العَيْشِ بَعْدَكِ مَرْغَبُ وَلَا لِلْصِبَى مَلْهىً فَأَلْهُو وَأَلْعَبُ

وقوله[2]:

يَا عَبْدَ هَلْ لِلْقَاءِ مِنْ سَبَـــبِ أَوْ لَا فَأَدْعُو بِالوَيْلِ وَالحَــرَبِ

وقوله[3]:

يَا عَبْدَ أَنْتِ ذَخِيرَتِـــــــي نَفْسِي فَدَتْكِ وَجِيرَتِـــــــي

وقوله[4]:

يَا سَلْمَ إِنَّ الرِزْقَ جَمُّ قُـــوتْ وَلَيْسَ بَعْدَ القَوْلِ إِلاّ السُّكُـوتْ

وقوله[5]:

أَعَاتِكَ بَعْضُ الوُدّ مَمْــزُوجُ وَلَيْسَ مِنْ أَقْوَالِ الخَلِيفَةِ أَعْوَجُ

وقوله[6]:

أَخَشَّابُ حَقاً أَنَّ دَارَكِ تُزْعِجُ وَأَنَّ الذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَنْــهَجُ

وقوله[7]:

أَسُعَادُ جُودِي لَا شُفَيْتُ سُعَـادَا وَصَلِي بِوُدِّكِ هَائِماً مُعْتَاداً

وقوله[8]:

أَصَفْرَاءُ مَا أَنْسَى هَوَاكِ وَلَا وُدِّي وَلَا مَضَى بَيْنِي وَبَيْنَكِ مِنْ وُكَدِ

وقوله[9]:

يَا عَبْدَ ضَاقَ بِحُبِكُمْ جَلَـــــدِي وَهَوَاكُمُ صَدَعٌ عَلَى كَبِدِي

وقوله[10]:

أَعَبْدَةُ قَدْ غَلَبْتِ عَلَى فُـــــؤَادِي بِذَلِّكِ فَارْجَعِي بَعْضَ الفُؤَادِ

وقوله[11]:

---

[1]- الديوان ص 82.
[2]- المصدر نفسه ص 184.
[3]- المصدر نفسه ص 178.
[4]- المصدر نفسه ص 179.
[5]- المصدر نفسه ص 184.
[6]- المصدر نفسه ص 186.
[7]- المصدر السابق ص 209.
[8]- المصدر نفسه ص 285.
[9]- المصدر نفسه ص 293.
[10]- المصدر نفسه ص 310.
[11]- المصدر نفسه ص 362

أَعُبَيدَ يَا ذَاتَ الهَوَى النَـــــزْرِ ثَقُلَتْ مُوَدَّتُكُمْ عَلَى ظَهْرِي

وقوله[1]:

يَا عَبْدَ يَا جَافِيَةٌ قَاطِـــــــــعَه أَمَا رَحِمَتْ المُقْلَةَ الدَامِـعَه

وقوله[2]:

يَا عَبْدَ حُبُّكِ شَفَّنِـــــــــي شَفَا وَالحُبّ دَاءٌ يُـورِثُ الحَتْفَا

وقوله[3]:

يَا عَبْدَ زُورِينِي تَكُـــــــنْ مِنَّةٌ لِله عِنْدِي يَوْمَ أَلْقَـــــــاكِ

وقوله[4]:

عِنَانُ يَا مَنِيَتِي وَيَا سَكَنِـــــي أَمَا تَرَيْنِي أَجُولُ فِي سِكَكِ

وقوله[5]:

عَبْدَ يَا قُرَّةَ عَيْنِـــــــــــي أَنْصِفِي رُوحِي فِـــــدَاكِ

فقد كان المنادى في مطالع هذه القصائد محبوباته (عبدة، سلمى، عاتكة، سعاد، صفراء، عنان)

ومنادى تمثل في أصحابه وخلاّنه وفي هذا يقول[6]:

وقوله:

يَا صَاحِبَيّ العَشِيَةَ اِحْتَسِبَا جَدَّ الهَوَى بِالفَتَى وَمَا لَعِبَا

وقوله[7]:

يَا صَاحِ قُمْ فَاسْقِنِي بِالكَأْسِ إِعْرَابَا
وَلَا تُطِعْ عَاقِباً فِينَا وَعَقَّاباً

وقوله[8]:

يَا خَلِيلاً نَبَا بِنَا فِي المَشِيبِ لَمْ يُعَرّجْ عَلَى مَشَارِ الطَّبِيبِ

وقوله[9]:

يَا صَاحِ لَا تَجْرِ فِي لَوْمِي وَتَأْنِيبِي
مَا كُلُّ مَنْ لَمْ يُجِبْ قَوْماً بِمَغْلُـــــــوبِ

وقوله[10]:

---

[1]- المصدر نفسه ص 391.
[2]- المصدر نفسه ص 396.
[3]- المصدر نفسه ص 404.
[4]- المصدر نفسه ص 404.
[5]- المصدر نفسه ص 405.
[6]- المصدر نفسه ص 50.
[7]- المصدر نفسه ص 61.
[8]- المصدر السابق ص 116.
[9]- المصدر نفسه ص 123.
[10]- المصدر نفسه ص 125.

يَا صَاحِبَيَّ أَعِينَانِي عَلَى طَرَبِ قَدْ آبَ لَيْلِي وَلَيْتَ اللَّيْلَ لَمْ يَؤُبِ

وقوله[1]:

خَلِيلَيَّ مَا بَالُ الدُّجَى لَا تَزَحْزَحُ وَمَا بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لَا يَتَوَضَّحُ

وقوله[2]:

يَا خَلِيلَيَّ أَسْـــــــــــعِدَا مَلَكَ الــحُبَّ وَاعْتَـــــــــــدَى

وقوله[3]:

يَا صَاحِبَيَّ دَعَا لَوْمِي وَتَفْنِيدِي فَلَيْسَ مَا فَاتَ مِنْ أَمْرٍ بِمَـــرْدُودِ

وقوله[4]:

يَا صَاحِ بَيِّنْ حَاجَتِـــــــــي إِنَّ البَيَانَ مَعَ السَّـــــــــــدَادِ

وقوله[5]:

يَا خَلِيلَيَّ أَصِـــــــيبَا أَوْ ذَرَا لَيْسَ كُلّ البَرْقِ يُهْدِي المَـــطَرَا

وقوله[6]:

خَلِيلَيَّ عَفَا عَنْ سُهَيْلِ بَنِ سَالِمِ إِذَا غَابَ وَانْبَشَـا إِلَيْهِ إِذَا ظَـــهَرْ

وقوله[7]:

خَلِيلَيَّ إِنَّ المَوْتَ لَيْسَ بِنَاهِلِ وَلَيْسَ الذِي يَهْدِي المَنَايَا بِغَـافِلِ

كما نجد مجموعة أخرى ضمها الداء في بداية القصائد تشمل أسماء شخصيات كقوله[8]:

أَبَا طَلْحَةُ قَدْ كُنْتَ عَلَى خَيْرٍ مِنَ الخَيْرِ

وقوله[9]:

أَخَالِدُ لَمْ أَخْبِطْ إِلَيْكَ بِنِعْمَـــةٍ سِوَى أَنَّنِي عَافٍ وَأَنْتَ جَـــوَادُ

وقوله[10]:

أَبَا خَالِدٍ مَازِلْتَ سَبَّاحَ غَمْرَةٍ صَغِيراً فَلَمَّا شِبْتَ خَيَّمْتَ بِالشَّاطِي

وقوله[11]:

يَا بْنَ مُوسَى مَاذَا يَقُولُ الإِمَامُ فِي فَتَاةٍ فِي القَلْبِ مِنْهَـــــا أَوَّامُ

وقوله[1]:

---

[1]- المصدر نفسه ص 197.
[2]- المصدر نفسه ص 217.
[3]- المصدر نفسه ص 269.
[4]- المصدر نفسه ص 308.
[5]- المصدر نفسه ص 329.
[6]-المصدر نفسه ص 308.
[7]- المصدر نفسه ص 414.
[8]- المصدر نفسه ص 315.
[9]- المصدر السابق ص 253.
[10]- المصدر نفسه ص 390.
[11]- المصدر نفسه ص 417.

أَبَا مُسْلِمٍ مَا طُولُ عَيْشٍ بِدَائِـمِ وَلَا سَالِمٌ عَمَّا قَلِيلٍ بِسَـــــــــالِمِ

وقوله[2]:

أَبَا أَحْمَدٍ طَالَ اِنْتِظَارِي ثَلَاثَةً وَوَعْدُكَ دَاءٌ مِثْلَ دَاءِ المُبَلْسَـــــــمِ

وقوله[3]:

يَا أَبَا الفَضْلِ لَاتَنَـــــــــــمْ وَقَعَ الذِّئْبُ فِي الغَنَـــــــــــمْ

فهذه بعض من مواضع "النداء" التي ابتدأها بشار قصائده ليعطيها دفعا إيقاعيا خاصا، يجعل المتلقي ينتبه ويلتفت إليه منتظرا منه أمرا يأتيه بعد هذا النداء فيكون إيقاع القصيدة قويا مع مطلعها متحركا في بدايتها يجذب النفس ويقرع السمع ويوحي بأمر يتفاعل معه المتلقي بأسلوب يعكس حالة الشاعر وربما حيرته فيتطلب ذلك تفاعلا متميزا من المتلقي من بدايتها ويضفي عليها إيقاعا متميزا خصوصا إذا كان هذا النداء نداء حبيب يرجو منه رحمة أو شفقة كما في قوله[4]:

يَا عَبْدَ يَا جَافِيَّةٌ قَاطِعَه أَمَا رَحِمْتِ المُقْلَةَ الدَّامِعَه

فنلاحظ في هذا البيت استعماله لياء النداء وهي قليلة في أبياته التي بدأت بهذا الأسلوب مع حبيباته، ربما لأنها تتطلب نفسا أكثر من غيرها من أدوات النداء وحالة الشاعر لا تسمح بذلك في مثل هذه المواضع، كما أن تأثيرها في القلوب أقل من الهمزة التي أكثر منها حتى يجعل من مناداته لحبيباته مناداة قريبة توحي بقرب المنادى حتى وإن كان قربا معنويا لا ماديا مثلما ذكر في الأبيات المستشهد بها سابقا كقوله[5]:

أَعُبَيْدَ يَا ذَاتَ الهَوَى النَّزْرِ ثَقُلَتْ مَوَدَّتُكُمْ عَلَى ظَهْرِي

فناداها بالهمزة ثم أردف "الياء" حتى يؤكد إصراره على من ياديها ويكثف من إيقاع البيت ويبين ما للمقدمة الغزلية من أثر في ذهن السامع الذي ينجذب إلى القصيدة ويشده الشاعر بهذا المطلع وقد خدم نداء أصدقائه حالته وما يعانيه من لوعة الحب وألم الفراق فجاء هذا النداء في خدمة نداء محبوباته ومن أمثلة ذلك قوله:

يَا صَاحِ قُمْ فَاسْقِنِي بِالكَأْسِ إِعْرَابَا

وَلَا تُطِعْ عَاقِباً فِينَا وَعِقَابَا

وقوله[6]:

يَا خَلِيلَيّ أَسْعِـــــــــــــــدَا

مَلَكَ الحُبُّ اِعْتَـــــــدَى

---

[1]- المصدر نفسه ص 420.
[2]- المصدر نفسه ص 423.
[3]- المصدر نفسه ص 424.
[4]- المصدر نفسه ص 396.
[5]- المصدر نفسه ص 362.
[6]- المصدر السابق ص 61.

وقوله[1]:

يَا صَاحِبَيَّ العَشِيَةَ اِحْتَسِبَـــــــا
جَدَّ الهَوَى بِالفَتَى وَمَا لَعِـبَا

فالملاحظ لهذا النداء أن الشاعر استعمله لبيان حالته النفسية وجعل من نداء أصدقائه معادلا موضوعيا يبثه بعض ما يشعر ويحس به علّه يجد آذانا صاغية أو على الأقل متنفسا له مما يعانيه، وأحيانا أخرى نجده قد حذف الأداة منه كما هو مبين في الأمثلة السابقة.

- واستطاع النداء أن يترك أثرا فعّالا في تغذية الإيقاع خصوصا وجوده في مطلع القصيدة فتعددت وظائفه المختلفة.

2- <u>الابتداء بالأمر:</u> ويأتي في المرتبة الثانية من حيث الحضور في مطالع القصائد والمقطوعات بعد "النداء" إذ نجد في بداية أشعاره أكثر من ثلاثين مرة منها قوله[2]:

تَجَهَّزَ طَالَ فِي النَصَبِ الثَوَاءُ ومُنْتَظَرُ الثَّقِيـــــلِ عَلَيَّ دَاءُ

وقوله[3]:

عَلِّلِينِي يَا عَبْدَ أَنْتِ الشَّفَاءُ
وَاتْرُكِي مَا يَقُولُ لِي الأَعْــدَاءُ

وقوله[4]:

حَيِّيَا صَاحِبَيَّ أُمَّ العَلَاءِ وَاِحْذَرَا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاءِ

وقوله[5]:

عُوجَا خَلِيلَيَّ لَقَيْنَا حَسْبَا مِنْ زَمَنٍ أَلْقَى عَلَيْنَا شَـــغْبَا

وقوله[6]:

سَلِّمْ عَلَى الدَّارِ بِذِي تَنْضُـــــــبِ فَشَطِّ حَوْضَى فَلِوَى قَعْنَـــــــــبِ

وقوله[7]:

خَفِّضْ عَلَى عَقِبِ الزَّمَانِ العَاقِبِ لَيْسَ النَّجَاحُ مَعَ الحَرِيصِ النَّاصِبِ

وقوله[8]:

تَنَحَّ لَحَاكَ الله لَسْتَ مِنَ العَـــــدَدِ وَلَيْسَ أَبُوكَ الوَغْلُ بِالسَّيِدِ السَّنَـــــدِ

وقوله[9]:

قُمْ خَلِيلِي فَانْظُرْ أَرَاكَ بَصِـــيراً هَلْ تَرَى بِالرَّسِيسِ ذِي النَّخْلِ عِيرَا

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 217.
[2]- المصدر نفسه ص 35.
[3]- المصدر نفسه ص 37.
[4]- المصدر نفسه ص 44.
[5]- المصدر نفسه ص 48.
[6]- المصدر السابق ص 106.
[7]- المصدر نفسه ص 121.
[8]- المصدر نفسه ص 322.
[9]- المصدر نفسه ص 326.

وقوله[1]:

بَكِّرَا صَاحِبيَّ قَبْلَ الهَجِيـــــــرِ إنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّكْبِيـــــــــرِ

وقوله[2]:

سَبّحْ خَلِيلِي وَقُلْ يَا حُسْنَ تَصْوِيرِ رَاحَتْ سُلَيْمَى تَهَادَى فِي المَقَاصِيرِ

وقوله[3]:

اِرْفِقْ بِعُمْرٍو إذَا حَرَّكْتَ نِسْبَتَهُ فَإِنَّهُ عَرَبِيٌّ مِنْ قَـــــــــوَاِرِيرِ

وقوله[4]:

دَعِينِي أَصِبْ مِنْ مُتعَةٍ قَبْلَ رَقْدَةٍ تَكَادُ لَهَا نَفْسُ الشَّقِيقِ تَـــــزُولُ

فالابتداء بأسلوب الأمر له دور فعال كذلك بعث تنوع من الحيوية والنشاط في حركة البيت الإيقاعية لما له من أثر في تنبيه المتلقي وإشراكه في الحالة التي يمر بها الشاعر فيصبح جزءً من القصيدة بهذه المشاركة الناتجة عن فعل الأمر الذي تزداد وتيرته في بعض مطالع القصيد باستعمال النداء معه كقوله[5]:

عَلِّلِينِي يَا عَبْدَ أَنْتِ الشِّفَاءُ وَاتْرُكِي مَا يَقُولُ لِي الأَعْدَاءُ

فذكر أمرين أحدهما في صدر البيت وأردفه بالنداء حتى يحصر المأمور والمنادى في محبوبته "عبدة" ويواصل من رفع وتيرة إيقاع البيت بذكر أمر آخر في عجزه فيقول "واتركي" مما نتج عن ذلك إيقاع متسارع في مطلع هذه القصيدة لتوالي فعل الأمر فيها، مما يجذب المتلقي لما سيقوله الشاعر وهذا ما كان يريده بشار في مثل هذه المطالع كما نجد ذلك في بيت آخر يقول فيه[6]:

حَيَّيَا صَاحِبَيَّ أُمَّ العَـــــــلَاءِ وَاحْذَرَا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَـــــوْرَاءِ

وقوله[7]:

قُمْ خَلِيلِي فَانْظُرْ أَرَاكَ بَصِيرَا هَلْ تَرَى بِالرَّسِيسِ ذِي النَّخْلِ عِيرَا

فطلب من صاحبه الذي تميز بحدة النظر أن يرى هل يوجد بالرسيس عير تدل على وجود محبوبته بهذا المكان، فحمّل صدر البيت أمرين متتاليين لا لشيء إلا ليبشره بأمارة تدل على وجود من يحب حتى وإن كانت عيرا، فجاء هذا الأمر كذلك في أغلبه لخدمة حالة الشاعر المتلهفة للقاء محبوبته وإما يأمرهن بأن يجدن مما عندهن من وصل أو يأمر أصحابه وخلانه في أن يقوموا بأمور تخفف عنه وطأة الفراق والاشتياق فيصبح الغرض من الأمر مثل الغرض من استعمال النداء في الغالب

[1]- المصدر نفسه ص 355.
[2]- المصدر نفسه ص 360.
[3]- المصدر نفسه ص 374.
[4]- المصدر نفسه ص411.
[5]- المصدر نفسه ص 37.
[6]- المصدر نفسه ص 44.
[7]- المصدر السابق ص 326.

الأعم، مع وجود استثناءات كالبيت الذي بدأه بأمر ولكن قصد به الهجاء والتقليل من شأن العرب والاستهزاء بهم في قوله[1]:

اِرْفُقْ بِعَمْرَوٍ إِذَا حَرَّكْتَ نِسْبَتَهُ فَإِنَّهُ عَرَبِيٌّ مِنْ قَـــــــــوَارِيرِ

3-الابتداء بالفعل الماضي: ويعد الابتداء بالفعل الماضي من الظواهر التي كثرت في مطالع قصائد ومقطوعات ديوان بشار من برد وهي من النقاط التي عرف بها الشعر القديم فيما يعرف بغلبة الأسلوب الخبري على الإنشائي، سبب ذلك أنّ الشاعر العربيّ يكون في موقف المخبر عن حاله ومن بين وسائل الإخبار الابتداء بالفعل الماضي، حيث نجد أكثر من ثمان وخمسين موضوعا بدأ فيه بشار قصائده بالفعل الماضي وأمثلة ذلك قوله[2]:

شَطَّ بِسَلْمَى عَاجِلُ البَيْـــــــــنِ وَجَاوَرَتْ أَسَدَ بَنِي القَيْــنِ

وقوله[3]:

قَدْ لَعِبَ الدَّهْرُ عَلَى هَامَتِـــــــي وَذُقْتُ مُرّاً بَعْدَ حَلْـــــوَاءِ

وقوله[4]:

مَنَعَ النَّوْمَ طَارِقٌ مِنْ حُبَابَـــــــه وَهُمُومٌ تَجُولُ تَحْتَ الرَهَابَه

وقوله[5]:

طَرِبْتَ إِلَى حَوْضَى وَأَنْتَ طَرُوبُ وَشَاقَكَ بَيْنَ الأَبْرَقَيْنِ كَثِيبُ

وقوله[6]:

عَامَتْ سُلَيْمَى وَمَسَّهَا سَغَبُ بَلْ مَالَهَا لَا تَزَالُ تَكْتَئِـــــبُ

وقوله[7]:

عَفَا بَعْدَ سَلْمَى حَاجِرٌ فَذُنَابُ فَأَحْمَادُ حَوْضَى نُؤْيُهُنَّ يَبَـــابُ

وقوله[8]:

---

[1]- المصدر نفسه ص 374.
[2]- المصدر نفسه ص 24.
[3]- المصدر نفسه ص 41.
[4]-المصدر نفسه ص 58.
[5]-المصدر نفسه ص 67.
[6]- المصدر السابق ص 69.
[7]-المصدر نفسه ص 70.
[8]-المصدر نفسه ص 74.

تَأَبَّدَتْ بُرْقَةُ الرَّوْحَاءِ فَاللَّبَبُ فَالمُحَدِثَاتُ بِحَوْضَى أَهْلِهَا ذَهَبُوا

وقوله[1]:

لَقَدْ زَادَنِي مَا تَعْلَمِينَ صَبَابَةً إِلَيْكِ فَلِلْقَلْبِ الحَزِينِ وَجِيـــــبُ

وقوله[2]:

نَغَّصَ طَيْبَ العَيْشِ تَنْصِيبُ وَفِي المُلِمَاتِ الأَعَاجِيـــــــــبُ

وقوله[3]:

طَرَقَتْنَا بِالزَّابِيَيْنِ الرَّبَابُ رُبَّ زُورٍ عَلَيْكَ مِنْهُ اِكْتِئَـــــابُ

وقوله[4]:

جَفَا وِدُّهُ فَازْوَرَ أَوْ مَلَّ صَاحِبُهُ وَأَزْرَى بِهِ أَنْ لَا يَزَالَ يُعَاتِبُـــهُ

وقوله[5]:

نَأْتِكَ عَلَى طُولِ التَّجَاوُرِ زَيْنَبُ وَمَا شَعَرَتْ أَنَّ النَّوَى سَوْفَ تَصْقُبُ

وقوله[6]:

حَنَّ قَلْبِي إِلَى غَزَالٍ رَبِيبِ فَاعْتَرَانِي لِذَاكَ كَالتَّصْوِيـــــــــبِ

وقوله[7]:

دَعَاكَ الحُبُّ بِالشَّعْبِ مِنَ الذَّلْفَاءِ بِالقَلْـــــبِ

وقوله[8]:

طَالَ فِي هِنْدٍ عِتَابِي وَاشْتِيَاقِي وطِلَابِـــــي

وقوله[9]:

---

[1]-المصدر نفسه ص 74.
[2]-المصدر نفسه ص 81.
[3]-المصدر نفسه ص 85.
[4]- المصدر نفسه ص 89.
[5]- المصدر نفسه ص 93.
[6]- المصدر نفسه ص 114.
[7]- المصدر السابق ص 126.
[8]- المصدر نفسه ص 134.
[9]- المصدر نفسه ص 136.

طَالَ لَيْلِي مِنْ حُبّ مَنْ لَا أَرَاهُ مُقَارِبِـــي

وقوله[1]:

ذَكَرْتُ شَبَابِي اللَذَّ غَيْرَ قَرِيبِ وَمَجْلِسَ لَهْوٍ طَابَ بَيْنَ شُرُوبِ

- وقد تمثل هذا الماضي في بيان الحالة النفسّية التي آلمها الحب والبين مثل قوله[2]:

شَطَّ سَلْمَى عَاجِلُ البَيْنِ وَجَاوَرَتْ أَسَدَ بَنِي القَيْـنِ

وقوله[3]:

قَدْ لَعِبَ الدَّهْرُ عَلَى هَامَتِي وَذُقْتُ مُرّاً بَعْدَ حَلْـــــوَاءِ

وقوله[4]:

مَنَعَ النَّوْمَ طَارِقٌ مِنْ حُبَابَه وَهُمُومٌ تَجُولُ تَحْتَ الرَّهَابَه

فبينت مطالع هذه القصائد حالة الشاعر المغلوب على أمره وأظهرته في مظهر العاشق الحزين الذي لاقى في الحب ما يلاقيه كل محبّ وظهر الإيقاع في هذه الأبيات ساكنا غير مرتفع ينبئ عن حالة صاحبه الحزينة اليائسة التي تخلو من كل حركيّة ونشاط وحيوية، عبر عنها الفعل الماضي خير تعبير وكأنه بحاجة إلى جرعة أخرى من أمل قد ترتفع مع غير هذا الفعل وتكسر هذه الحالة الإخبارية، ومما يلفت الانتباه في الابتداء بالماضي ذكره الليل وما يعانيه العاشق في هذا المعطى الزمني تحديدا على مرّ كل العصور لأنه يحمل معه الهّم ويصعب تجاوزه وتخطيه فيترك هذا الزمن الليليّ في نفس الشاعر إيحاء يضعف نفسه أمامه وقوة وسطوة يحملها هذا الليل فنكون أمام تماثل قائم بين نفسية ضعيفة وسطوة الزمن الليلي وإن صح التعبير فيسهم هذا التماثل أو التناظر في رسم حركة في مطالع القصائد وتمثل موقف وجدانيّ ضمن زمن متميز لدى الشاعر ومن أمثلة ذلك قوله[5]:

وطال عليّ الليل حتى كأنه بليلين موصول فما يتزحزح

وقوله[6]:

طَالَ لَيْلِي مِنْ حُبِّ مَنْ لَا أَرَاهُ مُقَارِبِـــــــي

[1]-المصدر نفسه ص 139.
[2]- المصدر نفسه ص 24.
[3]- المصدر نفسه، ص 41.
[4]- المصدر نفسه، ص 58.
[5]-المصدر السابق، ص 198.
[6]-المصدر نفسه، ص 136.

وقوله[1]:

تَثَاقَلَ لَيْلِي فَمَا أَبْرَحُ وَنَامَ الصَّبَاحُ فَمَا أَصْبَـــحُ

وقوله[2]:

آبَ لَيْلِي لَيْتَ لَيْلِي لَمْ يَؤُبْ إِنَّمَا اللَّيْلُ عَنَاءٌ لِلْوَصِـــــبْ

وقوله[3]:

مَنَعَ النَّوْمَ طَارِقٌ مِنْ حُبَابَه وَهُمُومٌ تَجُولُ تَحْتَ الرَّهَابَه

وما يجب ذكره أن مطالع قصائد بشار لم تنحصر في النداء والأمر والفعل الماضي فقد نجد غير ذلك كالاستفهام مثلا وغيره إلا أن سيطرة كل من النداء والأمر والبدء بالماضي كانت واضحة في ديوان بشار بن برد أكثر من غيرها فتعرضت لها بالدراسة والتحليل دون تعميمها على مطالع أشعاره.

ب ـ الانتهاء

ويعد هو الآخر مرحلة مهمة من مراحل بناء النص حتى يصل إلى نهايته الطبيعيّة التي رسمها الشاعر في ذهنه، وإذا كانت العناية بالابتداء مهمة فهي لا تقل أهمية عن الانتهاء وبالتالي ضرورة العناية به هو الآخر فهو آخر ما يبقى في ذهن المتلقي من القصيدة، فإذا "كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[4]

وإذا عدنا إلى انتهاء قصائد بشار بن برد سنجده أولى لهذه النقطة أهمية بالغة والدليل على ذلك قوله في قصيدة طويلة مطلعها[5]:

أَعَبِيدَ يَا ذَاتَ الهَوَى النَّزْرِ ثَقُلَتْ عَلَى مَوَدَتُكُمْ عَلَى ظَهْرِي

وينهيها بقوله[6]:

فَإِذَا سَمِعْتِ بِمَيِّتٍ حَزَنـــاً بَكَرَ الحِمَامُ بِهِ وَلَمْ يَسْـــرِ

فَابْكِي عَلَى قَبْرِي مُفَجَّعَـةً وَلَقَلَّ مِنْكِ بُكىً عَلَى قَبْرِي

فَاسْتَيْقِنِي أَنّي المُصَابُ بِكُمْ عَجِلَتْ مَنِيَّتُهُ مَعَ الزَّفَـــرِ

[1]-المصدر نفسه، ص 198.
[2]-المصدر نفسه، ص 154.
[3]-المصدر نفسه ص 58.
[4]- القيرواني، العمدة ج 1 ص 239.
[5]- الديوان ص 362.
[6]-المصدرنفسه ص 364.

فكان المنادى في البيت الأول محبوبته "عبدة" وانتهاء القصيدة وجه الخطاب إليها فكما بدئت بمحبوبته انتهت إليها وختمت بها رغم أن الفاصل بين البداية والنهاية أبيات طويلة جاوزت الأربعين، رغم هذا اهتم الشاعر بنهايتها حتى يكون خيط رابط بين المطلع والختام ويجعلنا الشاعر نعود إلى تلك المحبوبة التي بدأ بها قصيدته فتشعر بإيقاع خاص انطلق مع المحبوبة وانتهي إليها.

ونجده في قصيدة أخرى يقول في مطلعها[1]:

أَبَا طَلْحَةُ قَدْ كُنْتَ عَلَى خَيْرٍ مِنَ الخَيْرِ

وينهيها بقوله:

فَشِنْ نَفْسَكَ أوْ زِنْهَا فَإِنَّ البُرْدَ بِالنِّيـــــرِ

فالشاعر هنا بدأ قصيدته بندائه لأبي طلحة وأنهاها بتوجيه خطاب له على صيغة الأمر تضمن نصحا له في قوله أن له الخيار في أن يجعل من نفسه نفسا جميلة حسنة أو نفسا خبيثة مشينة وذاك يشبه الثوب الذي تزين حاشيته لتميزه عن غيره، فهو أما خيارين لا ثالث لهما وكان انتهاء القصيدة خاتمة لكل معانيها التي وردت في متنها وجمع لمخاطبه كل تلك المعاني في بيت نهايتها، فارتفع الإيقاع ثم هدأ وسار سيرورة عبر القصيدة لا انفعال فيها إلى أن وصلنا إلى نهايتها فغير من مسار حركة الإيقاع مع بيت الانتهاء بفعل أمر فكثفه وغذّاه حتى يقرع سمع المتلقي ويثبت معناه في ذهنه.

وقوله في قصيدة مطلعها[2]:

يَا مَرْحَباً أَلْفاً وَأَلْفَا بِالكَاسِرَاتِ إِلَيَّ طَرْفَا

وينهيها بقوله[3]:

صِدَتُ الأَوَانِسَ كَالدُّمَى وَسَقَيْتُهُنَ الخَمْرَ صِرْفَا

فرحبّ بهن في مطلع قصيدته ثم أنهاها ببيان أنه هو من صاد الأوانس وشبه صيدهن بالدمى، فكانت العلاقة واضحة جلية بين مطلع القصيدة ونهايتها.

وقوله في مطلع مقطوعة[1]:

[1]- المصدرنفسه ص 374.
[2]- المصدرالسابق، ص 396.
[3]- المصدر نفسه، ص 397.

يَا عَبْدَ زُورِينِي تَكُنْ مِنَّةٌ لله عِنْدِي يَوْمَ أَلْقَـــــاكِ

ويختمها بقوله:

فَلَا تَرُدِّي عَاشِقاً مُدْنَفاً يَرْضَى بِهَذَا القَدْرِ مِنْ ذَاكَ

فينادي عبدة ويطلب منها أن تزوره في مطلع المقطوعة لأن ذلك أمر يشتهيه ويرغب فيه وكما بدأ بأسلوب إنشائي يختمها بآخر (فلا تردي) وهنا ينهيها أن ترد هذا العاشق المتيم، فكان النداء والأمر في البداية والنهي في النهاية ليؤكد به الأسلوبين السابقين في غير تعارض بل يمكن جعل بيت الانتهاء يلي بيت الابتداء دون أن يكون هناك غموض وإشكال وفراغ بين المطلع والانتهاء.

ونجده في مقطوعة أخرى يقول في مطلعها[2]:

لَوْلَا الرَّقِيبَاتُ إِذْ وَدَّعَتِ غَادِيةً

قَبَّلَتُ فَاكِ وَقُلْتُ النَّفْسُ تَفْدِيـكِ

ويختمها بقوله:

وَلَوْ وَهَبْتِ لَنَا يَوْماً نَعِيشُ بِهِ

أَحْيِيتِ نَفْساً وَكَانَتْ مِنْ مَسَاعِيكِ

فلولا وجود الرقيبات لقبل الشاعر محبوبته ولقال لها أنه بالنفس يفديها وكما بدأ مقطوعته بالشرط أنهاها به، فقد تمنى في الآخر لو أنها وهبته يوما يقضيه معها فكأنها أحييت نفسا وكانت السبب في ذلك الإحياء.

4- الحوار:

الحوار والمحادثة شكلان من أشكال التفاعل اللغوي داخل النص (فالمحادثة وحدة تفاعل اجتماعية تتكون من سلسلة مشعبة من أحداث لغوية وتحدد ارتباطا بسياق اجتماعي)[3] وما يميز الحوار أنه موجه لأكثر من طرف ويقتضي وجود طرفين على الأقل يكون بينهما حديثا يكمل أحدهما الآخر.

وفي شعر بشار بن برد بعض نماذج حبك النص عن طريق الحوار ومنها قوله:

يَقُولُونَ دَاءُ القَلْبِ جِنٌّ أَصَـــابَهُ وَدَائِي غَزَالٌ فِي الحِجَالِ رَبِيبُ

[1]- المصد رنفسه، ص 404.
[2]- المصدر نفسه، ص 405.
[3]- تون فان دايك، علم النص، ترجمة وتعليق سعد حسن بحيري، ص 375.

إلى أن يصل إلى قوله[1]:

تُمَنّيْنَنِي حُسْنَ القَضَاءِ بَعِـــــيدَةً وَتَلْوِينَنِي دِينِي وَأَنْتِ قَرِيـــبُ

فَوَاللهِ مَا أَدْرِي أَتَجْحَدُ حُبَّنَـــا عُبَيْدَةَ أَمْ تَجْزَى بِهِ فَتَثِيـــبُ

وَإِنّي لَأَشْقَى النَّاسِ إِنْ كَانَ حُبُّهَا خَصِيباً وَمُرْتَادُ الجِنَابِ جَدِيـبُ

وَقَائِلَةٍ إِنْ مِتْتَ فِي طَلَبِ الصِبَى فَلَا بُدَّ أَنْ تُحْصَى عَلَيْكَ ذُنُوبُ

فَرُمْ تَوْبَةً قَبْلَ المَمَاتِ فَإِنَّنِـــي أَخَافُ عَلَيْكَ الله حِينَ تَـــؤُوبُ

تَكَلَّفُ إِرْشَادِي وَقَدْ شَابَ مَفْرِقِي وَحَمَّلَنِي أَهْلِي فَلَيْسَ أَرِيـــبُ

فَقُلْتُ لَهَا لَمْ أَجْنِ فِي الحُبِّ بَيْنَنَا أَثَاماً عَلَى نَفْسٍ فَمِمَّ أَتُـــوبُ

فهذا أنموذج من نماذج الحوار في شعر بشار والذي كسر به رتابة الإخبار عن حاله ومعاناته من "عبيدة" وما فعل به حبها، وانتقل الخطاب إليها في بعض أبيات القصيدة بقوله (وقائلة) وكأنه بذلك أراد أن يشركها في مسار القصيدة ويحملها جزءً مما يعانيه على لسانها فيضفي نوعا من المصداقية فيما ذهب إليه في الحكم عليها، بالإضافة إلى الإنشاء منح القصيدة جوا خاصا فنشعر وكأننا أمام مسرحية يتداول على بطولاتها شخصيات مختلفة كل يسهم بدوره للوصول إلى نهاية يرسمها المنتج في ذهنه أو الشاعر في قصيدته، مما يزيد في إيقاع القصيدة ويتحول بتحول الخطاب ويكسر نوعا من الرتابة الناتجة عن الإخبار وبيان الحال، فكان الحوار بين الشاعر ومحبوبته التي طلبت منه أن يتوب من حبه لها لما أحصاه من ذنوب بسبب هذا العشق ولأنها تخاف عليه لو يداهمه الموت وهوعلى هذا الحال فيرد عليها أن حبهما لا ذنوب فيه فمم يتوب؟ مستفهما ومستغربا في آن واحد مما تقول له حبيبته.

ونجد نموذجا آخر للحوار في قوله[2]:

رَاحَتْ سُلَيْمَى تَدْعُوكَ بِالعَنَدِ وَبِالمُنَى فِي غَدٍ وَبَعْدَ غَدِ

قَالَتْ سَنَلْقَاكَ فَرْطَ سَابِعَةٍ فَقُلْتُ يَا بَرْدَهَا عَلَى الكَبِدِ

لَيْتَ الحَدِيثَ الذِي وَصَفْتِ لَنَا يَكُونُ بَيْعاً بِالمَالِ وَالوَلَـدِ

إلى أن يصل إلى قوله:

[1]- الديوان، ص 79.
[2]- المصدر السابقص 268.

قَالَتْ بِعَيْنِي عَيْنٌ مُوَكَّلَةٌ وَالأَسَدُ حَـوْلِي فَكَيْفَ بِالأَسَدِ

إلى أن يقول:

قَدْ كُنْتُ أَمْشِي إِلَيْكِ جَائِرَةً فَالآنَ حِينَ اِقْتَصَدْتُ فَاقْتَصِدِ

فَقُلْتُ لَمَّا اِلْتَوَتْ بِنَائِلِهَـــا وَسَمَّلَتْ عَيْنَهَا وَلَمْ تَـــــذُدِ

إلى أن يقول[1]:

فَقُلْتُ غَيُّ الشَّبَابِ يَتْبَعُنِـــــي وَالحِرْصُ عَجْلَانُ غَيْرُ مُتَّئِدِ

دَعْنِي وَسَلْمَى أَعِشْ بِلَذَّتِهَـا إِنْ سَاعَفَتْ أَوْ أَمُتْ مِنَ الكَمَدِ

فنلاحظ الشاعر بدأ بما يجول في خاطر سلمى حينما وعدته بلقياه ثم يخبرنا عن حاله بعد هذا الوعد في ثلاثة أبيات ويرجع إليها مرة أخرى لتبين له سبب عدم مجيئها في خمسة أبيات وبعدها يعود الشاعر لنفسه ويقول (فقلت لما النوت.....) ويذكر حاله في أبيات عشرة متتالية إلى أن يصل ويقول (فقلت غي الشباب) هو الذي جعله يحرص على رؤية محبوبته ولا يفكر في عواقب ما يفعله وبرر موقفه هذا إلى نهاية القصيدة فأسهم هذا الحوار في تبادل الأدوار بينه وبين محبوبته ليدلي كل واحد منهما بدلوه ويبين موقفه ويقدم حججه في صورة حوارية جميلة تجعلنا نتفاعل مع القائلين، والملاحظ لماكان الحوار يحس أن الشاعر قصد موقعه ولم يكون أمرا عشوائيا داخل النص حتى نحس بذلك التحول ولا نشعر بالملل حينما يكون المتكلم واحد وينقلها بشار في هذا الحوار إلى أسوار محكمة الحب فنسمع للمتهم والبريء معا وفي الأخير يمكن أن نصدر حكما عادلا لا جائرا في عملية إبداعية فنية رائعة يرتفع معها الإيقاع في الحوار وينخفض في الإخبار فترتفع أنفاسنا معه تارة وتهدأ تارة أخرى ونجده في موضع آخر كذلك يستند إلى الحوار في قصيدة طوية يقول فيها[2]:

قَالَتْ لِحَوْرَاءَ مِنْ مَنَاصِفِهَا كَالرِّيمِ لَمْ تَكْتَحِلْ مِنَ الرَّمَـــــدِ

رُوحِي إِلَى مُشْرِكٍ بِخُلَّتِنَـــا خُلَّةَ أُخْرَى وَقَدْ يَرَى كَمَـــــدِي

قُولِي تَقُولُ التِي أَسَأْتُ لَهَا إِنْ لَمْ أَنَلْهُ مَا شِيمَتِي بِـــــــرَدِ

قَصَرْتُ طَرْفِي إِلَيكَ قَانِعَـةً وَأَنْتَ ذُو طُرَّتَيِـــــنِ فِي وَرَدِ

[1]- المصدر نفسه ص 269.

[2]- المصدر السابق ص 291.

فَاذْهَبْ سَيَكْفِيكَ مَا بَرِمْتَ بِهِ مِنَّا وَتُخْلَى حِبَاكَ لِلْـــــــوُرُدِ

فَقُلْتُ لَا تُسْرِعِي بِمَعْتَبَـــةٍ فِي غَيْرِ ذَنْبٍ جَنَيْتُهُ بِيَـــــدِي

لَا كُنْتُ إِنْ لَمْ أَكُنْ أُحِبُكُـــمُ جُهْدِي فَمَا بَعْدَ حُبِّ مُجْتَهِـــــدِ

أَيُّ حَدِيثٍ دَبَّ الوُشَاةُ بِـــهِ أَبْصَرْتِ غَيّي فَأَبْصِرِي رَشَدِي

وهنا تبدأ محبوبته بالحديث إليه حينما تبعث إليه وتسأله لم أسأت إلي؟ فيرد عليها بأن لا تسرع في الحكم عليه لأنه لم يجن ذنبا وإنما هو حديث الوشاة الذين يريدون التفريق بين الأحبة.

ونجد الحوار في قصيدة أخرى يقول فيها[1]:

قَدْ لَامَنِي فِي خَلِيلَتِي عُمَـــرُ وَاللَوْمُ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ قَـــــدَرُ

قَالَ أَفِقْ قُلْتُ لَا فَقَـــالَ بَلَى قَدْ شَاعَ فِي النَّاسِ عَنْكُمُ الخَبَرُ

فَقُلْتُ إِنْ شَاعَ مَا اِعْتِذَارِي مِمَا لَيْسَ لِي فِيهِ عِنْدَهُمْ عُـــــذُرُ

لَا أَكْتُمُ النَّاسَ حُبَّ قَاتِلِـــي لَا وَلَا أَكْرَهُ الذِي ذَكَـــــرُوا

لُومَا فَلَا لَوْمَ بَعْدَهَا أَبَـــــداً صَاحِبُكُمْ وَالجَلِيلِ مُحْتَضِـــرُ

قُمْ إِلَيْهِمْ فَقُـلْ لَـــهُمْ قَدْ أَبَى وَقَالَ لَا لَا أَفِيقُ فَانْتَحِـــــرُوا

مَاذَا عَسَى أَنْ يَقُولَ قَائِلُـــهُمْ وَذَا هَوىً سَاقَ حِينَهُ القَـــدَرُ

يَا قَوْمَ مَا لِي وَمَا لَـــــهُمْ أَبَداً يَنْظُرُ فِي عَيْبِ غَيْرِهِ البَطِرُ

وينهيها بقوله[2]:

قُلْتُ لَهَا عِنْدَ ذَاكَ يَا سَكَنِي لَا بَأْسَ إِنّي مُجَرِّبٌ حَـــذِرُ

قُولِي لَهُمْ بَقَّةٌ لَهَا ظُـــفُرٌ إِنْ كَانَ فِي البَقِّ مَا لَهُ ظُـفُرُ

فحينما طلب منه صاحبه عمر أن يفيق لأن خبر حبه قد شاع بين الناس، رد عليه أنه لا فائدة من الاعتذار لأنهم لن يقبلوه ولن يكتم حبه وطلب من صاحبه أن يقوم إليهم ويخبرهم بأنه رفض أن يحدثهم وأن يفيق فلينتحروا إن أرادوا ذلك لأن أمرهم

[1]- المصدر نفسه ص 336.
[2]- المصدر السابق ص 337.

لا يهمه وحبه ساقه القدر إليه حتى يسكت بذلك كلام الناس ويرمي الحب في باب الأقدار ولا سبيل لهم وله فيما قدره الله على البشر.

ونجده في قصيدة أخرى يستند فيها على الحوار ليحبك نصه فيقول[1]:

أَلَا يَا كَاهِنَ المِصْـــــرِ الذِي يَنْظُرُ فِي الزَّيْـتِ
تُرَانِي عَائِشاً حَـــتَّى أَرَى عَبْدَةَ فِي البَيْـــتِ
فَقَالَ اِدْنُ أَرَى مَوْتـــاً وَدَوْراً سَابِقَ المَـــوْتَ
وَقَدْ قَالَتْ لَنَا جَـــــارِ يَةٌ تَعْرِفُ فِي الصَّوْتِ
أَمِنْ فَوْتِ الهَوَى تَبْكِي فَلَا تَبْكِ مِنْ الفَـــوْتِ
سَأَرْقِيهَا فَتَأْتِيـــــكَ وَلَوْ كَانَتْ عَلَى حُـوتِ
فَقُلْتُ اِمْشِي لَنَا قَصْداً بِمَا صُمْتِ وَصَلَّيْـــتِ
فَيَا حُسْناً لِمَا قُـــلْتِ وَبَشَّرْتِ وَمَنَّيْـــــتِ

ويختمها بقوله:

فَقَالَتْ فِي الذِي سُقْنَا إِلَيْكَ الرَّوْحُ مِنْ لَيْتِ

فكان الحوار هنا بينه وبين جارية بشرته بمجيء محبوبته وقد أسهم هذا الحوار في إزاحة بعض الهموم من صدر الشاعر لما كان يعانيه من لوعة الفراق بسبب تخفيف الجارية عليه وتأكيدها على مجيء محبوبته إليه، فأسهم هذا الحوار في حبك النص من جهة والتخفيف من معاناة الشاعر النفسية من جهة أخرى، كما رسم إيقاع جميل للقصيدة يزداد كلما ازدادت الجارية في تطمين بشار بعودة حبيبته إليه.

- **<u>تفصيل المجمل:</u>**

أو التفصيل بعد ذكر مجمل عنصر من عناصر حبك النص، فلا يكاد يخلو نص من معنى يرد مجملا ثم يذكر تفصيله ليثبت المعاني في ذهن المتلقي ومما ورد فيه تفصيل المجمل قول بشار[2]:

لَعَبْدَةَ دَارٌ مَا تُكَلِمُنَا الدَّارُ تَلُوحُ مَغَانِيهَا كَمَا لَاحَ أَسْطَارُ

[1]- المصدر نفسه ص 171.
[2]- المصدر السابق ص 350.

فالشاعر هنا في البداية هذه المقطوعة وقف على دار عبدة وقال أن الدار لا تكلمه أبدا ويفصل هذا المجمل ويشرحه فيما تبقى في أبيات هذه المقطوعة فيقول:

أَسَائِلُ أَحْجَاراً وَنُؤْياً مُهَدَّمـــــــاً وَكَيْفَ يُجِيبُ القَوْلَ نُؤْيٌ وأَحْجَـــارُ

فَمَا كَلَّمَتْنِي دَارُهَا إِذْ سَأَلْتُـــــــهَا وَفِي كَبِدِي كَالنِّفْطِ شُبَّتْ لَهُ النَّـــارُ

وَعِنْدَ مَغَانِي دَارِهَا لَوْ تَكَلَّمْـــــتُ لِمُكْتَئِبِ بَادِي الصَّبَابَةِ أَخْبَـــــــارُ

تَحَمَّلَ جِيرَانِي فَعَيْنِي لِبَيْنِهِـــــــمْ تَفِيضُ بِتَهْتَانِ إِذْ لَاحَتِ الـــــدَّارُ

بَكَيْتُ عَلَى مَنْ كُنْتُ أَحْظَى بِقُرْبِهِ وَحَقَّ الذِي حَاذَرْتُ بِالأَمْسِ إِذْ سَارُوا

فيقول أنه يسائل أحجارا ويتعجب كيف لهذه الأحجار والنؤيا أن تجيبه ويواصل تفسيره لهذا المعنى (فما كلمتني ..) فالأكيد أن هذه الدار يستحيل أن تكلمه بعد أن سألها رغم ما يوجد في كبده من نار ملتهبة وأن سبب كل تلك المعاناة مغادرة أحبته لهذه الدار فهو يسأل رغم علمه ووعيه ويقينه بأنها لن تجيبه فكان البيت الأول مجملا لمعنى عدم جدوى الوقوف ويختم المقطوعة ببيان حاله بعد فرقة أحبته.

ونجد تفصيله لمجمل كذلك في مقطوعة أخرى يقول فيها[1]:

تَوَدُّ عَدُوي ثُمَّ تَزْعُمُ أَنَّنِـــــــــي صَدِيقُكَ لَيْسَ النَوْكَ عَنْكَ بِعَـــــازِبِ

عَدُوِّي الذِي آخَى عَدُوِّي وَمَنْ يَكُنْ صَدِيقَ صَدِيقِي فَهُوَ لِي الدَّهْرَ صَاحِبِي

وَلَيْسَ أَخِي مِنْ وَدَّنِي رَأْيَ عَيْنِـهِ وَلَكِنْ أَخِي مَنْ وَدَّنِي فِي المَصَائِـــبِ

وَمِنْ مَالَهُ مَالِي إِذَا كُنْتُ مُعْدِماً وَمَالِي لَهُ إِنْ عَضَّ دَهْرٌ بِغَـــارِبِ

فَلَا تَحْمَدَنَ عِنْدَ الرَّخَاءِ مُؤَاخِياً فَقَدْ يُذْكَرُ الإِخْوَانُ عِنْدَ النَّـــوَائِبِ

فَمَا أَنْتَ إِلَّا كَيْفَ أَنْتَ وَمَرْحَباً وَبِالبَذْلِ رَوَاغٌ كَرَوْغِ الثَّعَالِـــبِ

فقد خاطب الشاعر أحدهم ونفى عن نفسه صفة الأحمق ويواصل في شرح معنى البيت الأول المجمل بقوله: (عدوي الذي آخى عدوي ..) في ذكر علاقة رياضية تمثل في التعدي القائل بأن صديق صديقي صاحبه الدهر كله ومن يصادق عدوة ويؤاخيه فهو عدوه وهذا هو المعنى الذي بنى عليه مقطوعته وبدأها به، ويواصل شرح هذا المعنى في باقي الأبيات ويبين مفهوم الأخوة الحقة القائم على المؤازرة والمساندة عند المصائب بالمال والنفس لأن في الشدائد تمتحن معادن الناس لا في

[1]- المصدر نفسه ص 103.

الرخاء، فلا تحمد شخصا في يسير وإنما امتحنه عند وقوع المصيبة، ونجد في هذه الأبيات يشرح العداوة والأخوة التي ذكرها في بداية المقطوعة ليثبت في ذهن المتلقي معاني الصداقة السامية وقد اتصفت جل هذه الأبيات بالحكمة ويمكن الأخذ بها فهي بمثابة عصارة خبرة وتجربة الشاعر في حياته أراد أن ينقلها لنا، فالحياة قصيرة والتعلم من تجارب الناس أمر محمود يساعدنا على كيفية التعامل مع البشر والحكم عليهم ونجده يذكر المجمل ثم يفسره في أشعاره اتي يضمنها حكما لأن الناس بحاجة إلى تفسير وتفصيل للعمل بها وحتى يقتنعوا بها يذهب إليه من قول فيعملوا بها، وأمثلة ذلك خلافا لما سبق قوله[1]:

إِذَا كَانَ ذَوَاقاً أَخُوكَ مِنَ الهَوَى

مُوَجَّهَةً فِي أَوْبٍ رَكَائِبُــه

فَخَلِّ لَهُ وَجْهَ الفِرَاقِ وَلَا تَكُنْ

مَطِيَّةَ رَحَّالٍ كَثِيرٍ مَذَاهِبُـه

أَخُوكَ الذي إِنْ رِبْتَهُ قَالَ إِنَّمَا

أَرَبْتُ وَإِنْ عَاتَبْتَهُ لَانَ جَانِبُه

إِذَا كُنْتَ فِي كُلّ الذُّنُوبِ مُعَاتِباً

صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الذِي لَا تُعَاتِبُه

فَعِشْ وَاحِداً أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ

مُفَارِقُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمَجَانِبُـــــــه

إِذْ أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَاراً عَلَى القَذَى

ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَحْفُو مَشَارِبُه

وهي من أروع الأبيات التي قالها بشار بن برد لما تحمله من معان إنسانية سامية تتوافق مع ما تدعو إليه التشريعات السماوية، هي من الأبيات التي يمتثل بها الناس في أقوالهم وربما كان إيقاع هذا المجمل فيما تركته هذه الأبيات من أثر في نفس المتلقي فلا يمل سماعها ويرغب في ترديدها لما حوته من خفة في اللفظ وقوة في

[1]- المصدر السابق ص 89.

المعنى فجاء إيقاعها جميلا ينساب في النفس انسيابا حتى يستقر فيها ويركن إليها علّ صاحبها يعمل بها من كثرة إعجابه وترديده لها.

المبحث الثاني: معيار القصد والقبول

المطلب الأول: معيار القصد

معيار القصدية:

1- الخبر والإنشاء:

ا- مفهوم الخبر: جاء في كتاب العين <<خبر أخبرته وخبرته النبأ، ويجمع على أخبار>>[1] وجاء في كتاب أساس البلاغة :<< خبرت الرجل وأخبرته خبرا وخبرة...، ومالي به خبر أي علم>>[2].

ب- الخبر اصطلاحا: هو<< كلام يحتمل الصدق والكذب>>[3]

والمقصود بصدق الخبر مطابقته للواقع والمقصود بكذبه عدم مطابقته له.

واللافت للانتباه في الشعر القديم<< غلبة الأسلوب الخبريّ على الأسلوب الإنشائيّ وذلك لغلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله أو عن حال غيره>>[4].

وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد نجد مايلي[5]:

أَغَرُّ مُسْتَمْطَرُ اليَدَيْـــــنِ إِذَا رَاحَ عَلَيْهِ زُوَّارُه عُصَبَـــا

وَمُنْتَهَى غَايَةِ الوُفُـــــودِ إِذَا سَارُوا يُرَجُونَ وَصْلَهُ رَغَبَا

يَقُولُ سَارِيهُمُ وَقَدْ دَأَبُـــــوا بَعْدَ الصَّبَاحِ اِغْتِبَاطُ مَنْ دَأَبَا

---

[1]- الفراهيدي، كتاب العين ص288.
[2]- الزمخشري، أساس البلاغة ص 174.
[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ص45.
[4]- إبتسام حمدان، الأسس البلاغية ص 217.
[5]- الديوان ص 53.

إِذَا أَتَيْتَ المَهْدِيَّ تَسْأَلُـــــــهُ لَاقَيْتَ جُوداً بِهِ وَمُحْتَسَبَـــا

تَرَى عَلَيْهِ سِيمَا النَّبِـــيّ وَإِنْ حَارَبَ قَوْماً أَذْكَى لَهُمْ لَهَبَـا

مُجْتمِعُ القَلْبِ فِي اللِقَاءِ إِذَا الـ أَمْرُ تَوَلّى مِنْ قَلْبِهِ حَرَبَـــا

قَدْ سَطَعَ الأَمْنُ فِي وِلَايَتِـــهِ وَقَالَ فِيهِ مَنْ يَقْرَأُ الكُتُبَـــا

مُحَمَّدٌ مُورِثٌ خِلَافَتَـــــــهُ مُوسَى وَهَارُونَ يَتْبَعَانِ أَبَـا

فنجده في هذه الأبيات وهي من قصيدة طويلة يمدح المهدي وأبناءه عن طريق الإخبار من خلال كلمات (أغر مستمطر اليدين ـ جودا ـ سيما النبي ـ سطع الأمن في ولايته...) ويختمها بذكر أبنائه باعتبارهم من سيتولون الخلافة بعده وينالهم شرف نسب المهدي والدهم.

ونجده في أبيات أخرى يقول[1]:

مَلِكٌ يَفْرَعُ المَنَابِرَ بِالفَضْـــلِ وَيَسْقِي الدِّمَاءَ يَوْمَ الدِّمَـــاءِ

كَمْ لَهُ مِنْ يَدٍ عَلَيّنَا وَفِينَـــــا وَأَيَادٍ بِيضٍ عَلَى الأَكْفَـــــاءِ

أَسَدٌ يَقْضُمُ الرِّجَالَ وَإِنْ شِئْتَ فَغَيْثٌ أَجَشُّ ثَرٌّ* السَّمَـــــاءِ

قَائِمٌ بِاللِوَاءِ يَدْفَعُ بِالمَـــوْتِ رِجَـــالاً عَنْ حُرْمَـةِ الخُلَفَاءِ

فَعَلَى عُقْبَةَ السَّلَامُ مُقِيمـــــاً وَإِذَا سَارَ تَحْتَ ظِلّ اللِـــوَاءِ

نلاحظ أن الغرض من إلقاء هذه الأخبار المدح وتعظيم الممدوح، وقد ذكر هذه الأبيات في قصيدة طويلة ختمها بها.

ونجده مرة أخرى يقول[2]:

حَلَبْتُ بِشِعْرِي رَاحَتَيْهِ وَقَدْ رَنَا

سَمَاحاً كَمَا دَرَّ السَّحَابُ عَلَى الرَّعْدِ

وَثَغْرٍ كَأَقْوَاهِ الأُسُودِ سَدَدْتَهُ

---

[1]- المصدر السابق ص47.

*ثرُّ: غزير الماء.

[2]- المصدر نفسه ص309.

**القرح:ألم الجرح.

***سيبك: عطاؤك.

بِسُمْرِ القَنَا وَالبِيضِ وَالقُرَّحِ** الجُرْدِ

مَقَامُكَ مَحْمُودٌ وَسَيْبُكَ*** وَاسِعٌ

وَبَيْتُكَ مَرْفُوعُ الدَّعَائِمِ بِالمَجْـــــــــدِ

مُفِيدٌ وَمِتْلَافٌ سَبِيلَ تُرَاثِهِ

وَإِذَا مَا غَدَا أَوْ رَاحَ بِالجَزْرِ وَالمَـــــدّ

سَبَقْتَ بِأَيَّامِ المَكَارِمِ وَالعُلَا

تُرَاثَ أَبٍ نَالَ المَكَارِمَ عَنْ جَـــدِّ

فقد وصف ممدوحه "خالد بن برمك" بالجود وشبه يديه بالسحاب الذي يجود بالمطر الغزير ووصفه كذلك بصفة البأس والشجاعة والحمية بتصديه لأعدائه.

ويمدح مرة أخرى سليمان بن داود الهاشمي فيقول[1]:

إِلَى سُلَيْمَانَ رَاحَتْ تَغْتَدِي حِزَقاً*

وَالخَيْرُ مُتَّبَعٌ وَالشَّرُ مُتَجَنَـــــــبُ

تَزُورُهُ مِنْ ذَوِي الأَحْسَابِ آوِنَةً

وَخَيْرُ مَنْ زُرْتَ سُلْطَانٌ لَهُ حَسَبُ

أَغَرُّ أَبْلَجُ تَكْفِينَا مَشَاهِدُهُ

فِي القَاعِدِينَ وَفِي الهَيْجَاءِ إِذَا رَكِبُوا

أَمْسَى سُلَيْمَانُ مَرْؤُومًا نَطِيفُ بِهِ

كَمَا تَطِيفُ بِبَيْتِ القُبْلَةِ العَـــــرَبُ

تَرَى عَلَيْهِ جَلَالاً مِنْ أُبُوَّتِهِ

وَنُصْرَةً مِنْ يَدٍ تَنْدَى وَتُنْتَهَـــــــبُ

يَبْدُو لَكَ الخَيْرُ فِيهِ حِينَ تُبْصِرُهُ

---

[1]-المصدر السابق ص76.

*حزقا: الجماعة من الناس.

**الشنب: الجميل الثغر والأسنان.

كَمَا بَدَا فِي ثَنَايَا الكَـــاعِبِ الشَنَـــــبُ**

فِي هَامَةٍ مِنْ قَرَيْشٍ يُحَدِقُونَ بِهَا

تُجْبَى وَيُجْبَى إِلَيْهَا المِسْكُ وَالذَّهَـــبُ

عَالَى سُلَيْمَانَ فِي عُلْيَاءَ مُشْرِفَةٍ

سَيْفٌ وَرُمْحٌ آبَاءٌ لَهُ نُجُـــــــــــبُ

فيصفه بأنه ذو حسب رفيع وصاحب خير عندما أضفى عليه بعض الصفات، فهو محبوب لدى الناس يجتمعون عنده كما يجتمع بالبيت الحرام الحجيج للطواف، فقد استطاع بشار بهذا الإخبار مدح سليمان وإلحاق صفات العز والشجاعة به.

ويقول بشار في وصفه للجيش والمعركة[1]:

إِذَا المَلِكُ الجَبَّارُ صَعَّرَ خَـــــدَّهُ* مَشَيْنَا إِلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نُعَاتِبُـــــهْ

وَكُنَّا إِذَا دَبَّ العَدُوُّ لِسُخْطِنَـــــا وَرَاقَبَنَا فِي ظَاهِرٍ لَا نُرَاقِبُـــهْ

رَكِبْنَا لَهُ جَهْراً بِكُلّ مُثَقَّـــــفٍ وَأَبْيَضَ تَسْتَسْقِي الدِّمَاءَ مَضَارِبُهْ

وَجَيْشٌ كَجُنْحِ اللَّيْلِ يَرْجِفُ بِالحَصَى وَبِالشُّولِ وَالخَطِّيّ حُمْرٌ ثَعَالِبُـــهْ

غَدَوْنَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خِدْرِ أُمِّهَـــا تُطَالِعُنَا وَالطِّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُـــهْ

يَضْرِبُ يَذُوقُ المَوْتُ مَنْ ذَاقَ طَعْمُهُ وَتُدْرِكُ مَنْ نَجَى الفِرَارَ مَثَالِبُـــهُ

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِـــــمْ وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَتْ كَوَاكِبُـــهُ

بَعَثْنَا لَهُمْ مَوْتَ الفُجَاءَةَ إِنَّنَـــــا بَنُـو المَلِكِ خَفَاقٌ عَلَيْنَا سَبَائِبُهُ**

فَرَاحُوا فَرِيقاً فِي الإِسَارِ وَمِثْلَـــهُ قَتِيلٌ وَمِثْلَ لَاذَ بِالبَحْرِ هَارِبَـــهُ

فقد قدّم بشار في هذه القصيدة الطويلة صورة رائعة جمع فيها كل صفات العظمة والمجد في الحرب قديماً غير أن طريقة الإخبار تداخلت فيها المعاني وارتفعت فيها طبول الحرب مع طبول الإيقاع فكثف الإخبار من موسيقى النص وأعطى صورة إيقاعية متسارعة تنم على قدرة فنية إبداعية متميزة تجعلنا نقف أمام هذا الوصف

[1]- المصدر السابق، ص91

*خدّه: أماله عن الناس كبراً وعجباً

**سبائبه: الدّم

ونتخيل صوره الرائعة من خلال وسيلة الإخبار والتي كان الشاعر موفقا فيها حينما أدخلنا معه ساحة المعركة وتخيلنا مشاهد الحرب فيها.

وإذا ذهبنا إلى الغزل عند بشار بن برد وجدناه يخبرنا عنه في قصائد مختلفة ومنها قوله[1]:

وَثْقَالُ الأَوْصَالِ سَرْبَلَهَا الحُسْنُ بَيَاضاً وَالرَّوْقَةُ*** البَيْضَاءُ

زَانَهاَ مُسْفِرٌ وَثَغْرٌ نَقِـــيٌّ مِثْلُ دُرِّ النِّظَامِ فِيهِ اِسْتِـــوَاءُ

وَقَوَامٌ يَعْلُو القِوَامَ وَنَحْرٌ طَابَ رُمّانُهُ عَلَيْهِ الأَيَـــــاءُ

وَبَنَانٌ يَا وَيْحَهُ مِنْ بَنَـــانٍ كَنَبَاتٍ سَقَاهُ جَـــــــمَّ رَوَاءُ

وَلَهَا وَارِدُ الغَدَائِرِ كَالكَرْ مِ سَوَاداً قَدْ حَانَ مِنْهُ اِنْتِهَـــاءُ

وَحَدِيثٌ كَأَنَّهُ قِطَعُ الـــرَو ضِ زَهَتْهُ الصَّفْرَاءُ وَالحَمْرَاءُ

قام الشاعر بواسطة الخبر تصوير أصابع محبوبته الجميلة، المتأمل لهذه الأبيات يجد أن صورها بصرية وكأنّ قائلها يرى ويصف ما يراه وصفا جميلا دقيقا أضفى على الأبيات إيقاعا خاصا، نجده مرة أخرى يمزج بين وصف الخمرة ووصف المرأة بطريقة إخبارية لاتقل عن سابقاتها في إبداعه الفني وإيقاعها المتميز.

ويقول في قصيدة أخرى[2]:

وَأَصْفَرَ مِثْلِ الزَّعْفَرَانِ شَرِبْتُـــهُ عَلَى صَوْتِ صَفْرَاءِ التَّرَائِبِ رُودِ

رَبِيبَةِ سِتْرٍ يَعْرِضُ المَوْتَ دُونَهَا زَئِيرُ أُسُودٍ تَابِعَاتِ أُسُـــــــــودِ

كَأَنَّ أَمِيراً جَالِساً فِي حِجَابِـــهَا تُؤَمِّلُ رُؤْيَاهُ عُيُونُ وُفُـــــــــودِ

أَهَبْتُ بَنَاتِ الصَّدْرِ بَعْدَ رُقَادِهَا فَأَصْبَحْنَ قَدْ وَافَيْنَ غَيْرَ رُقُـــودِ

ثَقِيلَةُ مَا بَيْنَ البُرِينَ إِلَى الحَشَـــا لَهَا عَيْنُ أَدْمَانٍ وَلَوْنُ فَرِيـــــدِ

كَأَنَّ لِسَاناً سَاحِراً فِي لِسَانِـــهَا أُعِينَ بِصَوْتٍ كَالفِرَنْدِ* حَدِيـــــدِ

كَأَنَّ رِيَاضاً فُرِّقَتْ فِي حَدِيثِـهَا عَلَى أَنَّ بَدْوًا بَعْضُهُ كَبُـــــــرُودِ

---

[1]- المصدر نفسه، ص38

***والرّوقة: الحسناء الجميلة

[2]- المصدر السابق، ص273

*فرند: السيف

تُمِيتُ بِهَا أَلْبَابَنَا وَقُلُوبِنَـــــــا مِرَارًا وتُحْيِيهِنَّ بَعْدَ هُمُـــــــودِ

إِذَا نَطَقْتَ صِحْنَا وَصَاحَ لَنَا الصَّدَى صِيَاحَ جُنُودٍ وُجِّهَتْ لِجُنُـــــــودِ

ظَلِلْنَا بِذَاكَ الدَّيْدَنِ اليَوْمِ كُلَّـــهُ كَأَنَّا مِنَ الفِرْدَوْسِ تَحْتَ خُلُـــــودِ

صور لنا بشار منزلة المغنيات في بداية العصر العباسي وهي منزلة فيها الكثير من الاحترام والتقدير.

فقد أنزل الشاعر المغنية منزلة الأمير الذي تقف على بابه الوفود للقائه، ثم ينطلق في وصفها وصفا يكشف عن التغير الحضاريّ الذي عرفته الدولة العباسية ويبتعد فيها عن صور البداوة والخشونة التي عرفت بها العصور السابقة، كما بين تأثره بصوت المغنية الجميل المتناغم والمتفاوت في إيقاعه علوا ورقة امتلاءً وعمقا يلعب بأسماع الحاضرين وعقولهم فيفرض عليهم سكوتا وتخشاهم رهبة يقطعونه بصياح يدل على الإعجاب وقد يشتد ويعلو الهرج فكأننا أمام سمفونية جمعت بين إيقاعات مختلفة وحدّها جمال الصوت ورقة صاحبته فأظهر بشار مرة أخرى مقدرته الفنيّة بطريقة إخباريّة أقل مايقال عنها أنها رائعة من روائعه.

ومن الإخبار عن الغزل إلى الإخبار عن الرثاء حينما يصف الشاعر حزنه العميق بسبب فقد ابنه محمد فيرثيه بقصيدة يعدد فيها أوصافه النفسيّة والحسيّة ويختار في نهايتها ينعت الحياة بأنها لا تساوي شيئا فيقول[1]:

رُزِئْتُ بُنَيَّ حِينَ أَوْرَقَ عُـــودُهُ وَأَلْقَى عَلَيَّ الهَمَّ كُلُّ قَرِيـــــبِ

وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ يَكُونَ مُحَمَّـدٌ لَنَا كَافِياً مِنْ فَارْسٍ وَخَطِيـــــبِ

وَكَانَ كَرَيْحَانِ العَرُوسِ بَقَـــاؤُهُ ذَوَى بَعْدَ إِشْرَاقِ الغُصُونِ وَطِيبِ

أَغَرُّ طَوِيلُ السَّاعِدَيْنِ سَمَيْـــذَعٌ كَسَيْفِ المُحَامِي هُزَّ غَيْرَ كَـذُوبِ

غَدَا سَلَفٌ مِنَّا وَهَجَّرَ رَائِـــــحٌ عَلَى أَثَرِ الغَادِينَ قَوْدَ جَنِـــــيبِ

وَمَا نَحْنُ إِلَّا كَالخَلِيطِ الَّذِي مَضَى فَرَائِسُ دَهْرٍ مُخْطِـئٍ وَمُصـــِيبِ

نُؤَمِّلُ عَيْشاً فِي الحَيَاةِ ذَمِيمَـــةٍ أَضَرَّتْ بِأَبْدَانٍ لَنَا وَقُلُـــــــوبِ

فجاء هذا الإخبار ليبين صدق وإحساس الشاعر لما يقاسيه من مرارة الفرقة هول والفجيعة التي إصابته وحلت به.

[1]- المصدر السابق، ص 138

كما نجده في قصيدة أخرى يرثي فيها عمر بن حفص فيقول[1]:

إِنَّ الرَّزْيَّةَ لَا رَزِيَّةَ مِثْلَهَـــــــــــــا يَوْمَ اِبْنِ حِفْصٍ فِي الدّمَاءِ خَضِيبُ

لَا يَسْتَجِيبُ وَلَا يَحِيّرُ لِسَانُـــــــــــهُ وَلَقَدْ يَحِيّرُ لِسَانُهُ وَيُجِيـــــــــــبُ

غُلِبَ العَزَاءُ عَلَى اِبْنِ حِفْصٍ وَالأَسَى إِنَّ العَزَاءَ بِمِثْلِهِ مَغْلُـــــــــــوبُ

فلقد أفاد بشار المخاطب الحكم الذي تضمنته هذه الأبيات وهو موت ابن حفص.

ونجده مرة أخرى يخبرنا من أجل تقديم النصائح والتوجيهات وهو نوع من الشعر الحكمي الذي عرف به بشار بن برد بل برع فيه وأصبحت بعض من أبياته تجري على ألسنة الناس ومنها:

لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلْرَّجَاءِ وَلَا الخَـوْ فِ وَلَكِنْ يَلَذُّ طَعْمَ العَطَـــاءِ

يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَنْتَثِرُ الـــحُ بُّ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَـــاءِ

إِذَا كُنْتَ فِي كُلّ الأُمُورِ مُعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الّذِي تُعَاتِبُهُ[2]

عُسْرُ النّسَاءِ إِلَى مُيَاسَـــــرَةٍ وَالصَّعْبُ يُمْكِنُ بَعْدَ مَا رَمَحَا[3]

فَإِنَّكَ لَاتَسْتَطْرِدُ الهَمَّ بِالمُنَـــى وَلَا تَبْلُغُ العَلْيَا بِغَيْرِ المَكَارِمِ[4]

2-الإنشاء:

أ- الإنشاء لغة: جاء في كتاب العين: <<أنشأت حديثا، ابتدات وأنشا الله السحب فأنشا ينشأ أي إرتفع>>[5] وجاء في أساس البلاغة :<< إنشا الله تعالى الخلق فنشأوا، وتنشئهم<< النشأة الأولى>>[6] وأنشأ حديثا وشعرا، استنشأته قصيدة في الزهد فأنشأته في الزهد فأنشأ ما لي>>[7]

ب- الإنشاء إصطلاحا:<< هو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلب الفعل افعل وطلب الكف لاتفعل>>[8]

والإنشاء في شعر بشار يمكن أن نقسمه إلى قسمين:

---

[1]- المصدر نفسه، ص99
[2]- المصدر السابق، ص20
[3]- المصدر نفسه، ص21
[4]- المصدر نفسه، ص22
[5]- خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ص 959
[6]- سورة النجم، الآية 47
[7]- الزمخشري، اساس البلاغة، ص 750
[8]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 69

- **<u>إنشائي طلبي:</u>** وهو مايستدعي مطلوبا وقت الطلب ويكون بصيغ منها (النداء، الأمر، الاستفهام، النهي)

ولقد وظفها بشار في ديوانه جميعها ومن ذلك.

<u>-النداء:</u>

يَا طَلَلَ الحَيّ بِذَاتِ الصَّمْدِ بِالله حَدّثِ كَيْفَ كُنْتَ بَعْـــــــدِي[1]

وهو نداء يعود بنا إلى المقدمة الطللية التي تعود الشعراء الجاهليون ذكرها في مطالع قصائدهم وبيان أهمية الطلل ومكانته عندهم فكان هو المنادى في مطلع قصيدته الدالية هذه ويقول في بيت أخر[2]:

أَجَارَتَنَا مَا بِالهَوَانِ خَفَاءُ وَلَا دُونَ شَخْصِي يَوْمَ رُحْتُ عَطَاءُ

وتستعمل أداة النداء الهمزة ليبين قرب جارته التي ينادي عليها

ونجده في بيت أخر يقول[3]:

عللِيني يَاعَبْدَ أَنْتِ الشّفَاءُ وَاتْرُكِي مَا يَقُولُ لِي الأَعْدَاءُ

فجمع بين الأمر والنداء ليبين مكانة "عبدة" عنده باعتبارها هي الشفاء له من كل داء، واستعمل النداء ليخرج به زفرة من زفرات الحب وينفث به لوعة من لوعاته فكان مناسبا لاختلاجات نفسه وإيقاعها.

فقد كان يرجو قرب "عبدة" ويأمرها بأن تترك كلام الوشاة لأنه لا طائل من ورائه.

ويقول في بيت أخر[4]:

يَا صَاحِبَيَّ العَشِيَةَ اِحْتَسِبَا جَدَّ الهَوَى بِالفَتَى وَمَا لَعِبَا

فهو ينادي في هذا البيت صاحبيه ليخبرهما بما فعل به فراق أحبته وكان هذا النداء في مطلع القصيدة، ولعله يريد به لفت الانتباه والتفات صاحبيه إليه ليشكو إليهما ما حلّ به من جرّاء البين وبعد الأحبة فكان هذا النداء بمثابة جرس ومنبه في القصيدة يقرع الأسماع.

ونجده مرة أخرى في قصيدة واحدة استعمل النداء أربع مرات ذاكرًا أسماء محبوباته فيقول[5]:

أَحَارِثَ عَلِّلِنِي وَإِنْ كُنْتُ مُسْهَبَـــا وَلَا تَرْجُ نَوْمِي قَدْ أَجَدَّ لِيَذْهَبَـــا

إلى أن يقول[1]:

---

[1]- المصدر السابق، ص 25

[2]- المصدر نفسه، ص 39

[3]- المصدر نفسه، ص 37

[4]- المصدر نفسه، ص50

[5]- المصدر نفسه، ص 63

أَحَارِثَ مَا طُعْمُ الحَيَاةِ إِذَا دَنَـــــا بَغِيضٌ وَفَارَقْتُ الحَبِيبَ المُقَرَّبَا

إلى أن يقول[2]:

أَخُشَّابَ قَدْ طَالَ اِنْتِظَارِي فَأَنْعِمِي عَلَى رَجُلٍ يَدْعُو الأَطِبَاءُ مُتْعَبَـا

إلى أن يقول[3]:

أَخُشَّابَ قَدْ كَانَتْ عَلَى القَلْبِ قُرْحَةٌ مِنَ الشَّوْقِ لَا يَسْطِيعُـهَا مَنْ تَطَيَّبَا

فاشتملت القصيدة على النداء بالهمزة وكان المنادى في مرتين "خشابة" وفي مرتين "حارثة"

ونجده في قصيدة أخرى ينادي صاحبه وكان ذلك في مطلعها فيقول[4]:

يَا صَاحِ قُمْ فَاسْقِنِي بِالكَأْسِ إِعْرَابَا

وَلَا تُطِعْ عَاقِبًا فِينَا وَعِقَّابَا

إلى أن يصل إلى قوله[5]:

يَا اِسْمَ طَالَعْتُ مِنْ تَحْتِ كِلَّتِهَا

فَأَعْلَقَتْ عَامِرِيًّا بَعْدَ مَا شَابَا

ويختم القصيدة بقوله[6]:

وَالله مَا أَنْسَاكِ يَا أَسْمَاءَ مَا طَرَفَتْ

عَيْنِي وَمَا قَرْقَرَ القُمْرِيُّ إِطْرَابَا

فكان النداء لمحبوبته "أسماء" مرة مرخما كما سبق ذكر ذلك من أجل الاستعطاف والتلميح والتودد ومرة أخيرة كانت بذكر اسمها كاملا دون حذف في آخر القصيدة "أسماء" وكأنه يريد هذا النداء أن يكون آخر اسم ينادي عليه ويذكره في القصيدة اسم محبوبته.

كما نجده في قصيدة أخرى يستعمل النداء خمس مرات والمنادى هو "سلمى" ثلاث مرات، وصاحبه مرة واحدة، والكاهن مرة واحد فيقول[7]:

يَا صَاحِ دَعِينِي فَإِنَّنِي نَصْبُ حُبّي سُلَيْمَي وَتَرْكُهَا عَجَبُ

إلى أن يقول[8]:

يَا كَاهِنَ المِصْرِ هَلْ تُحَدِثُنِي مَا بَالُ قَلْبِي بِذِكْرِهَا نَخِـبُ

ويقول[9]:

يَا سَلْمَ هَلْ تَذْكُرِينَ مَجْلِسَنَا أَيَّامَ رَأْسِي كَأَنَّهُ عِنَـــــبُ

---

[1]- المصدر نفسه، ص 63

[2]- المصدر نفسه، ص 63

[3]- المصدر نفسه، ص 63

[4]- المصدر السابق ص 61

[5]- المصدر نفسه ص 62

[6]- المصدر نفسه ص 62

[7]- المصدر نفسه ص80

[8]- المصدر نفسه ص80

[9]- المصدر نفسه ص80

إلى أن يقول[1]:

يَا سِلْمُ جُودِي بِمَا رَأَيْتِ لَنَا مَا عِنْدَ أُخْرَى سِوَاكِ لِي أَرَبُ

ويختمها بقوله[2]:

يَا سِلْمَ أَنْتِ الهَوَى إِذَا شَهِدَ النَّا سُ وَأَنْتِ الهَوَى إِذَا ذَهَبُــوا

فالملاحظ هنا على أساليب النداء كلها كانت "لسلمى" ماهي المنادى وفي المرات الثلاثة أو حينما نادى صاحبه ليبين له حب سلمى أو حينما نادى الكاهن ليقول له أنه بحبها مفتون.

كما نجد النداء في قصيدة أخرى يصف فيها الخمر فيقول فيها[3]:

أَصَفْرَاءُ مَا فِي العَيْشِ بَعْدَكِ مَرْغَبُ

وَلَا لِلْصِبَى مَلْهىً فَأَلْهُو وَأَلْعَبُ

أَصَفْرَاءُ إِنّ أَهْلَكَ فَأَنْتِ قَتَلْتِنِي

وَإِنْ طَالَ بِي سَقْمٌ فَذَنْبُكِ أَذْنَــبُ

أَصَفْرَاءُ أَيَامُ النّعِيمِ لَذِيذَةٌ

وَأَنْتِ مَعَ البُؤْسَى أَلَذُّ وَأَطْيَــبُ

أَصَفْرَاءُ فِي قَلْبِي عَلَيْكِ حَرَارَةٌ

وَفِي كَبِدِي الهَيْمَاءُ نَارٌ تَلْتَهِــبُ

أَصَفْرَاءُ مَالِي فِي المَعَازِفِ سَلْوَةً

فَأَسْلُو وَلَا فِي الغَانِيَاتِ مُعَقَّــبُ

أَصَفْرَاءُ لِي نَفْسٌ إِلَيْكِ مَشُوقَةٌ

وَعَيْنٌ عَلَى مَا فَاتَ مِنْكَ تَصَبَّــبُ

أَصَفْرَاءُ لَمْ أَعْرِفْكِ يَوْمًا وَإِنَّنِي

إِلَيْكِ لَمُشْتَاقُ أَحِنُّ وَأَنْصَــــــبُ

[1]- المصدر نفسه ص80

[2]- المصدر نفسه ص81

[3]- المصدر السابق ص82

فنجد ذكر هذا النداء المتتالي في الأبيات سبع مرات وكان هذا المنادى الخمر التي أظهر الشاعر إعجابه وحبه لها.
كما نجده في قصيدة أخرى يذكرها كذلك أربع مرات على صيغة النداء غير أن نداءه عليها كان متفرقا ومنها قوله[1]:

أَصَفْرَاءَ مَا أَنْسَى هَوَاكِ وَلَا وُدِّي
وَلَا مَا مَضَى بَيْنِي وَبَيْنَكِ مِنْ وُكَدِ

ورغم أنه ذكرها أربع مرات في كامل القصيدة إلا أن معظم أبيات القصيدة بين الشاعر موضوعها على هذا المنادى لأهميته وشغفه بمحبوبته صفراء.
كما نجد النداء محذوف الأداة في قوله[2]:

خَلِيلَيَّ مِنْ كَعْبٍ أَعِينَا أَخَاكُمَا
عَلَى دَهْرِهِ إِنَّ الكَرِيمَ مُعِينُ

ففي هذا النداء لصاحبيه يدعوهما إلى مساعدة الغير وأن يتصفا بالكرم لا البخل الذي سيدور حوله موضوع مقطوعته التي هجا فيها عبد الله قزعة سبب شدة بخله.

-الأمر: ومن النداء إلى الأمر الذي وظفه الشاعر في ديوانه ليحمل معيار القصدية المباشرة ضمن صيغه اللغويّة والبلاغية التي اتفق عليها القدماء والمحدثون ومنها قول الشاعر[3]:

عَلِّلِينِي يَا عَبْدَ أَنْتِ الشِّفَاءُ وَاتْرُكِي مَا يَقُولُ لِي الأَعْدَاءُ

فنجده في مطلع هذه القصيدة استعمل الأمر في صدر البيت وكذا عجزه وهو أمر غرضه الاستعطاف وليس أمرا حقيقيا لأن الشاعر لا يملك قوة تجعله يفرض رأيه ويلزم محبوبته عبدة به التي خاطبها في هذا البيت.

ونجده بعد ذلك يوجه إليها قوله[4]:

لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَايُعَابُ فَأَغْضِي رُبَّ زَارٍ بَادٍ عَلَيْهِ الزَّرَاءُ

إلى أن يقول[5]:

فَاذْكُرِي حَلْفَتِي أُقَارِفُ أُخْرَى يَوْمَ زَكّى تِلْكَ اليَمِينُ البُكَاءُ

[1]- المصدر نفسه ص285
[2]- المصدر نفسه ص430
[3]- المصدر السابق ص37
[4]- المصدر نفسه ص37
[5]- المصدر نفسه ص38

فكانت صيغ الأمر المذكورة في هذه القصيدة للاستعطاف والتوسل لعبدة كي لاتسمع قوله الوشاة وأن تعذره فيقوله[1]:

فَاعْذُرِينِي يَا شَقَّةَ النَّفْسِ إنّي تُبْتُ مِمَا مَضَى وَعِنْدِي وَفَاءُ

ويؤكد على توبته مما اقترفه من ذنب بعد هذا الأمر في عجز البيت مؤكدا على وفاءه لها.

وفي قصيدة أخرى يقول في بدايتها[2]:

يَا صَاحِ دَعْنِي فَإِنّنِي نَصْبُ حُبّي سُلَيْمَى وَتَرْكُهَا عَجَبُ

فهذا الأمر موجه إلى صاحبه يلتمس منه أن يتركه لأنه من حب سلمى تعب وتركها كما قال عجب، وقد توجه بهذا الأمر في بداية القصيدة لصاحبه وهي عادة تعوّد عليها الشعراء قديما في أن ينادوا أصحابهم في ذلك بفعل الأمر "دعيني" إلى أن يصل إلى قوله[3]:

يَا سِلْمُ جُودِي بِمَا رَأَيْتِ لَنَا

مَا عِنْدِي أُخْرَى سِوَاكِ لِي أَرَبُ

فهنا يستعطف محبوبته "سلمى" بأن تجود مما عندها لأنها هي الوحيدة التي يرغب فيها وليس له أرب في سواها مطمع إلى أن يصل إلى قوله[4]:

عُودِي عَلَى سَقْطَةٍ جَهَلْتُ بِهَا مَا كُلّ ذَنْبٍ فِيهِ الفَتَى يَثِبُ

فيطلب منها مستعطفا بفعل الأمر "عودي" أن تغفر له زلته وخطأه إلى أن يختم القصيدة بفعل أمر آخر في قوله[5]:

فَارْضِي بِأَشْيَاءَ مِمَا عَمِلْتِ بِنَا لِكُلّ نَفْسٍ مِنْ كَفّهَا حَلَبُ

وكأنه بذلك أراد لقصيدته أن تبدأ بأمر "دعني" ليبين به حبه لسلمى ويعود يذكر أمرا آخر في وسطها ويوجه هذه المرة لسلمى "جودي" إلى أن يختمها بـ "فارضي" وهو مُناه وأمله في أن ترضى عنه وتغفر له فيعود إلى سابق عهده معها، فكان لفعل

[1]- المصدر نفسه ص38
[2]- المصدر نفسه، ص 80
[3]- المصدر السابق، ص80
[4]- المصدر نفسه، ص80
[5]- المصدر نفسه، ص81

الأمر في هذه القصيدة إيقاع خاص مع تواجده الدقيق بها، ومن الالتماس والاستعطاف الذي وظفه الشاعر عن طريق الأمر إلى غرض آخر نجده في قوله[1]:

قُلّ لِلْذِينَ تَحَرَّقَتْ نِيرَانُـــــهُمْ حِينَا وَسَعْيُّهُمْ عَلَيَّ فَجُـــــــورُ

أَعَلَى الحَبَائِسِ تَحْمِلُونَ حَدَاجَكُمْ مهلا وَإِنْ تُرِكَ الطَّرِيقُ فَطِيرُوا

نجد الشاعر في هذين البيتين من قصيدة طويلة يهجو فيها حمّاد عجرد وقد استعمل الأمر "قل" و"طيروا" وكان الغرض منه تهديد أولئك الذين قللوا من قيمة الشاعر وتناولوا عرضه بسوء فجاء بالأمر ليهددهم به ويبين مكانته.

كما نجد الغرض نفسه في قصيدة أخرى حينما هجا كذلك أبا مسلم الخراساني والتي كانت موجهة في الأصل لأبي جعفر المنصور وحينما خاف بشار على نفسه غير الكنية من أبي جعفر إلى أبي مسلم وفيها يقول[2]:

فَرُمَّ وَزْرًا يُنْجِيكَ يَا اِبْنَ وَشِيكَةٍ

فَلَسْتَ بِنَاجٍ مِنْ مُضِيمٍ وَضَائِمِ

كما نجده قد استعمل الأمر للتمني وهو أمر لا يرجى تحققه ويبقى مجرد أمنية في نفس المتكلم وذلك في قوله[3]:

يَا طَلَلَ الحَيّ بِذَاتِ الصَّمَدِ بِالله خَبّرْ كَيْفَ كُنْتَ بَعْدِي

فالشاعر هنا يحدث الأطلال ويريد منها أن تخبره عن حاله بعد رحيله.

وهي محادثة تدخل في باب التمني لأن ذلك لا يمكن أن يتحقق.

ونجده في موضع أخر من مواضع الأمر يستعمله للنصح والإرشاد والتوجيه ومنها قوله[4]:

فَعِش وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ

مُفَارِقُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ

وكذلك قوله[5]:

[1]- المصدر نفسه، ص 332
[2]- المصدر نفسه ص 421
[3]- المصدر السابق ص 25
[4]- المصدر نفسه ص20
[5] - المصدر نفسه ص 41

إِذَا لَمْ تَخْشَ عَاقِبَةَ اللَّيَالِي وَلَمْ تَسْتَحِ فَافْعَلَ مَا تَشَاءُ

وفي دعوته إلى ضرورة الصبر على الإخوان وإسداء النصيحة لنا يقول[1]:

وَاصْبِرْ عَلَى مَضَضِ المَلَامَةِ مِنْ أَخٍ

ذَهَبَ الضّلَالُ بِهِ وَأَنْتَ أَخِيرُ

كما نجده يدعونا إلى الحِلم والبعد عن الشحناء في قوله[2]:

وَلَا تَبْغِ شَرَّ اِمْرِئٍ شَرّاً مِنَ الدَّاءِ

وَاِقْدَحْ بِحِلْمٍ وَلَا تَقْدَحْ بِشَحْنَاءِ

ويدعونا في بيت آخر إلى الزهد في الدنيا لأن طلبها يتعب الإنسان في قوله[3]:

فَدَعِ الدُّنْيَا وَعِشْ فِي ظِلِّهَا طَلَبُ الدُّنْيَا مِنَ الدَّاءِ العَيَا

فالانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس من ذلك له أثر قوي في موسيقى البيت وفي <<تغذية الايقاع البلاغي وذلك لأنه يغلق حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطا ملحوظين من ذلك ما نراه من انكسار الإيقاع الممتد >>[4] في قول بشار[5]:

رِيقُ سُعْدَى يَا اِبْنَ الدُّجَيْلِ الشّفَاءُ فَاِسْقِنِيهِ لِكُلّ دَاءٍ دَوَاءُ

فقد قام الشاعر بكسر الإيقاع الممتد مع العبارة الخبرية (ريق سعدى الشفاء) بالنداء الذي أعطاه دفعا ورفع وتيرته ليرجع إلى مساره الأصلي مع الخبر المؤخر بعد وقفة ما بين الشطرين مع الأسلوب الإنشائي المثقل بصيغة فعل الأمر والمتصل بياء المتكلم>>[6]

ويواصل مساره بجملة تلقى إلينا بحكمة معروفة غير أنها أخذت معنى خاصا في هذا البيت حينما ربط الشاعر "بريق سعدى" الذي اعتبره دواء لكل داء مما أعطى هذه الحكمة طرافتها ورونقها الفني>>[7]

[1] - المصدر نفسه ص 333
[2] - المصدر نفسه، ص42
[3] - المصدر نفسه، ص443
[4]- ابتسام حمدان، الاسس الجمالية ص 217
[5]- الديوان، ص37
[6] - المصدر نفسه، ص 217
[7] - ابتسامح مدان، الأسس الجمالية، ص216

فأسلوب الأمر هنا كان له من الأهمية ما كان في دفع الحيوية والنشاط في المسار الايقاعي لأشعار بشار بن برد << الناجم عن تنبيه المتلقي ودفعه للمشاركة في الحالة التي يعيشها الشاعر>>[1]

- النهي: يقع النهي بعد الأمر في الطلب ويتفقان من جهة الاستعلاء وارتباطهما بالمخاطب ويختلفان في الصيغة والمقصود به طلب الكف عن شيء ما ونجده في ديوان بشار بن برد ومنها قوله[2]:

وَلَا تَجْعَلْ الشَّوْرَى عَلَيْكَ غُضَاضَةً
مَكَانُ الخَوَافِي قُوّةٌ لِلْقَوَادِمِ
وَمَا خَيْرُ كَفٍّ أَمْسَكَ الغُلّ أُخْتَهَا
وَمَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيَّدْ بِقَائِمِ
وَخَلِّ الهَوَيْنَا لِلْضَّعِيفِ وَلَا تَكُنْ
نَؤُومًا فَإِنَّ الحَزْمَ لَيْسَ بِنَائِمِ

فالفضاضة ذلة وضعف تنبىء عن عدم الخبرة، ساقها بشار في إطار إيجابي حينما قدم النهي (لا تجعل) فرفع الإكراه عنها وعن الشورى وأزال التردد والخوف عن المخاطب في إقدامه على المشورة، ثم كسر هذا الإيقاع الإنشائيّ بحكم إخباري تقريري في قوله (مكان الخوافي قوة للقوادم) ليقلّل بها الحكم الذي ذهب إليه فكأن هذه الجملة الإخبارية دليل وبرهان على النهي الإنشائي فجاء البيت بإيقاع خاص جدا، ارتفع مع النهي وانخفض إيقاعه مع الإخبار انخفاض قوة لا ضعف ليجعله برهانا للإنشاء، فهذا الانتقال كثّف من موسيقى البيت وغذاه حينما زاوج فيه الشاعر بين الأسلوبين بطريقة إبداعيّة فنّية رائعة نجد فيها بشار بهذا النهي الحقيقي يقف موقف قوة يلقي بحكمته وخبرته فيتلقفها الناس وبذلك يصبح أسلوب النهي لايقتصر على الدلالة النحويّة المباشرة أو المعياريّة اللغويّة وما تفرضه على الملتقي لأن ذلك سيذهب جماله الفنيّ والبلاغيّ الذي تنطوي عليه أساليب النهي وغيرها وهذا ما نجده في قول بشار[3]:

لَاتَبْغِ شَرَّ اِمْرِئٍ شَرّاً مِنَ الدَّاءِ
وَاقْدَحْ بِحِلْمٍ ولَا تَقْدَحْ بِشَحْنَاءِ

وقد زاوج الشاعر هنا بين النهي والأمر في هذ البيت.

وكذلك قوله [4]:

لَاتَجْعَلَنَ أَحَدًا عَلَيْكَ إِذَا أَحْبَبْتَهُ وَهَوَيْتَهُ رَبَّـــــا

[1] - المرجع نفسه، ص 218
[2]- الديوان، ص 421
[3]- المصدر السابق، ص 42
[4]- المصدر نفسه، ص 59

وقوله [1]:

إِذَا لَمْ تَخْشَ عَاقِبَةَ اللَّيَالِي وَلَمْ تَسْتَحِ فَافْعَلْ مَا تَشَاءُ

وقوله[2] :

لَاتَفْشِ سِرّ فَتَاةٍ كُنْتَ تَأْلَفُهَا

إِنَّ الكَرِيمَ لَهَا رَاعٍ وَإِنْ تَابَـا

وقوله [3]:

فَلَا تَحْمَدَنَّ عِنْدَ الرَّخَاءِ مُؤَاخِيًا

فَقَدْ يَذْكَرُ الإِخْوَانُ عِنْدَ النَّوَائِبِ

- فبشار في هذه الأبيات يُسْدي النصائح ويرشدنا إلى توجيهات تفيدنا كدعوته إلى أهمية التحلي بالحياء والحلم وعدم إفشاء الأسرار وأنّ حمد الأصحاب لا يكون إلاّ في المحن والمصائب لتحكم عليهم بأنهم خلاّن حقا.

ونجد الشاعر يستعمل النهي مرة أخرى لغرض الالتماس فيقول[4]:

يَا صَاحِ لَا تَسْأَلْ بِحُبِي لَهَا وَانْظُرْ إِلَى جِسْمِي ثُمَّ اِعْجَبْ

ويتوجه بخطابه إلى صاحبه الذي يريد منه أن يعذره فيلتمس منه ذلك لأن حب سعدى أعياه وأتعبه.

ونجده كذلك في قوله[5] :

فَلَا تَسْقِنِي أَصْبَحْتُ مِنْ سَكْرَةِ الهَوَى

أَمِيدُ أَلَا حَسْبِي مِنَ السَّكَرَاتِ

فهو يطلب من صاحبه ألا يسقيه فهو ليس بحاجة إلى سكرة الخمر فسكرة الهوى تكفيه ويلتمس من أبي عمرو الذي ذكره في مطلع قصيدته أن لا يكثر عليه اللوم لأنه في حبه لعبدة فيقول[6]:

فَقُلْتُ لَهُ لَا تُكْثِرْ اللَّوْمَ إِنَّنِي أَتَى مِنْ هَوَى نَفْسِي عَلَيَّ جُمُوحُهَا

ومن الالتماس إلى إظهار الحزن والأسى ومنها قوله[7]:

لَا تَخْشَ قَتْلِي حِينَ شِبْتُ وَهَلْ يَخَافُ الأَشِيـبُ

وقوله[8]:

أَمِنْ فَوْتِ الهَوَى تَبْكِي فَلَا تَبْكِ مِنَ الفَـــوْتِ

وفي قوله[9]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص41

[2]- المصدر نفسه، ص 61

[3]- المصدر نفسه، ص 103

[4]- المصدر نفسه ص 107

[5]- المصدر السابق ص 173

[6]- المصدر نفسه ص 200

[7]- المصدر نفسه ص 97

[8]- المصدر نفسه ص 171

[9]- المصدر نفسه ص 125

لَا تُتْعِبِينِي فَإِنّي مِنْ حَدِيثِكُمْ بَعْدَ الصُّدُودِ حُدِثَّتُ فِي تَعَبِ

إلى غير ذلك من الأغراض التي أفادها النهي في ديوان بشار بن برد فنجد الإيقاع في عرض إظهار الحزن والأسى ينخفض قليلا مقارنة بالنهي الحقيقيّ لأن الأول ينم عن ضعف وعن حالة نفسيّة يائسة لا مجال لإظهار القوة والاستعلاء كما هو في الثانيّ أي في النهي الحقيقيّ فيأتي الإيقاع مرتفعا تارة ومنخفضا تارة أخرى حسب الحالة النفسية للشاعر.

-الاستفهام: أحد الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة يكون حقيقيا عند طلب العلم بشيء لم يكن حقيقيًّا، غير أنّ ديوان بشار بن برد يكاد يكون الاستفهام الحقيقيّ منعدما ومن هذا القليل قوله[1]:

يَا حُبِّ إِنَّ دَوَاءَ الحُبِّ مَفْقُودُ

إِلَّا لَدَيْكِ فَهَلْ مَا رُمْتُ مَوْجُــودُ

قَالَتْ عَلَيْكَ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتُ لَهَا

يَا حُبَّ فُوكِ الهَوَى وَالعَيْنُ وَالجِيدُ

فهو يبحث عن دواء لحبه وقد أجابته في البيت الثانيّ.

وكذلك في قوله[2]:

وَمَرَّتْ فَقَالَتْ مَتَى نَلْتَقِي فَهَشَّ اِشْتِيَاقًا إِلَيْهَا الخَبِيثُ

بينما نجد الاستفهام المجازيّ بكثرة في ديوان بشار لأنه لا يبحث عن إجابة محدّدة وإنما كان يبعث من خلاله برسائل بلاغية متنوعة ومنها قوله[3]:

وَهَلْ تَرَى عَجْمًا فِي نَاسٍ أَوْ عَرَبَا

إلاَّ لِخَالِكَ فِيهِمْ نِعْمَةٌ وَيَــدَ

فَإِنْ جَزُوكَ بِشُكْرٍ فَالوَفَاءُ بِهِ

وَإِنْ جُحِدْتَ فَعَادٌ قَبْلُهُمْ جَحَدُوا

فَكَيْفَ ذَاكَ وَمِنْ أَنَّى يَسُوغُ لَهُمْ

وَكُلُّهُمْ لَّكَ يَا بْنَ الخَيْرِ مُعْتَبَــدُ

فالغرض من الاستفهام هنا هو التعظيم والمعظم هنا هو المهدي الذي خصّه في هذين البيتين مدح ربطه بتعظيم الممدوح وينتقل بعد ذلك في القصيدة نفسها فيقول[1]:

[1]- المصدر نفسه، ص 240

[2]- المصدر السابق، ص 182

[3]- المصدر نفسه، ص 245

مَا بَالُ مُوسَى وَمَنْ يُدْعَى لِبِيعَتِهِ

كَأَنَّهُ قَفَصٌ فِي ثَوْبِهِ صُرَدُ

فمن تعظيم المهدي إلى تعظيم ابنه موسى بأسلوب الاستفهام إلى أن يختم قصيدته فيقول[2]:

أَنْ قَدْ نَصَحْتُ لَكُمْ بِالجُودِ مِنْ جِدَتِي

وَهَلْ تَجُودُ يَدٌّ إِلَّا بِمَا تَجِدُ

وكان الغرض منه التكثير للتعظيم وقد اشتهرت العرب باستعمال الاستفهام لهذا الغرض فالشاعر هنا يستكثر من فضل ممدوحه في صفة الجود والكرم التي ختم بها قصيدته وكأنه أراد لهذه الصفة أن تبقى عالقة في ذهن المتلقي خصوصا وأن القصيدة اتسمت بالطول وما للصفة من مكانة لدى العرب.

كما نجد الشاعر قد استعمل الاستفهام للتقليل من شأن المخاطب والاستهزاء به في قوله[3]:

يَا عَبْدَ بَاهِلَةَ الذِي يَتَوَعَّدُ أَعْلَيَّ تَبْرِقُ إِذْ شَبِعَتَ وَتَرْعَدُ

فقد استخف بشار بمخاطبه الباهلي وحط من منزلته بالاستناد على الاستفهام حينما هجا الباهلي وكذلك في قوله من القصيدة نفسها[4]:

وَكَذَاكَ عَبْدَ السُّوءِ يَشْتُمُ رَبَّهُ

سَفَّهًا وَلَكِنْ هَلْ تُجَابُ الأَعْبُدُ

وقد يخرج الاستفهام إلى التعجب الذي يتداخل مع معنى التفجع والأسى والتحسر والألم ونجد ذلك في قوله[5]:

فَأَيُّ فَتًى أُصِيبَ بِمِثْلِ مَا بِي يُصَابُ عَلَى الهَوَى أَوْ يُسْتَزَادُ

وكذلك في قوله[6]:

كَيْفَ لَاتَرْحَمِينَ شَخْصًا مُحِبًّا مَيِّتًا مِنْ هَوَاكِ مَوْتًا صُرَاحَا

---

[1]- المصدر نفسه، ص 246
[2]- المصدر نفسه، ص 247
[3]- المصدر السابق، ص 248.
[4]- المصدر نفسه، ص 248
[5]- المصدر نفسه، ص 253
[6]- المصدر نفسه، ص 194

ومن ذلك قوله[1]:

أَمِنَ الحَوَادِثِ وَالهَوَى المُعْتَادِ رَقَدَ الخَلِيُّ وَمَا أُحِسُّ رُقَادِي

وَأُجِيبَ قَائِلَ كَيْفَ أَنْتَ بِصَالِحٍ حَتَّى مَلِلْتُ وَمِلَّنِي عُوَّادِي

وقوله[2]:

قُمْ خَلِيلَي فَانْظُرْ أَرَاكَ بَصِيرَا هَلْ تَرَى بِالرَّسِيسِ ذِي النَّخْلِ عِيرَا

وقوله[3]:

هَلْ مِنْ سَبِيلٍ إِلَى زِيَارَتِهَا أَمْ هَلْ لَمَّا بِي مِنْ حُبِّهَا غِير

وقوله[4]:

مَا بَالَ عَيْنِكِ دَمْعُهَا مَسْكُوبُ حُرِبَتْ وَأَنْتَ بِدَمْعِهَا مَحْرُوبُ

وأغلب هذا التحسر والتفجع والألم بسبب محبوباته وما لاقى من حبهن.

كما نجد غرض الإنكار وهو من المعاني التي يخرج إليها الاستفهام حينما يكون المتلقي منكرا لأمر من الأمور فيعبر عنها بالاستفهام ومثال ذلك قول بشار[5]:

فَفَاضَتْ عِبْرَةٌ أَشْفَقَتُ مِنْهَا

تَسِيلُ كَأَنَّ وَابِلَهَا الفَرِيـــــدُ

فَقُلْنَ بَكَيْتَ قُلْتُ لَهُنَّ كُلاَّ

وَقَدْ يَبْكِي مِنَ الشَّوْقِ الجَلِيدُ

وَلَكِنّي أُصَابَ سَوَادَ عَيْنِي

عُوَيْدُ قَذَىً لَهُ طَرَفٌ حَدِيـدُ

فَقُلْنَّ فَمَا لِدَمْعِهَا سَوَاءً

أَكِلْتَا مُقْلَتَيْكَ أَصَابَ عُـــودُ

[1]- المصدر نفسه، ص 294
[2]- المصدر نفسه، ص 326
[3]- المصدر نفسه، ص 330
[4]-المصدر السابق، ص 99
[5]- المصدر نفسه، ص 263

فَقَبّلَ دُمُوعِ عَيْنِكَ خَبَّرَتْنَا

بِمَا جَمْجَمْتَ زَفْرَتُكَ الصَّعُودُ

فقد أنكر الشاعر بكاءه وسيلان دموعه غير أن الغواني علمن ما به وأنكرن عليه قوله باستفهام أفاد هذا المعنى.
ومن المعاني التي وظفها بشار مستندا فيها إلى الاستفهام النفي ونجد ذلك في قوله[1]:
مَا لَانَ قَلْبِي لِنَاهٍ عَنْ زِيَارَتِهَا

وَهَلْ يَلِينُ لِقَلْبِ الوَاعِظِ الحَجَرُ

فهو ينفي أن يلين من كان قلبه حجرا لواعظ فهو كذلك لن يسمع قول من نهاه عن زيارة من يحب.

وفي قوله[2]:

وَهَلْ كَانَ فَانٍ رَاجِعًا مِنْ فَنَائِهِ

فَيَنْقَلِبَ المَاضِي وَمَنْ مَاتَ مِنْ غُبَرْ

فقد نفى الشاعر عودة من فني بأسلوب الاستفهام.

وفي قوله[3]:

لَا تَعْذِلُونِي فَإِنّي مَنْ تَذَكُرِهَا

نَشْوَانُ هَلْ يَعْذِلُ الصَاحُونَ نَشْوَانَا

وقوله[4]:

قَصَّرْتُ بَعْدَ اِجْتِهَادٍ فِي مَوَدَّتِهَا

وَهَلْ يُلَامُ عَلَى التَّقْصِيرِ مِنْ جَهِدَا

-التمني: أحد الأساليب الإنشائية الطلبيّة وأداته الأصلية "ليت" ويقصد به طلب أمر مرغوب أو محبوب لا يرجى حصوله.

[1]- المصدر نفسه، ص 334
[2]- المصدر السابق، ص 380
[3]- المصدر نفسه، ص 428
[4]- المصدر نفسه، ص 230

وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد سنجده قد اتكأ على هذا الأسلوب في مواضع كثيرة منها قوله[1]:

لَيْتَ لِي قَوْسًا وَنَبْلاً حِينَ تَرْبَا حُبَابِي

فهو يتمنى لو كان له قوسا ونبلا كي يصيب قلب من كانت سببا في شقائه وينهي حياتها، لكن ذلك من باب المستحيل لأنه لا يقوى على فعل ذلك فجاء التمني ليعبر به عن تلك الاستحالة.

ونجده مرة أخرى يقول[2]:

لَيْتَ لِي قَلْبًا بِقَلْبِي وَحَبِيبًا بِحَبِيبِي

فهو يتمنى في هذا البيت بعد أن أعياه حبّ سلمى لو كان له قلبا آخر حتى يشفى من حبها وهذا ما لا يمكن حدوثه فللشاعر قلب واحد فقط شقى في حب محبوبته.

متمنيا مرة أخرى بـ "لعل" في البيت الذي يلي البيت السابق فيقول[3]:

فَلَعَلَّ القَلْبُ يَصْحُو وَيُوَاتِينِي لَعِيبِي

فيصحو قلبه مما كان فيه ويعود لسابق عهده من لعب ومداعبة ويشفى مما أصابه.

ويقول في مطلع قصيدة أخرى[4]:

آبَ لَيْلِي لَيْتَ لَيْلِي لَمْ يَأُبْ

إِنَّمَا اللَّيْلُ عَنَاءٌ لِلْوَصِبْ

فهو يتمنى في هذا البيت عدم مجيء الليل ويشرح ذلك في عجز البيت لأن هذا الليل لا يجلب معه إلا العناء والتعب لذلك تمنى عدم حضوره.

ونجده في قصيدة أخرى يستند كذلك على التمني في قوله[5]:

أَلَا يَا لَيْتَ مَا يَخْفَى كَمَا أَبْدَتْ وَأَبْدَيْتُ

فهو يتمنى في هذا البيت من الجارية أن يكون ماخفي عنه من حب "عبدة" كما أبدت هي حينما قالت له سأل فيها فتأتي إلى بشار ويراها في بيته، وذلك في قوله[1]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 135
[2]- المصدر نفسه، ص 146
[3]- المصدر السابق، ص 147
[4]- المصدر نفسه، ص 154
[5]- المصدر نفسه، ص 172

تَرَانِي عَائِشًا حَتَى أَرَى عَبْدَةَ فِي البَيْتِ

فردت عليه الجارية[2]:

سَأَرْقِيهَا فَتَأْتِيكَ وَلَوْ كَانَتْ عَلَى حُوتِ

وختمها بالتمني السابق وآخر بيت هو[3]:

فَقَالَتْ فِي الذِي سُقْنَا إِلَيْكَ الرَّوْحُ مِنْ لَيْتِ

ويقول في قصيدة أخرى[4]:

رَاحَتْ سُلَيْمَى تَدْعُوكَ بِالعَنَدِ

وَبِالمُنَى فِي غَدٍ وَبَعَدَ غَدِ

قَالَتْ سَنَلْقَاكَ فَرْطَ سَابِعَةٍ

فَقُلْتُ يَا بَرْدَهَا عَلَى الكَبِدِ

لَيْتَ الحَدِيثَ الذِي وَصَفْتِ لَنَا

يَكُونُ بِيعًا بِالمَالِ وَالوَلَـــدِ

فقد تمنى لوكان حديثها يباع بالمال والولد، إنّه حبه لسلمى جعله يتمنى ذلك ونجده مرة أخرى يستعمل "لعل" فيقول[5]:

لَعَلَّكَ تَرْجُو أَنْ تَعِيشَ مُخَلَّدًا

أَبَى ذَاكَ شُبَّانٌ لَنَا وَكُهُولُ

وهنا يخاطب قلبه الذي حن إلى الصبا واعتبر ذلك من باب المستحيل لأن العمر الذي يمر لا يمكنه أن يعود.

<u>إنشائي غير طلبي:</u> وهو مالا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويكون بصيغ المدح والذم والتعجب والقسم...

- وقد استعمله بشار بن برد في ديوانه ومنه:

[1]- المصدر نفسه، ص 171
[2]- المصدر نفسه، ص 172
[3]- المصدر نفسه، ص 173
[4]-المصدر نفسه، ص 268
[5]-المصدر السابق، ص 411

***-المدح:** نستعمله عند استحسان أمر يستحق المدح والثناء ونجده في قول بشار[1]:

نِعْمَ الفَتَى مِنْ قُرَيْشٍ لَا تُدَافِعُهُ

عُنْقَ النَّبِيّ وَإِنْ كَانَ اِبْنَ جِلَّاءِ

وجاء بصيغة الفعل الجامد "نعم" وكان المخصوص بالمدح في هذا البيت "يحي"

وفي قوله[2]:

وَنِعْمَ جَارُ العُيّلِ السِّغَابِ يَهْوُونَ فِي المُحَمَرَّةِ الغِلَابِ

ليمدحه بحسن الجوار وصفة الكرم ومساعدة المحتاج.

ونجده كذلك في قوله[3]:

يَا نِعْمَ مَنْ كَانَ مِنْهُمْ فِي مَحَلَّتِهِ وَكَانَ يَشْرَبُ المَاءَ الذِي شَرِبُوا

وقوله[4]:

وَتَشْبَهُوا بِأَبٍ وَعمّ صَالِحِ مُتَعَبَدّينَ لَنَا وَنِعْمَ العُبَّدُ

وكان الممدوح في هذين البيتين "سليمان" ونجد استعماله لصيغة "حبذا" في المدح ومنها قوله[5]:

يَا حَبَّذَا سَلْمَى عَلَى بُخْلِهَا صَدَّتْ وَقَلْبِي هَالِكٌ مُسْتَمِيتُ

وقوله[6]:

يَا حَبَّذَا الكَأْسُ وَحُورُ الدُّمَى أَزْمَانُ أَلْهُو وَالهَوَى لَا يُعَابُ

فكأن المخصوص بالمدح في البيت الأول سلمى وفي البيت الأخر الخمرة.

وكذا في قوله[7]:

يَا حَبَّذَا جَبَلُ الرَيَّانِ مِنْ جَبَلٍ وَحَبَّذَا سَاكِنُ الرَّيَّانِ مَنْ كَانَا

---

[1]- المصدر نفسه، ص 43
[2]- المصدر نفسه، ص 105
[3]- المصدر السابق، ص 76
[4]- المصدر نفسه، ص 249
[5]- المصدر نفسه، ص 163
[6]- المصدر نفسه، ص 151
[7]- المصدر نفسه، ص 428

فمدح في صدر بيت جبل الريّان وكان هو المخصوص بذلك أمّا في عجزه فقد خص بالمدح ساكنه.

فقد استعمل الشاعر أسلوب المدح إما في غرض الغزل أو غرض المدح ليخص ممدوحه بصفات خاصة ومثال ذلك مدحه للمهدي وعمه في قوله[1]:

نِعْمَ الإِمَامَانِ لَا يَقْفُو مَقَامَهُمَا

بِالحِرْسِ دُونَ عَمُودِ الدّينِ ذَوَّادِ

ومن المدح بنعم وحبذا ينتقل إلى ما يقابلهما وهي صيغة الذم وذكرها الشاعر في قوله[2]:

بِئْسَ مَا يَأْمُرُونَ مُسْتَشْعِرَ الهَمِمِ يُقَاسِي مِنْ عَبْدَةَ الأَتْرَاحَا

فهو يذم العذال الذين ينصحونه بالصبر فاعتبر ذلك من الأمور المذمومة التي نصحوه بها لأنه لا يقوى على ذلك أمام ولعه بمن يحب.

ونجده مرة أخرى يذم جزاء المرء الذي يأتي رغبا وهو لا يرغب في زيارته الكثيرة المتكررة فيقول[3]:

بِئْسَ جَزَاءُ المَرْءِ يَأْتِي رَغْبَا

لَمَّا رَأَيْتُ زَائِرًا مُرِبًّا

ومن المدح والذم إلى التعجب وهو انفعال يحدث في نفس عند الشعور بأمر يجهل سببه أو استعظامه لصفة بارزة فيه.

ومن أمثلة ذلك قوله[4]:

وَعَجِيبٌ نَكْثُ الكَرِيمِ وِلِلْنَّفْسِ

مَعَادٌ وَلِلْحَيَاةِ اِنْقِضَاءُ

وهنا يتعجب الشاعر بصيغة سماعية ممن ينكث العهد وينفي عن نفسه ذلك ويتعجب من الكريم الذي ينقضه.

[1]- المصدر نفسه، ص 285
[2]- المصدر نفسه، ص 193
[3]- المصدر السابق، ص 50
[4]-المصدر نفسه، ص 37

كما يستغرب من الناس ما يرونه منه بسبب بعد حبيبته زينب عنه لأنّ ما يخفيه الحب أعجب مما يبديه في صيغة تفضيل لهذا التعجب فيقول[1]:

يَرَى النَّاسُ مَا نُبْدِي بِزَيْنَبَ إِذْ نَأْتْ

عَجِيبًا وَمَا يُخْفَى مِنَ الحُبّ أَعْجَبُ

ونجده يتعجب في قصيدة أخرى ويقابل حاله بحالها في بيت فيقول فيه[2]:

فَيَا عَجَبَا زَيَّنْتُ نَفْسِي بِحُبّهَا

وَزَانَتْ بِهَجْرِي نَفْسَهَا وَتَحَلَّتِ

فقد قارن بين حاله الذي أصبح جميلا بحبها وبين حالتها التي أصبحت جميلة بهجره في مفارقة عجيبة ذكرها في هذا البيت الذي تضمن التعجب لإظهار ما أراد إظهاره.

وفي وصفه كذلك لحالته التي تعجب منها حبيبته عندما لاح الشيب في مفرقيه فيقول[3]:

وَرَأَتْ عُجَابًا شَيْبَتِي فَبَكَتْ جَزَعًا لَهَا وَالدَّهْرُ ذُو شَغَبِ

ومن العبارات التي استعملها العرب للتعجب "لله درك" ونجد الشاعر وظفها ومن ذلك قوله[4]:

لله دَرُّكَ لَمْ تَسْمُو بِقَادِمَةٍ أَوْ يُنْصِفُ الدَّهْرُ مَنْ يَلْوِي فَيَعْتَقِبُ

وكان المخاطب سليمان الذي مدحه في الكثير من القصائد، وتستعمل العبارة "لله درك" لإظهار الخير والعطاء الكثير وهي ملائمة لمدح ممدوحه.

وقد وظف الشاعر التعجب السماعيّ مع القياسيّ بصيغة "ما أفعل" في قوله[5]:

لله دَرُّ فَتَاةٍ مِنْ بَنِي جُشَمِ مَا أَحْسَنَ العَيْنَ وَالخَدّيْنِ وَالنَّابَا

متغزلا بأسماء، مادحا إياها في هذا البيت فالصدر بصيغة التعجب القياسية "ما أفعل" في قوله "ما أحسن" للتغزل بعينيها وخدها ونابها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 94
[2]- المصدر نفسه، ص 170
[3]- المصدر السابق، ص 148
[4]- المصدر نفسه، ص 76
[5]- المصدر نفسه، ص 62

ومن الصيغ القياسية كذلك قوله[1]:

مَا أَقَلَّ الصَّبْرَ عَنْهَا بَعْدَمَا كَثُرَتْ فِينَا أَحَادِيثُ العَرَبِ

معبرا عن تعجبه من قلة صبره عنها بعد أن تكلم في حبهما الناس.

ونجد هذه الصيغة حينها تعجب من قبح الوعد الذي لا يُزَينه إلاّ الجود

طالبا من حبيبته ألا تعد مادامت غير قادرة على الوفاء بالوعد في قوله[2]:

إِنْ لَمْ تَجُودِي بِمَوْعُودِ فَلَا تَعِدِي

مَا أَقْبَحَ الوَعْدَ حَتَّى زَانَهُ الجُودُ

كما يمكن أن يكون التعجب غرضا من أغراض الأساليب الإنشائية الأخرى كما مر بنا سابقا..

ومن التعجب إلى القسم وهو الحلف أو اليمين لتأكيد شيء بذكر معظم بصيغة مخصوصة ونجده في قوله[3]:

أَنَا والله أَشْتَهِي سِحْرَ عَيْنَيْكِ وَأَخْشَى مَصَارِعَ العُشَّاقِ

فهو يقسم بالله إنه راغب في سحر عينيها غير أنه يخشى موته جراء عشقه.

ونجده في بيت أخر يقسم ويكرر القسم حتى يؤكد من خلاله حالة العاشق مما فعله الهوى بالفتى فيقول[4]:

والله والله مَا أَنَامُ وَلَا أَمْلِكُ عَيْنِي دُمُوعَهَا طَرِبَا

ونجده مرة أخرى يقول[5]:

فَوالله مَا أَدْرِي أَتَجْحَدُ حُبَّنَا عَبِيدَةُ أَمْ تَجْزِي بِهِ فَتَثِيبُ

فهو هنا يؤكد عدم معرفته إنْ كانت عبيدة تجحد حبها أم تذكره.

وفي تذكره لسلمى يقول[6]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 155
[2]- المصدر نفسه، ص 242
[3]- المصدر السابق، ص 22
[4]- المصدر نفسه، ص 50
[5]- المصدر نفسه، ص 79
[6]- المصدر نفسه، ص 80

والله مَا لِي مِنْهَا إذَا ذُكِرَتْ إلَّا اِسْتِنَانُ الدُّمُوعِ وَالطَّرَبِ

بمفارقة لا يدري أيفرح أم يحزن لذكرها.

وفي تغزله ببانة فيقول[1]:

والله رَبِّ مُحَمَّدٍ إنّي بِبَانَةَ مُعْـــــــجَبُ

وفي بيت أخر يكرر كذلك قسمه ليؤكد به توبته من ذنب اقترفه في حق من يحب فيقول[2]:

والله والله مَا جِئْتُهُ لِعَمْدٍ وَمَا كَانَ مِنْ هِمَتِي

ونجده في قصيدة أخرى يؤكد حبه للخمرة والنساء جامعا بينهما في بيت مستعملا فيه القسم في قوله[3]:

والله مَا لَاقَيْتُ مِثْلَيْهِمَا فِي عَامِرِ الأَرْضِ وَلَا فِي الخَرَابِ

وفي بيت أخر يقسم ويؤكد على رجائه وخشيته في الوقت نفسه من "عبدة" ويريدها أن تزوره فيقول[4]:

والله ثُمَّ الله فَاسْتَيْقِنِي

إنّي لَأَرْجُوكِ وَأَخْشَاكِ

فالملاحظ لاستعمالات بشار للقسم أنه يذكر بعده محبوباته، فمرة "سلمى" ومرة كانت "عبدة" إلى غيرهما من النساء اللواتي أحبهن ليؤكد هذا القسم مدى شغفه بالنساء وحبّه لهنّ.

ب)البيان والبلاغة:

- **الاستعارة:** ومن أهم خصائصها أنها <<تعطي الكثير من المعاني باليسير اللفظي>>[5] ويمكن من خلالها الحكم على براعة الشاعر لما يحدثه فيها من تفجير للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة فيها فينجر عن ذلك انسجام وتآلف ينتج عنه إيقاع خاص داخل النص، ومن خلال تعريفاتها السابقة<< فإن الحركة

[1]- المصدر نفسه، ص 98
[2]- المصدر نفسه، ص 178
[3]- المصدر السابق، ص 151
[4]- المصدر نفسه، ص 404
[5]- الجرجاني، اسرار البلاغة، ص36

الإيقاعية عند القدماء تقوم على التناسب العقليّ الذي شغفوا به، وجدوا في البحث عن أطرافه التي تتجلى في المقاربة بين عناصر الاستعارة كأخذ مظاهر التناسب العقلي القائم على المشابهة أو التضاد>>[1].

وإذا عدنا إلى ديوان بشار بن برد فسنجده قد وظف الاستعارة بكثرة مما يدل على سعة خياله وحسن تصويره والعناية بجزئيات وتفاصيل الأشياء رغم أنه أعمى فقد ركز على حواسه الأخرى حتى تظهر صوره الفنيّة المختلفة وكأنه رآها حقا وهي نقطة هامة جدا في شعر بشار يستحق أن يقف عندها الدارس لشعره، والمتذوق له ينسى أحيانا أنه يقرأ لشاعر فاقد البصر.

ومن استعاراته البديعيّة قوله[2]:

غَابَ القَذَى فَشَرِبْنَا صَفْوَ لَيْلَتِنَا

حِبِّيْنِ نَلْهُو وَنَخْشَى الوَاحِدَا الصَّمَدَا

ففي صدر البيت نجد العديد من الاستعارات، فقد شبه الرقيب بالقذى لأنه يكدر التلذذ بالحبيب كما يكدر القذى التلذذ بالخمر وهي استعارة تصريحية، إذ صرح بالمشبه به وهو القذى وحذف المشبه الرقيب، كما شبه الليلة بالخمر على طريق الاستعارة المكنية فذكر المشبه "ليلتنا" وحذف المشبه به "الخمر" وذكر صفة دالة عليها "شربنا" كما شبه خلو الليلة من المنغصات بصفاء الخمر في قوله "صفو ليلتنا" فاستطاع أن يعدد الاستعارة بنوعيها مكنية وتصريحية في صدر بيت واحد أضافت له حيوية ورونقا وسرّعت حركته الإيقاعية وأظهرت براعته الفنية في التصوير وجعلت المتلقي يتفاعل معها فيتخيلها ويتصورها، ونجد الاستعارة كذلك في قوله[3]:

حَتَّى إِذَا أَلْقَى عَلَيْنَا الهَوَى

[1]- إبتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص250
[2]- المصدر السابق، ص 214
[3]-المصدر نفسه، ص 106

أَظْفَارَهُ وَارْتَاحَ فِي المَلْعَبِ

فقد شبه الشاعر نشوب الهوى في فؤاده بنشوب الأظافر في الفريسة على سبيل الاستعارة المكنية وصور حالته النفسية المتألمة بحالة فريسة انقض عليها حيوان مفترس غرس أظافره فيها لينتهي إلى مآلٍ مؤلم وحزين.

ونجد الاستعارة المكنية كذلك في قوله[1]:

أُمُّ عُمْرُو مَازَالَ حُبّكِ يَغْتَا لُ عَزَائِي حَتَى اِفْتَضَحَتْ اِفْتِضَاحَا

فجعل من حب أم عمرو له كالإنسان الشرير يفتك تارة ويغتال تارة أخرى، غير أن هذا القتل لا يتم ضد أمر مادي محسوس وإنما يقتل الصبر ويفتك العزاء، فالمستعار هنا هو الحب والمستعار له هو الإنسان شرير والمستعار منه الفتك.

أما في قوله[2]:

إِذَا مَا غَضِبَنَا غَضْبَةً مَضْرِيَةً

هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تُمْطِرَ الدَّمَا

فقد شبه غضبه وغضب قومه وقدرتهم في الوصول إلى غاياتهم بهتك حجاب الشمس وأسرها، أي أن قومه إذا غضبوا بلغوا مبالغ لا يبلغها غيرهم وهو دليل على قوتهم فلو كان أعداؤهم في الشمس أغاروا عليهم وسلبوا منهم ما يمكن أن يسلب وقد حملت هذه الاستعارة الكثير من المعاني فالشمس هنا قد تكون امرأة مصونة في خدرها إلى أن تأتيها غارة من قوم عظماء يلحقون بها العار والمذلة.

أما في قوله[3]:

دِمَاغُ هَامَاتِ الرُّبَى بِمَجْرٍ أَرْعَنَ ذِي رَثَائِدِ

[1]- المصدر نفسه، ص 194
[2]- المصدر السابق، ص 416
[3]- المصدر نفسه، ص 320

فالمتأمل للبيت يرى أن الشاعر جعل للربى رأسا وبين تفاعل اثار الجيوش عند حلولها في المكان مع هذا الرأس، فأصبحت كآثار الضرب عليه وامتزج الطرفان في ذات المبدع على الرغم من تباعد الأطراف وجعلهما صورة فنية جديدة تهتز لها النفس وتطرب من إيقاع التقارب بين البعيدين يجمعهما بطريقة إبداعية ومن ذلك قوله[1]:

أَلا المُسْتَعْتِبُ أَيُّهَا الدَّهْرُ مَسَّهُ

مِنَ الضَّيْقِ وَالتَّأْنِيبِ نَابٌ وَمِخْلَبُ

إِذَا قَذِيَتْ عَيْنَ الزَّمَانِ فَدَاوِهَا

بِقُرْبِ سُلَيْمَانِ فَإِنَّكَ مُعْتَـــــــــــبُ

فقد استعار الناب والمخلب ليبين به الضيق واستعار القذى للزمن كي يصور به ما يعانيه الإنسان عندما تسوء حاله وتضيق به الحياة فيعكس ذلك على حالته النفسية ويصبح متشائما ساخطا يحاول إيجاد مخرج لنفسه.

كما نجد الاستعارة كذلك في قوله[2]:

أَرَى سَقَمِي يَزْدَادُ مِنْ أَمّ مَالِكٍ

وَلَوْ ذُقْتُ يَوْمًا رِيقَهَا لَبَرَيّتُ

فقد استعار بشار بن برد في عجز البيت لفظ (ريقها) وشبهه بالدواء وحذف المشبه به (الدواء) وترك لازمة تدل عليه (بريت) وقوله كذلك[3]:

عَلَيْكَ سَمَاءٌ دُونَنَا تُمْطِرُ الرَّدَى

وسَوْرَةُ طِبّ لَمْ تُقَلَّمْ مَخَالِبُه

[1]- المصدر نفسه، ص 95
[2]- المصدر السابق، ص 168
[3]- المصدر نفسه، ص 88

فقد جعل الشاعر للسحر القوي مخالبّ وهي استعارة مكنية فيها مبالغة شعرية يراد من خلالها تشبيه هذا السحر بالحيوان المفترس ذي المخالب.

وذهب القاضي الجرجاني إلى أن أبا تمام هو أول من أفرط في استخدام الاستعارة ولكن من يتناول شعر بشار بن برد يجد إفراطا مماثلا في اعتماده على التحليق عاليا في سماء المجاز مقدما صورا جميلة وفي هذا يقول القاضي الجرجاني:
<<وقد كانت الشعراء تجري على نهج قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي وتبعه أكثر المحدثين بعده>>[1] فقد استطاع أن يجعل من بعض المدركات صفات إنسانية أو مايعرف بالأنسنة ومن ذلك قوله[2]:

إِنَّ الكَرِيمَ لَيُخْفِي عَنْكَ عَسْرَتَهُ

حَتَّى تَرَاهُ غَنِيًا وَهُوَ مَجْهُودُ

وَلِلْبَخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عِلَلٌ

زُرْقُ العُيُونِ عَلَيّهَا أَوْجُهٌ سُودُ

فقد أحال الشاعر الأعذار إلى أناس زرق العيون سود الوجوه وهذ صورة قديمة عند العربي تذكره بصورة الشيطان، فالأنسنة هنا أدت دورها في تشبيع صورة البخيل الذي شبهه الشاعر بذلك الوجه الشيطاني الأسود.

ويقول مرة أخرى[3]:

مُقِيمًا عَلَى اللّذَاتِ حَتّى بَدَتْ لَهُ وُجُوهُ المَنَايَا حَاسِرَاتِ العَمَائِمِ

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة ص 256
[2]- الديوان، ص 260
[3]- المصدر نفسه، ص 421

فبين الشاعر كيف يتفاجئ المقيم على الذّات والدائم عليها الغافل عن الموت حينما يأتيه الموت مسفرا عن وجهه واضعا عمامته، فالموت في هذا البيت إنسان له وجه و يضع عمامة.

ونجد هذه الأنسنة كذلك في قوله[1]:

وَقَدْ زَادَنِي شَوْقًا هَدِيلُ حَمَامَةٍ

عَلَى إِلْفِهَا تَبْكِي لَهُ وَتَطْرّبُ

فالطرب والبكاء هنا للحمامة وليس للإنسان أراد بذلك إضفاء إنسانيّة على الحيوان فيتمكن المتلقي من فهم عالم الحيوانات أكثر بهذه الصورة.

ونجده يحمل هذا المعنى الإنساني كذلك في قوله[2]:

فَتًى لَا يَنَامُ عَلَى ثَأْرِهِ وَلَا يَشْرَبُ المَاءَ إِلّا بِدَمِ

وحينما يصف الشمس في خدر أمها يقول[3]:

غَدَوْنَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خِدْرِ أُمّهَا

تُطَالِعُنَا وَالظِّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُــهُ

بِضَرْبٍ يَذُوقُ المَوْتَ مَنْ ذَاقَ طُعْمُهُ

وَتُدْرِكُ مِنْ نَجَّى الفِرَارُ مَثَالِبُهُ

فالاستعارة نشاط خياليّ يخضع لتجربة وجدانية تشكل من خلال علاقات متفاعلة مع بعضها البعض << ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر ويخلق معنى جديدا نابعا من التناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق

[1]- المصدر نفسه، ص 82
[2]- المصدر السابق، ص 426
[3]- المصدر نفسه، ص 92

الشعريّ الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاريّ وتمنحه إيقاعه الخاص>>[1]

وهذا ماكان حاضرا في استعارات بشار بن برد حينما منح صورة حيويّة وإثارة شكلت إيقاعا خاصا في بنية منسجمة داخل القصيدة بأكملها ولم تكن منغلقة على ذاتها بل لها علاقة حية نابضة بإيقاع خاص مبنيّ على خصوصية الصورة ودورها في بناء النص وتكثيف موسيقاه.

- التشبيه: حضي التشبيه عند القدامى باهتمام كبير يقوم على أساس المشاركة بين أمر وآخر في المعنى، غير أنه <<لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز>>[2]

فالتشبيه أوضح الأنواع البلاغيّة، غير أننا عند تناول التشبيه عند بشار بن برد نجد أنه يذهب به مذاهب مختلفة وينقله أحيانا من باب التقريب والتوضيح إلى باب الغموض واعتماده على الإبهام بعد أن كانت غايته الدلالة فهو يوضح محسوسا بغير محسوس وربما سبب غياب بصره جعله يركز على حواسه الأخرى فتحمل الصور لمخيلته الشعريّة ويضيف إليها رؤيته وتجاربه ومشاعره وأحاسيسه وينظمها فيكتنفها الغموض حينا والوضوح حينا آخر وتتداخل الصور وتنتج لنا عملا فنيا مميزا يبهرك ائتلافه المتباعد الأطراف أحيانا.

ومن ذلك قوله[3]:

حَوْرَاءُ إِنْ نَظَرَتْ إِلَيْكَ سَقَتْكَ بِالعَيْنَيْنِ خَمْـــــــرَا

وَكَأَنّ رَجْعَ حَدِيثِهَـــــا قَطَعُ الرّيَاضِ كُسِينَ زَهْرَا

وَكَأَنَّ تَحْتَ لِسَانِهَـــــا هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيهِ سِحْـــرَا

[1]- إبتسام حمدان، الأسس الجمالية ص253
[2]- المرجع السابق، ص 245
[3]- الديوان، ص 328

وَتَخَالُ مَا جَمَعْتَ عَلَيْهِ ثِيَابَهَا ذَهَبًا وَعِطْـــــرَا

وَكَأَنَّهَا بَرْدُ الشَّـــــرَا بِ صَفَا وَوَافَقَ مِنْكَ فِطْـرَا

يقدم بشار في هذه الأبيات صورة لامرأة حسناء وصفها في عدة صور تقوم على روابط غير واضحة بين المشبه والمشبه به أو ما يعرف بطرفي التشبيه لأنه يشبه شيئا مرئيا كالعينين بشيء يشرب وهو الخمر ولا تبدو العلاقة واضحة بينهما وكذلك بالنسبة للبيت الثاني حين شبه رجع الحديث بقطع الرياض فالمشبه (رجع الحديث) شيء مسموع والمشبه به (قطع الرياض) شيء مرئي وفي البيت الثالث لا نجد علاقة ظاهرة بين الكلام والسحر، فالكلام أمر مسموع والسحر أمر مرئي وكذلك البيت الرابع إذ شبه المرأة وهي إنسان مرئي بالشراب البارد.

واعتمد بشار على التشبيه والمقارنة بين طرفيه <<اللذين يتباعدان لكنهما لا يتنافران داخل سياق الصورة الكلية بل تتآلف الأطراف كما تتآلف الصور الجزئية في انسجام وتوازن تبدو معه الفتاة ذات جمال أخاذ>>[1] فيتمتع المتلقي بتخيل صورتها ويحس بسحر جمالها <<وما يحمله من نشوة وخدر يتسرب لا إلى حالة البصر وحسب بل إلى جميع الحواس عبر حركة إيقاعية نشطة>>[2] فحديثها قدمه لنا عبر تشبيه تمثيليّ كأن رجع حديثها قطع الرياض إذ شبه مقاطع الكلام وفواصله بقطع الرياض وتشبه معاني الكلام البديعة بخضرة الرياض ويشبه مافيه من اللطائف والمحسنات الزائدة على شرف المعنى بزهر، فالمتمعن لهذه الأبيات يشعر بعلاقة بين هذه التشبيهات تحتاج إلى تدقيق وتركيز وكأن بشار أراد من المتلقي أن يفسر ذلك الغموض الموجود ويبحث عن المعنى الذي أراده من ورائه ونجد العلاقة البعيدة بين طرفي التشبيه بعد رحلة من البحث واضحة فمثلا في البيت الأول ستصبح نظرة تصيب من يبصرها بنشوة كنشوة الشارب للخمر، وفي البيت الثاني تصبح اللذة التي تحس بها النفس من رجع صوت المرأة شبيهة بتلك التي يحسها من حفيف أشجار روضة مزهرة، وفي البيت الثالث مايتركه حديثها من

[1]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 264.
[2]- المرجع نفسه ص 264.

أثر شبيه بتأثير السحر، وفي البيت الرابع جمالها في نفسه الظمأى شبيه بواقع الماء العذب الصافي في فم من أفطر وكان صائما يوما طويلا شاقا فأي لذة تلك التي يشعر بها الرجل بعد العطش <<وهي صورة لا يهدف الشاعر من ورائها عقد مقارنة بين فتاته والماء وإنما أراد ذلك الأثر الأسطوري الذي لا يمكن لأي هيئة أو شكل أن يجسداه>>[1]

وينتقل بشار إلى استحضار حاسة أخرى ليقدم بها صورة فنية وهي حاسة الشم، حينما ذكر رائحة شذى الأطياب وربطها بالذهب، ربما من تأثير وإنعاش في نفوس الناس، فجمع حاسة الشم عنده والمتمثلة في ذكر العطر بالذهب ربما لما له من أهمية عند الناس وإعجابهم بجماله، ففي تشبيهه بالذهب أمر معروف ذكره قبله الكثير من الشعراء، وفي تشبيهه بالعطر أمر جديد وجميل يستدعي منا الوقوف لتحليل هذه الصورة ومن ثم التمتع بإيقاعها الخاص ليختم وصفه لهذه المرأة بأنه لا مثيل لها في عالم الإنس والجن <<وهذا ما جعل كل العلاقات البعيدة والمتنافرة تتآلف وتخلق إيقاعا منسجما حقق للقصيدة روعتها وخلودها>>[2]

ومن التشبيهات التي يسهل إدراكها عند بشار تقارب الطرفين قوله[3]:

أَمْحَضَ اللهُ لَهُ أَخْلَاقَهُ فَهِي كَالإِبْرِيزِ مِنْ سِرّ الذَّهَبِ

فتشبيه الأخلاق بالذهب قد يكون متداولا ومعروفا إلا أن التميز وفي هذا التشبيه المرسل قد يكمن في أنّ الذهب من المعادن النفيسة التي لا يتغير ولا يتأثر بمؤثرات خارجية مهما كانت وهكذا هي الأخلاق يجب أن تبقى مهما مرّ على الأنسان من ضغوطات.

ومن التشبيه المرسل كذلك قوله[4]:

وِسَامٍ لِمَرَاوِنٍ وِمَنْ دُونِهِ الشَّجَا وَهُوَ كَلُّجِّ البَحْرِ جَاشَتْ غَوَارِبُه

[1]- المرجع نفسه، ص 266
[2]- المرجع السابق، ص 266
[3]- الديوان، ص 154
[4]- المصدر نفسه، ص 91

أَحَلَّتْ بِهِ أُمُّ المَنَايَا بَنَاتِهَـــــا بِأَسْيَافِنَا إِنَّا رَدَى مَنْ نُحَارِبُـــــهُ

فالهول هنا يشبه موج البحر في اضطرابه وانتزاعه الأمان من قلوب الناس، والتشبيه هنا لا شكّ فيه قرب المعنى إلى المتلقي، وقدمه بطريقة مميزة لتؤدي غرضه.

ومن تقارب الطرفين قوله[1]:

قُرْبَ دَارِ الحَبِيبِ قُرّةُ عَيْنٍ وَكَأَنَّ البِعَادَ فِي القَلْبِ ثَكْلُ

إِنَّ مَوْتَ الذِي يَمُوتُ مِنَ الحُبّ عَفِيفًا لَهُ عَلَى النَّاسِ فَضْلُ

فالثكل هنا رغم أنه مدرك غير أنه يصيب الإنسان في حواسه كلها فيصبح لا يرى ولا يسمع ولا ينطق من هول ما أصابه لدرجة أنه يفقد الرغبة في الحياة، لا سيما حينما تفقد الأم ابنها، فهو ألم لا يضاهيه ألم لشدته ووقعه على النفس.

ومن تعدد المعاني والرؤى في تشبيهات بشار قوله[2]:

كَأَنَّ هَوَانَا فِي العِقَابِ وَفِي الرّضَى

سَرَابِيلُنَا تَنْشَقُّ عَنّا وَتَنْضَخُ

فشبه العشق الذي يعتريه الرضى أحيانا والغضب أحيانا أخرى بالثوب الذي ينشق ثم يخاط فيعود إلى صورته الأولى وقوله[3]:

مُفِيدٌ وَمِتْلَافٌ سَبِيلُ ثُرَاثِهِ إِذَا مَا غَدَا أَوْ رَاحَ بِالجَزْرِ وَالمَدّ

فشبه بشار ممدوحه في كرمه بالبحر وهو تشبيه نادر مستمد من ظاهرة مرتبطة بالبحر وهي ظاهرة المد والجزر.

وقوله كذلك[1]:

[1]- المصدر نفسه، ص 411
[2]-المصدر السابق، ص 198
[3]- المصدر نفسه، ص 309

وَمَا نَحْنُ إِلّا كَالخَلِيطِ الذِي مَضَى

فَرَائِسَ دَهْرٍ مُخْطِئٍ وَمُصِيبُ

فجعل بشار من الدهر صيادا والناس فرائس له، فأحيانا ينقض عليهم ويميتهم، وأحيانا يخطئ رميه فلا يصيبهم فتنجو فريسته، ويقصد من وراء هذا التشبيه أننا حتى وإن فلتنا من الموت مرة سنلحق بمن سبقنا حتما، لأنه لا مفر منه.

وقوله[2]:

كَأَنّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ

وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

فهنا تشبيه مركب يظهر لك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائه تبرق في علّو وانخفاض، وهو تشبيه شيئين بشيئين، حيث شبه النقع والسيوف فيه بالليل المتهاوية كواكبه، وجمع بينها في صورة واحدة مركبة، فحقق بذلك إعجابا ودهشة ومتعة في التصوير، وكان هذا البيت من أجمل الأبيات التي أعجب بها النقاد، وفي ذلك يقول الأصمعي حينما سمع هذا البيت <<ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله>>[3]

فخيال بشار بن برد في التشبيه أذاب الحدود بين طرفيه حيث لا يجد المتلقي فروقات بينهما مشكلا <<جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعق من إسار الحركة التي انبثقت من علاقة المشابهة الأولى>>[4]

وهنا لا تكتفي أداة التشبيه فيه للجمع بين طرفيه فقط <<بل قد تضفي على المعنى تعقيدا وتشابكا يحتاج إلى بعض التأني والتمهل في الإيحاءات واستكشاف غياهبها

[1]- المصدر نفسه، ص 138
[2]- المصدر السابق، ص 92
[3]- الأصفهاني، الأغاني، ج 3، ص 142
[4]- إبتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 249

فتمثل الأداة بحسب نوعها تلك الحركة الذهنية البطيئة التي تهيء لاستئناف الحركة الناجمة عن النسيج التالي للعلاقات الإيقاعية>>[1]

وفي الأخير سيطول بنا الأمر لو تتبعنا معاني بشار المختلفة والعميقة في تشبيهاته التي تشغل الفكر وتعمل الذهن.

المطلب الثاني: معيار القبول

التقبلية في شعر بشار:

لقد عبر ابن طبا طبا عن "مفهوم التقبلية" في كتابه عيار الشعر حينما ربطه بالجودة في الشعر وسلامته من العيوب قبل إظهاره للمتلقين لأن الشعراء في عصره قد سبقهم شعراء أجادوا معاني البديع والفصاحة بقوله لمعاصريه من الشعراء إن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول[2] فأشار إلى فكرة التنقيح والتهذيب التي تعد نقطة من نقاط معيار "التقبلية" حتى يتلقى المتلقون الشعر وتتناوله ألسنتهم ويشيع بينهم ومن أمثلة ذلك ماحدث بين بشار بن برد وأحد تلامذته ورواته "سلم الخاسر" حينما غضب منه << بشار فاستشفع عليه بجماعة من إخوانه فجاءوه في أمره فقال لهم كل حاجة لكم مقضية إلاّ سلما قالوا ما جئناك إلا في سلم ولا بد من أن ترضى عنه فقال أين هو الخبيث قالوا هاهو ذا فقام إليه سلم فقبل رأسه فقال: ياسلم من الذي يقول:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفِرْ بِحَاجَتِهِ

وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الفَاتِكُ اللَّهِجُ

سُهَيْلُ بَنُ عُثْمَانٍ يَجُودُ بِمَالِهِ

كَمَا جَادَ بِالوَجْعَا سُهَيّلُ بَنُ سَالِمِ

قال أنت: يا أبا معاذ جعلني الله فداك قال فمن الذي يقول:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا

وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الجَسُورُ

[1]- المرجع نفسه، ص 250

[2]- ابن طبا طبا، عيار الشعر، ص 09

قال: أنا قال: أفتأخذ المعاني التي عنيت بها وتعبت في استنباطها فتكسوها ألفاظا أخف من ألفاظي حتى يروى ما تقول ويذهب شعري لا أرضى عنك>>[1] فهذا دليل على اهتمام بشار بن برد بشعره والخوف من عدم تقبل الناس له إذ ما وجد الأفضل منه خصوصا وأن شعره أصبح له مكانة بل تعدّ بعضا من أبياته أفضل ما قيل وفي هذا ما يرويه صاحب الأغاني حينما لقى الأصمعي أبو عمر وبن العلاء<< فقال له: يا أبا عمرو من أبدع الناس بيتا؟ قال الذي يقول:

لَمْ يَطُلْ لَيْلِي وَلَكِنْ لَمْ أَنَمْ

وَنَفَى عَنّي الكَرَى طَيْفٌ أَلَمْ

رَوّحِي عَنّي قَلِيلاً وَاعْلَمِي

أَنّنِي عَبْدٌ مِنْ لَـــــحْمٍ وَدَمْ

قال فمن أمدح الناس بيتا؟ قال الذي يقول:

لَمَسْتُ بِكَفِّي كَفَّهُ أَبْتَغِي الغِنَى

وَلَمْ أَدْرِ أَنّ الجُودَ مِنْ كَفّهِ يُعْدِي

فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادَ ذَوُو الغِنَى

أَفَدْتُ وَأَعْدَانِي فَأَتْلَفْتُ مَا عِنْدِي

وقال فمن أهجى الناس؟ قال الذي يقول:

رَأَيْتُ السّهِيلَيْنِ اِسْتَوَى الجُودُ فِيهِمَا

عَلَى بُعْدِ ذَا مِنْ ذَاكَ فِي حُكْمِ حَاكِمِ

قال وهذه الأبيات كلها لبشار>>[2]

ومما يروى كذلك أن بشار حضر مجلس عقبة بن سالم الهنائي وكان من الحاضرين عقبة بن رؤبة بن العجاج الذي أنشد عقبة بن سلم أرجوزة يمدحه فيها فاستحسن بشار أرجوزته ولما انتهى منها التفت إلى بشار وقال: << يا أبا معاذ، هذا طراز لا تحسنه أنت ونظراؤك فغضب بشار فقال: ألي تقول هذا؟ والله أني لأرجز منك ومن

[1]- الأصفهاني، الأغاني، ج6، ص 198
[2]- المصدر السابق، ج6، ص 223

والدك ومن جدّك ثم غدا على عقبة بن سالم الهنائي بأرجوزته الدالية التي يقول فيها:

يَا طَلَلَ الدَّارِ بِذَاتِ الصمَدِ

بالله خَبِّرْ كَيْفَ كُنْتَ بَعْدِي

الحُرُّ يوصى وَالعَصَا لِلْعَبْدِ

وَلَيْسَ لِلْمُحْلِفِ مِثْلُ الــرّدِّ

وَصَاحِبٍ كَالدُّمَّلِ المُمَدِّ

حَمَلْتُهُ فِي رُقْعَةٍ مِنْ جِــلْدِ

فأعجب بها عقبة وقال لابن رؤبة والله ما قلت أنت ولا أبوك ولا جدك مثل هذا ووصل بشار وأجزل له العطية>>[1]

وقبل بشار التحدي ونجح فيه لأن عقبة ظن أن بشار والشعراء المحدثين أمثاله لا قبل لهم بفن الرجز، فينشئ أحسن من شعره ويتفوق عليه وينهج << فيه نهج القصيدة التقليدية في المدح، من وقوف على الأطلال واستشعار الوحشة لخلوها من أحبابه ثم الحديث النسيب، قبل أن يصل إلى الممدوح>>[2] حتى يحقق بذلك معيار التقبلية في عصره ويرضي ذوق النقاد والشعراء الذين مازالوا متمسكين بروح القصيدة الجاهلية ومتعصبين لكل قديم وليبين مقدرته الفنية في أن يحاكي بل يتفوق على أصحاب هذا الموقف.

ورغم أن بشار لم يبتعد كلّ البعد في أشعاره عن الطابع القديم إلاّ << أننا نحس بتشابك الإيقاع في قصائد ذلك اللون على نحو يغاير الصياغة في الشعر القديم فبشار أحياناً على الرغم من تنكبه النهج القديم فإن شعره ينطوي على حركة إيقاعية نامية وذلك لأنه يحمل رؤيا لمجتمع أكثر تطورا تقوم على أنه حركة درامية نامية وحية>>[3] ودليل ذلك أن وقوفه على الأطلال فيه نوع من الحياة والحركة <<فلم تأت صوره جافة أو مكررة عمن سبقه، بل على العكس من ذلك كانت صورا

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، ص 46
[2]- عز الدين اسماعيل، في الأدب العباسي، ص 230
[3]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 97

سريعة نشطة نابضة ينتظمها إيقاع حيوي يرقص على أنغام الحياة>>[1] ومثال ذلك قوله[2]:

تَأَبَّدَتْ بَرْقَةُ الرَّوْحَاءِ فَاللَّبَبُ

فَالمُحَدِثَاتُ بِحَوْضَى أَهْلُهَا ذَهَبُوا

فقد استطاع بشار أن يجعل في سكون الطلل إيقاعا متداخلا << جند له قدراته اللغوية و الأسلوبية وسبك تراكبية على نحو يظهر حركة الصراع بين الحياة والموت>>[3]

فاستطاع بشار بذلك أن يخرج بإيقاع شعري جديد ناجم <<عن تفاعل بين طاقات الشاعر وقدراته الفنية والوجدانية من جهة وبين حركة التطور الحضاري التي شملت الحياة العربية في ذلك العصر من جهة ثانية>>[4] وأصبح بذلك للوقوف على الأطلال أبعادا ومفاهيم في قصائد بشار ومنها في مدح عقبة بن سلم:[5]

يَا دَارُ بَيْنَ الفَرْعِ وَالجِنَابِ

عَفَا عَلَيْهَا عَقْبُ الأَعْقَابِ

قَدْ ذَهَبَتْ وَالعَيْشُ لِلْذَّهَابِ

لَمَّا عَرَفْنَاهَا عَلَى الخَرَابِ

نَادَيْتُ هَلْ أَسْمَعُ مِنْ جَوَابِ

وَمَا بِدَارِ الحَيّ مِنْ كَــرَّابِ

إِلَا مَطَايَا المِرْجَلِ الصَّخَابِ

وَمَلْعَبُ الأَحْبَابِ وَالأَحْبَابِ

فِي سَامِرٍ صَابٍ إِلَى التَّصَّابِي

كَانَتْ بِهَا سَلْمَى مَعَ الرَّبَابِ

---

[1]- المرجع نفسه، ص 97

[2]- الديوان، ص 74

[3]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية ص 97

[4]- المرجع السابق، ص 97

[5]- الديوان، ص 103-104

فَانْقَلَبَتْ وَالدَّهْرُ ذُو اِنْقِلَابِ

مَا أَقْرَبَ العَامِرَ مِنْ خَرَابِ

بين بشار ما أصاب هذه الأطلال من تعاقب السنين ربما لكي يخفف ما يشعر به من أزمة نفسية بسبب ذهاب منازل أحبته فحاول أن << يعمم ظاهر الفناء ويعزي نفسه فيقول والعيش للذهاب وبذلك يكون قد وجد مخرجا يهديه إلى نوع من الاستقرار >>[1] فيكثف من إيقاع هذا الطلل ويبعث فيه الحياة و الحركة من جديد وكأننا أمام أحياء ولسنا أمام أطلال << أمام صورة حية حينما يلح عليه الشوق والذكرى ينادي هذه الأطلال عله تدله إلى مواطن الظاعنين>>[2] غير أن الطلل يبقى طللا ولن يجيبه فيعود بشار إلى وعيه ويستفيق من ذهوله ويدرك أنه أمام طلل فأهله قد غادروا ولم تبق إلا بعض آثارهم فيخف الإيقاع تدريجيا في هذه المقدمة إلى أن يصل إلى مرحلة هادئة خافت إيقاعها وقد أسهم بشار في استحداث صور كثيرة في مقدماته حينما شبه آثار الديار بصورة متنوعة وحملها دلالات مختلفة مثل تشبيهه لبقايا الديار بالخال في قصيدة يمدح فيها المهدي، ويفخر فيها بخرسان فيقول[3]:

أَمِنْ وُقُوفٍ عَلَى شَامٍ بِأَحْمَادِ

وَنَظْرَةٍ مِنْ وَرَاءِ العَابِدِ الجَــادِي

تَبْكِي نَدِيمَيْكَ رَاحًا فِي حَنُوطِهِمَا

مَا أَقْرَبَ الرَّائِحِ المُبْقِي مِنَ الغَادِي

مَهْلاً فَإِنّ بَنَاتِ الدَّهْرِ عَامِلَةٌ

فِي الغُبَّرِينَ وَمَا حَيٌّ بِخَـــــــلَّادِ

فالشام جمع شامة وهي << العلامة المخالفة لسائر اللون وأراد هنا رسم الديار وأطلالها لأن لونها يخالف بقية الأرض التي هي بها وتتوحد صورة الحبيبة بالأطلال عند بشار في أغلب قصائده>>[4] ويشبه بشار النؤى بالخلخال فيقول[5]:

طَرِبْتَ إِلَى حَوْضَى وَأَنْتَ طَرُوبُ

وَشَاقُكَ بَيْنَ الأَبْرَقَيْنِ كَثِيــبُ

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 265
[2]- المرجع نفسه، ص 282
[3]- الديوان، ص 282
[4] -نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 266
[5]-الديوان، ص 67

وَنُؤْيٌ كَخِلْخَالِ الفَتَاةِ وَصَائِمٌ

أَشَجُّ عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ رَقُوبُ

فيحمل هذه الأطلال إيقاعا مكثفا يتزايد في أبيات مقدماته ويضفي على الطلل حركة حيوية وسيرانا عكس ما توحيبه الأطلال من فناء وغياب وسكون إنه فكر بشار المفعم بالإيقاع، فقد حرك الجماد في النفوس وأطرب به الأسماع ألا تراه في قوله[1]:

سَلِمْ عَلَى الدَّارِ بِذِي تَنْضُبِ

فَشَطِّ حَوْضَى فَلِوَى قَعْنَبِ

وَاسْتَوْقِفِ الرّكْبَ عَلَى رَسْمِهَا

بَلْ حُلَّ بِالرَّسْمِ وَلَا تَرْكَبِ

لَمَّا عَرَفْنَاهَا جَرَى دَمْعُهُ

مَا بَعْدَ دَمْعِ العَانِسِ الأَشْيَبِ

طَالِبْ بِسُعْدَى شَجَنًا فَائِتَا

وَهَلَ لِمَا قَدْ فَاتَ مِنْ مَطْلَبِ

وَصَاحِبٍ قَدْ جُنَّ فِي صِحَّةٍ

لَا يَشْرَبُ التِرْيَاقَ مِنْ عَقْرَبِ

جَافٍ عَنْ البَيْضِ إِذَا مَا غَدَا

لَمْ يَبْكِ فِي دَارٍ وَلَمْ يَطْــرَبِ

صَادَيْتُهُ عَنْ مُرّ أَخْلَاقِهِ

بِحُلْوِ أَخْلَاقِي وَلَمْ أَشْغَـــــبِ

حَتَّى إِذَا أَلْقَى عَلَيْنَا الهَوَى

أَظْفَارَهُ وَارْتَاحَ فِي المَلْعَـــبِ

[1]- المصدر نفسه ص 106

أَصْفَيْتُهُ وُدّي وَحَدَّثْتَهُ

بِالحَقّ عَنْ سُعْدَى وَعَنْ زَيْنَبِ

أَقُولُ وَالعَيْنُ بِهَا غَصَّةٌ

مِنْ عِبْرَةٍ هَاجَتْ وَلَمْ تَسْكُـــبِ

إِنْ تَذْهَبْ الدَّارُ وَسُكَّانُهَا

فَإِنّ مَا فِي القَلْبِ لَمْ يَذْهَـــــبِ

ففي أبياته الثلاثة الأولى يتجاوز بشار طريقة القدماء << في تناول موضوع الطلل ويصوغه صياغة جديدة متطورة تتلاءم وطبيعة العصر وتعبر عن موقف الشاعر من قضايا الحياة والموت>>[1] فيرسم في ذهن المتلقي صورة جديدة للحياة فيها إعمال للعقل حينما نتأمل مفهوم الفناء الذي عبر عنه << بالتدمير والقمع للرموز الجميلة في حياة الإنسان>>[2] فيرتفع الإيقاع هنا ويخفت عند ذلك الإنسان الذي لايملك وسيلة يقاوم بها الزمن سوى ذكريات بقيت في مخيلته في قوله:

إِنْ تَذْهَبْ الدَّارُ وَسُكَّانُهَا فَإِنَّ مَا فِي القَلْبِ لَمْ يَذْهَبِ

ويشكل الإيقاع في هذه المقدمة منحيين مختلفين أحدهما كثيف كثّفه الشاعر في فعل الفناء وبين قوته وصخبه وسطوته وثانيهما خافت عند هذا الإنسان الواقف أمام سطوة الزمن من خلال وقوفه على ما فعله بالطلل فيحاول أن يتغلب عليه ولو بذكريات يحتفظ بها.

ومن مقدماته الطللية كذلك قوله[3]:

يَا دَارُ أَقْوَت بِالأَجَالِد بَعْدَ المَسُودِ بِهَا وَسَائِـــد

لَا غَرْوَ إِلّا دَرْسُـــهَا بَيْنَ الأَمَقّ إِلَى كُدَاكِـــد

يَمْشِي النّعَامُ بِجَوّهَـا مَشْيَ النّسَاءِ إِلَى المَسَاجِد

وَلَقَدْ رَأَيْتُ بِهَا الخَرَا ئِدَ يَتَّصِلْنَ إِلَى الخَرَائِـــد

حَوْرٌ أَوَانِسُ كَالدُّمَى أَوْ كَالآهِلَةِ فِي المَجَاسِـد

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 268

[2]- المرجع نفسه، ص 268

[3]- الديوان، ص 318

فقد شبه أسراب النعام وهي ترعى بها بمشي النساء إلى المساجد وهي صورة جديدة يستحضر فيها بشار موروثه الجاهلي ويضفي عليه مسحة دينية جديدة، فقذ شبه الشاعر الجاهلي الأخنس بن شهاب التغلبي النعام بالإماء فقال[1]:

تَظَلُّ بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَأَنَّهَا إِمَاءٌ تُزْجَّي بِالعَشِيّ حَوَاطِبُ

وتبرز الفكرة الدينية أكثر في الوقوف على الأطلال عند بشار في قوله[2]:

كَيْفَ يَبْكِي لِمِحْبَسٍ فِي طُلُولِ

مَنْ سَيَقْضِي لِحَبْسِ يَوْمٍ طَوِيلِ

إنّ فِي البَعْثِ وَالحِسَابِ لَشُغْلاً

عَنْ وُقُوفٍ بِكُلِّ رَسْمٍ مُحِيــلِ

ففي البيت إشارة إلى ما يدعو إليه الإسلام << من قضايا تتعلق بحياة الإنسان في العالم الاخر وهذه القضايا هي التي تستحق أن يشغل الشاعر نفسه بها أما ذلك التقليد الفني في القصيدة الذي يهتم بالوقوف على الأطلال فلا مكان له في ظل الحياة الدينية الجديدة>>[3]

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 143

[2]- الديوان، ص 414

[3]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 272

المبحث الثالث:معيار الإعلامية والمقامية والتناص

المطلب الأول: معيار الإعلامية

الإعلامية في شعر بشار: من بين النقاط التي تقوم عليها الإعلامية ما يعرف بالجدة والابتكار ومخالفة ما هو مألوف خاصة في لغة الشعر الذي ارتبط عند الجاحظ بأمرين أساسيين هما الجدة والمجاز ويظهر ذلك في قوله عن الشعر أنه: << ضرب من النسج، وجنس من التصوير>>[1] وبذلك يقوم على مفهوم التصوير الذي يجمع فيه الشاعر بين عناصر متباعدة يجعلها قريبة كما -مر بنا في التشبيه والاستعارة مثلا- أو يقدم صورا مبتكرة ما ألفها المتلقي من قبل، فيقف أمامها مدهوشا تتملكه الحيرة والاستغراب:<< فالناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد وليس لهم في الموجود الراهن وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ>>[2] فالغرابة في المعاني عند الجاحظ تؤدي بالمتلقي إلى الإعجاب الذي يعد مظهرا من مظاهر الإبداع، وقد وضح ذلك في قوله << الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أطرف كان أعجبا، وكلما كان أعجبا كان أبدع>>[3]

- ومن الأمور التي ابتعد فيها بشار عن الواقع وخالف المألوف في التعبير مايعرف بالمقدمة الطللية، والتي لها جذور راسخة في تراثنا الجاهلي، فقد أصبح شاعر العصر العباسي بين أمرين أحلاهما مر، هل يتبع الشعراء قبله ويحافظ عليها بالالتزام بها في قصائده؟ أم يتبع المعطيات الحضاريّة لعصره بعدما غادر الخيام والرمال وسكن الدور والقصور فيعبر عن تجربته الشعرية وفق ما يعيشه من معطيات جديدة، رقّت فيها الحياة وسهلت، مما فرض رقة وخفة في الأسلوب، فظهرت موجة التمرد على القصيدة العربية الجاهلية وأوزانها الشعرية، ووجد الشاعر العباسي أن هذا التقليد لا تختزنه ذاكرته ولا يرتبط بهذه الأطلال ولا يمت بصلة لتفاصيل عيشه << فتخفف بشار من افتتاح مطولاته بالمقدمات الطللية، إذ ليس في ديوانه إلا تسع منها>>[4]

فهو ليس بحاجة إلى تصوير شيء لا وجود له في مخيلته خصوصا وأنه يعيش الحواضر ببساتينها ورياضها الوافرة الظلال، فاستحدث مقدمات جديدة تلائم طبيعة العصر.

---

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 132
[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 90
[3]- المصدر نفسه، ج 1، ص 89-90
[4]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 34

ومن أمثلة ذلك المقدمات الخمرية التي انتشرت في هذا العصر، رغم أن الجاهليين والأمويين قد ذكروها وتغنوا بها في أشعارهم إلا أنها لم تكن مقصودة لذاتها <<فهي تأتي عندهم في مقدمات قصائدهم بشكل عرضي على خلاف العباسيين الذين قصدوها لذاتها>>[1]

ونجد ذلك في قول بشار[2]:

فَتَاتَي نَدِيمَيَّ غَنَيَّا بِحَيَاتِي وَلَا تَقْطَعَا شَوْقِي وَلَا طَـــــرَاتِي

يُكَلِفُنِي مَوْلَاكُمَا الكَأْسُ غَادِيًا وَكَيْفَ أُطِيقُ الكَأْسَ وَالعَبَـــــرَاتِ

فَقُلْتُ لَهُ يَكْفِيكَ مَا قَدْ أَصَابَنِي مِنَ الحُبّ فِي نَوْمِي وَفِي يَقَظَاتِي

فَلَا تَسْقِنِي أَصْبَحْتُ مِنْ سَكْرَةِ الهَوَى أَمِيدُ أَلّا حَسْبِيّ مِنَ السَّكَـــــــرَاتِ

فوصف بشار الخمرة ومجلسها وسقاتها وكؤوسها وكيف أثرت في نفسه <<فالسكر والانتشاء غاية الخمر في هذه المقدمة، وهي حال من التأزم النفسيّ غير واعية يغيب فيها السكران عن واقعه الماديّ الملموس إلى عالم أرحب يشعر فيه بالنشوة وينفصل عن همومه وتشكل هذه اللحظة عند بشار قبصا جماليّا على لذة حياتية يصعب اقتناصها في لحظة الإدراك الواعية>>[3] فهو لا يفرق في هذه الحالة بين الحب وبين السكر بعد شرب الخمر <<فكلاهما تمثلان قمة الانتشاء الروحي>>[4] وقد عبر عن هذا الشعور بلغة سهلة بسيطة تجنب فيها التعقيد وقد كثف الإيقاع في بعض الألفاظ التي احتوت على حرف السين لما له من أثر موسيقي (كأس، تسقسيني، سكرة، حسبي، سكرات) لتوحي من جهة أخرى بمجلس الخمر وأجوائها << فهذا الحس اللغوي المرهف عند بشار وهذه القدرة الفنية في التشكيل اللغوي أعطت بعدا جماليا لمقدمة الخمر وسارت بها في رحاب التطور الذي يتناسب وروح العصر>>[5]

ومن مقدماته الخمرية كذلك قوله[6]:

اِسْقِنِي يَا بْنَ أَسْعَدَا قَبْلَ أَنْ يَنْزِلَ الرَّدَى

شَرْبَةً تُذْهِبُ الهُمُو مَ وَتَشْفِي المُصَرَّدَا

[1]- مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد، ص 298
[2]- الديوان، ص 176
[3]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 105
[4]- المرجع نفسه، ج 2، ص106
[5]- المرجع نفسه، ج 2، ص106
[6]- الديوان، ص 234

اِسْقِنِي ثُمَّ غَنِّنِي ثُمَّ لَا أَرَى النَّجْمَ عَرَّدَا

ففي هذه المقدمة يحاول بشار أن يضفي على الخمر صفة اللذة والمتعة والفرح وهي بذلك تقابل الردى الذي يدل على انتهاء الحياة وانقطاع المسرات وانقضاء الملذات فهو يحاول أن يهرب من النهاية الحتمية إلى شيء يتلذذ به ويتمتع دون أن يفكر في مصير الموت الذي لا مفر منه.

ورغم أهمية الخمر في مقدمات بشار غير أنها << لا تحتل المكانة التي يجب أن تحظى بها في ديوانه نتيجة لعدة عوامل تحفظ بشار في الإضاءة عْن موقفه من الخمر وحديثه عنها>>[1] مقارنة بأبي نواس الذي تحرر من كل القيود ودعا <<إلى حرية التعبير الفني إلى الانعتاق من القيود الفنية والاجتماعية>>[2]

ومن المقدمة الخمرية إلى المقدمة الحكميّة والتي نجدها في بعض من قصائده، وقد أعجب بها الكثير من الرواة واثنوا عليها لما فيها من خلاصة << لتجربة إنسانية عميقة ذات أبعاد ودلالات كبيرة في حياة الفرد والمجتمع>>[3]

ومن ذلك قوله[4]:

إِذَا كَانَ ذَوَّاقًا أَخُوكَ مِنَ الهَوَى

مُوَجَّهَةً فِي كُلّ أَوْبٍ رَكَائِبُه

فَحَلِّ لَهُ وَجْهُ الفِرَاقِ وَلَا تَكُنْ

مَطِيَّةَ رَحَّالٍ كَثِيرٍ مَذَاهِبُه

أَخُوكَ الذِي إِنْ رِبْتَهُ قَالَ إِنَّمَا

أَرِبْتُ وَإِنْ عَاتَبْتَهُ لَانَ جَانِبُه

إِذَا كُنْتَ فِي كُلّ الأُمُورِ مُعَاتِبًا

صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الذِي لَا تُعَاتِبُه

فَعِش وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ

مُفَارِقُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبَه

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 107
[2]- المرجع نفسه، ج2، ص 107
[3]- المرجع نفسه، ج2، ص 116
[4]- الديوان، ص 89

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرِبْ مَرَارًا عَلَى القَذَى

ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مَشَارِبُه

فقد كانت الحكمة ترد في القصيدة القديمة أبياتا مفردة، وعدم انتشارها لا يعني عدم وجودها فقد وجدت في شعر الجاهليين أمثال زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وبعض شعراء العصر الأموي كالكميت وعبد الله بن قيس الرقيات وغيرهما <<أما في العصر العباسي الأول فقد تصدرت القصيدة وفي تصدرها ما يدل على أن المجتمع كان في أمس الحاجة إليها، ويدل أيضا على أن الشعراء أدركوا هذا الجانب الهام في الحياة فلجؤوا إلى التعبير عنه ليحفظوا توازن المجتمع واستمرار سلامته>>[1]

ونجدها كذلك في قوله[2]:

فَلَا تَبْعُدْ فَكُلُّ فَتًى سَيَأْتِي عَلَيْهِ المَوْتُ يَطْرُقُ أَوْ يُغَادِي

وَكُلّ ذَخِيرَةٍ لَابُدّ يَوْمًا وَإِن بَقِيَتْ تَصِيرُ إِلَى نَفَـــادِ

فيرتفع إيقاع الإعلامية في هذه الأبيات التي تحمل حكمة والدليل على ذلك ما يتمثل به من أشعار بشار بن برد[3]:

إِذَا بَلَغَ الرَّأْيُ المَشُورَةَ فَاسْتَعِنْ

بِرَأْيِ نَصِيحٍ أَوْ نَصِيحَةِ حَازِمِ

وَلَا تَجْعَلِ الشُّوْرَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً

مَكَانَ الخَوَافِي قُوَّةٌ لِلْقَــوَادِمِ

وَمَا خَيْرُ كَفٍّ أَمْسَكَ الغُلُّ أُخْتَهَا

وَمَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيَّدْ بِقَائِمِ

وَخَلِّ الهُوينَا لِلْضَّعِيفِ وَلَا تَكُنْ

نَؤُومًا فَإِنَّ الحَزْمَ لَيْسَ بِنَائِــمِ

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 117

[2]- الديوان، ص 287

[3]- المصدر نفسه، ص 421

وقد مر بنا إعجاب الأصمعي بهذه الأبيات وتحليل بشار لها، فهنا يبين فيها أهمية الشورى وأثرها في الحياة السياسية مع ضرورة النصح وهما أمران تقوم عليهما أبيات بشار الحكميّة هذه، ويؤكد على لفظ الشورى <<لأنه يرى فيها طريقا لمشاركة الأخرين في الأمور التي تشكل حملا ثقيلا على الفرد ومسؤولية كبرى يصعب عليه تحملها بمفرده ولعله يسعى من خلال ذلك إلى الإشارة إلى عجز الإنسان عن الإحاطة بكل شيء فمهما كانت قدرة الإنسان وطاقته العقلية يظل في حاجة إلى الأخرين>>[1]

ومن الأمور التي جدد فيها بشار ـ كذلك ـ غرض الرحلة حينما تحدث عنها في البحر أو النهر وكانت وسيلتها السفينة خصوصا في قصيدته البائية حينما وصف السفينة وهي تمخر عباب البحر، والموج المتلاطم يتكسر على جَنْبَيْهَا، والملاح الماهر يقودها وهي تسرع إلى المرساة والحيتان تفسح لها المجال في قوله[2]:

وَمَلْعَبِ النُّونِ يُرَى بَطْنُـــــــــهُ مِنْ ظَهْرِهِ أَخْضَرَ مُسْتَعْصِـــــبِ

عَطْشَانَ إِنْ تَأْخُذْ عَلَيْهِ الصَّبَـــا يَفْحُشْ عَلَى البُوصِيّ* أَوْ يَصْخَبِ

كَأَنَّ أَصْوَاتًا بِأَرْجَائِـــــــــهِ مِنْ جُنْدُبٍ فَاضَ إِلَى جُنْـــــدُبِ

رَكِبَتْ فِي أَهْوَالِهِ ثَيِّبًـــــــا إِلَيْكَ أَوْ عَذْرَاءَ لَمْ تُرْكَـــــــبِ

لَمَّا تَيَمَّمَتُ عَلَى ظَهْرِهَـــــا لِمَجْلِسٍ فِي بَطْنِهَا الحَوْشَـــبِ**

هَيَّأَتُ فِيهَا حِينَ خَيَّسْتُـــهَا*** مِنْ حَالِكِ اللَّوْنِ وَمِنْ أَصْهَـــبِ

فَأَصْبَحَتْ جَارِيَةً بَطْنُهَـــــــا مَلْآنُ مِنْ شَتّى فَلَمْ تُضْـــــرَبِ

لَا تَشْتَكِي الأَيْنَ**** إِذَا مَا انْتَحَتْ تُهْدَى بِهَادٍ بَعْدَهَا قُلَّـــــــــبِ

وقد ربط هذه الرحلة بوصف ممدوحه وهو مسافر من البصرة إلى بغداد في نهر الفرات.

ويستكمل هذا الوصف قائلا[3]:

---

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 118

*البوصيّ: نوع من السفن.

**الحوشب: الهظيم البطن.

***خيستها: خيّس، بلغ شدة الذل والأذى.

****الأين: الحية الذكر.

[2]- الديوان، ص 107

[3]- المصدر نفسه، ص 107

رَاعِي الذِّرَاعَيْنِ لِتَحْرِيزِهَـــا مِنْ مَشْرَبٍ غَارٍ إِلَى مَشْـرَبِ
إِذَا اِنْجَلَتْ عَنْهَا بِتْيَـــــــارِهِ وَارْفُضَّ آلُ الشَّرَفِ الأَحْـدَبِ
ذَكَرْتُ مِنْ هِقْلٍ* غَدَا خَاضِبًـا أَوْ هِقْلَةٍ رَبْدَاءَ لَمْ تَخْضِـــــبِ
تُصِرُّ أَحْيَانًا بِسُكَّانِهَـــــــا صَرِيرَ بَابِ الدَّارِ فِي المِذْنَـبِ
بِمِثْلِهَا يُجْتَازُ فِي مِثْلِـــــــهِ إِنْ جَدَّ جَدَّتْ ثُمَّ لَمْ تَلْعَـــــبِ
دُعْمُوصُ** نَهْرٍ أَنْشَبَتْ وَسْطَهُ إِنْ تَنْعَبِ الرّيحُ لَهَا تَنْعَـــــبِ
إِلَى إِمَامِ النّاسِ وِجَّهْتُهَـــــــا تَجْرِي عَلَى غَارٍ مِنَ الطُّحْلُبِ

فوصف الرحلة تغير بتغير الوسيلة يعدّ شكلا من أشكال التجديد في هذا العصر والذي فرضته المعطيات الحضارية، وما شاع فيه من استعمال للسفن والزوارق للتنقل بين حواضر العراق المطلة على نهري دجلة والفرات وفي موضع اخر يقول في قصيدته الدالية التي يمدح فيها المهدي إلى أن يصل لقوله[1]:

وَقُرِّبَتْ لِمَسِيرٍ مِنْكَ يَوْمَئِذٍ مَرَاكِبٌ مِنْكَ لَمْ تُولَدْ وَلَا تَلِـــدُ
تَغْلِي بِهِنَّ طَرِيقٌ مَا بِهِ مِنْ أَثَرٌ فِي مُسْتَوٍ مَا بِهِ حَزْنٌ وَلَا جَدَدُ
لَا فِي السَّمَاءِ وَلَا فِي الأَرْضِ مَسْلَكُهَا وَلَا تَقُومُ وَلَا تَمْشِي وَلَا تَخِـــدُ
وَلَا يَذُقْنَ أَكَالاً مَا بَيقين وَلَا يَشْرُبْنَ مَاءً وَهُنَّ الشَّرْعُ الــوُرُدُ
جُونٌ مُجَلَّلَةٌ قُعْسٌ*** مُجَرْشَعَةٌ **** مَا بَاتَ يُرْمِضُهَا أَيْنٌ وَلَا خَضَـــدُ
تُلْوَى الأَزِمَّةُ فِي أَذْنَابِهَا وَبِهَا فِي السَيْرِ يُعْدَلُ إِنْ جَارَتْ فَتَقْتَصِـدُ
مَنْ كُلّ مُقْرَبَةٍ لِلْسَّيْرِ مَنْقِزَةٍ خَوْفًا تَجَمَّعُ مِنْهَا الجُؤْجُؤُ الأُجُـدُ
مِنْ سَبْعَةٍ فَإِذَا أَنْشَأْتَ تَحْسُبُهَا وَفَاكَهَا كُمَّلًا فِي كَفِّكَ العَـــــدَدُ
السَّمْرُ وَالنَّجْرُ وَالنَّحَّارُ يَقْرَعُهَا وَالفَقْرُ وَالقِيرُ وَالأَلْوَاحُ وَالعَمَـــدُ
فَقَدْ وَفَتْ وَلَهَا فِي وَفْقِهَا عَلَمٌ مِثْلَ السَّحَابَةِ فِي أَقْرَابِهَا زَبَـــــدُ

*هقل: الفتي من النعام.
**دعموص: جنس من الحيوانات يعيش في الماء.
[1]- المصدر السابق ص 243.
***قعس: تأخر ورجع إلى الخلف.
****مشرجعة: مطرقة.

ويقر في هذه القصيدة بأن هذه السفينة لا مثيل لها في قوله (لم تولد ولم تلد) كما جاء هذا المعنى في محكم التنزيل، وقد حمل هذا المعنى أبعادا دلالية مختلفة تفاعلت فيه البيئة الثقافية مع المعتقد الديني في المجتمع العباسي << فتفرد الخليفة بهذه المراكب العظيمة يحيلنا إلى عظمة المالك وهو الخليفة الذي خصه بالسلطة الدينية والدنيوية معا فهو سيد البر والبحر>>[1]

كما قام بوصف نهر الفرات في قوله[2]:

شَقَّ لَنَا المُغِيثُ لَنَا نُعْطَى غَوَارِبُهُ

مِنَ البَطَائِحِ فِيهَا الغَارُ وَالعَشْـرُ

حَتَّى اِنْثَنَى البَحْرُ عَنْ دُفَّاعِ جَرْيَتِهِ

مُسْتَبْطِحِ المَاءِ حَيْثُ الدَوْرُ يَنْحَدِرُ

تَخْفِي القَرَاقِيرُ فِي دَفَّاعِ لُجّتِهِ

حِينًا وَتَظْهَرُ أَحْيَانًا فَتَنْتَشِـــــــرُ

يَنْسَاخُ فِي بَطْنٍ جَيَّاشٍ غَوَارِبُهُ

تَحْتَ السَّمَاءِ سَمَاءٌ مُوجُهَا أَشِـرُ

جَافَ الحُدَاءَ* إِذَا مَا لَجَّ أَتْعَبَهَا

حَتَّى تَزَاوِرَ أَوْ فِيهِ لَهَـــا وَزَرُ

فقد وصف أمواج الفرات وما تحمله من شجر طيب جميل، وبين ارتفاع أمواجه وسرعة مياهه في المنحدرات كأن الجن تدفعه لشدة سواده وارتفاعه ولا تظهر السفن الكبيرة من هذا الارتفاع.

وإذا تحدثنا عن استعمال الأوزان والتجديد فيها، فقد ظلت القصيدة العربية محافظة على نظامها المعروف وهو الوزن القائم على التفعيلة والقافية الموحدة فقد حاول الشعراء الأمويون <<عدم تصريع كل الأبيات إلا في وزن واحد هو الذي يسمى الرجز>>[3] وتسمى قصائده عادة بالأراجيز وظلت القافية على حالها حتى العصر العباسي الذي ازدهر فيه الغناء فتعددت الأنغام وأصبحت تتطلب نوعا من الشعر قد

[1]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ج 2، ص 162

*الحُداء: عناء سائق الجمال

[2]- الديوان ص 338

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 277

تعددت فيه القوافي وتنوعت وهنا "بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية، بل وفي الأوزان أيضا وقد وجد الملحنون في هذا التجديد ما يشبع رغبتهم الفنية"[1] فتنويع القافية يزيد في إيقاع الشعر وموسيقاه ويكسبه لمسة فنية وذوقا جماليا متميزا، ومثال ذلك ماعرف بالمزدوج <<وفيه تميز القافية مع كل بيت أن تكون القافية مصرعة فقافية الشطر الأول هي نفسها قافية الشطر الثاني>>[2] مما يكثف من إيقاع البيت، وقد وجد بعض الشعراء العباسيين <<هذا النظم سهل يسيرا لا يكلفهم مشقة أو عنتا، ولا تطغى قوافيه على ما قد يجول في صدورهم من معاني وأخيلة ويقال أن أول من نظم فيه بشار بن برد و أبو العتاهية>>[3] وما يهمنا ذكر بشار بن برد على أنه من الأوائل الذين نظموا على المزوج، كما نظم على ما يعرف بالرباعيات وهي من النظم تتكون كل واحدة منها من أربع أشطر تتحد مصاريعه الأول والثاني والرابع في القافية وتختلف عنها في الشطر الثالث.

ويظهر ذلك في قوله[4]:

رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّـــوْتِ

وله رباعية أخرى سجلها في هجاء خياط وقد أفسد له ثويا يقول فيها[5]:

خَاطَ لِي عُمْرُو قِبَاءْ لَيْتَ عَيْنَيْهِ سِوَاء

قُلْتُ شِعْرًا لَيْسَ يَدْرِي أَمَدِيحٌ أَمْ هِجَـــاء

وقد قال عنه الجاحظ أنه << وكان شاعرا راجزا شجاعا خطيبا، صاحب منثور ومزدوج>>[6] غير أن ديوانه المطبوع خال من مثل هذا الشعر كما لاحظ ذلك شوقي ضيف في قوله:<< وإن كنا لا نجد منه أمثلة فيما طبع من ديوانه>>[7]

[1]- المرجع السابق، ص 277-278
[2]- المرجع نفسه، ص 278
[3]- المرجع نفسه، ص 279
[4]- الأصفهاني، الأغاني، ج 3، ص 168-169
[5]- الديوان، ص 38
[6]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1 ص 49
[7]- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 197

المطلب الثاني: معيار المقامية

المقامية في شعر بشار:

وقد أكّد الكثير من النقاد القدامى على ضرورة الأخذ بمبدأ "لكل مقام مقال" أي ملاءمة الخطاب الشعريّ أو النثريّ ومن يوجه إليهم وقد جعل ابن طبا طبا من موافقة الشعر للحال التي ينشأ قول الشعر من أجلها سببا من أسباب حسن الشعر وقبوله فيقول << ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علّة أخرى وهي موافقته للحال التي يعدّ معناه لها كالمدح حال المفاخرة وحضور من يكتب بإنشاده من الأعداء ومن يسرّ به من الأولياء وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والحط منه ...و كالمراثي في حال جزع المصاب وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه...>>[1]

وإذا عدنا إلى ما رواه الرواة عن بشار وأخباره وأشعاره سنجد معيار المقاميّة حاضرا في ديوانه ومن أمثلة ذلك ما رواه صاحب الأغاني <<عن أحمد بن خلاد أنه قال لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال وما ذاك؟ قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب مثل قولك:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مَضْرِيَةً

هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تُمْطِرَ الدَّمَا

وتقول:

رَبَابَةُ رَبَّةِ الــبَيْتِ تَصُبّ الخَلَّ فِي الزّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّــوْتِ

فقال: لكل وجه موضع فالقول الأول جدّ وهذا قلته في ربابة جاريتي وأنا لا آكل البيض من السوق وربابة لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها فهذا عندها من قولي أحسن من : << قفا نبك من ذكرى عجيب ومنزل عندك>>[2]

وهذا الموقف يبين بساطة إيقاعه وانسيابه << ليقارب إيقاع الحياة اليومية>>[3] فقد أدرك بشار الفرق الشاسع بين الذوق القديم والذوق الجديد، فكل واحد يستمد إيقاعه

[1]- ابن طبا طبا، نقد الشعر، ص 95
[2]- الأصفهاني، الأغاني، ج 3، ص 162- 163
[3]- ابتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 105

من الحياة التي يعيشها ولا يحب أن يعبّر عن غيرها، فهذا التعبير في شكل الحياة الاجتماعية لم يكن خافيا عن الشعراء والنقاد وفي هذا يقول الجرجاني أنّ الناس حينما تغير نمط عيشهم البدوّي إلى الحاضرة << كسوا معانيهم ألطف نسج من الألفاظ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا>>[1]

وبذلك تغير الإيقاع الشعري بتغير << موقع الشاعر في المجتمع كما تغيرت وظيفته وموقفه منه ومن ذاته أيضا، ففي المجتمع القبلي الصغير ذي العلاقات البسيطة ذابت شخصية الشاعر في كيان الجماعة>>[2] رغم أنه كان ناطقها الرسمي والمدافع عنها << أمّا في المجتمع الجديد لم يعد يمتلك تلك المكانة...، ومن هنا التفت الشاعر في المجتمع الحضري إلى نفسه وراح يرصد رغباتها وحركاته>>[3]

فأصبح للشعر في هذا العصر منحى خاصا عمد إليه بشار بن برد عن قصد وعن وعي، بل سعى إلى تبريره كما رأينا في الرواية السابقة.

وليس مرده ضعفا في النظم ولكنه طريق جديد فرضته معطيات العصر العباسي ليقترب بشار من واقعية التعبير والتوجه إلى المتلقين بما يناسب مقاماتهم وفي هذا يقول ابن المعتز عن شعر بشار << ولا أعرف أحد من أهل العلم والفهم دفع فضله ولا رغب عن شعره، وكان شعره أنْقى من الراحة وأصفى من الزجاجة وأسلس على اللسان من الماء العذب>>[4] وقد استشهد بأبياته الغزلية التي يقول فيها[5]:

أَمِنْ تَجَنِّي حَبِيبٍ رَاحَ غَضْبَانَا

أَصْبَحْتَ فِي سَكَرَاتِ المَوْتِ سَكْرَانَا

لَا تَعْرِفُ النَّوْمَ مِنْ شَوْقٍ إِلَى شَجَنِ

كَأَنَّمَا لَا تَرَى لِلْنَّاسِ أَشْجَانَـــــــــا

أَوَدُّ مَنْ لَمْ يُبْلِنِي مِنْ مَوَدَّتِهِ

إِلَا سَلَامًا يَرِدُّ القَلْبَ حَيْرَانَـــــــــا

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 116
[2]-ابتسام حمدان، الأسس الجمالية، ص 101
[3]- المرجع نفسه، ص 102
[4]- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، ص 48
[5]- المصدر نفسه، ص 49

يَا قَوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيّ عَاشِقَةٌ

وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَـــــــــا

وفي تعليقه على أبيات أخرى قال عنها << أرق من النسيم وأعذب من الماء الزلال وهو مع ذلك كأنه يلعب به جودة طبعه، وقرب ماخذه، وسهولة لفظه>>[1]

ومن هذه الأبيات قوله[2]:

أُصْدُودَا بَعْدَمَا اِسْتَهْوِينِي

فِيمَ ذَا يَا قُرَّةَ العَيْنِ وَلَـــمِ

فَلَكُ الله بِأَنْ أَعْتِبَكُمْ

ثُمَّ لَا أَعْتِبَ فِيكُمْ مِنْ رُغَمِ

ومستشهدا بقوله[3]:

يَا رَحْمَةَ الله حُلِّي فِي مَنَازِلِنَا

وَجَاوِرِينَا فَدَتْكِ النَّفْسُ مِنْ جَارِ

ألا نحس عند قراءة هذا البيت أن صاحبه قد استعمل أيسر الألفاظ وأعمق المعاني في آن واحد؟ وكأنك تقرأ لشاعر معاصر تهزك كلماته البسيطة وتطرب نفسك لمعانيه الرائعة فتهتز لإيقاع هذا البيت اهتزازا، اختار الألفاظ الشائعة السهلة البسيطة وحينما سئل عن السبب الذي جعله يفوق أهل عصره في حسن المعاني وتهذيب الألفاظ أجاب بأنه <<لم يقبل كل ما تورده على قريحتي ويناجني به طبعي ويبعثه فكري...، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب شيء مما آتي به>>[4] ليكون كل ذلك في خدمة الحياة الجديدة التي يعيشها فتجسد بذلك مفهوم مقتضى الحال أو لكل مقام مقال مع تحقيق التوافق والتقارب بين الشعر وبين الحياة وكان هذا سببا في انتشار شعره << لأنه عبر فيه تعبيرا صادقا وصريحا عن مشاعر العصر وصور الحياة فيه في تراكيب وعبارات وجيزة في منتهى الرقة الحضاريّة بكل صورها وألوانها>>[5] ومن أمثلة ذلك قوله[6]:

---

[1]- المصدر السابق ص 49.
[2]- ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين ص52.
[3]- المصدر نفسه ص 52.
[4]- الأصفهاني، الأغاني ج 3 ص 237.
[5]- مصطفى بيطام مظاهر المجتمع ص 464.
[6]- الديوان ص 428.

يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُفَّاحًا مُفْلَّجَـــــــــةً أَوْ كُنْتُ مِنْ قُضَبِ الرّيحَانِ رَيْحَانَا

حَتَى إِذَا وَجَدَتْ رِيحِي فَأْعْجَبَهَا وَنَحْنُ فِي خَلْوَةٍ مُثِّلَتْ إِنْسَانَـــــــا

ففي هذين البيتين يصف بشار محبوبته ويتمنى لو تحول عندها إلى تفاحة في إناء به فاكهة فتأكلها أو ريحانة في زهريتها فتشمها ورغم ذلك كله لم تخلد فيه لوعة الشوق فتمنى لو أن تبعث روحه في تلك التفاحة أو الريحانة فينعم بقربها.

إلى غير ذلك من الشواهد التي استطاع بشار أن يطبق فيها معيار المقامية وما يضفيه على النص الشعري من تلاؤم وتناغم وانسجام بين المتلقي وعصره، فيحدث ذلك إيقاعا تطرب له الأسماع وتشعر بموسيقاه المتميزة.

ومنها قوله[1]:

حَوْرَاءُ إِنْ نَظَرَتْ إِلَيْكَ سَقَتْكَ بِالعَيْنَيْنِ خَمْـــــرَا

وَكَأَنَّ رَجْعَ حَدِيثِهَـــا قِطَعُ الرِّيَاضَ كُسِينَ زَهْرَا

وَكَأَنَّ تَحْتَ لِسَانِـــــهَا هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيهِ سِحْــرَا

وَتَخَالُ مَا جَمَعَتْ عَلَيْهِ ثِيَابَهَا ذَهَبًا وَعِطْـــــــــرَا

وَكَأَنَّهَا بَرْدُ الشّـــــرَابِ صَفَا وَوَافَقَ مِنْكَ فِطْـــرَا

إلى آخر الأبيات التي استخدم فيها الشاعر ألفاظا عذبة رقيقة تناسب الغزل والغناء في آن واحد، فقد جاءت سهلة بعيدة عن الصعوبة (رياض، حوراء، العينين، سحرا، ذهبا...)

وكلها ألفاظ تناسب الغزل مما يصب ذلك في توجه بشار نحو التجديد الشعريّ ليوافق مبدا المقامية ويحققه.

[1]- المصدر السابق، ص 328

المطلب الثالث:معيار التناص

1- التناص القرآني في شعر بشار بن برد:

أو ما سمي بالاقتباس وهو نوع من التناص كما مر بنا سابقا وسنجده حاضرا في ديوان بشار بن برد، خصوصا وأن القرآن الكريم كان مصدر الإلهام للكثير من الشعراء والأدباء على مر الأزمنة ومن أمثلة ذلك في ديوان بشار بن برد[1]:

يَا صَاحِ هَلْ بُلِّغْتَ عَنّي ذَنْبَا

وَهَلْ عَلِمْتَ خُلُقِي مُنْكَبَّـــا

وَهَلْ رَأَيْتَ فِي خِلَاطِي عَتْبَا

أَلَمْ أُزَيِّنْ تَاجَكَ الذَّهْبَّـــــــا

بِالبَاقِيَاتِ الصَّالِحَاتِ تُحْبَى

أَضَأَنَ فِي الحُبِّ وَجُزْنَ الحُبَّا

وهذه الأبيات قالها في مدح داود بن يزيد حينما أحس منه إعراضا لجرم اقترفه أو لوشاية، فقد ادخر له الباقيات الصالحات للمخلصين فوظف قوله تعالى:
<<والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا>>[2]

وقوله كذلك[3]:

يَخُوّفِنِي مَوْتُ المُحِبِينَ صَاحِبِي

فَطُوبَى لَهُمْ سِيقُوا إِلَى جَنَّةِ الخُلْدِ

ويظهر الاقتباس في عجز البيت من قوله تعالى: <<وسيق الذين اتقوا ربهم إلى الجنة زمرا>>[4] وقوله كذلك: <<قل أذلك خير أم جنة الخلد التي وعد المتقون>>[5] فجمع آيتين في عجز هذا البيت ليبين من خلالها تمني موت المحبين لشدة عشقه وغرامه لعله يلقى مالاقى المحبون قبله وقال متغزلا[6]:

إِذَا أَدْبَرْتَ مَاتَ النَّا سُ إِنْ قِيلَ لَهُمْ مُوتُوا

---

[1]- المصدر السابق، ص 50
[2]- سورة الكهف، الآية 46
[3]- الديوان، ص 286
[4]- سورة الزمر، الآية 73
[5]- سورة الفرقان، الآية 15
[6]- الديوان، ص 163

وَإِنْ أَقْبَلْتَ فَالعَيْنَا نِ هَارُوتَ وَمَارُوتَ

فقد أخذ كلمتي هاروت وماروت اللذين يعلمان الناس السحر كما ورد في القرآن الكريم قال تعالى: <<ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت>>[1] ليصف بهما عيني محبوبته وما تحدث أنه في نفسه من سحر فإذا أقبلت محبوبته فجمال عينيها فتنة كفتنة سحر هاروت وماروت وهذا التناص يكشف قوة تصوير بشار رغم أنه أعمى لا يبصر إلا أنه استطاع أن يصف جمال عيني محبوبته الأخاذ، فقد أجاد الوصف أحسن من المبصرين ويرجع ذلك إلى: <<شاعرية متدفقة وخيالية نفسية استخدمها معتمدا على ذكائه وذاكرته من صور القدماء>>[2]

ويعود مرة أخرى ويتمثل النص القرآني نفسه للاستشهاد بهاروت وماروت فيقول[3]:

كَأَنَّ قَلْبِي إِذَا ذِكْرَاكُمْ عَرَضَتْ

مِنْ سِحْرِ هَارُوتَ وَمَارُوتَ فِي عِقْدِ

وهذا دليل على كلف الشاعر الشديد بالنساء رغم عدم إبْصَارهن إلا أنّه وظف حاسة السمع المرهف:<< وإحساسه العالي ناب عن بصره للافتتان بصوتهن>>[4] وجعل من أذنه تبصر وتسمع في آن واحد، ويواصل الشاعر أخذ معانيه من القرآن الكريم خدمة لغزله فيذكر ليلة القدر من قوله تعالى: <<ليلة القدر خير من ألف شهر >>[5] ليقول متغزلا في أم محمد[6]:

لَقَدْ ذَكَّرَتَنِي لَيْلَةُ القَدْرِ مَجْلِسًا

لِثِنْتَينِ مِنْ شِعْبٍ عَلَى غَيْرِ مَوْعِدِ

سَرَى بِهِمَا شَوْقٌ إِلَيَّ فَجَاءَتَا

عَلَى وَجَلٍ مِنْ أَقْرَبِينَ وَحُسَّـــــدِ

وقد ذكر هذين البيتين في قصيدة طويلة فطيف محبوبته جعل لديه متعة روحية خاصة لا تحدثها في نفوس الآخرين غير ليلة القدر وعظمها عند الصالحين فهذا

[1]- سورة البقرة، الآية 102
[2]- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 211
[3]- الديوان، ص 287
[4]- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 217
[5]- سورة القدر، الآية 03
[6]- الديوان، ص 270

التناص أحدث في البيت صورة فنية وإيقاعا خاصا ولونا جديدا في التشبيب بالنساء قلّ مثله عند غيره من الشعراء.

ونجده في مقابل ذلك قد وظف ليلة القدر سخرية وهجاء من رجل اسمه أبو زيد فقال[1]:

أَلَا إِنَّ أَبَا زَيْـــــدٍ زَنَى فِي لَيْلَةِ القَدْرِ

وَلَمْ يَرْعَ تَعَالَى الله رَبّي حُرْمَةَ الشَّهْرِ

فبين عِظم الجرم الذي اقترفه أبو زيد لعظم شهر الصيام وخاصة ليلة القدر التي تعد أفضل أيامه بل هي خير من ألف شهر كما قال الله تعالى، فتظهر براعته الشعرية في هذا التناص القرآني فالعبارة واحدة مرة كانت للتغزل والمدح ومرة للهجاء والسخرية ،فتعددت المعاني والعبارة واحدة.

ويعود مرة أخرى متغزلا بعبدة فيقول[2]:

يَوْمَ العَذَارَى يَسْتَطِفْنَ بِهَا

مِثْلَ النُّجُومِ يَطُفْنَ بِالبَدْرِ

لَمْ أَنْسَهَا أُصُلاً وَقَدْ رَكِبَتْ

شَمْسُ النَّهَارِ لَأَرْذَلِ العُمْرِ

متمثلا قوله تعالى في سورة الحج: <<ومنكم من يتوفى ومنكم من يرد إلى أرذل العمر لكيلا يعلم من بعد علم شيئا>>[3] فنلاحظ بشار قد أخذ جزئية الآية (أرذل العمر) ليصور بها صورة الشمس وهي تغرب آخر النهار معلنة قدوم المغيب فتكون في حالة ضعف وهزال كما يكون الإنسان كذلك في آخر عمره فأنشأ الشاعر صورة وركبها ليصف بها رحيل محبوبته وابتعادها كحال الشمس وقت الغروب فوجد ضالته في الآية القرآنية الكريمة ليختصر بها المعنى ويكثفه ويشحنه بطاقة فنية إيقاعية جميلة اتحدّت فيها حالة الرحيل مع الغروب في آية قرآنية أنتج بها نصا جميلا جديدا متجددا مفتوحا على قراءات عديدة ونجده مرة أخرى يصف نفسه وهو مضطرب من الحب فيقول[4]:

---

[1]- المصدر السابق، ص 375

[2]- المصدر نفسه، ص 363

[3]- سورة الحج، الآية 05

[4]- الديوان، ص 318

كَأَنَّ فُؤَادِي فِي خَوَافِي حَمَامَةٍ

مِنَ الشَّوْقِ أَوْ صُنْعِ النَّوَافِثِ فِي العُقَد

وَقَدْ لَامَنِي فِيهَا المُعَلَّى وَلَوْ بَدَا

لَهُ مَا بَدَا لِي مِنْ مَحَاسِنِهَا سَـــــــجَد

فاستعان بالنص القرآنيّ ليبين من خلاله حاله المضطرب كاضطراب المنفوث في العقد من قوله تعالى:<<ومن شر النفاثات في العقد>>[1] فاضطراب الحب كاضطراب المسحور وأراد أن يبرر حالته وافتتانه بهذه المرأة أنها غاية في الجمال فلو رآها غيره لسجد تعظيما لحسنها وبهائها ويدحض لوم اللائمين له.

وفي مدحه لابن المهدي موسى يعود للنص القرآني ليصف به سفينة كان يركبها فيقول[2]:

إِذَا أَتَاهُ غَدًا أَوْ بَعْدَهُ ثَقَلٌ تَغْدُو إِلَيْهِ بِهِ الأَنْبَاءُ وَالبُرُدُ

وَقُرِّبَتْ لِمَسِيرٍ مِنْكَ يَوْمَئِذٍ مَرَاكِبٌ مِنْكَ لَمْ تُولَدْ وَلَمْ تَلِدُ

فنجده استحضر قوله تعالى في سورة الإخلاص: <<لم يلد ولم يولد >>[3] رغم أن صفة لم يلد ولم يولد اختص بها الله تعالى غير أن الشاعر استحضرها لقوة دلالتها في موضع مدح ولي العهد موسى فكأن هذه السفينة صنعت خصيصا له لن يركبها قبله ولا بعده أحد فأضفى عليها صفة جودة الصنع والتميز بهذا التناص القرآني.

ويأخذ مرة اخرى من النص القرآني يمدح محمد بن أبي العباس فيقول[4]:

وَرَثْتُمْ رَسُولَ الله بَيْتَ خِلَافَةٍ

وَعِزًّا عَلَى رُغْمِ العَدُوِّ سُؤْدَدَا

لَكُمْ نَجْدَةُ العَبَّاسِ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ

وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذَا شَاعَ وَأَشْـــهَدَا

فنجد عبارة "ويوم حنين" مأخوذة من قوله تعالى :<<لقد نصركم الله في مواطن كثيرة ويوم حنين إذ أعجبتكم كثرتكم فلم تغن عنكم شيئا>>[5] فالمدح هنا اختص به

[1]- سورة الفلق، الآية 04
[2]- الديوان، ص 243
[3]- سورة الاخلاص، الآية 02
[4]- الديوان، ص 227
[5]- سورة التوبة، الآية 25

أبناء العباس الذين هم من نسل العباس بن عبد المطلب عم الرسول صلى الله عليه وسلم وأشار إلى غزوة حنين التاريخيّة حينما تخلى فيها الكثير عن النبي صلى الله عليه وسلم ولم يبق معه إلاّ القليل منهم وكان العباس ضمن هؤلاء الذين بقوا مع النبي صلى الله عليه وسلم.

فاستحضار الموقف بالنسبة للشاعر كان من أجل مدح محمد بن أبي العباس ليربط النسب بين الرجلين ويعود مرة أخرى موظفا عبارات القرآن الكريم في النسيب فيقول[1]:

فَسُبْحَانَ رَبّي لَا جَلَادَةَ بَعْدَمَا

جَرَيْتُ وَأَبْلَانِي الهَوَى فَبَلَيْتُ

ظَمِئْتُ فَلَمْ أَظْمَأْ إِلَى بَرْدِ مَشْرَبٍ

وَلَكِنْ إِلَى وَجْهِ الحَبِيبِ ظَمِيتُ

وظف التسبيح هنا والتسبيح لا يكون–أحيانا- إلاّ لأمر جلل، وهنا حتى يبين صبره على تحمل بلاء الحب والعشق فلجأ إلى التسبيح لعله يخفف عنه ظمأ قلبه وتعطشه لوجه محبوبته، واستعان بقوله تعالى :<<وقل سبحان ربي هل كنت إلا بشرا رسولا>>[2] ففي الآية تعظيم لتعنت المشركين الذين طالبوا النبي بأمور يعجز عن القيام بها، كما كان الشاعر عاجزا أمام حبّ محبوبته يبحث عن جرعة صبر وجدها في تسبيح الله وتعظيمه إلى أن تقر عينه برؤية من أحب.

والمتعمق في دراسة ديوان بشار يجد الكثير من التناص القرآني الذي أضفى على شعره إيقاعا متميزا بالإضافة إلى ذلك دليل على تلون مذاهب الشاعر ومعتقده بالعودة إلى آيات القرآن الكريم وتوظيفها في أشعاره.

كما أن ظاهرة التناص القرآني في ديوانه تنوعت بين آيات وألفاظ وسير وما إلى ذلك ويمكن دراسة هذه الظاهر لوحدها في شعره نظرا لتميزها عنده وهذا دليل على ثقافته الواسعة دون أن يكون هناك إقحام النص القرآني بقوة فيحدث تنافرا في شعره بل بالعكس فقد عمق المعنى وأضفى عليه إيقاعا خاصا بلغ به الشاعر درجة الإبداع الفنيّ.

2- **<u>تناص الأمثال في شعر بشار:</u>** نظرا لكثرة استحضار بشار بن برد لأمثال العرب في شعره ارتأيت أن يكون لهذه الظاهرة عنصرا خاصا في البحث.

[1]- الديوان، ص 168
[2]- سورة الاسراء، الآية 93

يقول بشار بن برد[1]:

وَقَدْ ظَلَمُوهُ حِينَ سَمُّوهُ سَيِّدًا كَمَا ظَلَمَ النَّاسُ الغُرَابَ بِأعَوَرَا

والمثل المستحضر في البيت هو: <<أبصر من غراب >>[2] والغراب هذا أعور لأنه مغمض إحدى عينيه ومقتصر على إحداهما من قوة بصره، وقيل إنما سموه أعور لحدة بصره على طريق التفاؤل به، فنفى الشاعر السيادة عن هذا الرجل واعتبارها ظلما في حقه كما ظلم الناس الغراب باعتباره لايرى، وقد ذكر هذا المثل في الكثير من أمهات الكتب.

يقول بشار بن برد في هجاء حماد وعجرد[3]:

إِذْ جِئْتَهُ يَوْمًا أَحَالَ عَلَى غَدٍ كَمَا وَعَدَ الكَمُّونُ مَا لَيْسَ يَصْدُقُ

والمثل هو: <<أخلف من شرب الكمون>>[4] والكمون نوع من النبات يراه صاحبه أخضر فيؤخر سقيه وذكره الشاعر هنا ليبين به مدى خلف وعد حماد عجرد فكان هذا المثل أنسب للهجاء.

ويقول بشار[5]:

إِذَا بَلَغَ الرَّأْيّ المَشُورَةَ فَاسْتَعِنْ

بِرَأْيِ نَصِيحٍ أَوْ نَصِيحَةِ حَازِمِ

وَلَا تَجْعَلْ الشَّوْرَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً

فَإِنَّ الخَوَافِي قُوَّةٌ لِلْقَوَادِمِ

والمثل هو: <<أول الحزم المشورة>>[6]

ويضرب المثل في الأمر بالمشورة لأن ذلك لا يؤدي إلى الندم، فإن استشرت غيرك دليل على حسن التصرف فلا خاب من استشار كما يقال.

قال بشار[7]:

---

[1]- الديوان، ص 15
[2]- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 421
[3]- الديوان، ص 400
[4]- العسكري، جمهرة الامثال، ج 1، ص 34
[5]- الديوان، ص 421
[6]- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 3، ص 113
[7]- الديوان، ص 405

قَدْ زُرْتَنَا مَرَّةً فِي الدَّهْرِ وَاحِدَةً عُودِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدِّيكِ

والمثل هو: <<بيضة الديك>>[1]

ويضرب في شيء يكون مرة واحدة لا ثانية لها أو للذي يعطي عطيته ولا يعود لمثلها، فأراد الشاعر من محبوبته أن تزوره مرة أخرى ولا تكتفي بزيارة واحدة فتكون تلك الزيارة كبيضة الديك، لأن العرب كانوا يزعمون أن الديك يبيض بيضة واحدة في عمره فاستشهد بالمثل حتى يجعل من محبوبته تعاود الكرة ولا تتوقف عند زيارة واحدة.

يقول بشار[2]:

بَنِي وَائِلْ إِنَّ الصَّغِيرَ بِمِثْلِـــــهِ كَبِيرٌ فَلَا تَسْتَعْجِلُوا بِمُهِيبِ

عَلَى أَهْلِهَا تَجْنِي بِرَاقِشُ فَاتْقُوا جِنَايَةَ عَبْدٍ وَاسْعِدُوا الْقُلُوبَ

نلاحظ استحضار الشاعر للمثل القائل: <<على أهلها جنت براقش>>[3] وهو من الأمثال التي قالتها العرب في الجاهلية ويضرب لمن عمل عملا ضر به نفسه أو أهله، أو عمل صنيعا وعاد صنيعه عليه بالضرر، وقد استحضره بشار في هذا البيت ليقلل به من شأن بني وائل وهم من القبائل العربية المشهورة وأن لا يأخذهم الغرور.

فربما جنوا على أنفسهم بصنيعهم هذا كما جنت براقش على أهلها فكان المثل حاضرا ليبين من خلاله المعنى الذي يريد إيصاله لبني وائل.

ويقول بشار في موضع آخر[4]:

أَكْرِمْ خَلِيطًا تَنَلْ كَرَامَتَهُ لَسْتَ بِجَانٍ مِنْ شَوْكِهِ عِنَبَا

فالملاحظ لهذا البيت يرى استحضار الشاعر للمثل: <<إنك لا تجني من الشوك العنب>>[5] وهو من الأمثال المتداولة بين الناس ويضرب لمن يرجو المعروف من غير أهله أو لمن يعمل شرا وينتظر خيرا من ورائه فهو يربط العلاقة بين نتائج الأعمال وأسبابها، فإذا أكرمت صاحبك ستنال حتما كرامته، ويأتي عجز البيت ليؤكد أن نتيجة العمل تلزم سببه بالمثل لست بجان من شوكه عنبا.

---

[1]- الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص 720

[2]- الديوان، ص 140

[3]- العسكري، جمهرة الامثال، ج2، ص 52

[4]- الديوان، ص 51

[5]- ابو الفضل احمد ابن محمد ابن ابراهيم الميداني، مجمع الامثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ص 209

ويقول في موضع آخر ساخرا ومستهزئا من رجل اسمه عمرو[1]:

اِرْفُقْ بِعُمْرٍو إِذَا حَرَّكْتَ نِسْبَتَهُ

فَإِنَّهُ عَرَبِيٌّ مِنْ قَوَارِيـــــــــرِ

إِنْ جَازَ آبَاؤُهُ الأَنْذَالُ فِي مُضَرٍ

جَازَتْ فُلُوسُ بُخَارَى فِي الدَّنَانِيرِ

ويظهر استحضار الشاعر للمثل :<<فلوس بخارى>>[2] ويروى أن بخارى يتبايعون في المحقرات بالفلوس فاستشهد بهذا المثل ليستهزئ بنسب الرجل المذكور ويحقره ويقلل من شأنه متكئا في ذلك على المثل الذي ذكره في أبياته.

ولقد كان لتناص الأمثال في شعر بشار بن برد دورًا واضحًا ساعد على إصابة المعنى مع قصر العبارة وبلاغتها وإيقاعها بالإضافة إلى قيم حملتها هذه الأمثال تنبئ مرة أخرى على الثقافة الواسعة للشاعر ومحاولة محاكاة أعلى درجات الإبداع والتميز الفني.

3- **المعارضات والنقائض:** إذا تحدثنا عن المعارضات والنقائض في شعر بشار بن برد فيكاد ديوانه يخلو منهما وعلى الرغم من كثرة هجائه ومدحه ورد الشعراء عليه إلا أنه لم تكن في هذه المساجلات الشعرية شروط النقائض والمعارضات التي حددها النقاد، فقد هجا بشار حماد عجرد في الكثير من قصائده وغيره من الشعراء ورد عليه الأخير خصوصا عندما قربّه الخليفة الأمين وأسكنه في قصره فهجاه بشار بن برد ومن أمثلة ذلك[3]:

يَا أَبَا الفَضْلِ لَا تَنَمْ وَقَعَ الذِّئْبُ فِي الغَنَمْ

إِنَّ حَمَادَ عَجْرَدٍ شِيخُ سُوءٍ قَدْ اِغْتَنَـــــــمْ

فأمر الأمين بإخراجه من قصره وترتب على ذلك مهاجاة طويلة بين الشاعرين لكنها لا تدخل في باب النقائض للأسباب السابقة الذكر.

ونجد في ديوانه أن المنصور قال إني قائل بيتا فمن يجيز؟ والبيت[4]:

---

[1]- الديوان، ص 374

[2]- الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص 872

[3]- الديوان، ص 424

[4]- المصدر نفسه، ص 445

وَهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي

يُقَطِّعُ ظَهْرُهَا ظَهْرَ العَظَايَه

فقال بشار[1]:

وَقَفْتُ بِهَا القَلُوصَ فَفَاضَ دَمْعِي

عَلَى خَدِّي وَأَقْصِرَ وَاعِظَايَهْ

- وبهذا كان التناص في شعر بشار بن برد حاضراً يفتح أبوابه للنقاد من أجل دراسته دراسات نقديّة متعدّدة تبين مقدرة الشاعر الفنيّة وتنوع إيقاعه الذي ظهر متميزاً في هذه الفترة التاريخية المهمة في تراثنا العربيّ للأسباب السابقة الذكر ولأسباب مازالت تنتظر من يلتفت إليها ويدرسها فيبرز قيمة ما خلّفه الأسبقون من أعمال خالدة.

[1]- المصدر السابق، ص 445

الخاتمة

الخاتمـــــــــــــة:

لكل بحث بالضرورة خاتمة تكون حوصلة لما جاء في متنه، ولعل من أهم الأمور التي توصلت إليها مفهوم الإيقاع الذي أصبح يحمل دلالات بلاغية ونفسية متعددة لا يمكن حصره في مفهوم دقيق لأنه خرج عن ارتباطه القديم بالوزن أو الموسيقى الخارجية للشعر فقد ربط الكثير من النقاد القدامى بينهما في تعريفهم له، كما مر بنا ذلك وأصبح للإيقاع عناصر متغيرة بتغير رؤية الشاعر الفنية والنفسية التي يرصد بها ظاهرة ما أو يعبر من خلالها عن أحاسيسه ومشاعره والتزامه تجاه قضايا أمته فبات من الصعب أن يضبط الإيقاع في مفهوم محدد غير قابل للتعدد أو التمدد أو التجدد، وخرج بذلك من عباءة العروض ليرتبط بكل العلوم اللغوية المختلفة والمناهج الفكرية المتنوعة والمتتبع لحركة الشعر العربي يلحظ ذلك التغير الحاصل في إيقاع الشعر نتيجة تغير نمط حياة الشاعر، والذي انتقل من طول البداوة إلى طور الحضارة فانعكست على مخيلته صورا ما ألفها من قبل وراح يعبر عنها بطرائق مختلفة جعلت من إيقاع الشعر يأتي بالضرورة مخالفا لما ألفه الشعراء من قبل خصوصا عند الشعراء المحدثين الذين حاول أصحابه فيه تغيير شكل القصيدة العربية الموروثة، ولو نسبيا فمجرد التفكير في التغيير تغيير وبذلك فتح هؤلاء الشعراء الباب لمن جاء بعدهم في ظهور الشعر العربي بلون فني مخالف لما سبقه يساير مستجدات العصر، يعبر عن التجربة الشعرية لشعرائه حتى يلقى التأييد والقبول من المتلقي الذي أصبح طرفا مهما في العملية الإبداعية الشعرية وهذا ماجعل من الشعر المحدث يفرض نفسه لعدة أسباب كان منها السياسي والاجتماعي والثقافي كما ذكر ذلك في الفصل الأول من هذا البحث.

وإذا انتقلنا إلى الفصل الثاني فسنجد شاعرا من الشعراء المحدثين استطاع أن يعبر بشعره عن واقعه من زاوية جعلت الإيقاع يظهر بشكل مخالف لما ألفه أهل

عصره وهو الشاعر مطيع بن إياس، مع التركيز على أهم نقاط التجديد التي جاء بها ومحاولة رصد شعره من زاوية أخرى غير التي تناوله بها النقاد وإظهار الجانب الإيقاعي الفني في ديوانه بتطبيق معايير النصية السبعة على ما تبقى من شعره، وكان الأنموذج التطبيقي الثاني للشاعر بشار بن برد هو محور الفصل الثالث والذي يعد من أهم الشعراء المحدثين، وربطت بذلك بين شاعر مغمور وشاعر مشهور حتى تظهر التجربة الشعرية لهؤلاء الشعراء الذين أصروا على التجديد وظهور شعرهم بشكل مخالف للقصيدة العربية الموروثة خصوصا في جانبها الإيقاعي فيما عرف عندهم بالشعر المحدث ويرتبطون بواقعهم ويعبرون عما يجول بخواطرهم بصورة لا تتناقض ومعطيات عصرهم.

ويمكن أن أذكر بعض المواضيع التي أحالتني الدراسة إليها وهي:

النزعة الإنسانية في شعر مطيع بن إياس.

ظاهرة المقطوعات في الشعر المحدث.

نظرية التلقي في التراث الأدبي.

بشار بن برد بين الزامية التقليد وحتمية التجديد.

أثر العمى في شعر بشار بن برد.

ظاهرة التناص في شعر بشار بن برد.

معايير النصية والتراث الأدبي.

الإيقاع البلاغي في الشعر العباسي.

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى بيان أهمية تراثنا الأدبي والتي تجلت في قيم نصوصه المعبرة عن رؤى تجاوزت عصرها ناهيك عن المناهج الحديثة ومدى علاقتها بتراثنا الأدبي النقدي الذي حمل وعيا فكريا متميزا، يحتاج إلى من يدرسه وينفض عنه غبار الزمن ليخرج منه تلك الدرر التي نحن بحاجة إليها لتأسيس ما يمكن تأسيسه من مناهج خاصة بنا دون أن ننظر وننتظر ما يجلبه غيرنا وقد لا يتلاءم مع خصوصيتنا الثقافية فنحملها بذلك مالا تحتمل.

قائمة
المصادر
والمراجع

أ- المصادر:

1- القرآن الكريم.
2- الحديث النبوي الشريف.
3- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كشف الأعاريب تحقيق مازن مبارك ومحمد علي حمد الله دار الفكر بيروت لبنان 1992م.
4- أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني (الحصري) زهر الآداب وثمر الألباب، المكتبة العصرية صيدا، بيروت لبنان 2005م.
5- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان (الجرجاني):
- أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة 2001م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني ط1 1951م.
6- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد : كتاب جمهرة اللغة حققه وقدم له الدكتور رمزي منير بلعبكي دار العلم للملايين بيروت لبنان الطبعة الاولى نوفمبر 1987م ج2.
7- أبو جعفر محمد بن جرير (الطبري)، تاريخ الأمم والملوك دار الفكر بيروت لبنان الطبعة الأولى 1987م، ج8،ج9.
8- أبو الحسن بن محمد (حازم القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان الطبعة الثالثة 1986م.
9- أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي (الجرجاني)، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي المكتبة العصرية، صيدا بيروت نوفمبر 1996م.
10- أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي (ابن طبا طبا)، عيار الشعر تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، توزيع مكتبة الخانجي القاهرة.
11- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا :
- مجمل اللغة دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان مؤسسة الرسالة بيروت لبنان الطبعة الأولى 1984م.ج.
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها تحقيق السيد أحمد صقر دار إحياء الكتب العربية بيروت 1977م.

12- أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم (ابن وهب الكاتب)، البرهان في وجوه البيان، مكتبة الشباب القاهرة، د. ط.
13- أبو زيد عبد الرحمن بن محمد (ابن خلدون) المقدمة، دار صادر بيروت، لبنان 2006م.
14- أبو سعيد عبد المالك بن قريب (الأصمعي)، فحولة الشعراء تحقيق المستشرق ش- توزي، تقديم صلاح الدين النجد دار الكتاب الجديد لبنان بيروت 1980.
15- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد (ابن خلكان)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان تحقيق إحسان عباس دار صادر بيروت 1972م.
16- أبو العباس عبد الله (ابن المعتز)، طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج دار المعارف مصر الطبعة الرابعة.
17- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائيّ دار ومكتبة الهلال المجلد الثالث .
18- أبو عبد الله بن محمد بن داود الجراح، الورقة، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج دار المعارف مصر الطبعة الثانية 1953م.
19- أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء تحقيق أبو فهر محمود شاكر دار المدني جدة 1974 م ج 1،ج2.
20- أبو عبد الله محمد بن عمران (المرزباني)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الأولى 1995م.
21- أبو عثمان عمرو بن ابن بحر(الجاحظ):
- البيان والتبين: تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجيل بيروت لبنان 1948م، ج1،ج2.
- الحيوان تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ج3، ج4، ج6.
22- أبو عمر أحمد بن محمد (ابن عبد ربه)، العقد الريد تحقيق وشرح وتعريف أعلامه الدكتور محمد التوبخي دار صادر بيروت لبنان الطبعة الأولى 2001 م.
23- أبو الفتح عثمان بن جني ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ،عالم الكتب، ط1 بيروت 2006م.
24- أبو الفتح محمد عبد الكريم (الشهرستاني)، الملل والنحل، تقديم صديقي جميل العطار دار الفكر والطباعة والنشر بيروت لبنان 2005م.

25- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
26- أبو الفرج محمد بن إسحاق (ابن النديم)، الفهرست وضع فهارسه أحمد شمس الدين دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1، 1996م.
27- أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم (الميداني)،مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار المعرفة بيروت لبنان 1955م.
28- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان الطبعة الأولى جديدة ومنقحة ج4.
29- أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر الطبعة الخامسة 2006 م.
30- أبو القاسم محمود بن محمد (الزمخشري)، أساس البلاغة تحقيق توفيق عفيفي دار الكتب الحديثة القاهرة 1960م.
31- أبو محمد عبد الله بن سعيد (ابن سنان الخفاجي)، سر الفصاحة، تحقيق داود غطاشة الشوابكة دار الفكر، عمان، ط1 2006م.
32- أبو محمد عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة):
- الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر دار المعارف مصر 1958م.
- أدب الكاتب: تحقيق محمد الفاضلي دار الجيل بيروت لبنان طبعة جديدة 2001م.
33- أبو محمد القاسم الأنصاري (السجلماسي)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع تقديم وتحقيق علال الغازي مكتبة المعارف ط1 الرباط 1980م.
34- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري تهذيب اللغة، تحقيق عبد الكريم العزاوي الدار المصرية للتأليف والترجمة ج4.
35- أبو يعقوب بن أبي بكر (السكاكي)، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور الطبعة2 دار الكتب العلمية بيروت 1987م.
36- بشار بن برد، الديوان، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري –دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان- ط1 1998م.
37- جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر (السيوطي)، تاريخ الخلفاء، تحقيق أحمد إبراهيم زهوة وسعيد أحمد العيدروسي دار الكتاب العربي بيروت لبنان 2005م.

38- الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري):
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية ط1 1952م.
- جمهرة الأمثال: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش دار الجيل بيروت الطبعة2 1988م.

39- عبد العزيز بن سرايا صفي الدين (الحلي):
- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: تحقيق د. نسيب شناوي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1989م.
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف دار الرشيد للنشر سلسلة كتب التراث وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية 1980م.

40- عبد المالك بن محمد بن اسماعيل (الثعالبي): ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ط1 2003م.

41- علي بن أبي الكرم محمد بن محمد (ابن الأثير): الكامل في التاريخ دار ومكتبة الهلال بيروت لبنان 2003م ج6.

42- علي بن الحسن المهدي (المسعودي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأنيس الجزائر ج3،ج4.

43- علي بن الحسين (أبو فرج الأصفهاني)، كتاب الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر، تونس طبعة 1983م ج3 ج6، ج8،.

44- علي بن محمد التوحيدي (أبو حيان):
- الإمتاع والمؤاسنة، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت ط1،2006 م.
- المقابسات: تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت ط2 1989م.

45- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي (سيبويه)، الكتاب: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1 1988م.

46- غوستاف فون غريناوم: شعراء عباسيون ترجمها وأعاد تحقيقها محمد يوسف نجم منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان 1959م.

47- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، بيروت مكتبة لبنان 1986م ج2.

48- محمد بن محمد بن عبد الرزاق الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري دار الفكر بيروت 1994م ج2

ب ـ المراجع:

1- ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب سوريا ط1 1997م.
2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة الطبعة السابعة 1997م.
3- أحمد أمين: ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط7 1964م.
4- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2004م.
5- أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج تحليل الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث إربد الأردن ط1 2001م.
6- إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دي بو جراند و ديسلر الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999م.
7- بطرس البستاني أدباء العرب في الأعصر العباسية توزيع دار الجيل بيروت لبنان 1989 ج2.
8- تمام حسن عمر: اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة المغرب 1994م.
9- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سيراس للنشر، تونس 1985م.
10- تون أ، فان دايك: علم النص ترجمة وتعليق دكتور سعيد حسن البحيري دار القاهرة للكتاب جمهورية مصر العربية الطبعة الأولى 2001م.
11- جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان 1983م.
12- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2003م.
13- حسين خصري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم العربية بيروت لبنان ط1 2007م.
14- حسين رفعت حسين: الموقعية في النحو العربي، دراسة سياقية عالم الكتب الطبعة الأولى 2005م.
15- روبرت دي وجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، دار عالم الكتب القاهرة، الطبعة الأولى 1998م.
16- روبرت دي وجراند ،لفنانغ ديسلر: مدخل إلى علم لغة النص، مطبعة دار الكتب القاهرة 2000م.

17- زكي الدين العظيم بن عبد القوي، المنذري: كتاب الترغيب والترهيب ن الحديث الشريف ضبطه مصطفى محمد عمارة، دار الجيل بيروت ج1.
18- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق القاهرة ط1 1979م.
19- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية 1999م.
20- شوقي ضيف:
- العصر العباسي الأول، دار المعارف مصر الطبعة6.
- الفن ومذاهبه في الأدب العربي دار المعارف مصر الطبعة 10.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي دار المعارف مصر القاهرة ط8.
21- صالح عبد العظيم الشاعر: النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية، طباعة ونشر وتوزيع دار الحكمة جمهورية مصر العربية ط1 2013م.
22- طــه حسين: من تاريخ الأدب العربي دار العلم للملايين بيروت لبنان الطبعة 5 نوفمبر 1991م.
23- عبد العزيز عتيق: علم البديع دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان 1983م.
24- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية دار صفاء للنشر الأردن ط1 2002م.
25- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المفهوم ـالعلاقةـ السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط1 2008م.
26- عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي الرؤية والفن، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1975م.
27- عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق مكتبة الآداب القاهرة الطبعة الثانية.
28- علي نجيب عطوي: الشعر في العصر العباسي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر بيروت، لبنان 1993م.
29- عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي دار العلم للملايين بيروت، لبنان ط1 04 أفريل 1981م.
30- كارل ديتر بونتنج: المدخل إلى علم اللغة، ترجمة وتحقيق: سعد حسن البحيري مؤسسة المختار الطبعة 2 القاهرة 2003م.
31- محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب: مكتبة أمريكا والشرق باريس الطبعة الثالثة 1954م.

32- محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب القاهرة 2001م.
33- محمد سالم سعد الله: مملكة النص التحليل السيمائي للنقد البلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن ط1 2007م.
34- محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.
35- محمد العياشي: نظرية الإيقاع العربي المطبعة العصرية تونس 1976م.
36- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي بيروت 2005م.

36- مصطفى بيطام : مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال ال شعر في العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية الـــجزائر .

37- نور الدين السد : الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي الاول ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ج1،ج2.

ج - المجلات والدوريات:

1- عبد الحليم بن عيسى: مداخلة المصطلح اللغوي بين التأجيل والتحديث، كتاب الملتقى الدولي الأول: المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية بين التراث والحداثة جامعة سعد دحلب البليدة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية 2005م.
2- نور الدين السد: مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية جامعة الجزائر ديسمبر 1999 م.

د - الرسائل الجامعية:

1- عبد الخالق فرحان شاهين: أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب رسالة ماجيستير، جامعة الكوفة كلية الآداب قسم اللغة العربية، العراق 2012م.

هـ - المراجع الأجنبية:

1-ÉMILE BENVENISTE problèmes de linguistique générale paris: Gallimard, coll Bibliothèque des sciences humaines 1966.

الفهرس

البيان	رقم الصفحة
الإهـــــــــداء	-
كلمة الشـــــكر	-
مقدمـــــــــة	أ
مدخـــــــل	04
الفصل الأول:تجليات الإيقاع في الشعرالمحدث	**12**
المبحث الأول: السبب الـسياسي	**12**
المبحث الثاني: السبب الاجتماعي	**23**
المبحث الثالث: السبب الاقتصادي	**50**
المبحث الرابع: السبب الـثقـافي	**58**
الفصل الثاني:الإيقاع في شعرمطـيع بن إياس	**71**
المبحث الأول:معيار السبك والحبك	**71**
المبحث الثاني:معيار القصد والقبول	**115**
المبحث الثالث: معيار الإعلامية والمقامية والتناص	**129**
الفصل الثالث:الإيقـاع في شعربشـــاربن برد	**167**
المبحث الأول: معيار السبك والحبك	**167**
المبحث الثاني: معيار القصد والقبول	**240**
المبحث الثالث:معيار الإعلامية والمقامية والتناص	**285**
الخاتمة	**307**
قائمة المصادر والمراجع	**310**
الفهرس	**318**